

А. ТАРКОВСКИЙ

ЛЕКЦИИ ПО КИНОРЕЖИССУРЕ

Ленинград
1989 год



ОГЛАВЛЕНИЕ:

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

От составителя

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

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

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

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

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

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

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

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

К. Лопушанский

КИНО КАК ИСКУССТВО

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

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

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

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

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

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

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

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

Время, запечатленное в своих фактических формах и проявлениях, — вот в чем заключается для меня главная идея кинематографа и киноискусства. Эта идея позволяет мне думать о богатстве неиспользованных возможностей кино, о его колоссальном будущем. Исходя из нее, я и строю свои рабочие гипотезы, практические и теоретические.

Зачем люди ходят в кино? Что приводит их в темный зал, где они в течение полутора часов наблюдают игру теней на полотне? Поиск развлечения? Потребность в наркотике? Действительно, во многих странах существуют тресты и концерны развлечений, эксплуатирующие и кинематограф, и телевидение, и многие другие виды зрелищ. Но не из этого следует исходить, а из принципиальной сущности кино, связанной с человеческой потребностью в освоении и осознании мира. Я думаю, что нормальное стремление человека, идущего в кино, заключается в том, что он идет туда за време-

нем — за потерянным ли, или за упущенным, или за необретенным доселе. Человек идет туда за жизненным опытом, потому что кинематограф, как ни одно из искусств, расширяет, обогащает и концентрирует фактический опыт человека, и при этом он его не просто обогащает, но делает длиннее, значительно длиннее, скажем так. Вот в чем действительная сила кино, а не в «звездах», не в шаблонных сюжетах, не в развлекательности.

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

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

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

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

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

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

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

Кинематограф способен оперировать любым фактом, пространственным во времени, он способен отбирать из жизни все, что угодно. То, что в литературе оказывается частной возможностью, особым случаем (например, «документальные» вступления и завершающий «Гепо» в книге рассказов Хемингуэя «В наше время»), для кинематографа есть проявление его основных художественных законов. Все, что угодно! Это «все, что угодно» могло бы оказаться неорганичным для ткани романа, для ткани пьесы, для фильма же оно оказывается наиболее органичным.

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

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

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

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

Старинный монастырь.

Холодная луна.

Волк лает.

В поле тихо.

Бабочка летает.

Бабочка уснула.

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

Удочки в волнах

Чуть коснулась на бегу

Полная луна.

Или:

Выпала роса,

И на всех колючках терна

Капельки висят.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Некоторым критикам ужасно хочется видеть кинематографическое зрелище, показываемое одновременно на нескольких — например на шести! — экранах. Представьте себе это и вы поймете, что это абсурд. Движение кинокадра имеет свою природу, отличную от музыкального звука, и «полиэкранный» кино в этом смысле надо сравнивать не с аккордом, не с гармонией, не с полифонией, а уж скорее с одновременным звучанием нескольких оркестров, каждый из ко-

торых исполняет разную музыку. Кроме сумбура, вы не увидите ничего, законы вашего восприятия будут нарушены, и перед автором полиэкранного фильма неизбежно возникнет задача как-то приводить одновременность к последовательности, т. е. создавать специально для каждого случая хитроумную систему условностей. И это будет все равно, что трогать правой рукой свою правую ноздрю, обводя руку вокруг левого уха. Не лучше ли твердо усвоить простую и закономерную условность кино как последовательного изображения и прямо исходить из этой условности? Человек же попросту не может наблюдать несколько действий одновременно, это вне его психофизиологии.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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 возникнет. По отношению к этой главной ноте начнут резонировать вещи, пейзаж, актерская интонация. Все станет взаимосвязанным и необходимым. Все будет вторить и перекликаться, а атмосфера возникнет как результат, как следствие возможности сосредоточиться на главном. А сама по себе атмосфера несоздаваема... Именно поэтому, кстати, мне никогда не была близка живопись импрессионистов с их желанием запечатлеть мгновение, текучее и изменчивое состояние, передать мимолетное. Все это не кажется мне серьезной задачей искусства.

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

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

В фильме Ингмара Бергмана «Шепоты и крики» есть эпизод, о котором я часто вспоминаю. Две сестры, приехавшие в отчий дом, где умирает их третья сестра, оставшись наедине, вдруг ощущают прилив родственной близости, ту человеческую тягу друг к другу, которую не подозревали в себе еще за минуту до этого. И тут же возникает щемящее ощущение пробужденной человечности, которое тем более волнует, что в фильмах Бергмана такие мгновения мимолетны, скоротечны. Люди в его фильмах ищут и не могут найти контакта. И в «Шепотах и криках» сестры тоже так и не могут простить друг другу, не могут примириться даже перед лицом смерти одной из них. Но чем больше они истязают и ненавидят друг друга, тем острее, разительнее впечатление, которое производит сцена их душевного порыва. К тому же вместо реплик Бергман заставляет слушать тут виолончельную сюиту Баха, что сообщает особую глубину и емкость всему, что происходит на экране, придает покоряющую убедительность стремлению режиссера недвусмысленно выразить здесь то позитивное начало, которое обычно едва прослушивается в его суровых и горьких картинах. Благодаря Баху и отказу от реплик персонажей в сцене возник как бы некий вакуум, некое свободное пространство, где зритель ощутил возможность заполнить духовную пустоту, почувствовать дыхание идеала. Пусть у Бергмана это знак того, что быть не может. Но если зритель все же получает хоть какую-то опору для надежды, то перед ним открывается возможность катарсиса, духовного очищения. Того нравственного освобождения, пробудить которое и призвано искусство.

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

Для меня кино — занятие нравственное, а не профессиональное. Мне представляется необходимым сохранить

Взгляд на искусство как на нечто чрезвычайно серьезное, ответственное, не укладывающееся в такие понятия, как, скажем, тема, жанр, форма и т. д.

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

Но не предлагая готовых ответов, искусство оставляет нам ощущение веры. «Ура Карамазову!» — говорит Достоевский в финале романа. Говорит тогда, когда провел нас с героем сквозь все его страдания, падения, ошибки и довел нас до такого состояния, что мы полны любви к герою и благодарности, признательности ему за его благородство, за верность себе, за перенесенные им муки. Он стал одним из 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... Проведя человека сквозь драматические, трагические ситуации, сквозь безнадежность, — дать ему выход в покой, в радость, в состояние надежды.

Все это давно поняли древние греки и создали самый демократичный театр. Поразительно, как они пришли к понятию «катарсис» — понятию, для меня чрезвычайно важному, «Очищение путем сострадания и страха» — так определено понятие «катарсиса» у Аристотеля. Веками это толковалось и трактовалось с точки зрения самых разных философских систем и логики. Но для меня состояние «катарсиса» — чисто эмоциональное, не подвластное логическим объяснениям, назидательности. Это для меня именно сопереживание с выходом в покой, к счастью и перспективе. Это своеобразный способ исповеди во имя обретения силы для жизни, веры в себя и в свои возможности, найти в себе самом новые нравственные источники (что и есть цель исповеди). Искусство и дает человеку возможность «катарсиса», очищение через сопереживание другому — герою. Пережив с ним вместе трагедийную ситуацию, «переварив» ее в себе,

человек может почувствовать себя великим, встать на уровень художника. Подумайте только: братья Карамазовы — один блаженный, другой, Митька, осужден за убийство, третий сошел с ума да еще их папаша Федор Павлович, а в итоге — «Ура Карамазову!» Это и есть «катарсис». Если Карамазовы на что-то понадобились, мы можем верить в себя.

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

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

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

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

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

Нам дано в искусстве, создав образ, объять необъятное. Абсолют.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Раньше, например, в средневековой Японии было принято среди живописцев, когда они достигали славы и их имя становилось известным повсеместно, уходить из этого места и начинать новую карьеру художника, но под другим именем и

совершенно в новой манере. Они начинали практически новую жизнь. И были случаи, когда художники умудрялись прожить так несколько жизней, до пяти. Причем, они начинали каждый раз буквально на пустом месте.

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

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

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

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

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

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

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

Видите ли, аудитория, которая смотрит наши картины, ужасно хочет заставить нас делать те картины, которые будут ей импонировать. Нет ни одного режиссера, который бы не стремился быть понятым, иначе он не смог бы работать, потому что искусство все-таки еще и способ общения. И если

высказывается художник, то совсем не для того, чтобы как над пропастью крикнуть и услышать собственный голос, отраженный эхом, вовсе нет. Искусство невозможно, если никому его воспринимать. Тем не менее можно угодить всем и каждому, но при условии, что ты компьютер, а не художник. Бывает и еще хуже, когда художник пытается говорить на вседоступном языке, т. е. он или подделывается под низкий уровень зрителя, прикидывается дурачком, или говорит на каком-то сюсюкающем языке, как с детьми. Кстати, вы знаете, что это всегда плохо кончается. Короче говоря, это тоже колоссальной важности проблема. Я не знаю, что такое «доступный язык». Мне кажется, что единственный способ — это язык искренний. Другого пути, кроме как быть самим собой, — я не знаю.

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

Создать произведение искусства всем понятное просто невозможно. Ибо оно (в таком случае) выйдет за пределы искусства и станет чем-то настолько средним и настолько неубедительным, что уже перестанет носить смысл, который мы

приписываем искусству. Это всем ясно, но тем не менее мы упорно продолжаем заниматься тем, чем занимались, т. е. тратить государственные деньги и развращать публику. Она и так совершенно в ужасном состоянии находится сейчас. Вот именно в связи с тем, что мы пытаемся делать картины, которые стали бы зрителю мгновенно понятны, мы тем самым наносим ему страшный вред. Я не говорю, что цель должна быть непонятность. Вы же понимаете, так вопрос не стоит, такой цели быть не может.

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

Мне приходилось сейчас много ездить по Советскому Союзу. В Москве и Ленинграде все это выглядит более или менее уравновешенным, ну, не бросается в глаза что ли. Но в провинции просто на каждом углу висят подобные афиши, а больше там ничего не идет, просто ничего. А если учесть, что в Советском Союзе уже около трехсот миллионов человек живет, то положение становится просто катастрофическим. Я не понимаю, в чем тогда проблема, почему надо сердиться на Андрея Смирнова и не пускать его картину «Осень», которая просто невинна, по сравнению с тем, что идет на экранах. Быть может это от того, что она делалась на «Мосфильме», а те, другие картины, делались за границей? Я никак не могу понять где логика. Короче говоря, мы свидетели каких-то удивительных событий, которые, по-моему, означают только одно: полное смятение и непонимание в том, что же все-таки следует делать для того, чтобы наладить отношения между советским зрителем и советским художником, работающим в кинематографе.

