

«Лит. газета» 1977, 21 дек № 51

— Существует мнение, и кажется, в нем есть доля истины, что первые ваши картины были, так сказать, пробой пера.

— Не знаю. Каждая из этих картин выражала отношение к миру, присущее мне в тот период жизни, когда она снималась. Поэтому хотя эти фильмы очень разные, они близки мне...

— Помогает ли вам собственный актерский опыт?

— И помогает, и мешает. Главное, что дает собственный актерский опыт, это беззаветная любовь к актеру, понимание того, как трудна эта профессия, естественно, для кого она — Искусство, а не шутовство. Если актер чувствует, что на площадке он главный, тогда от него можно добиться даже того, чего он сам от себя не ожидает.

Ну, а мешает часто возникающее ощущение того, что сам ты мог бы сыграть лучше. Нередко мой режиссерский показ оказывается более точным, чем то, что видишь потом в кадре. Но ведь показать и сыграть — совершенно разные вещи. Показ идет на одной только технике, без внутренних эмоциональных затрат.

Я убежден, что актер не должен рассудочно себя контролировать. Это, естественно, не значит, что играть надо в сомнамбулическом состоянии. Каждый опытный артист достаточно ясно понимает, как он сыграл — хорошо или плохо. Но все равно ему нужен глаз со стороны, направляющая режиссерская рука из-за камеры, одобрение, подсказка.

Поэтому-то режиссеру трудно сниматься в своих картинах. Знаю это по собственному опыту: играл в своих фильмах не от хорошей жизни. К примеру, на «Механическом пианино» просто случилось несчастье: Евгений Стеблов, который должен был играть молодого Трилецкого, за два дня до начала съемок попал в автомобильную катастрофу. Не сомневаюсь, что если бы играл он, роль получилась бы намного более тонкой и глубокой.

— Сегодняшняя молодая кинорежиссура во многом состоит из вчерашних актеров: Губенко, Нахапетов, Никоненко... Что, по вашему мнению, заставило всех вас сменить профессию?

— Мне думается, прежде всего желание самому отвечать за все, что нами сказано. Актерская профессия — от этого никуда не денешься — имеет во многом характер интерпретаторский. Режиссер же гораздо более самостоятелен и независим в своей работе.

Наверное, еще имеет значение и то, что актеру путь в режиссуру все-таки ближе, чем оператору или художнику, особенно если актер хороший. Умение работать с актером — это уже немало для режиссера. Хотя, конечно, в то же время и мало. Нужен еще багаж культуры, огромный круг ощущений, знаний, способность чувствовать образ будущей картины, когда не снято ни метра пленки.

Не знаю, как для других, но для меня фильм начинается с ощущения — ощущения всей вещи или одной какой-то сцены, которое не поддается выражению словами. Скажем, в «Рабе любви» такое ощущение пришло, когда придумалась сцена гибели оператора Потожского. Два человека на залитой солнцем пустой площади объясняются друг другу в любви,

КИНО

Никита
МИХАЛКОВ:

ВСЕГДА, КАК ВПЕРВЫЕ

«Свой среди чужих, чужой среди своих», «Раба любви» — первые его фильмы. Третий — «Неоконченная пьеса для механического пианино» — недавно удостоен Большой золотой раковины — главного приза фестиваля в Сан-Себастьяне.

Сегодня режиссер Никита Михалков ведет разговор о проблемах профессионального мастерства.

прощаются, чтобы вечером встретиться снова, и через пятнадцать секунд он на ее глазах погибает, убитый неизвестно откуда стреляющими людьми. Все на общих планах, как бы вдаль от нас... И из этого родилось стилистическое и эмоциональное настроение всей картины. От этой сцены мы стали «отматывать катушку назад», к началу, а потом вперед — к концу.

— Режиссерский профессионализм ваших картин отмечают даже те, кому они не нравятся.

