КОМИТЕТ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ ПО КИНЕМАТОГРАФИИ ВСЕРОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ПЕРЕПОДГОТОВКИ И ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ РАБОТНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИИ

Андрей Тарковский

**УРОКИ РЕЖИССУРЫ**

*УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ*

С о с т а в и т е л ь книги и автор статьи «Каннские и парижские тайны фильма «Андрей Рублев» профессор **Отари Тенейшвили.**

От издателя

Лекции по кинорежиссуре были прочитаны Андреем Тарковским на Высших курсах сценаристов и режиссеров Госкино СССР и Союза Кинематографистов СССР.

Стенограммы лекций были подготовлены к печати режиссером К. Лопушанским и одобрены Андреем Тарковским в 1981 г. Предполагаемое их издание тогда не состоялось.

Лекции были напечатаны в журнале «Искусство кино» в №№ 7—10 за 1990 год. Публикацию подготовили К. Лопушанский и М. Чугунова.

К. ЛОПУШАНСКИЙ — выпускник Высших курсов сценаристов и режиссеров. Слушал лекции Андрея Тарковского и считает его своим учителем. Работает режиссером-постановщиком на киностудии «Ленфильм». Снял фильмы: «Записки мертвого человека» и «Посетитель музея».

М. ЧУГУНОВА — выпускница киноведческого факультета ВГИК (мастерская Р. Юренева). Работала ассисстентом режиссера на фильмах Андрея Тарковского «Солярис», «Зеркало» и «Сталкер». Занимается литературным архивом Андрея Тарковского, публикацией наследства.

ВИППК искренне благодарит К. Лопушанского и М. Чугунову за преданность творчеству Андрея Тарковского и за проделанную огромную работу по изданию в журнале «Искусство кино» его лекций по режиссуре: действительно великое наследие и абсолютно современное.

ВИППК издает книгу «Андрей Тарковский «Уроки режиссуры» в учебных целях, считая, что наша кинематографическая молодежь почерпнет из лекций Андрея Тарковского необходимое понимание сути режиссуры и задач творца, посвящающего свою жизнь кинематографу.

РЕКТОРАТ

**Андрей Тарковский о киноискусстве**

**Интервью**

**«МЕНЯ БОЛЬШЕ ВСЕГО УДИВЛЯЕТ** . . . »

Что меня тревожит в современном состоянии кинематографа — состояние кинематографа вообще, как искусства, как социально-художественного явления? — так я понимаю вопрос о его «современных тенденциях».

За десятилетия своего развития кино уже завоевало возможность и право формировать и выражать духовный уровень человечества, уровень человеческой культуры своими средствами. Убежден, что нечего больше изобретать и накапливать— твердь от воды уже отделена. Кинематограф способен создавать произведения, равные по значению романам Толстого и Достоевского для XIX века. Более того — я уверен, что в нашу эпоху уровень культуры своей страны лучше всего может выразить именно кино, как в античности это сделала драма. Плохо для страны, если она этого не понимает. Кинематограф тогда засыхает и отмирает за ненадобностью.

На Западе кино превратилось в средство проката, публицистики, журналистики и прочего, вне кино лежащего. Влияние распространяется и на произведения: что же, можно снимать на уровне комикса!

В нашем советском кинематографе меня больше всего удивляет одно: почему мы не хотим (или — кто не хочет?), чтобы он стал передовым в мире, почему мы сами отказываемся от роли идеологических вождей мирового киноискусства?

Повергает в отчаяние и уровень профессионализма. Вопрос будто бы частный — на деле вообще беда века. Во времена Возрождения существовали школы. Художников учили грунтовать холст, растирать краски, смешивать их, делать прозрачными. Ученик последовательно проходил все стадии, все ступени мастерства, начиная с низших. Этого давно нет.

В залах Третьяковской галереи, внизу, иконы висят рядом с живописью «Мира искусства». Сравнение невыгодное для последней: тусклость, грязь, отсутствие цвета. В сопоставлении с древнерусской живописью это уже просто непрофессионально. То же и у нас в кино. Члены профсоюза кинематографистов сплошь и рядом не профессиональны — от режиссера-постановщика до маляра. Нет директоров картин, нет ассистентов режиссеров, осветителей, рабочих. Болезнь перекидывается на производство. Это опасно, это пугает.

Возникает пропасть. На одной стороне — призвание кинематографа, его потенциальная идейность. На другой — реальность кинематографа как искусства, еще не доказавшего эту

свою способность и возможность. Вот в поэзии все доказано!

А в кино пет — будем перед собой честны. Мы любим выдавать желаемое за действительное, мы говорим о кино как о состоявшемся искусстве, а на деле это не так. Положение кино

и других видов искусства неравноценно. Цель искусства всегда — правда, истина. Все, что не связано с понятием истины, с поисками истины, есть фальшь, конъюнктура, игра в бирюльки. У искусства очень высокая цель и серьезная роль. Требовать от него иного— все равно что торговать пивом, разливая его в баккару. А мы не любим и боимся называть вещи своими

именами и выдаем игру в бирюльки за нечто существенное.

У нас выходит много фильмов, снятых вообще неизвестно каким способом. Единственное искусство, которое постепенно перекочевывает в руки людей, буквально ничего в нем не

понимающих, — это кино. Режиссеры вымучивают постановку. Я бы режиссера проверял так: если у него нет десяти законченных замыслов, десяти задуманных фильмов, которые он

готов начать снимать завтра же, — дело никуда не годится.

Пример истинного кинематографиста для меня Робер Брессон. «Дневник сельского священника» я считаю великим фильмом. Брессон делает картины, когда у него возникает к тому потребность. Замыслы диктует ему его совесть художника, его идея. Он творит не для себя, не для признания, не для похвал. Не думает о том, поймут его или нет, как оценит его пресса, станут или не станут смотреть его фильм. Он повинуется лишь неким высшим и объективным законам искусства, он чужд всех суетных забот, и трагическое пушкинское «поэт и чернь» от него далеко. Поэтому картины Брессона обладают простотой, благородством, поразительным достоинством. Брессон единственный, кто, сумев выдержать испытание славой, остался самим собой.

Остальные занимаются «кинорежиссурой». Формализм, искусственность, озабоченность «своим стилем» и «своей манерой», вымученность удручают. Безудержная свобода, отсутствие идеала, духовная пустота ведут к энтропии. В романе Ст. Лема «Высокий замок» есть интересное рассуждение о современном художнике, тяготящемся своей свободой

Когда-то ограничительные для искусства рамки давал канон. Религия предуказывала художникам формы их творчества. Свобода, предоставленная человеку XX столетия, атеисту и властителю мира, оказывается для него гибельной. Он не может существовать с миллионом возможностей, гаснет, не собравшись и не осуществившись. Он начинает ощущать тоску по неким ограничивающим шорам. В пустоте, в невозможности опереться на общую идею художники блуждают как сироты и думают: почему же мы так измельчали?

Для меня кино—занятие нравственное, а не профессиональное. Мне необходимо 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, обрушивающейся на него всей своей тяжестью, стремящейся его подавить. 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 нас. 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. Вот чем, в частности, так плохи демагогические пропагандистские картины. А великий демагогический обман искусства (у него своя демагогия!), его иллюзия заключены в другом: проведя человека сквозь драматические, трагические ситуации, сквозь безнадежность — дать ему выход в покой, в радость, в состояние надежды. Конечно, все это иллюзорно, но в иллюзии — великий смысл искусства.

Все это давно поняли древние греки и создали самый демократический в истории человечества театр. Поразительно, как они пришли к понятию катарсис — понятию, для меня

чрезвычайно важному. «Очищение путем сострадания и страха» — так определено понятие катарсис у Аристотеля. Веками это толковалось и трактовалось с точки зрения самых разных философских систем и логики. Но для меня состояние катарсиса— чисто эмоциональное, не подвластное логическим объяснениям, назидательности. Это — именно сопереживание с выходом в покой, к счастью, к перспективе. Это — своеобразный способ исповеди во имя обретения силы для жизни, веры в себя и свои возможности найти в себе самом новые нравственные источники (что и есть цель исповеди). Искусство и дает человеку возможность катарсиса, очищения 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 себя.

Мне важно сохранить для кинематографа идею катарсиса.

Для кино назрело время решать проблемы, которые история ставит перед человечеством.

**ПЕРЕД НОВЫМИ ЗАДАЧАМИ**

. . . 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 если 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.

Что касается сценария «Сталкер», над которым я сейчас работаю, то, возможно, как раз он и даст мне наибольшую — по сравнению со всеми моими предыдущими картинами — возможность выразить нечто важное, может быть, самое главное для меня, то, что в прежних своих работах я смог выразить лишь отчасти.

Мы расскажем в фильме об одной незаконной экспедиции, возглавленной Сталкером и состоящей всего из двух человек— Профессора и Писателя. Все их путешествие займет лишь один день, и, кроме Зоны, в начале и в конце фильма зрителю будет предложено еще только два места действия: комната Сталкера, откуда он утром уйдет в опасное путешествие, поссорившись с женой, не желавшей, чтобы муж рисковал собой, и кафе, куда возвращаются путешественники в конце фильма и где их находит жена Сталкера. Так что в первой и последних сценах возникнет еще один, четвертый персонаж фильма.

В свете моих нынешних представлений о возможностях и особенностях кинематографа как искусства для меня очень важно, что сюжет сценария отвечает 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. Я хочу, чтобы время, его текучесть обнаруживались и существовали внутри кадра, а монтажная склейка означала бы продолжение действия и ничего более, чтобы она не несла с собой временного сбоя, не выполняла функцию отбора и драматургической организации времени.

Мне кажется, что подобное нормальное решение, максимально простое и аскетическое, дает большие возможности. Поэтому я выбрасываю из сценария все, что можно выбросить, и до минимума свожу внешние эффекты. Мне не хочется развлекать или удивлять зрителя неожиданными сменами места действия, географией происходящего, сюжетной интригой.

Фильм должен быть простым, очень скромным по своей конструкции.

Вероятно, нынешнее стремление к простоте и емкости формы возникло во мне не случайно. Фильм — это некая вещь в себе, модель жизни, как она представляется человеку. Сейчас

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 ее псевдообыденное течение. Именно в этих возможностях, в способности кино глубоко и непредвзято вглядеться в жизнь состоит, в моем понимании, п о э т и ч е с к а я сущность кинематографа.

Я 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. И чем эта главная задача сформулирована вернее, чем точнее обозначен смысл,

тем значительнее будет атмосфера, которая вокруг него возникает. 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. А мне в моей новой картине, повторяю, хочется сосредоточиться на главном, и, надо полагать, тогда-то и возникнет атмосфера более активная и эмоционально заразительная, чем это было до сих пор в моих фильмах.

Какова же главная тема, которая должна отчетливо прозвучать в фильме? Это тема достоинства человека и тема человека, страдающего от отсутствия собственного достоинства.

Дело в том, что когда наши герои отправляются в свое путешествие, то они намереваются добраться до того места, где исполняются сокровенные желания. А пока они идут, они вспоминают историю то ли реального человека по прозвищу Дикобраз, то ли легенду о нем, вспоминают о том, как он шел к заветному месту, чтобы попросить здоровья своему сыну. И дошел до него. А когда вернулся обратно, то обнаружил, что сын его по-прежнему болен, зато сам он стал несметно богат. Зона реализовала его д е й с т в и т е л ь н о е существо, действительное желание. И Дикобраз повесился.

В конце концов наши герои достигают цели. Но они доходят до этого места так много пережив и переосмыслив в себе, что не решаются к нему приблизиться. Они поднялись до осознания той мысли, что нравственность их, скорее всего, несовершенна. И еще не находят в себе духовных сил, чтобы до конца поверить в самих себя.

Так кажется до последней сцены, когда в кафе, где они отдыхают после путешествия, появляется жена Сталкера, усталая, много пережившая женщина. Ее приход ставит героев

фильма перед чем-то новым, необъяснимым и удивительным.

Им трудно понять причины, по которым эта женщина, бесконечно много терпевшая от мужа, родившая от него больного ребенка, продолжает любить его с той же беззаветностью, с

какой она полюбила его в дни своей юности. Ее любовь, ее преданность — это и есть то чудо, которое можно противопоставить неверию, опустошенности, цинизму, то есть всему тому, чем жили до сих пор герои фильма.

В этой картине я в первый раз постараюсь быть недвусмысленно определенным в обозначении той главной позитивной ценности, которой, как говорится, жив человек. В «Солярисе» речь шла о людях, затерянных в космосе и вынужденных, хотят они того или нет, добывать какой-то новый кусочек знания. Эта как бы извне заданная человеку бесконечная устремленность к познанию по-своему очень драматична, ибо сопряжена с вечным беспокойством, лишениями, горем и разочарованиями— ведь конечная истина недостижима. К тому же человеку дана еще и совесть, заставляющая его мучиться, когда его действия не соответствуют законам нравственности, — значит, и наличие совести тоже в определенном смысле трагично. Разочарования преследовали героев в «Солярисе», и выход, который мы им предложили, был, в общем-то, иллюзорен. Он был в мечте, в возможности осознания ими своих корней, тех крепей, которые навсегда связали человека с породившей его Землей. Но и эти связи тоже не были достаточно реальны.

Даже в «Зеркале», где речь шла о глубоких изначальных, непреходящих, вечных человеческих чувствах, эти чувства трансформировались в непонимание, недоумение героя, который не мог понять, почему ему дано вечно мучиться из-за них, мучиться из-за любви к близким. В «Сталкере» все должно быть договорено до конца: человеческая любовь и есть то

чудо, которое способно противостоять любому сухому теоретизированию о безнадежности мира. Это чувство — наша общая и несомненная позитивная ценность. Это то, на что опирается человек, то, что ему дано навсегда.

В фильме Писатель произносит длинную тираду о том, как скучно жить в мире закономерностей, где даже случайность — результат закономерности, пока еще скрытой от нашего понимания. Писатель, может быть, для того и отправился в Зону, чтобы чему-то удивиться, перед чем-то ахнуть. .. Однако по-настоящему удивиться его заставляет простая женщина, ее верность, сила ее человеческого достоинства. Так все ли поддается логике, все ли можно расчленить на составные элементы и вычислить?

Мне важно установить в этом фильме то специфически человеческое, нерастворимое, неразложимое, что кристаллизуется в душе каждого и составляет его ценность. Ведь при всем

том, что внешне герои, казалось бы, терпят фиаско, на самом деле каждый из них обретает нечто неоценимо более важное: веру, ощущение в себе самого главного. Это г л а в н о е живет в каждом человеке.

Таким образом, в «Сталкере», как и в «Солярисе», меня меньше всего увлекает фантастическая ситуация. К сожалению, в «Солярисе» все-таки было слишком много научно-фантастических атрибутов, которые отвлекали от главного. Ракеты, космические станции — их требовал роман Лема — было интересно делать, но теперь мне кажется, что мысль фильма

выкристаллизовывалась бы отчетливее, крупнее, если бы всего этого удалось избежать вовсе. 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 убедительнее будет автор.

В «Сталкере» фантастической можно назвать лишь исходную ситуацию. Эта ситуация удобна нам потому, что помогает наиболее выпукло и рельефно обозначить основной нравственный конфликт, волнующий нас в фильме. Внутри же самой ткани происходящего никакой фантастики не будет, видимо-реальной будет даже Зона. Все должно происходить сейчас, как будто бы Зона уже существует где-то рядом с нами. Ведь Зона — это не территория, это та проверка, в результате которой человек может либо выстоять, либо сломаться. Выстоит ли человек — зависит от его чувства собственного достоинства, его способности различать главное и преходящее.

**ПОСЛЕДНЕЕ ИНТЕРВЬЮ**

Оба моих последних фильма основаны на личных впечат-

лениях, но не имеют отношения ни к детству, ни к прошлому,

они, скорее, касаются настоящего. Обращаю внимание на сло-

во «впечатления». Воспоминания детства никогда не делали

человека художником. Отсылаю вас к рассказам Анны Ахма-

товой о ее детстве. Или к Марселю Прусту. Мы придаем нес-

колько чрезмерное значение роли детства. Манера психоана-

литиков смотреть на жизнь сквозь детство, находить в нем

объяснения всему — это один из способов инфантилизации лич-

ности. Недавно я получил крайне странное письмо от одного

знаменитого психоаналитика, который пытается объяснить мне

мое творчество методами психоанализа. Подход, к художест-

венному процессу, к творчеству с этой точки зрения, если хо-

тите, даже удручает. Удручает потому, что мотивы и суть

творчества гораздо сложнее, намного неуловимее, чем просто

воспоминания о детстве и его объяснения. Я считаю, что психо-

аналитические истолкования искусства слишком упрощенны,

даже примитивны.

Каждый художник во время своего пребывания на земле

находит и оставляет после себя какую-то частицу правды о

цивилизации, о человечестве. Сама идея искания, поиска для

художника оскорбительна. Она похожа на сбор грибов в лесу.

Их, может быть, находят, а может быть, нет. Пикассо даже

говорил: «Я не ищу, я нахожу». На мой взгляд, художник по-

ступает вовсе не как искатель, он никоим образом не действу-

ет эмпирически («попробую сделать это, попытаюсь то»). Ху-

дожник свидетельствует об истине, о своей правде мира. Ху-

дожник должен быть уверен, что он и его творчество соответ-

ствуют правде. Я отвергаю идею эксперимента, поисков в

сфере искусства. Любой поиск в этой области, все, что пом-

пезно именуют авангардом, — просто ложь.

Никто не знает, что такое красота. Мысль, которую люди

вырабатывают у себя о красоте, сама идея красоты изменя-

ются в ходе истории вместе с философскими претензиями и

просто с развитием человека в течение его собственной жизни.

И это заставляет меня думать, что на самом деле красота

есть символ чего-то другого. Но чего именно? Красота — сим-

**1,2**

вол правды. Я говорю не в смысле противоположности «прав-

да и ложь», но в смысле истины пути, который человек выби-

рает.. Красота (разумеется, относительная!) в разные эпохи

свидетельствует об уровне сознания, которое люди данной

эпохи имеют о правде. Было время, когда эта правда выража-

лась в образе Венеры Милосской. И само собой разумеется,

что полное собрание женских портретов, скажем, Пикассо,

строго говоря, не имеет ни малейшего отношения к истине.

Речь идет здесь не о красивости, не о чем-то красивеньком —

речь идет о гармоничной красоте, о красоте потаенной, о кра-

соте как таковой. Пикассо, вместо того чтобы прославлять

красоту, попытаться ее прославить, поведать о ней, засвиде-

тельствовать эту красоту, действовал как ее разрушитель,

хулитель, изничтожитель. Истина, выраженная красотой, за-

гадочна, она не может быть ни расшифрована, ни объяснена

словами. Но когда человеческое существо, личность оказыва-

ется рядом с этой красотой, сталкивается с этой красотой,

стоит перед этой красотой, она ощущает ее присутствие, хотя

бы по мурашкам, которые пробегают по спине. Красота —

словно чудо, свидетелем которого невольно становится чело-

век. В этом все дело.

Мне кажется, что человеческое существо создано для того,

чтобы жить. Жить на пути к истине. Вот почему человек тво-

рит. В какой-те мере человек творит на пути к истине. Это его

способ существовать, и вопрос о творчестве («Для кого люди

творят? Почему они творят?») суть вопрос безответный. На

самом деле у каждого художника не только свое понимание

творчества, но и свое собственное вопрошение о нем. Это сое-

диняется с тем, что я сейчас говорю об истине, которой мы

взыскуем, которой мы способствуем нашими малыми силами.

Основополагающую роль здесь играет инстинкт, инстинкт

творца. Художник творит инстинктивно, он не знает, почему

именно в данный момент он делает то или другое, пишет имен-

но об этом, рисует именно это. Только потом он начинает ана-

лизировать, находить объяснения, умствовать и приходит к от-

ветам, не имеющим ничего общего с инстинктом, с инстинктив-

ной потребностью создавать, творить, выражать себя. В неко-

тором роде творчество есть выражение духовного существа в

человеке в противоположность существу физическому, твор-

чество есть как бы доказательство существования этого ду-

ховного существа. В поле человеческой деятельности нет ниче-

го, что было бы более самодовлеющим, нежели творчество.

Если убрать из человеческих занятий все относящееся к из-

влечению прибыли, останется лишь искусство.

**13**

Под созерцанием я всего-навсего понимаю то, что порож-

дает художественный образ или же мысль, которую мы выра-

батываем у себя о художественном образе. Это все совершен-

но индивидуально. Художественный образ, смысл художест-

венного образа могут вытекать только из наблюдения. Если

не основываются на созерцании, то художественный образ за-

меняется символом, то есть тем, что может быть объяснено

разумом, и тогда художественного образа не существует —

ведь он уже не отражает человечество, мир. Подлинный худо-

жественный образ должен выражать не только поиск бедного

художника с его человеческими проблемами, с его желаниями

и потребностями. Он должен отражать мир. Но не мир ху-

дожника, а путь человечества к истине. Простого ощущения

контакта с душой, которая где-то здесь, выше нас, но тут,

перед нами, живет в произведении, достаточно, чтобы оценить

его как гениальное. В этом — истинная печать гения.

Было время, когда я мог назвать людей, влиявших на меня,

бывших моими учителями. Но теперь в моем сознании сохра-

няются лишь «персонажи», наполовину святые, наполовину

безумцы. Эти «персонажи», может быть, слегка одержимы, но

не дьяволом; это, как бы сказать, «божьи безумцы». Среди

живущих я назову Робера Брессона. Среди усопших — Льва

Толстого, Баха, Леонардо да Винчи . . . В конце концов, все

они были безумцами. Потому что они абсолютно ничего не

искали в своей голове.

Они творили не при помощи головы .. . Они и пугают меня,

и вдохновляют. Абсолютно невозможно объяснить их твор-

чество. Тысячи страниц написаны о Бахе, Леонардо и Толстом,

но в итоге никто не смог ничего объяснить. Никто, слава Богу,

не смог найти, коснуться истины, затронуть сущность их твор-

чества! Это лишний раз доказывает, что чудо необъяснимо . ..

