

САТЬЯДЖИТ РЕЙ

Наша
группа,
из
группы

Сатьяджит Рей написал в 1948 году: «Материал для кино – сама жизнь. Невероятно, чтобы в стране, которая вдохновила столько художников, музыкантов и поэтов, не появилось кинорежиссера. Он должен только открыть глаза и прочистить уши. Так пусть от так и сделает!» Через семь лет он сам осуществил эту идею, создав «Песню дороги», свой первый фильм, который обеспечил ему постоянное место в плеяде кинорежиссеров мира и как бы добился международного признания индийского кино, которым оно не обладало до этого.

С тех пор Рей иногда писал о создании своих фильмов, о своих разочарованиях и вознаграждениях; он также писал о фильмах других режиссеров и о них самих. В этой книге собраны его статьи и беседы в двух разделах: «Наши фильмы» – посвящен, в основном, его собственному опыту и содержит много забавных историй. Но он также предлагает свои наблюдения о тенденциях развития в Индийском кино. Раздел «Их фильмы» представляет несколько зарубежных фильмов, которые явились вехами в истории кинематографии, со времени немого кино до наших дней. Здесь также представлены его очерки о таких режиссерах как Ренуар, Джон Форд, Куросава.

Статьи расположены в хронологическом порядке и показывают тенденции в развитии взглядов на кино самого Рея. В то время, как практический опыт, безусловно, углубил его знание кино, он не изменил, однако, его главной концепции по поводу того, **что** делает фильм хорошим, и **как** этого добиться. Таким образом, эта книга во многом о его творчестве и о нем самом.

Сатьяджит Рей (род. 2 мая 1921 г.) учился в Президентском Колледже в Калькутте и потом в Шантиникетане, где изучал живопись и графику.

Он начал работу в рекламном агентстве и работал там до выхода его первого фильма в 1955 г. К тому времени он уже стал известен как иллюстратор и дизайнер книжных обложек.

После «*Песни дороги*» Рей сделал 20 художественных фильмов и четыре документальных. Он завоевывал, время от времени, практически все самые высшие награды в кинематики.

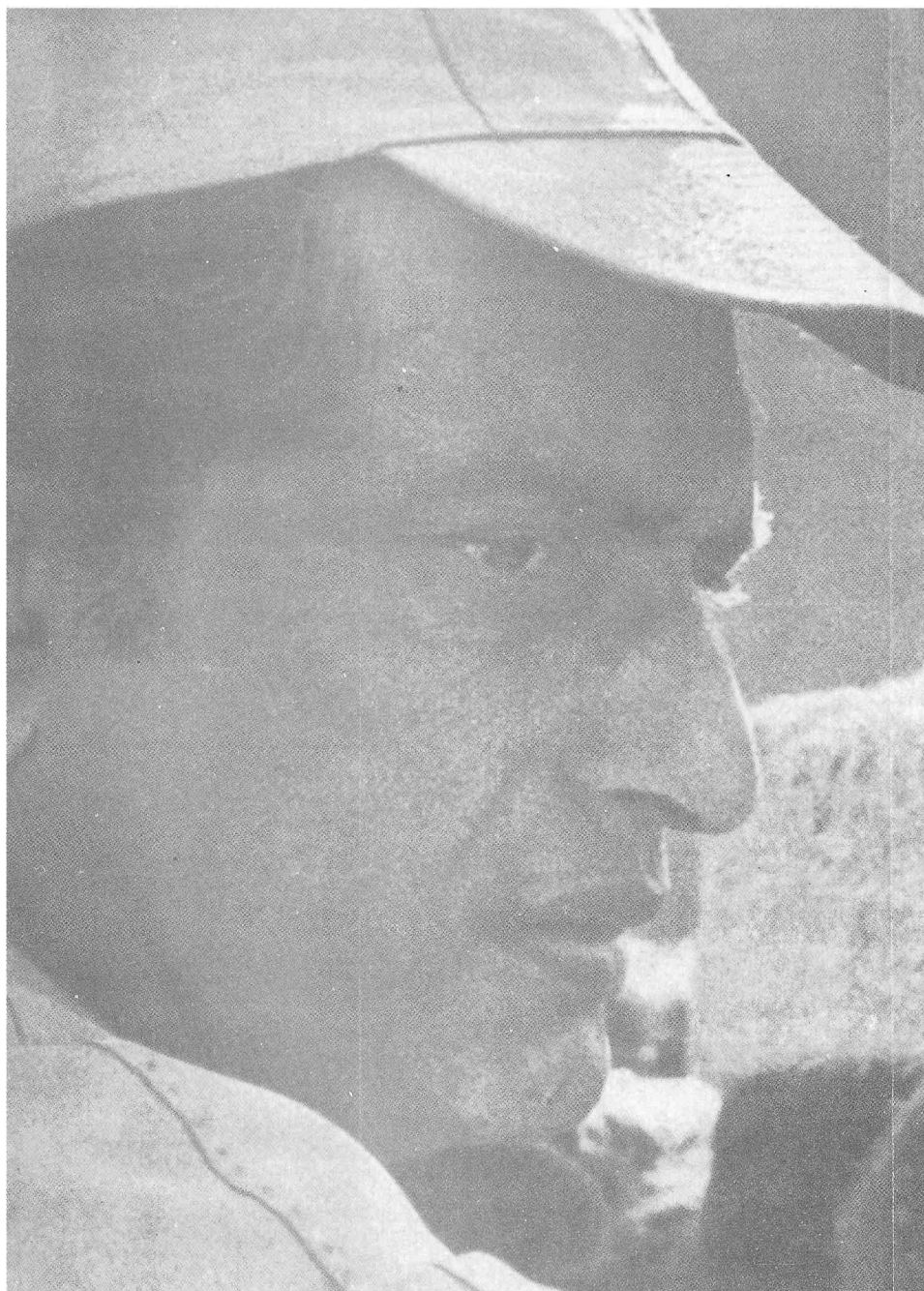
Гарвардский Университет приглашал его в 1977 г. читать лекции в цикле «Лекции Нортонa».