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

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

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

Очевидно, что в таком рассуждении первая половина выступления противоречит второй, поскольку форма неотделима от содержания, идея неотделима от формы. Подобно тому, как в гипсовой скульптуре существует основа, каркас, так существует внутри любого произведения идея. Но образ как таковой не является подобной скульптурой. Художественный образ — это уже новое качество, где идея растворяется в форме, а форма растворяется в содержании. Нельзя пол-яблока назвать яблоком, так же нельзя иметь форму, отделенную от содержания. Поэтому и существует так много концепций, где

эстетики говорят о том, что по существу форма и есть содержание. Мы очень не любим такого высказывания и часто на него свирепо обрушиваемся, но мне кажется, не следует столько страсти вкладывать в подобную критику, потому что здесь есть свой резон. Поскольку эти два понятия невозможно разъять, то, логически рассуждая, можно назвать первичной как форму, так и содержание. Это дело вкуса, просто как к этому отнестись. В конечном счете, это не имеет никакого значения.

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

Вообще, вопрос о том, почему стареют картины, очень важен в понимании сущности кино и мы еще вернемся к нему и поговорим более подробно. Сейчас же я хочу сказать, что вы наверное правы, когда говорите, что «Как в зеркале» гораздо современнее, чем «Сладкая жизнь». О «Мушкет» я вообще говорить не хочу. Она будет вечно стоять и будет неизменна. Вот «8^{1/2}», на мой взгляд, не устарела, потому что там Феллини сосредотачивается на внутренних, личных проблемах, а не узурпирует право судьи и морализует по поводу современного ему общества. Если бы Толстой не был так талантлив, то его «Анна Каренина» никуда бы не годилась, ибо что может быть банальнее сюжета этого романа. Что может быть банальнее флюберовской «Мадам Бовари»? Тем не менее, это взято в таком соотношении к внутреннему миру собственному, что это уже приобретает форму и образ самого автора.

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

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

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

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

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

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

Искусство не способно воздействовать примером как бы мы не старались создать какие-то характеры с целью подражания им. Как выясняется — все это бесполезно, из этого ничего не выходит. Ну, дети немножко поиграют в Чапаева

или в «великолепную семерку», на том дело и кончится. За этим ничего не стоит, кроме здоровых детских инстинктов. Потому что цель искусства не научить, а, как вам сказать, размягчить, что ли, человеческую душу и обратить взор в направлении истины, добра, сделать податливыми и способными воспринимать добро. Вот в этом, наверное, и функция искусства и его утилитарный смысл.

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

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

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

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

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

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

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

Вы наверное заметили, что в последнее время в кинематографе появилось много новых имен, как никогда много. Проходя по мосфильмовским коридорам, я часто читаю надписи запущенных в производство картин, читаю фамилии режиссеров и, увы, не знаю ни одной. Разве что мелькнет одна, ну, две фамилии мне известные. Все какие-то неизвестные люди,

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

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

КИНООБРАЗ

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

Есть люди, неспособные лгать. Иные лгут вдохновенно и убедительно, третьи не могут не лгать, четвертые не могут не лгать, но тем не менее лгут бездарно и безвкусно. Может быть поэтому в предлагаемых обстоятельствах, сочиненных самой жизнью, при необходимости особо точного соблюдения ее логики, лишь вдохновенные лгуны убедительны, ощущают биение правды и способны вписываться своими фантазиями в капризные изгибы жизни с почти геометрической точностью. То есть сочиненный образ будет правдивым, если в нем постигаются связи, с одной стороны, делающие его похожим на жизнь, а с другой стороны, казалось бы, наоборот — уникальным и неповторимым. Как уникально и неповторимо всякое наблюдение.

В японской средневековой поэзии меня всегда восхищал принципиальный отказ даже от намека на тот конечный смысл образа, который вроде шарады — лишь в конечном счете поддается расшифровыванию. Японские хокку и танки выращивают свои образы способом, в результате которого они утрачивают свой конечный смысл. Они ничего не означают, кроме самих себя, и одновременно означают так много, что, пройдя долгий путь постижения их сути, осознаешь невозможность уловить их окончательное значение. Другими

словами, образ тем точнее соответствует своему предназначению, чем труднее втиснуть его в какую-либо понятную, умозрительную формулу.

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

Вот, например, хокку Басе:

Старый пруд,
Прыгнула в воду лягушка,
Всплеск в тишине.

Или:

Срезан для крыши камыш.
На позабытые стебли
Сыплется мягкий снежок.

А вот еще:

Откуда вдруг такая лень?
Едва меня сегодня добудились...
Шумит весенний дождь.

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

Японцы умели в трех строчках выразить свое отношение к миру. Они не просто наблюдали действительность, но, наблюдая, выражали ее смысл. Чем точнее, конкретнее наблюдение, тем оно уникальнее. И чем оно неповторимее, тем ближе к образу. Еще Достоевский говорил, что жизнь фантастичнее любого вымысла. Наблюдение и есть первооснова кинематографического образа, как известно, всегда связанного с фотографическим фиксированием, то есть с самой что ни на есть ярко выраженной формой наблюдения. Одним словом, кинообраз — это образ самой жизни. Но моментальная фотография, точно фиксирующая определенный объект, еще далеко не образ. Фиксации действительных событий еще недостаточно для того, чтобы мы увидели в них ряд кинематографических образов. Образ в кино не просто холодное документальное воспроизведение объекта на пленке. Нет! Образ в кино строится на умении выдать за наблюдение свое ощущение объекта.

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

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

Возьмем для примера «Портрет молодой женщины с жеманной улыбкой» Леонардо да Винчи (использованный в «Зеркале» в сцене приезда отца домой на побывку во время войны). Образы, создаваемые Леонардо, всегда поражают двумя своими особенностями. Во-первых, удивительной способностью художника рассмотреть объект извне, снаружи, со стороны — как бы надмирностью взгляда, свойственной художникам такой категории, как Бах, Толстой. А во-вторых, свойством восприниматься в двойкопротивоположном смысле одновременно. Кажется невозможным описать впечатление, которое этот портрет Леонардо на нас производит. Невозможно даже с определенностью сказать, нравится нам эта женщина или нет, симпатична она или неприятна? Она одновременно и привлекает и отталкивает. В ней есть что-то невыразимо прекрасное и столь же отталкивающее, «дьявольское». Но дьявольское — отнюдь не в притягательно-романтическом смысле. Просто в ней есть что-то, лежащее по ту сторону добра и зла. Это обаяние с отрицательным знаком. В нашем восприятии — при рассматривании портрета — возникает некая тревожащая пульсация, непрерывная и почти неуловимая смена эмоций — от восторга до безразличного неприятия. Немножко рыхловатое лицо, чересчур широко расставлен-

ные глаза... В нем есть даже что-то дегенеративное и... прекрасное. В «Зеркале» этот портрет нам понадобился для того, чтобы сопоставить его с героиней, подчеркнуть как в ней, так и в актрисе М. Тереховой, исполняющей главную роль, ту же самую способность быть обаятельной и отталкивающей одновременно.

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

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

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

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

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

В первый момент это может показаться странным, но не следует забывать, что художественный образ не должен вызывать никаких ассоциаций, а должен лишь напоминать зрителю о правде. Утверждая это, я говорю даже не о зрителе, созерцающем произведение искусства, а о художнике, его создающем. Приступая к работе, художник должен верить в то, что он первым воплощает то или иное явление в образ. Впервые и только так, как он почувствовал его и понял. Художественный образ — это явление всегда уникальное и совершенно неповторимое, в отличие от жизненного события, которое можно причислить к какой-либо серии напоминающих друг друга явлений. Как в хокку поэта Ранрана: «Осенний дождь во мгле! Нет, не ко мне, к соседу зонт прошелестел». Сам по себе прохожий с зонтом, увиденный нами в жизни,

решительно ничего не означает. Но в контексте художественного образа в нем с поразительным совершенством и простотой передается жизненное мгновение, уникальное и неповторимое. Из двух строк мы можем легко представить себе владевшее поэтом настроение, его тоску и одиночество, и серую слякотную погоду за окном, и тщетное ожидание того, что кто-нибудь чудом заглянет в его уединенное жилье. Удивительная широта и емкость художественного выражения достигаются здесь только через точную фиксацию ситуации и настроения.

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

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

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

Башмачкин или, скажем... Онегин. Как художественные типы они аккумулируют в себе определенные социальные закономерности, обусловившие их появление. Это — с одной стороны. А с другой — они несут в себе некие вневременные и общечеловеческие мотивы. Ведь персонаж реалистической литературы типичен постольку, поскольку выражает целую группу родственных ему явлений, явившихся следствием не-

ких общих закономерностей. Поэтому как типы тот же Башмачкин и Онегин имеют массу аналогов в жизни. Как типы — да! Но как художественные образы они абсолютно уникальны и неповторимы. Они слишком заострены, слишком крупно увиденны художниками, слишком осязательно несут в себе авторский взгляд, чтобы мы могли сказать, что Онегин-де прямо как мой сосед... Нигилизм Раскольников, определяемый в параметрах исторических и социологических, конечно, типичен, но в личностных, индивидуальных образных своих параметрах — неповторим. Гамлет, несомненно, тоже тип, но, грубо говоря, «где вы Гамлетов-то видели?»...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

нения, как в научной истине, из которых якобы состоит абсолют. Речь идет о совершенно другом аспекте, о целостности образа, его нерасчлененности.