В высшем смысле этого понятия — свобода, особенно в ху-

дожественном смысле, в смысле творчества, не существует.

Да, идея свободы существует, это реальность в социальной и

политической жизни. В разных регионах, разных странах

люди живут, имея больше или меньше свободы: но вам извест-

ны свидетельства, которые показывают, что в самых чудовищ-

ных условиях были люди, обладающие неслыханной внутрен-

ней свободой, внутренним миром, величием. Мне кажется, что

свобода не существует в качестве выбора: свобода'—это ду-

шевное состояние. Например, можно социально, политически

быть совершенно «свободным» и тем не менее гибнуть от чув-

14

ства бренности, чувства замкнутости, чувства отсутствия бу-

дущего.

Что же касается свободы творчества, то о ней вообще нель-

зя спорить. Ни одно искусство не может без нее существовать.

Отсутствие свободы автоматически обесценивает художествен-

ное произведение, потому что это отсутствие мешает послед-

нему выразиться в самой прекрасной форме. Отсутствие этой

свободы приводит к тому, что произведение искусства, нес-

мотря на свое физическое существование, на самом деле не

существует. В творчестве мы должны видеть не только твор-

чество. Но, к сожалению, в XX веке господствующей является

тенденция, при которой художник-индивидуалист, вместо того,

чтобы стремиться к созданию произведения искусства, исполь-

зует его для выпячивания собственного «я». Произведения ис-

кусства становится выразителем «я» его создателя и превра-

щается, как бы сказать, в рупор его мелких претензий. Вам

это известно лучше, чем мне. Об этом очень много писал Поль

Валери. Наоборот, подлинный художник, а более того — гений

являются рабами дара, которым они наделены. Они обязаны

этим даром людям, питать которых духовно и служить им

были избраны. Вот в чем для меня заключается свобода.

Перепечатано: сборник Мир и филь-

мы Андрея Тарковского», М., Искус-

ство, 1991. Стр. 315—326.

Андрей Тарковский

**Лекции по кинорежиссуре**

**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, то есть записываем слова-

ми 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 он был понятен всем. Это

означает, что обычно пишется сценарий, весьма далекий от

кинематографического воплощения, ибо кинообраз не адеква-

тен образу литературному. Перефразируя известную послови-

цу, можно сформулировать эту ситуацию так: фильм — это

один раз увидеть, а сценарий — это десять раз услышать.

Невозможно записать кинематографический образ слова-

ми. Это будет описание музыки при помощи живописи

или описание музыкой живописного произведения. Короче,

вещь совершенно невозможная.

Настоящий сценарий не должен претендовать на то, чтобы

быть законченным литературным произведением. Он должен

изначально задумываться как будущий фильм. На мой взгляд,

чем точнее написан сценарий, тем хуже будет картина. Обыч-

но такой сценарий называется «крепким», герои в нем обяза-

тельно «превращаются», все «движется» и т. д. В основе своей

это типично коммерческое предприятие. Другое дело автор-

ское кино. В нем невозможно изложить концепцию литератур-

ным языком, ибо фильм все равно будет другим. Надо будет

искать эквивалент. В идеальном случае сценарий должен пи-

сать режиссер фильма. Настоящее кино задумывается от на-

чала до конца. Весь сценарий картины Годара «Жить своей

жизнью» умещался на одной странице, где была зафиксиро-

**16**

вана последовательность эпизодов. И все. Текста не было.

Авторы говорили то, что соответствует ситуации.

Или, к примеру, другой фильм — «Тени» Кассаветеса, уни-

кальная картина. Это импровизация в прямом смысле. Дра-

матургия фильма возникала в результате отснятых эпизодов,

а не наоборот. Здесь каждая ступенька в развитии действия

антисхематична. Первоначальная схема была разрушена свой-

ствами самого материала. Итак, никакой драматургии (в тра-

диционном понимании), а все «стоит на ногах». Все монтиру-

ется, ибо все кадры — одной породы.

Однако это не означает, что можно выйти на улицу с каме-

рой и снять кино. Вряд ли. На это уйдут годы. Сценарий необ-

ходим, чтобы помнить о замысле, об отправной точке. В этом

смысле сценарий — великая вещь, но тогда, когда он, повто-

ряю, замысел, не более.

. Я не представляю себе, как можно снять картину по чужо-

му сценарию. Если режиссер снимает картину, целиком приняв

чужой сценарий, то он неизбежно становится иллюстратором.

Если же сценарист предлагает нечто новое, то он уже выс-

тупает 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 прос-

тят мне профессионалы-сценаристы, но, на мой взгляд, ника-

ких вообще сценаристов не существует. Это должны быть или

писатели, которые отлично понимают, что такое кино, или ре-

жиссеры, которые сами организовывают литературный матери-

ал. Ибо, как я уже говорил, такого жанра в литературе, как

сценарий, не существует.

Вообще тут постоянно возникает дилемма. Скажем, режис-

сер, создавая сценарий, будет записывать в качестве действий,

эпизодов, только то, что он представляет себе в виде конкрет-

ного куска времени, которое он потом зафиксирует на кино-

пленку. С точки зрения литературной, эти сценарии будут выг-

лядеть в высшей степени непонятными, нелепыми и недоступ-

ными, я уж не говорю для чтения,но и для редактуры.

С другой стороны, если же сценарист пытается выразить

свой оригинальный замысел литературно, как писатель, то

он не создает сценария. Он создает литературное произведе-

ние. Скажем, рассказ, помещающийся на семидесяти страни-

цах машинописного текста. Ежели он будет делать запись по

будущему фильму, так называемую монтажную запись, то тог-

да ему нужно просто подойти к камере и снять этот фильм, ибо

**17**

никто, как он, не представляет себе этого фильма, и ни один

режиссер не сможет снять лучше. Потому что это будет замы-

сел, доведенный почти до конца. Остается только снять его,

то есть реализовать.

Итак, если сценарий очень хорош и кинематографичен, то

режиссер, осуществляющий его, здесь не при чем. Если же

сценарий представляет из себя литературное произведение, то

будущий режиссер вынужден будет все делать заново.

Когда режиссер получает в свои руки сценарий и начинает

над ним работать, то всегда оказывается, что сценарий, как

бы ни был глубок по замыслу и точен по своей предназначен-

ности, неизбежно начинает в чем-то изменяться. Никогда он

не получает буквального, дословного, зеркального воплоще-

ния на экране. Всегда происходят определенные деформации.

Поэтому работа сценариста с режиссером, как правило, обо-

рачивается борьбой и компромиссами. Не исключено, что

может получиться полноценный фильм и тогда, когда в про-

цессе 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 ра-

боты над фильмом стоило бы считать тот случай, когда замы-

сел не ломается, не деформируется, а развивается органичес-

ки, а именно, когда постановщик фильма сам для себя напи-

сал сценарий, или другое — автор сценария сам начал ста-

вить фильм.

Поэтому, мне думается, совершенно невозможно в конеч-

ном счете разъединять эти две профессии — режиссуру и сце-

нарное мастерство. Подлинный сценарий может быть создан

только режиссером, или же он может возникнуть в результа-

те идеального содружества режиссера и писателя.

Однако писатель в сценариста превратиться не может. Он

может расширить свой профессиональныйдиапазон, хотя дол-

гое пребывание писателя в таком качестве мне кажется непло-

дотворным.

Короче говоря, я считаю, что хорошим сценаристом для ре-

жиссера может быть только хороший писатель. Потому что

перед сценаристом стоят задачи, требующие настоящего писа-

тельского дара. Я говорю о психологических задачах. Вот тут

уже осуществляется действительно полезное, действительно

необходимое влияние литературы на кинематограф, не ущем-

ляющее и не искажающее его специфики. Сейчас в кинематог-

рафе нет ничего более запущенного и поверхностного, чем пси-

хология. Я говорю о понимании и раскрытии глубинной прав-

**18**

ды тех состояний, в которых находится характер. Кино требу-

ет и от режиссера, и от сценариста колоссальных знаний о че-

ловеке и скрупулезной точности этих знаний в каждом отдель-

ном случае, и в этом смысле автор фильма должен быть род-

ствен не только специалисту-психологу, но и специалисту-пси-

хиатру. Потому что пластика кинематографа в огромной, час-

то и решающей степени зависит от конкретного состояния

человеческого характера в конкретных обстоятельствах. И сво-

им знанием полной правды об этом внутреннем состоянии сце-

нарист может и должен многое дать режиссеру. Вот для чего

сценарист должен быть настоящим писателем.

Что же касается превращения сценариста в режиссера, то

вас это не должно удивлять. Существует огромное количество

примеров, скажем, во многом «новая волна», или, в большей

степени, итальянский неореализм. Он 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 так называе-

мое 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 не верил, вдруг становятся шедев-

рами. Сплошь и рядом. Короче говоря, здесь нет никакойлоги-

ки. Если кто-то думает, что по сценарию можно судить о том,

какой будет фильм, то в этом он, смею уверить вас, глубоко

заблуждается.

Однако, к сожалению, существует на Западе продюсер,

который должен знать, во что он вкладывает деньги, а у нас

существует Госкино, которое тоже должно знать, куда тра-

тятся государственные деньги. Хотя это самообман. Причем

уже доказанный неоднократно. С обеих сторон. И мы обманы-

ваем себя, и люди, которые пытаются нас редактировать, тоже

себя обманывают.

Видимо, до тех пор, пока будет существовать продюсер в

виде какого-то богатого человека или в виде государственного

органа, мы будем нуждаться в такой профессии, как сцена-

рист.

Что же касается содружества режиссера и писателя, то

это тоже весьма сложная проблема. Дело в том, что чем луч-

ше писатель, тем невозможнее он для постановки. Достаточно

**2\* 19**

вспомнить произведения Андрея Битова или Гранта Матево-

сяна, чтобы понять, о чем я говорю. Поэтому для содружества

режиссера и писателя очень важно, чтобы писатель понимал,

что кинопроизведение не может быть иллюстрацией литера-

турного сочинения, оно неизбежно явится созданием чужерод-

ной для литературы художественной образности. Причем само

литературное произведение в таком случае будет лишь мате-

риалом в руках режиссера, своего рода импульсом к созданию

самобытного образного мира. В своей практике я столкнулся

с непониманием этой закономерности со стороны таких писа-

телей, как Ст. Лем и В. Богомолов. Они считали, что даже сло-

во невозможно изменить в их произведениях. Так что непо-

нимание специфики кино является довольно распространен-

ным заблуждением. С другой стороны, мое содружество со

Стругацкими было довольно плодотворно. Короче говоря, не

каждый хороший писатель может быть сценаристом в

силу тех причин, о которых я уже говорил. И это не

является недостатком или достоинством писателя. Просто

специфика литературного образа и кинематографического

различна.

Что же такое сюжет в сценарии? Очевидно, что в этом воп-

росе не может быть однопланового ответа. Вспомним хотя бы

уже приводимые в качестве примера фильмы Годара и Касса-

ветеса. Поэтому я остановлюсь на том понимании сюжета,ко-

торое представляется мне в настоящее время наиболее прием-

лемым, то есть 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 все-

объемлющие возможности монтировать подряд как хронику,

так и другие временные пласты, сны, сумятицу событий, ставя-

щих действующих лиц перед неожиданными испытаниями и

вопросами. Сейчас мне хочется, чтобы между монтажными

склейками не было временного разрыва. Я хочу, чтобы время,

его текучесть обнаруживались и существовали внутри кадра,

а монтажная склейка означала бы продолжение действия и

ничего более, чтобы она не несла с собой временного сбоя, не

выполняла функцию отбора и драматургической организации

времени.

Мне кажется, что подобное формальное решение, макси-

мально простое и аскетическое, дает большие возможности.

Остановимся теперь на проблеме диалога.

**20**

Нельзя в высказанных персонажами словах сосредоточи-

вать 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 раз-

личных плоскостях. Они взаимодействуют, иногда слегка вто-

рят друг другу, часто противоречат, а подчас, резко сталки-

ваясь, 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 добить-

ся истинности, неповторимости факта. Только от точного со-

отнесения действия с произносимым словом, от их разнонап-

равленное™ и родится тот образ, который я называю обра-

зом-наблюдением, образ абсолютно конкретный.

В литературе, в театральной драматургии диалог является

выражением концепции (не обязательно всегда, но чаще все-

го). В кино посредством диалога тоже можно высказывать

мысли, ведь в жизни так бывает. Но в кино другой принцип

использования диалога. Режиссер постоянно должен быть сви-

детелем 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 хорошие картины, где вооб-

ще 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, рома-

не или, скажем, рассказе.

Короче, функция персонажа, характера и соответственно

диалога в кино совсем иная, чем в литературе, театре, прозе,

то есть в других видах искусства.

Что же такое характер в кино? Как правило, это нечто, к

сожалению, весьма условное, приблизительное, недостаточно

полное по отношению к жизни. Хотя эта программа неодно-

кратно ставилась в кино и даже порой решалась довольно ус-

пешно.

Возьмем, к примеру, фильм «Чапаев». Эта картина, на мой

взгляд, странная, так как сам материал ее доброкачественен,

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

21

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 в построении характера, то есть некую схему, в ос-

нове которой тезис: «герой, как каждый из нас». Однако ведь

существуют и другие принципы создания характера. Вспом-

ним хотя бы «Умберто Д.» режиссера Де Сика.

Каждый раз, сталкиваясь со схематичностью характера в

фильме, невольно представляешь себе некоего автора, кото-

рый сидит и думает, как рассказать эту историю поувлека-

тельнее, поинтереснее, чувствуешь страшные усилия, направ-

ленные на то, чтобы заинтересовать зрителя во что бы то ни

стало. В основе своей это основополагающий принцип ком-

мерческого кино. В нем главной пружиной являются зрелища,

а не живое обаяние образа, которое подменяется схемой, со-

стоящей из перечня неких правдоподобий. Так, скажем, для

того, чтобы сделать положительного героя «живым», обяза-

тельно надо поначалу показать его в чем-то отталкивающим,

несимпатичным и т. д. и т. д.

Когда же мы имеем дело с подлинным произведением ис-

кусства, с шедевром, мы имеем дело с «вещью в себе», с обра-

зом таким же непонятным, как и сама жизнь. Как только мы

говорим о приемах, о способах, методах, делающих произве-

дение «увлекательным», так неизбежно оказываемся в рам-

ках коммерческой подделки под жизнь.

Настоящее искусство не заботит, какое впечатление оно

произведет на зрителя.

Иногда можно услышать такой упрек: фильм, дескать, не

имеет никакого отношения к жизни. Вот этого 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 сказать марсианин.

Очевидно, что любое искусство занимается человеком,

даже если какой-то живописец пишет одни только натюрмор-

ты.

Часто можно слышать такого рода высказывания, что не-

достаточно, мол, мы еще поднимаем проблемы, связанные с

той или другой темой: с темой сельского хозяйства, темой ра-

бочего класса, советской интеллигенции или какой-либо дру-

гой темой.

**22**

На мой взгляд, ставить так вопрос невозможно. Планиро-

вание кинематографического искусства по линии связей с ка-

кой-то темой безнадежно в смысле получения качественного

результата.

Мне кажется, что кино, как любое искусство, своим содер-

жанием и целью всегда имело в виду человека, прежде всего

человека. А не необходимость осваивать ту или другую тему.

Я хочу напомнить о замечательном высказывании, извест-

ном и распространенном, но 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 не об отсутствии тенденциозности — любое художествен-

ное произведение тенденциозно, — а речь идет о необходи-

мости спрятать настолько глубоко идею, замысел авторский,

чтобы произведение приобрело живую, человеческую, образ-

ную форму, художественный смысл, в котором преобладает

художественный образ, маскирующий смысловой тезис.

Речь идет о том, что взгляды автора выражаются в комп-

лексе, являются результатом очень серьезных раздумий, пере-

живаний и их оформления. Следует помнить о том, что ху-

дожник мыслит образами и только так способен продемонст-

рировать 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 снять одну сцену нечеловеческими

глазами, отказавшись от традиционного человеческого вос-

приятия. Я имею в виду сцену покушения на самоубийство

Хари и ее постепенную регенерацию. Однако из этого ничего

не получилось. Оказалось просто невозможно этого сделать.

Ибо любая стилизация и имитация чревата тем, что получит-

ся не образ, а лишь какая-то система логического доказатель-

ства.

Однако, как я уже говорил, существуют разные закономер-

ности в построении характера в литературе, поэзии или, ска-

жем, живописи.

То, что делает Шекспир в своих драмах, совершенно невоз-

можно было бы сделать в литературе, ибо в классической дра-

матургии в качестве характеров выступают целые философ-

ские системы, концепции. К примеру, Гамлет или Макбет. Это

ведь не характеры, не типы: это концепция, точка зрения, что

**23**

невозможно ни в литературе, ни в поэзии, так как будет выг-

лядеть ужасно схематично. Это относится не только к драма-

тургии Шекспира, но и к Островскому, Бен Джонсону, Пиран-

делло. Однако на театре — это наиболее естественная форма

существования человеческого содержания.

Попробуйте по этому принципу, то есть не имея характе-

ров, написать литературное произведение, и вы поймете, что

это невозможно.

Я, честно говоря, не знаю ни одного романа, будь то сред-

невековый или современный, в основе которого не лежал бы

человеческий характер.

Но если в кинематографе начинаем разрабатывать чело-

веческий характер способом литературным, то из этого, как

правило, ничего не выходит.Я имею в виду ту точку зрения,

согласно которой к кино надо относиться, как к некоему кино-

роману. На мой взгляд, это абсолютно неверно, потому что

это в чистом виде попытка перенесения литературных прин-

ципов создания человеческого образа в кинематограф. Это

будет литература, зафиксированная на пленку.

Если же сделаем попытку перенести в кино способ разра-

ботки 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 не означает, что все режиссеры дол-

жны работать одинаково. Это просто значит, что для кино

существует свой материал, в котором тот или другой режис-

сер будет работать по-своему.

Таким материалом, как я уже говорил, является время.

Заметьте, как только режиссер касается других видов ис-

кусства, включая их в свою образную систему, так наступает

какая-то пауза, некая мертвая зона, картина перестает жить,

ибо эти чужеродные вкрапления разрушают цельность произ-

ведения. Кстати, как правило, становятся старомодными, не

выдерживают проверки временем те картины или места в кар-

тине, форма которых не является специфической для кине-

матографа, а возникает в качестве забранной, узурпирован-

ной формы, принадлежащей другим жанрам искусства.

Очень часто в рассуждениях о кинодраматургии можно ус-

лышать разговоры о «действии» как неком основном принципе.

Все говорят о действии. Что же это такое? Действие — это

форма существования предметов и реального мира во времени.

Вот и все, не более того. А вовсе не детективный сюжет, кото-

рым, как шампуром, пронизываются все эпизоды, гарантируя

**24**

успех предприятию. Все это условность. Все это театр, в прин-

ципе.Мы мало обращаем внимания на жизнь, мы невниматель-

ны и небрежны к жизни, которая является причиной искусст-

ва, мы занимаемся творчеством в кабинетах по принципу

Жюля Верна. Возникло какое-то огромное количество штам-

пов, какой-то условный язык, эсперанто. Мы занимаемся тем,

что рассказываем какие-то истории, исторьетки старым язы-

ком, не свойственным нам самим, повторяем друг друга и

ничего никому дать не можем. Ну, это можетпривлечь опре-

деленную публику, прокат на этом заработать может. А в

принципе кинематограф еще по существу серьезно не тро-

нут.

Мне рассказали случай, который произошел с одним чело-

веком 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 шко-

лы. Была весна, снег кое-где еще не растаял, лужи вокруг.

Они стояли около стены. Перед тем как их расстреливать, им

приказали раздеться, снять шинели и сапоги. Потому что

трудно было с обмундированием и вообще. Все сняли, а один

из них снял шинель, аккуратно сложил, думая о чем-то дру-

гом, наверное, и стал ходить с целью положить шинель на су-

хое место. А кругом были лужи, просто некуда было ее поло-

жить. А он не привык класть ее в воду. Этот человек через

несколько минут лежал уже в виде трупа у стены, и никакая

шинель была не нужна ему. Но он действовал автоматически,

по привычке, так как мысли его были далеко в преддверии

мерти. 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 Алексей Герман из Ленинграда, который сде-

лал, 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 деся-

ток прославленных мастеров, которые ему в подметки не го-

дятся, несмотря на то, что он еще многого не умеет. Причем

даже не столько он, сколько его сценарист.

В этой картине есть поразительные места. Например, эпи-

зод — 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

**25**

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 Параджа-

нова, обе, особенно вторую, потом все три картины Отара Ио-

селиани. Это все люди, которые очень глубоко «роют», потому

что они понимают, что такое кинематограф. Причем вы не

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 музы-

кальному построению материала. Здесь важна не логика тече-

ния событий, а форма течения этих событий, форма их су-

ществования 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 последо-

вательность эпизодов, характеров, событий, важна логика му-

зыкальных законов: тема, антитема, разработка и т. д. В кар-

тине «Зеркало» во многом использован такой принцип орга-

низации материала.

В основе своей кинодраматургия ближе всего к музыкаль-

ной форме в развитии материала, где важна не логика, а

превращения чувств и эмоций. Вызвать эмоцию можно толь-

ко путем нарушения логических последовательностей. Это и

будет кинодраматургия, то есть игра последовательностью, но

не сама последовательность. Нужно искать не логики, не ис-

тории, а развития чувств. Не случайно Чехов, написав рас-

сказ, выбрасывал первую страницу, то есть убирал все «пото-

му что», убирал мотивировки. Только когда материал осво-

бождается от «здравого смысла», рождается живое чувство в

своем естественном развитии и превращениях. Давно прове-

рено — чем лучше материал отснятой картины, тем скорее он

разрывает первоначальную драматургию.

