

## Запечатленное время

Я не хотел бы никому навязывать свою точку зрения на кинематограф. Я не имею права на это; я рассчитываю на то, что у каждого, к кому я обращаюсь, а обращаюсь я к тем, кто знает и любит кино, есть собственные соображения, свои взгляды на принципы творчества и восприятия в этой области искусства.

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.

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, возникает образ этого фильма: будь то точно детализированный ряд эпизодов или только ощущение фактуры и эмоциональной атмосферы, должно быть воссозданным на экране. Кинематографист, который ясно видит свой замысел и затем, работая со съемочной группой, умеет довести его до окончательного и точного воплощения, может быть назван режиссером. Однако все это еще не выходит за рамки чистой профессиональности, за рамки ремесла. В этих рамках заключено многое, без чего искусство не может осуществить себя, но этих рамок недостаточно, чтобы режиссер мог быть назван художником.

Художник начинается тогда, когда в его замысле или уже в его ленте возникают 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, становясь своего рода философом, он выступает как художник, а кинематограф — как искусство.

Когда говорят о специфических закономерностях искусства кино, то чаще всего кинематограф сопоставляют с литературой. На мой взгляд, необходимо как можно глубже понять и выявить взаимодействие литературы и кино, чтобы яснее отделить одно от другого и больше уже их не смешивать. В чем сходны и родственны литература и кинематограф? Что их объединяет?

Вернее всего, несравненная свобода, с которой художники имеют возможность обращаться с материалом, предоставляемым действительностью, последовательно организовывать этот материал. Определение это может показаться чрезмерно широким и общим, но, как мне кажется, оно вполне объемлет то, в чем кино и литература сходны. Далее возникают непримиримые различия, которые вытекают из принципиальной разницы между словом и экранным изображением.

Вопрос о специфике кино с давних пор и по сей день не имеет единого и общезначительного решения. Существует множество различных взглядов, которые сталкиваются между собой и — что значительно хуже — смешиваются, создавая эклекти-

ческий хаос. Каждый из нас может по-своему понимать, ставить и решать вопрос о специфике кино. Но в любом случае возникает необходимость в строгой концепции, которая позволила бы сознательно творить. Ибо творить, не осознавая законов своего искусства, попросту невозможно.

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

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

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

Именно в этом смысле первые люмьеровские фильмы таили в себе гениальность эстетического принципа. А сразу после них кинематограф пошел по мнимохудожественному пути, который был ему навязан, по пути, наиболее верному с точки зрения обывательского интереса и выгоды. В течение двух десятилетий были «экранизированы» чуть ли не вся мировая литература и огромное количество театральных сюжетов. Кинематограф был использован как способ простой и соблазнительной фиксации театрального зрелища. Кино пошло тогда по ложному пути, и нам нужно отдать себе отчет в том, что печальные плоды этого мы пожинаем до сих пор. Я даже не говорю о беде иллюстративности, главная беда была в отказе от художественного использования самой ценной возможности кинематографа: возможности запечатлеть реальность времени.

Итак, кино есть прежде всего запечатленное время. Но в какой форме время запечатлевается кинематографом? Я определил бы эту форму как *фактическую*. В качестве факта могут выступать и событие, и человеческое движение, и любой реальный предмет, причем этот предмет может представать в неподвижности и неизменности (поскольку эта неподвижность существует в реально текущем времени).

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

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

Зачем люди ходят в кино? Что приводит их в темный зал, где они сидят и в течение полутора часов наблюдают игру теней на полотне? Поиск развлечения? Потребность в наркотике? Действительно, во многих странах существуют тресты и концерны развлечений, эксплуатирующие и кинематограф, и телевидение, и многие другие виды зрелищ. Но не из этого следует исходить, а из принципиальной сущности кино, связанной с человеческой потребностью в освоении и осознании мира. Я думаю, что нормальное стремление человека, идущего в кино, заключается в том, что он идет туда за *временем* — за потерянным ли или за необретенным доселе. Человек идет туда за жизненным опытом — потому что кинематограф, как ни одно из искусств, расширяет, обогащает и концентрирует фактический опыт человека, но при этом он его не просто обогащает, а делает длиннее, значительно длиннее, скажем так. Вот в чем действительная сила кино — а не в «звездах», не в шаблонных сюжетах, не в развлекаемости.

