

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

Андрей Тарковский

УРОКИ РЕЖИССУРЫ

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

МОСКВА 1993

Издатель: Всероссийский институт переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии (ВИППК)

Составитель книги и автор статьи «Каннские и парижские тайны фильма «Андрей Рублев» профессор **Отари Тенейшвили.**

А. А. Тарковский

Уроки режиссуры. М., 1992, 92 с.

Всероссийский институт переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии Комитета Российской Федерации по кинематографии.

Всероссийский институт переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии Комитета Российской Федерации по кинематографии.

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

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

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

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

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

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

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

РЕКТОРАТ

Интервью

«МЕНЯ БОЛЬШЕ ВСЕГО УДИВЛЯЕТ ...»

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

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

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

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

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

В залах Третьяковской галереи, внизу, иконы висят рядом с живописью «Мира искусства». Сравнение невыгодное для

последней: тусклость, грязь, отсутствие цвета. В сопоставлении с древнерусской живописью это уже просто непрофессионально.

То же и у нас в кино. Члены профсоюза кинематографистов сплошь и рядом непрофессиональны — от режиссера-постановщика до маляра. Нет директоров картин, нет ассистентов режиссеров, осветителей, рабочих. Болезнь перекидывается на производство. Это опасно, это пугает.

Возникает пропасть. На одной стороне — призвание кинематографа, его потенциальная идейность. На другой — реальность кинематографа как искусства, еще не доказавшего эту свою способность и возможность. Вот в поэзии все доказано! А в кино пет — будем перед собой честны. Мы любим выдавать желаемое за действительное, мы говорим о кино как о состоявшемся искусстве, а на деле это не так. Положение кино и других видов искусства неравноценно. Цель искусства всегда — правда, истина. Все, что не связано с понятием истины, с поисками истины, есть фальшь, конъюнктура, игра в бирюльки. У искусства очень высокая цель и серьезная роль. Требовать от него иного — все равно что торговать пивом, разливая его в баккару. А мы не любим и боимся называть вещи своими именами и выдаем игру в бирюльки за нечто существенное.

У нас выходит много фильмов, снятых вообще неизвестно каким способом. Единственное искусство, которое постепенно переключивается в руки людей, буквально ничего в нем не понимающих, — это кино. Режиссеры вымучивают постановку. Я бы режиссера проверял так: если у него нет десяти законченных замыслов, десяти задуманных фильмов, которые он готов начать снимать завтра же, — дело никуда не годится.

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

Остальные занимаются «кинорежиссурой». Формализм, искусственность, озабоченность «своим стилем» и «своей манерой», вымученность удручают. Безудержная свобода, отсутствие идеала, духовная пустота ведут к энтропии. В романе Ст. Лема «Высокий замок» есть интересное рассуждение о современном художнике, тяготящемся своей свободой. Когда-то ограничительные для искусства рамки давал канон. Религия предоставляла художникам формы их творчества. Свобода, предоставленная человеку XX столетия, атеисту и властителю мира, оказывается для него губительной. Он не может существовать с миллионом возможностей, гаснет, не собравшись и не осуществившись. Он начинает ощущать тоску по неким ограничивающим шорам. В пустоте, в невозможности опереться на общую идею художники блуждают как сироты и думают: почему же мы так измельчали?

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

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

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

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

Гений связан для меня с перспективой, светом. Если нет перспективы, то нет и драматизма, и выхода из него. Вот чем, в частности, так плохи демагогические пропагандистские кар-

тины. А великий демагогический обман искусства (у него своя демагогия!), его иллюзия заключены в другом: проведя человека сквозь драматические, трагические ситуации, сквозь безнадежность — дать ему выход в покой, в радость, в состояние надежды. Конечно, все это иллюзорно, но в иллюзии — великий смысл искусства.

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

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

Мне важно сохранить для кинематографа идею катарсиса. Для кино незрело время решать проблемы, которые история ставит перед человечеством.

ПЕРЕД НОВЫМИ ЗАДАЧАМИ

. . . Если зритель все же получает хоть какую-то опору для надежды, то перед ним открывается возможность катарсиса, духовного очищения. Того нравственного освобождения, пробудить которое и призвано искусство.

Искусство несет в себе тоску по идеалу. Оно должно поселить в человеке надежду и веру. Даже если мир, о котором рассказывает художник, не оставляет места для упований. Нет, даже если более определенно: чем мрачнее мир, который возникает на экране, тем яснее должен ощущаться положен-

ный в основу творческой концепции художника идеал, тем отчетливее должна приоткрываться перед зрителем возможность выхода на новую духовную высоту.

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

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

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

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

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

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

Какова же главная тема, которая должна отчетливо прозвучать в фильме? Это тема достоинства человека и тема человека, страдающего от отсутствия собственного достоинства. Дело в том, что когда наши герои отправляются в свое путешествие, то они намереваются добраться до того места, где исполняются сокровенные желания. А пока они идут, они вспоминают историю то ли реального человека по прозвищу Дикобраз, то ли легенду о нем, вспоминают о том, как он шел к заветному месту, чтобы попросить здоровья своему сыну. И до-

шел до него. А когда вернулся обратно, то обнаружил, что сын его по-прежнему болен, зато сам он стал несметно богат. Зона реализовала его действительное существо, действительное желание. И Дикобраз повесился.

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

Так кажется до последней сцены, когда в кафе, где они отдыхают после путешествия, появляется жена Сталкера, усталая, много пережившая женщина. Ее приход ставит героев фильма перед чем-то новым, необъяснимым и удивительным. Им трудно понять причины, по которым эта женщина, бесконечно много терпевшая от мужа, родившая от него больного ребенка, продолжает любить его с той же беззаветностью, с какой она полюбила его в дни своей юности. Ее любовь, ее преданность — это и есть то чудо, которое можно противопоставить неверию, опустошенности, цинизму, то есть всему тому, чем жили до сих пор герои фильма.

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

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

быть договорено до конца: человеческая любовь и есть то чудо, которое способно противостоять любому сухому теоретизированию о безнадежности мира. Это чувство — наша общая и несомненная позитивная ценность. Это то, на что опирается человек, то, что ему дано навсегда.

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

Мне важно установить в этом фильме то специфически человеческое, неразтворимое, неразложимое, что кристаллизуется в душе каждого и составляет его ценность. Ведь при всем том, что внешне герои, казалось бы, терпят фиаско, на самом деле каждый из них обретает нечто неопределимо более важное: веру, ощущение в себе самого главного. Это главное живет в каждом человеке.

Таким образом, в «Сталкере», как и в «Солярисе», меня меньше всего увлекает фантастическая ситуация. К сожалению, в «Солярисе» все-таки было слишком много научно-фантастических атрибутов, которые отвлекали от главного. Ракеты, космические станции — их требовал роман Лема — было интересно делать, но теперь мне кажется, что мысль фильма выкристаллизовывалась бы отчетливее, крупнее, если бы всего этого удалось избежать вовсе. Думаю, что реальность, которую привлекает художник для доказательства своих идей, должна быть, простите за тавтологию, реальной, то есть понятной человеку, знакомой ему с детства. Чем реальнее — в этом смысле слова — будет фильм, тем убедительнее будет автор.

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

венного достоинства, его способности различать главное и проходящее.

ПОСЛЕДНЕЕ ИНТЕРВЬЮ

Оба моих последних фильма основаны на личных впечатлениях, но не имеют отношения ни к детству, ни к прошлому, они, скорее, касаются настоящего. Обращаю внимание на слово «впечатления». Воспоминания детства никогда не делали человека художником. Отсылаю вас к рассказам Анны Ахматовой о ее детстве. Или к Марселю Прусту. Мы придаем несколько чрезмерное значение роли детства. Манера психоаналитиков смотреть на жизнь сквозь детство, находить в нем объяснения всему — это один из способов инфантилизации личности. Недавно я получил крайне странное письмо от одного знаменитого психоаналитика, который пытается объяснить мне мое творчество методами психоанализа. Подход к художественному процессу, к творчеству с этой точки зрения, если хотите, даже удручает. Удручает потому, что мотивы и суть творчества гораздо сложнее, намного неуловимее, чем просто воспоминания о детстве и его объяснения. Я считаю, что психоаналитические истолкования искусства слишком упрощены, даже примитивны.

Каждый художник во время своего пребывания на земле находит и оставляет после себя какую-то частицу правды о цивилизации, о человечестве. Сама идея искания, поиска для художника оскорбительна. Она похожа на сбор грибов в лесу. Их, может быть, находят, а может быть, нет. Пикассо даже говорил: «Я не ищу, я нахожу». На мой взгляд, художник поступает вовсе не как искатель, он никоим образом не действует эмпирически («попробую сделать это, попытаюсь то»). Художник свидетельствует об истине, о своей правде мира. Художник должен быть уверен, что он и его творчество соответствуют правде. Я отвергаю идею эксперимента, поисков в сфере искусства. Любой поиск в этой области, все, что помпезно именуется авангардом, — просто ложь.

Никто не знает, что такое красота. Мысль, которую люди вырабатывают у себя о красоте, сама идея красоты изменяются в ходе истории вместе с философскими претензиями и просто с развитием человека в течение его собственной жизни. И это заставляет меня думать, что на самом деле красота есть символ чего-то другого. Но чего именно? Красота — сим-

вол правды. Я говорю не в смысле противоположности «правда и ложь», но в смысле истины пути, который человек выбирает. Красота (разумеется, относительная!) в разные эпохи свидетельствует об уровне сознания, которое люди данной эпохи имеют о правде. Было время, когда эта правда выражалась в образе Венеры Милосской. И само собой разумеется, что полное собрание женских портретов, скажем, Пикассо, строго говоря, не имеет ни малейшего отношения к истине. Речь идет здесь не о красивости, не о чем-то красивеньком — речь идет о гармоничной красоте, о красоте потаенной, о красоте как таковой. Пикассо, вместо того чтобы прославлять красоту, попытаться ее прославить, поведать о ней, засвидетельствовать эту красоту, действовал как ее разрушитель, хулиитель, изничтожитель. Истина, выраженная красотой, загадочна, она не может быть ни расшифрована, ни объяснена словами. Но когда человеческое существо, личность оказывается рядом с этой красотой, сталкивается с этой красотой, стоит перед этой красотой, она ощущает ее присутствие, хотя бы по мурашкам, которые пробегают по спине. Красота — словно чудо, свидетелем которого невольно становится человек. В этом все дело.