Подлинный художественный образ обладает не рациональ-

ным толкованием, а чувственными характеристиками, не под-

дающимися однозначной расшифровке. Вот почему внелогич-

ные, музыкальные законы построения материала куда точнее

и художественнее, чем пресловутый здравый смысл. Вообще

искусство — это попытка составить уравнение между бесконеч-

ностью и образом.

**26**

Произведение должно быть способно вызвать потрясение,

катарсис. Оно должно уметь коснуться живого страдания че-

ловека. Цель искусства не научить, как жить (разве Леонар-

до учит своими мадоннами или Рублев — свой «Троицей»).

Искусствоникогда не решало проблем, оно их ставило. Ис-

кусство видоизменяет человека, делает его готовым к вос-

приятию добра, высвобождает духовную энергию. В этом и

есть его высокое назначение.

**ЗАМЫСЕЛ И ЕГО РЕАЛИЗАЦИЯ**

Кипорежиссура начинается не в момент обсуждения сцена-

рия с драматургом, не в работе с актером и не в общении с

композитором, но в тот момент, когда перед внутренним взо-

ром 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. Кинема-

тографист, который явно видит свой замысел и затем, работая

со съемочной группой, умеет довести его до окончательного

и точного воплощения, может быть назван режиссером. Одна-

ко все это еще не выходит за рамки чистой профессиональнос-

ти, за рамки ремесла. В этих рамках заключено многое, без

чего искусство не может осуществить себя, но этих рамок

недостаточно, чтобы режиссер мог быть назван художником.

Художник начинается тогда, когда в его замысле или в

его ленте возникает свой особый образный строй, своя систе-

ма мыслей о реальном мире и режиссер представляет ее на суд

зрителя, делится ею со зрителем как своими самыми завет-

ными мечтами. Только при наличии собственного взгляда на

вещи режиссер становится художником, а кинематограф —

искусством.

В нашей профессии и вокруг нее существует масса пред-

рассудков. Я имею в виду не традиции, а именно предрассуд-

ки, штампы мышления, общие места, которые обычно возни-

кают вокруг традиций и которыми любая традиция постепен-

но обрастает. Но достигнуть чего-либо в области искусства

можно только в том случае, если ты свободен от этих пред-

рассудков. Следует выработать собственную позицию, свою

точку зрения — перед лицом здравого смысла, разумеется, —

и хранить ее во время работы, как зеницу ока.

Очевидно, самое трудное — создать для себя собственную

концепцию, не боясь ее рамок, даже самых жестких, и ей сле-

довать. Проще всего быть эклектичным, следовать шаблонным

**27**

образцам, которых достаточно в нашем профессиональном ар-

сенале. И художнику легче, и для зрителя проще. Но здесь

самая страшная опасность — запутаться.

При помощи кинематографа можно ставить самые слож-

ные проблемы современности—-на уровне тех проблем, кото-

рые в течение веков были предметами литературы, музыки,

живописи. Нужно только искать, каждый раз заново искать

тот путь, то русло, которым может идти искусство кинематог-

рафа.

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. Я еще не 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 снил-

ся 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 были страшно реальны, причем

даже в тот момент, когда я знал, что это только снится мне.

Какое-то странное смещение было. И эти сны были всегда ог-

раничены 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 ма-

териальный смысл, что не может так просто преследовать

человека такой сон. 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 нос-

тальгическое. Что-то тянет тебя назад, в прошлое, не оставляя

ничего впереди. Это всегда очень тяжело. Я подумал, что, рас-

сказав 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 началось

оформляться в фильм. Причем произошла очень странная

вещь. Действительно, я освободился от этих впечатлений, но

эта психотерапия оказалась хуже причины ее необходимости.

Когда я потерял эти ощущения,то мне показалось, что я и

себя в каком-то смысле потерял. Все осложнилось. Чувства

**28**

эти пропали, а вместо них не образовалось ничего. Хотя, чест-

но говоря, я где-то предполагал нечто подобное, и даже в сце-

нарии было написано о том, что не надо возвращаться в ста-

рые места, что бы это ни было: дом, место, где ты родился,

или люди, с которыми ты встречался. И хотя это придумано

было умозрительно, в конечном счете оказалось достаточно

справедливым. И самое-то главное — оказалось, что смысл

фильма и идея его вовсе не в том, чтобы освободиться от вос-

поминаний. Это еще 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 на самом деле какой бы личной картина не была, она никог-

да не может состояться, если это все только о тебе. Если кар-

тина или книга удается, будьте уверены, что все личное яви-

лось всего-навсего стимулом, толчком для рождения замысла.

Если бы это оставалось 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 обра-

зом должны были принять участие в этой картине. Ну, вы

знаете, что отец написал стихи для этого сценария, причем не

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, рожден-

ными в то время, о котором рассказывают те или иные эпизо-

ды. К примеру, стихотворение о любви вспоминается героиней

примерно в то же время, когда оно было написано, в 37-м

году. Короче говоря, мне трудно сказать, что это иллюстра-

ция. Эти стихи неотделимы от героини, от персонажей, кото-

рые 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. Предполагалась какая-то киноанкета,

вопросы, на которые она должна была бы ответить перед кино-

камерой (не перед скрытой кинокамерой, а передобыкновен-

ной кинокамерой). Но это все, слава Богу, было отвергнуто

и реализовывалось совершенно иначе.

Кроме того, у меня были какие-то определенные обязатель-

ства, ну, вы понимаете.

Короче говоря, я специально выбрал для нашего разгово-

ра о возникновении замысла картину, которая очень интимна,

**29**

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 не 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 на-

зывался «Куликово поле». Это должно было быть прологом к

первой серии «Рублева». Битва на Куликовом поле, спасения

Димитрия — князя, который чуть не задохнулся, бедняга, под

горой трупов, и прочее. Начальство вычеркнуло у меня этот

эпизод фильма, потому что он был очень дорогим. Впоследст-

вии меня долго ругали за то, что я сделал картину, в которой

нет 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 выброшен-

ным, этот эпизод был переделан, и уже была не битва на Кули-

ковом поле, 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 нравится

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 унич-

тожены, у нас ведь это очень быстро делается, хотя они были

сделаны из настоящей, вывороченной кожи, из замши, из меха.

На них много фильмов можно было бы сделать, используя

или переделывая их, но тем не менее они пропали. Таким об-

разом, не было никакой возможности реализовать этот замы-

сел, без которого мы не представляли себе фильм «Зеркало».

А в результате появились другие эпизоды. Появился эпизод

чтения сыном автора Пушкинского письма, появилась воен-

ная хроника. Но были и другие изменения. К примеру, пред-

полагалось использовать текст из «Рукописи» Леонардо о том,

как следует писать битву. Этот закадровый текст должен был

ложиться на эпизод разрушения церкви в городе Юрьевце

в 38-м году. Потом и этот эпизод «разрушения церкви» выпал.

Вместо него появились некоторые цитаты, чисто изобразитель-

ные. 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

**30**

монолитным, реализовался совершенно иначе. Идея взаимо-

действия настоящего с прошлым раздробилась и вошла как

компонент в отдельные сцены картины. Она не смогла быть

основой для фильма, то есть тем, чем она казалась в тот мо-

мент, 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 профессио-

нальной, то есть как реализуется та или другая мысль, идея

автора, его концепция как нечто неуловимо духовное прев-

ращается в реальную материальную деталь, которая вклады-

вается в общую конструкцию фильма.

Есть еще одна проблема колоссальной важности, имеющая

прямое отношение к замыслу и его реализации.

Я не 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 заигры-

вать 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 от-

ношение 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 достоин-

ства и уважения по отношению к тому, кому это адресовано,

то есть зрителю. Это тоже имеет отношение к реализации за-

мысла. Потому что никто из нас не может вычислить, как Петр

Петрович Иванов или там еще кто-то другой будет реагиро-

вать на наш замысел и на его реализацию. Мы не в состоя-

нии 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.

Не понимая того, что у художника только единственный путь

— прямой. Только прямой путь. И вот начинается следую-

щее — он пытается сделать картину, которая будет не хуже

**31**

его предыдущей. И начинает повторять сам себя, и начинает

работать на отработанных уже материалах, на том горючем,

которое давно сгорело. Это трагедия очень многих наших та-

лантливых людей. Они 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 художников, когда им говорят, что они не современны,

что они отстают от времени, что они не идут в ногу со време-

нем, что они занимаются какими-то вещами, которые явля-

ются всего лишь навсего тупиками и какими-то закоулками

рядом с торной дорогой, с шоссе, по которому должно идти

наше искусство, и так далее. Все это очень странно, потому

что в конечном счете кто, как не каждый из нас, может счи-

тать себя современником того, что происходит сейчас, в наше

время. Просто даже как-то смешно. Никто не свободен от

своего времени, и никто не может сказать, что он оторвался

от своего времени.

Возьмем, к примеру, такую ситуацию в искусстве, как де-

каданс. В конечном счете декаданс выражает свое время. И

если бы не было декаданса, то мы никак не могли бы ощу-

тить, что же это такое конец XIX — начало XX века с точки

зрения духовной и культурной жизни и в социальном аспекте.

Конечно, это тупик, но, с другой стороны, сказать о том, что

тупиковое искусство декаданса существует вне времени, что

это какой-то аппендикс, который не выражаетвремя, было бы

ошибкой.

Позволю себе несколько уклониться от основной темы

нашего разговора и остановиться на тех нравственных аспек-

тах замысла, которые возникают при обращении с историчес-

ким материалом.

Недавно я прочел «Записки Марии Волконской», жены

Сергея Волконского, декабриста, в которых она рассказывает

о своем путешествии в Сибирь, к своему мужу. Удивительные

«Записки». Ну, я уже не говорю о нравственном величии этих

женщин. Это было удивительно.

Они последовали за своими мужьями в Нерчинск, в другие

места с целью разделить их судьбу, несмотря на то, что имели

право лишь через щель в заборе говорить друг с другом два

раза в неделю. И так долгие годы, прежде чем им разрешили

какие-то другие способы общения. Все это невероятно. Уни-

кально. Какие она выводы делает по поводу этих самых тай-

ных обществ, вообще о значении и роли декабристов. Это по-

разительно. Во всяком случае, все, что я читал после этого,

**32**

я имею в виду историографические работы, просто повторяют

ее и больше ничего. Только очень болтливо, суетно и бессмыс-

ленно. Как большинство бессмысленных диссертаций на инте-

ресные темы.

Причем как она высказывается по поводу русского народа.

Она сталкивалась с каторжниками, с убийцами, с грабителя-

ми, с которыми вступала в контакт, потому что они ее просили

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 граждан-

ственностью. Причем дело не в мужьях даже, тут многое по-

нятно. У мужчин совершенно другое, наверное, предназначе-

ние в жизни, а в этих женщинах, двадцатилетних, девятнад-

цатилетних, 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 неподготовлены

ни к каким перипетиям, мы были так 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.

На меня эта книга произвела просто поразительное впе-

чатление. Причем самое главное — это отсутствие каких бы

то ни было предрассудков, которые связаны, как правило, с

полуобразованными людьми, полуграмотными. Такая чисто-

та, которая может иметь место только в среде совершенно не-

испорченной.

В общем, к чему я это говорю. Замысел должен возникать

в какой-то особой сфере вашего внутреннего «я». Если вы чув-

ствуете, что замысел возникает в области умозрительной, ко-

торая не задевает вашей совести, вашего отношения к жизни,

то будьте уверены, что это все пустое. Этим не стоит зани-

маться.

Замысел должен быть равен поступку в моральной, нрав-

ственной 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 писа-

тели, и это не одно и то же.

Мне кажется, что замысел должен рождаться так, как рож-

дается поступок. Вот представьте, вы живете, и у вас возни-

кает дилемма: как дальше, так или не так. То есть вы по-

нимаете, что если вы поступите определенным образом, то

3—214 33

вам придется очень многим рисковать, но вы будете на пути

реализации в нравственном смысле. А вот путь, где вам не

нужно, скажем, ничем рисковать, но вы отчетливо понимаете,

что вы в стороне от своей духовной реализации, что это околь-

ный путь, это путь самосохранения.

Реализация и самовыражение — понятия разные. Само-

выражение— это палка о двух концах, это не самое главное.

И вот вы отчетливо знаете, что вы всем рискуете, но зато

не теряете чувства собственного достоинства. Каждый нор-

мальный человек живет такими моментами кризиса, которые

связаны с внутренней депрессией, и так далее, и так далее.

Это 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 ни к чему не приведет.

Этот замысел не является истинным.

В кино процесс реализации замысла есть процесс сохране-

ния замысла, консервации его. Путь от зарождения замысла

до завершения фильма в студии перезаписи, мне кажется

более сложным, чем в других видах искусства. Причем дело

не в технологии. Скажем, построить дом для архитектора дос-

таточно сложно, но мы знаем, что если архитектурный замы-

сел реализуется точно инженером-строителем, то, в общем,

здесь никаких моральных потерь и убытков не будет. Здесь

просто речь идет о тяжелом труде и долгом времени. Вы знае-

те, что архитектурные памятники строились в течение иногда

даже десятилетий. И тем не менее, несмотря на 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 не сумеет сохранить свой первоначальный замысел,

то картина может получить не тот крен и исказиться настоль-

ко, что замысел не будет реализован вообще.

Если оператор не поймет вашего замысла, то картина бу-

дет снята совершенно не так, как бы блестяще она ни 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 декорациях. Если ваш ком-

позитор 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. То есть

**34**

в конечном счете вы находитесь в 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 замы-

сел поначалу. Поначалу. Прежде, чем начать писать режис-

серский сценарий.

Трудно уберечь свой замысел от того, чтобы не «растащи-

ли» его такие люди, как оператор, художник, актер, компози-

тор и другие. Это очень трудный процесс. Задача режиссе-

ра— сохранить и влить замысел в сосуд, имеющийся в руках

каждого из ваших творческих помощников. Другое дело, если

это будет высказано языком, свойственным вашим коллегам,

которые делают с вами 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, темне 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 помощника к нужному вам реше-

нию. Ибо, зная его, вы можете опасаться того, что он не смо-

жет этот замысел реализовать.

Вот как было у нас с Юсовым. Он прочитал сценарий «Бе-

лый день», то есть то, что потом стало называться «Зерка-

лом», и сказал, что этот сценарий снимать не будет. Он его

раздражает тем, что является биографическим, более того,

автобиографическим. Впрочем, это многие говорили. Кинема-

тографисты, в общем-то, в штыки приняли эту картину, пото-

му что больше всего им не понравилась лирическая интонация,

то, что режиссер посмел говорить о себе. В данном случае

Юсов поступил честно. Тем не менее, когда картина была сня-

та, 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 снимал с ним,

и «Солярис» мы вместе снимали. И тем не менее я не пред-

ставляю себе, как бы мы работали с Юсовым над этим филь-

мом. 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 кос-

венным путем.

Во всяком случае, с актером это сплошь и рядом именно

так и происходит. Как правило, не следует актеру рассказы-

**3\* 35**

вать о своем замысле. Актер человек простодушный, очень

искренний, честный, который старается не мудрствовать лука-

во, а верить. Как только он начинает «копать», философство-

вать по поводу своей профессии, по поводу приложения самого

себя к фильму, к замыслу, он очень многое 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 ус-

ловно говорю Банионис, имея в виду 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 пунктир своей работы в будущем фильме.

Но он это не может сделать, ибо не 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 конечный результат.

Он будет играть символ своей роли, он будет играть отноше-

ние к своей роли. Он попытается иллюстрировать замысел, о

котором ему режиссер рассказывал. Короче говоря, он возь-

мет себе в голову этот замысел и все время будет иметь в виду

его, когда ему нужно будет играть конкретную сцену. Одному

актеру это будет мешать, другому это будет помогать, но в

любом случае это будет неправильный подход к роли, как

мне кажется. Поэтому, например, когда мы работали на кар-

тине «Зеркало» с Тереховой, я ей просто не давал сценарий.

Она не знала ни своей роли, ни того, что она будет делать в

следующий день, ничего она не знала, потому что мне не хо-

телось, 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 сцену, которую она играет. Мне нужно было

совсем другое. Мне нужно было, чтобы актер растворился в

замысле, и тут есть только один метод и один способ: нужно,

чтобы актер верил, во-первых, режиссеру, с которым он рабо-

тает, а во-вторых, чтобы ему нравилось то, что он делает.

Сколько примеров таких знаю, когда актер идет снимать-

ся и говорит: «Ну, прочел я сценарий, Ну, что, буду снимать-

ся, постараюсь что-нибудь сделать». Это означает, что карти-

ны не будет. Во всяком случае, роли не будет — это точно.

Короче говоря, ничего из этого не родится. Актер не должен

**36**

идти сниматься в фильм, о котором он так говорит. Но это, к

сожалению, происходит потому, что актеру надо работать, ак-

теру нужно зарабатывать на жизнь, не так уж много картин,

в которые он может поверить. Тут уже вступает в силу социо-

логия, законы джунглей, законы жизни, и мы тут не можем

существовать в какой-то лаборатории, колбе или каких-то ан-

тисептических обстоятельствах. Короче говоря, я хочу ска-

зать,что замысел такая вещь, что приходится для его сохра-

нения часто заниматься даже обманом.

Вот, например, снимался у нас в «Рублеве» Николай Бур-

ляев, 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 и что я

его буду переснимать. То есть ему нужно все время находиться

в состоянии какой-то катастрофы, чтобы он совершенно ни в

чем не был уверен. Тем не менее, мне не удалось добиться

тех результатов, которых бы хотелось добиться. Чтобы он был

хотя бы на уровне Солоницына или 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 из них

поставлена в 1961 году и называется «Как в зеркале», хотя

точнее будет «Как сквозь тусклое зеркало». Эта фраза взята

из Писания, по-моему из «Послания к коринфянам». Там го-

ворится, что мы пока видим все как через тусклое стекло,

гадательно, а потом настает момент, когда у нас упадет пеле-

на с глаз и мы все увидим иначе. Это цитата из Писания, поэ-

тому ее следовало бы переводить точно, иначе возникает ощу-

щение, что здесь речь идет о проблеме героини в психопато-

логическом плане, что она является носителем идеи фильма.

Ни в коей мере. Тусклое стекло вовсе не означает тусклый, за-

крытый, искаженный взгляд на мир героини. К замыслу этот

персонаж, в общем, не имеет прямого отношения. То есть здесь

нет такого соотнесения с идеей, как у Шекспира с Гамлетом.

Это первая картина, а вторая называется «Стыд», и она нес-

колько иная. Таким образом, вы можете сравнить работу од-

ного из очень хороших современных кинематографических и

театральных актеров — Макса фон Сюдова, в первой и второй

картине он играет главные роли. Возник такой вопрос: «А как

же быть с перевоплощением, которое вы отрицаете, если вот

Сюдов играет в одной картине так, а в другой картине совер-

шенно иначе?» Ну, конечно, он играет совершенно иначе пото-

**37**

му, что обстоятельства совершенно другие. Разные люди, раз-

ные характеры и, конечно же, он играет их по-разному, но ни

о каком перевоплощении речи быть не может.

Повторяю, я не верю в концепцию перевоплощения. Пере-

воплощение означало бы отсутствие собственной концепции,

собственной, я бы сказал, личности, которая не растворяется,

а остается цельной актерской личностью в разных картинах,

в разных спектаклях. В оборотней я не верю. Потом это анти-

научно. 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 за-

мысел, как идею. Потому что замысел вещь гораздо более

широкая, чем идея. Все вместе: судьба людей, их 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 не знаю, у меня другая

точка зрения. Я, например, не могу сказать, что герой — ее

муж — плохой человек. Я не могу сказать, что она плохой че-

ловек, я не могу сказать, что плохой человек тот, которого иг-

рает Бьернстранд. Или можно сказать, что они все плохие

или они все хорошие, но ничего определенного, тенденциозно-

го вы не вынесете из их 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 персо-

наж. И то непонятно. То есть он находится в обстоятельствах,

которые нельзя истолковать тенденциозно. Которые исполь-

дуются, как обстоятельства для раскрытия характеров, а не

для того, чтобы проиллюстрировать идею. А идея гораздо глуб-

же растворена в ткани фильма. Посмотрите, как потрясаю-

ще разработана в этом отношении линия человека, которого

играет фон Сюдов.

Это очень хороший человек, музыкант.

Да, он трус, но ведь хороший человек это не обязательно

смелый человек, вернее, трус не всегда плохой человек. Это

разные категории. Да, он слабый, слабохарактерный, что на-

зывается, он труслив, его жена гораздо более сильный чело-

век, хотя она тоже боится, но она более приспособлена к этой

жизни. Она не такая слабая. И вот посмотрите, что делает

режиссер с этими людьми, что происходит. Этот человек стра-

**38**

дает оттого, что он слабый, что он боится. Он ранимый, он

еле выносит эту жизнь, он от нее все время закрывается рука-

ми. 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 нуждать-

ся, от него не 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 дает по физиономии и говорит: «Пошла вон». А она за

ним идет.

Посмотрите, как Бергман ставит вечный вопрос по поводу

того, что добро пассивно, а зло активно. Герой превращается

в жестокого человека, как только он находит способ защища-

ться от жизни. Он уже не боится, он не так боится всего, как

остальные. Он спокойно смотрит на то, как этот партизан, по-

терпев фиаско в борьбе, топится в последней части фильма.

И 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 переста-

ет 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 нап-

равлении. Это не обязательно война. Совсем не обязательно.

Это может быть и болезнь, как это было в фильме «Как в зер-

кале», где болезнь тоже не является причиной, а лишь обстоя-

тельством, которое словно на изломе раскрывает характеры.

Бергман ни в коем случае не позволяет актерам быть выше

обстоятельств, в которые они поставлены. Они как бы не име-

ют права играть больше, чем обстоятельства и характеры в

этих обстоятельствах. Потому что если бы они играли нечто

большее, то тогда они бы уже играли свое отношение к этим

характерам, к этой идее, и думаю, что тогда бы это было не

эмоционально, а очень рационально, очень рассчитанно и не

было бы искусством. Т. е. было бы очень тенденциозно и аля-

повато.

