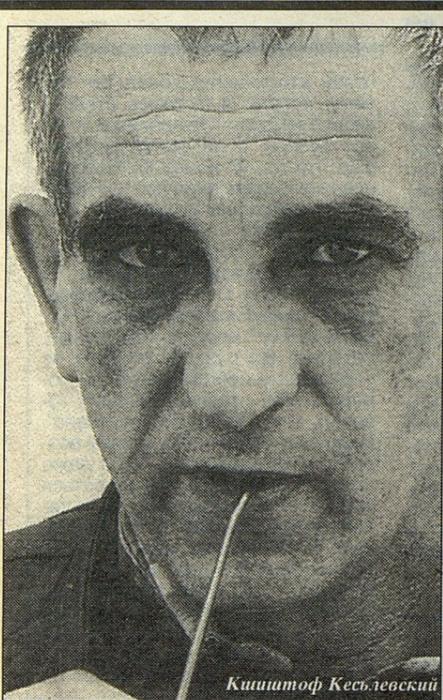




ОТ ПЕРВОГО ЛИЦА



Кишиштоф Кесельевский

На занятиях Кесельевский использовал сценарий Ингмара Бергмана "Сцены из супружеской жизни". Кесельевский: "Может быть, этот сценарий несколько старомоден, ведь ему почти двадцать лет, — и все-таки до сих пор очень хорош. Он богат чувствами и допускает разные прочтения. К тому же, большинство сцен удобны для постановки, — в них участвуют всего два персонажа. Эти безусловные достоинства и определили мой выбор".

Каждому участнику мастер-класса — их было десять, в том числе один режиссерский дуэт, — предстояло выбрать из этого сценария сцену. С ней разрабатывалось делать все, что угодно, как угодно изменять, — она служила лишь отправной точкой для работы. В ходе занятий выбранные сцены анализировали, репетировали и снимали — по одной в день. Вечером монтировали. На последний день был назначен просмотр и обсуждение результатов.

Замечания Кесельевского были многочисленны и чрезвычайно поучительны. С помощью Бенямина Гидзеля, своего постоянного многоопытного переводчика, Кесельевский снова и снова изумлял слушателей тонкостью, изобретательностью и тщательностью.

Здесь будут приведены важнейшие — на наш взгляд — из его советов. Получив их от создателя "Декалога", мы, довольно смело, прозвали их Заповедями. Это вовсе не значит, что так их преподносил сам Кесельевский. Наоборот, он постоянно подчеркивал, что выражает лишь свое мнение и его предложение или рекомендация не единственно возможны; их надо воспринимать не как законы, а как советы, как дельные подсказки.

Конечно, можно спорить, какие из многочисленных рекомендаций Кесельевского следовало предпочесть для этого изложения. И все же, надеемся, наш выбор даст верное представление о мастер-классе, — хотя бы потому, что мы постоянно интересовались мнением всех участников. У каждого из них появилась любимая заповедь, — что, заметим, говорит о масштабе личности Кесельевского и огромной разносторонности его мастерства, а не о нашей восприимчивости.

Притом следует иметь в виду, что Кесельевский был не в лучшей форме. За несколько месяцев до начала занятий он сообщил о намерении оставить кинематограф, и глядя на него, можно было отчасти понять, почему. Видно было, что Кесельевский утомлен. Напряжение, с которым он работал последние годы, явно вконец истощало его.

Тем более поразительны не только мастерство, но и отдача, внимательность и терпимость, с которыми он работал.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ВЕРХОВАЯ ЗАПОВЕДЬ, ДЕСЯТЬ ЗАПОВЕДЕЙ И НЕСКОЛЬКО СОВЕТОВ

Среди суждений и наставлений, высказанных Кесельевским в ходе занятий, было одно,

важность которого превосходила важность всех прочих. Оно, по мнению Кесельевского, — фундаментально и определяет основу плодотворного сотрудничества режиссера с актерами. Словом, — это верховная заповедь, превосходящая остальные. Вероятно, поэтому Кесельевский начал с нее первый день занятий. Он обратился к собравшимся с кратким, но вдохновенным объяснением в любви к актерам. "Я люблю актеров. Для их удобства я готов изменить многое, очень многое в сценарии и на съемке. Потому что чем им удобнее, тем лучше они делают свое дело".

Занятия едва начались, а важнейшее из наставлений было уже дано: *Любите своих актеров!* В следующие дни Кесельевский продемонстрировал, как многообразно может проявляться эта любовь в работе режиссера. А для начала ему просто хотелось, чтобы все ощутили: актеры — не неизбежное зло, а волшебные инструменты, на которых следует играть с величайшей нежностью. Признание Кесельевского и его убежденность произвели впечатление на участников семинара. Никто и не сомневается в важности исполнителей ролей, — но неужели они так важны? Следуют вопросы: "Не могли бы вы рассказать подробнее о готовности изменять сценарий ради удобства актеров?" Кесельевский: "Бывает, что актер в целом очень подходит к роли, но не совпадает с персонажем в частности. В таких случаях я склонен изменить частности, а не искать другого исполнителя". — "Неужели актеры важнее персонажей?" Кесельевский: "Да. Актеры точнее. Они оказываются правы почти всегда. Они, как правило, чувствуют происходящее гораздо лучше, чем режиссер. Конечно, на площадке за все отвечаю я, но я очень внимательно прислушиваюсь к актерам. Если у актера что-то не получается, — обычно на то есть веская причина, и роль следует подправить".

Придавая актерам исключительное значение, Кесельевский считает пробы одним из решающих этапов работы над фильмом. Актеры приносятся на съемочную площадку всю свою жизнь, — их настроения, мысли и взгляды служат материалом для создания роли. Поэтому собрать хорошую, правильную труппу — существеннейшая часть режиссерской работы. Кесельевский рассказывает, что сам тратит на пробы массу времени. Понятно, почему первый день занятий почти полностью посвящается подбору исполнителей.

Для начала Кесельевский задает шестерым актерам, с которыми будут работать студенты, по несколько вопросов, и просит отвечать от имени Юхана или Марианны (так зовут главных героев в сценарии Бергмана). Режиссером предлагается внимательно слушать и смотреть, решая, с кем они хотели бы работать.

Вопросы Кесельевского просты, иногда почти наивны. Выяснив, кто откуда приехал и где учился, он затем спрашивает: "У вас есть любимое слово?" Или: "Какое слово вы ненавидите? Есть ли у вас любимый звук? Чей портрет вам хотелось бы видеть на новых банкнотах? В какое растение или животное вы предпочли бы воплотиться в следующей жизни?" Возникает недоумение. Кесельевский объясняет, что хотя вопросы могут показаться дурацкими, — отвечать следует серьезно, тогда режиссеры сумеют извлечь много полезного. Тем не менее, у нас создается впечатление, что вопросы весьма случайны. Оно усиливается, когда беседа налаживается, и Кесельевский откладывает листок с вопросами. Они явно не были самоцелью. Кесельевский использовал их, чтобы снять напряжение и разговорить актеров.