Мне кажется, что человеческое существо создано для того, чтобы жить. Жить на пути к истине. Вот почему человек творит. В какой-то мере человек творит на пути к истине. Это его способ существовать, и вопрос о творчестве («Для кого люди творят? Почему они творят?») суть вопрос безответный. На самом деле у каждого художника не только свое понимание творчества, но и свое собственное вопрошение о нем. Это соединяется с тем, что я сейчас говорю об истине, которой мы ვზისკუემ, которой мы способствуем нашими маленькими силами. Основополагающую роль здесь играет инстинкт, инстинкт творца. Художник творит инстинктивно, он не знает, почему именно в данный момент он делает то или другое, пишет именно об этом, рисует именно это. Только потом он начинает анализировать, находить объяснения, умствовать и приходит к ответам, не имеющим ничего общего с инстинктом, с инстинктивной потребностью создавать, творить, выражать себя. В некотором роде творчество есть выражение духовного существа в человеке в противоположность существу физическому, творчество есть как бы доказательство существования этого духовного существа. В поле человеческой деятельности нет ничего, что было бы более самодовлеющим, нежели творчество. Если убрать из человеческих занятий все относящееся к извлечению прибыли, останется лишь искусство.

Под созерцанием я всего-навсего понимаю то, что порождает художественный образ или же мысль, которую мы вырабатываем у себя о художественном образе. Это все совершенно индивидуально. Художественный образ, смысл художественного образа могут вытекать только из наблюдения. Если не основываются на созерцании, то художественный образ заменяется символом, то есть тем, что может быть объяснено разумом, и тогда художественного образа не существует — ведь он уже не отражает человечество, мир. Подлинный художественный образ должен выражать не только поиск бедного художника с его человеческими проблемами, с его желаниями и потребностями. Он должен отражать мир. Но не мир художника, а путь человечества к истине. Простого ощущения контакта с душой, которая где-то здесь, выше нас, но тут, перед нами, живет в произведении, достаточно, чтобы оценить его как гениальное. В этом — истинная печать гения.

Было время, когда я мог назвать людей, повлиявших на меня, бывших моими учителями. Но теперь в моем сознании сохраняются лишь «персонажи», наполовину святые, наполовину безумцы. Эти «персонажи», может быть, слегка одержимы, но не дьяволом; это, как бы сказать, «божьи безумцы». Среди живущих я назову Робера Брессона. Среди усопших — Льва Толстого, Баха, Леонардо да Винчи ... В конце концов, все они были безумцами. Потому что они абсолютно ничего не искали в своей голове.

Они творили не при помощи головы .. . Они и пугают меня, и вдохновляют. Абсолютно невозможно объяснить их творчество. Тысячи страниц написаны о Бахе, Леонардо и Толстом, но в итоге никто не смог ничего объяснить. Никто, слава Богу, не смог найти, коснуться истины, затронуть сущность их творчества! Это лишний раз доказывает, что чудо необъяснимо ...

В высшем смысле этого понятия — свобода, особенно в художественном смысле, в смысле творчества, не существует. Да, идея свободы существует, это реальность в социальной и политической жизни. В разных регионах, разных странах люди живут, имея больше или меньше свободы: но вам известны свидетельства, которые показывают, что в самых чудовищных условиях были люди, обладающие неслышанной внутренней свободой, внутренним миром, величием. Мне кажется, что свобода не существует в качестве выбора: свобода — это душевное состояние. Например, можно социально, политически быть совершенно «свободным» и тем не менее гибнуть от чув-

ства брэнности, чувства замкнутости, чувства отсутствия будущего.

Что же касается свободы творчества, то о ней вообще нельзя спорить. Ни одно искусство не может без нее существовать. Отсутствие свободы автоматически обесценивает художественное произведение, потому что это отсутствие мешает последнему выразиться в самой прекрасной форме. Отсутствие этой свободы приводит к тому, что произведение искусства, несмотря на свое физическое существование, на самом деле не существует. В творчестве мы должны видеть не только творчество. Но, к сожалению, в XX веке господствующей является тенденция, при которой художник-индивидуалист, вместо того, чтобы стремиться к созданию произведения искусства, использует его для выпячивания собственного «я». Произведения искусства становятся выразителем «я» его создателя и превращаются, как бы сказать, в рупор его мелких претензий. Вам это известно лучше, чем мне. Об этом очень много писал Поль Валери. Наоборот, подлинный художник, а более того — гений являются рабами дара, которым они наделены. Они обязаны этим даром людям, питать которых духовно и служить им были избраны. Вот в чем для меня заключается свобода.

Перепечатано: сборник Мир и фильмы Андрея Тарковского», М., Искусство, 1991. Стр. 315—326.

Лекции по кинорежиссуре

СЦЕНАРИЙ

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

Если мы хотим, чтобы сценарий был ближе к фильму, мы пишем его так, как он будет снят, то есть записываем 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 поговорку, 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 зафиксиро-

вана последовательность эпизодов. И все. Текста не было. Авторы говорили то, что соответствует ситуации.

Или, к примеру, другой фильм — «Тени» Кассаветеса, 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 мне 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 киноплёнку. 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 создаст сценария. Он создаст литературное произведение. Скажем, рассказ, помещающийся на семидесяти страницах машинописного текста. Ежели он будет делать запись по будущему фильму, так называемую 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, то есть реализовать.

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

Когда режиссер получает в свои руки сценарий и начинает над ним работать, то всегда оказывается, что сценарий, как бы ни был глубок по замыслу и точен по своей 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 разъединить 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 писателя в таком качестве мне кажется неплодотворным.

Короче говоря, я считаю, что хорошим сценаристом для режиссера может быть только хороший 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 прав-

ды тех состояний, в которых находится характер. Кино требует и от режиссера, и от сценариста колоссальных знаний о человеке и скрупулезной 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 и решающей степени зависит от конкретного 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 так называемое обсуждение его на всевозможных редсоветах — довольно старомодная и в чем-то даже реакционная вещь. Когда-нибудь кино от этого откажется. Ибо невозможно проконтролировать картину по сценарию, это просто наглядно видно. Огромное количество фильмов запускается с надеждой, что это будет хороший фильм, однако все они проваливаются, а картины, в сценарии которых никто не верил, вдруг становятся 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 Матевосяна, 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 образности. Причем само литературное произведение в таком случае будет лишь материалом в руках режиссера, своего рода импульсом к созданию самобытного образного мира. В своей практике я столкнулся с непониманием этой закономерности со стороны таких писателей, как Ст. Лем и В. Богомолов. Они считали, что даже слово невозможно изменить в их произведениях. Так что непонимание специфики кино является довольно распространенным заблуждением. С другой стороны, мое содружество со Стругацкими было довольно плодотворно. Короче говоря, не каждый хороший писатель может быть сценаристом в силу тех причин, о которых я уже говорил. И это не является недостатком или достоинством писателя. Просто специфика литературного образа и кинематографического различна.

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

В свете моих нынешних представлений о возможностях и особенностях кинематографа как искусства для меня очень важно, чтобы сюжет сценария отвечал требованиям единства времени, места и действия по принципу классицистов. Раньше мне казалось интересным как можно полнее использовать 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 сосредоточивать 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 соотношения действия с произносимым словом, от их разнонаправленности и родится тот образ, который я называю образом-наблюдением, образ абсолютно конкретный.

В литературе, в театральной драматургии диалог является выражением концепции (не обязательно всегда, 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, то есть в других видах искусства.

Что же такое характер в кино? Как правило, это нечто, к сожалению, весьма условное, приблизительное, недостаточно полное по отношению к жизни. Хотя эта программа 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 доброкачественен, и это видно, но смонтирован безобразно. Такое ощущение, что материал снимался не для такого монтажа. Это пунктир, а не картина.

Бабочкин в чем-то убедителен и поэтичен, но не хватает материала, чтобы выстроить эти качества. В результате его

характер дидактичен. Все настолько примитивно, включая саму схему картины, что рождается ощущение, что перед тобою какие-то обрывки картины. Вероятно, авторы хотели совсем не того, что получилось в окончательном варианте.

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

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 сначала показать его в чем-то отталкивающим, несимпатичным 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 этого я абсолютно не понимаю. Это, простите меня, бред какой-то. Ибо человек живет внутри событий, своего времени, он сам и его мысли — факт существующей сегодня реальности. «Не иметь никакого отношения к жизни» — это мог бы сказать марсианин.

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

Часто можно слышать 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 какой-либо другой темой.

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 постепенную регенерацию. 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 Островскому, Бен Джонсону, Пиранделло. Однако на театре — это наиболее естественная форма существования человеческого содержания.

Попробуйте по этому принципу, то есть 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 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 некоему кинороману. На мой взгляд, это абсолютно неверно, потому что это в чистом виде попытка перенесения литературных принципов создания человеческого образа в кинематограф. 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, включая 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, который, как шампуром, пронизываются все эпизоды, гарантируя

успех предприятию. Все это условность. Все это театр, в принципе.

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 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, то есть игра последовательностью, но не сама последовательность. Нужно искать не логики, не истории, а развития чувств. Не случайно Чехов, написав рассказ, выбрасывал первую страницу, то есть 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 не 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, должно 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 в его ленте возникает свой особый образный строй, своя система мыслей о реальном мире и режиссер представляет ее на суд зрителя, делится ею со зрителем 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, как зеницу ока.