— Вначале, по молодости лет, думаешь, что знаешь о профессии все. Потом — чем дальше, тем больше — начинает открываться, что кино — это живое существо, движущееся, развивающееся вместе с тобой.

Скажем, раньше я не подозревал о том, что, увеличив длину крупного плана, можно изменить смысл всей сцены, что монтажом можно совершенно убить хорошо сыгранную роль. Ну, например, если во время страстного монолога героя «врезать» план человека, который в этот момент чистит ногти.

Только недавно я открыл для себя то, что отраженный луч может быть сильнее прямого, отраженная реакция на какую-либо сцену — воздействовать эмоционально сильнее, чем сама сцена, непосредственно тобой видимая.

Все время открываются какие-то неизвестные тебе прежде законы, пути, возможности кинематографа. Этим надо постоянно заниматься. Это профессия, ее надо знать.

К сожалению, профессия режиссера порой дискредитируется. Дискредитируется именно тем, что слишком много возможностей прикрывается за чужую спину. Оператору, не умеющему экспонировать, не дадут снимать фильм: его брак налицо. Косноязычного актера не пригласят на роль — его профне-

пригодность очевидна. Композитору, не знающему нотной грамоты, не поручат писать музыку. А ничего не умеющий режиссер — не чувствующий пластики, не знающий азов работы с актером, монтажа, музыки, драматургии — может поставить картину.

Кинематограф — индустрия, плановое хозяйство. Картина стоит больших денег — государственных. И вдруг доверяют эти деньги человеку, к режиссуре не способному. Но у него есть виковский диплом, он имеет право на постановку. Начинаются съемки, все видят, что материал беспомощен. Но деньги уже потрачены, надо как-то спасти положение. И всей студией дружно начинают тащить картину за уши. Администрация, редактора, коллеги-режиссеры делают все, чтобы картина вышла. В итоге монтажеры смонтировали, подложили музыку, коркак выпихнули картину на экран, и она идет, иногда даже неплохо идет.

Бездарные люди знают только два возможных пути в искусстве: сделать, «как у людей», и сделать, «не как у людей». Но и в том, и в другом случае нет своей личностной позиции, нет личного отношения к тому, о чем ведется рассказ.

Дискредитация режиссерской профессии портит и зрителя. Когда выходит картина, каким-то образом не соответствующая шаблону привычного восприятия, зритель в лучшем случае недоумевает. А чаще приходит в состояние раздражения и гнева и пишет письмо в газету: «Кто дал право тратить народные деньги на эту ужасную дрянь?»

— Это вообще вечная проблема: художник и зритель. Как бы ни сближались их критерии искусства, все равно остается актуальным вопрос взаимопонимания, нахождения контакта.

— Мне думается, каждый фильм требует, чтобы зритель специально к нему готовили. Речь не о том, что если зритель не принял хорошую картину, то он в этом виноват. И не о том, что он, зритель, ниже нас, художников. Я вовсе не проповедую менторский стиль взаимоотношений: трудно требовать от человека, зашедшего в кино потреться с мороза, чтобы он, к примеру, принял «Андрея Рублева». Он может ничего и не знать об этой эпохе. Если говорить о моей собственной практике, то думаю, что незнание подобных вещей помешало многим воспринять «Раба любви». Зрителей раздражал манерный голос Елены Соловей, но если бы они знали хоть немного о стиле салона тех лет! Дамы драпировались в ткани, красили ногти в лиловый цвет, курили длинные папиросы, выбеливали лицо и худели, чтобы казаться большими чахоткой. Такова была мода.

Некоторые не обратили внимания на то, что «Раба любви» стоит в кавычках — это название денты, в которой по фильму снимается актриса Ольга Вознесенская. А кроме того, само это название определяет наше отношение к материалу — отношение ироническое. Я думаю, что если бы все это зрителю разъяснили, он был бы только благодарен за это...

Беседу вел А. ЛИПКОВ