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

С Ц Е Н А Р И Й

Сценарий

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

Если мы хотим, чтобы сценарий был ближе к фильму, мы пишем его так, как он будет снят, т. е. записываем словами то, что хотели бы видеть на экране. Это будет типичный непроходимый сценарий, ибо такая запись абсолютно не литературна. 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 адекватен образу литературному. Перефразируя известную половицу, можно сформулировать эту ситуацию так: фильм — это один раз увидеть, а сценарий — это десять раз услышать.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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 предназначенности, неизбежно начинает в чем-то изменяться. Никогда он не получает буквального, дословного, зеркального воплощения на экране. Всегда происходят определенные деформации. Поэтому работа сценариста с режиссером, как правило, оборачивается борьбой и компромиссами. Не исключено, что может получиться полноценный фильм и тогда, когда в процессе работы сценариста и режиссера ломаются и рушатся их первоначальные замыслы и на их «руинах» возникает новая концепция, новый организм.

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

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

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

Короче говоря, я считаю, что хорошим сценаристом для режиссера может быть только писатель. Потому что перед сценаристом стоят задачи, требующие настоящего писательского дара. Я говорю о психологических задачах. Вот тут уже осуществляется действительно полезное, действительно необходимое влияние литературы на кинематограф, не ущемляющее и не искажающее его специфики. Сейчас в кинематографе нет ничего более запущенного и поверхностного, чем психология. Я говорю о понимании и раскрытии глубинной правды тех состояний, в которых находится характер. Кино требует и от режиссера, и от сценариста колоссальных знаний о человеке и скупрулезной точности этих знаний в каждом отдельном случае, и в этом смысле автор фильма должен быть родственен не только специалисту-психологу, но и специалисту-психиатру. Потому что пластика кинематографа в огромной, часто в решающей степени, зависит от конкретно-

го состояния человеческого характера в конкретных обстоятельствах. И своим знанием полной правды об этом внутреннем состоянии сценарист может и должен многое дать режиссеру. Вот для чего сценарист должен быть настоящим писателем.

Что же касается превращения сценариста в режиссера, то вас это 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 т. н. 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 сценарий которых никто не верил, вдруг становятся шедеврами. Сплошь и рядом. Короче говоря, здесь нет никакой логики. Если кто-то думает, что по сценарию можно судить о том, какой будет фильм, то в этом он, смею уверить вас, 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 тратятся государственные деньги. Хотя это самообман. Причем, уже доказанный неоднократно. С обеих сторон. И мы обманываем себя, и люди, которые пытаются нас редактировать тоже себя обманывают.

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

Что же касается содружества режиссера и писателя, то это тоже весьма сложная проблема. Дело в том, что чем лучше писатель, тем невозможнее он для постановки. Достаточно вспомнить произведения Андрея Битова, или Гранта Мавтевояна, чтобы понять, о чем я говорю. Поэтому для содружества режиссера и писателя очень важно, чтобы писатель понимал, что кинопроизведение не может быть иллюстрацией литературного сочинения, оно неизбежно явится созданием чужеродной для литературы художественной об-

разности. Причем само литературное произведение в таком случае будет лишь материалом в руках режиссера, своего рода импульсом к созданию самобытного образного мира. В своей практике я столкнулся с непониманием этой закономерности со стороны таких писателей как Ст. Лем и В. Богомолов. Они считали, что даже слово невозможно изменить в их произведениях. Так что непонимание специфики кино является довольно распространенным заблуждением. С другой стороны, мое содружество со Стругацкими было 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 вопросе не может быть однопланового ответа. Вспомним хотя бы уже приводимые в качестве примера фильмы Годара и Касаветиса. Поэтому я останавлиюсь на том понимании сюжета, которое представляется мне в настоящее время наиболее приемлемым, т. е. отражающим мои представления о сценарии.

В свете моих нынешних представлений о возможностях и особенностях кинематографа как искусства для меня очень важно, чтобы сюжет сценария отвечал требованиям единства времени, места и действия, по принципу классицистов. Раньше мне казалось интересным как можно полнее использовать всеобъемлющие возможности монтировать подряд как хронику, так и другие временные пласты, сны, сумятицу событий, ставящих действующих лиц перед неожиданными испытаниями и вопросами. Сейчас мне хочется, чтобы между монтажными склейками не было временного разрыва. 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, максимально простое и аскетическое, дает большие возможности.

Остановимся теперь на проблеме диалога.

Нельзя в высказанных персонажами словах сосредотачивать смысл сцены. «Слова, слова слова» — в реальной жизни это чаще всего лишь вода, и только изредка и на короткое время вы можете наблюдать полное совпадение

слова и жеста, слова и дела, слова и смысла. Обычно же слово, внутреннее состояние и физическое действие человека развиваются в различных плоскостях. Они взаимодействуют, иногда слегка вторят друг другу, часто противоречат, а подчас, резко сталкиваясь, друг друга разоблачают. И только при точном знании того, что и почему творится одновременно в каждой из этих «плоскостей», только при полном знании этого можно добиться истинности, неповторимости факта. Только от точного соотнесения действия с произносимым словом, от их разнонаправленности и рождается тот образ, который я называю образом-наблюдением, образ абсолютно конкретный.

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

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

Короче, функция персонажа, характера и соответственно диалога в кино совсем иная, чем в литературе, театре, прозе, т. е. 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 проблема неоднократно ставилась в кино, и даже порой решалась довольно успешно.

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

Бабочкин в чем-то убедителен и поэтичен, но не хватает материала, чтобы выстроить эти качества. В результате, его характер дидактичен. Все настолько примитивно, включая саму схему картины, что рождается ощущение, что перед тобой 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, т. е. некую схему, в основе которой тезис: «герой, как каждый из нас». Однако, ведь существуют и другие принципы в создании характера. Вспомним хотя бы «Умберто Д» режиссера Де Сики.

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

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

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

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

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

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

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

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

Я хочу напомнить о замечательном высказывании, известном 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 художественное произведение тенденциозно, — а речь идет о необходимости спрятать настолько глубоко идею, замысел авторский, чтобы произведение приобрело живую, человеческую, образную форму, художественный смысл, в котором преобладает художественный образ, маскирующий смысловой тезис.

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

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

Однако, как я уже говорил, существуют разные закономерности в построении характера в литературе, поэзии, или, скажем, живописи.

То, что делает Шекспир в своих драмах, совершенно невозможно было бы сделать в литературе, ибо в классической драматургии в качестве характеров выступают целые философские системы, концепции. К примеру, Гамлет или Макбет. Это ведь не характеры, не типы; это концепция, точка зрения, что невозможно ни в литературе, ни в поэзии, так как будет выглядеть ужасно схематично. Это относится не только к драматургии Шекспира, но и к Остров-

скому, Бен-Джонсону, Пиранделло. Однако на театре — это наиболее естественная форма существования человеческого содержания.

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

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

Но если мы в кинематографе начинаем разрабатывать человеческий 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 некому кинороману. На мой взгляд это абсолютно неверно, потому, что это — в чистом виде попытка перенесения литературных принципов создания человеческого образа в кинематографе. Это будет литература зафиксированная на пленку.

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

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

Таким материалом, как я уже говорил, является время.

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

Очень часто в рассуждениях о кинодраматургии можно услышать разговоры о «действии», как некоем 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, которым как шампуром пронизываются все эпизоды, гарантируя успех предприятию. Все это условность.

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

Мне рассказали случай, который произошел с одним человеком во время войны. Одного человека расстреливали за трусость или за предательство, не помню. Человек этот и еще несколько людей с ним стояли около бывшей начальной школы. Была весна, снег кое-где еще не растаял, лужи 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 ее сложил, думая о чем-то другом, наверное, и стал ходить, с целью положить шинель на сухое место. А кругом были лужи, просто некуда было ее положить. 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 смерти. И в этом выразилось его состояние. Мне это кажется чрезвычайно выразительным.

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

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

Хорошо, если бы вы посмотрели работы Сергея Параджанова, обе, особенно вторую, потом все три картины Отара Иоселиани. Это все люди, которые очень глубоко «роют», потому что они понимают, что такое кинематограф. Причем, вы 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 музыкальному построению материала. Здесь важна не логика течения событий, а форма течения этих событий, форма их существования в киноматериале. Это разные вещи. Время это уже форма.

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

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

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

Подлинный художественный образ обладает рациональным толкованием, а чувственными характеристиками, не поддающимися однозначной расшифровке. Вот почему

внелогичные, музыкальные законы построения материала куда точнее и художественнее, чем пресловутый здравый смысл. Вообще, искусство — это попытка составить уравнение между бесконечностью и образом.

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

ЗАМЫСЕЛ И ЕГО РЕАЛИЗАЦИЯ

Кинорежиссура начинается не в момент обсуждения сценария с драматургом, не в работе с актером и не в общении с композитором, но в тот момент, когда перед внутренним взором человека, делающего фильм и называемого режиссером, возник образ этого фильма: будь то точно детализированный ряд эпизодов или только ощущение фактуры и эмоциональной атмосферы, должное быть воссозданным на экране. Кинематографист, который явно видит свой замысел и затем, работая со съемочной группой, умеет довести его до окончательного и точного воплощения, может быть назван режиссером. Однако все это еще не выходит за рамки чистой профессиональности 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 уже в его ленте возникает свой особый образный строй, своя система мыслей о реальном мире и режиссер представляет ее на суд зрителя, делится ею со зрителями как своими самыми заветными мечтами. Только при наличии собственного взгляда на вещи режиссер становится художником, а кинематограф — искусством.

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

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

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

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

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

В свое время был написан литературный сценарий «Белый, белый день» Мишариным и мною. 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 снился один и тот же сон про место, где я родился. Снился дом. И как будто я туда вхожу, или, вернее, не вхожу, а все время кручусь вокруг него. Эти сны всегда были страшно реальны, просто невероятно реальны причем даже в тот момент, когда я знал, что это только снится мне. Какое-то странное смещение было. И эти сны были всегда ограничены только этой тематикой. Это был буквально один и тот же сон, потому что всегда это происходило на одном и том же месте. Мне показалось, что это чувство носит какой-то материальный смысл, что не может так просто человека преследовать такой 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 ностальгическое. Что-то тянет тебя назад, в прошлое, не оставляя ничего впереди. Это всегда очень тяжело. Я подумал, что, рассказав об этом, я, тем самым, от этого освобожусь. Кстати, и у Пруста я вычитал, что это очень помогает освободиться от таких вещей, да и у Фрейда об этом написано. Ну, думаю, давайте я напишу рассказ. Однако постепенно все начало оформляться в фильм. Причем произошла очень странная вещь. Действительно, я освободился от этих впечатлений, но эта психотерапия оказалась хуже причины ее необходимости. Когда я потерял эти ощущения, то мне показалось, что я и себя в каком-то смысле потерял. Все осложнилось. Чувства эти пропали, а вместо них не образовалось ничего. Хотя, честно говоря, я где-то предполагал нечто подобное и даже в сценарии было написано о том, что не надо возвращаться в старые места, чтобы это ни было: дом, место, где ты родился, или люди, с которыми ты встречался. И хотя это было придумано умозрительно, в конечном счете, оказалось достаточно справедливым. И самое-то главное — оказалось, что смысл фильма и идея его вовсе не в том,

чтобы освободиться от воспоминаний. 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 ни была, она никогда не может состояться, если это все только о тебе. Если картина или книга удастся, будьте уверены, что все личное явилось всего-навсего стимулом, толчком для рождения замысла. Если бы это оставалось только в пределах ностальгических, очень важных только самому автору, то, я думаю, никто бы этого не понял.