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, 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 предметами литературы, музыки, живописи. Нужно только искать, каждый раз заново искать тот путь, то русло, которым может 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 были страшно реальны, причем даже в тот момент, когда я знал, что это только снится мне. Какое-то странное смещение было. И эти сны были всегда 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 преследовать человека такой сон. Там что-то есть, что-то очень важное. Мне казалось, по какой-то начитанности, что, реализовав этот странный образ, мне удастся освободиться от своих чувств, потому что это было довольно тяжелое ощущение, нечто 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, давай-ка я напишу рассказ. Однако постепенно все началось оформляться в фильм. Причем произошла очень странная вещь. Действительно, я освободился от этих впечатлений, но эта психотерапия оказалась хуже причины ее необходимости. Когда я потерял эти ощущения, то мне показалось, что я и себя в каком-то смысле потерял. Все осложнилось. Чувства

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, что бы это ни было: дом, место, где ты родился, или люди, с которыми ты встречался. И хотя это придумано было умозрительно, в конечном счете оказалось достаточно справедливым. И самое-то главное — оказалось, что смысл фильма и идея его вовсе не в том, чтобы освободиться от 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 не 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 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 иные эпизоды. К примеру, стихотворение о любви вспоминается героиней примерно в то же время, когда оно было написано, в 37-м году. Короче говоря, мне трудно сказать, что это иллюстрация. 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. Предполагалась какая-то киноанкета, 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, спасения Димитрия — князя, который чуть не задохнулся, бедняга, под горой трупов, и прочее. Начальство вычеркнуло у меня этот эпизод фильма, потому что он был очень дорогим. Впоследствии меня долго ругали за то, что я сделал картину, в которой нет ни одного такого лобового патриотического эпизода. Я пытался напомнить о том, как они мне выбросили из сценария этот эпизод. Ну, ладно. Кстати, прежде чем быть 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 «разрушения 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, то есть 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, то есть 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, то есть 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 остановиться 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 Нерчинск, в другие места с целью разделить их судьбу, несмотря на то, что имели право лишь через щель в заборе говорить друг с другом два раза в неделю. И так долгие годы, прежде чем им разрешили какие-то другие способы общения. Все это невероятно. Уникально. Какие она выводы делает по поводу этих самых тайных обществ, вообще о значении и роли декабристов. Это поразительно. Во всяком случае, все, что я читал после этого,

я имею в виду историографические работы, просто повторяют 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 полубразованными людьми, полуграмотными. Такая чистота, которая может иметь место только в среде совершенно неиспорченной.

В общем, к чему я это говорю. 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 это все 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 дальше, так или не так. То есть 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 своей духовной реализации, 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, построить 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 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 ни была снята в фотографическом смысле этого слова. Декорации могут быть блистательно сделаны, но они настолько будут отличаться от вашего первоначального творческого импульса, что не будут иметь к нему никакого отношения. И в конечном счете это будет не реализация, а потеря замысла, если вы будете снимать свой фильм в этих декорациях. Если ваш 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. То есть

в конечном счете вы находитесь в роли человека, который является свидетелем того, как сценарист пишет, актер играет, оператор снимает, художник-декоратор делает декорации, а монтажер монтирует картину. И вы уже тогда не будете иметь к этому никакого отношения, хотя вы имели свой замысел поначалу. Поначалу. Прежде, чем начать писать режиссерский сценарий.

Трудно уберечь свой замысел от того, чтобы не «растасили» 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, если это будет высказано языком, свойственным вашим коллегам, которые делают с вами картину.

Конечно, в идеале вы сами должны снимать свою картину как оператор. Вы должны сами вторгнуться в этот мир, тогда вы будете ближе всего к вашему замыслу. Но, 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 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», то есть 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 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 рассказы-

вать 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, имея в виду такой тип актера. Он знает только свои куски, но он не знает, как будет работать другой актер между его кусками и какие куски будут стоять в ткани фильма. Он пытается подменить собой режиссера, проанализировать пунктир своей работы в будущем фильме. Но он это не может сделать, ибо не знает, как фильм будет выглядеть. Хотя он думает, что он знает, потому что у него в руках сценарий. Вот тут он совершает опаснейшую ошибку.

Таким образом, есть смысл не говорить о замысле, потому что актер будет играть в таком случае конечный результат. Он будет играть символ своей роли, он будет играть 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 растворился 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, 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, не так уж много картин, 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. То есть ему нужно все время находиться в состоянии какой-то катастрофы, чтобы он совершенно ни в чем не был уверен. Тем не менее, мне не удалось добиться тех результатов, которых бы хотелось добиться. Чтобы он был хотя бы на уровне Солоницына или Рауш, которая играет деревенскую дурочку. Мне бы хотелось, чтобы все актеры в этом фильме работали, как Солоницын, а они играют замысел, к сожалению.

Вы смотрели сегодня две картины Бергмана. Одна из них поставлена в 1961 году и называется «Как в зеркале», хотя точнее будет «Как сквозь тусклое зеркало». Эта фраза взята из Писания, по-моему из «Послания к коринфянам». Там говорится, что мы пока видим все как через тусклое стекло, гадательно, а потом настает момент, когда у нас упадет пелена 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. То есть 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 пото-

му, 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 разных картинах, 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 — ее муж — плохой человек. Я не могу сказать, что она плохой человек, я не могу сказать, что плохой человек тот, которого играет Бьернстранд. Или можно сказать, что они все плохие или они все хорошие, но ничего определенного, тенденциозного вы не вынесете из их существования в кадре.

Это можно было бы только в одном случае: если бы вдруг не погибал Бьернстранд. Если бы его не застрелили. Тогда о нем можно было бы сказать, что он отрицательный персонаж. И то непонятно. То есть он находится в обстоятельствах, которые нельзя истолковать тенденциозно. Которые используются, как обстоятельства для раскрытия характеров, а не для того, чтобы проиллюстрировать идею. А идея гораздо глубже растворена в ткани фильма. Посмотрите, как потрясающе разработана в этом отношении линия человека, которого играет фон Сюдов.

Это очень хороший человек, музыкант.

Да, он трус, 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 посмотрите, что делает режиссер с этими людьми, что происходит. Этот человек стра-

дает оттого, 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 словно 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 они бы уже играли свое отношение к этим актерам, 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 театрально играют. Оттого, что кроме лиц актеров ни на что другое не смотрит? А почему ему смотреть на что-то другое? Как будто человек, следовательно актер, не является частью реальности. Почему? В общем, здесь происходит какая-то ошибка. Короче говоря, наблюдать можно и за актерским поведением.

Сосредоточиться только на актерах — не означает быть ущербным в профессиональном смысле этого слова. Это 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, 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, то есть несет мысль, как у нас называется, он совершенно невозможно убедителен, неподдельно уникален. Он уникален, но не выразителен. Он на своем месте, и в этом есть высшая выразительность актера в кино. Он ни в коем случае не играет. Потому что как только он начинает играть, все кончается. Даже американцы со своей гениальностью в смысле кинематографа все-таки играют. Не случайно они любят Станиславского. Марлон Брандо учился по системе Станиславского. Джеймс Дин также.

Актерская реализация в кино должна абсолютно совпадать с правдой жизни. Быть может, я скажу дерзость, но актерский

аспект не является специфически кинематографическим способом выражения. Ни в коем случае. 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 H₂O, это уже какая-то перекись водорода, 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 рухнет иллюзия того, что мы являемся свидетелями каких-то событий, действий в жизни людей. Я не против, если актер будет очень ярк, очень приподнят над жизнью, что ли, но для этого следует и саму жизнь организовать таким образом, чтобы он стоял на земле. Поэтому речь идет только об уравновешивании вообще всех компонентов фильма. Иначе что-то будет выпадать, и тогда мы будем говорить — это 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 картины, скажем, Протазанова — «Процесс о трех миллионах» или «Праздник святого Йоргена», то есть 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. То есть, короче говоря, сильный нажим, который, конечно, чувствовался и в те времена, когда снималась картина, но теперь это бесконечно устарело, потому что в чистом виде в кино была перенесена 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 всегда бы 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 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. Актер, «играя», имеет возможность выразить 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, ему навязывается другое — навязывается атмосфера, состояние, в котором актер поведет себя максимально приближенно к тому результату, который требует режиссер.

Прежде всего режиссер должен стараться отсеять у актера возможность толковать роль, возможность описывать ее при помощи своих жестов, короче говоря, быть идеологичным, то есть быть концепционным. Он должен стараться, на мой взгляд, использовать актера как часть природы, а не как 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 замышлу.

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 свою индивидуальность настолько ярко, что она в конечном счете начинает доминировать. То есть каждый раз он пытается низвести проявление эмоций персонажей до уровня невыразитель-

ности, и здесь он совершенно прав. Короче говоря, если ему нужно, чтобы актриса заплакала, она заплачет, но при этом она не будет вкладывать в это тех чувств, которые могут быть настолько специфичны, что исказят общее.

Есть люди, которые, наоборот, отдают эпизод актеру. Такому режиссеру все равно, как будет вести себя актер, но ему важно сохранить состояние, в котором, как кажется 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 догадывается, о чем идет речь, если она более или менее знакома с этими людьми. Или — 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 этот 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 срежиссированно обстоятельствами, атмосферой, не в том деле. 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 тем человеком, цель которого — сохранение собственного замысла в очень сложном процессе кинематографической реализации. Потому что, несмотря на то, что режиссер в кино является автором фильма, он вынужден делиться своим замыслом с другими людьми, которые тоже являются полноправными художниками. Казалось бы, для того, чтобы реализовать свой замысел в кино, режиссер просто обязан поделиться им с оператором, с художником, с актером, довести до их сознания, до их чувств, сделать их своими сторонниками и прочее... Увы, это не так. Довести до сознания, поделить 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 нормаль-

но, вот такой конфликт — между желанием поделиться, даже если оно возникает, и тем, как поделиться. А если ты не можешь поделиться замыслом, значит каким-то образом ты его должен сохранить несформулированным.

