

СЛУЧАЕТСЯ, за иным художником, так или иначе талантливо утвердившим себя в кинематографе, довольно прочно закрепляется какое-то определение; есть у нас такая слабость — любое явление классифицировать и включать в систему. И тогда стоит какому-нибудь режиссеру, известному, скажем, в качестве «актерского» или же, допустим, художника «социальной тематики» (градации здесь столь же многообразны количественно, сколь неубедительны в качественном отношении) — так вот, стоит такому режиссеру вдруг отклониться от пути, раз и навсегда отведенного ему критиками и теоретиками, как последние тотчас заходят в тупик. Пересматриваются определения, перестраивается система классификаций, в поисках истины проходят долгие годы. А художник тем временем продолжает работать, ищет все новые пути и не оглядывается назад. Его истина — творчество.

Определением, приемлемым в отношении Александра Митты, может быть, пожалуй, лишь такое: неожиданный режиссер. Каждой своей новой картиной он как бы опровергает себя — столь новы оказываются средства и взгляд на мир. Лучше ли, хуже — не о том речь. Просто всякий раз искусство Александра Митты заставляет смотреть сотни раз вidenное, как будто в первый раз. Художник заново постигает мир и нас приобщает к этому великому таинству.

«Звонят, откройте дверь» — сдержанная черно-белая камерность, мерное течение жизни, простота, диктуемая сюжетом Александра Володина. А через четыре года — взрыв, «Гори, гори, моя звезда», яркая, пронзительная история о революционном художнике. Следом — полная музыки и красок веселая картина о прощании с детством «Точка, точка, запятая». Ей на смену идет лирический рассказ о несостоявшемся счастье девушки из Хиросимы — фильм «Москва, любовь моя». И, наконец, — царство неуемной фантазии, карнавальная стихия «Сказа про то, как царь Петр арапа женил».

Такие разные, разные фильмы. Наш сегодняшний разговор с Александром Миттой — о мастерстве режиссера.

— Любимый фильм, как известно, начинается с замысла. Что для вас как режиссера важнее всего на этом этапе?

— Работа над картиной для меня идет обычно по трем основным направлениям, и уже на уровне замысла я слежу за тем, чтобы в будущем фильме четко действовали три компонента: литературная основа, актерский состав и зрелищность. Чувствую, что неоригинален, но сейчас я постараюсь расшифровать каждое из этих положений.

Допустим, драматургия. Мы привыкли требовать от нее тщательно продуманные ситуации, убедительные мотивировки поступков героев, разработки психологических состояний — словом, киносценарий по идее должен представлять собой законченное литературное произведение со всеми вытекающими отсюда последствиями. Разумеется, я не собираюсь спорить с таким мнением, тем более что и сам еще недавно его придерживался: мне казалось, что иначе и быть не может. Теперь же начинаю понимать — возможен иной вариант. Что если относиться к сценарной основе фильма как к некой четко выдержанной структуре, тщательно разработанной схеме? Не скованный литературными подробностями, я становлюсь более свободным, чувствую себя гораздо увереннее на площадке, появляется возможность импровизировать.

— Другими словами, вы отрицаете традиционный литературный сценарий?

— Не совсем так. Просто я выработал в себе новое отношение к сценарию: былое неприятие всяческих схем уступило

место уважению к ним. Разумеется, речь идет не о схеме в смысле шаблонности, плохого стереотипа, а о такой схеме, которая, выступая в роли драматургического каркаса, костяка фильма, держала бы все его сложное тело, не давая этому телу уродливо развиваться. Я отнюдь не против наличия в сценарии всяческих драматургических нюансов, своего рода образности; прекрасно, когда все это присутствует. Работую только за то, чтобы за мной признавалось право, когда это необходимо, вводить новые, кинематографические нюансы, создавать новую, кинематографическую образность.

— И все же до сих пор в работе над фильмами вы старались по возможности придерживаться сценария?

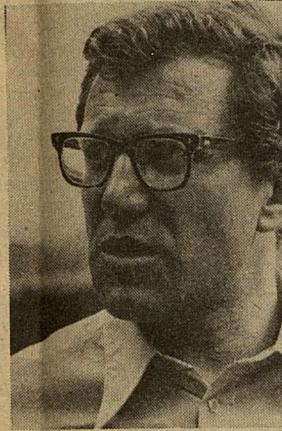
немалой степени продиктовано сиюминутным состоянием — актеров, режиссера, погоды, наконец.