Когда это удалось, десять режиссеров включаются в беседу, и ее характер резко меняется. Если вопросы Кесельевского лишь давали актерам удобную возможность рассказать о себе, то вопросы студентов, обрушившиеся как шквал, прямо касаются их личной жизни, порой, гранича с наглостью. Например, у актера и актрисы, которые живут вместе, сначала выясняют, не случилось ли им поддаться, а потом — доводилось ли изменять. Актерам приходится выкладывать всю подноготную о своих супружествах, разводах, родителях и воспитании.

Кесельевский наблюдает, но не вмешивается. До тех пор, пока одна актриса вдруг не начинает плакать. Она явно в замешательстве. Ей не хочется отвечать, но прекратить разговор нельзя. Вопросы оскорбительны, но она делает вид, что не намерена ничего скрывать. В ее слезах, чувствуется, смешались актерство и подлинное смущение. Кесельевский просит девушку встать, пройтись по аудитории и выбрать мужчину, которому она могла бы сказать: "Я люблю вас". Она поднимается и обходит комнату, ни на кого почти не глядя. Наконец Кесельевский останавливает ее: он предполагает, что выбор сделан. Девушка кивает: "Да. Это вы". — "Хорошо. Подойдите и скажите". Она говорит. Кесельевский не удовлетворен. Он просит повторить. Но добавляет: "Только теперь скажите: 'Я ненавижу вас'". Взглянув на него с изумлением, актриса выполняет просьбу.

"Спасибо, садитесь", — говорит Кесельевский, а затем обращается к студентам: "У вас есть еще вопросы?"

Это был очень важный момент: своим вме-

шательством Кесельевский принципиально изменил ситуацию. Его задание снова сделало девушку актрисой. Вместо того чтобы вдаваться в личную жизнь, он обратился к ее профессиональным умениям. А вдобавок, тем самым, косвенно, но совершенно ясно, выразил свое отношение к допросу, устроеному студентами.

Позже мы вернулись к этому случаю, и Кесельевский сказал: "Было ясно, что актриса чувствует себя неловко, и мне захотелось как-то облегчить ее положение, придать сил и уверенности. Что я и сделал, предложив сыграть эту роль".

После проб, во второй половине дня Кесельевский обсуждает с режиссерами сцены, которые они выбрали для работы. Он выясняет у каждого, на какой и почему он остановился. Он задает всем одни и те же вопросы: "Чего вы хотите добиться в этой сцене? Есть ли в ней главная линия? Как вы собираетесь снимать? Что будет в кадре? Что происходило до начала сцены?"

После того как каждый высказался, первый день занятий окончен. Съемочные группы сформированы, и режиссеры определились в намерениях. Начиная с завтрашнего утра, в течение десяти дней мы будем ежедневно про-

передаваться ваша энергия, ваше волнение и надежда. Им это очень помогает. Вселяет уверенность. У них должно быть чувство, что они играют для вас". Чуть позже Кесельевский добавляет, что есть еще причина находиться так близко: это помогает актерам играть камерно, интимно. Они играют не на зал, а для режиссера, стоящего совсем рядом.

Несмотря на мудрый совет, съемка идет негладко. Режиссер почти не разговаривает с исполнителями, а наоборот, не отрывается от монитора, установленного перед съемочной площадкой. Вскоре становится заметно, что он теряет контроль над происходящим. Актеры пытаются самостоятельно осилить сцену, каждый на свой лад, но сдаются. Съемочная группа исправно выполняет указания, но явно без всякого интереса. Да и внимание зрителей угасает.

Кесельевский не вмешивается, держится в стороне. И только в конце дня говорит: "Монитор поставлен для нас, чтобы лучше видеть, что делается на площадке. А не для режиссера. Он не должен в него смотреть. Это все равно что повернуться спиной к артистам. Это значит руководить не впрямую, и актеры подсознательно ощущают разницу.

Кишиштоф МАСТЕР

Мастер-класс, который Кишиштоф Кесельевский провел в 1994 году в Амстердамском летнем университете (под эгидой Европейской академии киноискусства и Фонда призов «Феликс») был посвящен отношениям режиссера с актерами. Публикуя фрагменты литературной записи, сделанной Мартом Доминикусом и Хе-

ходить и снимать по сцене. Интересно, глубоко ли задал в души участников семинара призыв Кесельевского о любви к актерам — его ненарушимая, верховная заповедь.

На съемках Кесельевский непредсказуем. Иногда деятелен, во все вникает, участвует в обсуждении возникающих проблем и предлагает решения. А иногда тихо сидит в сторонке, как будто его ничего не касается. У нас сложилось впечатление, что чем дальше от площадки он сидел и чем реже вмешивался, тем сильнее был недоволен происходящим. Но предположение, что он на что-то не обращает внимания, оказалось ошибкой. Даже сидя в стороне, Кесельевский следил за всем, всё видел, — и, говоря "всё", мы имеем в виду действительно "всё". Это выяснилось, когда он возвращался на площадку или в ходе последующих обсуждений. Может показаться восторженным преувеличением, но тем не менее: Кесельевский всегда точно знал, в чем сложность и чем она вызвана. Он был подобен врачу, неизменно ставящему правильный диагноз.

Чтобы дать представление о точности и полезности замечаний Кесельевского, в следующих главах мы расскажем о важнейших из них. А поскольку съемки продолжались десять дней, и каждый становился уроком мастерства, ниже следующее можно считать Десятью заповедями Кишиштофа Кесельевского. Правда, комментарии Кесельевского касались не только событий текущего дня, поэтому мы не будем строго придерживаться хронологии, а расположим наш рассказ вокруг заповедей.

ПЕРВАЯ ЗАПОВЕДЬ: СТОЙТЕ РЯДОМ С АКТЕРАМИ!

Быстро выяснилось, что этот совет Кесельевского надо понимать буквально. Приходя на съемочную площадку, он всегда находился именно на площадке, перед камерой. Стоял рядом с артистами, иногда показывал им, как что-то сделать, часто поворачивался, глядя через сложный из пальцев кадр. Удивительно было наблюдать, как он все время старается встретиться с артистами взглядом. Когда кто-то спрашивает, зачем, Кесельевский отвечает: "Просто наблюдаю за ними, вот и все". Но несмотря на лукавый ответ, ясно как день, откуда рождаются эти завораживающие крупные планы в его фильмах.

Однажды утром, перед съемкой, Кесельевский все-таки кое-что объясняет. Он советует режиссеру, снимающему сегодня, постараться быть как можно ближе к актерам. "Актеры должны чувствовать ваше присутствие, почти ощущать ваш запах. Им должна

Ведь они нуждаются в вас, им хочется знать ваше мнение. В тот момент, когда они понимают, что вы работаете с монитором, а не с ними, — вы их потеряли. Вот почему нужно все время находиться рядом с актерами. Разговаривать. Искренне благодарить. Вежливое "спасибо" совершенно недостаточно. Говорите, что вы думаете об их игре, даже если она была неважной. Будьте внимательны к ним. Делайте их соучастниками. Ведь если на съемочной площадке не возникает напряжения, накала чувств, — его не будет и на экране".

Через пару дней Кесельевский говорит режиссеру, присевшему на стул во время репетиции и на съемке, что себе никогда этого не позволяет — по той же причине: "Я хожу, я опускаюсь на корточки, я встаю на колени, — но ни в коем случае не сажусь. Когда садись — теряешь напряжение, теряешь градус".