В каком-то смысле режиссер всегда обманщик.

В зависимости от темперамента, качеств характера и отношения к действительности каждый режиссер вынужден по-разному защищать свой замысел и по-разному реализовать его.

Остановимся теперь на некоторых практических вопросах реализации замысла.

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

В кинематографе мизансцена, как известно, означает 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. Получается, что конкретная, индивидуальная неповторимость события приобретает банальнейший смысл из-за того, что ему придана тривиальная насильственная 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 и 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 кажутся друг друга коленями. Представьте себе все это, и вам станет страшновато. Здесь мизансцена рождается из психологического состояния данных героев в данный момент, она не-

повторимо выражает сложность их отношений. Так вот, режиссер, создавая мизансцену, обязан исходить из психологического состояния героев, находить продолжение и отражение этого состояния во всей внутренней динамической настроенности ситуации и возвращать все это к правде единственного, как бы впрямую 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 всего 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. То есть доигрывание сюжета, связанного с продажей колец и сережек. Выбросил бы цветной план после плана мальчика, смотрящего на себя в зеркало с крынкой молока, выбросил бы цветной план, где мальчик плавает по реке.

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

Для сравнения могу привести пример более удачного 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 ограничен. Возьмем, к примеру, рапид. Для меня этот прием очень естествен, ибо позволяет взглянуть 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 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 и в каждый момент действия и временное развитие, изменение самой фактуры. Недало 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 за этот временной промежуток. Причем изменятся не надуманно, «по сценарию», а реально, фактически. (Привожу элементарный пример: у человека вся семья уехала на дачу. Он занят делами и не приспособлен к домашней работе. Через несколько дней все предметы покроются пылью, и слой с каждым днем будет 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 редким исключением), иначе один неудачный костюм сможет загубить всю 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», так 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.

Свежешитый 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 их на характеры и биографии, тогда возникает 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 проявлять 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 никогда 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 ста-

рой московской квартиры была предельно достоверно передана фактура стен на лестницах, оборванных, затянутых 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, то есть цвету 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 цветомузыкальные 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. Кинематограф, 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 живописи 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 имита-

ция, 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 цветовых 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 неблагоприятнее, 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 удастся 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 павильон. 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, цветное, 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 эта сцена сама себя родила. Мы ее снимали два раза. Первый раз был дождь, но не получился пожар. И когда снимали второй раз, уже сознательно хотели сохранить эту уникальность, то есть пожар во время дождя.

Любой пейзаж в картине должен быть не случайным, а 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 снимать, чем «обозначить» дождь с помощью брандспойтов. 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 обший, 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 различий 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, когда героиня сходит с ума. Удивительный звуковой образ, необъяснимый, не поддающийся расшифровке. Он ничего не означает, не символизирует, не иллюстрирует. Тут мы снова возвращаемся к тому определению кинообраза, с которого начали лекции. Потому что звук так же, как и 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 нас читается специальный курс по этим вопросам).

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

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

Обычно всегда в сценарии текста многовато. Но, на мой взгляд, искоренение текста ведет к своего рода жеманности, манерности материала. Это не означает, что во время съемки не происходит никаких текстологических изменений. Напротив, они неизбежно происходят. Мне приходилось писать 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 вставить новые фразы, убирать какие-то оказавшиеся ненужными 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? Просто смешно. Особенно если снимается сцена короткими кадрами или доснимаются 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. Бунюэль, например, снимает только два дубля, причем второй только по просьбе актера. А в результате берет обычно все-таки первый дубль.

Я, например, теряю интерес, если слишком готов к съемке. Необходимо знать направление того, что хочешь добиться.

Однако если что-либо кабинетно придуманное перенести на съемку, то это, как правило, будет заведомо умозрительно. Эффект внезапно рожденного нужен во всем, ибо это дает ощущение живого, органичного для данной природы, 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, то есть 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 чембало. (Я надеюсь, что вы знаете, в чем отличие звукоизвлечения при игре на чембало 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 эмоции, не романтизи-

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 непохожими на них. Мы хотим понять специфику кинематографа.

В чем же тогда состоит роль монтажа? Монтаж сочленяет кадры, наполненные временем, но не понятия, как это часто провозглашалось сторонниками так называемого «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 не просто (особенно тогда, когда сцена снята источно) — тогда за монтажным столом происходит не просто механическое соединение кусков, а мучительный процесс поиска в принципе 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. Моментами казалось, что фильм уже вовсе не смонтируется, 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 наши 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 противостоестественно. 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, определяющим 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 проясляет себя та безграничность образа, о котором мы уже говорили. Фильм богаче, чем он дает нам непосредственно, эмпирически. (Если это, конечно, настоящий фильм). И мыслей, и идей в нем всегда оказывается больше, чем было сознательно заложено автором. Как жизнь, непрестанно текущая 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 по-

лотне. 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 точную формулируемую отгадку. Когда Эйзенштейн в «Октябре» сопоставляет павлина с Керенским, то метод его становится равен цели. Режиссер лишает зрителя 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 своей 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 удается зафиксировать время в его внешних, чувственно постигаемых приметах. Поэтому время в кинематографе становится основой основ, подобно тому как в музыке такой основой оказывается звук, в живописи — цвет, в драме — характер. Вы только что привели в виде примера фильм *Объе*, где движение времени в замкнутом пространстве оказывается единственным формообразующим элементом картины. Это как раз и подтверждает то, что является для меня главным в понимании специфики киноискусства.

Так что ритм не есть метрическое чередование кусков. Ритм складывается 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, усекаются 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 выявляет то, что уже существовало в соединяемых кадрах. Монтаж как бы предусматривался еще во время съемок, предполагается, как бы изначально был запрограммирован в характере снимаемого. Монтажу поэтому подлежат только временные длительности, интенсивность их существования, зафиксированные камерой, а вовсе не умоглядные 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 кадр.

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 «Алекサンドре 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, осознавал 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. В ая н и е 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 мон-

тажные 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 приведет 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 так же 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 важ-

но, 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 не имеет к кинематографу. Вы видели фильм «Мушкет». Я не видел там ни одного кадра, ни одной сцены, которая чередовалась бы по этому принципу. Каждый кадр снят монотонно одним и тем же человеком. Можно подумать, что эти кадры снимались одним и тем же человеком 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 многу дублей. Чаплин снимал по сорок дублей, и Брессон тоже по сорок дублей. Его не удовлетворяет мельчайшая неточность движения аппарата, мельчайшая неточность места, куда приходит актер по мизансцене, а если на крупном плане, то тем более. Там уже 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. При чем я говорю не о монтаже, кадр может одну секунду длиться, он может длиться три минуты, дело же не в длине кадра. Дело в том, что он снят в едином ритме, в едином состоянии, которое ему подсказывает его отношение к действительности. И это его пульс, который сливается с пульсом картины. И тут как бы в единстве его пульс, ритм жизни и пульс снимаемого

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. То есть у него возникает ощущение изменения ритма, а не состояния. То есть начинает время изменяться. Оно начинает спрессовываться. Причем, чем меньше движения, тем время начинает быть более спрессованным.

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

Вспомните эпизод выхода из замка, предпоследний эпизод. Там все проходы сняты с движения, все до одного сняты с рельс. Ну, казалось бы, к чему такая придирчивость, ну к чему? Один кусок, второй кусок, третий кусок, они все в движении в одинаковом ритме. То есть 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 миллиграммах. Он как аптекарь. Там уже аналитические весы, где имеет значение каждая пылинка, которая садится на чашу этих весов. У других это не имеет такого значения, можно работать грубее. Это не делает их менее талантливыми, но должен вам сказать, что гений и талант — понятия совершенно различные, и человек, который может быть очень талантлив, не может 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 листок с дерева, взять каплю воды из ручья и от актера взять только лицо его и выражение глаз. Если можно было бы снимать выражение лица, то он бы вообще не снимал актера. Причем чем картина совершеннее у Брессона, тем 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 на 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 тобою действительно крупная индивидуальность, ее принимаешь со всеми ее «слабостями», которые, впрочем, тут же трансформируются уже в особенности ее эстетики. Если вытащить из контекста произведений Досто-

евского 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 уважал Толстого, считал, что «Анна Каренина» написано безобразно и, как известно, пытался ее переписать — однако тщетно. Такие произведения, как живые организмы — со своей кровеносной системой, нарушать которую нельзя без риска лишить ее жизни.

Следование законам монтажа, то есть соединение кусков, не означает, что все лучшие картины смонтированы таким 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 нарушение 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, то есть плавность.

Ну, например, вопрос пересечения взглядов. Это, может быть, самый сложный вопрос в монтаже. Тут всегда у нас будет опасность «потерять». Или, скажем, проблема крупностей, логика этих крупностей — тоже мучительный вопрос. Андрон Михалков-Кончаловский, например, писал, что крупность определяется точкой зрения, то есть чья она. На мой взгляд это не так важно и не это определяет крупность. Разве можете вы понять, чья это точка зрения, глядя картины Брессона. 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, то есть максимально приближенный к нормальному человеческому глазу. На мой взгляд, это самая органическая точка зрения при съемке и самый естественный ракурс.