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

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

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

Я однажды записал на магнитную ленту случайный диалог. Люди разговаривали, не зная, что их записывают. Потом я прослушал запись и подумал: насколько же это гениально «написано» и «сыграно»! Логика движения характеров, чувства, энергия — как это все ощутимо! Как звучат голоса, какие прекрасные паузы. Никакой Станиславский не мог бы оправдать эти паузы, а Хемингуэй выглядит претенциозным и наивным в сравнении с тем, как был «построен» этот диалог.

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

И хотя в действительности иметь эти миллионы метров невозможно, «идеальное» условие работы не так уж нереально, к нему можно и следует стремиться. В

каком смысле? Дело заключается в том, чтобы отбирать и соединять куски последовательных фактов, точно зная, видя и слыша, что́ между ними находится, что за непрерывность их связывает. Это и есть кинематограф. А в ином случае мы легко сойдем на путь привычной театральной драматургии, на путь создания сюжетной конструкции, исходя из заданных характеров. Кино не должно быть свободно в отборе и соединении фактов, взятых из сколь угодно протяженной и широкой «глыбы времени». При этом я вовсе не хотел бы сказать, что нужно неотступно следовать за определенным человеком. На экране логика поведения человека может переходить в логику совершенно других (посторонних, казалось бы) фактов и явлений, и взятый вами человек может исчезнуть с экрана, замещаясь чем-то совсем иным, если это необходимо для той идеи, которая руководит автором в его обращении с фактами. Можно, например, сделать фильм, в котором вообще не будет героя — персонажа, а все будет определяться «ракурсом» человеческого взгляда на жизнь.

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

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

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

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

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

Старинный монастырь.  
Холодная луна.  
Волк лает.

В поле тихо.  
Бабочка летает.  
Бабочка уснула.

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

Удочки в волнах  
Чуть коснулась на бегу  
Полная луна.

Выпала роса,  
И на всех колючках терна  
Капельки висят.

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

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

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

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

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

Любой «мертвый» предмет — стол, стул, стакан, — взятый в кадре отдельно от всего, не может быть представлен вне протекающего времени, как бы с точки зрения отсутствия времени<sup>1</sup>.

Отступление от этого условия сразу же создает возможность тащить в фильм огромное количество орудий и атрибутов любого соседнего искусства. С их помощью

---

<sup>1</sup> Польский оператор Ежи Вуйцик говорит о том, что время в фильме связано с «температурой рассказа», что чувство ритма невероятно много значит, и еще вот что: «фактуры органически связаны с ритмом, с временем, с наблюдением. Для меня лично очень важен момент наблюдения за изменениями материи во времени».

И надо сказать, что это умение передавать меняющуюся «патину» времени — одна из самых интересных сторон в работах Вуйцика («Эротика», «Пепел и алмаз», «Мать Иоанна от ангелов», «Самсон»).

можно делать даже очень эффектные фильмы, но с точки зрения кинематографической формы они будут реакционными, ибо пойдут вразрез с естественным развитием природы, сущности и возможностей кино.

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

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

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

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

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

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

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

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

Некоторым критикам ужасно хочется видеть кинематографическое зрелище, показываемое одновременно на нескольких — например, на шести! — экранах. Представьте себе это, и вы поймете, что это абсурд. Движение кинокадра имеет свою природу, отличную от музыкального звука, и «полиэкранное» кино в этом смысле надо сравнивать не с аккордом, не с гармонией, не с полифонией, а уж скорее — с одновременным звучанием нескольких оркестров, каждый из которых исполняет разную музыку. Кроме сумбура, вы не увидите ничего, законы вашего восприятия будут нарушены, и перед автором полиэкранного фильма неизбежно возникает задача как-то приводить одновременность к последовательности, то есть создавать специально для каждого случая хитроумную систему условностей. И это будет все равно что трогать правой рукой свою правую ноздрю, обводя руку вокруг левого уха. Не лучше ли твердо усвоить простую и закономерную условность кино как последовательного изображения и прямо исходить из этой условности? Человек же попросту не может наблюдать несколько действий одновременно, это вне его психофизиологии.

