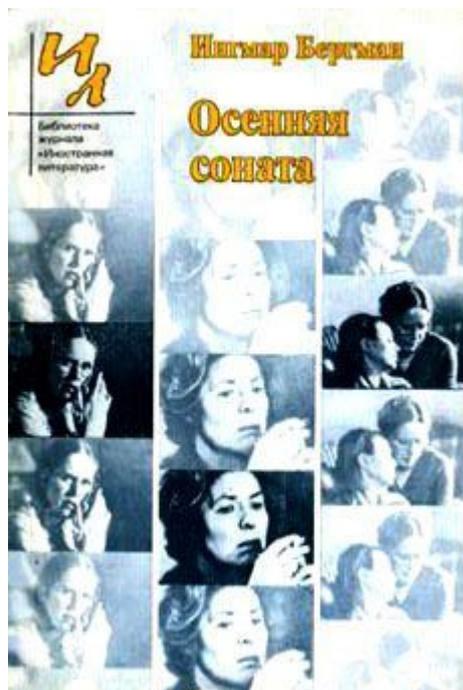


Ингмар Бергман

Каждый фильм – мой последний



Ингмар Бергман

Каждый фильм – мой последний

Сценарий

Часто он начинается с чего-то очень туманного и неопределенного – случайной реплики, необычной интонации, непонятного, но все же приятного происшествия, которое тебя, может быть, не касается. Иначе говоря, самый первоначальный замысел появляется из сиюминутных впечатлений; они исчезают так же быстро, как возникают, вытягиваются в длинную ярко мерцающую нить, вьющуюся из темного мешка твоего подсознания. Если осторожно и бережно сматывать ее, то получится целый фильм с присущим только этому фильму биением пульса и ритмом. Именно через ритм и пульсацию эпизодов фильм обретает структуру, соответствующую обстоятельствам его рождения и главному мотиву.

Ощущение неудачи возникает чаще всего еще до того, как ты сел писать. Ты вдруг обнаруживаешь, что прежние яркие мечты оборачиваются теперь затхлой паутиной, видения выцветают, сереют, становятся малозначительными, биение пульса замирает, все богатство твоего воображения сокращается до убожества вымученных фантазий, в которых нет ни смысла, ни силы. Но я все же настойчив, я решил сделать этот фильм, нужно работать – и я работаю с огромным трудом: переносу ритмы, настроения, атмосферу, психологическое напряжение, последовательность эпизодов, запахи и интонации в сценарий, который должен быть удобочитаемым или хотя бы понятным.

Это трудно, но возможно.

Главное здесь – диалог, хотя диалог – это тоже вещь тонкая, он не сразу дается в руки. Написанный для театра диалог похож на систему подсчета очков в неизвестной тебе игре, он непостижим для непосвященного, его интерпретация требует и технического навыка, и воображения, и чувства. Диалог в общем-то написать можно, но вот что с ним делать потом, с его ритмом и темпами, скоростью, с которой он должен произноситься, паузами – все это в рукописи опускается, потому что сценарий, содержащий такое множество указаний, читать

невозможно.

Я могу сжать указания, характеристики, описания атмосферы до приемлемого объема, но затем мне предстоит главное – монтаж, поиск ритма и соотношения сцен и эпизодов, словом, все то, что составляет «третье измерение» фильма, без которого он в любом случае мертв или же просто окажется серийной поделкой заводского конвейера. И я не знаю, как обозначить «ключи» этого измерения, ведь изложить то единственное, что вдыхает жизнь в настоящее произведение искусства, на человеческом языке невозможно. Я не раз пытался изобрести что-то вроде нотной записи, которая бы позволяла фиксировать на бумаге тона и оттенки идей и внутренней структуры кинокартины. Если бы мне это удалось, я мог бы работать с абсолютной уверенностью, что в любую нужную минуту могу вычитать из сценария верное соотношение ритма и продолжительности, части и целого... Но вместо этого мне приходится констатировать: с точки зрения техники киносценарий – очень несовершенная основа фильма.