Хотя все хорошо понимаем, что Кесельевский имеет в виду, ему приходится возвращаться к этой теме неоднократно. Например, когда к съемкам приступает режиссерский дуэт. На этот раз режиссеров соблазняет не монитор, а камера. Один из них так увлекается ею, ее движением, что почти не обращает внимания на артистов. После съемки Кесельевский замечает: "в какой-то момент вы перестали быть режиссером и превратились в оператора". Он добавляет, что всё сказанное по поводу монитора относится и к камере. "Когда режиссер постоянно занят камерой, происходит то же самое: он руководит не впрямую, и у актеров складывается впечатление, что камера гораздо важнее, чем они". Внимание к камере Кишлевскому понятно; по его словам, он сам детально обсуждает с оператором съемку до того, как на площадку приходят артисты. И считает, что если вы все-таки занялись камерой, то беспокойтесь, чтобы ваш ассистент не оставил актеров.

В тот же день мы стали свидетелями того, как сам Кесельевский любит и заботится об актерам. Режиссерам нужна была официантка на втором плане. Они пригласили Памелу. Однако во время съемок про нее совсем забыли, и она растерянно стояла в глубине площадки. Кесельевский принимает что-то вырезать ножницами из куска линолеума. Что он задумал — непонятно. Затем подзывает Памелу, приподнимает ей одну ногу, потом другую и прикрепляет к туфлям вырезанные из линолеума подошвы. Якобы для того, чтобы она тише ступала по деревянному полу. На самом деле — таким замечательным способом проявив внимание, в котором она отчаянно нуждалась.



**ВТОРАЯ ЗАПОВЕДЬ:
ДАВАЙТЕ ЯСНЫЕ, КОНКРЕТНЫЕ
ЗАДАНИЯ!**

Некоторые режиссеры бесконечно объясняли актерам, как им следует играть. Кесьлевский не раз критиковал такую манеру работать. По его мнению, пространственные и глубокомысленные рассуждения о всевозможных аспектах роли не помогают исполнителю. "Не нагружайте актеров философскими построениями. Они не могут превратить их конкретные действия".

Яркий пример режиссерского задания, которое трудно выполнить, преподнес следующий день. Режиссер задумал снять диалог между двумя Марианнами (так зовут главную героиню Бергмана): Марианной сегодняшней и Марианной из прошлого. Памела, исполнявшая роль Марианны, должна была обращаться к самой себе, будто бы сидящей напротив. Режиссер попытался оживить эту умоглядную ситуацию, дав Памеле такое указание: "Представь, что разговариваешь со своим прошлым". Памела старается изо всех сил, но вскоре признается, что растеряна. Тогда вмешивается Кесьлевский: "Вполне естественно, что Памела растерялась, любой актер не знал бы, как выполнить такую задачу. (К

Кесьлевский постоянно повторяет, как важно давать конкретные и ясные указания; к этой же теме косвенно относятся некоторые его частные замечания. Так, однажды он обращает внимание, что режиссер то и дело предупреждал актеров: "Это очень важно". Кесьлевский: "Вообще-то, за несколько месяцев настоящих съемок можно сказать это раз или два. Вы превысили норму за одну смену. По-моему, не стоит. Следует поберечь эти слова на тот случай, когда они действительно понадобятся. От частого употребления они теряют силу".

**ТРЕТЬЯ ЗАПОВЕДЬ:
ПОМОГИТЕ АКТЕРАМ ПОНЯТЬ
ЧУВСТВА ГЕРОЕВ.**

Может быть, за эти десять дней работы с Кишлевским нас больше всего поразило его умение находить выход из тупиковых ситуаций. Время от времени на съемочной площадке наступал момент, когда всем становилось ясно: сцена не получается; что-то застопорилось. И только Кесьлевский снова и снова находил способ выбраться из тупика, — часто при помощи маленьких поправок, небольших уточнений, легкой перестановки актеров, — и вдохнуть в сцену новую жизнь.

пусть, вытащив вилку, Матиас задержится. Именно в этот момент Памела оборачивается, видит его, стоящего с телефонной вилкой в руках, и говорит "Ты смешон". Неожиданно слова актрисы звучат убедительно, она понимает, о чем говорит, — ведь теперь перед ней действительно нелепая картина.

Пожалуй, еще поучительней был эпизод другой съемки. Поздний вечер. Юхан-Матиас приходит домой. Марианна-Дальчи еще не ложилась. Выясняется, что он был с любовницей. Сначала Марианна потрясена, потом приходит в бешенство. Кажется, разрыв неизбежен, но завершается сцена подобием горького примирения.

Актеры сидят в кухне за столом. Им хотелось бы сыграть всю сцену сидя, а режиссер настаивает, что надо вставать и ходить. Кесьлевский не вмешивается в их дискуссию, но потом говорит постановщику: "Если вам действительно нужно, чтобы актеры двигались, — дайте им повод. Пока нет никаких причин выходить из-за стола". Репетиция продолжается, и Кесьлевский находит возможность пояснить свой совет. Матиас сидит за столом, Дальчи стоит у раковины. Она спросила, что случилось, он медлит с ответом. Она садится рядом, смотрит на него, отводит взгляд, — и тут Кесьлевский вмешивается: "Нет-нет, продолжайте смотреть. Взглядом требуйте объяснений. Тогда у него возникает повод встать. Он пытается уйти от этих испытующих глаз. Теперь у него есть основание изменить мизансцену".

Актеры кивают. Им ясно. Их действия приобрели осмысленность и естественность. Иными словами, с помощью Кесьлевского им удалось понять чувства своих героев. Режиссер тоже кивает, однако, продолжая съемку, по-прежнему заботится о внешней эффектности, но не о том, как обосновать ее. Неудивительно, что, посмотрев материал, студенты говорят, что чувства в этой сцене возникают ниоткуда. В ней много крика, но это совершенно не впечатляет, потому что не понимаешь, не чувствуешь его причин. Теперь кивает Кесьлевский. Ему остается согласиться с критикой, — которую он, конечно же, предвидел.

**ЧЕТВЕРТАЯ ЗАПОВЕДЬ:
ОТКАЖИТЕСЬ ОТ ПОДВОХОВ!**

На той же съемке произошел случай, о котором Кесьлевский говорил на следующий день. Режиссер отозвал Дальчи и попросил ее кое-что сделать во время съемки, не предупреждая Матиаса. Дальчи затея пришла не по душе, но поскольку режиссер уверял, что ему хочется смутить Матиаса, что именно смущения он и добивается, она согласилась.

Кесьлевский обратил наше внимание на этот эпизод, чтобы предупредить о последствиях таких методов режиссуры. Кесьлевский: "Способ может сработать. Но он очень рискован, потому что, как правило, актеры перестают доверять вам. Актер считает, что режиссер не верит в его способность сыграть чувство или реакцию "естественным" образом. А партнерша понимает, что завтра ее может ждать то же самое. В конце концов, артисты сознают, что их не ценят как артистов".