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

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

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

Я отвечаю: это вполне возможно. Но только при одном условии: «сновидения» на экране должны складываться из тех же четко и точно видимых, натуральных форм самой жизни. У нас же поступают так: снимают нечто рапидом или сквозь туманный слой, или употребляют старозаветное каше, или вводят музыкальные эффекты — и зритель, уже приученный к этому, сразу реагирует: ага, это он вспоминает! это ей снится! Но ведь такими способами таинственного размазывания мы не достигнем настоящего кинематографического впечатления снов или воспоминаний. Кинематографу нет дела, не должно быть дела до заимствованных театральных эффектов. Что же нужно? Нужно прежде всего точно знать, какой сон приснился вашему герою. Нужно точно знать реальную, фактическую подоплеку этого сна: видеть все те элементы реальности, которые преломились в бодрствующем среди ночи слое сознания (или которыми оперирует человек, воображая себе какую-то картину). И нужно точно, без затуманиваний и без внешних ухищрений, передать все это на экране. Мне снова могут сказать: как же быть со смутностью, неясностью, невероятностью сна? Я отвечаю: для кинематографа так называемая «смутность» и «несказанность» сна не означает отсутствия четкой картины; это есть особое впечатление, которое производят логика сна, необычность и неожиданность в сочетании и столкновении вполне реальных

элементов. Их же нужно видеть и показывать с предельной точностью. Кинематограф самой своей природой обязан не затушевывать реальность, а выявлять ее. (Кстати, самые интересные и самые страшные сны — это те, которые вы помните все, вплоть до мельчайших деталей.)

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

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

В фильме Бунюэля «Назарин» есть эпизод, действие которого происходит в деревушке, где свирепствует чума. Иссушенной, каменистой, сложенной из известняка. Что делает режиссер для того, чтобы добиться впечатления выморочности? Мы видим пыльную дорогу, снятую вглубь, и два ряда уходящих в перспективу домов, снятых в лоб. Улица упирается в гору, поэтому неба не видно. Правая часть улицы в тени, левая освещена солнцем. Улица совершенно пуста. Посередине дороги — из глубины кадра — прямо на камеру идет ребенок и волочит за собою белую, ярко-белую простыню. Камера медленно движется на операторском кране. И в самый последний момент — перед тем как этот кадр сменится следующим — поле кадра вдруг перекрывается опять-таки белой тканью, мелькнувшей в солнечном свете. Казалось бы, откуда ей взяться? Может быть, это простыня, которая сушится на веревке? И тут вы с удивительной силой ощущаете «дуновение чумы», схваченной прямо-таки невероятным образом, как медицинский факт.

Еще один кадр. Из фильма Куросавы «Семь самураев». Средневековая японская деревня. Идет схватка всадников с пешими самураями. Сильный дождь — все в грязи. На самураях старояпонская одежда, высоко обнажающая ноги, залепленные грязью, и когда один из самураев, убитый, падает — мы видим, как дождь смывает эту грязь и его нога становится белой. Белой, как мрамор. Человек мертв! — это образ, который есть факт. Он чист от символики, и это образ.

А может быть, он получился случайно — актер бежал, потом упал, дождь смыл грязь, а уже мы воспринимаем это как режиссерское откровение?

В связи со всем этим — о мизансцене. 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» мысли режиссера. Но беда в том, что многим зрителям такие удары становятся 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.



Зритель начинает разлагаться, если давать ему такую пищу. А ведь подобные решетки, заборы, загородки повторялись множество раз во многих фильмах, везде означая то же самое.

Что же такое мизансцена? Обратимся к лучшим литературным произведениям. Я еще раз напомним то, о чем мне уже приходилось писать: финальный эпизод из романа Достоевского «Идиот», когда князь Мышкин приходит с Рогожиным в комнату, где — за пологом — лежит убитая Настасья Филипповна и уже пахнет, как говорит Рогожин. Они сидят на стульях посреди огромной комнаты друг против друга, так что касаются друг друга коленями. Представьте себе все это, и вам станет страшновато. Здесь мизансцена рождается из психологического состояния данных героев в данный момент, она неповторимо выражает сложность их отношений. Так вот, режиссер, создавая мизансцену, обязан исходить из психологического состояния героев, находить продолжение и отражение этого состояния во всей внутренней динамической настроенности ситуации и возвращать все это к правде единственного, как бы напрямую наблюдаемого факта и к его фактурной неповторимости. Только тогда мизансцена будет сочетать конкретность и многозначность истинной правды.