Потому что кино – это не то же самое, что литература. Примерно в половине случаев их характер и сущность взаимоисключают друг друга. Отчего это происходит, сказать трудно. Возможно, из-за различия в характере восприятия этих искусств. Написанное слово воспринимается сознательным актом нашей воли, в котором участвует интеллект; лишь потом оно будит наше воображение или чувство. В кино дело обстоит иначе. Сидя в зрительном зале, мы сознаем, что перед нами подготовленная для нас иллюзия, мы расслабляемся и по доброй воле и с согласия разума принимаем ее, как бы расчищая образцу доступ в наше воображение. Последовательность кадров, таким образом, прямо воздействует на чувство, обходя контроль разума.

Есть много причин, по которым следует избегать экранизаций, и главная из них – непереводаемость на язык кино того свойственного каждому подлинному произведению литературы иррационального измерения, которое одно только и является истинным его средоточием. Все попытки его перевода убивают столь же специфическое измерение кино. Если же мы, несмотря на все это, предпринимаем такую попытку, то должны быть готовы произвести бесчисленное множество сложных трансформаций, дающих, как правило, лишь ограниченные или несущественные результаты, совершенно не оправдывающие затраченных на это усилий. Я знаю, о чем говорю, потому что мои фильмы не раз подвергались пресловутой «литературно-критической оценке». Впечатление было такое же, как если бы музыкальный критик взялся судить о художественной выставке или футбольный комментатор – о новом спектакле. Я думаю, что причина, по которой, как мне кажется, всякий считает себя вправе выносить кинокартине свой безапелляционный приговор, коренится в неспособности кино утвердить себя как самостоятельный вид искусства. Кино еще не обладает своей системой терминов, оно младенчески молодо по сравнению с другими искусствами, очевидно связано с коммерцией, наконец, прямо взывает к нашим чувствам. Все это приводит к тому, что на него смотрят с пренебрежением. Даже лучшее качество кино – его непосредственность – ему же ставится в вину. Именно поэтому каждый считает себя достаточно компетентным говорить о киноискусстве все что ему угодно и каким угодно образом.

Что касается меня, то я никогда не выдавал себя за писателя и не стремился стать им. У меня нет желания писать романы, новеллы, эссе, биографии или трактаты по сугубо специальным вопросам. И у меня определенно нет никакого желания писать для театра. Я хочу делать кино. Я хочу снимать фильмы о настроениях, психологическом напряжении, образах, ритмах и персонажах, которые живут во мне самом и которые так или иначе меня интересуют. Я говорю моему современнику то, что хочу сказать ему, своим излюбленным способом – участвуя в сложном процессе создания фильма и самим фильмом. И я считаю унижительным для себя, когда о моей работе судят как о книге, в то время как это – кино. Соответственно, этап написания сценария для меня очень трудный период, хотя и полезный, в сценарии я проверяю верность моих идей. Создавая его, я разрываюсь между стремлением отыскать наиболее яркий способ описания сложных ситуаций и желанием максимальной

ясности. И поскольку я отнюдь не предназначаю свою работу единственно для самовоспитания или назидания немногим избранным, но, напротив, для самой широкой публики, то, конечно же, руководствуюсь прежде всего ее интересами. Хотя риск, на который я иногда иду, выбирая противоположный подход, убедительно доказывает, что публика способна оценить даже самые дерзкие шаги в этом направлении...

В студии

Я стою в полумраке шумной переполненной киностудии, окруженный грязью и суматохой, и серьезно спрашиваю себя: что заставило меня избрать этот наитруднейший вид творчества? У него много правил, и правил жестких. Каждый день я должен укладывать в коробку не менее трех минут доведенной до приемлемой кондиции пленки. Я должен придерживаться съемочного графика, а он составлен так плотно, что вычеркивает из жизни все, кроме самого необходимого. Я окружен аппаратурой, которая с дьявольским упорством пытается сорвать лучшие мои начинания. Я постоянно нервничаю, вынужден жить одной жизнью со своей киногруппой, жить только ее интересами. И именно в таких условиях должен происходить наитончайший творческий процесс, требующий полной тишины, сосредоточенности, веры.