Нам очень трудно было делать эту картину еще и потому, что она касалась людей конкретных, которые каким-то образом должны были принять участие в этой картине. 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, рожденными в то время, о котором рассказывают те или другие эпизоды. К примеру, стихотворение о любви вспоминается героиней примерно в то же самое время, когда оно было написано, в 37-м году. Короче говоря, мне трудно сказать, что это иллюстрации. Эти стихи неотделимы от героини, от персонажей, которые там живут. С другой стороны, это связано с моей матерью, которая и снималась даже в картине.

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

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

Короче говоря, я специально выбрал для нашего разговора о возникновении замысла картину, которая очень интимна, которая очень личностна, которая очень связана с моей жизнью и которую не так просто в общем отделить от меня. Хотя в данном случае я говорю о какой-то моральной стороне вопроса, а вовсе 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 назывался «Куликово поле». Это должно было быть прологом к первой серии «Рублева». Битва на Куликовом поле, спасение Дмитрия — князя, который чуть не задохнулся, бедняга, под горой трупов, и прочее. Начальство вычеркнуло у меня этот эпизод из фильма, потому что он был дорогим. Впоследствии меня долго ругали за то, что я сделал картину, в которой нет ни одного такого лобового патристического эпизода. Я пытался напомнить о том, как они мне выбросили из сценария этот эпизод. Ну, ладно. Кстати, прежде чем быть выброшенным, этот эпизод был переделан, и уже была не битва на Куликовом 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 уничтожены, 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 образом, не было никакой возможности реализовать этот замысел, без которого мы не представляли себе фильм «Зеркало». А в результате появились другие эпизоды. Появился эпизод чтения сыном автора Пушкинского письма, появилась военная хроника. Но были и другие изменения. К примеру, предполагалось использовать текст из «Рукописи» Леонардо о том, как следует писать битву. Этот закадровый текст должен был ложиться на эпизод разрушения церкви в городе Юрьевце, в 38-м году. Потом и этот эпизод «разрушение церкви» выпал. Вместо него появились некоторые цитаты, чисто изобразительные. Имеется в виду, скажем, книга Леонардо и фрагмент из картины Леонардо в эпизоде прихода на побывку отца. Вот таким странным образом эпизод, который раньше был таким монолитным, реализовался совершенно иначе. Идея взаимодействия настоящего с прошлым раздробилась и вошла как компонент в отдельные сцены картины. Она не смогла быть основой для фильма, т. е. тем, чем она казалась в тот момент, когда зарождалась. Видимо, этого было недостаточно и потому

оно перешло уже в какую-то эмоциональную, я бы сказал, музыкальную интонацию всего фильма, где говорится о вещах более конкретных, ясных, концепционных что ли, идейных.

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

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

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

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

Я заметил такую вещь, что в какой-то момент художник, который не очень уверен в себе, начинает защищаться. Он пытается сохранить себя в том состоянии, в котором он, как ему казалось, достиг какого-то результата, какой-то вершины. Не понимая того, что у художника только единственный путь — прямой. Только прямой путь. И вот начинается следующее — он пытается сделать картину, которая будет не хуже 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 талантливых 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 современные, что они отстают от времени, что они не идут в ногу со временем, что они занимаются какими-то вещами, которые являются всего лишь навсего тупиками и какими-то закоулками рядом с торной дорогой, с шоссе, по которому должно идти наше искусство, и так далее. Все это очень странно, потому что, в конечном счете, кто, как не каждый из нас, может считать себя современником того, что происходит сейчас, в наше время. Просто даже как-то смешно. Никто не свободен от своего времени и никто не может сказать, что он оторвался от своего времени.

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

Позволю себе несколько уклониться от основной темы нашего разговора и остановится на тех нравственных аспектах замысла, которые возникают при обращении с историческим 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 Нерченск, 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. Уникально. Какие она выводы делает по поводу этих самых тайных обществ, вообще о значении и роли декабристов. Это поразительно. Во всяком случае, все, что я читал после этого, я имею в виду историкографические работы, просто повторяют ее и больше ничего. Только очень болтливо, суетно и бессмысленно. Как большинство бессмысленных диссертаций на интересные темы.

Причем, как она высказывается по поводу русского народа. Она сталкивалась с каторжниками, с убийцами, с грабителями, 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 гражданственностью. Причем дело не в мужьях даже, тут многое понятно. У мужчин совершенно другое, наверное, предназначение в жизни, а в этих женщинах, двадцатилетних, девятнадцатилетних, молодых женах, которые просто не знают еще, что такое жизнь.

Я не представляю себе более разительного контраста с современностью. В их возрасте мы были так 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 впечатление. Причем, самое главное — это отсутствие каких бы то ни было предрассудков, которые связаны, как правило, с полуобразованными людьми, полуграмотными. Такая чистота, которая может иметь место только в среде совершенно неиспорченной.

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

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

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

Замысел должен быть равен поступку, в моральной, нравственной области. Так же, как книга — это поступок прежде всего, факт нравственный, не только художественный. Надеюсь, вы понимаете, о чем я говорю. Есть литераторы, а есть писатели, и это не одно и то же.

Мне кажется, что замысел должен рождаться так, как рождается поступок. Вот представьте, вы живете и у вас возникает дилемма: как жить дальше, так или не так. Т. е. вы понимаете, что если вы поступите определенным образом, то 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 реализации своей духовной, что это окольный путь, это путь самосохранения.

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

И вот вы отчетливо знаете, что вы всем рискуете, но зато не теряете чувства собственного достоинства. Каждый нормальный 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 сохранения замысла, консервации его. Путь от зарождения замысла до завершения фильма в студии перезаписи, мне кажется, более сложным, чем в других видах искусства. Причем дело не в технологии. Скажем, построть дом для архитектора достаточно сложно, но мы знаем, что если архитектурный замысел реализуется точно инженером-строителем, то, в общем, здесь никаких моральных потерь и убытков не будет. Здесь просто речь идет о тяжелом физическом труде и долгом времени. Вы знаете, что архитектурные памятники строились в течение иногда даже десятилетий. И тем 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 настолько, что замысел не будет реализован вообще.

Если оператор не поймет вашего замысла, то картина будет снята совершенно не так, как бы блестяще она не 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 за-

мысла, если вы будете снимать свой фильм в этих декорациях. Если ваш композитор уйдет из-под контроля и напишет что-то не имеющее отношения к вашему замыслу, но прекрасное, и вы оставите это в фильме, то вы рискуете потерять свой фильм. Т. е. в конечном счете, вы можете оказаться 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 замысел поначалу. Поначалу. Прежде, чем начать писать режиссерский сценарий.

Трудно уберечь свой замысел от того, чтобы не «растаспили» его такие люди, как оператор, художник, актер, композитор и другие. Это очень трудный процесс. Задача режиссера — сохранить и влить замысел в сосуд, имеющийся в руках каждого из ваших творческих помощников. Другое дело, что это будет высказано языком, свойственным вашим коллегам, которые делают с 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, тем не менее, работа с коллегами имеет в виду сохранение замысла, а не то, что вы должны «поделиться» замыслом. Иногда мне кажется, что есть смысл даже его упрятать настолько, чтобы можно было подтолкнуть вашего ближайшего помощника к нужному вам решению. Ибо, зная его, вы можете опасаться того, что он не сможет этот замысел реализовать.

Вот как было у нас с Юсовым. Он прочитал сценарий «Белый день», т. е. то, что потом стало называться «Зеркалом», и сказал, что этот сценарий снимать не будет. Он его раздражает тем, что является биографическим, более того, автобиографическим. Впрочем, это многие говорили. Кинематографисты, в общем-то, в штыки приняли эту картину, потому что больше всего им не понравилась лирическая интонация, то, что режиссер посмел говорить о себе. В данном случае Юсов поступил честно. Тем не менее, когда картина была снята, он сказал: «Как мне ни прискорбно, Андрей, но это твоя лучшая картина». Мы с ним снимали и «Иваново детство», и «Рублева», и свою первую дипломную работу я снимал с ним, и «Солярис» мы вместе снимали. И тем не менее, я не представляю себе, как бы мы работали с Юсовым над этим фильмом. Очевидно, зная его, мне бы не надо было говорить о чем картина, и вообще, не давать может

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

Во всяком случае с актером это сплошь и рядом именно так и происходит. Как правило, не следует актеру рассказывать о своем замысле. Актер человек простодушный, очень искренний, честный, который старается не мудрствовать лукаво, а верить. Как только он начинает «копать», философствовать по поводу своей профессии, по поводу приложения самого себя к фильму, к замыслу, он очень 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 условно говорю Банионис, такой тип актера. Он знает только свои куски, но он не знает, как будет работать другой актер между его кусками, и какие куски будут стоять в ткани фильма. Он пытается подменить собой режиссера, проанализировать 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 отношение к своей роли. Он попытается иллюстрировать замысел, о котором ему режиссер рассказывал. Короче говоря, он возьмет себе в голову этот замысел и все время будет иметь в виду его, когда ему нужно будет играть конкретную 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 картине «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 хотелось, чтобы она режиссировала собственную роль. Чтобы она ее выстраивала, чтобы она пыталась взять наш общий замысел и по кусочкам его разрезать и вставить в каждый свой кадр или сцену, которую она играет. Мне нужно было совсем другое. Мне нужно было, чтобы актер растворялся в замысле и тут

есть только один метод и один способ: нужно, чтобы актер верил, во-первых, режиссеру, с которым он работает, а во-вторых, чтобы ему нравилось то, что он делает.