Вообще эти два понятия неразрывно связаны, ибо ракурс определяется точкой зрения. Тут может быть два варианта —

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 ощущение всадника — это особое чувство, близкое к чувству полета. Итак, почему бы не передать это чувство персонифицированной точкой зрения камеры? Я бы, по крайней мере, не стал так снимать... При помощи такого «лошадиного» ракурса вряд ли можно добиться чего-то 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, вы знаете, что это такое: переход на обратную точку, при котором тот, кто находится 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 неверно. Никогда это не смонтируется, это та условность, которая всегда будет видна. Мне кажется, при укрупнении лучше всего сместиться по оси, резче взять ракурс — тогда смонтируется. Чем ближе, тем с большим изменением надо смещаться по оси. Я заметил, что если резко менять направление при укрупнении, менять точку зрения, то все «про-

щается», 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 даже и при панораме. Если у вас панорама на объективе 120, ее будет очень трудно вести, так как персонаж будет болтаться в центре кадра. Такую панораму надо снимать на объективе 50, когда гораздо легче следить за актером, находясь с ним рядом.

Бывает так, что не монтируются кадры по той причине, что один из них фальшив, а другой правдив, и ничего нельзя с этим сделать. У меня был такой случай, когда я монтировал в картине «Зеркало» испанскую хронику 38-го года: проводы детей на советский пароход, который увозил их в Советский Союз. Там у меня был один кадр, который никак не монтировался. Он 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 не заметил ничего в нем худого, просто он никак не находил своего места. Мы его вставляли вторым, третьим, четвертым, мы искали ему всякое место, но он у нас повсюду выпадал. Мне казалось, что он просто не монтируется то ли по 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 уже 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. То есть 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 вле-

зал в монтаж по той причине, что в нем поселился дьявол 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 вперед. 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 правдивом 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 это будут очень разные, несмотря на то что они будут сняты с точным диалогом по отношению к литературному сценарию.

Мне всегда представляется интересным этот эксперимент. Я как-то предложил некоторым людям принять участие в таком фильме, и . . . никто не захотел. Потому что это очень страшно. Вы представляете, если сейчас взять лучших 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 Бунюэль, Антониони, Феллини и Брессон. Все. 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 соединятся 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, то есть 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 приведении материала к единообразию, причем лучше всего, чтобы это шло изнутри, через некий режиссерский «фильтр», интуицию, ибо, увы, всегда будут накладки.

Будьте готовы к этому.

Дело не в том, чтобы уметь виртуозно владеть монтажом, а в том, чтобы ощущать органическую потребность в каком-то особом, своем собственном способе выражения жизни 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 то 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 воровать, все равно останется преступником. Равно как и человек, единожды изменивший своим принципам, в дальнейшем уже будет не в состоянии сохранить чистоту своего отношения к жизни.

Когда режиссер говорит, что делает проходную картину, чтобы затем снять ту, о которой мечтает, он вас обманывает. И что еще хуже — обманывает себя.

Он никогда не снимет своего фильма.

Чудес не бывает! Вернее, время чудес для него уже 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 безысходном 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 производстве, и в организации его, и в творческой работе.

Дело в том, что, оценивая кино как искусство, мы обязаны стоять на уровне требований, давным-давно выработанных для старых «добрых» искусств. К сожалению, мы не часто 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.

Публикацию подготовили
К. Лопушанский, М. Чугунова.

Каннские и парижские тайны фильма „Андрей Рублев“

Об экранной судьбе фильма Андрея Тарковского «Андрей Рублев» и о представлении фильма на внеконкурсный показ Каннского фестиваля 1969 года, выходе фильма в сентябре того же года в парижских кинотеатрах «Кюжас», «Элисей-Линкольн», «Бонапарт» и «Студио-Распай» — написано многое. Но, в основном — далекое от правды.

Как всегда *post factum*, появились сопричастные к великому, «рьяные» защитники фильма «Андрей Рублев», которые в трудные минуты жизни Андрея Тарковского находились «рядом с ним» и «бились» на всех уровнях за выход картины на экраны в нашей стране и за рубежом.

Осуждать «сопричастных» великому не собираюсь. Пусть выдуманные истории останутся на совести выдумщиков. Однако постараюсь хроникально рассказать о событиях, связанных с представлением фильма «Андрей Рублев» на внеконкурсный показ Каннского фестиваля и о выпуске его на экраны в парижских кинотеатрах «Кюжас», «Элисей-Линкольн», «Бонапарт» и «Студио-Распай».

Зимой 1966 года в Москве, в просмотровом зале «Совэкспортфильма» «Андрей Рублев» был показан президенту западно-бердинской кинопрокатной фирмы «Пегасус Фильм» Сержио Гамбарову, совладельцу французской кинопрокатной фирмы «ДИС» Алексу Московичу, мне, тогда представителю «Совэкспортфильма» на Францию, Швейцарию, Испанию и Португалию и нескольким местным сотрудникам.

Мы были потрясены. Эпическое полотно из трех новелл заворожило нас. И после того как в зале зажегся свет, мы еще долго молчали. Тишину нарушил Алекс Москович: «У нас в руках «Гран При» Каннского кинофестиваля!»

Тут и мы наперебой стали выплескивать нахлынувшие эмоции. В устах Сержио Гамбарова и Алекса Московича зазвучали первые описания «замка» гала-фильма в Каннах. Только Виктор Рошин, консультант западно-европейского отдела

«Совэкспортфильма» смотрел на нас удивленными глазами, понимая, наверное, что наши эмоции погаснут, когда мы услышим, какие ярлыки уже начали приклеивать к «Андрею Рублеву».

Нас обуревали радужные мысли о Каннском фестивале, — с этим мы и явились к председателю «Совэкспортфильма» Александру Николаевичу Давыдову — человеку неоднозначному, в доброй, широкой душе которого уживались черты и русского купечества и respectable чиновника от кино.

«Дед» — так называли А. Н. Давыдова в объединении, — встретил нас с иронической усмешкой и полушутя спросил: «Наверное устали от бесконечных ужасов на экране?». Алекс Москович вскипел: «Не устали, а с удовольствием еще и еще раз будем смотреть это величайшее явление в искусстве». Наступила пауза. Затем «Дед» в спокойной форме, с большим тактом к иностранцам, стал рассказывать, что фильм еще не готов, что у постановщика есть свои соображения по сокращению и перемонтажу некоторых эпизодов, что киноспециалисты видят в фильме элементы неуважения к истории России...

Произнося крамольные речи о фильме, «Дед» все время посматривал на Серджио Гамбарова и Алекса Московича, наблюдая их реакцию, а я, следя за «Дедом», вдруг почувствовал, что в душе «Дед» был против всей напраслины, возводимой на гениальное произведение, и что он, как и мы, был поклонником этого чуда советской кинематографии. Но, увы, А. Н. Давыдов был лицом официальным. И, наверное, поэтому наша беседа окончилась тем, что «Дед» отказался дать копии фильма западноберлинской фирме «Пегасус фильм» и французской фирме «ДИС». Отказался он и от проведения переговоров о продаже фильма в ФРГ, Францию и остальные регионы мира.

Вышли мы из кабинета «Деда» обескураженные и удрученные. Возмущению Серджио Гамбарова и Алекса Московича не было конца. «Эпитеты» в адрес нашей системы лились из их уст самые сочные. Все пересказывать нет смысла, но об одном из них вспомню. «Этому государству недолго осталось жить... Оно тупое», — сказал Алекс Москович.

В Комитете кинематографии СССР политику тогда вершил Владимир Евтихианович Баскаков. Он посоветовал мне о фильме «Андрей Рублев» не заикаться. К тому времени единственный защитник фильма в ЦК ПСС, заместитель заведующего идеологическим отделом по кино Георгий Иванович Куницын уже был снят с работы за «левизну». И фильм, с

помощью многих кинематографистов и чиновников был предан анафеме.

Размышляя о фильме «Андрей Рублев» и вспоминая «Иваново детство», я пришел к выводу, что Андрей Тарковский по своим философским воззрениям ближе всего к Гегелю, к его триадам, к вечности духа, который и является божеством и высшей субстанцией в мироощущении и миродвижении человека. Но не эта творческая сущность режиссуры Андрея Тарковского возмущала чиновников от кино, партаппарат и наших «творцов киноискусства». Они этого не понимали — и слава Богу, что не понимали. Иначе, в своей идеологической борьбе против Тарковского, они объявили бы режиссера врагом марксизма-ленинизма. И тогда — могла замаячить Колыма? Или — Соловки?...

Я и Алекс Москович все-таки встретились с Андреем Тарковским. И он нам рассказал о том, что требуют вырезать, сократить и переделать в фильме. И как уговаривает его В. Е. Баскаков прислушаться к голосам «доброжелателей».

Из беседы с Тарковским мы поняли, что ни на какие предложения бюрократов от кино и конформистов от киноискусства он не пойдет и примет любые муки во имя сохранения целостности фильма. Со своей стороны мы пообещали режиссеру, что начнем драться за фильм через Париж — с помощью директора Каннского фестиваля Фавра Лебре, министра культуры Франции Андре Мальро и других деятелей культуры Франции.

По прибытии в Париж Алекс Москович встретился с Фавром Лебре, Андре Мальро и руководителем Киноцентра Франции Андре Олло. И рассказал им печальную историю фильма «Андрей Рублев».

Фавр Лебре пообещал Алексу Московичу, что во время поездки в Москву для отбора советского фильма на конкурс Каннского фестиваля будет настаивать на том, чтобы «Андрея Рублева» ему показали. И если картина действительно такого высокого художественного уровня, то обязательно попросит дать ее в Канны.

Со своей стороны Серджио Гамбаров и я поведали об «Андрее Рублеве» многим кинематографистам ФРГ, Австрии, Швейцарии, Испании, Италии и Франции.