Я говорю о работе с актерами и актрисами. Многие кинорежиссеры забывают, что наша работа начинается с человеческого лица. Можно, конечно, полностью погрузиться в эстетику монтажа, можно придавать отдельным предметам и натюрмортам удивительный киноритм, можно создавать в фильмах пейзажи ошеломляющей красоты, но лицо, лицо человека – это, без сомнения, самый яркий, самый отличительный символ кинематографа. Отсюда прямо следует, что кинозвезда – наш самый дорогой инструмент, и камера существует лишь для того, чтобы регистрировать его работу. В некоторых случаях положению и движению камеры придают больше значения, чем актеру, и построение кадра, таким образом, превращают в самоцель – такой подход, по моему мнению, лишь приводит к разрушению иллюзии и художественно ущербен. Чтобы придать выражению лица актера необходимую силу, движение камеры должно быть простым, свободным, синхронным действию. Камера должна занимать место объективного наблюдателя и только в редких случаях вмешиваться в действие. Нужно понимать, что самое сильное средство игры актера – его *взгляд*. Поэтому крупный план, если он правильно выбран и сыгран, – это самое сильное средство кинорежиссера и в то же время наиболее убедительное свидетельство его компетентности или же некомпетентности. По обилию или отсутствию крупных планов в фильме можно с уверенностью судить о человеческих качествах режиссера – о степени его интереса к людям.

Простота, сосредоточенность, знания, технические навыки – вот столпы, которые «держат» каждый кадр или сцену. Но сами по себе они еще недостаточны. Не хватает еще одного – той теплой вспышки жизни, которая озаряет или не озаряет фильм, повинувшись своей собственной прихотливой воле. Именно она решает все.

Поговорим об этом подробнее. Я знаю, например, что, подготавливая съемку, должен учесть все малейшие детали; точно так же и все другие звенья киногруппы должны точно знать свои задачи. Механизм должен быть отлажен безукоризненно, он не даст сбоев – это принято как само собой разумеющееся. Период подготовки может занять большее или меньшее время, но он ни в коем случае не должен затягиваться и утомлять участников. Репетиции следует доводить до технического совершенства – каждый знает точно, что он делает. И вот – сама съемка. Из опыта я знаю, что первый дубль бывает часто самым удачным, и считаю это закономерным. Ведь актер всегда стремится что-то создать: его творческий порыв исходит из естественного отождествления с ролью. Камера неизменно регистрирует этот акт внутреннего созидания, как бы ни был он неуловим для неискушенных глаз. Может, именно это держит меня в кино. Причастность к подготовке взрыва жизни, некая мера власти над ним достойно вознаграждают меня за тысячи часов уныния, серого одиночества и тяжелых раздумий.

Мораль

Многие считают, что современная кинопромышленность и мораль – вещи несовместимые или же что мораль, доминирующая в кино, настолько безнравственна, что кинороботник не может иметь твердых нравственно-этических позиций. Наша работа отдана на попечение деловых людей, и они подчас относятся к ней с подозрением, впрочем, с их стороны объяснимым, ведь в данном случае они имеют дело с чем-то столь ненадежным, как искусство. Всем же остальным, кто считает нашу деятельность сомнительной, я могу заявить, что наша мораль так же хороша, как и любая другая, более того, мне она кажется иногда такой абсолютной, что это чуть ли не заставляет меня краснеть от смущения. Ведь, к моему немалому удивлению, я стал замечать в себе сходство с анекдотическим англичанином, который, как известно, жил в тропиках, но педантически брился и одевался каждый день к обеду. Делал он это, конечно, отнюдь не для того, чтобы понравиться диким зверям, а из самоуважения. Он знал, что, если откажется от дисциплины, джунгли поглотят его. Я тоже знаю, что джунгли поглотят меня, если мои морально-этические принципы будут недостаточно твердыми. Именно поэтому я и придумал себе веру, основанную на трех следующих заповедях. Я привожу вкратце их формулировку и смысл, ибо они стали основой всей моей деятельности в кино.

Первая заповедь звучит несколько неприлично, но на деле исполнена самой высокой нравственности:

ВСЕГДА РАЗВЛЕКАЙ ПУБЛИКУ!

Публика, что ходит на мои фильмы и тем самым снабжает меня хлебом насущным, имеет полное право требовать от меня развлечения, острых переживаний, высокого духовного опыта. Я, со своей стороны, снабжаю ее этим духовным опытом. И это единственное оправдание моей работы вообще.