Слова Кесьлевского подтверждают Дальчи с Матиасом ("Мы чувствовали себя марионетками"). Тем не менее, он повторяет, что можно работать и так. "Я знаю одного режиссера, который именно таким способом добивается хороших результатов. Но актеры ненавидят его, и атмосфера на съемочной площадке невыносима". Автор открыто отвечает на это, что его волнует только результат, и начинается интересный разговор о связи процесса и результатов работы. Режиссер рассказывает, что ему доводилось работать на фильмах, съемки которых шли исключительно приятно, а результат был ужасным. Тогда как фильмы, оказавшиеся удачными, бывало мало приятно снимать. "Не говорю, что это закон, но не закон и обратное: приятные съемки совершенно не гарантируют результата". Кесьлевский добавляет: "Хотелось бы утверждать, что стиль работы важнее результата, но — не в нашем деле. Это только пока, на семинаре. В настоящей жизни все наоборот. И все же, лично для меня результат не имеет решающего значения. Для меня важнее то, как он достигнут. Я стараюсь сделать все, чтобы фильм создавался в доброй атмосфере. Но это вопрос выбора".

**ПЯТАЯ ЗАПОВЕДЬ:
ВСЕ АКТЕРЫ РАЗНЫЕ!**

Понятно, что каждый режиссер работает с актерами по-своему; менее очевидно, что с каждым актером можно работать по-разному. По мнению Кесьлевского, не просто можно, а необходимо. Ведь актеры — люди, а двух одинаковых людей не бывает.

Следующая съемка прекрасно продемонстрировала, насколько разного подхода требуют актеры. Режиссер выбрал Шона на роль Юхана и Неллеке на роль его любовницы Евы. Снимали сцену в кабинете Юхана: Ева заходит к нему и пытается пригласить на свидание. Юхан уклоняется от ответа. Он ждет звонка Марианны, надеется снова сблизиться с ней. В конце концов, Ева уходит. Юхан смо-



Ингмар Бергман

трит на часы, проверяет, в порядке ли телефон. Затем надевает куртку, ждет. Ева возвращается и принимается кричать на Юхана. Потом берет себя в руки и снова уходит. Наконец звонит телефон. Это Марианна. Юхан говорит, что будет через две минуты, и выходит.

Идет репетиция, делаются разные поправки, — всё, как обычно. Кесьлевский просит слова. Ему не по душе повтор в сцене: Ева приходит, уходит, возвращается и снова уходит. Он предлагает поставить звонок Марианны перед возвращением Евы. Тогда последняя часть сцены станет более напряженной: Юхану надо уходить, он спешит на свидание. Ему приходится одновременно собирать и выслушивать обвинения Евы. Когда он собрался, а Ева почти закончила тираду, Юхан выходит, оставляя ее одну.

Предложение Кесьлевского принимается. Эффект — потрясающий. Первый вариант тоже был неплох, но теперь в сцене неожиданно появилась невероятная энергия. Буквально всё стало лучше. Столкновение монолога Евы и спешки Юхана сделало сцену более напряженной. Поведение Юхана ясней и сильнее выражает тоску по Марианне. И драматизм положения Евы — поскольку теперь Юхан оставляет ее одну — ощущается сильнее и глубже.

Но самым большим сюрпризом становится разбор съемки на следующий день. Кесьлевский признается нам, что захотел изменить сцену вовсе не из-за повторов, а из-за того, как играл Шон: "Я видел, что, когда Неллеке возвращается, ему в сущности нечего делать. Стой молча под градом обвинений — и всё. А Шон из тех актеров, которые чувствуют себя уверенно, только когда чем-то заняты. И я подумал: предположим, что он спешит. Тогда нужно действовать. Таким образом я пришел к идее переставить звонок Марианны".

Идея эта превосходна и работает очень точно. Кроме того, наглядно подтверждается сказанное Кишлевским в первый день: он действительно готов многое изменить в сценарии ради удобства актеров. Сегодня он добавляет: "Внимательно наблюдая за актерами, можно гораздо лучше понять сцену. И иногда из их поведения следует сделать выводы".

Он считает, что режиссеру следовало учесть актерские особенности Шона и Неллеке. По его мнению, Неллеке — актриса, нуждающаяся в очень точных указаниях. "Она лучше работает, когда всё подготовлено, — когда она точно знает, чего от нее ждут". Шону, наоборот, необходимо пространство для импровизации — и в буквальном смысле тоже. Ему хочется всё попробовать самому". Режиссер говорит, что пришла к тому же выводу — но только в монтажной, после съемок. Ей интересно, как сумел Кесьлевский понять это еще на съемочной площадке. Кесьлевский: "По разным мелочам. Ну, например. Когда Неллеке выходила из кабинета, ей приходилось ждать в коридоре, прежде, чем вернуться. Пока вы внутри репетировали, она то и дело заглядывала и спрашивала, сколько надо ждать — десять, двадцать или тридцать секунд. Ей хотелось знать наверняка. По таким реакциям можно понять, что нужно артисту".

Окончание на 30-31 страницах.

Кесьлевский. КЛАСС

леной ван дер Мелен, мы надеемся, что вскоре благодаря энтузиазму ректора Высших курсов режиссеров и сценаристов Л.Голубкиной и директора Музея кино Н.Клеймана при любезном содействии Европейской академии киноискусства полный текст будет в ближайшее время издан в России.

режиссеру): Я понимаю, что вы имели в виду, но задание ваше слишком неопределенно. Кому доводилось беседовать со своим прошлым? Это слишком трудно вообразить. В результате приходится разъяснять свои указания, свои объяснения, — то есть, они не достигают цели".

Кесьлевский однажды уже говорил об этом. Он прокомментировал указания одного режиссера своим актерам: "Надо уметь объяснить всё за три минуты, а вам понадобилось полчаса". Наставления другого режиссера были, по мнению Кесьлевского, не только чересчур длинными, но иногда и противоречивыми: "Вы сразу говорите актерам, что им делать и чего не делать. Это вызывает неуверенность". Он поясняет свой упрек с помощью польской поговорки: "Вы, так сказать, одновременно смеялись и мочились".

Призыв Кесьлевского был прост: от долгих, сложных, противоречивых объяснений актеры теряются. Задания должны быть краткими, точными и однозначными. Кесьлевский: "Не так или так, — а либо так, либо этак".

Из чего вовсе не следует, что сложные и даже противоречивые чувства нельзя выразить на экране. Эта тема возникла на следующей съемке. Задания должны быть построены эпизод на противоречии желаний и поведения героев. Актеры должны были постоянно показывать, что что-то скрывают, и ведут себя друг с другом не так, как хотели бы. Кесьлевский не считает замысел невыполнимым. Он лишь повторяет, что режиссер следовало воплотить внутренние противоречия персонажей в определенных действиях. Это единственный способ показать зрителю, что происходит в душе героя.

Позже Кесьлевский на примере поясняет, что имел в виду. В сцене, которую выбрал для постановки один режиссер, Юхан приходит навестить Марианну (они развелись и живут порознь) и неожиданно засыпает на тахте. Марианна растеряна. Ей хочется разбудить Юхана и отправить домой. Но вместе с негодованием она испытывает к нему какую-то теплоту. Для того чтобы выразить эту противоречивость чувств, Кесьлевский предлагает Марианне медленно подойти к спящему и осторожно наклониться, пока ее лицо почти не коснется лица Юхана. Кажется, она собирается поцеловать его. Но, внезапно передумав, грубо тянет за волосы, будит и выпроваживает.