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

Вот, например, снимался у нас в «Рублеве» Николай Бурляев, который играл Бориску, сына колокольного мастера. Для того, чтобы он мог находиться в нужном состоянии, мне приходилось все время говорить своим ассистентам, чтобы ему внушали мысль о том, что он очень плохо играет, и что я его буду переснимать. Т. е. ему нужно было 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 61 году и называется «Как в зеркале», хотя точнее будет «Как сквозь тусклое стекло». Эта фраза взята из Писания, по-моему, из «Послания к коринфянам». Там говорится, что мы пока видим все как через тусклое стекло, гадательно, а потом настанет момент, когда у нас упадет завеса с глаз и мы все увидим иначе. Это цитата из Писания, поэтому ее следовало бы переводить точно, иначе возникает ощущение, что здесь речь идет о проблеме героини в психопатологическом плане, что она является носителем идеи фильма. Ни в коей мере. Тусклое стекло вовсе не означает тусклый, закрытый, искаженный взгляд на мир героини. К замыслу этот персонаж, в общем, не имеет прямого отношения. Т. е. здесь нет такого соотношения с идеей,

как у Шекспира с Гамлетом. Это первая картина, а вторая называется «Стыд» и она несколько иная. Таким образом, вы можете сравнить работу одного из очень хороших современных кинематографических и театральных 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 совершенно иначе?» Ну, конечно, он играет совершенно иначе потому, что обстоятельства совершенно другие. Разные люди, разные характеры, и конечно же он играет их по-разному, но ни о каком перевоплощении речи быть не может.

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

Возьмем последнюю картину, которую мы видели, «Стыд». Ведь нет ни одного места практически, где бы актер выдал режиссерский замысел. Идею, я имею в виду. Не столько замысел, как идею. Потому что замысел вещь гораздо более широкая, чем идея. Все вместе: судьба людей, их характеры, их соотношение, 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 — муж ее — плохой человек. Я не могу сказать, что она плохой человек, я не могу сказать, что плохой человек тот, которого играет Бьернstrand. Или можно сказать, что они все плохие, или они все хорошие, но ничего определенного, тенденциозного вы не вынесете из их существования в кадре.

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

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

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 называется, он труслив, его жена гораздо более сильный человек, хотя она тоже боится, но она более приспособлена к этой жизни. Она не такая слабая. И вот смотрите, что делает режиссер с этими людьми, что происходит. Этот человек страдает от того, что он слабый, что он боится. Он ранимый, он еле выносит эту жизнь, он от нее все время закрывается руками. Потому что он человек честный, искренний и ведет себя очень искренне и естественно, органично для себя и страдает от этого. Но стоило ему в процессе борьбы за себя, за свою любовь к жене, предпринять ряд акций, как он превращается в негодяя. Он теряет свои качества. И вы заметили, что он, вдруг становится всем нужен. Жена начинает в нем нуждаться, от него 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 защищаться от жизни. Он уже не боится, он не так боится всего, как остальные. Он спокойно смотрит на то, как этот партизан, потерпев фиаско в борьбе, топится в последней части фильма. 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 перестает быть честным человеком, когда теряет этот страх. Причем, кажется, что война вроде бы провоцирует людей, вскрывает характеры. Да нет, война здесь только одно из обстоятельств, которое может повернуть человека совершенно в другом направлении. Это не обязательно война. Совсем не обязательно. Это может быть и болезнь, как это было

в фильме «Как в зеркале», где болезнь тоже не является причиной, а лишь обстоятельством, которое как на изломе раскрывает характеры.

Бергман ни в коем случае не позволяет актерам быть выше обстоятельств, в которые они поставлены. Они как бы не имеют права играть больше, чем обстоятельства и характеры в этих обстоятельствах. Потому что, если бы они играли нечто большее, то тогда бы они уже играли свое отношение к этим характерам, к этой идее 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 аляповато.

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

Существует такое мнение, что Бергман очень театрален. Ну, почему театрален? То ли потому, что он работает много в театре, то ли потому, что у него так актеры играют, я не знаю. У него актеры, кстати, далеко не театрално играют. От того, что кроме лиц актеров ни на что 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 означает, что для этого художника мир отражается в глазах актера, в их душевных поворотах, в столкновениях друг с другом. Это такая же часть реальности, которая способна у некоторых художников занять основное место во всех фильмах.

Многие актеры считают так: если режиссер не говорит мне о своем замысле, то он меня не уважает. Это неправда. Потому что актер в кинематографе — человек, который приглашается на роль именно потому, что он ближе всего по своей духовной и внешней организации к тому, что он должен сделать. Бергман, например, специально пишет роли для своих актеров. В кино возможно только совпадение. Актер в кинематографе просто 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 обстоятельствах, буквально жить в этом куске, жить в смысле физиологии, в смысле психического состояния. Потому что в жизни человек подчинен своим чувствам, он никакой драматургии в своей жизни не знает и не выстраивает, если он искренне себя ведет. Поэтому, не зная об обстоятельствах и функциях своего поступка, актер может гораздо больше принести непосредственного чувства, общего в своих связях с жизнью и продемонстрировать совершеннейшую свободу и независимость от режиссерской идеи. В конечном счете, в кино актер гораздо 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 всегда, как мне кажется, очень дурно влияет на актеров. Это всегда видно. Всегда видна тенденциозность, всегда видна сентиментальность в отношении к своей роли. Всегда видно, что актер хочет этим сказать.

Короче говоря, я имею в виду следующее: для того, чтобы сохранить замысел совокупным, нужно, чтобы актер был как можно более свободным. Для этого, мне кажется, 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 актером? Он ответил: Простите, говорит, 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 понимание того, что каждый занимается своим делом. Только в силу некомпетентности считается у нас, что режиссер должен работать с актером. Работать можно только с человеком, который вообще меньше всего годится в актеры.

Возьмем, к примеру, «Приключение» 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 — живут. Как живут? Я даже не знаю, что это такое. Как работают у Феллини актеры? Как работают, как кто? Как работают актеры в фильме «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса? Как работают у Бергмана? В этом отношении просто назревает катастрофа, потому что никак не работают.

Возникает ощущение реального человека, который не показывает зрителю, что он делает что-то, т. е. 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 аспект не является специфически кинематографическим способом выражения. Ни в коем случае, Вы увидите, что глядя фильмы лучших режиссеров, нельзя сказать: ох как играют актеры. Это самое страшное, что может быть, когда режиссеру говорят подобное. В кино невозможно никакое перевоплощение. Как только актер начинает играть и брать на себя право быть рупором замысла, так все и кончается. Главное то, что пропорции становятся неестественными. Это уже не аш-два-о, это уже какой-то аш-два-о-два, уже какая-то тяжелая вода, уже какая-то изменившаяся структура. Это не может не сказаться на образе, который требует абсолютной цельности. Вот об этом прежде всего следует помнить.

Короче говоря, в кино требуется уравновесить атмосферу, в которой действует человек в кадре и самого человека, который действует в этой атмосфере. Ничто не должно превалировать, иначе рушится иллюзия того, что мы являемся свидетелями каких-то событий, действий и жизни людей. Я не против, если актер будет очень ярок, очень приподнят над жизнью, что ли, но для этого следует и саму жизнь организовать таким образом, чтобы актер не выглядел подвешенным в безвоздушном пространстве, чтобы он стоял на земле. Поэтому речь идет только об уравновешивании вообще всех компонентов кадра в фильме. Иначе что-то будет выпадать, и тогда мы будем говорить — это актерское 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 ощущение кинематографа.

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

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

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

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

Кино должно быть абсолютно натуралистично.

Что значит игра актера? Игра — это условное поведение человека, выдающего себя за другого, отличающееся от буквального персонажа. Актер, «играя», имеет возможность создать свое отношение к персонажу и в этом отношении возникает свой колорит в исполнении роли театрального актера. В кинематографе же это просто заведомо невозможно. 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, навязывается ему другое, ему навязывается атмосфера, состояние, в котором актер поведет себя максимально приближенно к тому результату, который требует режиссер.

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

У Брессона актер берется в том только аспекте, где он на грани невыразительности. Например, можно плакать по-разному. Но Брессон не хочет, чтобы актер плакал, выражая индивидуальность свою настолько ярко, что она в конечном счете начнет доминировать. Т. е. каждый раз он пытается низвести проявление эмоций персонажей до уровня невыразительности и здесь он совершенно прав. Короче говоря, если ему нужно, чтобы актриса заплакала, она заплачет, но при этом он 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 режиссеру, этот человек должен находиться в этой сцене. Важно зафиксировать изменение ритма в зависимости от точно найденного состояния. Потому что зритель или просто свидетель способен судить о сцене только с точки зрения фальши, больше никак. Приведу довольно избитый уже пример: любая домохозяйка, выглядывая из окна своей кухни и наблюдая какую-то уличную сценку, не слыша реплик, которые произносят участники этой сцены, всегда догадается, о чем идет речь, если она более или менее знакома с этими людьми. Даже не знакома. Существует жизненный опыт, который заставляет нас соотносить действия, проявления жизни с самой жизнью и где-то увидеть фальшь, если это связано с человеком. Именно поэтому, мы иногда, знакомясь с людьми и разговаривая с ними, можем ощутить, что это человек фальшивый или неискренний, насколько он говорит правду, а когда врет. Есть люди, которые это очень остро ощущают, особенно, тренированные люди, психиатры, следователи, журналисты, люди, которые часто общаются с другими людьми. Тут работает наш жизненный опыт, который сталкивается с проявлением действительности 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 срежиссировано обстоятельствами, атмосферой, не в том дело. Важно добиться вот этого чувства абсолютной свободы, возможно, что это даже телепатически передается. Если актер будет «стараться» быть свободным, то ничего из этого не получится, это будет неорганично.

Открытость актера, его раскованность должна всегда существовать в рамках обстоятельств. Нельзя абстрактно пользоваться актерскими достоинствами, ибо все актеры в своем стремлении к абстрактной выразительности будут похожи друг на друга. В жизни все проявления человеческих эмоций имеют свою форму, а не выражаются впрямую. Абстрактное 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 «открытый» темперамент — это разные вещи, их не следует никогда путать.