**39**

Режиссер обязан вдохнуть в актера жизнь, а не делать

его рупором своих идей. Хотя считается, что актер — это ру-

пор. 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 него актеры, кстати, далеко не театрально играют.

Оттого, что кроме лиц актеров ни на что другое не смотрит?

А 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 на актерах — не означает быть

ущербным в профессиональном смысле этого слова. Это озна-

чает, что для этого художника мир отражается в глазах акте-

ра, в их душевных поворотах, в столкновениях друг с другом.

Это такая же часть реальности, которая способна у некото-

рых художников занять основное место во всех фильмах.

Многие актеры считают так: если режиссер не говорит мне

о своем замысле, то он меня не уважает. Это неправда. Пото-

му что актер в кинематографе — человек, который приглаша-

ется на роль именно потому, что он ближе всего по своей ду-

ховной и внешней организации к тому, что он должен сделать.

Бергман, например, специально пишет роли для своих акте-

ров. В кино возможно только совпадение. Актер в кинема-

тографе просто не 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 сцена 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 обстоя-

тельствах, буквально жить в этом куске, жить в смысле физио-

логии, в смысле психического состояния. Потому что в жизни

человек подчинен своим чувствам, он никакой драматургии

в своей жизни не знает и не выстраивает, если он искренне

себя ведет. Поэтому, не зная об обстоятельствах и функциях

своего поступка, актер может гораздо больше принести непос-

редственного чувства, общего в своих связях с жизнью и про-

демонстрировать совершеннейшую свободу и независимость

от режиссерской идеи. В конечном счете в кино актер гораздо

**40**

более свободен тогда, 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 всег-

да, как мне кажется, очень дурно влияет на актеров. Это всег-

да видно. Всегда видна тенденциозность, всегда видна сенти-

ментальность 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, ему надо

создавать жесткие рамки, но внутренние, психологические.

Актер начинает «врать», когда он перестает существовать в

предлагаемых обстоятельствах.

Рене Клер сказал знаменитую фразу, очень тонкую, если

вдуматься. Когда у него спросили: «А как вы работаете с ак-

тером?»,— он ответил: «Простите, работаю с актером? Как

работаю с актером? Я с ним не работаю. Я ему плачу деньги».

В этом было высокое доверие к актеру и притом понима-

ние того, что каждый занимается своим делом. Только в силу

некомпетентности считается у нас, что режиссер должен рабо-

тать с актером. Работать можно только с человеком, который

вообще меньше всего годится в актеры.

Возьмем, к примеру, «Приключение» Антониони. Как он

работает с актерами? Я не знаю, я затрудняюсь ответить, он

никак не работает. Вы можете сказать, что они живут, но это

опять все не туда. Этот термин совершенно не годится — жи-

вут. 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 ра-

ботают у Бергмана? В этом отношении просто назревает ката-

строфа, потому что никак не работают. Возникает ощущение

реального человека, который не показываетзрителю, что он

делает что-то, то есть несет мысль, как у нас называется, он

совершенно невозможно убедителен, неподдельно уникален.

Он уникален, но не выразителен. Он на своем месте, и в этом

есть высшая выразительность актера в кино. Он ни 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. Марлон Брандо учился по системе

Станиславского. Джеймс Дин также.

Актерская реализация в кино должна абсолютно совпадать

с правдой жизни. Быть может, я скажу дерзость, но актерский

**4 1 \_ \_ \_ \_**

аспект не является специфически кинематографическим спосо-

бом выражения. Ни в коем случае. Глядя фильмы лучших ре-

жиссеров, нельзя сказать: ох, как играют актеры. Это самое

страшное, что может быть, когда режиссеру говорят подоб-

ное. В кино невозможно никакое перевоплощение. Как только

актер начинает играть и брать на себя право быть рупором за-

мысла, так все и кончается. Главное то, что пропорции стано-

вятся неестественными. Это уже не НгО, это уже какая-то

перекись водорода, уже какая-то тяжелая вода, уже какая-то

изменившаяся структура. Это не может не сказаться на обра-

зе, который требует абсолютной цельности. Вот об этом преж-

де всего следует помнить.

Короче говоря, в кино требуется уравновесить атмосферу,

в которой действует человек в кадре, и самого человека, ко-

торый действует в этой атмосфере. Ничто не должно превали-

ровать, иначе рушится иллюзия того, что мы являемся свиде-

телями каких-то событий, действий в жизни людей. Я не про-

тив, если актер будет очень ярок, очень приподнят над жизнью,

что ли, но для этого следует и саму жизнь организовать таким

образом, чтобы он стоял на земле. Поэтому речь идет только

об уравновешивании вообще всех компонентов фильма. Иначе

что-то будет выпадать, и тогда мы будем говорить — это ак-

терское кино. А на самом деле это никакое не кино, просто

пришли актеры и сыграли хорошо какую-то сцену, но это к

фильму никакого отношения не имеет.

Актер не является материалом специфичным для кино.

И как только мы его начинаем традиционно театрально

использовать, так сразу разрушается ощущениекинематог-

рафа.

Возьмем для примера картины, скажем, Протазанова —

«Процесс о трех миллионах» или «Праздник святого Иорге-

на», то есть комедии, где актеры играют очень условно, теат-

рально, где Протазанов еще не отказывается от старых теат-

ральных навыков, нажимов на актерскую пластику, на их вы-

разительность. В результате возникает ощущение подмигива-

ния, подталкивания зрителя под локоть, чтобы он обратил

внимание на поведение актера. То есть, короче говоря, силь-

ный нажим, который, конечно, чувствовался и в те времена,

когда снималась картина, но теперь это бесконечно устарело,

потому что в чистом виде в кино была перенесена театраль-

ная манера актеров и, не будучи специфичной для кино, э т а

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

**42**

ли такая форма поведения актера, которая всегда бы воспри-

нималась как истина?

Я много об этом думал, и мне кажется, что да, существует.

Только не нужно думать, что работа актера в кино есть един-

ственный способ выражения замысла режиссера. Ни в коем

случае. Вот такие картины обязательно устареют. Если вы

посмотрите брессоновские картины, то поймете, что эта мане-

ра исполнения устареть не может, потому что в ней нет ниче-

го, 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

преувеличением.

Кино должно быть абсолютно натуралистично.

Что значит игра актера? Игра—это условное поведение

человека, выдающего себя за другого. Актер, «играя», имеет

возможность выразить свое отношение к персонажу, и в этом

отношении возникает свой колорит в исполнении роли теат-

рального актера. В кинематографе же это просто заведомо не-

возможно. Нельзя собственную индивидуальность втиснуть в

условные рамки. В кино рамки безусловные.

Итак, существует ритм актеров, ритм внутренней жизни

в кадре, который должен контролировать режиссер. Однако

ритм актеру не навязывается, ему навязывается другое — на-

вязывается атмосфера, состояние, в котором актерповедет

себя максимально приближенно к тому результату, который

требует режиссер.

Прежде всего режиссер должен стараться отсечь у актера

возможность толковать роль, возможность описывать ее при

помощи своих жестов, короче говоря, быть идеологичным, то

есть быть концепционным. Он должен стараться, на мой

взгляд, использовать актера как часть природы, а не как сим-

вол чувств или идей, заложенных в фильме. И в этом не пре-

небрежение актером, а наоборот, специфика работы актера

в кино, на мой взгляд, даже уважение, потому что другим об-

разом режиссер не способен видеть объективным глазом ак-

тера и быть объективным по отношению к собственному за-

мыслу.

У Брессона актер берется в том только аспекте, где он на

грани невыразительности. Например, можно плакать по-раз-

ному. Но Брессон не хочет, чтобы актер плакал, выражая свою

индивидуальность настолько ярко, что она в конечном счете

начинает доминировать. То есть каждый раз он пытается низ-

вести проявление эмоций персонажей до уровня невыразитель-

**43**

ности, и здесь он совершенно прав. Короче говоря, если ему

нужно, чтобы актриса заплакала, она заплачет, но при этом

она не 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 ре-

жиссеру, этот человек должен находиться в этой сцене. Важно

зафиксировать изменение ритма в зависимости от точно най-

денного состояния. Потому что зритель или просто свидетель

способен судить о сцене только с точки зрения фальши, боль-

ше никак. Приведу довольно избитый уже пример: любая

домохозяйка, выглядывая из окна своей кухни и наблюдая

какую-то уличную сценку, не слыша реплик, которые произ-

носят участники этой сцены, всегда догадывается, о чем идет

речь, если она более или менее знакома с этими людьми. Или

— даже не знакома. Существует жизненный опыт, который

заставляет нас соотнести действия, проявления жизни с самой

жизнью и где-то увидеть фальшь, если это связано с челове-

ком. Именно поэтому мы иногда, знакомясь с людьми и раз-

говаривая с ними, можемощутить, что этот человек фальши-

вый 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 рабо-

тает наш жизненный опыт, который сталкивается с проявле-

нием действительности и 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 —

он способен выдержать любую паузу. Это чувство свободы

актера может быть создано и режиссером, оно может быть

срежиссированно обстоятельствами, атмосферой, не в том де-

ло. Важно добиться вот этого чувства абсолютной свободы,

возможно, что это даже телепатически передается. Если ак-

тер будет «стараться» быть свободным, то ничего из этого не

получится, это будет неорганично.

Открытость актера, его раскованность должна всегда су-

ществовать в рамках обстоятельств. Нельзя абстрактно поль-

зоваться 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 не выражаются впрямую. Абстрактное

**44**

выражение эмоций — это и есть чисто актерский «открытый»

темперамент. Это в чистом виде условность, фальшь, игра, ибо

все это не конкретно.

Так что истинная свобода актера и ложно понятый «от-

крытый» темперамент — это разные вещи, их не следует никог-

да путать.

В связи с этим можно заметить, что кинопробы в том виде,

в котором они осуществляются у нас сплошь и рядом, — самое

бессмысленное занятие. Не говоря уж о том, что они в ос-

новном снимаются для членов худсовета, которые, на мой

взгляд, не умеют смотреть их. Здесь главным критерием ста-

новится: ох, как играют, другими словами, те абстрактные

проявления актерского темперамента, о которых мы уже гово-

рили. Если бы режиссер снимал кинопробы для себя, то он

бы делал это совершенно иначе, но тогда бы его никто не по-

нял, а соответственно, невозможно было бы ему утвердить

актеров и т. д.

В конечномсчете в кадре возникает условное существова-

ние, но в основе его связи с действительностью, причем чем

меньше их, тем убедительнее автор, уникальнее созданное им.

Сфотографировать действительность нельзя, можно создать

только образ ее.

Режиссер в кино является тем 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 прос-

то обязан поделиться им с оператором, с художником, с акте-

ром, довести до их сознания, до их чувств, сделать их своими

сторонниками и прочее... Увы, это не так. Довести до созна-

ния, поделиться замыслом — это все слова, не имеющие ника-

кого отношения к правде жизни, к процессу творчества в кине-

матографе. Поэтому вопрос о сохранении замысла заключает-

ся прежде всего в том, чтобы этот замысел остался тайной

для всех ваших коллег. Но чтобы коллеги не замечали этого,

иначе они не смогут ничего сделать толкового.

Не всегда режиссер может поделиться своим замыслом, по-

тому что порой бывает невозможно его сформулировать. С од-

ной стороны, конечно, это плохо, с другой же, мы знаем ог-

ромное количество примеров такого рода. Короче говоря, не

всегда замысел поддается расшифровке даже своим коллегам,

членам своей творческой группы. И я думаю, что это нормаль-

**45**

но, вот такой конфликт — между желанием поделиться, даже

если оно возникает, и тем, как поделиться. А 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 от-

ношения к действительности каждый режиссер вынужден

по-разному защищать свой замысел и по-разному реализовать

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 фор-

му размещения и движениявыбранных объектов по отноше-

нию к плоскости кадра. Для чего мизансцена служит? На

этот вопрос вам в девяти случаях из десяти ответят: она слу-

жит для того, чтобы выразить смысл происходящего. И все.

Но ограничивать только этим назначение мизансцены нельзя,

потому что это значит становиться на путь, который ведет в

одну сторону — в сторону абстракций. Де Сантис в финальной

сцене своей картины «Дайте мужа Анне Дзаккео», поместил,

как все помнят, героя и героиню по обе стороны металличес-

кой решетки забора. Эта решетка так прямо и говорит: вот эта

пара разбита, счастья не будет, контакт невозможен. Получа-

ется, что конкретная, индивидуальная неповторимость собы-

тия приобретает банальнейший смысл из-за того, что ему при-

дана тривиальная насильственная форма. Зритель сразу уда-

ряется в «потолок» так называемой мысли режиссера. Но беда

в том, что многим зрителям такие удары приятны, от них ста-

новится спокойно: событие «переживательное», да к тому же

и мысль ясна и не надо напрягать свой мозг, свой глаз, не

надо вглядываться в конкретность происходящего. А ведь по-

добные решетки, заборы, загородки повторялись множество

раз и во многих фильмах, везде означая то же самое.

Что же такое мизансцена? Обратимся к лучшим литера-

турным произведениям. Финальный эпизод из романа Досто-

евского «Идиот». Князь Мышкин приходит с Рогожиным в

комнату, где за пологом лежит убитая Настасья Филипповна

и уже пахнет, как говорит Рогожин. Они сидят на стульях

посреди огромной комнаты, друг против друга так, что ка-

саются друг друга коленями. Представьте себе все это, и вам

станет страшновато. Здесь мизансцена рождается из психоло-

гического состояния данных героев в данный момент, она не-

**43**

повторимо выражает сложность их отношений. Так вот, ре-

жиссер, создавая мизансцену, обязан исходить из психологи-

ческого состояния героев, находить продолжение и отражение

этого состояния во всей внутренней динамической настроен-

ности ситуации и возвращать все это к правде единственного,

как бы впрямую наблюденного факта и к его фактурной не-

повторимости. Только тогда мизансцена будет сочетать кон-

кретность и многозначность истинной правды.

Я никогдане понимал, как можно, например, строить

мизансцену, исходя из каких-либо произведений живописи.

Это значит создавать ожившую живопись, а следовательно,

убивать кинематограф.

Мизансцена выражает не мысли, она выражает жизнь.

Все так называемые «режиссерские находки» — двусмыс-

ленность. Эти находки — враг режиссуры, и в мизансцене, и

в монтаже, и в способе съемки, короче, во всем. Зритель от-

носится к этим «находкам» как к системе иероглифов, стре-

мится расшифровать все «подсказки». И зритель уже требует

не просто символов, но чтобы еще и легко читался этот сим-

вол.А режиссер в этой ситуации выступает в роли руководите-

ля, который жестко ведет зрителя по фильму, указывая, что

вот на это надо смотреть такими глазами, а на это — такими.

Короче, режиссер — в качестве поводыря. Эдакий «перст ука-

зующий». 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 на-

ходки».

Брессон дальше всего от такого «стиля». Он превращается

в своих картинах в демиурга, в создателя какого-то мира, ко-

торый почти уже превращается в реальность, поскольку там

нет ничего, где бы вы могли обнаружить искусственность, на-

рочитость или нарушение какого-то единства. У него все сти-

рается уже почти до невыразительности. Это выразитель-

ность, доведенная до такой степени четкости и 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

**47**

очень сожалею о некоторых сценах и кадрах, не отвечающих

этому принципу, но по тем или иным причинам оставленных

в моих картинах. Например, сейчас я бы с удовольствием выб-

росил из «Зеркала», из сцены с петухом, крупный план герои-

ни, снятый рапидом в 90 кадров в искаженном, неестествен-

ном освещении. Благодаря такому воспроизведению жизнь

образа на экране оказывается замедленной, у зрителя даже

возникает ощущение раздвижения временных рамок. Мы как

бы погружаем зрителя в состояние героини, тормозим какое-то

мгновение этого состояния, специально акцентируем его. Сей-

час я думаю, что все это очень плохо. Плохо потому, что бла-

годаря такому решению сцена приобретает чисто литератур-

ный смысл. Мы деформируем лицо актрисы, как бы действуя

вместо нее. Мы педалируем нужную нам эмоцию, и в резуль-

тате возникает впечатление, что актриса в этом эпизоде игра-

ет 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 атмос-

феру некоторой таинственности.

Говоря о том, что бы я еще переделал в «Зеркале», могу

сказать, что я бы убрал уход от врачихи Соловьевой. То есть

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, хоть

посмотреть, что из этого получится.

Для сравнения могу привести пример более удачного ис-

пользования режиссерского приема из того же «Зеркала» — в

сцене в типографии, когда героиня, перепуганная тем, что ос-

тавила в корректуре грубейшую ошибку, торопится в цех. Ее

проходы по типографии тоже сняты рапидом, но едва-едва за-

метным. Мы старались снять этот проход в этом смысле по

возможности деликатно, осторожно, чтобы зритель, почувство-

вав его напряженность, не заметил средств, ее вызывающих.

Чтобы у зрителя сначала возникло неясное ощущение стран-

ности 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 под-

черкнуть какую-то мысль. Мы хотели выразить состояние ее

души, не прибегая к актерским средствам.

**48**

Когда зритель не думает о причине, по которой режис-

сер использовал тот или иной план, тогда он склонен верить

в реальность происходящегона экране, склонен верить той

жизни, которую «наблюдает» художник. Если же зритель ло-

вит 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 выле-

зает 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 мой взгляд, чтобы прием не был заметен.

Когда прием выражает суть, тогда он органичен. Возьмем, к

примеру, рапид. Для меня этот прием очень естествен, ибо

позволяет вглядеться в движение времени. Но сейчас в ком-

мерческом кино, пожалуй, не найти картину, в которой бы

не было рапида. Сейчас нет ничего банальнее в кино, чем

рапид. Возникает проблема, что же делать в таком случае?

Думаю, что решение тут одно. Если образ, который вы созда-

ете, 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

не «как». Если содержание выдерживает некий прием, то он

органичен, неотторжим, часть того целого, что составляет кино-

образ.

Любая картина, любое произведение в конечном счете стре-

мится к какому-то идеалу, но, как правило, никогда его не

достигает, в каком-то смысле отражая проблему иллюзорнос-

ти абсолютной истины, к которой она стремится. Поэтому я

и говорил об отсутствии совершенного произведения искусст-

ва.

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, Чехо-

ва, 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 про-

изведения, хорошего или худого, но произведения, которое

будет жить уже независимо от вас и вы будете испытывать к

нему разные противоречивые чувства. Возможно, что вы бу-

дете стремиться к тому, чтобы переделатьего, но в кино это

просто невозможно.

**49**

Главным эстетическим принципом, руководящим работой

кинохудожника, должна быть форма, способная выразить кон-

кретность и неповторимость реального факта. Непременное

условие любого пластического, изобразительного построения

в фильме каждый раз заключается в жизненной подлинности

и фактической конкретности. От художника зависят облик и

душа интерьера, его атмосфера, состояние, настроение. В рав-

ной степени это относится и к натуре, натурным декорациям,

месту и времени съемок. Художник должен учитывать фак-

турную неповторимость мизансцен и в каждый момент дей-

ствия и временное развитие, изменение самой фактуры. Неда-

ром польский оператор Ежи Вуйцик писал о том, что фактуры

органически связаны со временем и для него лично важен

момент наблюдения за изменениями материи 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 обстоятель-

ства, как изменятся мельчайшие детали за этот 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

приспособлен к домашней работе. Через несколько дней все

предметы покроются пылью, и слой с каждым днем будет ста-

новиться все толще).

Так же конкретно, с учетом их временной жизни в кадре,

должны подбираться остальные компоненты, зависящие от ху-

дожника, — реквизит, костюмы и т. д. Кстати, костюмы —•

одна из важнейших проблем, они должны находиться под

неустанным наблюдением главного художника (за редким ис-

ключением), иначе один неудачный костюм сможет загубить

всю тщательную работу по созданию атмосферы и цветового

состояния эпизода.

Костюм —очень важная часть общего художественного ре-

шения фильма. Тут В'ажно очень тонкое ощущение фактуры.

Я бы сказал: рубашка актера должна быть из того же мате-

риала, что и лицо актера. Ну, вы понимаете, о чем я говорю,

употребляя такую метафору. Я говорю об отношении. Вспом-

ните в живописи, например, полотна «голландцев», так каж-

дый сантиметр полотна выполнен с одинаковоудивительным

отношением.

Здесь все должно быть продуктом продуманности в выс-

шей степени, отбора. Здесь нужна высочайшая требователь-

ность, даже к пуговице. У Вермеера рваный рукав — нетлен-

ная ценность, одухотворенный мир.

**50**

Свежесшитый костюм на актере — это всегда катастрофа.

Костюм так же, как и любая вещь в кадре, должен иметь

свою биографию, связанную с конкретным человеком, акте-

ром. Это всегда видно, потому что это такая же часть реаль-

ности, изменяемой во времени, как и все остальное.

То же можно сказать и о прическах. Можно создать, на-

пример, в стиле ретро точные прически и костюмы, а в ре-

зультате получится журнал мод того времени, он будет сти-

листически безупречен, но мертв, как раскрашенная картинка.

Все дело в том, что нужно линии определенного стиля прило-

жить к живым людям, помножить их на характеры и биогра-

фии, тогда возникает ощущение живой реальности.

Теперь мы подошли к проблеме цвета в работе киноху-

дожника.

Когда-то я вообще отрицал цвет в кино. Но с тех пор

взгляды мои изменились. Но некоторые из моих прежних выс-

казываний я подтверждаю и сейчас. Главное из них — цвет

должен соответствовать состоянию времени на экране, выра-

жать и дополнять его. В цветных фильмах художник (так же,

как и режиссер, и оператор) должен проявлять свой вкус по-

тому, что именно в цвете таится наибольшая опасность свести

кино к красивым движущимся картинкам, к движущейся жи-

вописи. И тут для художника опять-таки важнейшим, опреде-

ляющим моментом будет факт — временной и реалистичный.

