



ДНА из основ моей работы: искать не на главном направлении. Что-то начинает образовываться, двигаться только тогда, когда совершенно постороннее (увиденное, услышанное, вспомненное) соединяется с основным материалом. Здесь, в

этих «незаконных» связях, случайных сочетаниях, «главное» становится для меня видимым, пластичным, динамичным — материей движущейся, дышащей.

Я делаю множество проб «на срашивание»: Просперо и Хлебникова, Пискарёва из «Невского проспекта» и Модильяни, «Мастера и Маргариты» и «Петербургских повестей».

Прямой материал (исследования, материалы времени) нужен мне, чтобы ощутить свободу передвижения, легкость выхода за материал, который я знаю, но которым впрямую (все «историческое») пользоваться не только не хочу, но даже ставлю себе целью вовсе преодолеть его и прорваться к реальному, современному, за очередной круг всего того, что уже открыто, стало стилем, системой условностей, расшифрованными кодами.

Что это значит: идти по пути наибольшего сопротивления?

И для чего нужно именно этот путь избирать? В чем добродетель именно такого путешествия?

Не значит ли это тратить силы на то, чтобы плутать по самым грязным и не-

Это был хороший режиссер, и артисты в его фильмах хорошо играли.

Он отлично понимал в кинематографической режиссуре (лучше меня).

Он хуже понимал в шекспировских образах.

Вероятно, в Англии труд, которым я занимаюсь, был бы излишен. У нас, к сожалению, до сих пор нет жизненной, реалистической школы исполнения Шекспира.

Я не только ставил шекспировские фильмы, но пробовал найти какие-то основы такой школы.

Так называемая чистота сферы какого-нибудь искусства, воздействие особой выразительностью (как в дни моей молодости — живописью, цветом, фактурой, а не «анекдотом», не снятой фабрикой), вершины киноискусства, монтажные фразы или кадры, поражающие дарованием и мастерством на экране, были разными. Монтажные фразы, разбитый во времени и пространстве зрительный образ, такой, как разводка моста в «Октябре», разбитая на куски реальность, собранная по новой закономерности, была, пожалуй, наиболее характерна для нашего немого кино двадцатых годов.

Кто-то тогда сказал: эпизод, сжатый в кулак. И точно так, как цикл кадров, стиснутый в такое единство, цикл эпизодов образовывал фильм.

Но были иные моменты — безмолвия. С пантомимой это имело мало общего. Улыбка Лилиан Гиш: помесь ужаса перед отцом, избивающим ее, и попытка растянуть пальцем рот.

И мост уже не средство коммуникации, а средство разобщения людей, классов, препона на пути к завоеванию свободы.

Как бунт вещей в до-революционных трагических поэмах Маяковского.

Как баррикады в истории революционных боев и баррикады в истории литературы...

Статья в защиту славного ремесла. Золотых рук. В кино — дырявые руки. Опушенные руки.

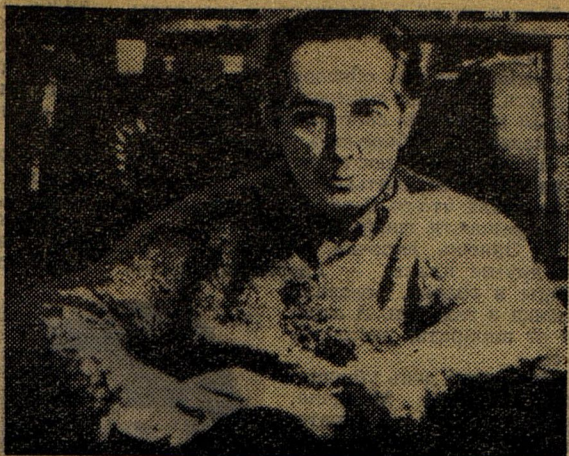
Ну, а как узнать ремесленника в плохом понимании слова? Это простое дело. Те, кто не говорит, что трудится, а что «создает», им «мешают» создавать подлинное искусство, они «творят»...

...Мне в жизни повезло. Я трудился вместе с людьми, от которых не только никогда ничего не слышал о мучительности их «творческого процесса» или о том, как трудно «создавать». Они говорили о своем труде в деловом характере, только обыденными словами или шутили.

Так говорил Андрей Николаевич Москвин, так говорил Шестакович.

Козыряют тем, что они «творцы», как правили, отпегие калтурщики.