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

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

Режиссер в кино является человеком, цель которого — сохранение собственного замысла в очень сложном процессе кинематографической реализации. Потому что, несмотря на то, что режиссер в кино является автором фильма, он вынужден делиться своим замыслом с другими людьми, которые тоже являются полноправными художниками. Казалось

бы, для того, чтобы реализовать свой замысел в кино, режиссер просто обязан поделиться им с оператором, с художником, с актерами, довести до их сознания, до их чувств, сделать их своими сторонниками и прочее... Увы, это не так. Довести до сознания, поделиться замыслом — это все слова, не имеющие никакого отношения к правде жизни, к процессу творчества в кинематографе. Поэтому вопрос о сохранении замысла заключается прежде всего в том, чтобы этот замысел остался тайной для всех ваших коллег. Но, чтобы коллеги не замечали этого, иначе они не смогут ничего сделать толкового.

Не всегда режиссер может поделиться своим замыслом, потому что порой бывает невозможно его сформулировать. С одной стороны, конечно, это плохо, с другой же, мы знаем огромное количество примеров такого рода. Короче говоря, не всегда замысел поддается расшифровке даже своим коллегам, членам своей творческой группы. И я думаю, что это нормально, 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 отношения к действительности, каждый из режиссеров вынужден по-разному защищать свой замысел и по-разному реализовывать его.

Остановимся теперь на некоторых практических вопросах реализации замысла.

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

В кинематографе мизансцена, как известно, означает форму размещения и движения выбранных объектов по отношению к плоскости кадра. Для чего мизансцена служит? На этот вопрос вам в девяти случаях из десяти ответят: она служит 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 металлической решетки забора. Эта решетка так прямо и говорит: вот эта пара разбита, счастья не будет, контакт невозможен. Плучается, что конкретная, индивидуальная неповторимость события приобретает банальнейший смысл из-за того, что ему придана тривиальная насильст-

венная форма. Зритель сразу ударяется в «потолок» так называемой мысли режиссера. Но беда в том, что многим зрителям такие удары приятны, от них становится 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 подобные решетки, заборы, загородки повторялись множество раз во многих фильмах, везде означая то же самое.

Что же такое мизансцена? Обратимся к лучшим литературным произведениям. Финальный эпизод из романа Достоевского «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 касаются друг друга коленями. Представьте себе все это, и вам станет страшновато, здесь мизансцена рождается из психологического состояния данных героев в данный момент, она неповторимо выражает сложность их отношений. Так вот, режиссер, создавая мизансцену, обязан исходить из психологического состояния героев, находить продолжение этого состояния во всей внутренней динамической настроенности ситуации и возвращать все это к правде единственного, как бы напрямую наблюдаемого факта и к его фактурной неповторимости. Только тогда мизансцена будет сочетать конкретность и многозначность истинной правды.

Я никогда не 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» — двусмысленность. Эти находки — враг режиссуры, и в мизансцене, и в монтаже, и в способе съемки, короче, во всем. Зритель относится к этим «находкам» как к системе иероглифов, стремится расшифровать все «подсказки». И зритель уже требует не просто символов, но чтобы еще и легко читался этот символ. А режиссер в этой ситуации выступает в роли руководителя, 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 указующий». Этот режиссер-поводырь и есть тот коммерческий режиссер, к которому призывает сейчас наше коммерческое кино, но, увы, это глас вопиющего в пустыне, потому что это очень трудно. Однако, речь не о том.

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

Брессон дальше всех от такого «стиля». Он превращается в своих картинах в демиурга, в создателя какого-то мира, который почти уже превращается в реальность, поскольку там нет ничего, где бы вы могли обнаружить искусственность, нарочитость, или нарушение какого-то единства. У него все стирается уже почти до невыразительности. Это выразительность, доведенная до такой степени четкости 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 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 выбросил из «Зеркала», из сцены с петухом, крупный план героини, снятый рапидом в 90 кадров в искаженном, неестественном освещении. Благодаря такому воспроизведению жизнь образа на экране оказывается замедленной, у зрителя даже возникает ощущение раздвижения временных рамок. Мы как бы погружаем зрителя в состояние героини, тормозим какое-то мгновение этого состояния, специально акцентируем его. Сейчас я думаю, что все это очень плохо. Плохо потому, что благодаря такому решению сцена приобретает чисто литературный смысл. Мы деформируем лицо актрисы как бы действуя вместо нее. Мы педалируем нужную нам эмоцию, и в результате возникает впечатление, что актриса в этом эпизоде играет нарочито, «переживает». Между тем она тут ни при чем, описанное впечатление возникло целиком по вине режиссера. Ее состояние оказалось для зрителей слишком «разжеванным», легко читаемым, тогда как его надо было погрузить в атмосферу некоторой таинственности.

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

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

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

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

В конечном счете, использование того или иного приема — это вопрос стилистики режиссера и, в большей мере, его вкуса. Главное условие, на мой взгляд, чтобы прием не был замечен. Когда прием выражает суть, тогда он органичен. Возьмем, к примеру, рапид. Для меня этот прием очень естественен, ибо позволяет взглядеться в движение времени. Но сейчас в коммерческом кино, пожалуй, не найти картину, в которой бы не было рапидов. 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 создаете, нов, оригинален, а для его воплощения необходим рапид, то, следовательно, можно его использовать. В конечном счете, все приемы давно известны. Значит, все упирается в «что», а не «как». Если содержание выдерживает некий прием, то он органичен, неотторжим, часть того целого, что составляет кинообраз.

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

Поэтому я и говорил об отсутствии совершенного произведения искусства.

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

Главным эстетическим принципом, руководящим работой кинохудожника, должна быть форма, способная выразить конкретность 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 равной степени это относится и к натуре, натурным декорациям, месту и времени съемок. Художник должен учитывать фактурную неповторимость мизансцен в каждый момент действия и временное развитие, изменение самой фактуры. Недаром польский оператор Ежи 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 обстоятельства, как изменятся мельчайшие детали фактуры 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 ее с каждым днем будет становиться все толще.)

Так же конкретно, с учетом их временной жизни в кадре, должны подбираться остальные компоненты, зависящие от художника, — реквизит, костюмы и т. д. Кстати, костюмы — одна из важнейших проблем, они должны находиться под неустанным наблюдением главного художника (за ред-

ким исключением), иначе один неудачный костюм сможет загубить всю его тщательную работу по созданию атмосферы и цветового состояния эпизода.

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

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

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

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

Теперь мы подошли к проблеме цвета в работе кинохудожника.

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

Что же касается природы, то тут у художника кино есть гениальные предшественники — русские зодчие. Все соборы по выбору места стоят удивительно точно, они так продолжают природу, что прямо дух захватывает. Художник ни-

когда не должен забывать, что архитектура должна быть продолжением природы, а в кино — и выражением состояния героев, и авторских идей. При строительстве декораций художник, кроме 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 пользоваться.

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

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

Постараюсь теперь более подробно изложить свои соображения по этим трем вопросам, т. е. о 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 определенном ключе, вспомним, хотя бы, цвето-музыкальные эксперименты Скрябина. Наверное, есть в этом смысл. Но что касается кино, то в нем я в это не верю.

Есть национальные традиции в отношении цвета в разных видах искусства, в которых цвет очень важен, но в символическом смысле, как особого рода информация. Но, как мы уже говорили, символы и аллегории — это тот язык иероглифов, который противоречит сущности кино. Кинома-

тограф, как новое искусство, порвал с традициями живописи и нет надобности, на мой взгляд, реставрировать эту связь. Эта система умерла, тем более для кино. Мне представляется, что даже Петров-Водкин в своем стремлении возродить традиции русской иконописи, во многом декоративен. Это приводит к салонности и только. Хотя, на мой взгляд, русская иконопись стоит на недостижимом 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 должно идти по пути приведения к гармонии, по пути отбора. Не надо путать задачи живописные и кинематографические. Смысл живописной композиции в том, что перед нами имитация, в этом, так сказать, фокус. Другое дело кино, где мы фиксируем пространство с тем, чтобы создать 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 состояния природы, мира. Поэтому условный цвет в кино невозможен, он разрушит натуралистичность реальности.

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

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

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

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

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

Почти никогда не удается напечатать в цветной копии единичные черно-белые кадры. Для того, чтобы это получилось, надо снимать в одних и тех же экспозиционных условиях, ибо иначе, в силу зависимости от плотности негатива, будет меняться 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 прекрасное кино, особенно если его печатать на цвет. Тогда возникает ощущение цвета, здесь заложены огромные возможности.

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, рассчитывайте только на самих себя. Это тоже одна из особенностей режиссуры в кино.

Натуру подготовить к съемке гораздо труднее, чем построить навильон. Неизбежно возникают всякого рода поправки 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 природы, чтобы создать определенное состояние, цветовое, световое, какое угодно. При этом добиться того, чтобы ваши усилия не были заметны. Это очень трудно.

Сколько раз мне приходилось слышать комплименты сцене, которая не была особенно сложна, но в ней верно было передано состояние природы. Я имею в виду эпизод пожара во время дождя в «Зеркале». Должен вам сказать, что это сцена сама себя родила. Мы ее снимали два раза. Первый раз был дождь, но 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 создаваться и проверяться своим личным отношением к каждому дереву. Должна быть не просто натура, а одухотворенная натура.

В отношении к натурным съемкам существует масса штампов. Например, так называемый кинодождь. Никогда

не снимайте этого. Лучше вообще не снять, чем «обозначить» дождь с помощью брендсбойтов. Это все методы коммерческого кино.

Следует учитывать, что не каждое состояние природы поддается переносу на экран. Некоторые экзотические вещи выглядят чаще всего ненатурально, особенно в цвете.

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

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

Вообще, работать в павильоне очень приятно. Можно делать поразительные вещи, но только в том случае, если сам знаешь, как это сделать и, соответственно, уверен в осуществимости 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, виден из окна двор, где сын автора Игнат, разжигает костер.