Что же касается натуры, то тут у художника кино есть ге-

ниальные предшественники — русские зодчие. Все соборы по

выбору места стоят удивительно точно, они так продолжают

природу, что прямо дух захватывает. Художник никогда не

должен забывать, что архитектура должна быть продолжени-

ем природы, а в кино — и выражением состояния героев, и

авторских идей. При строительстве декораций художник, кро-

ме творческих проблем, должен решать и чисто практические,

и главная из них — возможности съемки. Ни в коем случае

художник не должен диктовать своей декорацией мизансцену

или как-то ограничивать возможности оператора. Художник

обязательно должен знать,какой оптикой, на какой пленке

будет снимать оператор и даже какой техникой будет пользо-

ваться.

Для картины «Зеркало» художник Н. Двигубский постро-

ил комплексную декорацию «Квартира автора». На ее строи-

тельстве были заняты почти все бутафоры «Мосфильма». Ра-

ботники студии даже ходили в наш павильон «на экскурсии».

Вы думаете, в ней было что-то из ряда вон выходящее? кра-

сивое, необычное? Ничего подобного. В этой декорации ста-

**4\* 51**

рой московской квартиры была предельно достоверно переда-

на фактура стен на лестницах, оборванных, затянутых пау-

тиной обоев в нежилой комнате, ржавых, с подтеками труб в

ванной старой, позеленевшей и облупленной раковины на кух-

не, протекающего потолка, который вот-вот рухнет на головы

обитателей квартиры. Это была квартира, где жило само

время.

Таковы вкратце некоторые соображения по этому вопросу.

Они далеко не исчерпывающи. Работа художника в кино

сложна и многообразна. Но независимо от пристрастий худож-

ника, его творческой манеры и методов работы для меня са-

мым главным остаются его интеллигентность, общая культура

и профессиональная универсальность, бескорыстие и полная

самоотдача в общей работе.

Постараюсь теперь более подробно изложить свои сооб-

ражения по этим трем вопросам, то есть цвете в кино, о

съемках на натуре и в павильоне.

Одна из серьезнейших проблем, с которой вы столкнетесь,

это проблема цвета.

Я не верю в цветовую драматургию, хотя о ней столь часто

любят у нас говорить. Да, цвет действительно звучит в опре-

деленном ключе, вспомним хотя бы цветомузыкальные экспе-

рименты Скрябина. Наверное, есть в этом смысл. Но что ка-

сается кино, то в нем я в это не верю.

Есть национальные традиции в отношении цвета в разных

видах искусства, в которых цвет очень важен, но в символи-

ческом смысле, как особого рода информация. Но, как мы уже

говорили, символы и аллегории — это тот язык иероглифов,

который противоречит сущности кино. Кинематограф, как но-

вое искусство, порвал с традициями живописи, и нет надоб-

ности, на мой взгляд, реставрировать эту связь. Эта система

умерла, тем более для кино. Мне представляется, что даже

Петров-Водкин в своем стремлении возродить традиции рус-

ской живописиво многом декоративен. Это приводит к салон-

ности и только. Хотя, на мой взгляд, русская иконопись сто-

ит 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 долж-

но идти по пути приведения к гармонии, по пути отбора. Не

надо путать задачи живописные и кинематографические.

Смысл живописной композиции в том, что перед нами имита-

**52**

ция, в этом, так сказать, фокус. Другое дело кино, где мы фик-

сируем пространство с тем, чтобы создать иллюзию времени.

Создание живописной композиции в кино ведет к разрушению

кинообраза.

Я думаю, что к цвету в кинематографе надо относиться

эмоционально, чтобы создавать определенные цветовые со-

стояния природы, мира. Поэтому условный цвет в кино невоз-

можен, он разрушит натуралистичность реальности.

Натуральный цвет в природе гораздо поэтичнее, чем все

ухищрения на пленке. Я думаю, что можно даже красить

какие-то вещи на натуре, но для того, чтобы было правдивее,

а не наоборот, как это иногда бывает в так называемом «поэ-

тическом» кино.

Вообще психология нашего восприятия такова, что чер-

но-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-белом кино, в своих последующих цветовых картинах

менее убедительны, ибо исчезает какой-то особый мир, какая-

то поэтичность теряется. В цветном изображении всегда су-

ществует опасность некой театральности.

Вообще тут много проблем практических. В работе с цве-

том, как правило, все получается не так как хочется.

Нет ничего неблагодарнее, например, чем снимать на цвет

зимнюю натуру. Лица актеров будут красные, а тени голу-

бые, 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 еди-

ничные черно-белые кадры. Для того, чтобы это получилось,

надо снимать в одних и тех же экспозиционных условиях, ибо

иначе, в силу зависимости от плотности негатива, будет ме-

няться цвет в позитиве.

Надо сказать, что сам прием использования черно-белого

изображения в цветном фильме стал уже расхожим. Думаю,

однако, что не следует забывать черно-белое кино, это прек-

расное кино, особенно если его печатать на цвет. Тогда воз-

никает ощущение цвета, здесь заложены огромные возмож-

ности.

53

Надо 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, но 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 не надейтесь, рассчи-

тывайте только на самих себя. Это тоже одна из особенностей

режиссуры в кино.

Натуру подготовить к съемке гораздо труднее, чем пост-

роить павильон. Неизбежно возникают всякого рода поправ-

ки на 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 добить-

ся того, чтобы ваши усилия не были заметны. Это очень труд-

но.

Сколько раз мне приходилось слышать комплименты сцене,

которая не была особенно сложна, но в ней верно было пере-

дано состояние природы. Я имею в виду эпизод пожара во

время дождя в «Зеркале». Должен вам сказать, что эта сцена

сама себя родила. Мы ее снимали два раза. Первый раз был

дождь, но не 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 соз-

даваться и проверяться своим личным отношением к каждому

дереву. Должна быть не просто натура, а одухотворенная

натура.

В отношении к натурным съемкам существует масса штам-

пов. Например, так называемый кинодождь. Никогда не сни-

майте этого. Лучше вообще не снять, чем «обозначить» дождь

с помощью брандспойтов. Это все методы коммерческого кино.

Следует учитывать, что не каждое состояние природы под-

дается переносу на экран. Некоторые экзотические вещи выг-

лядят чаще всего ненатурально, особенно в цвете.

Я заметил, что если в сцене есть один кадр, чаще всего об-

щий, который лучше всего передает суть объекта, то второй

кадр не нужен. Тут лучше недобрать, чем перебрать.

Обычно трудно бывает соединить материал, снятый на на-

туре и в павильоне, если он идет большими кусками, блоками.

**54**

Гораздо лучше чередовать павильон и натуру, тогда различий

их не так заметны.

Вообще работать в павильоне очень приятно. Можно де-

лать поразительные вещи, но только в том случае, если сам

знаешь, как это сделать и, соответственно, уверен в осущест-

вимости 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 не 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». Там, если помните, ви-

ден из окна двор, где сын автора Игнат разжигает костер.

В принципе, рассчитывая на павильон, всегда надо до ма-

лейших деталей быть уверенным в осуществлении того резуль-

тата, который вам требуется.

Теоретически никакой музыки в фильме быть не должно,

если она не является частью звучащей реальности, запечат-

ленной в кадре. Однако все-таки в большинстве картин музы-

ка используется. Я думаю, что музыка в фильме, в принципе

возможна, но не обязательна. Главное в том, как она исполь-

зуется. Самый банальный способ, но, к сожалению, типич-

ный, это исправление, улучшение музыкой плохого материа-

ла, своего рода разукрашивание неудавшейся сцены или эпи-

зода. Сплошь и рядом, когда картина разваливается, начи-

нают употреблять музыку. Но это картину не спасает, все это

иллюзия. Вообще это уже тот «уровень режиссуры», до кото-

рого мы в наших лекциях, к счастью, не опускались.

Музыка — это способ выразить состояние души. Один из

аспектов духовной культуры.В этом смысле, очевидно, музы-

ка может быть использована как ингредиент внутреннего мира

автора, как своего рода цитата, подобно произведению живо-

писи, если оно попадает в кадр. Вспомните, как использована

музыка в фильме Бергмана «Шепоты и крики», мы говорили

уже об этом эпизоде. Там слова бессмысленны и поэтому му-

зыка столь точна и уместна. Я не говорю о философском зна-

чении этой сцены в фильме так как мы уже беседовали об

этом. Но все-таки, это прием. И если бы это не было сделано

на таком уровне, то, вероятно, было бы не очень хорошо, ибо

сам прием давно известен и часто используется.

**55**

Я все чаще прихожу к мысли, что правильно использован-

ный 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 изобразительный ряд, где

мы создаем массу концепций. Как правило, никто не умеет

работать со звуком так, чтобы он становился равноправным

ингредиентом кинообраза. Вообще кино еще находится на та-

ком уровне развития, когда все гармонично не 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 изобразитель-

ные с методами звуковыми. В этом случае изображения, надо

думать, будет много, оно начнет выпирать, потребует упорядо-

чения. 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 «Прикосновение».

Звук циркулярной пилы за окном, очень отдаленный. Вы пом-

ните, о какой сцене я говорю. Это вообще одна из классичес-

ких сцен. Вот это тот случай, когда звук становится образом.

Или далекий гудок «ревуна» в фильме «Как в зеркале» Берг-

мана, когда героиня сходит с ума. Удивительный звуковой

образ, необъяснимый, не 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 так же, как и изо-

бражение, может быть использован литературно, символичес-

ки, с претензией обозначить чтото. Здесь также могут быть

всякого рода «многозначительные детали», «режиссерские

находки», короче говоря, всевозможные «педали», «подсказ-

ки» для зрителя, о которых мы уже говорили.

Что касается практических вещей в работе со звуком, то

вам следует знать прежде всего, что существует масса зву-

ков, которые технически записать невозможно. (Я сознатель-

но не останавливаюсь на практической стороне работы со зву-

кооператором, так как у нас читается специальный курс по

этим вопросам).

Например, ветер. Его невозможно записать, его всегда при-

ходится изобретать в звуковом павильоне.

Нужно, чтобы звук вошел в фильм, как художественное

средство, как прием, которым мы хотим что-то сказать. У нас

же обычно в фильме все звучит, чтобы не было пусто в кадре,

не более того. Короче говоря, тут еще нераспаханная пашня.

**56**

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. Напро-

тив, они неизбежно происходят. Мне приходилось писать на

съемочной площадке целые монологи специально для того,

чтобы конкретный актер говорил какие-то слова. Просто го-

ворил. И такое бывает, вы еще с этим столкнетесь. Но дол-

жен вас предупредить, что никогда нельзя позволять актеру,

чтобы он редактировал текст. Это путь постепенного размы-

вания вашего замысла.

Следующий этап в отношении текста — озвучание. Я уве-

рен, что всегда можно озвучить лучше, чем было во время

съемки: в большей степени приблизиться к замыслу. Озвуча-

ние— 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 относить-

ся к озвучанию так же, как мы относимся к съемке. Я уже не

говорю о том, что при извучании можно вставить новые фра-

зы, убирать какие-то оказавшиеся ненужными реплики и т. д.

Короче, все в большей и большей степени приближаться к за-

мыслу.

То, что чистовая фонограмма с актером очень важна, что

она сохраняет живое чувство, все это глубочайшее заблужде-

ние, один из многочисленных предрассудков. Какое может

быть непосредственное чувство в кино? Просто смешно. Осо-

бенно если снимается сцена короткими кадрами или досни-

маются укрупнения и т. д. Обычно это выглядит так: пос-

мотри туда, а теперь сюда. И все. Если же актер будет «пере-

живать» при этом, а не посмотрит туда, куда надо, то весь

этот материал пойдет в корзину.

Озвучание — это такое же создание образного мира, как

и съемка. То же самое можно сказать в отношении шумов и

музыки. Все это творчество.

Фильм должен сниматься быстро. Чем быстрее реализует-

ся замысел, тем он будет целостнее, отточеннее. Бунюэль, на-

пример, снимает только два дубля, причем второй только по

просьбе актера. А в результате берет обычно все-таки первый

дубль.

Я, например, теряю интерес, если слишком готов к съемке.

Необходимо знать направление того, что хочешь добиться.

**57**

Однако если что-либо кабинетно придуманное перенести на

съемку, то это, как правило, будет заведомо умозрительно.

Эффект внезапно рожденного нужен во всем, ибо это дает

ощущение живого, органичного для данной натуры, для дан-

ного даже состояния природы.

В связи с этим возникает вопрос, а нужно ли снимать ва-

рианты? Думаю, что если вы чувствуете в этом необходи-

мость, то снять непременно надо. Однако знаю по своему опы-

ту, что это чаще всего не то, что нужно в результате. По край-

ней мере, в таком случае обязательно знать точно, что этот

вариант войдет в картину, и, более того, необходимо знать,

где он будет в картине стоять, то есть представить его в мон-

тажной соотнесенности с материалом.

Художник обязан быть спокойным. Он не имеет права пря-

мо обнаружить свое волнение, свою заинтересованность и

прямо изливать все это. Любая взволнованность предметом

должна быть превращена в олимпийское спокойствие формы.

Только тогда художник сможет рассказать о волнующих его

вещах. Все эти «волнения по поводу» и стремления снять

«покрасивше» ни к чему хорошему не приводят.

Прежде всего следует описать событие, а не свое отноше-

ние к нему. Отношение к событию должно определяться всей

картиной и вытекать из 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.

Или другой пример, произведения И.-С. Баха, написанные

для чембало. (Я надеюсь, что вы знаете, в чем отличие звуко-

извлечения при игре на чембало от современного фортепьяно,

где есть педаль, удлиняющая продолжительность звучания).

Так вот, эти произведения надо играть, не раскрашивая, ис-

полнять безразлично, холодно. Многие современные и даже

очень известные пианисты плохо играют Баха, не понимая,

в чем суть. Они пытаются выразить свое отношение к произ-

ведению, а Бах в этом не нуждается.

Его надо исполнять, так сказать, линеарно, как на компью-

тере, не вкладывая в каждую ноту эмоции, не романтизи-

руя..

Брессон снимает каждый кадр так, как надо играть Баха

на чембало. Минимум средств. Все носит характер удиви-

тельно простодушный, лишено того, что принято называть вы-

разительностью. Он не задерживает время «страстно», а поз-

воляет времени двигаться вне эмоциональных акцентов. Даже

**58**

в крупностях нет акцентов у него. Он не делает ничего, чтобы

нас заинтересовать. Это олимпийское искусство, это высочай-

шее чувство формы.

**МОНТАЖ**

Трудно согласиться с весьма распространенным заблужде-

нием, согласно которому монтаж является главным формо-

образующим 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 непохожими 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 «монтажно-

го кинематографа». В конце концов, игра понятиями — это

вовсе не прерогатива кинематографа. Так что не в монтаже

понятий суть кинообраза. Язык кино— в отсутствии в нем язы-

ка, понятий, символа. Всякое кино целиком заключено внутри

кадра настолько, что, посмотрев лишь о д и н кадр, можно,

так мне думается, с уверенностью сказать, насколько талант-

лив человек, его снявший.

Монтаж в конечном счете лишь идеальный вариант склей-

ки планов. Но этот идеальный вариант уже заложен внутри

снятого на пленку киноматериала. Правильно, грамотно смон-

тировать картину, найти идеальный вариант монтажа — это

значит не 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 произ-

вести склейку, подрезку тех или иных планов. Закон соотно-

шения, связи кадров почувствовать иногда совсем не просто

(особенно тогда, когда сцена снята неточно) — тогда за мон-

тажным столом происходит не просто механическое соедине-

ние кусков, а мучительный процесс поисков принципа сое-

динения 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: заложен-

ная в кадре конструкция осознает себя в монтаже благодаря

особым свойствам материала, заложенным в кадре во время

съемки. В монтаже материал выражает свое существо, обна-

руживающееся в самом характере склеек, в их спонтанной

и имманентной логике.

59

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 х а р а к т е р протекания времени. Так, например,

реальное время не может смонтироваться с условным, как

невозможно соединить водопроводные трубы разного диамет-

ра. Эту консистенцию времени, протекающего в кадре, его на-

пряженность или, наоборот, «разжиженность» можно назвать

д а в л е н и е м времени в кадре. Следовательно, мон-

т аж я в л я е т с я способом соединения кусков

с у ч е т о м д а в л е н и я в них времени.

Единство ощущения — в связи с разными кадрами — мо-

жет быть вызвано единством давления, напора, степени на-

пряженности, определяющим ритм картины.

Как же воспринимается нами время в кадре? Это особое

чувство возникает там, где за происходящим ощущается осо-

бая з н а ч и т е л ь н о с т ь , что р а в н о с и л ь н о присут-

ствию в кадре правды. Когда ты совершенно ясно

сознаешь, что то, что ты видишь в кадре, не исчерпывается

визуальным рядом, а лишь намекает на что-то, распространяю-

щееся за кадр, на то, что позволяет выйти из кадра в

жизнь. Значит здесь снова проявляет себя та безграничность

образа, о котором мы уже говорили. Фильм богаче, чем он

дает нам непосредственно, эмпирически. (Если это, конечно,

настоящий фильм). И мыслей, и идей в нем всегда оказывает-

ся больше, чем было сознательно заложено автором. Как

жизнь, непрестанно текучая и меняющаяся, каждому дает воз-

можность по-своему трактовать и чувствовать каждое мгнове-

ние, так и настоящий фильм, с точно зафиксированным на

на пленку временем, распространяясь за пределы кадра, жи-

вет 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 номи-

нально существующая, отснятая и склеенная пленка, чем рас-

сказ, 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 стол-

кновении со зрителем.

Я отрицаю понимание кино как искусства монтажа еще и

потому, что оно не дает фильму продлиться за пределы экра-

на, то есть не учитывает права зрителя подключить свой соб-

ственный опыт к тому, что он видит перед собой на белом по-

**61**

«Зеркало» монтировалось с огромным трудом: существова-

ло около двадцати с лишним вариантов монтажа картины.

Я говорю не об изменении отдельных склеек, но о кардиналь-

ных переменах в конструкции, в самом чередовании эпизо-

дов. Моментами казалось, что фильм уже вовсе не смонтиру-

ется, а это означало бы, что при съемках были допущены не-

простительные просчеты. Картина не держалась, не желала

вставать на ноги, рассыпалась на глазах, в ней не было ника-

кой целостности, никакой внутренней связи, обязательности,

никакой логики. И 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 сое-

диненные единой кровеносной системой, — картина рождалась

на наших глазах во время просмотра этого окончательного

монтажного варианта. Я еще долго не мог поверить, что чудо

свершилось, что картина наконец склеилась. Это была серь-

езная проверка правильности того, что мы делали на съемоч-

ной площадке. Было ясно, что соединение частей зависело от

в н у т р е н н е г о состояния материала. И если состояние

это п о я в и л о с ь в нем еще во время съемок, если мы не об-

манывались в том, что оно все-таки в нем возникло, то карти-

на не могла не склеиться — это было бы просто противо-

естественно. Но для того, чтобы это произошло, нужно было

у л о в и т ь смысл, принцип внутренней жизни снятых кусков.

И когда это, слава Богу, свершилось, когда фильм стал на

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 коли-

чество кадров определяется их длиной. Что же касается склей-

ки кадров, то она организует структуру фильма, но не созда-

ет, как это принято считать, ритм картины.

Р и т м картины возникает в соответствии с характером

того времени, которое протекает в кадре и определяется не

длиной монтируемых кусков, а степенью напряженности про-

текающего в них времени. Монтажная склейка не может оп-

ределить ритма, здесь монтаж в лучшем случае не более чем

стилистический признак. Более того: время течет в картине

не благодаря склейкам, а в о п р е к и им. Если, конечно, ре-

жиссер верно уловил в отдельных кусках характер течения

времени, зафиксированный в кадрах, разложенных перед ним

на полках монтажного стола.

**60**

лотне. Монтажный кинематограф задает зрителю ребусы и за-

гадки, заставляя его расшифровывать символы, наслаждать-

ся аллегориями, апеллируя к интеллектуальному опыту смот-

рящего. Но каждая из этих загадок, имеет, увы, свою точную

формулируемую отгадку. Когда Эйзенштейн в «Октябре» со-

поставляет павлина с Керенским, то метод его становится ра-

вен цели. Режиссер лишает зрителей возможности использо-

вать в ощущениях свое отношение к увиденному. А это зна-

чит, что способ конструирования образа оказывается здесь

самоцелью, автор же начинает вести тотальное наступление

на зрителя, н а в я з ы в а я ему свое собственное отношение

к происходящему.

Известно, что сопоставление кинематографа с такими вре-

менными искусствами, как, скажем, балет или музыка, пока-

зывает, что отличительная его особенность состоит в том, что

фиксируемое на пленку время обретает видимую форму ре-

ального. Явление, зафиксированное однажды на пленку, всег-

да и равнозначно будет восприниматься во всей своей непре-

ложной данности.

Одно и то же музыкальное произведение может быть сыг-

рано по-разному, может занять разное по длительности время,

другими словами, время носит в музыке абстрактно философ-

ский характер. Кинематографу же удается зафиксировать вре-

мя в его внешних, чувственно постигаемых приметах. Поэтому

время в кинематографе становится основой основ, подобно то-

му как в музыке такой основой оказывается звук, в живопи-

си— цвет, в драме — характер. Вы только что привели в виде

примера фильм Обье, где движение времени в замкнутом про-

странстве оказывается единственным формообразующим эле-

ментом картины. Это как раз и подтверждает то, что является

для меня главным в понимании специфики киноискусства.

Так что ритм не есть метрическое чередова-

ние кусков. Ритм с л а г а е т с я из временного

н а п р я ж е н и я внутри кадров. И, по моему убежде-

нию, именно ритм я в л я е т с я главным формообра-

зующим элементом в кино, а вовсе не монтаж, как

это принято считать.