Так просто и замечательно удается выразить смятение Марианны. Она выгоняет Юхана, но совершенно ясно — именно благодаря этому точно найденному наклону, — как это ей тяжело — и больше хочется, чтоб он остался.

Для этого у него было два главных метода. Первый — искать способ ясно выразить на экране внутреннюю жизнь персонажей. (Мы уже говорили об этом в главе, посвященной "Второй заповеди"). Было захватывающе интересно следить за тем, как Кесьлевский стремится воплотить душевное состояние героев в действие, в нечто видимое. Именно благодаря этому сцена, казавшаяся обреченной, оживала на глазах.

Например, сцена, когда Юхан приходит навестить Марианну — в дом, где они прожили вместе пятнадцать лет. Сцена начинается получаться оттого, что Кесьлевский настаивает: нужно показать, что Юхан здесь все знакомое. "Что бы нам для него придумать? Скажем, вынимает сигарету. Обнаруживает, что нечем ее зажечь... идет к шкафу, отодвигает несколько книг и достает коробок. И мы понимаем, что там всегда хранились спички на всякий случай и Юхан об этом знает. Знает с тех пор, когда они с Марианной жили вместе".

Даже важнее самих предложений Кесьлевского было его постоянное стремление ставить и решать задачи подобного рода, его подход, то, как он умел выйти из сложного положения и придать ему новое измерение.

Другой способ состоял в том, чтобы зажечь воображение актеров. Часто бывало, что сцена, как ни репетировали, оставалась безжизненной. Актеры произносили текст, кричали, когда требовалось кричать, но не покидало чувство, что чего-то не хватает. Сцена почему-то была пустой. И здесь Кесьлевский раскрывался. Как-то он сказал одному режиссеру: "Когда следишь за лицами актеров, то обязательно заметишь, если они чувствуют себя не совсем уверенно. Если не понимают, почему делают то, что делают. Вы обязаны дать актеру повод сказать то, что он должен говорить. Помогите ему почувствовать то, что он должен чувствовать по роли".

Значительность и практическая этого совета стали очевидны только когда Кесьлевский проиллюстрировал его примером. В сцене, которую ставил один режиссер, Марианна приходит к Юхану на работу. Начинается жаркая словесная дуэль, сыплются взаимные обвинения, в конце концов Марианна решает, что с нее довольно, и подходит к телефону, чтобы вызвать такси. Юхан вырывает телефонный шнур из розетки. Марианна с презрением бросает: "Ты смешон". Вот такая сцена. Следуя указаниям режиссера, Памела, игравшая Марианну, произносит эту реплику, не глядя на Матиаса — Юхана, который, впрочем, вовсе не выглядит смешным. Он вынимает вилку из розетки и сразу уходит в глубину комнаты. Кесьлевский изменяет мизансцену:



Окончание. Начало на 28 странице

Похожее замечание Кесьлевский сделал и на другой день. Режиссер пригласил сыграть одну и ту же сцену две актерские пары. В одной Марианна играла Памела, в другой Неллеке. По мнению Кесьлевского, режиссер мог бы интересней воспользоваться разницей между актрисами. "Сцена заканчивалась репликой: "Я не знаю, что сказать", и они произносили ее совершенно по-разному. Памела действительно не знала, что сказать, — как, возможно, не знала бы, случись подобная ситуация в ее собственной жизни. Она была потрясена, чувствовала себя брошенной, готова была расплакаться. Неллеке говорила те же слова, но в них звучало: "Ненавижу тебя, презираю, какой же ты негодяй!" — потому что, полагаю, именно так она чувствовала в тот момент. В лице Памелы была беспомощность, в лице Неллеке — презрение. Будь это пробы, мы могли бы предположить, что в Марианне, какой ее сыграет Памела, будет больше слабости, а в Марианне у Неллеке — силы. Неллеке сказать, что лучше, потому что это равноценные краски, это два типа женского характера. Вопрос только в том, чего вы как режиссер стремитесь достичь. Такие оттенки надо видеть, обдумывать и использовать".

ШЕСТАЯ ЗАПОВЕДЬ: НЕ ЗАМЫКАЙТЕСЬ!

По ходу мастер-класса Кесьлевский особенно часто повторял этот совет. Он все время просил студентов внимательней следить за происходящим на съемочной площадке. Всякий раз находя новые слова, он старался объяснить, почему так важно быть восприимчивым ко всяким случайностям во время съемок. Например, одному режиссеру он сказал: "Не расслабляйтесь до последней секунды съемки". А другому — "Постарайтесь вдруг забыть все свои намерения и взглянуть на сцену так беспристрастно, как только сумеете. Это поможет увидеть ее истинные качества, и сделает вас восприимчивым к свежим идеям".

Кесьлевский возвращается к этой теме неоднократно, потому что убежден: случайности, происходящие на репетиции или на съемке, могут оказаться полезными для постановщика.

Хорошей иллюстрацией, раскрывающей смысл его слов, может послужить небольшое происшествие на съемке, которую мы описывали выше. Помните: Юхан возвращается домой поздно; он был с любовницей; Марианна ждала его. Она еще ничего не знает, но начинает догадываться. В одном дубле Дальчи, которая играла Марианну, случайно уронила вилку. Запнулась — и продолжила сцену. Режиссер не обратил на это внимания, и происшествие намеренно было забыто, если бы Кесьлевский не возвратился к нему. Он убежден, что режиссер мог воспользоваться этой случайностью. Кесьлевский: "Ведь вы хотели, чтобы обычная повседневная ситуация постепенно накалялась. Чтобы мало-помалу становилось ясно: все серьезней, чем сначала казалось. И упавшая вилка могла вам помочь. Она могла бы на секунду разрядить напряжение, и Марианна засмеялась бы над собой. А потом наклонилась поднять вилку, и мы увидели лицо Юхана, которого она заслоняла. И по его реакции — он даже не улыбнулся — стало бы понятно, что он думал о чем-то своем. С помощью разницы в реакции на упавшую вилку можно было бы усилить напряжение сцены".

Режиссер отвечает, что на съемке не задумался об этом. Он считал, что есть вещи более значительные. Кесьлевскому хорошо известно, что в такой момент всегда бываете занят чем-нибудь другим, и все-таки он считает, что режиссер должен стараться сохранять открытость даже в самые напряженные минуты съемок, — ведь в данном случае происшествие с вилкой могло бы выгодно послужить и ему, и актерам.

СЕДЬМАЯ ЗАПОВЕДЬ: ЛЮБАЯ ИДЕЯ — ВАША ИДЕЯ!

Открытость, которую проповедует Кесьлевский, необходима не только по отношению ко всяким неожиданностям, но и к предложениям разного рода. Кесьлевский: "Конечно, у нас семинар, ситуация особая, но и во время обычной работы над фильмом вас постоянно атакуют всевозможными идеями. Иногда это тяжело, но все же стоит прислушиваться: потом что-нибудь обязательно сможет пригодиться. Только не забывайте, что когда вы подхватили идею, она сразу стала вашей. Теперь за нее отвечаете вы. Вы не сможете оправдываться тем, что предложение было чужим. Всякая идея, ко-

торую вы используете, — в конечном счете, ваша собственная идея".