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

Теоретически никакой музыки в фильме быть не должно, если она не является частью звучащей реальности, запечатленной в кадре. Однако, все-таки в большинстве картин музыка используется. Я думаю, что музыка в фильме, в принципе, возможна, но не обязательна. Главное в том, как она используется. Самый банальный способ, но, к сожалению, типичный, это исправление, улучшение музыкой плохого материала, своего рода разукрашивание неудавшейся сцены или эпизода. Сплошь и рядом, когда картина разваливается, начинают употреблять музыку. Но это картину не

спасает, все это иллюзия. Вообще, это уже тот уровень «режиссуры», до которого мы в наших лекциях, к счастью, не опускались.

Музыка — это способ выразить состояние души. Один из аспектов духовной культуры. В этом смысле, очевидно, музыка может быть использована как ингредиент внутреннего мира автора, как своего рода цитата, подобно произведению живописи, 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 музыка столь точна и уместна. Я не говорю о философском значении 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.

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

Образ мира возникает, как известно, не только благодаря зрению, но и слуху. Поэтому звучащую реальность, вероятно, надо использовать так же, как и 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 таком 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 изобразительные с методами звуковыми. В этом случае изображения, надо думать, будет много, оно начнет выпирать, потребует упорядочения. Мы используем очень часто изображение как язык, а звук нет, в то же время он тоже может быть использован не утилитарно.

Давайте вспомним фильм Бергмана «Прикосновение». Звук циркулярной пилы за окном, очень отдаленный. Вы помните, о какой сцене я говорю. Это, вообще, одна из классических сцен. Вот это тот случай, когда звук становится образом. Или далекий гудок «ревуна» в фильме «Как в зеркале» Бергмана, в сцене, когда героиня сходит с ума. Удивительный звуковой образ, необъяснимый, 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 также как и изображение может быть использован литературно, символически, с претензией обозначить

что-то. Здесь также могут быть всякого рода «многозначительные детали», «режиссерские находки», короче говоря, всевозможные «педали», «подсказки» для зрителя, о которых мы уже говорили.

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

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

Нужно, чтобы звук вошел в фильм, как художественное средство, как прием, которым мы хотим 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.

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

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

То, что чистовая фонограмма с актером очень важна, что она сохраняет живое чувство, все это глубочайшее заблуждение, один из многочисленных предрассудков. Какое может быть непосредственное чувство в кино? Смешно просто. Особенно, если снимается сцена короткими кадрами, или досни-

маются укрупнения и т. д. Обычно это выглядит так: посмотри туда, а теперь сюда. И все. Если же актер будет «переживать» при этом, а не посмотрит туда, куда надо, то весь этот материал пойдет в корзину.

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

Фильм должен сниматься быстро. Чем быстрее реализуется замысел, тем он будет целостнее, отточеннее. Бюнюэль, например, снимает только два дубля, причем, второй только по просьбе актера. А в результате, обычно берет все-таки первый дубль.

Я, например, теряю интерес, если слишком готов к съемке. Необходимо знать направление того, чего хочешь добиться. Однако если что-либо кабинетно придуманное перенести на съемку, то это, как правило, будет заведомо умозрительно. Эффект внезапно рожденного жужен во всем, ибо это дает ощущение живого, органичного для данной натуры, для данного даже состояния природы.

В связи с этим возникает вопрос, а нужно ли снимать варианты? Думаю, что если вы чувствуете в этом необходимость, то снять непременно надо. Однако, знаю по своему опыту, что это чаще всего не то, что нужно в результате. По крайней мере, в таком случае обязательно знать точно, что этот вариант войдет в картину и, более того, необходимо знать, где он будет в картине стоять, т. е. представить его в монтажной соотнесенности с материалом.

Художник обязан быть спокойным. Он не имеет права прямо обнаружить свое волнение, свою заинтересованность и прямо изливать все это. Любая взволнованность предметом 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 отношение 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 законченную картину и видите, чего хотел автор.

Или другой пример, произведения И.-С. Баха, написанные для чамбало. (Я надеюсь, что вы знаете, в чем отличие звукоизвлечения при игре на чамбало от современного фортепьяно, где есть педаль, удлиняющая продолжительность

звучания.) Так вот, эти произведения надо играть не раскрашивая, исполнять безразлично, холодно. Многие современные и даже очень известные пианисты плохо играют Баха, не понимая, в чем суть. Они пытаются выразить свое отношение к произведению, а Бах в этом не нуждается.

Его надо исполнять, так сказать, линейно, как на компьютере, не вкладывая в каждую ноту эмоцию, не романтизируя.

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

МОНТАЖ

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

В чем же тогда состоит роль монтажа? Монтаж сочленяет кадры, наполненные временем, но не понятиями, как это часто провозглашалось сторонниками так называемого «монтажного 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 языка, понятий, символа. Всякое кино целиком заключено внутри кадра настолько, что, посмотрев лишь один кадр, можно, так мне думается, с уверенностью сказать, насколько талантлив человек, его снявший.

Монтаж — в конечном счете лишь идеальный вариант склейки планов. Но этот идеальный вариант уже заложен внутри снятого на пленку киноматериала. Правильно, грамотно смонтировать 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 произвести склейку, подрезку тех или иных планов. Закон соотношения, связи кадров почувствовать иногда совсем непросто (особенно тогда, когда сцена снята неточно) — тогда за монтажным столом происходит не просто механическое соединение кусков, а мучительный процесс поисков принципа соединения кадров, во время которого постепенно, шаг за шагом, все более наглядно проступает суть единства, заложенного в материале еще во время съемок.

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

«Зеркало» монтировалось с огромным трудом: существовало около двадцати с лишним вариантов монтажа картины. Я говорю не об изменении отдельных склеек, но о кардинальных переменах в конструкции, в самом чередовании эпизодов. Momentами казалось, что фильм уже совсем не смон-

тируется, а это означало бы, что при съемках были допущены непростительные просчеты. Картина не держалась, не желала вставать на ноги, рассыпалась на глазах, в ней не было никакой 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 соединенные 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 серьезная проверка правильности того, что мы делали на съемочной площадке. Было ясно, что соединение частей зависело от внутреннего состояния материала. И если состояние это появилось в нем еще во время съемок, если мы не обманывались в том, что оно все-таки в нем возникло, то картина не могла не склеиться — это было бы просто противоз естественно. Но для того, чтобы это произошло, нужно было уловить 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 количество кадров определяется их длиной. Что же касается склейки кадров, то она организует структуру фильма, но не создает, как это принято считать, ритм картины.

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

Именно время, запечатленное в кадре, диктует режиссеру тот или иной принцип монтажа. Поэтому не монтируются друг с другом те кадры, в которых зафиксирован принципиально разный характер протекания времени. Так,

например, реальное время не может смонтироваться с условным, как невозможно соединить водопроводные трубы разного диаметра. Эту консистенцию времени, протекающего в кадре, его напряженность или, наоборот, «разжиженность» можно назвать давлением времени в кадре. Следовательно, монтаж является способом соединения кусков с учетом давления в них времени.

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

Как же воспринимается нами время в кадре? Это особое чувство возникает там, где за происходящим ощущается особая значительность, что равносильно присутствию 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, распространяющееся за кадр, на то, что позволяет выйти из кадра в жизнь. Значит, здесь снова проявляет себя та безграничность образа, о которой мы уже говорили. Фильм богаче, чем он дает нам непосредственно, эмпирически. (Если это, конечно, настоящий фильм.) И мыслей, и идей в нем всегда оказывается больше, чем было сознательно заложено автором. Как жизнь, непрерывно текучая и меняющаяся, каждому дает возможность по-своему трактовать и чувствовать каждое мгновение, так и настоящий фильм, с точно зафиксированным на пленку временем, распространяясь за пределы кадра, живет во времени так же, как и время живет в нем. Специфику кино, думаю я, надо искать как раз в особенностях этого двуединого процесса.

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

Я отрицаю понимание кино как искусства монтажа еще и потому, что оно не дает фильму продлиться за пределы экрана, то есть не учитывает права зрителя подключить свой собственный опыт к тому, что он видит перед собой на белом полотне. Монтажный кинематограф задает зрителю ребусы и загадки, заставляя его расшифровывать символы, наслаждаться аллегориями, апеллируя к интеллектуальному опыту смотрящего. Но каждая из этих загадок, имеет, увы, свою, точно формулируемую отгадку. Когда Эйзенштейн

в «Октябре» сопоставляет павлина с Керенским, то метод его становится равен цели. Режиссер лишает зрителей возможности использовать в ощущениях свое отношение к увиденному. А это значит, что способ конструирования образа оказывается здесь самоцелью, автор же начинает вести тотальное наступление на зрителя, навязывая ему свое собственное отношение к происходящему.

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

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

Так что ритм — не есть метрическое чередование кусков. Ритм слагается из временного напряжения внутри кадров. И, по-моему, убеждению, именно ритм является главным формообразующим элементом в кино, а вовсе не монтаж, как это принято считать.

Повторяю, монтаж существует в любом искусстве, как проявление отбора, производимого художником, отбора и соединения, без которых не существует ни одно искусство. Особенность же монтажа в кино состоит в том, что он сочленяет время, запечатленное в отснятых кусках. Монтаж — это склейка кусков и кусочков, несущих в себе время разной или одинаковой консистенции. А их соединение дает новое ощущение его протекания, то ощущение, какое родилось в результате пропусков кадров, которые урезаются склейкой. Но особенности монтажных склеек, об этом мы говорили выше, заложены уже в самих монтируемых кусках и монтаж вовсе не дает нового качества, а лишь выяв-

ляет то, что уже существовало в соединяемых кадрах. Монтаж как бы предусматривался еще во время съемок, предполагался, как бы изначально был запрограммирован в характере снимаемого. Монтажу поэтому подлежат только временные длительности, интенсивность их существования, зафиксированные камерой, а вовсе не умозрительные символы, не предметные живописные реалии, не организованные композиции, более или менее изощренно распределенные 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 кадре.

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

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

В кино режиссер проявляет свою индивидуальность прежде всего через ощущение времени, через ритм. Ритм

окрашивает произведение определенными стилистическими признаками. Он не придумывается, не конструируется умозрительными 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 суеты, трескотни и риторических подпорок. Для меня ощущение ритмичности в кадре... как бы это сказать?... сродни ощущению правдивого слова в литературе. Неточное слово в литературе и неточность ритма в кино одинаково разрушают истинность произведения.