— Но, согласитесь, такие неожиданно, о которых вы говорите, обусловленные в основном спецификой кинопроизводства, носят, как правило, объективный характер. То, что неожиданно для вас, зрителем будет восприниматься как данность...

— Ну и для зрителя тоже кое-что останется, будет чем его удивить. В последнее время я как раз слежу за тем, чтобы в моих фильмах было как можно большее количество перипетий. Если не считать детективы и приключенческие ленты, в кинематографе сейчас принято линейное развитие действия, без существенных отклонений в сторону, в то время как жизнь посто-

СЛОЖНЫЕ ХАРАКТЕРЫ, ПРОСТЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА

У нас в гостях кинорежиссер Александр МИТТА



— Дело в том, что здесь многое зависит от уровня владения профессией. В последнее время я начинаю чувствовать, что многое из того, что раньше мне не удавалось по части мастерства, теперь перестает быть проблемой. Говорю это совершенно серьезно и без ложной скромности. Так вот, когда ты чувствуешь профессию, твоей воле подчиняется весь хаос съемочной площадки, решения приходят легко и появляются прекраснейшее ощущение свободы. Становишься более гибким и начинаешь быстрее реагировать на всякого рода неожиданности, которых, как известно, уж где-где, а в кино предостаточно. Скажем, в сценарии обозначена северная натура, а есть возможность поехать лишь на южную, в сценарии написано, что главный герой — высокий стройный блондин, а мне приглянулся маленький, толстый и лысый актер. Происходит мгновенная перестройка, и в конце концов первоначальное решение кажется далеким и нелепым. Неожиданности — ими движимо искусство, и в первую очередь кино. Представьте: серое осеннее небо, желтые листья обреченно падают с деревьев, заполняя поверхность пруда в парке, где разыгрывается очень грустная сцена. И тут случается неожиданное; по съемочному графику этот эпизод может быть снят только летом и только в парке, где нет пруда, а есть фонтан. Если следовать по пути, предложенному драматургией, то нам предстоит в далеком уголке этого парка срочно выкопать пруд, нарезать из бумаги листья и неустанно поливать актеров водой из брандспойта. А я предложил бы иной выход: ту же очень грустную сцену снимать в парке, в веселом парке, среди шумной толпы и искрящихся фонтанов. Уверю вас, в таком виде она будет действовать гораздо сильнее, а, главное, нам не придется насиловать реальность — мы преподнесем ее такой, какая она есть на самом деле! Так что иные неожиданности могут серьезно изменить первоначальный замысел. В этом смысле очень много решает интуиция, тут важно вовремя угадать атмосферу, состояние, настроение. Как угадал Клод Лелюш в «Мужчине и женщине» — помните собаку на предзакатном пляже? Уверен, что такое решение эпизода встречи героев было в

явно удивляет нас своими знаменитыми «вдруг». Сюда же, кстати, относятся и те неожиданности, связанные с условиями съемок, о которых мы уже говорили.

Мы уже подошли к обсуждению другого из главных перечисленных мной компонентов фильма.

Зрелищность для меня сегодня означает: аттракционность. Идея монтажа аттракционов в кинематографе, принадлежащая, как известно, Эйзенштейну, в наши дни получила все большее развитие и применение; как мне кажется, в этой идее заключен прежде всего замечательный способ дисциплины мышления. Впервые я воспользовался им в картине «Гори, гори, моя звезда», где пошел по пути стилизации изображения решения под русских примитивистов 20-х годов. Недавно фильм показывали в Австралии, и там очень удивились, узнав, что картина была снята десять лет тому назад; на Западе этот стиль еще только входит в моду. Думаю, что тем же самым объясняется прокатный неуспех «Сказа про то, как царь Петр арапа женил»: зритель не разгадывает представленный на экране условный мир петровского барокко, воспринимая весь фильм как карикатуру на эпоху. И здесь уже нет смысла разьяснять что к чему — просто мы несколько переоценили подготовленность зрителя.