ВОСЬМАЯ ЗАПОВЕДЬ: НЕ СМОТРЕТЬ — ВИДЕТЬ!

"Внимательно наблюдайте за актерами, — повторял Кесьлевский. — По их состоянию можно понять, сложилась ли сцена или что-то еще не в порядке". Один студент следовал этому совету буквально: во время съемок не отходил от актеров ни на шаг. Смотрел в упор. Однако у стороннего наблюдателя складывалось впечатление, что он ничего не видит. Не видит не только целого, — и сцена получается расплывчатой (возможно, оттого, что он стоял так близко), — но даже частностей. Было какое-то странное несоответствие между тем, как сосредоточен он был, — и тем, что замечал, что видел.

Когда Кесьлевский обратил на это его внимание, режиссер сослался на несобранность: "Я сейчас не умею полностью сосредоточиться". Кесьлевский понимает, что он имеет в виду, но считает, что дело не только в сосредоточенности: "Дело еще и в том, что смотреть и видеть — разные вещи. Можно смотреть и не видеть. Вы были очень внимательны, и это безусловно помогало артистам, но надо стараться извлечь больше про- ка из внимательности. Вы смотрели очень старательно, но ничего не видели. Но только вида, только замечая, можешь реагировать соответственно. Это не просто, этому предстоит научиться".

ДЕВЯТАЯ ЗАПОВЕДЬ: МЕНЯЙТЕ РИТМ СЦЕНЫ.

Кесьлевский обратил наше внимание на проблему ритма. Он заметил, что большинство режиссеров, выстраивая сцену, занимались только развитием чувств. "Но эмоциональное развитие должно сопровождаться изменениями ритма. Если изменились чувства, найдите соответствующий ритм. Иначе сцена становится монотонной. Меняйте ритм движений, действий, жестов. Чередуйте ускорения и замедления, — ведь у каждого чувства свой ритм".

ДЕСЯТАЯ ЗАПОВЕДЬ: МИЗАНСЦЕНА, — НЕ ХОРЕОГРАФИЯ!

Во время съемки одна постановщица больше всего беспокоилась о выразительности актерской пластики. Она стремилась, чтобы каждое движение выглядело на экране максимально впечатляюще. И при этом не замечала, что актрисам бывает довольно сложно перейти из одного положения в другое. Дальчи и Неллеке лежали на тахте, и чтобы оказаться в позиции, указанной режиссером, были вынуждены время от времени неуклюже маневрировать. И это сказывалось на игре.

Кесьлевский очень точно прокомментировал такой подход: "Вы так сконцентрированы на внешней выразительности отдельных моментов, что не замечаете происходящего между ними. Именно в этом состоит разница между мышлением в категориях хореографии и в категориях мизансцены. Мизансцена — это вся совокупность движений в кадре, а хореография — последовательность отдельных поз. Попробуйте переменить такую позу кончается плохо. Постарайтесь в будущем не увлекаться прелестями скрупулезной хореографии, а решайте сцену как целое. Потому что сцена получается только когда правильно найдена вся совокупность движений".

Таковы, на наш взгляд, десять (помимо верховной заповеди) наиболее важных советов, которые дал Кшиштоф Кесьлевский в ходе своего мастер-класса. Разумеется, было еще множество других замечаний, но они, как правило, касались частных вопросов, конкретных подробностей и непосредственно не относились к теме отношений режиссера с актерами. Но все-таки было бы жаль не привести здесь эти полезные и тонкие замечания, и мы решили объединить их в небольшой сборник избранных советов Кшиштофа Кесьлевского.

● "Без особой необходимости не располагайте актеров в углу. Вы ограничите их и свои возможности. Им и вам будет буквально негде развернуться".

● Актерам: "Старайтесь поворачиваться к свету. Иначе при повороте вы сразу из него выходите. А повернувшись к свету, дольше находитесь в луче и можете этим воспользоваться".

● Актеры Рейно и Дальчи, сидя рядом на тахте, адресовали свои реплики зрителям, присутствовавшим на съемке. Кесьлевский: "Смотрите друг на друга. Не играйте на публику. Это театр. Играйте друг для друга. Это кино".

● "Если актер должен плакать, снимайте его со спины. Не демонстрируйте зрителям слез. Всем известно, как люди плачут, лучше покажите плечо или спину. Это гораздо сильнее действует на воображение".

● "Не раскрывайте всего сразу. Кинемато-

графичнее постепенно вводить зрителей в курс дела, — например, с помощью продуманного движения камеры".

● "На мой взгляд, есть две манеры съемки: естественная и автократическая. Естественным я считаю движение камеры за персонажами, организацию мизансцены. При автократической съемке камерой руководит не ситуация, а режиссер. Камера движется независимо от движения актеров. Вообще, это более интересно, но и более рискованно.... Не забывайте о положении зрителя, особенно, если снимаете таким способом. Публика должна следовать за вами и

"Чтобы посмотреть, что получится". — Кесьлевский: "Если вы будете работать только для себя, то навсегда останетесь любителями".

И в этот последний день Кесьлевский сделал несколько острых замечаний. Например, заметил одной актрисе, что она склонна повторяться, повторять свои реакции. По мнению Кесьлевского, реакция должна воплощать художественное намерение, а если вы трижды реагируете одинаково, то это просто реакция — и больше ничего.



Бергман с актрисами на съемках фильма "Шесть и крик"

Кшиштоф МАСТЕР

понимать, что вы делаете. Это самое важное. Потому что, может, на площадке вы и самый главный, но в конечном счете, зритель главнее".

Последнее и, возможно, лучшее замечание в этой коллекции нуждается в небольшом пояснении. Мы уже рассказывали о сцене, где Марианна-Памела беседует сама с собой. (См. "Вторую заповедь"). Для монтажа надо было снять два плана Памелы. Кесьлевский советует режиссеру попросить кого-нибудь подыграть ей за кадром. Студенты спрашивают, так ли это необходимо, и Кесьлевский проводит эксперимент. Сначала Памела играет сцену, обращаясь к партнеру. Потом без него. Разница не велика, но очевидна. В первом дубле глаза актрисы следуют за движениями партнера. Во втором движутся не плавно, рывками. Кесьлевский: "На крупном плане разница видна моментально. И, думаю, дело не в Памеле. Среди примерно пятисот известных мне актеров разница была заметна только у Запасевича". Поэтому Кесьлевский рекомендует всегда использовать партнера. Если на площадке не хватает места, он советует двигать руку, или кулак. "Тогда взгляд актера менее выразителен, но глаза движутся плавно".

Последний день занятия был посвящен просмотру и обсуждению десяти съемочных работ. Кесьлевский не хотел вдаваться в детальный анализ, поскольку семинар был нацелен на учебу, а не на результат. "Было бы нечестно слишком строго обсуждать фильмы".

И все-таки, несмотря на предупреждение, было очень интересно посмотреть, у кого что получилось. В общем, стало ясно, что уже по ходу съемок можно вполне представить себе результат. Если съемки шли хорошо, если все вставало на свое место, то и в фильме все было на своих местах. Но если чувствовалось, что съемки не складывались, что, например, чувства персонажей не были точно мотивированы или даже не были мотивированы совсем, то это неминуемо проявлялось на экране.