О фильме стали писать в прессе. В поддержку Андрея Тарковского начали выступать кинематографисты зарубежных стран. В их числе самыми активными защитниками фильма были Робер Оссейн, Тонино Гуэрра, Леонид Моги, Симона Синьоре, Ив Монтан, Джулиано Монтальди, Паоло Сербан-

тини, Одиль Версуа, Элен Велье, Марина Влади, Фредерик Россиф, Александр Мнушкин, Леон Зитрон, Мишель Морган, Жерар Ури, Ив Чампи, Жанна Моро, Жорж Петерс, Анук Эме, Роже Вадим и другие. Слух об «Андрее Рублеве» распространился в мире кино с быстротой молнии. И кинематографисты Запада, к тому времени наконец посмотревшие фильм Сергея Параджанова «Тени забытых предков», поняли, что настало время спасать другого гения советского кино, Андрея Тарковского и его чудо-произведение «Андрей Рублев».

Тарковского на Западе знали. Его первая картина «Иваново детство» произвела фурор и завоевала много призов на международных фестивалях в начале 60-х годов, в том числе в Венеции, в Сан-Франциско, в Акапулько. Поэтому судьба Андрея Тарковского волновала многих. Тем паче, что в нашей киноистории талантливое часто постигалось через признание на Западе. Так было с фильмами М. Калатозова «Летят журавли», Г. Чухрая «Баллада о солдате», О. Иоселиани «Листопад», Л. Шепитько «Крылья», И. Таланкина «Дневные звезды», А. Кончаловского «Первый учитель», С. Параджанова «Тени забытых предков» и другими. Видимо, такая же судьба ждала фильм А. Тарковского «Андрей Рублев».

В середине марта Фавр Лебре выехал в Москву для отбора фильма на конкурсный показ Каннского фестиваля. Прежде всего он попросил показать ему «Андрея Рублева». Руководство Комитета кинематографии СССР долго тянуло с показом, утверждая, что он еще не готов. Но в итоге вынуждено было показать с жесткой оговоркой: фильм не может быть представлен на конкурс Каннского фестиваля. Фавр Лебре, как и мы, был очарован фильмом, но стенку вокруг «Андрея Рублева» проломить ему не удалось. В итоге на конкурс Каннского фестиваля Москва выдвинула один из «шедевров» С. Юткевича «Ленин в Польше».

В 1966 году битва за фильм «Андрей Рублев» была проиграна, и нам ничего не оставалось делать, как снова и снова убеждать Комитет кинематографии СССР разрешить выпустить фильм на экраны Парижа.

В 1967 году Москва вновь отказалась представить фильм на Каннский фестиваль.

В 1968 году — история еще раз повторилась.

В начале 1969 года появились надежды на то, что в ЦК КПСС и в Комитете кинематографии СССР устанут от настойчивых просьб кинематографистов Запада и от почти скан-

дальной истории с фильмом в нашей стране и решат, словно дессидента, выслать «Андрея Рублева» на Запад...

В конце марта 1969 года чудо произошло: я получил указание руководства «Совэкспортфильм» на продажу картины во Францию.

Восторгом руководителей французской кинопрокатной фирмы «ДИС» Алекса Московича и Сержа Греффе не было конца. Мы немедленно стали готовить рекламу фильма и просчитывать лучшие варианты его премьеры и проката. А Фавр Лебре потирал руки в надежде, что «Андрей Рублев» украсит конкурсный показ Каннского фестиваля 1969 года.

В начале апреля 1969 года в Париж приехали Председатель Комитета кинематографии СССР А. В. Романов, Председатель В/О «Совэкспортфильм» А. Н. Давыдов и начальник управления внешних сношений Кинокомитета А. А. Славнов. И тут, увы, истинный смысл разрешения продажи в прокат на Францию фильма «Андрей Рублев» — раскрылся. Во время встречи А. В. Романова, А. Н. Давыдова и А. А. Славнова с Министром Культуры Франции Андре Мальро, главой киноцентра Франции Андре Олло и директором Каннского фестиваля Фавром Лебре на обеде, данном послом Советского Союза во Франции В. А. Зориным, советские гости по поводу представления фильма «Андрей Рублев» на конкурс Каннского фестиваля заявили, что фильм уже продан французской фирме «ДИС» и, что советская сторона поэтому потеряла право представления фильма на Каннский фестиваль. Это лицемерие, эти идеологические выкрутасы и наша привычка нивелировать самое талантливое в отечестве...

На такое заявление Андре Мальро, человек высокой европейской культуры, автор романа «Судьбы человеческие» и Мировой энциклопедии Искусств, улыбкой, достойной Талейрана, промолвил: «Ну что, господа... Попросим французскую фирму «ДИС» представить фильм «Андрей Рублев» на внеконкурсный показ Каннского фестиваля!».

Такого поворота дела советские гости не ожидали: их торжество с придуманной продажей лопнуло, как мыльный пузырь. Андре Мальро, искушенный политик и дипломат, преподнес нашим «совковым политикам» высший пилотаж политической игры: «Вы сыграли с продажей фильма, которая позволила Вам уйти от представления фильма на конкурс кинофестиваля... Мы сыграем в более высокое — покажем фильм: специально на внеконкурсных гала (несколько раз) во Дворце фестивалей в рамках фестиваля и создадим между-

народный ажиотаж вокруг французской премьеры вашего фильма ...»

В конце обеда А. В. Романов предложил Андре Мальро открыть Каннский фестиваль новым советским эпическим полотном — фильмом Ю. Н. Озерова «Освобождение». Андре Мальро не возразил. Он попросил прислать фильм для просмотра и окончательного решения вопроса. На этом и договорились.

После обеда, как только французы покинули посольство, А. В. Романов и А. Н. Давыдов накинулись на меня с «ЦУ» на предмет бойкота с нашей стороны внеконкурсного показа «Андрея Рублева» на Каннском фестивале и проведения переговоров с Алексом Московичем и Сержем Греффе о его непредоставлении фирмой «ДИС» на внеконкурсный показ Каннского фестиваля. Я молчал и, конечно, же, собирался вместе с Алексом Московичем и Сержем Греффе сделать все наоборот ...

Гости из Москвы уехали, наш посол В. А. Зорин вздохнул и обратил мое внимание на необходимость своевременного показа фильма «Освобождение» Андре Мальро. Для этого нужно было субтитровать 70 мм копию фильма в Бельгии. И я стал теребить «Совэкспортфильм» по вопросу присылки копии в Брюссель. Конечно, с присылкой копии, как и по всем другим вопросам обеспечения фильмокопиями и рекламно-информационными материалами «Совэкспортфильм» запоздал. Но эту беду можно было бы пережить, если бы не нагрянула другая. Раздался из Москвы звонок А. В. Романова. Он запрещал мне показывать «Освобождение» Андре Мальро и представлять этот фильм на открытии Каннского фестиваля. Оказывается, фильм не успел посмотреть Л. И. Брежнев, а идеологи из ЦК без его одобрения не решились на «политически важный шаг показа фильма на Каннском фестивале». В. А. Зорин, узнав о звонке А. В. Романова, сказал мне: «С твоим начальством не соскучишься и, пожалуйста, меня в эту историю не впутывай. Сам иди к Андре Мальро и сам объясняй ... в такие игрушки серьезные люди не играют». Ничего не оставалось делать, и я попросился к Андре Мальро на прием. Он меня принял, и я выложил ему всю правду.

Мы оба рассмеялись. Андре Мальро я часто показывал наши фильмы и он знал о выходе на экраны Франции таких картин, как: «Тени забытых предков», «Листопад», «Иваново детство», «Первый учитель», «Я шагаю по Москве», «Берегись автомобиля», «Мир входящему», «Морозко», «Тридцать три», «Когда деревья были большими», «Никто не хотел умирать»,

«Крылья», «Состязание», «Война и мир», «Нежность», «Живые и мертвые», «Дон-Кихот», «Гамлет», «Мне двадцать лет», «Шестое июля», «Отец солдата», «Анна Каренина», «Братья Карамазовы», «Конец Санкт-Петербурга» и «Октябрь» (восстановленный на музыку Шостаковича и Прокофьева великим кинодокументалистом Фредериком Россифом). «Обыкновенный фашизм», «В огне брода нет», «Три дня Виктора Чернышева», «Преступление и наказание» и многие другие.

... Общение с Андре Мальро всегда было интересным. С ним связан один из эпизодов, о котором нельзя не рассказать. В 1968 году Андре Мальро направлялся с официальным визитом в нашу страну. За несколько дней до его отъезда я показывал ему фильм «Анна Каренина». Он спросил: что интересного можно будет посмотреть в Москве и где хранятся деревянные скульптуры па религиозную тему, о которых ему еще в 1923 году рассказывал Луначарский? Я понял, что речь идет о Пермских Богах и посоветовал ему обратиться с этим вопросом к Екатерине Фурцевой и к директору Третьяковской галереи. Зная, как любит Мальро примитивистов, как много он сделал для спасения работ Руссо, я рассказал ему о выставке Пиросмани, которая проходила в Москве, в надежде, что Андре Мальро пригласит выставку в Париж, что впоследствии и случилось.

В эти дни мне часто звонил Н. Н. Озеров, уважаемый и чтимый мною человек. Он спрашивал о судьбе фильма «Освобождение» — беспокоился за брата. А я ничего не мог ему ответить и намекал, что все «дело» в Москве.

Тем временем открытие Каннского фестиваля — 5 мая каждого года — приближалось. И мы, вместе с фирмой «ДИС», бросили все силы на подготовку красочного плаката — «Горящая икона» — фильма «Андрей Рублев», информационного листка о фильме и его создателях для прессы и иллюстрированного буклета.

В середине апреля были названы два советских фильма, из которых для Каннского фестиваля предполагалось выбрать участника конкурса. Этими фильмами оказались «В городе С» и «Катерина Измайлова». Чисто кинематографически оба фильма не подходили для участия в таком конкурсе. И я посоветовал Фавру Лебре принять «Катерину Измайлову» только потому, что он являл собой экранизацию бессмертной оперы Дмитрия Шостаковича и главную партию в фильме исполнила Галина Вишневская. У меня были простые соображения: с фильма «В городе С» уйдет большинство зрителей — с

фильма «Катерина Измайлова» не уйдет никто. Так и получилось: «Катерину Измайлову» смотрели до конца и аплодировали музыке Шостаковича и героине Вишневецкой...

