

БЕСЕДЫ О МАСТЕРСТВЕ

Разговор о профессии кинорежиссера, о высокой ответственности художника перед зрителем продолжает режиссер киностудии «Ленфильм», заслуженный деятель искусств РСФСР Илья Авербах.

— Илья Александрович, как известно, кино — искусство, требующее от режиссера самых различных знаний и умений. И все же есть, очевидно, качество, которое для профессии кинорежиссера является определяющим.

— Если попытаться — с достаточной степенью условности, конечно, — выделить нечто главное, без чего напроц не может состояться режиссер, то это, на мой взгляд, воля и еще раз воля. Все этапы работы над картиной — это непрерывная цепь волевых усилий, практически без выключений, выдохов, и от того, насколько решительно и последовательно эти усилия будут воплощаться в дело, зависит успех всего предприятия. Желания компромисса подкарауливают режиссера на каждом шагу: возьми актера, который свободен, а не того, кто действительно необходим для роли; откажись от неудобной и хлопотной экспедиции; убедись, что проваленный по твоей вине эпизод не так уж плох и его можно не переснимать... Но некий счетчик внутри, связанный с совестью, отсчитывает ступеньки твоих маленьких поражений. И не надо думать, что соблазн компромиссов связан только с производством. Режиссура начинается гораздо раньше, на этапе, когда есть только замысел.

В конечном итоге режиссер отвечает за все: за сценарий, за изображение, за звук и даже за сроки кинопроизводства. Когда молодой режиссер начинает, оправдываясь, объяснять, что он снимал картину по слабому сценарию, всегда хочется спросить его: «Зачем же ты запускался, видя слабость литературной основы?» Я думаю,

иногда мужество режиссера и в том, чтобы суметь вовремя прекратить работу, если видишь, что в результате ничего хорошего не выйдет.

Проблема качества режиссуры начинается на уровне отбора тех людей, кто в будущем станет работать в кинематографе. ВГИК и Высшие режиссерские курсы за последние годы выпустили немало одаренных молодых режиссеров, но в идеале, я думаю, надо, чтобы каждый из мастеров, обладающих авторитетом и опытом, имел бы одного, максимум двух учеников и учил бы их режиссерскому делу в условиях реальной работы над реальными картинами. И вне всякого сомнения, крайне важна личность мастера. Скажем, Г. Козинцев, у которого я учился в свое время на режиссерских курсах при «Ленфильме», почти не учил нас чисто профессиональным вещам — он считал, что премудрости ремесла способен человек в состоянии сам освоить довольно быстро. Главное заключалось в том, что он заражал нас энергией, интенсивностью своей духовной жизни. Первое занятие он начал с того, что сказал нам: мы будем заниматься только замыслом; вопросы его реализации тоже, конечно, очень существенны, но главное — замысел, его энергия, что именно вы хотите сказать людям.

Я вспоминаю это всякий раз, когда сталкиваюсь с режиссерами, которые ищут вообще хороший сценарий или хотят сделать вообще хороший фильм. Только в том случае, когда у тебя есть свой замысел, который постоянно обогащается, подобно тому, как древесный ствол с каждым годом обраста-

ет все новыми кольцами, можно вести разговор со зрителем.

— Но ведь кино — это и производство, где нужно вовремя запустить определенное количество сценариев и вовремя получить готовые фильмы. Как примирить строгую плановость создания картин со сложным процессом рождения замысла и его постепенной реализацией?

— Я думаю, что выход здесь может быть один: режиссер не должен дожидаться, когда перед ним положат готовый сценарий, работа должна начинаться на уровне заявки, у колыбели будущего фильма. Тогда замысел сценариста (я беру именно этот, наиболее распространенный случай) становится замыслом режиссера; режиссер вовлекается в работу гораздо раньше, он перестает быть только интерпретатором сочиненного сценаристом. Участие режиссера в работе над сценарием совершенно обязательно (другой вопрос, в какой форме будет протекать эта работа), только так и возникает серьезные и содержательные фильмы.

Что касается моей собственной практики сотрудничества со сценаристами, то она была в общем достаточно разнообразной, но всякий раз я начинал с самого начала — на уровне замысла или заявки. Скажем, с чего начиналась картина «Монолог»? Я приехал к Е. Габриловичу с целью договориться о работе над картиной, тему которой мне предложили на киностудии «Ленфильм». Мы долго разговаривали с ним, и наконец оба поняли, что замысел, предложенный нам, не дает для работы настоящего импульса, и решили от него отказаться. Потом стали беседовать о разных разностях, и Евгений Иосифович, перебирая нереализованные замыслы, вспомнил о за-

явке, написанной им лет двадцать назад для М. Ромма, но в силу ряда причин так заявкой и оставшейся. В дальнейшей работе над сценарием замысел, естественно, приобретал новые черты, возникла тема науки, долга, менялась семейная история. В конечном итоге фильм имел, кажется, весьма далекое отношение к заявке, но главный смысл в сущности сохранился, приобрел новые оттенки.