Лишь в одном случае процесс и результат удивительным образом не совпали. В ходе монтажа режиссер оставила свой первоначальный замысел и попыталась превратить драму в черную комедию. Кесьлевский поинтересовался, зачем. —

Самое забавное замечание, как будто припас его под конец, Кесьлевский сделал во время разбора последней работы. По мнению Кесьлевского, ее автор был слишком склонен принимать желаемое за действительное. "Вы рассчитываете, что экран сам придаст значение тому, что вы сняли. Вы надеетесь, что зрители станут интерпретировать то, что они не в состоянии интерпретировать. Поверьте, пачка сигарет это пачка сигарет. Не больше и не меньше".

Этим отрезвляющим замечанием Кесьлевский завершил мастер-класс. Он поблагодарил участников за их интерес и сотрудничество, а они поблагодарили его. Семинар получился очень плодотворным и затронул множество тем. Но один вопрос остался без ответа: как может человек с таким знанием и такой любовью к своему делу решить больше не делать фильмов? Это был единственный вопрос, который остался висеть в воздухе.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ. ДОВЕРИЕ НУЖНО ЗАСЛУЖИТЬ

Интервью после занятий

Вопрос: Недавно вы сказали, что больше не будете снимать. Не связан ли этот мастер-класс с вашим решением? Может быть, вы собираетесь заняться преподаванием?

КЕСЬЛЕВСКИЙ: Нет. Я начал преподавать в семьдесят восьмом году, в Киноакадемии в Катовицах. А этот мастер-класс провел, исполняя давнее обещание. Я член Европейской Киноакадемии, но никогда ничего для нее не делал. Не посещал собрания и редко отвечал на письма. Однако я чувствую солидарность с ее членами и ее целями. Поэтому, когда мне предложили провести мастер-класс, я согласился.

Вопрос: Почему вы посвятили мастер-класс отношениям режиссера с актерами?

КЕСЬЛЕВСКИЙ: Я думаю, что взаимодействие режиссера с актерами — самое слабое место сегодняшнего европейского кино, не говоря, конечно, о драматургии. Как правило, оно поверхностно, формально. Я считаю, что это серьезная проблема, и вижу смысл подобных занятий в том, чтобы углубить это взаимодействие, научиться лучше понимать друг друга.

Вопрос: Раз вы проводите мастер-класс, то, следовательно, считаете, что кинемато-



граф – ремесло, которому можно научиться, и талант здесь ни при чем. Мы правы?

КЕСЬЛЕВСКИЙ: Конечно, можно научиться делать фильмы. Но хорошо ли и быстро ли научишься, зависит от таланта и способностей. Сравните с литературой. Каждый может составить предложение. Этому учат в школе. Но мало кому удается составить его так, что выходит литература.

Вопрос: Однако, считая, что можно овладеть теорией кинематографа, вы не читали лекций. Вы, в общем-то, и не учили. Вы дали участникам семинара задание и время от времени комментировали и корректировали их работу.

КЕСЬЛЕВСКИЙ: Слово "учить" мне кажется здесь неуместным. Я считаю, что на подобных мастер-классах мы встречаемся для того, чтобы поэкспериментировать, поразмышлять и что-то понять. Кроме того, режиссура включает множество разных, в том числе, практических аспектов. Один из них – работа с актером. Теорией здесь не обойдешься. Это нужно попробовать и почувствовать самому. Моей задачей было направлять этот процесс, время от времени вмешиваться и предлагать: "пускай актеры сделают то-то и то-то и посмотрите, что выйдет", "скажите актерам вот что и увидите, что получится". И тому подобное.

Вопрос: Вы в самом деле именно так и руководили, но иногда только наблюдали и не вмешивались. Даже тогда – или особенно тогда – когда совсем ничего не получалось.

КЕСЬЛЕВСКИЙ: Я часто так поступаю, потому что важно самому испытать, как что-то не получается. Вообще, можно сказать: чем больше не получается, тем больше учишься.

жать, ни превозносить до небес, а просто выражаю, то, что чувствую, – студенты могут больше взять от меня. Я не бываю более жесток, чем необходимо. Я совершенно не склонен к конфронтации. Я иду на компромисс. В то же время я думаю, что в ходе подобных мастер-классов некоторые существенные вещи просто должны быть сказаны.

Вопрос: Не стеснясь критиковать, вы весьма сдержанно предлагали решения.

КЕСЬЛЕВСКИЙ: Да, потому что студенты должны понимать, что моя точка зрения, моя идея не единственно правильны и можно найти совершенно другое решение. Это позволяет не ставить точек, все продолжают размышлять вместе с тобой и чувствуют себя соучастниками.

Вопрос: Однако иногда это всеобщее соучастие становилось помехой. Студенты говорили нам, что им бывало очень трудно верно соотносить собственный замысел с множеством чужих предложений.

КЕСЬЛЕВСКИЙ: Да, это тоже непросто. И все равно необходимо сохранять открытость. Потому что одно – или пять – из десятка предложений могут быть лучше того, что придумал ты сам. И было бы жаль упустить их. Иногда слышишь поразительные идеи, но они никак не соединяются с твоим собственным представлением. Тогда не берешь их.

Вопрос: Значит, подобную открытость можно позволить себе, лишь имея ясное представление о том, что ты хочешь сделать? В противном случае чужие предложения могут оказаться весьма опасны.

КЕСЬЛЕВСКИЙ: Верно. Правильное отношение приходит с опытом. А его моло-

дые люди обычно не хватает. Нужны годы, чтобы выработать необходимое спокойствие и уверенность в себе. И все-таки стоить предупредить об этом уже теперь.

Вопрос: Давайте поговорим подробнее об актерском деле. Важной стадией мастер-класса были утренние занятия. Мы обсуждали, разбирали и репетировали сцену, которая снималась днем. Это помогало актерам, так сказать, разогреться. Просите ли вы своих актеров делать специальные упражнения?

КЕСЬЛЕВСКИЙ: Нет, разве что с какой-нибудь конкретной практической целью. Но я весьма скептически отношусь к занятиям йогой, медитацией, упражнениям по концентрации и тому подобному. Я думаю, на жителей Востока всё это действует, а в нашем исполнении становится симуляцией. Это мода. Многие люди этим занимаются. И мы думаем, что это помогает.

Вопрос: Тогда как вы приводите актеров в нужное настроение? Ведь как-то раз вы сказали нам, что почти не репетируете собственные фильмы.

КЕСЬЛЕВСКИЙ: Я люблю репетировать. Меня обычно спрашивают, провожу ли я долгие репетиции вечером накануне съемки. Не провожу. Я репетирую утром на площадке, когда все подготовлено к съемке. А вечер провожу с оператором; мы обсуждаем завтрашнюю смену; с ним, а не с актерами. Я всегда надеюсь, что они сумеют сыграть сцену, и это возбуждает в них известное волнение. Актеры чувствуют, что я чего-то жду от них, и стремятся что-то мне показать. Это радостное, стимулирующее волнение.

Вопрос: Но как вы поддерживаете его? Во время семинара можно было заметить, что репетиции идут очень энергично, а на съемках энергия рассеивается.

