

21 марта 1985 г.

Калье Кийск,  
народный артист Эстонской ССР:

БЕСЕДЫ О МАСТЕРСТВЕ

# Диалог на равных

За тридцать лет работы в кино кинорежиссер Калье Кийск создал немало картин, и среди них такие запомнившиеся, как «Ледоход», «Оглянись в пути», «Им было 18», «Безумие», «Берег ветров», «Цену смерти спроси у мертвых...», «Лесные фиалки»... Тридцать лет — срок долгий, позволяющий судить о кинопроцессе, о постоянно возрастающих требованиях жизни к искусству. И вот наш первый вопрос К. Кийску:

— Каким вы видите современного героя?

— Мне кажется, о проблеме современного героя можно говорить на примерах картин диаметрально противоположной тематики. Это могут быть ленты о современности, исторического или приключенческого жанра, военные и даже фантастические фильмы. Суть не в этом. В каждом произведении, будь то книга или кинофильм, есть человек или даже группа действующих лиц, которые вызывают зрительские симпатии, подкупают нас своей узнаваемостью, своим мировоззрением, интересным внутренним миром, силой характера, обаянием и другими личными качествами, одним словом — своим человеческим масштабом. Впрочем, нарисовать «идеальный» портрет, который удовлетворит любителей готовых формул, лично я бы постерегся. Есть риск создать совместными усилиями эдакого «фоторобота» — неживую модель, наполненную схемами морали, долга, ответственности, а на самом деле — внутренне пустого.

— Вы загроули очень острую проблему — механической подмены подлинных морально-этических и эстетических задач, стоящих перед художником, их видимостью. Именно такие киноподелки, попадаая на наши экраны, дают зрителю повод к равнодушию, резкому неприятию материала. Такие «творения» искажают реальность, разрушают доверие к искусству...

— Тема эта больная. Фильмы идейно плоские, напыщенные, прикрывающиеся фальшивым пафосом, претенциозные и вычурные, якобы несущие и разрабатывающие какую-то неведомую «новую» эстетику, занимающиеся формальными поисками средств выражения в ущерб мысли, отталкивают зрителя, вызывая его недоверие к происходящему на экране. Художнику нельзя забывать о воспитательной роли искусства. Сказано: «искусство — это зеркало». Важно, чтобы зеркало это отражало жизнь, а не только чье-то стремление «самовыразиться», хотя порой и выразить-то нечего. И, глядяшь, «зеркало» покрылось пылью, стало отражать смутно и неясно, размывая всякие конкретные очертания, зачастую проецируя на экран «негативное» изображение действительности. У такого «творца», правда, ча-

сто находятся ярые защитники, не говоря уж о том, что сам он готов до горячего пота отстаивать свое произведение, отыскивая самые нелепые аргументы, выдвигая массу оправданий и возражений в свою пользу.

— Может быть, здесь происходит, попросту говоря, известный разрыв между замыслом и воплощением? Но ведь было бы неправомерно отрицать значение и чисто профессиональных вопросов, связанных с поисками новых форм киноязыка, не так ли?

— Разумеется. Но я говорю сейчас о другом — о режиссерской попытке защитить идейно беспомощный фильм. В таких случаях режиссер долго и подробно распространяется о системе «подводных течений», существующих в картине, но не заметных беглому взгляду «неподготовленного» зрителя, говорит о психологических нюансах, шумно спорит о метафоричности и образности операторского решения. Конечно, разговор о степени зрительской подготовленности необходим, он назрел, его нельзя сбрасывать, но и сваливать собственные провалы на ни в чем не повинную голову зрителя, по крайней мере, недостойно для художника. Ведь тем самым мы явно приносим реальный уровень образованности, уровень эмоциональности сегодняшнего зрителя, автоматически возвышая свой интеллектуальный уровень, обижая тех, кому, собственно, и предназначается судить о картине, принимать ее или не принимать. Полемика с такими авторами сводится к одному: автор всячески настаивает на своей исключительности, пренебрегая разумными доводами собеседника, замыкаясь в тесных рамках неудавшейся картины, говоря напоследок о том, что его просто не поняли. Вот и возникает пресловутая проблема замысла и воплощения. И последнее: искусство ни в коей мере не может быть «элитарным», самоценным по своей природе, являться неким подсобным инструментом для «самовыражения» того или иного художника, так как сразу встает вопрос: кому нужны такие произведения? Для чего, для какой цели довольно большая группа людей, я имею в виду съемочную группу, почти год попусту тратит время и, притесте, государственные деньги? Таким образом, этот вопрос касается не только непосредственно искусства, но и экономики.