— В начале 70-х годов на экраны вышла ваша картина «Чужие письма». И сегодня она звучит современно, потому что в ней удалось то, к чему всегда стремилась литература и кино, но что случается нечасто, — создать не только новый персонаж, но и тип. Как рождался замысел фильма?

— Сценарий «Чужих писем», написанный Натальей Рязанцевой, оказался той точкой, в которой сошлись наши общие сценаристкой размышления о молодежи первой половины 70-х годов. Каждый из нас шел своим путем к главному в картине — противостоянию двух весьма существенных характеров. Помню, было лето, разгар белых ночей, под утро мы снимали один из эпизодов «Монолога». Съёмочная площадка наша была все время окружена плотной толпой мальчиков и девочек, которые, надо сказать, вели себя очень тихо. Эпизод шел трудно, и, только окончив съемку, я поднял глаза и принялся рассматривать их лица.

Лица эти показались мне странно отчужденными и от меня, и от того, что происходило перед объективом камеры, и я вдруг с необычайной остротой понял, что это совершенно новое для меня поколение, которое живет своей жизнью, почти мне неизвестной, размышляет над своими проблемами и, вероятно, как-то иначе чувствует и выра-

жает свои чувства, потому что способ выражения чувств тоже меняется. И мне безумно захотелось узнать, что же происходит в душах этих молодых людей.

Приблизительно в то же время писался сценарий комедии о школьниках, который был близок к завершению. Но вот на этом этапе среди героев сценария, поначалу где-то на периферии сюжета, возник персонаж, характер которого стал проявляться все острее и требовать для себя все большего жизненного пространства. Это была будущая Зинка Бегункова. И вдруг оказалось, что столкновение с этим характером, очень своеобразным по своей природе, и есть самое интересное в проблематике сценария.

— Илья Александрович, ваши картины отличаются тщательная работа над формой: четкая композиционная выстроенность фильма, осмысленность работы с цветом, прихотливая ритмическая структура. Каков путь от замысла к воплощению его в зримые и звуковые образы?

— Форма должна возникать естественно, свободно и как бы независимо от автора. Иначе возникает опасность конфликта с живой природой. Для режиссера необходимо важно слышать живой материал. Г. Козинцев не уставал напоминать ученикам гоголевское определение художественного процесса: «Художник весь прильнул к оригиналу, и сквозь хаос внешних проявлений стала проступать какие-то характерные черты, и эти характерные черты дали интерес обобщенному». Не навязывать материалу себя, не пытаться проникнуть в его суть, услышать его неповторимую музыку, ритм, уловить структуру — только на этом пути может возникнуть истин-

но оригинальное произведение, истинно оригинальная форма.

Работая над изобразительной стороной фильма, мы вместе с художником и оператором прежде всего исследуем сообща материал сценария, постоянно задаваясь вопросами: «что?» и «почему?». И в какой-то момент получаем ответ на подразумеваемый вопрос «как?». Мы занимаемся исключительно тем, что происходит, и тогда естественно (это не значит легко) возникают решения относительно того, как это выразить. Скажем, в тех же «Чужих письмах» характеры героинь привели нас к способу цветового их выражения, к цветовому густу конфликту. Жесткие, открытые, резкие тона в одежде и фотографии Зинки Бегунковой, контрастирующие, скажем, с живым пейзажем, столкнулись с гармоничностью цветовой гаммы, обозначавшей для нас мир Веры Ивановны с ее женственностью, мягкостью, ранимостью. Это решение определяло драматургию цвета, соответствующие мизансцены, костюмы, грим, характер освещения. В «Объяснении в любви» нам важно было найти точный пластический и цветовой эквивалент трех временных пластов, которые существуют в картине. И найти нужно было не умоглядно, а в абсолютной цветовой конкретности, присущей «прошлому» и «далекому прошлому» времени нашего фильма.

— Некоторые режиссеры утверждают, что картины свои они в конечном итоге создают за монтажным столом. Какое значение вы придаете монтажу?

— Монтажное решение картины складывается на уровне того исследования материала, о котором я говорил выше. Окончательно эпизод складывается в процессе съемки, на съёмочной площадке, и за монтажным

столом важно не потерять сложившийся во время съемки ритм эпизода и точно соотносить его с тем чертежом фильма, который существует в голове режиссера с самого начала работы. Как правило, эти решения оказываются самыми точными, и плохо, когда картина начинает складываться только за монтажным столом.