КЕСЬЛЕВСКИЙ: Студентам не удавалось удержать актеров в форме. Виной тут бывали затянутые репетиции. Иногда сцена получалась, и сам режиссер так считал, но репетиции продолжались. В таких случаях у актеров начинаются сомнения, они не могут понять, зачем надо снова повторять. Ведь было хорошо? Поэтому нужно внятно объяснить, чего вы хотите от новой репетиции. Иногда я советую режиссеру: "Вернитесь к сцене позже. Не надо повторять того, что уже хорошо". Тем более что актеру все равно придется повторять. Для оператора, звукооператора, для установки света и фокуса. Разрешите актерам играть не в полную силу. Они не должны выкладываться на технических репетициях. Просите их делать только то, что сейчас нужно. Кроме того, актеры часто погрены под множеством указаний. Многие – и особенно театральные актеры – обожают анализировать текст. О подтексте могут рассуждать бесконечно. Я не поклонник этого. Анализ они забывают. Одна или две точные подсказки, которые помогают выразить сущность персонажа, значительно более полезны.

Вопрос: Подсказки психологического или практического свойства?

КЕСЬЛЕВСКИЙ: По-разному. Иногда очень специфические. Правил нет. Нужно разъяснить актеру суть фильма. Это можно сделать, обратив его внимание на какую-то реплику в сценарии, или на жест, реакцию в сцене. Бывает, что, прочитав эту реплику, актер подходит ко мне через несколько дней и говорит: "Да, для меня это действительно самое главное в фильме. Я даже не заметил этого места, когда читал в первый раз". С помощью одной реплики или реак-

ции актер находит ключ к роли. Несколько таких небольших, ясных подсказок – не слишком много – это лучшая помощь, какую вы можете предложить.

Вопрос: Раз мы заговорили о помощи: вы действительно ни на шаг не отходите от артистов. Вы не сводите с них глаз. Вы поистине их лелеете.

КЕСЬЛЕВСКИЙ: Я стараюсь создать на съемках хорошую атмосферу. Актерам должно быть удобно. Им должно нравиться наша работа. Поэтому мне необходимо удостовериться, что им не дуется по ногам и их хорошо кормят.

Вопрос: Вы не боитесь избаловать их? Спрашиваем потому, что некоторым актерам вечно недостает заботы.

КЕСЬЛЕВСКИЙ: Но я редко работаю с такими актерами. Конечно, есть такие люди. Они нуждаются в непрерывных гимнах в свою честь и требуют, чтобы их обожевляли. Я стараюсь избегать их. Не принимаю звездных замашек. Жан-Луи Трентиньян и Ирен Жакоб – настоящие звезды, но в жизни это обычные нормальные люди. Они заходят выпить кофе в те же кафе, что и мы с вами. Я могу делать фильмы только в атмосфере равенства. Может быть, поэтому я никогда не работал в Америке.

Вопрос: Приверженность равенству воплощается даже в ваших режиссерских методах. Есть режиссеры, которые ставят своих актеров в непредвиденные положения, я как, например, Робер Брессон. Таким способом он стремится спровоцировать исполнителя, заставить врасплох, вызвать и запечатлеть бессознательную реакцию. А вы постоянно даете актерам указания, держите в курсе своих замыслов. По крайней мере, у нас сложилось такое впечатление.

КЕСЬЛЕВСКИЙ: Вы не ошиблись. Это вопрос вообще моего отношения к людям. Я считаю, что все равны, независимо от рода занятий. Речь, разумеется, о работе над фильмом. Потому что фильма не сделаешь в одиночку. Я стремлюсь создать такое настроение, когда каждый чувствует себя соучастником. Это относится и к актерам.

Вопрос: Это объяснение морального свойства, и мы его хорошо понимаем. Но нет ли здесь и профессиональных соображений? Может быть, репетиции и провокации дают разный результат?

КЕСЬЛЕВСКИЙ: Нет, не думаю. Оба способа могут дать поразительные результаты. Но манипулирование – не мой путь. Я долгое время делал документальные фильмы, и этот метод знаком мне с тех пор. Я сам иногда им пользовался, потому что он вообще свойствен документалистике: поймать жизнь врасплох. Но меня всегда это несколько раздражало. Мне это не нравилось.

Вопрос: Ваши отношения с актерами основаны на чувстве равенства, на доверии; как возникают такие отношения? На семинаре знакомство с актерами прошло не совсем удачно, потому что режиссеры сразу стали задавать весьма интимные вопросы – об отношениях с родителями, о личной жизни. Что вы думаете об этом?

КЕСЬЛЕВСКИЙ: В том, чтобы спросить о чем-то личном, нет ничего страшного. Есть только существенная разница, разговариваете ли вы с актером наедине или в такой большой компании. Что не показалось бы чересчур личным в беседе вдвоем или втроем, становится нескромным в присутствии тридцати. Это надо принимать в расчет. Кроме того, при таком количестве народа, есть опасность превратить беседу в представление. Начать задавать не те вопросы, которые вас действительно интересуют, а те, которые вам кажутся "правильными". Демонстрировать, что вы профессионал. И это может причинить боль. Ведь актеры очень чувствительны, и сразу отличат серьезный разговор от формального или показного.

Вопрос: Но вы считаете, что в принципе актерам можно задавать личные вопросы?

КЕСЬЛЕВСКИЙ: Да, но не потому только, что делаешь фильм. Нас вообще интересуют другие люди, и, естественно, те, с кем вместе работаешь. Не надо только устраивать допроса. Мы же не позволяем себе этого в обычной жизни. Есть вопросы, которых не задают при первой встрече. Это значило бы просить о доверии – а этого делать нельзя. Доверие нужно заслужить.

© Европейская киноакадемия и фонд призов "Феликс", февраль 1995.

Перевел с английского Олег ДОРМАН

Кесьлевский. КЛАСС



"Три цвета: Синий"

Вопрос: Но иногда вы вмешивались без всяких объяснений. Это вызывало не меньшее удивление. Вы не объясняли, что делаете. Просто делали. От нас зависело, понять или не понять. Так бывало не раз и, следовательно, это не случайность.

КЕСЬЛЕВСКИЙ: Конечно. Но это не педагогический прием. Просто наиболее естественный путь. Ведь когда что-то запоминаешь? Во-первых, когда испытываешь сам. В бесконечных объяснениях совершенно нет смысла. Надо всё испытать самому. Этого, однако, недостаточно.

Просто испытать недостаточно. Самое главное, – то, как мы анализируем свой опыт. И если я чего-то не разъясню, то от самих студентов зависит, как истолковать этот опыт и сделать его собственным.

Вопрос: Ваши замечания, когда вы их делали, часто были не слишком приятны для студентов. Вас это не смущало?

КЕСЬЛЕВСКИЙ: Конечно, удовольствия мало, – но этого не избежать. Если только мы не собираемся прятать голову в песок и делать вид, что нет никаких проблем, даже когда очевидно, что они есть. Критика всегда в какой-то степени болезненна, поэтому важно быть честным. Если я считаю, что что-то плохо, я так и говорю. Но если что-то хорошо, – я тоже говорю. И когда становится понятно, что я не склонен ни уни-



"Три цвета: Красный"



"Три цвета: Белый"