5 мая открылся Каннский фестиваль. Я сообщил руководству Комитета кинематографии СССР, что мне не удалось убедить руководство фирмы «ДИС» не представлять «Андрея Рублева» на внеконкурсный показ фестиваля и что фирма не могла отказать Андре Мальро в просьбе представить фильм на внеконкурсный показ. Доводы были железные и от меня на некоторое время «отстали».

В Канны прилетел заместитель Председателя Комитета кинематографии СССР А. В. Головня. Известный кинодокументалист, один из редких компетентных специалистов в руководстве Кинокомитета, весьма приятный, интеллигентный, порядочный человек. Я понял, что его послали на заклание, как «козла отпущения» в случае скандала с «Андреем Рублевым». Хитросплетения В. Е. Баскакова заработали и А. В. Головня был предназначен в жертву. Позволить отыграться на порядочном человеке? Нет, хватит и того, что предо мной ясно вырисовывалась и собственная «перспектива»...

За три дня до внеконкурсного показа фильма «Андрей Рублев» я упросил А. В. Головню уехать с Каннского фестиваля. К чести его будет сказано: он не хотел уезжать, и все время повторял мне, — «я русский человек и должен разделять трагическую судьбу искусства своего отечества».

Первый день демонстрации фильма «Андрей Рублев» настал. Это происходило в Фестивальном Дворце Каннского фестиваля. Подступы к Дворцу были забиты желающими попасть на просмотр. Люсьен Сория прохаживался между журналистами и кабинетом Фавра Лебре, улаживая возникающие конфликты. К утру в Канны съехались представители французской, итальянской, испанской, немецкой, швейцарской пресс, аккредитованные журналисты США, Южной Америки, Англии, Скандинавских стран, Японии, а также стран «социалистического лагеря». Стоял многоязычный гул. Вместить всех желающих на два запланированных сеанса не представлялось никакой возможности. И тогда я попросил Алекса Московича, чтобы он договорился с Фавром Лебре о показе еще двух сеансов на второй день, в воскресенье.

Перед первым сеансом дирекция фестиваля объявила по городскому радио и телевидению, что фильм «Андрей Рублев» будет дважды показан и на второй день. Это объявление сняло накал страстей. И все же в зале негде было упасть и гвоздю. Сидели в проходах, на лестницах, на сцене. Я наблюдал за

залом в течение демонстрации фильма. Такого напряжения зрителя, и зрителя весьма специфического, избалованного всеми чудесами кинематографии, я ни до, ни после никогда не видел. Когда закончились кадры с иконостасом и гарцующими жеребцами на зеленом лугу, начался шквал оваций, слышались восклицания: «фантастик», «жениаль», «формидабль», «белиссимо», «грандиозо»... Я ждал хорошего приема, но такого?!.. Дух перехватывало от радости, от восторга. Алекс Москович и Сержио Гамбаров, не стесняясь, плакали. Да, бывают в жизни людей минуты откровения и счастья. И такое с нами случилось благодаря рождению на белый свет фильма Андрея Тарковского.

Вечером, на втором сеансе, все повторилось. В воскресенье число желающих попасть на фильм увеличилось. Съехались почти все отдыхающие Кодадзюра. Вся вечерняя пресса вышла в субботу с короткими, но восторженными сообщениями о фильме. В воскресных французских, английских, итальянских, испанских, немецких газетах и в прессе других стран фильму «Андрей Рублев» были посвящены подвалы и полосы. И только пресса Советского Союза молчала, несмотря на вальяжное пребывание в Каннах корреспондентов «Правды», «Известий», «Литературной газеты». А в наши дни, спустя долгие годы, все они весьма осмелели и стали писать о своем «героическом участии» в судьбе фильма «Андрей Рублев».

В субботу вечером и в течение всего воскресенья меня, Алекса Московича и Сержа Греффе разрывали на части покупатели фильма. Здесь были представители кинобизнеса, наверное, всех частей света! В конце концов мы договорились с Леопольдом Бренесом, владельцем крупной компании в Западной Европе «Бельсо», о продаже фильма «Андрей Рублев», — за космическую цену. Но об этом я расскажу в финале, ибо эта история не менее печальна, чем другие, ей подобные.

Праздник вокруг фильма «Андрей Рублев» в Каннах продолжался до конца фестиваля. Но для общей полной радости нехватало, конечно, присутствия здесь виновника торжества, Андрея Тарковского. Автора фильма, и, таким образом, автора прекрасного праздника кино для всех участников фестиваля. Было как-то даже не по себе... Киномир ликует и славит великое творение, а его создатель страдает и мучается в догадках: как там?

В воскресенье вечером Алексу Московичу удалось связаться с Андреем Тарковским по телефону и рассказать ему о поразительном успехе фильма.

В конце фестиваля ФИПРЕССИ присудило — единогласно — фильму «Андрей Рублев» Главный приз Киножурналистов мира. Самуэль Ляшиз, известный французский теоретик искусства, главный редактор отдела литературы и искусства газеты «Ле Летр Франсез», рассказывал мне как проходило заседание жюри ФИПРЕССИ. Оно началось со слов «Андрей Рублев» и Андрей Тарковский и закончилось этими же словами. Другой кандидатуры не было и быть не могло.

Вернувшись с фестиваля в Париж я тут же подвергся натиску телефонных звонков из Москвы. Теперь руководящие указания сыпались на предмет премьеры фильма в Париже. И, смешно, — руководителям Кинокомитета и в голову не приходила мысль об утере малейших прав на фильм после его продажи фирме «ДИС». Пришлось посылать телеграмму по верху о том, что мы не вправе запретить фирме выпуск фильма в Париже. И сможем получить такое право. .. лишь после уплаты миллионов в валюте за разрыв договора и за неустойку. Но эта телеграмма осталась непонятной для руководства Кинокомитета. Оно продолжало неистово посылать мне устрашающие указания по недопущению премьеры «Андрея Рублева» в Париже. И смешно, и горько! В своем стремлении выполнить указание из ЦК КПСС руководители Кинокомитета теряли понимание реальности: к французской фирме ЦК КПСС и наш Кинокомитет не имели никакого отношения.

В конце лета состоялась премьера фильма «Андрей Рублев» в парижских кинотеатрах «Кюжас», «Элисей-Линкольн», «Бонапарт» и «Студио Распай». Фильм демонстрировался в этих кинотеатрах на 300—450 посадочных мест с аншлагом в течение всего года. Успех у зрителя и у прессы описывать нет смысла... Одним словом: я никогда в жизни не видел такого единодушия в оценке фильма, как это происходило с «Андреем Рублевым». Для примера приведу отрывок из статьи самого именитого киножурналиста Франции Жана де Барнсели, опубликованную 21 ноября 1969 года в газете «Монд» под названием «Андрей Рублев» Андрея Тарковского». Он пишет: «Этот шедевр русского искусства потрясает нас своим мастерством. Кроме того, он раскрывает суть человека, который создал Великое. Его моральное достоинство, глубокий идеализм, его приверженность к высшим ценностям, к человечности и к гуманизму. Повторим же еще раз — «Андрей Рублев» превосходный фильм, который делает честь советскому киноискусству. И если у Андрея Тарковского оста-

ются свободными руки, то Эйзенштейн и Довженко возможно найдут в нем своего последователя».

Кто же придумал и нацепил фильму «Андрей Рублев» ярлык «антирусского»? Нет, это делали не идеологи из ЦК КПСС. До этого могли додуматься, по всей видимости, некоторые мастера советского кино. После просмотра «Андрея Рублева» они поняли, что на Руси родилось нечто. Из советском кино появилась планка, достичь которой они никогда не смогут. . .

Наш кинематограф тех лет в основном состоял из конформистских середнячков, а тут: простое и сложное, трагическое и великое, историческое и правдивое, профессиональное и гениальное. Рывок на десятилетия вперед, фильм вровень с творениями Феллини, Висконти, Бунюэля, Бергмана. Шедевр и чудо русской культуры... Разве такое могут цростить ремесленники от кино?

Травили у нас Пушкина и Лермонтова, Достоевского и Толстого, Блока и Есенина, Бунина и Цветаеву, Прокофьева и Шостаковича. А почему бы — и не Тарковского? Представляете: замахнулся... высунулся... претендует... притом с глубоким постижением величия истории России и искренней к ней любовью. Такое искусство для конформистов крамольно. Оно гимном звучит духовному могуществу русского народа. Такое надо остановить, осквернить и смыть...

И еще одно. Выступая по телевидению 23 февраля 1993 года Андрей Кончаловский очень точно подметил, что трагедия русских и евреев, а я бы добавил, и грузин, состоит в вечной зависти к талантливому, успешному, масштабному, крупному, личностному, неординарному и т. д., ко всему тому, что выбивается из стадности, из уравниловки, из одинаковости и равнозначности во всем.

Помню: на Всесоюзном совещании кинематографистов осенью 1969 года, в присутствии руководителей идеологического фронта из ЦК КПСС выступал С. Юткевич, который вначале предложил Сергею Параджанову... помочь перемонтировать «Цвет граната» для того, чтобы он стал «понятен зрителю», а затем обронил примерно такую фразу: «Я только что из Парижа, и там в кинотеатре «Кюжас» демонстрируется фильм «Андрей Рублев», хотя в нашей стране он не выпущен на экраны. А между тем мне мой друг, известный французский режиссер, коммунист Мишель Курно, говорил, что он не любит фильм Тарковского «Андрей Рублев» за то, что Тарковский в фильме не любит русский народ».