Повторяю, монтаж существует в любом искусстве, как про-

явление отбора, производимого художником, отбора и соеди-

нения, без которых не существует ни одно искусство. Особен-

ность же монтажа в кино состоит в том, что он с о ч л е н я е т

время, запечатленное в отснятых кусках. Монтаж — это

склейка кусков и кусочков, несущих в себе время разной или

одинаковой консистенции. А их соединение дает новое ощуще-

**62**

ние его протекания, то ощущение, какое родилось в результате

пропусков кадров, которые урезаются, усекаются склейкой. Но

особенности монтажных склеек, об этом мы говорили выше, за-

ложены уже в самих монтируемых кусках, и монтаж вовсе не

дает нового качества, а лишь выявляет то, что уже существо-

вало в соединяемых кадрах. Монтаж как бы предусматривался

еще во время съемок, предполагается, как бы изначально был

запрограммирован в характере снимаемого.Монтажу поэтому

подлежат только временные длительности, интенсивность их

существования, зафиксированные камерой, а вовсе не умозри-

тельные символы, не предметные живописные реалии, не орга-

низованные композиции, более или менее изощренно распре-

деленные в сцене. И не какие-то два однозначных понятия, в

соединении которых должен-де возникнуть некий пресловутый

«третий смысл». Значит, монтажу подлежит все многообразие

жизни, воспринятой объективом и заключенной в кад-

ре.

Лучше всего правоту моего суждения подтверждает опыт

самого Эйзенштейна. Ставя ритм в прямую зависимость от

длины плана, то есть от склеек, он обнаруживал несостоя-

тельность своих исходных теоретических посылок в тех случа-

ях, когда интуиция изменяла ему и он не наполнял монтируе-

мые куски требуемым для данной склейки временным напря-

жением. Возьмем для примера битву на Чудском озере в

«Александре Невском». Не думая о необходимости наполнить

разные кадры соответственно напряженным временем, он ста-

рался 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 эк-

ране не покидает зрителя. Происходит же это потому, что в

отдельных кадрах не существует временной истинности. Кад-

ры статичны и анемичны. Так что, естественно, возникает про-

тиворечие между внутренним содержанием кадра, не запечат-

левшего никакого временного процесса и ставшего поэтому

чем-то совершенно искусственным, и безразличными по от-

ношению к этим кадрам чисто механическими склейками. В

результате зрителю не передается ощущение, на которое рас-

считывал художник, не позаботившийся о том, чтобы насы-

тить кадр правдивым ощущением течения времени в интере-

сующем нас эпизоде той легендарной битвы.

Ритм в кино передается через видимую, фиксируемую

жизнь предмета в кадре. Так, по вздрагиванию камыша мож-

но определить характер течения в реке, его напор. Точно так

**63**

Же о движении времени нам сообщают сам жизненный про-

цесс, характер его текучести, воспроизведенные в кадре.

В кино режиссер проявляетсвою индивидуальность преж-

де всего через ощущение времени, через ритм. Ритм окра-

шивает произведение определенными стилистическими призна-

ками. Он не придумывается, не конструируется умозрительны-

ми способами. Ритм в фильме должен возникнуть органично,

в соответствии с имманентно присущим режиссеру ощущением

жизни, в соответствии с его поисками времени. Мне, скажем,

представляется, что время в кадре должно течь независимо

и как бы самостийно — тогда идеи размещаются в нем без суе-

ты, трескотни и риторических подпорок. Для меня ощущение

ритмичности в кадре .. . как бы это сказать? . . сродни ощуще-

нию правдивого слова в литературе. Неточное слово в литера-

туре и неточность ритма в кино одинаково разрушают истин-

ность произведения.

Здесь возникает естественная сложность. Мне, предполо-

жим, хочется, чтобы время текло в кадре достойно и независи-

мо, для того чтобы зритель не ощущал никакого насилия над

своим восприятием, чтобы он добровольно «сдавался в плен»

режиссеру, начинал ощущать материал фильма как свой соб-

ственный опыт, осознавал и присваивал его себе в качестве

с в о е г о нового дополнительного опыта.

Но вот парадокс! Ощущение режиссером времени всегда

все-таки выступает как форма н а с и л и я над зрителем. Зри-

тель либо «попадает» в твой ритм — и тогда он твой сторонник,

либо в него не попадает — и тогда контакт не состоялся. Отсю-

да и возникает у режиссера «свой» зритель, что кажется мне

совершенно естественным и неизбежным.

Итак, свою задачу я усматриваю в том, чтобы с о з д а т ь

свой и н д и в и д у а л ь н ы й поток времени, пере-

д а т ь в кадре свое ощущение его движения,

его бега.

Способ членения, монтаж — нарушает его течение, прерыва-

ет и одновременно создает новое его качество. Искажение вре-

мени — есть способ его ритмического выражения. В а я н и е

из времени — вот что такое монтаж, вот что такое кинооб-

раз.

Поэтому же сочленение кадров разного временного напря-

жения должно вызываться к жизни не произволом художника,

а внутренней необходимостью, должно быть органично для ма-

териала в целом. Если органика таких переходов будет по ка-

ким-либо причинам, вольно или невольно, нарушена, то немед-

ленно вылезут, выпрут, станут заметны глазу случайные мон-

**64**

тажные акценты, которых режиссер не должен был бы допус-

кать. Любое искусственное, не созревшее изнутри кадра тормо-

жение или ускорение времени, любая неточность в смене внут-

реннего ритма дают фальшивую, декларативную склейку.

Соединение неравноценных во временном смысле кусков

неизбежно приведет к ритмическому сбою. Однако сбой 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, кото-

рый, как органическое новообразование, и станет формой про-

явления авторского ощущения времени.

А поскольку ощущение времени есть о р г а н и ч е с к и

присущее режиссеру восприятие жизни, а временное напряже-

ние 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 монта-

же получает свое окончательное воплощение мировоззрение ху-

дожника. Думаю, что режиссер, умеющий легко и по-разному

монтировать свои картины, это режиссер поверхностный, неглу-

бокий. Вы всегда узнаете монтаж Бергмана, Брессона, Фелли-

ни. Вы их никогда и ни с кем не спутаете. Ибо принцип их

монтажа неизменен.

Режиссер не имеет права приходить на съемочную площад-

ку в разном состоянии. Потому что главная проблема — это

сохранить замысел, сохранить единый ритм в каждом эпизоде.

Ощущение ритма.

В принципе ритм один. Это ритм, который рождается при

общении режиссера с жизнью, с тем, что он снимает, что он пы-

тается воскресить перед объективом своей камеры. Это состоя-

ние для режиссера так же необходимо, как для актера, если

он хочет быть правдивым в кадре. Если режиссер придет вя-

лый, не знающий, что ему делать, не готовый к съемке, прос-

то так, он ничего не снимет. А если он снимет, то это никогда

не смонтируется с картиной или 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 перво-

начального состояния.

В конечном счете режиссер так же, как и музыкант, ска-

жем, дирижер, не может не слышать фальшь, в этом заключа-

ется его профессия. Это есть чувство «слуха», это так же важ-

**65**

но, как и чувство ритма, ощущение ритма жизни, которая про-

текает мимо режиссера, той жизни, которую он пытается за-

фиксировать на пленке.

Считается, например, что для того, чтобы организовать

ритм картины, необходимо иметь какой-то быстрый эпизод, а

затем медленный, и чередование таких эпизодов рождает яко-

бы то ощущение единства ритмического, которое и называется

кинематографом монтажным.

Вот тут-то и оказывается, что ничего подобного. Это ника-

кого отношения не имеет к кинематографу. Вы видели фильм

«Мушетт». Я не видел там ни одного кадра, ни одной сцены,

которая чередовалась бы по этому принципу. Каждый кадр

снят монотонно одним и тем же человеком. Можно подумать,

что эти кадры снимались одним и тем же человеком одновре-

менно, будто в этот момент стояло шестьсот камер, играло

шестьсот двойников и снималось шестьсот двойников. Настоль-

ко эти кадры едины, настолько они наполнены одним и тем же

ритмом, одним и тем же чувством. Там нет ни минуты, ни се-

кунды фальши. Кстати, это второй режиссер, который снимает

по многу дублей. Чаплин снимал по сорок дублей, и Брессон

тоже по сорок дублей. Его не удовлетворяет мельчайшая не-

точность движения аппарата, мельчайшая неточность места,

куда приходит актер по мизансцене, а если на крупном плане,

то тем более. Там уже вопрос решают сантиметры. Он пересни-

мает, переснимает до тех пор, пока не возникает совершенно

прецезионное какое-то соответствие между его замыслом и реа-

лизацией. Ну, в Чаплине мы это видим по другому поводу, по-

тому что там речь идет о пластике, о ее фиксации и о возмож-

ности быть наиболее выразительным.

Вы сегодня видели работу, я бы сказал, диаметрально про-

тивоположного режиссера — Феллини, где огромное количест-

во эмоций, жизнерадостности какой-то, добродушия, любви,

просто веселости. Он такой — человек Возрождения,

добрейший человек. И опять-таки, обратите внимание, все сце-

ны, кадры сняты одинаково. Я убежден, что это снято одинако-

во. И не может быть снято не одинаково. Если бы он был сред-

ним режиссером, вот тогда он бы снимал это по-разному. При-

чем я говорю не о монтаже, кадр может одну секунду длиться,

он может длиться три минуты, дело же не 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

**66**

материала. Вот это триединство, которое организует личность

в кино.

Вы никогда в жизни не станете ходужниками, если будете

разрезать свои панорамы и монтировать их в разных концах

сцены. Вы ни в коей мере не смонтируете картины, если вы бу-

дете брать кадры из одной сцены и монтировать и вклеивать

их в другую, что у нас делается сплошь и рядом. Вы ничего

не достигнете, если вы разрежете крупный план на три части,

партнера еще на три части и смонтируете из шести кусков диа-

лог, если так не было задумано. Смонтируете это только в том

случае, если это плохо снято. Это будет так же плохо смонти-

ровано и так же плохо будет выглядеть. И будете иметь

какую-то иллюзию цельности, цельности же никакой не будет.

Вот вы помните, в «Сладкой жизни» есть такие куски, я имею

в виду последний эпизод на побережье, где происходит эта

оргия. Там есть эпизод, когда они выходят на улицу, выходят

под сосны, идут по направлению к морю и некоторое время

стоят. Идет два или три монтажных плана совершенно без

движения, снятых с одной точки, в отличие от предыдущей сце-

ны, 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 на-

ходится в другом состоянии, что он смотрит на одно и то же

действие и на одно и то же место, что у него что-то нарушает-

ся, у него начинается сердцебиение или, наоборот, у него оста-

навливается сердце. То есть у него возникает ощущение изме-

нения ритма, а не состояния. То есть начинает время изменять-

ся. Оно начинает спрессовываться. Причем, чем меньше движе-

ния, тем время начинает быть более спрессованным.

К примеру, движение бегущего человека и панорама бегу-

щего человека — это самый примитивно снятый кадр. Статич-

ные 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. То есть в каком-то смысле уже возникает

необходимость организовать кадр каким-то образом. И он ор-

ганизовывается прежде всего движением камеры. Значит, это

уже второе, какая-то более внешняя «одежда» ритма в сцене:

движение аппарата. Потому что оно имеет прямое отношение

***к\** 67**

ко времени. Вы можете заставить время течь медленнее или

быстрее в зависимости от того, как вы будете двигаться с каме-

рой по отношению к действию. Но вы помните «Мушетт», как

там камера двигается. Она там двигается невероятно. Вообще,

у Брессона все построено на миллиметрах, на сантиметрах, на

миллиграммах. Он как аптекарь. Там уже аналитические весы,

где имеет значение каждая пылинка, которая садится на чашу

этих весов. У других это не имеет такого значения, можно рабо-

тать грубее. Это не делает их менее талантливыми, но должен

вам сказать, что гений и талант — понятия совершенно различ-

ные, и человек, который может быть очень талантлив, не смо-

жет быть гением, а гений может быть очень неталантливым че-

ловеком. Тут дело в том, что Брессон пользуется минимумом

средств, он аскет.

Для того, чтобы воссоздать природу, ему достаточно сор-

вать листок с дерева, взять каплю воды из ручья и от актера

взять только лицо его и выражение глаз. Если можно было бы

снимать выражение лица, то он бы вообще не снимал актера.

Причем чем картина совершеннее у Брессона, тем мучитель-

нее 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 — на панораме, садится на стол против своего следо-

вателя, а тот одновременно выходит из другой двери и садится,

а затем: крупный план Жанны, крупный план допрашивающе-

го и так далее, до конца эпизода. Затем камера провожает

панорамой до двери Жанну, и эпизод кончается.

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

гениальная простота.

Законы профессии, конечно, необходимо знать, как необхо-

димо знать и законы монтажа, но творчество начинается с мо-

мента нарушения, деформации этих законов. Оттого, что Лев

Николаевич Толстой не был таким безупречным стилистом, как

Бунин, и его романы отнюдь не отличаются той стройностью и

завершенностью, какой поражает любой из бунинских расска-

зов, у нас нет основания утверждать, что Бунин лучше Толсто-

го. Мы не только прощаем Толстому тяжеловесные и не всегда

необходимо длинные сентенции, неповоротливые фразы, кото-

рых так много в его прозе, но, наоборот, начинаем любить их

как особенность, как некую составляющую толстовской лич-

ности. Когда перед тобою действительно крупная индивиду-

альность, ее принимаешь со всеми ее «слабостями», которые,

впрочем, тут же трансформируются уже в особенности

ее эстетики. Если вытащить из контекста произведений Досто-

**68**

евского описание его героев, то поневоле станет не по себе —

они всегда и красивые, и с яркими губами, с бледными лица-

ми, и так далее и 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 филосоофе. Бу-

нин бесконечно уважал Толстого, считал, что «Анна Карени-

на» написана безобразно и, как известно, пытался ее перепи-

сать — однако тщетно. Такие произведения, как живые орга-

низмы— со своей кровеносной системой, нарушать которую

нельзя без риска лишить ее жизни.

Следование законам монтажа, то есть соединение кусков, не

означает, что все лучшие картины смонтированы таким обра-

зом. Как раз наоборот. Они все смонтированы в нарушение ос-

новных принципов, основных законов. К примеру, «На послед-

нем дыхании» Годара. Там нет ни одной традиционной, так

сказать, классической склейки. Как раз наоборот. Картина

очень динамично склеена, но она склеена формально динамич-

но. Там движение актера на коротких планах смонтировано в

десятках географических мест, но как бы в одном движении.

С точки зрения классического соединения кусков, это совер-

шенно невозможно. Разговор в автомобиле склеен таким об-

разом, что люди, сидящие в нем, разговаривают логично и

из него не вырвано ни кусочка, а при этом фон улиц, по кото-

рым они едут, прыгает, как говорится, со страшной силой, как

будто вырваны оттуда целые минуты, часы, куски времени.

Все идет в нарушение классических законов монтажа. Оче-

видно, это доказывает, что монтаж есть свойство, одна из кра-

сок кинематографического видения.

У Брессона же вы не найдете ни одной склейки, которая

была бы заметна. Он старается все время, чтобы актер вхо-

дил в кадр и выходил из кадра, переходы из одной сцены в

другую ужасно важны для него в том смысле, чтобы между

ними не выпадало ни одного кусочка времени.

Вообще, можно заметить, что серьезные режиссеры так

склеивают кадры, будто реставрируют единое целое. В резуль-

тате их монтаж незаметен, не видно швов, переходов. На мой

взгляд, в монтаже выражается отношение режиссера к кино.

Монтаж для «выразительности» — это дурной вкус, чисто ком-

мерческое кино.

Думаю, что есть смысл еще раз напомнить вам, что су-

ществуют приемы монтажа, но не существует законов монта-

жа.

Что я хочу этим сказать? Вам необходимо изучить монтаж

в классическом смысле, чтобы знать, когда пленка клеится, а

когда нет. Но монтаж нужен режиссеру приблизительно так

**69**

же, как знание рисунка живописцу. Вы не будете отрицать

что Пикассо гениальный рисовальщик, но в своих живопис-

ных работах он пренебрегает рисунком совершенно, по край-

ней мере, в некоторых из них. У нас возникает ощущение, что

он вообще плохо рисует. Но это не так. Для того чтобы уметь

так не рисовать, как Пикассо, для этого нужно очень хорошо

рисовать.

Поэтому давайте остановимся на некоторых сугубо прак-

тических проблемах монтажа.

Как правило, никому не бывает ясно, как снять монтажно,

снять так, чтобы все слилось, чтобы отдельные кадры слились

в сцену, чтобы она сознательно изначально была разбита на

куски.

Для того чтобы сохранить слитность, единство материала,

вы должны знать, где вы это теряете. Говоря о слитности, я

имею в виду самый простой способ соединения кадров, то есть

плавность.

Ну, например, вопрос пересечения взглядов. Это, может

быть, самый сложный вопрос в монтаже. Тут всегда у нас бу-

дет опасность «потерять». Или, скажем, проблема крупностей,

логика этих крупностей — тоже мучительный вопрос. Андрон

Михалков-Кончаловский, например, писал, что крупность оп-

ределяется точкой зрения, то есть чья она. На мой взгляд это

не так важно и не это определяет крупность. Разве можете вы

понять, чья это точка зрения, глядя картины Брессона. Конеч-

но, нет. Ведь были попытки снять 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, ска-

жем, можно ли снять такую крупность — одни глаза? Нельзя,

не смонтируются. Это не органическая крупность. Это акцент,

желание вызвать особенное внимание к состоянию человека.

Это попытка литературного образа проникнуть в киноматери-

ал. Это символ, аллегория. Это обозначение, для того, чтобы

зритель понял, и он «поймет», но здесь не будет эмоциональ-

ного образа, уникально живого.

В конечном счете если кадр снят, то значит существует и

точка зрения, и ракурс. Но как? Вот, скажем, у Брессона,

точка зрения бесстрастная, объектив 50, то есть максимально

приближенный к нормальному человеческому глазу. На мой

взгляд, это самая органическая точка зрения при съемке и

самый естественный ракурс.

Вообще эти два понятия неразрывно связаны, ибо ракурс

определяется точкой зрения. Тут может быть два варианта —

**70**

либо она объективная, либо она персонифицированная, но пос-

леднее очень редко бывает естественным.

Вспомните, например, рассказ Бунина «Надежда». Там ге-

рой много времени проводит в седле. Казалось бы, почему бы

не снять так? Тем более что каждый, кто ездил верхом на ло-

шади, знает, что ощущение всадника — это особое чувство,

близкое к чувству полета. Итак, почему бы не передать это

чувство персонифицированной точкой зрения камеры? Я бы,

по крайней мере, не стал так снимать .. . При помощи такого

«лошадиного» ракурса вряд ли можно добиться чего-то серь-

езного, внутреннего в отношении героя.

В немом периоде кинематографа ракурс был одним из важ-

нейших выразительных средств режиссуры. Но сегодня это

катастрофично устарело. Это прием, который остался прие-

мом в силу своей откровенной нарочитости. Он давал возмож-

ность в немом кино понять, что это, скажем, характеристика

отрицательная, а это положительная. Этим средством опера-

тор 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 вами уже

достаточно говорили об этом, так что нет необходимости воз-

вращаться 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, вы знаете, что это такое: переход на обратную точ-

ку, при котором тот, кто находится слева, должен так же ос-

таться слева, и, соответственно, тот, кто был справа, остается

справа. Казалось бы, абсолютная условность. Но это самое

органичное в монтаже при переходе на обратную точку. Коро-

че говоря, это штамп, но его надо знать.

Кстати, запомните, что нельзя оставлять хорошо запоми-

нающийся предмет между персонажами, снимая восьмерку,

никогда не смонтируется.

Эйзенштейн считал, что можно на укрупнении сблизить

фигуры, которые находились дальше друг от друга на общем

плане. Это неверно. Никогда это не смонтируется, это та ус-

ловность, которая всегда будет видна. Мне кажется, при ук-

рупнении лучше всего сместиться по оси, резче взять ракурс —

тогда смонтируется. Чем ближе, тем с большим изменением

надо смещаться по оси. Я заметил, что если резко менять на-

правление при укрупнении, менять точку зрения, то все «про-

**71**

щается», а в одном направлении сделать укрупнение, по-мое-

му, просто невозможно.

Другое дело—оптика. Если изменить оптику при укруп-

нении, то вы попадете в другое пространство, и это не смонти-

руется. Вообще, для монтажа оптика имеет огромное значе-

ние, короткофокусная и длиннофокусная рядом стоять в мон-

таже не смогут. Оптика имеет значение даже и при панораме.

Если у вас панорама на объективе 120, ее будет очень трудно

вести, так как персонаж будет болтаться в центре кадра.

Такую панораму надо снимать на объективе 50, когда гораздо

легче следить за актером, находясь с ним рядом.

Бывает так, что не монтируются кадры 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 один кадр, который никак не монтиро-

вался. Он никак не мог найти своего места. Он был очень хо-

рош сам по себе, как мне казалось. Революционный солдат

с винтсвкой стоял на корточках перед своим ребенком, тот

горько плакал, а солдат его целовал, и тот, обливаясь слеза-

ми, уходил за кадр, а отец смотрел ему вслед. Я в общем не

заметил ничего 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 повсюду выпадал.

Мне казалось, что он просто не монтируется то ли по движе-

нию, то ли почему-то еще, по каким-то чисто формальным

законам монтажа, но не тут-то было. Он не монтировался ни

с чем внутри этой хроники, о которой я вам рассказывал.

Тогда я настолько пришел в отчаяние, что просто захотел по-

нять, в чем дело. Или уже его выбросить, или его поставить.

Но что-то уяснить себе в связи с этим. Я попросил монтаже-

ра собрать весь материал, который был разрезан для склеек

этого материала, и снова показать мне его целиком, в после-

довательности. То есть все, что было взято из фильмохранили-

ща 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. То есть в тот момент, когда ребенок обли-

вался слезами, оператор просил его повторить то, что он сде-

лал только что: еще раз проститься, еще раз обнять, поцело-

вать.