— Ваш упрек относится прежде всего к молодым, начинающим режиссерам или вы имеете в виду произведения некоторых наших маститых авторов?

— Безусловно, в первую очередь я обращаюсь к молодым, но иногда и зрелые, опытные мастера, чьего греха таить, тоже страдают подобными необъективными оценками своего творчества.

— Случается, что первый успех или успех постоянный, закрепленный предыдущими работами, оказывает отрицательное влияние на художника, и он теряет бдительность, самоконтроль, которые так необходимы в творческом процессе, отмахивается от критических замечаний и, так сказать, «мнений со стороны»...

— Человек искусства — человек увлекающийся. К тому же не всегда он бывает способен посмотреть на результат своего труда взглядом объективным, свободным и беспристрастным. В этом нет ничего плохого — это естественно. Любимый успех радует художника, любая неудача печалит. Важно доверять своему художественному чутью и не терять это качество даже при самом большом успехе. Художник пропускает окружающую его действительность через свое индивидуальное мировосприятие, через многочисленные фильтры своего видения материала. Он отбирает то, что ему кажется достойным внимания и полемики, отбрасывая, отсекая, как ваятель, все лишнее, мелкое, незначительное...

— То есть перед ним встает проблема отбора?

— Совершенно верно. И вот здесь-то и кроется главная ошибка неудачных, творчески несостоятельных фильмов, романов, сценариев. Потому что основополагающим и обязательным фактором отбора является мировоззренческая позиция, которую занимает художник, его социальная активность, острота поднимаемых вопросов, необходимость немедленного вмешательства и его правомерность. Неубедительные характеры, надуманные конфликты, поверхностные переживания, ходульные сентенции есть результат совершенной ошибки в непростом и напряженном процессе отбора, требующем от художника предельной концентрации мысли, душевной энергии и, если хотите, концентрации таланта. Поправка на оплошность немислима. Она должна быть сведена к нулю.

— Эти проблемы стоят, наверное, и перед эстонским кинематографом?

— Вне всякого сомнения. Будучи первым секретарем правления Союза кинематографистов ЭССР, я постоянно сталкиваюсь с подобными трудностями. Как никто другой, я обязан следить за развитием нашего национального киноискусства, помогать становлению молодого поколения кинематографистов республики. В последние годы в эстонском кино намечались существенные перемены, и я надеюсь, к лучшему, несмотря на то, что вместе с этим проявились и некоторые отрицательные тенденции. Именно о них мне бы и хотелось упомянуть. Назову два имени: Олав Неуланд и Пэтер Симм.

Это режиссеры, которых в принципе уже нельзя считать начинающими, дебютантами их не назовешь. Фильмы, ими поставленные, были отмечены наградами всесоюзных кинофестивалей и сразу обратили на себя внимание ведущих критиков, возбудили зрительский интерес. На примере творчества этих двух режиссеров вполне уместно рассмотреть отдельные проблемы, связанные с кинематографом молодых. Первый фильм О. Неуланда «Гнездо на ветру» стал заметным явлением. Это была профессиональная, многообещающая работа, особенно интересная в некоторых своих аспектах идейного характера, по праву удостоенная фестивальных призов, и не обойденная вниманием прессы. И вот второй фильм О. Неуланда — «Коррида».