На этом совещании присутствовали П. Н. Демичев, В. Ф. Шауро и многие другие идеологи ЦК КПСС. Подарок им был преподнесен Юткевичем отменный. Не только мы, но и зарубежные друзья считают фильм «Андрей Рублев» анти-русским! Ведь Юткевич живой классик советского киноискусства, и как к его словам не прислушаться, как не поблагодарить Мишеля Курно . . .

В конце года меня вернули в Москву. Хорошего понемногу: кашу заварил крутую. Показал французскому зрителю, что в советском кино есть великолепные ленты . . .

В Москве мне сказали, что разрешил продавать фильм «Андрей Рублев» П. Н. Демичев. И это указание он дал А. В. Романову в присутствии Л. А. Кулиджанова. Но затем произошло то, что так часто происходило в ЦК КПСС. Главный идеолог М. А. Суслов высказался в адрес фильма «Андрей Рублев» резко отрицательно и запретил выпуск его на экраны. А. В. Романов, конечно, не решился сказать, что указания на продажу фильма получили лично от П. Н. Демичева. Был один человек — Лев Александрович Кулиджанов, который предлагал А. В. Романову пойти вместе к П. Н. Демичеву и напомнить ему о разрешении, данном на продажу фильма. Но А. В. Романов это предложение не принял и написал в ЦК докладную, в которой во всех «бедах» (вплоть до похищения копии «Андрея Рублева») обвинил меня.

Обо всех сложностях, постигших меня по возвращении в Москву, рассказывать не стану. Но вспомню добрым словом хороших людей — И. С. Черноуцана, Н. В. Орехову (сотрудники ЦК КПСС), В. А. Зорина (посла СССР во Францию), Л. А. Кулиджанова (тогда Председателя Союза кинематографистов СССР), которые сыграли в моей судьбе спасительную роль.

Выше я обещал дать информацию о продаже Леопольду Бренесу и Алексу Московичу прав проката фильма «Андрей Рублев» на большинство стран мира, в том числе и США. Договор, предложенный Леопольдом Бренесом и Алексом Московичем принес бы нам колоссальную сумму. Вначале он и был подписан «Совэкспортфильмом», а потом — им же разорван. Вследствие чего Алекс Москович навсегда отказался от сотрудничества с нашей страной в области кино.

04.02.1993, Москва

Профессор О. В. Тенейшвили

«КАТОК И СКРИПКА». «Мосфильм», 1961.

Авторы сценария — А. Кончаловский, А. Тарковский; оператор — В. Юсов; художник — С. Агоян; композитор — В. Овчинников.

В ролях: И. Фоменко — Саша; В. Знаменский — Сергей; Н. Архангельская — девушка; в фильме также снимались М. Аджубей, Ю. Бруссер, С. Борисов и другие.

«ИВАНОВО ДЕТСТВО». «Мосфильм», 1962.

Авторы сценария — В. Богомолов, М. Папава. (По мотивам рассказа В. Богомолова «Иван».); оператор — В. Юсов; художник — Е. Черняев; композитор — В. Овчинников.

В ролях: Коля Бурляев — Иван; В. Зубков — Холин; Е. Жариков — Гальцев; С. Крылов — Катасонов; Н. Гринько — Грязнов; Д. Милютенко — старик; В. Малявина — Маша; И. Тарковская — мать Ивана. На XXIII Международном кинофестивале в Венеции (Италия) в 1962 году фильму «Иваново детство» был присужден главный приз «Золотой лев» св. Марка. Главная премия «Золотые ворота» на VI Международном кинофестивале в Сан-Франциско (США) в 1962 году. Главная премия «Золотая голова Паленке» на V Международном кинофестивале в Акапулько (Мексика) в 1963 году.

Фильм получил более 10-ти премий на многих других кинофестивалях.

«АНДРЕЙ РУБЛЕВ». «Мосфильм», 1966/1971.

Авторы сценария — А. Кончаловский, А. Тарковский; оператор — В. Юсов; художник — Е. Черняев при участии И. Новодережкина и С. Воронкова; композитор — В. Овчинников.

В ролях: А. Солоницын — Андрей Рублев; И. Лапиков — Кирилл; Н. Гринько — Даниил Черный; Н. Сергеев — Феофан Грек; И. Рауш — Дурочка; Н. Бурляев — Бориска; Ю. Назаров — две роли: Великий князь и Малый князь; Ю. Никулин — монах; Р. Быков — скоморох; Н. Граббе — сотник; М. Кононов — Фома.

Премия ФИПРЕССИ на XXII Международном кинофестивале в Канне (Франция) в 1969 году.

«СОЛЯРИС». «Мосфильм», 1973.

Авторы сценария — Ф. Горенштейн, А. Тарковский. (По фантастическому роману Ст. Лема.); оператор — В. Юсов; художник — М. Роммадин; композитор — Э. Артемьев.

В фильме использована фа-минорная хоральная прелюдия И. С. Баха. В ролях: Д. Банюнис — Крис Кельвин; Н. Бондарчук — Хари; Ю. Ярвет — Снаут; В. Дворжецкий — Бертон; Н. Гринько — отец Криса; А. Солоницын — Сарториус; С. Саркисян — Гибарян.

Специальный приз жюри «Серебряная пальмовая ветвь» и премия экуменического жюри на XXV Международном кинофестивале в Канне (Франция) в 1972 году.

«ЗЕРКАЛО». «Мосфильм», 1975.

Авторы сценария — А. Мишарин, А. Тарковский; оператор — Г. Рерберг; художник — Н. Двигубский; композитор — Э. Артемьев.

В фильме использована музыка И.-С. Баха, Перголези, Перселла, стихи — Арсения Тарковского.

В ролях: М. Терехова — две роли: Мать и Наталия; в фильме также снимались И. Данильцев, Л. Тарковская, А. Демидова, А. Солоницын, Н. Гринько, Ю. Назаров, О. Янковский, Т. Огородникова и другие. Текст от автора читает И. Смоктуновский.

Гран-при «Давид Донателло» за лучший иностранный фильм в Италии в 1980 году.

«СТАЛКЕР». «Мосфильм», 1980.

Авторы сценария — А. Стругацкий и Б. Стругацкий. (По мотивам повести «Пикник на дорогах».); оператор — А. Княжинский; художник — А. Тарковский; композитор — Э. Артемьев. Стихи — Ф. И. Тютчева, Арсения Тарковского.

В ролях: А. Кайдановский — Сталкер; А. Фрейндлих — жена Сталкера; А. Солоницын — Писатель; Н. Гринько — Профессор.

Премия критики на Международном кинофестивале в Триесте (Италия) в 1981 году.

Премия ФИПРЕССИ на Международном кинофестивале научно-фантастических фильмов в Мадриде (Испания) в 1981 году.

«ВРЕМЯ ПУТЕШЕСТВИЯ». Производство «Джениус» С. Р. А. (Италия), 1982.

Авторы сценария — Тонино Гуэрра, А. Тарковский; оператор — Лучано Таволи. Текст А. Тарковского читает Джино Ла Моника.

«НОСТАЛЬГИЯ». Производство «РАИ канал 2», Ренцо Росселлини. Маноло Болоньини для «Опера фильм» (Италия) при участии «Совинфильма» (СССР), 1983.

Авторы сценария — А. Тарковский, Тонино Гуэрра; главный оператор — Джузеппе Ланчи; главный художник — Андреа Кризанте.

В фильме использована музыка Дебюсси, Верди, Вагнера.

В ролях: О. Янковский — Горчаков; Домициана Джордано — Эуджения; Эрланд Юсефсон — Доменико; Патриция Терено — жена Горчакова; а также Лаура Де Марки, Делия Боккардо, Милена Вукотич и другие.

Большой приз за творчество, премия ФИПРЕССИ и экуменического жюри на XXXVI Международном кинофестивале в Канне (Франция) в 1983 году.

«ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ». Производство Шведского киноинститута (Стокгольм), «Аргос Фильм С. А.» (Париж) при участии «Фили Фор Интернейшнл» (Лондон); «Юсефсон и Нюквист ХБ»; Шведского телевидения СВТ 2; «Сэндрю Филм Театер АБ» (Стокгольм); при содействии Министерства культуры Франции, 1986.

Продюсер Анна-Лена Вибум.

Автор сценария — А. Тарковский; главный оператор — Свен Нюквист; главный художник — Анна Асп

В фильме использована музыка И.-С. Баха, шведская и японская народная музыка.

В ролях: Эрланд Юсефсон — Александр; Сьюзен Флитвуд — Аделаида; Валери Мерес — Юлия; Аллан Эдвалл — Отто; Гудрун Гисладо-тир — Мария; Свен Вольтер — Виктор; Филиппа Францен — Марта; Томми Чэльквист — малыш.

Большая специальная премия, приз за лучшее художественное достижение (оператору С. Нюквисту), премия ФИПРЕССИ и экуменического жюри на XXIX Международном кинофестивале в Канне (Франция) в 1986 году.

Содержание

1. От издателя.	3
2. Андрей Тарковский о киноискусстве. Интервью.	4
1) «Меня больше всего удивляет...»	4
2) Перед новыми задачами.	7
3) Последнее интервью.	12
3. Андрей Тарковский. Лекции по кинорежиссуре.	16
1) Сценарий.	16
2) Замысел и его реализация.	27
3) Монтаж.	59
4. Каннские и парижские тайны фильма «Андрей Рублев» О. Тенейшвили.	77
5. Фильмография Андрея Тарковского.	89

Андрей Тарковский
УРОКИ РЕЖИССУРЫ

Сдано в набор 17.03.93. Подписано к печати 14.07.93. Формат 60×84¹/₁₆. Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Объем 5,75 п. л. Уч.-изд. л. 5,75
Тираж 3100 экз. Заказ 214. Цена договорная.

Всероссийский институт переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии
Комитета Российской Федерации по кинематографии.
Москва, ул. Будаевская, д. 3.

ИПТК «Логос» ВОС
129164, Москва, ул. Маломосковская, д. 8