Я видел много военного материала и убедился, что очень

много у нас хроники снято с дублями. Итак, этот кадр не вле-

**72**

зал в монтаж по той причине, что в нем поселился дьявол и

никак он не мог примириться в той среде, в которой находил-

ся, в среде искренности. И я обнаружил вот такое, мягко го-

воря, странное действие со стороны нашего известного кине-

матографиста. Кадр сам не хотел вставать в монтаж. Я его

выбросил.

Хроника обладаетсовершенно другими законами, чем ху-

дожественное кино. Когда вы снимаете хроникальный кадр,

он буквально фиксирует какую-то часть действительности. Вы

не принимаете участие в реконструкции действительности, в

создании ее. Вы просто фиксируете. Когда эти дубли были

сняты, что-то повторялось, что-то уже не было спровоцирова-

но жизнью, а что-то уже было навязано волей человека, зас-

тавлявшего повторить это действие. Тут уже что-то было

фальшиво, инспирировано не жизнью, а просто механически

повторено, тогда как жизнь унеслась на какие-то минуты впе-

ред. Что-то ушло, и на этом месте оказалась дырка и фальшь.

Если бы этот кадр стоял в каком-то совершенно другом мон-

таже, может быть, он и не вызвал бы возражений, 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 тот же матери-

ал, вы увидите, что он не будет монтироваться. При условии,

что это будут два хороших режиссера. Если два плохих ре-

жиссера — все смонтируется. Поэтому если взять какой-ни-

будь небольшой сценарий, ну, скажем, короткометражку или

двухчастевку, или одночастевку, и дать шести разным режис-

серам, то это будет, по-моему, чрезвычайно интересный фильм.

И картины это будут очень разные, несмотря на то что они

будут сняты с точным диалогом по отношению к литературно-

му сценарию.

Мне всегда представляется интересным этот эксперимент.

Я как-то предложил некоторым людям принять участие в

таком фильме, и . . никто не захотел. Потому что это очень

страшно. Вы представляете, если сейчас взять лучших режис-

серов и предложить им сделать картину по одному и тому же

сюжету, с одним и тем же диалогом. Не каждый на это согла-

сится. На это согласились только Бунюэль, Антониони, Фел-

лини и Брессон. Все. Из наших никто не согласился. Я про-

вел такую анкету. Короче говоря, это очень страшно, пото-

му что в этом соединении можно было бы узнать, кто чего

стоит. Просто устроить такой творческий конкурс.

**73**

Итак, вы чувствуете уже, что для того, чтобы монтировал-

ся материал, он должен быть единым. Прежде всего единым,

в котором нервные и какие-то другие связи соединятся с ми-

ром в 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 свя-

зей, тем они индивидуальнее 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 акцентом, когда склейка соответ-

ствует ударному слову или акценту на слове, то есть ударе-

нию в фразе. То же самое — и в отношении музыки, которую

я использую.

В этом смысле «чудо» произошло в моей практике только

один раз, в «Рублеве». В финале этой картины все как смон-

тировалось без музыки, так и вошло с музыкой в картину.

Короче говоря, когда мы подложили музыку в финале, она

легла идеально. Все акценты были там, где надо. Меня это

настолько поразило, что я даже начал экспериментировать,

сдвигать музыку, пробовать другие варианты. Музыка стоя-

ла в любом случае. Думаю, что в данном случае все дело было

в свойствах самой музыки. В финале «Рублева» была исполь-

зована музыка И.-С. Баха.

Насколько я знаю, у вас читается специальный курс по

монтажу, поэтому я не вижу надобности подробно останавли-

ваться на столь многочисленных проблемах практического

монтажа.

В заключение хочу повторить, что в монтаже надо учиты-

вать все аспекты. Смысл монтажа — в приведении материала

к единообразию, причем лучше всего, чтобы это шло изнутри,

через некий режиссерский «фильтр», интуицию, ибо, увы,

всегда будут накладки.

Будьте готовы к этому.

Дело не в том, чтобы уметь виртуозно владеть монтажом,

а в том, чтобы ощущать органическую потребность в каком-то

особом, своем собственном способе выражения жизни ч е р е з

монтаж. И для этого, видимо, необходимо знать, что ты хо-

чешь сказать, используя особую поэтику кино. Все остальное

пустяки: научиться можно всему, невозможно только научить-

ся мыслить. Невозможно заставить себя взвалить на плечи

тяжесть, которую невозможно поднять. И все-таки это един-

ственный путь. Как бы то ни было тяжело, не следует уповать

**74**

на ремесло. Научиться быть художником невозможно, как не

имеет никакого смысла просто изучать законы монтажа —

всякий художник-кинематографист открывает их для себя за-

ново.

Вот почему тот или иной кинематографический почерк не-

сет в себе обязательно некий духовный смысл. Человек, ук-

равший чужой почерк с тем, чтобы больше никогда не воро-

вать, все равно останется преступником. Равно как и человек,

единожды изменивший своим принципам, в дальнейшем уже

будет не в состоянии сохранить чистоту своего отношения к

жизни.

Когда режиссер говорит, что делает проходную картину,

чтобы затем снять ту, о которой мечтает, он вас обманывает.

И что еще хуже— обманывает себя.

Он никогда не снимет своего фильма.

Чудес не бывает! Вернее, время чудес для него уже мино-

вало.

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 на 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 фаб-

ричного, заводского производства. Это, пожалуй, единствен-

ное из искусств, находящееся в таком сложнейшем, я бы ска-

зал, в каком-то смысле — в безысходном положении. То есть

кино живет как бы в двух ипостасях—мы вынуждены смот-

реть на него, с одной стороны, как на искусство, а с другой

стороны, как на промышленное производство. И многие слож-

ности проистекают из-за этой двойственности в нашей жизни

и в наших творческих буднях. А это влечет за собой, в свою

очередь, огромные трудности и сложности — ив производстве,

и в организации его, и в творческой работе.

Дело в том, что, оценивая кино как искусство, мы обязаны

стоять на уровне требований, давным-давно выработанных для

старых «добрых» искусств. К сожалению, мы не часто рассмат-

риваем нашу деятельность с позиций этих высоких требова-

ний.

Я верю в наше кино, верю в наше искусство и не верю ни

в какие кризисы, которые якобы потрясают искусство. По су-

ществу искусство всегда потрясается, но не кризисами, а раз-

витием. Это очень сложный процесс. И этот процесс, хотим

мы этого или нет, отражает нашу действительность.

**75**

Традиции нашего кинематографа берут начало не только

от пионеров советского кинематографа, а также от великой

русской литературы, поэзии, культуры. Об этом тоже не сле-

дует забывать, когда мы говорим о кинематографии. Есть

смысл вспомнить, что истоки ее таятся в глубинных пластах

русской национальной культуры, которая имеет глубокие кор-

ни, очень древние и мощные традиции.

Кино — это искусство, способное создать нетленные шедев-

ры, подобные тем, которые уже были созданы в свое время,

на которые следует равняться.

Есть смысл создавать шедевры, мне думается.

Публикацию подготовили

**К. Лопушанский, М. Чугунова.**

**Каннские и парижские тайны фильма**

**„Андрей Рублев"**

Об экранной судьбе фильма Андрея Тарковского «Андрей

Рублев» и о представлении фильма на внеконкурсный показ

Каннского фестиваля 1969 года, выходе фильма в сентябре

того же года в парижских кинотеатрах «Кюжас», «Эли-

сей-Линкольн», «Бонапарт» и «Студио-Распай»—написано

многое. Но, в основном — далекое от правды.

Как всегда post factum, появились сопричастные к велико-

му, «рьяные» защитники фильма «Андрей Рублев», которые в

трудные минуты жизни Андрея Тарковского находились «ря-

дом с ним» и «бились» на всех уровнях за выход картины на

экраны в нашей стране и за рубежом.

Осуждать «сопричастных» великому не собираюсь. Пусть

выдуманные истории останутся на совести выдумщиков. Одна-

ко постараюсь хроникально рассказать о событиях, связанных

с представлением фильма «Андрей Рублев» на внеконкурс-

ный показ Каннского фестиваля и о выпуске его на экраны в

парижских кинотеатрах «Кюжас», «Элисей-Линкольн», «Бо-

напарт» и «Студио-Распай».

Зимой 1966 года в Москве, в просмотровом зале «Совэкс-

портфильма» «Андрей Рублев» был показан президенту за-

падно-бердинской кинопрокатной фирмы «Пегасус Фильм»

Сержио Гамбарову, совладельцу французской кинопрокатной

фирмы «ДИС» Алексу Московичу, мне, тогда представителю

«Совэкспортфильма» на Францию, Швейцарию, Испанию и

Португалию и нескольким местным сотрудникам.

Мы были потрясены. Эпическое полотно из трех новелл

заворожило нас. И после того как в зале зажегся свет, мы еще

долго молчали. Тишину нарушил Алекс Москович: «У нас в

руках «Гран При» Каннского кинофестиваля!»

Тут и мы наперебой стали выплескивать нахлынувшие эмо-

ции. В устах Сержио Гамбарова и Алекса Московича зазвуча-

ли первые описания «замка» гала-фильма в Каннах. Только

Виктор Рощин, консультант западно-европейского отдела

**77**

«Совэкспортфильма» смотрел на нас удивленными глазами,

понимая, наверное, что наши эмоции погаснут, когда мы ус-

лышим, какие ярлыки уже начали приклеивать к «Андрею

Рублеву».

Нас обуревали радужные мысли о Каннском фестивале, —

с этим мы и явились к председателю «Совэкспортфильма»

Александру Николаевичу Давыдову — человеку неоднозначно-

му, в доброй, широкой душе которого уживались черты и рус-

ского купечества и респектабельного чиновника от кино.

«Дед» — так называли А. Н. Давыдова в объединении, —

встретил нас с иронической усмешкой и полушутя спросил:

«Наверное устали от бесконечных ужасов на экране?». Алекс

Москович вскипел: «Не устали, а с удовольствием еще и еще

раз будем смотреть это величайшее явление в искусстве». На-

ступила пауза. Затем «Дед» в спокойной форме, с большим

тактом к иностранцам, стал рассказывать, что фильм еще не

готов, что у постановщика есть свои соображения по сокра-

щению и перемонтажу некоторых эпизодов, что киноспециа-

листы видят в фильме элементы неуважения к истории

России . ..

Произнося крамольные речи о фильме, «Дед» все время

посматривал на Сержио Гамбарова и Алекса Московича, наб-

людая их реакцию, а я, следя за «Дедом», вдруг почувство-

вал, что в душе «Дед» был против всей напраслины, возводи-

мой на гениальное произведение, и что он, как и мы, был пок-

лонником этого чуда советской кинематографии. Но, увы,

А. Н. Давыдов был лицом официальным. И, наверное, поэтому

наша беседа окончилась тем, что «Дед» отказался дать копии

фильма западноберлинской фирме «Пегасус фильм» и фран-

цузской фирме «ДИС». Отказался он и от проведения перего-

воров о продаже фильма в ФРГ, Францию и остальные регио-

ны мира.

Вышли мы из кабинета «Деда» обескураженные и удручен-

ные. Возмущению Сержио Гамбарова и Алекса Московича не

было конца. «Эпитеты» в адрес нашей системы лились из их

уст самые сочные. Все пересказывать нет смысла, но об одном

из них вспомню. «Этому государству недолго осталось жить . . .

Оно тупое», — сказал Алекс Москович.

В Комитете кинематографииСССР политику тогда вер-

шил Владимир Евтихианович Баскаков. Он посоветовал мне

о фильме «Андрей Рублев» не заикаться. К тому времени

единственный защитник фильма в ЦК ПСС, заместитель заве-

дующего идеологическим отделом по кино Георгий Иванович

Куницин уже был снят с работы за «левизну». И фильм, с

**78**

помощью многих кинематографистов и чиновников был пре-

дан анафеме.

Размышляя о фильме «Андрей Рублев» и вспоминая «Ива-

ново детство», я пришел к выводу, что Андрей Тарковский по

своим философским воззрениям ближе всего к Гегелю, к его

триадам, к вечности духа, который и является божеством и

высшей субстанцией в мироощущении и миродвижепии чело-

века. Но не эта творческая сущность режиссуры Андрея Тар-

ковского возмущала чиновников от кино, партаппарат и на-

ших «творцов киноискусства». Они этого не понимали — и сла-

ва Богу, что не понимали. Иначе, в своей идеологической бо-

рьбе против Тарковского, они объявили бы режиссера врагом

марксизма-ленинизма. И тогда — могла замаячить Колыма?

Или — Соловки? . . .

Я и Алекс Москович все-таки встретились с Андреем Тар-

ковским. И он нам рассказал о том, что требуют вырезать, со-

кратить и переделать в фильме. И как уговаривает его

В. Е. Баскаков прислушаться к голосам «доброжелателей».

Из беседы с Тарковским мы поняли, что пи на какие пред-

ложения бюрократов от кино и конформистов от киноискусст-

ва он не пойдет и примет любые муки во имя сохранения це-

лостности фильма. Со своей стороны мы пообещали режис-

серу, что начнем драться за фильм через Париж — с помощью

директора Каннского фестиваля Фавра Лебре, министра куль-

туры Франции Андре Мальро и других деятелей культуры

Франции.

По прибытии в Париж Алекс Москович встретился с Фав-

ром Лебре, Андре Мальро и руководителем Киноцентра Фран-

ции Андре Олло. И рассказал им печальную историю фильма

«Андрей Рублев».

Фавр Лебре пообещал Алексу Московичу, что во время

поездки в Москву для отбора советского фильма на конкурс

Каннского фестиваля будет настаивать на том, чтобы «Андрея

Рублева» ему показали. И если картина действительно такого

высокого художественного уровня, то обязательно попросит

дать ее в Канны.

Со своей стороны Сержио Гамбаров и яповедали об «Ан-

дрее Рублеве» многим кинематографистам ФРГ, Австрии,

Швейцарии, Испании, Италии и Франции.

О фильме стали писать в прессе. В поддержку Андрея

Тарковского начали выступать кинематографисты зарубежных

стран. В их числе самыми активными защитниками фильма

были Робер Оссеин, Тонино Гуэрра, Леонид Моги, Симона

Синьоре, Ив Монтан, Джулиано Монтальди, Паоло Сербан-

**79**

тини, Одиль Версуа, Элен Велье, Марина Влади, Фредерик

Россиф, Александр Мнушкин, Леон Зитрон, Мишель Морган,

Жерар Ури, Ив Чампи, Жанна Моро, Жорж Петере, Анук

Эме, Роже Вадим и другие. Слух об «Андрее Рублеве» рас-

пространился в мире кино с быстротой молнии. И кинематог-

рафисты Запада, к тому времени наконец посмотревшие

фильм Сергея Параджанова «Тени забытых предков», поняли,

что настало время спасать другого гения советского кино,

Андрея Тарковского и его чудо-произведение «Андрей Руб-

лев».

Тарковского на Западе знали. Его первая картина «Ива-

ново детство» произвела фурор и завоевала много призов на

международных фестивалях в начале 60-х годов, в том числе

в Венеции, в Сан-Франциско, в Акапулько. Поэтому судьба

Андрея Тарковского волновала многих. Тем паче, что в нашей

киноистории талантливое часто постигалось через признание

на Западе. Так было с фильмами М. Калатозова «Летят жу-

равли», Г. Чухрая «Баллада о солдате», О. Иоселиани «Листо-

пад», Л. Шепитько «Крылья», И. Таланкина «Дневные звез-

ды», А. Кончаловского «Первый учитель», С. Параджанова

«Тени забытых предков» и другими. Видимо, такая же судьба

ждала фильм А. Тарковского «Андрей Рублев».

В середине марта Фавр Лебре выехал в Москву для отбо-

ра фильма на конкурсный показ Каннского фестиваля. Преж-

де всего он попросил показать ему «Андрея Рублева». Руко-

водство Комитета кинематографии СССР долго тянуло с по-

казом, утверждая, что он еще не готов. Но в итоге вынуждено

было показать с жесткой оговоркой: фильм не может быть

представлен на конкурс Каннского фестиваля. Фавр Лебре,

как и мы, был очарован фильмом, но стенку вокруг «Андрея

Рублева» проломить ему не удалось. В итоге на конкурс Кан-

нского фестиваля Москва выдвинула один из «шедевров»

С. Юткевича «Ленин в Польше».

В 1966 году битва за фильм «Андрей Рублев» была проиг-

рана,и нам ничего не оставалось делать, как снова и снова

убеждать Комитет кинематографии СССР разрешить выпус-

тить фильм на экраны Парижа.

В 1967 году Москва вновь отказалась представить фильм

на Каннский фестиваль.

В 1968 году — история еще раз повторилась.

В начале 1969 года появились надежды на то, что в ЦК

КПСС и в Комитете кинематографии СССР устанут от нас-

тойчивых просьб кинематографистов Запада и от почти скан-

**80**

дальной истории с фильмом в нашей стране и решат, словно

дессидента, выслать «Андрея Рублева» на Запад .. .

В конце марта 1969 года чудо произошло: я получил ука-

зание руководства «Совэкспортфильм» на продажу картины

во Францию.

Восторгам руководителей французской кинопрокатной фир-

мы «ДИС» Алекса Московича и Сержа Греффе не было кон-

ца. Мы немедленно стали готовить рекламу фильма и просчи-

тывать лучшие варианты его премьеры и проката. А Фавр

Лебре потирал руки в надежде, что «Андрей Рублев» украсит

конкурсный показ Каннского фестиваля 1969 года.

В начале апреля 1969 года в Париж приехали Председа-

тель Комитета кинематографии СССР А. В. Романов, Предсе-

датель В/О «Совэкспортфильм» А. Н. Давыдов и начальник

управления внешних сношений Кинокомитета А. А. Славнов.

И тут, увы, истинный смысл разрешения продажи в прокат на

Францию фильма «Андрей Рублев» — раскрылся. Во время

встречи А. В. Романова, А. Н. Давыдова и А. А. Славнова с

Министром Культуры Франции Андре Мальро, главой кино-

центра Франции Андре Олло и директором Каннского фести-

валя Фавром Лебре на обеде, данном послом Советского Сою-

за во Франции В. А. Зориным, советские гости по поводу пред-

ставления фильма «Андрей Рублев» на конкурс Каннского

фестиваля заявили, что фильм уже продан французской фир-

ме «ДИС» и, что советская сторона поэтому потеряла право

представления фильма на Каннский фестиваль. Это лицемерие,

эти идеологические выкрутасы и наша привычка нивелиро-

вать самое талантливое в отечестве .. .

Ца такое заявление Андре Мальро, человек высокой евро-

пейской культуры, автор романа «Судьбы человеческие» и

Мировой энциклопедии Искусств, улыбкой, достойной Талей-

рана, промолвил: «Ну что, господа. . . Попросим французскую

фирму «ДИС» представить фильм «Андрей Рублев» на вне-

конкурсныйпоказ Каннского фестиваля!».

Такого поворота дела советские гости не ожидали: их тор-

жество с придуманной продажей лопнуло, как мыльный пу-

зырь. Андре Мальро, искушенный политик и дипломат, пре-

поднес нашим «совковым политикам» высший пилотаж по-

литической игры: «Вы сыграли с продажей фильма, которая

позволила Вам уйти от представления фильма на конкурс

кинофестиваля . . . Мы сыграем в более высокое — покажем

фильм: специально на внеконкурсных гала (несколько раз)

во Дворце фестивалей в рамках фестиваля и создадим между-

6—214 **81**

народный ажиотаж вокруг ф р а н ц у з с к о й премьеры ваше-

го фильма ...»

В конце обеда А. В. Романов предложил Андре Мальро

открыть Каннский фестиваль новым советским эпическим по-

лотном — фильмом Ю. Н. Озерова «Освобождение». Андре

Мальро не возразил. Он попросил прислать фильм для прос-

мотра и окончательного решения вопроса. На этом и договори-

лись.

После обеда, как только французы покинули посольство,

А. В. Романов и А. Н. Давыдов накинулись на меня с «ЦУ»

на предмет бойкота с нашей стороны внеконкурсного показа

«Андрея Рублева» на Каннском фестивале и проведения пере-

говоров с Алексом Московичем и Сержем Греффе о его не-

предоставлении фирмой «ДИС» на внеконкурсный показ Кан-

нского фестиваля. Я молчал и, конечно, же, собирался вместе

с Алексом Московичем и Сержем Греффе сделать все наобо-

рот . ..

Гости из Москвы уехали, наш посол В. А. Зорин вздохнул

и обратил мое внимание на необходимость своевременного по-

каза фильма «Освобождение» Андре Мальро. Для этого нуж-

но было субтитровать 70 мм копию фильма в Бельгии. И я

стал теребить «Совэкспортфильм» по вопросу присылки ко-

пии в Брюссель. Конечно, с присылкой копии, как и по всем

другим вопросам обеспечения фильмокопиями и рекламно-ин-

формационными материалами «Совэкспортфильм» запоздал.

Но эту беду можно было бы пережить, если б не нагрянула

другая. Раздался из Москвы звонок А. В. Романова. Он запре-

щал мне показывать «Освобождение» Андре Мальро и пред-

ставлять этот фильм на открытии Каннского фестиваля. Ока-

зывается, фильм не успел посмотреть Л. И. Брежнев, а идео-

логи из ЦК без его одобрения не решились па «политический

важный шаг показа фильма на Каннском фестивале'BB. В. А. Зо-

рин, узнав о звонке А. В. Романова, сказал мне: «С твоим

начальством не соскучишься и, пожалуйста, меня в эту ис-

торию не впутывай. Сам иди к Андре Мальро и сам объяс-

няй . . . в такие игрушки серьезные люди не играют». Ничего

не оставалось делать, и я попросился к Андре Мальро на

прием. Он меня принял, и я выложил ему всю правду.