Иногда говорят: какая разница, как мы поставим актеров; встали у этой стены, разговаривают, крупным планом снимаем его, крупным планом — ее, а потом они разойдутся. Но ведь самое главное при этом не продумано. И дело тут бывает не только в режиссере, но и — очень часто — в сценаристе.

Если не отдавать себе отчет в том, что сценарий предназначается для фильма (и в этом смысле является «полуфабрикатом», не более, но и не менее!), невозможно сделать хороший фильм. Можно сделать нечто другое, новое, и даже хорошо сделать, но сценарист останется недоволен режиссером.

Не всегда также справедливо обвиняют режиссеров в том, что они «разрушают интересный замысел», ведь замысел бывает зачастую настолько литературен — и лишь в этом смысле интересен, — что режиссер просто вынужден его трансформировать и ломать, чтобы сделать фильм. Собственно литературная сторона сценария (помимо чистого диалога) в лучшем случае может быть полезна режиссеру для того чтобы намекнуть на внутреннее эмоциональное содержание эпизода, сцены, даже фильма в целом. Например, в одном сценарии Фридриха Горенштейна написано: в комнате пахло пылью, засохшими цветами и высохшими чернилами. Мне это очень нравится, потому что я начинаю представлять себе облик и «душу» интерьера, и если художник принесет его эскизы, я смогу сразу определить — какой «тот» и какой не «тот». Все же на таких ремарках невозможно основывать узловую образность фильма, они, как правило, помогают только находить атмосферу. Во всяком случае, настоящий сценарий, с моей точки зрения, — это такой сценарий, который сам по себе не предназначен оказывать на читателя завершающее и окончательное воздействие, а весь рассчитан на то, что он будет превращен в фильм и только тогда приобретет свою законченную форму.

Однако перед сценаристами стоят очень важные задачи, выполнение которых требует настоящего писательского дара. Я говорю о психологических задачах. Вот тут уже осуществляется действительно полезное, действительно необходимое влияние литературы на кинематограф, не ущемляющее и не искажающее его специфики. Сейчас в кинематографе нет ничего более запущенного и поверхностного, чем психология. Я говорю о понимании и раскрытии глубинной правды тех состояний, в которых находится характер. Этим пренебрегают. А ведь это то самое, что заставляет человека застывать за столом в самой неудобной позе или прыгать с третьего этажа!

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 родствен не только специалисту психологу, но и специалисту психиатру. Потому что пластика кинематографа в огромной, часто в решаю-

щей степени зависит от конкретного состояния человеческого характера в конкретных обстоятельствах. И своим знанием точной правды об этом внутреннем состоянии сценарист может и должен влиять на режиссера, он может и должен многое дать режиссеру, вплоть до того, как строить мизансцену. Можно написать: «Герои останавливаются у стены» — и дальше дать диалог. Но чем определяются говоримые слова и соответствует ли этому стояние у стены? 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 той неповторимости, той истинности, той силы факта, о которой я говорил. И если брать мизансцену, то от ее точного соотнесения и взаимодействия с произносимым словом, от их разнонаправленности и рождается тот образ, который я называю образом-наблюдением, образ абсолютно конкретный. Вот для чего сценарист должен быть настоящим писателем.

Когда режиссер получает в свои руки сценарий и начинает над ним работать, то всегда оказывается, что сценарий, как бы ни был он 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. Полноценный фильм может получиться и тогда, когда в процессе работы сценариста и режиссера ломаются и рушатся их первоначальные замыслы — и на их «руинах» возникает новая концепция, новый организм. Вообще же говоря, работу режиссера становится все труднее отделять от работы сценариста. В современном киноискусстве режиссер все более стремится к авторству, и это естественно, а от сценариста требуется все больше режиссерского разума, и это тоже естественно. Поэтому, быть может, 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 — наоборот — автор сценария сам начал ставить свой фильм.