В кино, как правило, все (или многие) считают дело, которым они занимаются, профессией, которой владеют, не то не-



Чем бы ни занимался Григорий Козинцев — снимал ли фильм в студийном павильоне, работал ли у себя в кабинете над книгой, просто ли отдыхал, — его мысль постоянно находилась в движении, в неуспокоенном, деятельном состоянии. Лучшее свидетельство этого — его рабочие тетради, десятки больших и малых блокнотов, толстых и еще более толстых разноформатных тетрадей, изо дня в день заполнявшихся четкими, угловатыми строчками. Они — результат раздумий над осуществленными и еще только замышлявшимися работами [из числа неосуществленных можно назвать «Петербургские повести» по Гоголю, «Бурю» по Шекспиру, «Уход великого старца» о последних днях Льва Толстого, «Маленькие трагедии» Пушкина], над прочитанными книгами и увиденными фильмами, над жизненными впечатлениями. Записи очень разные — сосредоточенные, емкие теоретические рассуждения и беглые, ироничные (еще чаще — самоироничные) зарисовки, конспективные, тезисные заметки тем, требующих дальнейшей проработки, и уже отшлифованные, по многу раз передуманные и переписанные страницы. Перелистывая эти тетради (пока перелистывая: они еще ждут глубокого и тщательного изучения), лишний раз убеждаешься в том, какой ежедневный труд, биение мысли стоит за каждой строкой его книг «Глубокий экран» и «Пространство трагедии», за каждым кадром «Дон Кихота», «Гамлета», «Короля Лира», как много души художника вложено в каждую из его работ и как много осталось «за кадром» — проб, черновиков, прощупанных, но отвергнутых решений — всего того, что даст потом экрану измерение глубины, времени, истории.

С некоторыми из этих записей «Литературная Россия» знакомит сегодня своих читателей.

А. ЛИПКОВ

РАБОЧИЕ ТЕТРАДИ ГРИГОРИЯ КОЗИНЦЕВА

пролазным дорогам, лишь бы не попасть на разумный, неоспоримо прямой путь?

Искусство не только отражает мир — оно его населяет.

Тайна искусства.

Непостижимость секрета образа.

Как отрывается от земли пьяный куцер и как тройка становится птицей-тройкой?

Как достигается изобразительная сила «Тамани»?

Как сделан проход по театру в «Даме с собачкой»?

Чудо искусства.

Все отчетливее определяются примеры — искусство какими-то сторонами близкое к тому, чего мне хотелось бы добиться на экране.

Философская поэма, где сплавлены категории личного и исторического, человеческая судьба взаимосвязана с государственной.

«Медный всадник».

«Двенадцать».

Конкретно-жизненное и всемирно-историческое.

Исполнение Шекспира в не локализованном пространстве — скорее конец трагедии, нежели ее начало.

Серые ширмы Крэга были для него не только борьбой с натуралистической историчностью, но и способом вывести действие из жизненного пространства.

А как раз это силовое поле — напряженность жизни — интересует меня больше всего.

Один из моих зарубежных коллег никак не мог понять, для чего я так долго предварительно репетирую с артистами.

— Вы начинаете работать с ними задолго до съемок? — удивлялся он. — Даже не на месте, где вы будете снимать? Что же там можно делать?

Потом он нашел ответ:

— Вы просто приглашаете артистов, которые не подходят к ролям.

Потом меня поразили кадры разгромывающегося клоуна в «Огнях рампы».

Безработный летчик, случайно попавший на поле — кладбище устаревших самолетов, влетающий в разбитый бомбардировщик, такой же, как и тот, в котором он летал¹.

В эпизоде нет ни слова. Расширяющееся в потоке кадров пространство, занятые побитыми машинами, грязное стекло давно оставленной кабины пилота, дырка от пули. Наезд камеры на неподвижный бомбардировщик, где за мутным стеклом виден сидящий у пульта управления летчик, — так, что кажется будто самолет летит, и опять иные точки зрения: через стекло, на стекло, деформация изображения — еле различимое лицо сквозь грязь и подтеки. Строй бомбардировщиков с вырванными капотами, развороченные машины, покорежившийся алюминий, пучки вырванных наружу проводов: развороченное брюхо. Человек среди кладбища машин, человек среди кладбища надежд, покаянной, исковерканной послесонной жизни, где ему уже нет места. Не нужны больше эти машины, не нужны больше этот человек.

В образе у Уайлера нет ничего подстроенного, специально подготовленного, искусственного.

Положение естественно: ожидание рейса, а вблизи аэродрома — свалка машин.