Мы оба рассмеялись. Андре Мальро я часто показывал

наши фильмы и он знал о выходе на экраны Франции таких

картин, как: «Тени забытых предков», «Листопад», «Иваново

детство», «Первый учитель», «Я шагаю по Москве», «Берегись

автомобиля», «Мир входящему», «Морозко», «Тридцать три»,

«Когда деревья были большими», «Никто не хотел умирать»,

**82**

«Крылья», «Состязание», «Война и мир», «Нежность», «Жи-

вые и мертвые», «Дон-Кихот», «Гамлет», «Мне двадцать лет»,

«Шестое июля», «Отец солдата», «Анна Каренина», «Братья

Карамазовы», «Конец Санкт-Петербурга» и «Октябрь» (вос-

становленный на музыку Шостаковича и Прокофьева великим

кинодокументалистом Фредериком Россифом). «Обыкновен-

ный фашизм», «В огне брода нет», «Три дня Виктора Черны-

шева», «Преступление и наказание» и многие другие.

. . . Общение с Андре Мальро всегда было интереснам. С

ним связан один из эпизодов, о котором нельзя не рассказать.

В 1968 году Андре Мальро направлялся с официальным ви-

зитом в нашу страну. За несколько дней до его отъезда я по-

казывал ему фильм «Анна Каренина». Он спросил: что ин-

тересного можно будет посмотреть в Москве и где хранятся

деревянные скульптуры па релиогиозную тему, о которых ему

еще в 1923 году рассказывал Луначарский? Я понял, что

речь идет о Пермских Богах и посоветовал ему обратиться с

этим вопросом к Екатерине Фурцевой и к директору Третья-

ковской галереи. Зная, как любит Мальро примитивистов, как

много он сделал для спасения работ Руссо, я рассказал ему

о выставке Пиросмани, которая проходила в Москве, в надеж-

де, что Андре Мальро пригласит выставку в Париж, что впос-

ледствии и случилось.

В эти дни мне часто звонил Н. Н. Озеров, уважаемый и

чтимый мною человек. Он справлялся о судьбе фильма «Осво-

бождение» — беспокоился за брата. А я ничего не мог ему

ответить и намекал, что все «дело» в Москве.

Тем временем открытие Каннского фестиваля — 5 мая каж-

дого года — приближалось. И мы, вместе с фирмой«ДИС»,

бросили все силы на подготовку красочного плаката — «Горя-

щая икона»—фильма «Андрей Рублев», информационного

листка о фильме и его создателях для прессы и иллюстриро-

ванного буклета.

В середине апреля были названы два советских фильма,

из которых для Каннского фестиваля предполагалось выбрать

участника конкурса. Этими фильмами оказались «В городе

«С» и «Катерина Измайлова». Чисто кинематографически оба

фильма не подходили для участия в таком конкурсе. И я по-

советовал Фавру Лебре принять «Катерину Измайлову» толь-

ко потому, что он являл собой экранизацию бессмертной опе-

ры Дмитрия Шостаковича и главную партию в фильме испол-

няла Галина Вишневская. У меня были простые соображения:

с фильма «В городе «С» уйдет большинство зрителей — с

в\* 83

фильма «Катерина Измайлова» не уйдет никто. Так и полу-

чилось: «Катерину Измайлову» смотрели до конца и аплоди-

ровали музыке Шостаковича и героине Вишневской . . .

5 мая открылся Каннский фестиваль. Я сообщил руковод-

ству Комитета кинематографии СССР, что мне не удалось убе-

дить руководство фирмы «ДИС» не представлять «Андрея

Рублева» на внеконкурсный показ фестиваля и что фирма не

могла отказать Андре Мальро в просьбе представить фильм на

внеконкурсный показ. Доводы были железные и от меня на

некоторое время «отстали».

В Канны прилетел заместитель Председателя Комитета ки-

нематографии СССР А. В. Головня. Известный кинодокумен-

талист, один из редких компетентных специалистов в руковод-

стве Кинокомитета, весьма приятный, интеллигентный, поря-

дочный человек. Я понял, что его послали на заклание, как

«козла отпущения» в случае скандала с «Андреем Рублевым».

Хитросплетения В. Е. Баскакова заработали и А. В. Головня

был предназначен в жертву. Позволить отыграться на поря-

дочном человеке? Нет, хватит и того, что предо мной ясно вы-

рисовывалась и собственная «перспектива» . . .

За три дня до внеконкурсного показа фильма «Андрей

Рублев» я упросил А. В. Головню уехать с Каннского фести-

валя. К чести его будет сказано: он не хотел уезжать, и все

время повторял мне, — «я русский человек и должен разде-

лять трагическую судьбу искусства своего отечества».

Первый день демонстрации фильма «Андрей Рублев'BB нас-

тал. Это происходило в Фестивальном Дворце Каннского фес-

тиваля. Подступы к Дворцу были забиты желающими попасть

на просмотр. Люсьен Сория прохаживался между журналис-

тами и кабинетом Фавра Лебре, улаживая возникающие кон-

фликты. К утру в Канны съехались представители француз-

ской, итальянской, испанской, немецкой, швейцарской пресс,

аккредитованные журналисты США, Южной Америки, Англии,

Скандинавских стран, Японии, а также стран «социалистичес-

кого лагеря». Стоял многоязычный гул. Вместить всех жела-

ющих на два запланированных сеанса не представлялось ни-

какой возможности. И тогда я попросил Алекса Московича,

чтобы он договорился с Фавром Лебре о показе еще двух

сеансов на второй день, в воскресенье.

Перед первым сеансом дирекция фестиваля объявила по

городскому радио и телевидению, что фильм «Андрей Рублев»

будет дважды показан и на второй день. Это объявление сняло

накал страстей. И все же в зале негде было упасть и гвоздю.

Сидели в проходах, на лестницах, на сцене. Я наблюдал за

**84**

залом в течение демонстрации фильма. Такого напряжения

зрителя, и зрителя весьма специфического, избалованного все-

ми чудесами кинематографии, я ни до, ни после никогда не

видел. Когда закончились кадры с иконостасом и гарцующи-

ми жеребцами на зеленом лугу, начался шквал оваций, слы-

шались восклицания: «фантастике», «жениаль», «форми-

дабль», «белиссимо», «грандиозо» . . . Я ждал хорошего прие-

ма, но такого?! .. Дух перехватывало от радости, от восторга.

Алекс Москович и Сержио Гамбаров, не стесняясь, плакали.

Да, бывают в жизни людей минуты откровения и счастья. И

такое с нами случилось благодаря рождению на белый свет

фильма Андрея Тарковского.

Вечером, на втором сеансе, все повторилось. В воскресенье

число желающих попасть на фильм увеличилось. Съехались

почти все отдыхающие Коддазюра. Вся вечерняя пресса выш-

ла в субботу с короткими, но восторженными сообщениями о

фильме. В воскресных французских, английских, итальянских,

испанских, немецких газетах и в прессе других стран фильму

«Андрей Рублев» были посвящены подвалы и полосы. И толь-

ко пресса Советского Союза молчала, несмотря на вальяж-

ное пребывание в Каннах корреспондентов «Правды'BB, «Из-

вестий», «Литературной газеты». А в наши дни, спустя дол-

гие годы, все они весьма осмелели и стали писать о своем

«героическом участии» в судьбе фильма «Андрей Рублев».

В субботу вечером и в течение всего воскресенья меня,

Алекса Московича и Сержа Греффе разрывали на части поку-

патели фильма. Здесь были представители кинобизнеса, на-

верное, всех частей света! В конце концов мы договорились с

Леопольдом Бренесом, владельцем крупной компании в За-

падной Европе «Бельсо», о продаже фильма «Андрей Руб-

лев», — за космическую цену. Но об этом я расскажу в фина-

ле, ибо эта история не менее печальна, чем другие, ей подоб-

ные.

Праздник вокруг фильма «Андрей Рублев» в Каннах про-

должался до конца фестиваля. Но для общей полной радости

нехватало, конечно, присутствия здесь виновника торжества,

Андрея Тарковского. Автора фильма, и, таким образом, авто-

ра прекрасного праздника кино для всех участников фестива-

ля. Было как-то даже не по себе . .. Киномир ликует и славит

великое творение, а его создатель страдает и мучается в до-

гадках: как там?

В воскресенье вечером Алексу Московичу удалось связать-

ся с Андреем Тарковским по телефону и рассказать ему о

поразительном успехе фильма.

**85**

В конце фестиваля ФИПРЕССИ присудило — единоглас-

но — фильму «Андрей Рублев» Главный приз Киножурналис-

тов мира. Самуэль Ляшиз, известный французский теоретик

искусства, главный редактор отдела литературы и искусства

газеты «Ле Летр Франсез», рассказывал мне как проходило

заседание жюри ФИПРЕССИ. Оно началось со слов «Андрей

Рублев» и Андрей Тарковский и закончилось этими же сло-

вами. Другой кандидатуры не было и быть не могло.

Вернувшись с фестиваля в Париж я тут же подвергся

натиску телефонных звонков из Москвы. Теперь руководящие

указания сыпались на предмет премьеры фильма в Париже.

И, смешно, — руководителям Кинокомитета и в голову не при-

ходила мысль об утере малейших прав на фильм после его

продажи фирме «ДИС». Пришлось посылать телеграмму по

верху о том, что мы не вправе запретить фирме выпуск фи-

льма в Париже. И сможем получить такое право. .. лишь пос-

ле уплаты миллионов в валюте за разрыв договора и за не-

устойку. Но эта телеграмма осталась непонятной дляруко-

водства Кинокомитета. Оно продолжало неистово посылать

мне устрашающие указания по недопущению премьеры «Анд-

рея Рублева» в Париже. И смешно, и горько! В своем стрем-

лении выполнить указание из ЦК КПСС руководители Кино-

комитета теряли понимание реальности: к французской фир-

ме ЦК КПСС и наш Кинокомитет не имели никакого отноше-

ния.

В конце лета состоялась премьера фильма «Андрей Руб-

лев» в парижских кинотеатрах «Кюжас», «Элисей-Линкольн»,

«Бонапарт» и «Студио Распай». Фильм демонстрировался в

этих кинотеатрах на 300—450 посадочных мест с аншлагом в

течение всего года. Успех у зрителя и у прессы описывать

нет смысла... Одним словом: я никогда в жизни не видел

такого единодушия в оценке фильма, как это происходило с

«Андреем Рублевым». Для примера приведу отрывок из ста-

тьи самого именитого киножурналиста Франции Жана де Ба-

ронсели, опубликованную 21 ноября 1969 года в газете «Монд»

под названием «Андрей Рублев» Андрея Тарковского». Он

пишет: «Этот шедевр русского искусства потрясает нас сво-

им мастерством. Кроме того, он раскрывает суть человека,

который создал Великое. Его моральное достоинство, глубо-

кий идеализм, его приверженность к высшим ценностям, к

человечности и к гуманизму. Повторим же еще раз — «Анд-

рей Рублев» превосходный фильм, который делает честь со-

ветскому киноискусству. И если у Андрея Тарковского оста-

**86**

нутся свободными руки, то Эйзенштейн и Довженко возможно

найдут в нем своего последователя».

Кто же придумал и нацепил фильму «Андрей Рублев» яр-

лык «антирусского»? Нет, это делали не идеологи из ЦК

КПСС. До этого могли додуматься, по всей видимости, неко-

торые мастера советского кино. После просмотра «Андрея

Рублева» они поняли, что на Руси родилось нечто. Ив

советском кино появилась планка, достичь которой они никог-

да не смогут . ..

Наш кинематограф тех лет в основном состоял из конфор-

мистских середнячков, а тут: простое и сложное, трагичес-

кое и великое, историческое и правдивое, профессиональное

и гениальное. Рывок на десятилетия вперед, фильм вровень

с творениями Феллини, Висконти, Бунюэля, Бергмана. Ше-

девр и чудо русской культуры. . . Разве такое могут црос-

тить. ремесленники от кино?

Травили у нас Пушкина и Лермонтова, Достоевского и

Толстого, Блока и Есенина, Бунина и Цветаеву, Прокофьева

и Шостаковича. А почему бы — и не Тарковского? Представ-

ляете: замахнулся . . . высунулся .. . претендует . . . притом с

глубоким постижением величия истории России и искренней

к ней любовью. Такое искусство для конформистов крамольно.

Оно гимном звучит духовному могуществу русского народа.

Такое надо остановить, осквернить и смыть . . .

И еще одно. Выступая по телевидению 23 февраля 1993 го-

да Андрей Кончаловский очень точно подметил, что трагедия

русских и евреев, а я бы добавил, и грузин, состоит в вечной

зависти к талантливому, успешному, масштабному, крупно-

му, личностному, неординарному и т. д., ко всему тому, что

выбивается из стадности, из уравниловки, из одинаковости и

равнозначности во всем.

Помню: на Всесоюзном совещании кинематографистов

осенью 1969 года, в присутствии руководителей идеологичес-

кого фронта из ЦК КПСС выступал С. Юткевич, который вна-

чале предложил Сергею Параджанову .. . помочь перемонти-

ровать «Цвет граната» для того, чтобы он стал «понятен зри-

телю», а затем обронил примерно такую фразу: «Я только.что

из Парижа, и там в кинотеатре «Кюжас» демонстрируется фильм «Андрей Рублев», хотя в нашей стране он не выпущен на экраны. А между тем мне мой друг, известный французский режиссер, коммунист Мишель Курно, говорил, что он не любит фильм Тарковского «Андрей Рублев» за то, что Тарковский в фильме не любит русский народ».

На этом совещании присутствовали П. Н. Демичев, В. Ф. Шауро и многие другие идеологи ЦК КПСС. Подарок им был преподнесен Юткевичем отменный. Не только мы, но и зарубежные друзья считают фильм «Андрей Рублев» антирусским! Ведь Юткевич живой классик советского киноискусства, и как к его словам не прислушаться, как не поблагодарить Мишеля Курно .

В конце года меня вернули в Москву. Хорошего понемногу: кашу заварил крутую. Показал французскому зрителю, что в советском кино есть великолепные ленты . . .

В Москве мне сказали, что разрешил продавать фильм «Андрей Рублев» П. Н. Демичев. И это указание он дал А. В. Романову в присутствии Л. А. Кулиджанова. Но затем произошло то, что так часто происходило в ЦК КПСС. Главный идеолог М. А. Суслов высказался в адрес фильма«Андрей Рублев» резко отрицательно и запретил выпуск его на экраны. А. В. Романов, конечно, не решился сказать, что указания на продажу фильма получили лично от П. Н. Демичева.

Был один человек — Лев Александрович Кулиджанов, который предлагал А. В. Романову пойти вместе к П. Н. Демичеву и напомнить ему о разрешении, данном на продажу фильма. Но А. В. Романов это предложение не принял и написал в ЦК докладную, в которой во всех «бедах» (вплоть до похищения копии «Андрея Рублева»!) обвинил меня.

Обо всех сложностях, постигших меня по возвращении в Москву, рассказывать не стану. Но вспомню добрым словом хороших людей — И. С. Черноуцана, Н. В. Орехову (сотрудники ЦК КПСС), В. А. Зорина (посла СССР во Франции), Л. А. Кулиджанова (тогда Председателя Союза кинематографистов СССР), которые сыграли в моей судьбе спасительную роль.

Выше я обещал дать информацию о продаже Леопольду Бренесу и Алексу Московичу прав проката фильма «Андрей Рублев» на большинство стран мира, в том числе и США. Договор, предложенный Леопольдом Бренесом и Алексом Московичем принес бы нам колоссальную сумму. Вначале он и был подписан «Совэкспортфильмом», а потом — им же разорван. Вследствие чего Алекс Москович навсегда отказался от сотрудничества с нашей страной в области кино. 04.02.1993, Москва Профессор О. В. Тенейшвили

**Фильмография**

«КАТОК И СКРИПКА». «Мосфильм», 1961.

Авторы сценария — А. Кончаловский, А. Тарковский; оператор — В. Юсов; художник — С. Агоян; композитор — В. Овчинников.

В ролях: И. Фоменко — Саша; В. Знаменский — Сергей; Н. Архангельская — девушка; в фильме также снимались М. Аджубей, Ю. Бруссер, С. Борисов и другие.

«ИВАНОВО ДЕТСТВО». «Мосфильм», **1962.**

Авторы сценария — В. Богомолов, М. Папава. (По мотивам рассказа В. Богомолова «Иван».); оператор — В. Юсов; художник — Е. Черняев; композитор — В. Овчинников.

В ролях: Коля Бурляев — Иван; В. Зубков—Холин; Е. Жариков — Гальцев; С. Крылов — Катасонов; Н. Гринько — Грязнов; Д. Милютенко—старик; В. Малявина — Маша; И. Тарковская — мать Ивана.

На XXIII Международном кинофестивале в Венеции (Италия) в 1962 году фильму «Иваново детство» был присужден главный приз «Золотой лев» св. Марка. Главная премия «Золотые ворота» на **VI Международном кинофестивале в Сан-Франциско** (США) в 1962 году.

Главная премия«Золотая голова Паленке» на V Международном кинофестивале в Акапулько (Мексика) **в 1963 году.**

Фильм получил более 10-ти премий на многих других кинофестивалях.

«АНДРЕЙ РУБЛЕВ». «Мосфильм», 1966/1971.

Авторы сценария — А. Кончаловский, А. Тарковский; оператор — B. Юсов; художник — Е. Черняев при участии И. Новодережкина и C. Воронкова; композитор — В. Овчинников.

В ролях: А. Солоницын — Андрей Рублев; И. Лапиков — Кирилл; Н.. Гринько — Даниил Черный; Н. Сергеев— Феофан Грек; И. Рауш — Дурочка; Н. Бурляев — Бориска; Ю. Назаров—две роли: Великий князь и Малый князь; Ю. Никулин — монах; Р. Быков — скоморох; Н. Граббе — сотник; М. Кононов — Фома.

Премия ФИПРЕССИ на XXII Международном кинофестивале в Канне (Франция) в 1969 году.

«СОЛЯРИС». «Мосфильм», **1973.**

Авторы сценария — Ф. Горенштейн, А. Тарковский. (По фантастическому роману Ст. Лема.); оператор — В. Юсов; художник — М. Ромадин; композитор — Э. Артемьев.

В фильме использована фа-минорная хоральная прелюдия И. С. Баха.

В ролях: Д. Банионис — Крис Кельвин; Н. Бондарчук—Хари; Ю. Ярвет— Снаут; В. Дворжецкий — Бертон; Н. Гринько — отец Криса; А. Солоницын—Сарториус; С. Саркисян — Гибарян.

Специальный приз жюри «Серебряная пальмовая ветвь» и премия экуменического жюри на XXV Международном кинофестивале в Канне (Франция) **в 1972 году.**

 «ЗЕРКАЛО». «Мосфильм», 1975.

Авторы сценария—А. Мишарин, А. Тарковский; оператор — Г. Рерберг; художник —Н. Двигубский; композитор—Э. Артемьев.

В фильме использована музыка И.-С. Баха, Перголези, Перселла, стихи — Арсения Тарковского.

В ролях: М. Терехова — две роли: Мать и Наталия; в фильме также снимались И. Данильцев, Л. Тарковская, А. Демидова, А. Солоницын, Н. Гринько, Ю. Назаров, О. Янковский, Т. Огородникова и другие.

Текст от автора читает И. Смоктуновский.

Приз «Давид Донателло» за лучший иностранный фильм в Италии в

1980 году.

«СТАЛКЕР». «Мосфильм», 1980.

Авторы сценария — А. Стругацкий и Б. Стругацкий. (По мотивам повести «Пикник на дороге».); оператор—А. Княжинский; художник — А. Тарковский; композитор — Э. Артемьев. Стихи — Ф. И. Тютчева, Арсения Тарковского.

В ролях: А. Кайдановский—Сталкер; А. Фрейндлих — жена Сталкера; А. Солоницын — Писатель; Н. Гринько — Профессор.

Премия критики на Международном кинофестивале в Триесте (Италия) в 1981 году.

Премия ФИПРЕССИ на Международном кинофестиваленаучно-фантастических фильмов в Мадриде (Испания) в 1981 году.

«ВРЕМЯ ПУТЕШЕСТВИЯ». Производство «Джениус» С. Р. А. (Италия), 1982.

Авторы сценария—Тонино Гуэрра, А. Тарковский; оператор — Лучано Товоли. Текст А. Тарковского читает Джино Ла Моника.

«НОСТАЛЬГИЯ». Производство «РАИ канал 2», Ренцо Росселлини. Маноло Болоньини для «Опера фильм» (Италия) при участии «Совинфильма» (СССР), 1983.

Авторы сценария — А. Тарковский, Тонино Гуэрра; главный оператор — Джузеппе Ланчи; главный художник — Андреа Кризанти.

В фильме использована музыка Дебюсси, Верди, Вагнера.

В ролях: О. Янковский — Горчаков; Домициана Джордано — Эуджения; Эрланд Юсефсон—Доменико; Патриция Терено — жена Горчакова; а также Лаура Де Марки, Делия Боккардо, Милена Вукотич и другие.

Большой приз за творчество, премия ФИПРЕССИ и экуменического жюри на XXXVI Международном кинофестивале в Канне (Франция) в 1983 году.

«ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ». Производство Шведского киноинститута (Стокгольм), «Аргос Фильм С. А.» (Париж) при участии «Фили Фор Интернейшнл» (Лондон); «Юсефсон и Нюквист ХБ»; Шведского телевидения СВТ 2; «Сэндрю Филм Театер АБ» (Стокгольм); при содействии Министерства культуры Франции, 1986.

Продюсер Анна-Лена Вибум.

Автор сценария — А. Тарковский; главный оператор — Свен Нюквист;

главный художник — Анна Асп

В фильме использована музыка И.-С. Баха, шведская и японская народная музыка.

В ролях: Эрланд Юсефсон — Александр; Сьюзен Флитвуд — Аделаида; Валери Мерее —Юлия; Аллан Эдвалл — Отто; Гудрун Гисладоттир — Мария; Свен Вольтер — Виктор; Филиппа Францен — Марта; Томми Чэльквист — малыш.

Большая специальная премия, приз за лучшее художественное достижение (оператору С. Нюквисту), премия ФИПРЕССИ и экуменического жюри на XXIX Международном кинофестивале в Канне (Франция) в 1986 году.