Стоит ли подробно объяснять, что авторская работа начинается с идейного замысла, с необходимости сказать о чем-то важно?.. Это ясно, и иначе быть не может. Конечно, бывает и так, что автор находит для себя какой-то новый угол зрения, открывает для себя какую-то серьезную проблему, идея, казалось бы, от решения чисто формальных задач (тому немало примеров в разного рода искусствах), но все равно это происходит лишь тогда, когда найденная форма (как бы неожиданно) «ложится» на душу этого человека, на его тему, на идею, которую он — сознательно или безотчетно — давно несет через всю свою жизнь.

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

Я вижу вернейшее проявление гениальности в том, что художник следует своей концепции, своей идее, своему принципу так последовательно, что никогда не теряет контроль этой своей концепции, своей истины: даже ради собственного наслаждения во время работы.

Гениальных людей в кинематографе немного. Возьмите Эйзенштейна, возьмите Довженко, возьмите Бунюэля или Курасаву: каждого из них невозможно спутать ни с кем другим. Есть прямое русло, которым идет такой художник, пускай с большими издержками, со слабыми местами, с надуманностями даже — но все во имя единой идеи, концепции.

За последние несколько лет в мировом кинематографе было немало попыток создать новые концепции фильма как раз в связи с общей идеей приближения к жизни, к правде факта. Появились такие картины, как «Тени» Кассаветеса, «Связной» Ширли Кларк, «Хроника одного лета» Жана Руша. Мне думается, что в этих примечательных картинах, помимо всего прочего сказались недостаточная принципиальность, недостаточная последовательность этой самой погони за полнотой и безусловностью фактической правды.

У нас в свое время говорили очень много о фильме Калатозова «Неотправленное письмо». Его обвиняли главным образом в схематичности и незавершенности характеров, в банальности «треугольника», в несовершенстве сюжетного построения, а, на мой взгляд, беда фильма была не в этом. Беда была в том, что авторы — и в общем художественном решении фильма, и в разрешении каждого из характеров — не пошли до конца по тому пути, который сами же нашли и наметили. Надо было неотступно проследивать камерой, так сказать, фактические судьбы этих людей в тайге, не отвлекаясь на то, чтобы там или здесь соблюсти фабульные связи, заданные в сценарии. Авторы то восстают против заданного сюжета, то вдруг подчиняются ему. Характеры не то что не созданы, они разрушены. Но, придерживаясь остатков традиционного сюжета, авторы не смогли быть до конца свободны на своем собственном пути, на котором они могли бы увидеть и создать образы своих героев совершенно по-новому. Беда тут в недостаточной верности своему принципу.

Кстати, художник обязан быть спокойным. Он не имеет права прямо обнаруживать 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. У нас же в последнее время некоторые кинематографисты одержимы мыслью снять поэффектнее, и очень уж они при этом суетятся: подкидывают камеру в воздух, бегают на фоне роскошно переливающейся цветовой гаммы осенних листьев, теряют голову перед красивыми лицами, телами, вещами. И все это называется новой формой! А в результате фильм разваливается. Не оттого, что сложно, а оттого, что нет ясной позиции художника и определенной его мысли о мире. Впрочем, какая-то позиция есть. Есть «волнение по поводу» и стремление снять «покрасивше». Но есть ли это позиция, достойная художника? Не дороже ли истина?..

Сейчас мы заканчиваем работу над картиной об Андрее Рублеве.

Дело происходит в XV веке, и мучительно трудным оказалось представить себе, «как там все было». Приходилось опираться на любые возможные источники: на архитектуру, на словесные памятники, на иконографию.

Если бы мы пошли по пути воссоздания живописной традиции, живописного мира тех времен, то возникла бы стилизованная и условная древнерусская действительность, такая, которая в лучшем случае напомнила бы тогдашние миниатюры или иконопись той эпохи. Но для кинематографа этот путь ложен. Я никогда не понимал, как можно, например, строить мизансцену, исходя из каких-либо произведений живописи. Это значит создавать ожившую живопись, а потом удостаиваться поверхностных похвал вроде: ах, как почувствована эпоха, ах, какие интеллигентные люди! Но это же значит убивать кинематограф.