После столь обнадеживавшего начала второй фильм обещал продемонстрировать наступающую творческую зрелость, стать, я не побоюсь этого слова, событием в современном эстонском кинематографе. Но этого не случилось. Фильм оказался претенциозным, рыхлым по структуре, вялым по действию, неверным в обрисовке характеров, неясным по мысли, просто-напросто он разочаровал. На мой взгляд, О. Неуланд допустил серьезные просчеты в расстановке смысловых акцентов, да и сами акценты эти не были четко определены. Фильм сполз с социального фундамента, без которого сегодня невозможно ни одно сколько-нибудь значительное произведение искусства, подмяв своей громадой весь образный строй картины и ее проблематику, почти не проглянувшую сквозь эти руины.

Те же самые упреки можно отнести и на счет второй картины П. Симма, который блестяще дебютировал фильмом «Что посеешь...». Однако я не хотел бы ставить жесткий окончательный диагноз или бить преждевременную тревогу. Ни в коем случае. Я верю, что будущие работы этих талантливых режиссеров привнесут в наш кинематограф новые, оригинальные идеи, откроют путь нестандартным формам и решениям.

— Давайте вернемся к началу нашего разговора. Что же такое, на ваш взгляд, диалог с современным зрителем? На чем он основывается и как происходит?

— Искусство не терпит назидательности, оно оперирует образами. Нельзя быть лектором, объясняющим зрителю все до малейших подробностей, считая его непонятливым учеником, а себя — всеумудрым учителем. Это губительное заблуждение для всякого художника, и если следовать ему — путь к сердцу зрителя останется навсегда закрытым. Между киноэкраном и людьми, сидящими в зале, проходит тонкая незримая черта, грань, которую я бы

назвал «гранью доверия». Нарушить ее ничего не стоит — достаточно допустить фальшь, впасть в менторство, или, что того хуже, начать заигрывать с залом, и тогда никакого контакта между зрителем и произведением киноискусства не произойдет, мощная, непреодолимая стена отчуждения разделит художника и зрителя на два лагеря, фильм оставит своего адресата равнодушным, «грань доверия» будет нарушена. Современный зритель закрыт, но и открыт одновременно. Потенциально открыт. Современный зритель хочет разговора интимного, требует диалога на равных. Мы должны уважать зрителя и, я специально выделяю это слово, любить его. Мы непременно должны говорить с ним о том, что он хорошо знает: о наших общих бедах и радостях, о наших тревогах и надеждах. И тогда зритель доверчиво откроется, его душа станет восприимчивой, готовой сострадать и испытывать счастье.

Не помню, кто из писателей сказал, что художник не врач, он — боль. Я думаю, сегодня в сердце художника должна биться боль за судьбы человечества, всего мира, в котором еще так много горя, социальной несправедливости, войн... Забегая вперед, скажу, что мне хотелось бы снова вернуться в своих будущих работах к военной тематике, поведать о тех испытаниях, которые выпали во время Великой Отечественной войны на долю семнадцати-, восемнадцатилетних парней, о том, как ценной и их мальчишеских жизней была одержана победа, великая победа над смертью.

— Насколько я знаю, вы работаете в данный момент над картиной о современности. О чем будет рассказывать фильм, если не секрет?

— Пока секрет. Работа над сценарием только началась, но несомненно одно: фильм будет поднимать насущные вопросы сегодняшнего дня, говорить о серьезных проблемах морально-этического порядка, говорить открыто и прямо. Во всяком случае я к этому стремлюсь. Причастность каждого человека к трудовой повседневной жизни своей страны, непримиримость к тем людям, которые несут ответственность за судьбы других людей, но между тем не оправдывают возлагающихся на них надежд, идя на бесконечные компромиссы с совестью, постоянно обманывая самих себя и общество, — именно эти проблемы будут рассматриваться в моем будущем фильме...

А современный экранный герой — он рождается в зрительном зале, в соавторстве со зрителем, тогда, когда зритель сопереживает всему, что происходит на экране. Свою задачу я вижу в попытке синхронизировать во время просмотра разум и сердце зрителя. Жду ответа, когда задаю вопрос: чем и как ты живешь, мой зритель? Добиваясь его открытости, желая встать на единую со мной нравственную позицию, всегда стремлюсь к граждански честному и бескомпромиссному диалогу со зрителем.

Беседу вел  
А. ШИПЕНКО.