— Бывают ли в вашей практике случаи, когда во время съемки приходится менять задуманный ритм, мизансцену, смысловые акценты?

— Конечно, без этого работа над картиной превратилась бы в почти бездумный, механический процесс. Очень часто придуманный эпизод разваливается, сталкиваясь с живым светом, фактурой, человеческим лицом, звуком, которые предусматривать невозможно. Материал картины живет своей жизнью и постоянно требует такого же живого к себе отношения. Случайный луч света, неожиданно возникший, но отвечающий смыслу эпизода, может изменить буквально все.

И, наконец, актер, важнейшая фигура современного фильма. Рассчитать и предвидеть до мелочей поведение актера невозможно, да и не нужно, иначе он начнет двигаться и говорить, как манекен с заранее заданной программой. И тогда мгновенно исчезнет та прелесть непосредственности, живости, сиюминутности — одним словом, полноты жизни, без которой кинематографа нет. Самое увлекательное то, что возникает согласно твоему замыслу, но уже как бы помимо твоей воли: когда вдруг в актере оживает то, что одевает твой замысел в одежды с живыми и прихотливыми узорами с их переменичивостью и красками. Поэтому так важно сохранить в актере свежесть реакций

и радость, которую он получает от игры. Поэтому так важно найти границы работы с актером, не погасить бесконечными повторениями его индивидуальность. Это не значит, конечно, что я враг репетиций, просто в каждом конкретном случае надо знать, где остановиться.

Вообще проблема актера сейчас, на мой взгляд, одна из главных проблем кинематографа. Хотя актеров у нас, кажется, много, их все равно не хватает, особенно молодых. Количество актеров с яркой индивидуальностью непропорционально количеству фильмов, которые снимаются у нас в стране. Занятость хороших актеров сегодня колоссальна. Они заняты чрезмерно — в театре, кино, на телевидении, и их нервная система просто не может зачистую восстановиться после таких нагрузок. Нам нужен гораздо больший выбор актеров еще и потому, что в кинематографе степень перевоплощения гораздо меньше, чем в театре.

— Илья Александрович, а вам не кажется, что одной из причин частого использования в кино одних и тех же актеров является просто режиссерская инертность или перестраховка?

— Конечно, бывает и такое. Но при этом есть и сложность чисто организационных проблем кинопроизводства. Ну, скажем, мы совершенно не знаем периферийных театров, и об этом уже много говорилось. Это просто из ряда вон выходящее событие, когда ассистент режиссера в поисках исполнителей едет в Омск или Новосибирск. У нас нет хороших картотек, компьютеров, а сегодня при огромном объеме информации без этого никак нельзя. Грубо говоря, необходим квалифицированный профессиональный учет. Да, наиболее талантливые актеры, вероятно, оседа-

ют в Москве и Ленинграде, и в общем-то они на виду. Но как часто случается, что актерская индивидуальность раскрывается с годами. Может быть, исполнитель, которого мы ищем, живет где-нибудь в Костроме, но как его найти? Полагаясь на память ассистентов? Это очень кустарный подход.

— Наш разговор касается в основном того, как возникает и обретает плоть и кровь творческий замысел. Но кино — такой вид искусства, в котором все приходится делать быстро, а значит, нет времени на то, чтобы, как говорится, остановиться, оглянуться и посмотреть на сделанное как бы со стороны. Вероятно, режиссер нуждается время от времени в помощи и совете?

— Конечно же, для режиссера судьей в последней инстанции является зритель. При этом я хотел бы подчеркнуть, что сегодня, когда общий зрительский культурный уровень значительно поднялся, появилась насущная потребность в создании профилированных кинотеатров (и это уже существует в Москве и в Ленинграде), в которых фильмы подбирались бы по определенной тематике, жанровым особенностям и, наконец, в зависимости от степени сложности киноязыка. Зритель должен знать, что он идет смотреть, подобно тому, как уважающий себя читатель берет в руки не первую попавшуюся ему книгу, а лишь ту, которая отвечает его настроению и духовным потребностям. Зритель должен приходить в кино не на фильм вообще, а на тот, который он ищет и ждет.

Процесс взаимодействия зрителя с искусством — процесс обоюдный, и мы должны не только идти за зрителем, но постоянно воспитывать его вкусы и запросы, день ото дня расширяя аудиторию, готовую воспринимать фильмы серьезные, требующие работы ума и души.

Беседу вел
В. ПОЗНИН.
ЛЕНИНГРАД.