Поэтому одна из целей нашей работы заключалась в том, чтобы восстановить реальный мир XV века для современного зрителя, то есть представить этот мир таким,

чтобы зритель не ощущал «памятниковой» и музейной экзотики ни в костюмах, ни в говоре, ни в быте, ни в архитектуре. Для того чтобы добиться правды прямого наблюдения — правды, если можно так сказать, «физиологической», — приходилось идти на отступления от правды археологической и этнографической. Условность возникла неизбежно, однако это была условность, прямо противоположная условностям «ожившей живописи». Если бы вдруг появился зритель из XV века — он воспринял бы отснятый нами материал как нечто странное. Но не более странное, чем мы сами и наша действительность. Мы живем в XX веке, и именно поэтому мы лишены возможности сделать фильм прямо из материала шестисотлетней давности. Но я был и остаюсь убежденным, что можно достигнуть наших целей даже при сложных условиях, если мы пойдем до конца по точно избранному пути. Хотя для этого приходится работать, «не видя белого света». Куда проще было бы выйти на сегодняшнюю московскую улицу и пустить в ход скрытую камеру.

Мы не можем восстановить XV век буквально, как бы мы ни изучали его по памятникам. Но ведь и рублевскую «Троицу» мы воспринимаем по-другому, не так, как ее современники. А все-таки жизнь «Троицы» продлилась сквозь века: она жила тогда, она живет сейчас, и она связывает людей XX века с людьми XV века. Можно воспринимать «Троицу» просто как икону. Можно воспринимать ее как великолепный музейный предмет — скажем, как образец живописного стиля определенной эпохи. Но есть еще одна сторона в восприятии этой иконы, этого памятника: мы обращаемся к тому человеческому духовному содержанию «Троицы», которое живо и понятно для нас, людей второй половины XX века. Этим определяется и наш подход к той реальности, которая породила «Троицу».

Подходя так, мы должны были вносить в тот или иной кадр нечто такое, что разрушало бы ощущение экзотики и музейной реставрированности.

В сценарии был написан эпизод: мужик сделал себе крылья, он влез на собор, прыгнул оттуда и разбился о землю. Мы «восстанавливали» этот эпизод, проверяя его психологическую суть. Очевидно, был такой человек, который всю жизнь думал о том, как он полетит. Вот он ползет на собор, держа под мышками крылья, — как это могло происходить на самом деле? За ним бежали люди, он торопился. Потом он прыгнул. Что мог увидеть и почувствовать этот человек, впервые полетевший? Он ничего не успел увидеть, он упал и разбился. Почувствовал он разве только свое падение, неожиданное и страшное. Пафос полета, символика полета уничтожены, ибо смысл тут самый непосредственный, первичный по отношению к тем ассоциациям, к которым мы уже привыкли.

На экране должен появиться просто грязный мужик, затем его падение, удар о землю, смерть. Это конкретное событие, человеческая катастрофа, наблюдаемая окружающими так же, как если бы кто-то сейчас на наших глазах кинулся почему-то навстречу автомобилю — и вот лежит на асфальте.

Мы долго искали возможность разрушить пластический символ, на котором строится этот эпизод, и пришли к мысли о том, что корень зла именно в крыльях. И чтобы разрушить «икарийский» комплекс эпизода, был выдуман воздушный шар. Нелепый, сделанный из шкур, веревок и тряпок. На мой взгляд, он убивал ложный пафос эпизода и делал событие уникальным.

Прежде всего следует описать событие, а не свое отношение к нему. Отношение к событию должно определяться всей картиной и вытекать из ее целостности. Это как в мозаике: каждый отдельный кусочек отдельного ровного цвета. Он или голубой, или белый, или красный, они все разные. А потом вы смотрите на завершенную картину и видите, чего хотел автор.

А ведь при помощи кинематографа можно ставить самые сложные проблемы современности — на уровне тех проблем, которые в течение веков были предметом

литературы, музыки, живописи. Нужно только искать, каждый раз заново искать тот путь, то русло, которым должно идти искусство кинематографа. Я убежден, что для любого из нас работа на студиях может оказаться бесплодным и безнадежным делом, если он не поймет точно и недвусмысленно, в чем состоит внутренняя специфика этого дела, если он не найдет для себя собственный ключ к ней. Вот я и говорил о своем взгляде на эту специфику.