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

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

Итак, свою задачу я усматриваю в том, чтобы создать свой индивидуальный поток времени, передать в кадре свое ощущение его движения, его бега.

Способ членения, монтаж — нарушает его течение, прерывает и одновременно создает новое его качество. Искажение времени — есть способ его ритмического выражения. Ваяние из времени — вот что такое монтаж, вот что такое кинообраз.

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

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

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

Режиссер не имеет права приходить на съемочную площадку в разном состоянии. Потому 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 пытается воскресить перед объективом своей камеры. Это состояние для режиссера также необходимо, как для актера, если он хочет быть правдивым в кадре. Если режиссер придет вялый, не знающий, что ему делать, не готовый к съемке, просто 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 первоначального состояния.

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

Считается, например, что для того, чтобы организовать ритм картины, необходимо иметь какой-то быстрый эпизод, а затем медленный, и чередование таких эпизодов рождает

якобы то ощущение единства ритмического, которое и называется кинематографом монтажным.

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

Вы сегодня видели работу, я бы сказал, диаметрально противоположного режиссера — Феллини, где огромное количество эмоций, жизнерадостности какой-то, добродушия, любви, просто веселости. Он такой — человек Возрождения, добрейший человек. И опять-таки, обратите внимание, все сцены, кадры сняты одинаково. Я убежден, что это снято одинаково. И не может быть снято не одинаково. Если бы он был средним режиссером, вот тогда он бы снимал это по-разному. Причем я не говорю 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 материала. Вот это триединство, которое организует личность в кино.

Вы никогда в жизни не станете художниками, если будете разрезать свои панорамы и монтировать их в разных концах сцены. Вы ни в коей мере не смонтируете картины, если вы будете 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 диалог, если так не было задумано. Смонтируете это только в том случае, если это плохо снято. Это будет так же плохо смонтировано и так же плохо будет выглядеть. 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 сцены, где много было движения в самом кадре и некоторые были сняты с движения. И я должен вам сказать, что это не значит, что в этих кадрах другой ритм. Это означает, что человек находится в другом состоянии, что он смотрит на одно и то же действие и на одно и то же место, что у него что-то нарушается, у него начинается сердцебиение или, наоборот, у него останавливается сердце. Т. е. у него возникает ощущение изменения не ритма, а состояния. Т. е. начинает время изменяться. Оно начинает спрессовываться. Причем, чем меньше движения, тем время начинает быть более спрессованным.

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

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

граммах. 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 работать грубее. Это и делает их менее талантливыми, но должен вам сказать, что гений и талант — понятия совершенно различные, и человек, который может быть очень талантлив, не сможет быть гением, а гений может быть очень неталантливым человеком. Тут дело в том, что Брессон пользуется минимумом средств, он аскет.

Для того, чтобы воссоздать природу, ему достаточно сорвать листик с дерева, взять каплю воды 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. Меня во всяком случае это потрясает всегда. Причем, чем картина совершеннее у Брессона, тем мучительнее чувство ускользающей истины, которую открывает для нас Брессон. У него есть картина, которая называется «Процесс Жанны д'Арк». Она вся построена на том, что Жанна выходит из двери на панораме, садится за стол против своего следователя, а тот одновременно выходит из другой двери и садится, а затем: крупный план Жанны, крупный план допрашивающего и так далее, до конца эпизода. Затем камера провожает панорамой до двери Жанну и эпизод кончается.

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

Законы профессии, конечно, необходимо знать, как необходимо знать и законы монтажа, но творчество начинается с момента 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 рассказов, у нас нет основания утверждать, что Бунин лучше Толстого. Мы не только прощаем Толстому тяжеловесные и не всегда необходимо длинные сентенции, неповоротливые фразы, которых так много в его прозе, но, наоборот, начинаем любить их, как особенность, как некую составляющую толстовской личности. Когда перед тобой действительно крупная индивидуальность, ее принимаешь со всеми ее «слабостями», которые, впрочем, тут же трансформируются уже в особенности ее эстетики. Если вытащить из контекста произведений Достоевского описание его героев, то поневоле станет не по себе — они всегда и красивые, и с яркими губами, с бледными лицами, 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 философе. Бунин, бесконечно уважая Толстого, считал, что «Анна Каренина» написана безобразно, и, как известно, пытался ее переписать — однако тщетно. Такие произведения, как живые организмы — со своей кровеносной системой, нарушать которую нельзя без риска лишить их жизни.

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

У Брессона же вы не найдете ни одной склейки, которая была бы заметна. Он старается все время, чтобы актер входил в кадр и выходил из кадра, переходы из одной 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 результате, их монтаж незаметен, не видно швов, переходов. На мой взгляд, в монтаже выражается отношение режиссера к кино. Монтаж для «выразительности» — это дурной вкус, чисто коммерческое кино.

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

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 же, как знание рисунка живописцу. Вы не будете отрицать, что Пикассо гениальный рисовальщик, но в своих живописных работах он пренебрегает рисунком совершенно,

по крайней 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 практических 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, т. е. плавность.

Ну, например, вопрос пересечения взглядов. Это, быть может, самый сложный вопрос в монтаже. Тут всегда у нас будет существовать опасность «потерять». Или, скажем, проблема крупностей, логика этих крупностей — тоже мучительный вопрос. Андрон Михалков-Кончаловский, например, писал, что крупность определяется точкой зрения, т. е. 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? Конечно, 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, скажем, 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 киноматериал. Это символ, аллегория. Это обозначение, для того, чтобы зритель понял, и он «поймет», но здесь не будет эмоционального 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, т. е. максимально приближенный к нормальному человеческому глазу. На мой взгляд, это самая органичная точка зрения при съемке и самый естественный ракурс.

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

Вспомните, например, рассказ Бунина «Надежда». Там герой много времени проводит в седле. Казалось бы, почему бы не снять так? Тем более, что каждый, кто ездил верхом на лошади, знает, что ощущения 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 серьезного, внутреннего в отношении героя.

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

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

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

Кстати, запомните, что нельзя оставлять хорошо запоминающийся 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 не верно. Никогда это не смонтируется, это та условность, которая всегда будет видна. Мне кажется, при укрупнении лучше всего сместиться по оси, резко взять ракурс — тогда смонтируется. Чем ближе, тем с большим изменением надо смещаться по оси. Я заметил, что если резко менять направление при укрупнении, менять точку зрения, то все «прощается», а в одном направлении сделать укрупнение, по-моему, просто невозможно.

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

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

Я видел много военного материала и убедился, что очень много у нас хроники снято с дублями. Итак, этот кадр не влезал в монтаж по той причине, что в нем поселился дья-

вол и никак он не мог примириться в той среде, в которой находился, в среде искренности. И я обнаружил вот такое, мягко говоря, странное действие со стороны нашего известного кинематографиста. Кадр сам не хотел вставать в монтаж. Я его выбросил.

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

Когда два режиссера будут снимать один и тот же материал, вы увидите, что он не будет монтироваться. При условии, что это будут два хороших режиссера. Если два плохих режиссера — все смонтируется. Поэтому, если взять какой-нибудь небольшой сценарий, ну, скажем, короткометражку или двухчастевку, или одночастевку, и дать шести разным режиссерам, то это будет, по-моему, чрезвычайно интересный фильм. И картины эти будут очень разные, несмотря на то, что они будут сняты с точным диалогом, по отношению к литературному сценарию.

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

Итак, вы чувствуете уже, что для того, чтобы монтировался материал, он должен быть единым. Прежде всего единым, в котором нервные и какие-то другие связи соединяться с миром 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 связей, 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 соответствует ударному слову или акценту на слове, т. е. ударению 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 смонтировалось 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 стояла в любом случае. Думаю, что в данном случае все дело было в свойствах самой музыки. В финале «Рублева» была использована музыка И.-С. Баха.

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

В заключение хочу повторить, что в монтаже надо учитывать все аспекты. Смысл монтажа — в привлечении материала к единообразию, причем, лучше всего, чтобы это шло изнутри, через некий режиссерский «фильтр», интуицию, ибо, увы, всегда будут 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 через монтаж. И для этого, видимо, необходимо знать, что ты хочешь сказать, используя особую поэтику кино. Все остальное пустяки: научиться можно всему, невозможно только научиться мыслить. Невозможно заставить себя взвалить на плечи тяжесть, которую невозможно поднять. И все-таки это — единственный путь. Как бы ни было

тяжело, не следует уповать на ремесло. Научиться быть художником невозможно, как не имеет никакого смысла просто изучать законы монтажа — всякий художник-кинематографист открывает их для себя заново.

Вот почему тот или иной кинематографический почерк несет в себе обязательно некий духовный смысл. Человек, укравший чужой почерк с тем, чтобы больше никогда не повторять, все равно остается 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 нас обманывает. И что еще хуже — обманывает себя.

Он никогда не снимет своего фильма.

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

Кино — это великое и высокое искусство, и если бы меня спросили, как я его оцениваю, я поставил бы его где-то между музыкой и поэзией, несмотря 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 фабричного, заводского производства. Это, пожалуй, единственное из искусств, находящееся в таком сложнейшем, я бы сказал, в каком-то смысле — в безвыходном положении. То есть кино живет как бы в двух ипостасях — мы вынуждены смотреть на него, с одной стороны, как на искусство, а, с другой стороны, как на промышленное производство. И многие сложности 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 — 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 рассматриваем нашу деятельность с позиций этих высоких требований.

Я верю в наше кино, верю в наше искусство и не верю ни в какие кризисы, которые якобы потрясают искусство. По существу, искусство всегда потрясается, но не кризисами, а развитием. Это очень сложный процесс. И этот процесс, хотим мы этого или нет, отражает нашу действительность.

Традиции нашего кинематографа берут начало не только от пионеров советского кинематографа, а также от великой русской литературы, поэзии, культуры. Об этом тоже не следует забывать, когда мы говорим о кинематографии. Есть смысл вспомнить, что истоки ее таятся в глубинных пластах русской национальной культуры, которая имеет глубокие корни, очень древние и мощные традиции.

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

Есть смысл создавать шедевры, мне думается.



////////////////////////////////////

////////////////////////////////////

////////////////////////////////////