В единстве — кульминация темы, жизненного конфликта, единичной судьбы, неотрывной от истории.

Сила выразительности экрана огромна.

Зрительная метафора исторической перемены, исчезающей памяти о прошлой жизни и одновременно метафора искаленных жизней (неисчислимых), обломков надежд!

Из однозначного, пассивного, ничего само по себе не значащего материала — моста, скопища старых машин — извлекается человеческое содержание, всему придается внутренний, связанный с историей, с человеческой судьбой смысл.

Все, оказывается, имеет не практический смысл (мост — средство коммуникации, боевые самолеты — военная техника), а что-то тесно связанное с человеческими судьбами, не только связанное, но одно переходящее в другое: машины — уже новая, полная иного смысла жизнь человека, демобилизовавшегося, принимавшего участие в войне.

¹ Речь идет о демонстрировавшемся на советских экранах фильме американского режиссера У. Уайлера «Лучшие годы нашей жизни». (Прим. ред.)

достаточно почетной, не то лишь подготовительной к какой-то другой, право на которую они заслужили или тем, что уже много лет занимаются своим делом, или — это еще чаще — тем, что люди другой, более высокой, по их мнению, профессии менее подготовлены или же менее талантливы, нежели они.

Тут есть истина, примеров хватает. Мораль? Гнать калтурщиков-режиссеров, а вовсе не подтягивать до их уровня отличных вторых режиссеров и т. д.

Я никогда не слышал от И. Г. Молчановой² о том, что она хочет стать режиссером. Я написал о ее работе в теоретической книге. Не мог не написать — столько она сделала для фильма. Столько «творческого» — уж если употреблять это слово — было в ее труде.

А на съемочной площадке находились охотники покричать на нее, обругать ее грубо, изображая «художника», «творца».

В прессе начался спор о фильме «Солдаты». Суть его в двух положениях, к которым критики относятся диаметрально противоположно.

Первое — о так называемых «экранизациях»: передает ли фильм философию и образность романа?

Второе — проше: хороший ли это фильм или плохой. Каждый критик, и тот, кому нравится, и тот, кто считает картину неудачной, защищает свои точки зрения при помощи пересказа происходящего на экране «своими словами». И те, и другие сходятся, что картина эта недостаточно понятна. Почему показан в конце домик? Что означает этот домик? Одни объясняют неясность попросту убожеством содержания, искажением Лема, обеднением его сочинения. Другие объясняют смысл появления на экране домика и пересказывают отношение режиссера к репродукции «Зимы» Брейгеля.

Что значит домик? Почему идет по лесу лошадь? И каждый критик, вспоминая одного из героев «Театрального разбега», убежден, что он может «как дважды два четыре доказать, математически доказать»: фильм — неудача или фильм — победа. Все дело только в том, чтобы найти возможность ясными словами объяснить смысл: смотрите, вот в чем тут дело — простенько и вовсе не интересно. Лучше читайте Лема. Другие: все имеет глубокий смысл; смотрите, какой хороший домик.

² Ассистент Г. М. Козинцева на постановках фильмов «Гамлет» и «Король Лир».

Фильм вызывает споры. Уже хорошо. Но, говоря о критике, можно вспомнить и Толстого, как известно, считавшего критиков нужными. Он так и писал: необходимы люди, способные показать нелепость вытаскивания отдельных мыслей из сочинения.

Я вспоминаю об этой фразе не случайно. У нас бытует и приносит много вреда представление о том, что художественное произведение представляет собой сумму достоинств и недостатков. Режиссеру указывают на недостатки, и он их устраняет — сумма изменилась: достоинств уже стало гораздо больше. Так, немного терпения, и фильм можно довести до того, что недостатков и вовсе не будет.

На недостатки указывают зрители в своих письмах — общее дело идет.

Ну, а если их [недостатки] не отличить, если они и есть одно целое? Духовный мир режиссера особенный, не похожий на другой.

Да, еще про «экранизации». Думают, что это нечто вроде союзтранспорта: способ перевезти имущество с одного пункта на другой — со страниц на экран, не потеряв ничего по пути.

Нельзя этого сделать. Чем более похоже — тем хуже. Это понимая и Достоевский, и Золя.

Нужно не перенести (в целости), а продолжить жизнь в другом времени, в другом духовном мире.

Среди печатных материалов о фильме я не нашел протестующего письма Лема.

Публикация В. КОЗИНЦЕВОЙ