— И все же найденный стиль для вас, наверное, это еще не все?

— Я просто несколько отклонился от темы. Конечно, идея монтажа аттракционов не есть только лишь идея стилизации, она вбирает в себя стилизационный момент как одно из слагаемых. Техническая суть «монтажа аттракционов», как я его понимаю, состоит в том, что кинематографический эффект достигается за счет накопления в фильме неких однотипных компонентов, служащих выражению одной и той же идеи. То есть я, как режиссер, должен уяснить для себя основную мысль моей картины и в работе над ней все время следить за тем, чтобы все слагаемые — актеры, изобразительное решение, музыка — работали только на эту, основную мысль. И тогда сама собой появляется чрезвычайно жесткая система ограничений. Отбрасывается все лишнее, не относящееся к

делу. Удачнее всего эту идею я реализовал, по-моему, все в том же фильме «Гори, гори, моя звезда», где весь смысл состоит в том, что схема не просто присутствует в картине, но это ее присутствие всеми средствами постоянно подчеркивается. Репетирует ли униженный Искремас «данс-апаш» для белоофицерских жен, красив ли яблоки на мертвых деревьях молчаливый Федя, крутит ли у себя в театре пошлую «кинематографическую ленту» предприимчивый Пашка — иллюзионщик — все это вариации одной темы: служение искусству суть служение правде.

— Сохранили ли вы такой принцип построения кинопроизведения в вашей новой работе?

— Разумеется. Сейчас я заканчиваю съемки картины «Запас прочности» о летчиках гражданской авиации. Она состоит как бы из четырех отдельных, самостоятельных фильмов: первые три посвящены истории каждого из главных героев, в четвертом же их характеры проявляются по-новому и окончательно. Происходит это во второй серии, в условиях воздушной катастрофы. Так вот, в первых трех частях идет как раз то самое накопление однотипных признаков, о котором я говорил. Дается коллективный портрет в обыденных, достоверных ситуациях, а потом обрушивается лавина исключительных обстоятельств. Правда, здесь я преследую еще одну цель. Чаще всего ведь как получается: если ставится психологическая кинодрама с проникновением во внутренний мир героев, то делать это предпочитают на основе ограниченного действия, всеми силами стремятся к большей камерности. Если же снимается картина динамичная, остро сюжетная, то тут уже не до героев — неминуемо происходит упрощение характеров за счет напряжения обиходных действий. Мне бы хотелось избежать обоих компромиссов. Поэтому я хочу, сначала пристально вглядываясь, дать ощущение характера, а потом погрузить его в атмосферу острых событий.

— Как бы вы определили жанр «Запаса прочности»?

— Кинороман. Сначала сложные характеры раскрываются в очень простых обстоятельствах, а потом эти же люди совершают предельно элементарные действия в ситуации заведенной до отказа пружины. По-моему, здесь действуют законы романной формы. А впрочем, это слишком общо, и если разобраться, то в картине можно будет найти признаки многих и многих жанров. Я считаю, что все будущее развитие кинематографа находится в руках невероятной жанровой разветвленности. Кино ведь предельно условно, безусловна в нем лишь внешняя фактура — игра, съемка, шум и музыка как таковые. Из этих безусловных элементов создается бесконечное разнообразие условных киномиров. Но, конечно, творя эти условные миры, нельзя не соблюдать определенные жанровые законы — это дисциплинирует. Правда, здесь тоже следует знать меру, иначе получится то, что получилось у меня с картиной «Москва, любовь моя». Я тогда впервые взялся за мелодраму, чувствовал, что жанр этот не заслуживает упрочившегося презрительного к нему отношения, а вот как вернуть ему былую силу — представлял очень плохо. Снимая фильм, старался все делать по правилам — там, где грустно, пусть звучит грустная мелодия, там, где весело, — мелькают смеющиеся лица героев. Теперь понимаю, что вновь недооценил структуру — каркас фильма должен оставаться мелодраматическим, а тело на него наживлять надо не угодливо перед жанром, а по-хозяйски свободно. Используя накопленное раньше, создавать новые жанровые образования.

Посмотрим, что из всего этого получится...

А. КАГАРЛИЦКАЯ.

Москва, Кольцовское, 1979 2 дек.