Отсюда, однако, не следует, что я должен торговать своим талантом, – во всяком случае, без разбора и как угодно, ибо я рискую тем самым нарушить вторую свою заповедь:

ВСЕГДА СЛЕДУЙ ВЕЛЕНИЯМ СВОЕЙ СОВЕСТИ ХУДОЖНИКА!

Это весьма хитрая заповедь, ведь она очевидно запрещает мне воровать, лгать, торговать своим талантом, убивать и мошенничать. Но, хочется сказать мне, мошенничество может быть оправдано в художественных целях, я могу также лгать, если моя ложь прекрасна, я не останюсь и перед убийством друга, самого себя или кого угодно, лишь бы сделать фильм, мне позволительно также немного поторговать талантом, чтобы продолжать работать дальше, и уж мне, конечно, простят воровство, если у меня не останется иного выхода. Бескомпромиссно повинуюсь своей совести художника, ты как бы идешь по туго натянутому канату – в любой момент голова может закружиться и ты рискуешь сломать шею. Если это случится, благоразумные и высоконравственные зеваки, собравшиеся вокруг, непременно скажут: «Смотри-ка, вот он лежит, вор, убийца, развратник и лжец. Такому и надо!» – совершенно не подозревая, что для художника все средства хороши, кроме тех, что ведут к фиаско, и что самые опасные для него тропы – это торные, и что принуждение и головокружение – обязательны в любом творчестве, а обратная сторона радости созидания – вещи, бесспорно, прекрасной и вечно радостной – это страх перед актом созидания...

Словом, чтобы укрепить свое сердце мужеством и не упасть с узкой стези в яму, у меня заготовлена еще третья, довольно пикантная заповедь:

ДЕЛАЙ КАЖДЫЙ ФИЛЬМ, КАК ЕСЛИ БЫ ОН БЫЛ ТВОЙ ПОСЛЕДНИЙ!

Кое-кто может вообразить, что эта заповедь – всего лишь забавный парадокс, или неостроумный афоризм, или, возможно, красивая фраза о бренности всего сущего. Тем не менее это не тот случай.

Это – правда.

В Швеции в течение всего 1951 года производство фильмов было приостановлено. За время вынужденного безделья я понял: по причине каких-то коммерческих неурядиц – то есть даже не по своей вине – я могу в любой момент оказаться на улице, и произойти это может быстрее, чем я думаю. Я не стал горевать или сокрушаться по этому поводу, не стал со страхом ожидать будущих неприятностей, а извлек из своего положения единственно верную истину: каждый мой фильм *может быть* последним.

Должен признаться, я верен до конца только одному – фильму, над которым работаю. Что будет (или не будет) потом, для меня не важно и не вызывает ни преувеличенных надежд, ни тревоги. Такая установка добавляет мне сил и уверенности сейчас, в данный момент, ведь я понимаю относительность всех гарантий и потому бесконечно больше ценю мою целостность художника. Следовательно, я считаю: каждый *мой фильм* – последний.



Но я соблюдаю эту заповедь еще по одной причине. Мне довелось уже повидать немало задавленных беспокойством и тревогой киноработников, исполнявших свои необходимые обязанности как епитимью. Изможденные трудом, безразличные ко всему на свете, они заканчивали свои фильмы, не испытывая от работы ни удовольствия, ни радости. Они страдали от унижений и оскорблений со стороны продюсеров, критиков и публики, но не отступали ни на шаг, не отчаивались, не бросали работать. Устало пожав плечами, они исполняли свой творческий долг, пока не падали или их не выкидывали за дверь.

Я не могу знать день, когда публика равнодушно встретит мои фильмы или, возможно, когда я стану противен сам себе. Усталость и пустота опустятся на меня грязным серым мешком, и страх задушит все. Когда это случится, я сложу в ящик свой инструмент и оставлю сцену по собственной воле без горечи или тяжелых дум о том, была или не была моя работа полезна и правдива с точки зрения вечности. Мудрые и дальновидные люди средневековья иногда проводили ночи в гробах, чтобы не забывать о важности быстротекущего момента, о преходимости всего земного. Не прибегая к столь крутым и неприятным мерам, я защищаюсь от мнимой бесполезности и жестокой переменчивости киноискусства, истинно веруя в то, что каждый мой фильм – *последний*.

1959