Увлечение искусством вообще, и графикой, в частности, очень помогло Рею при создании фильмов. Он, конечно же, использовал свои глубокие познания музыки как индийской, так и западной, и писал музыку как для своих фильмов, так и для фильмов других режиссеров. Позднее, он стал также известен и как писатель, автор рассказов для молодежи на языке бенгали.

Будучи человеком разносторонних интересов и хобби, Рей любит в свободное время переводить рассказы и юморески с английского на бенгали и *vice versa*.

*наши фильмы,
их фильмы*





Сатьяджит Рей

наши фильмы,
их фильмы



РИФ «РОЙ»
Москва
1999

УДК 791.43(540)(082)

ББК 85.374(3)

Р 35

Сатьяджит Рей: *Наши фильмы, их фильмы*

Перевод с английского А.Г. Софьян

Предисловие, комментариев и примечания

Аиды Георгиевны Софьян

Литературная редакция – Л.С. Рой и М.М. Богомолов

*Переводчик и издательство
выражают глубокую признательность
Культурному Центру им. Джавахарлала Неру
Посольства Республики Индии в Москве
за финансовую поддержку,
оказанную при издании этой книги.*

ISBN 5-89956-120-3

© ORIENT LONGMAN LIMITED, 1976
New Dehli 110001

© РИФ «РОЙ». Первое издание
на русском языке, 1999

© Софьян А.Г.
Перевод с английского, 1999

Оглавление

А.Г. Софьян. Предисловие к русскому изданию	7
Вступление (От автора)	9
Что же не так с индийскими фильмами?	27
Отрывки из Бенаресского дневника	33
Долгое время на маленькой дороге	39
Проблемы бенгальского кинорежиссера	47
Извилистый путь к «Музыкальному салону»	53
Производство фильмов	57
У нас немного шансов	66
О некоторых аспектах моего ремесла	72
Ох, уж эти песни	82
Встречи с Махараджей	86
Индийская новая волна	91
Четыре с четвертью	112
Ренуар в Калькутте	125
О некоторых итальянских фильмах, которые я видел	135
Голливуд тогда и сейчас	144
Размышления о британском кино	160
Внешне спокоен – внутри огонь	171
Воспоминания о Москве	182
Золотая лихорадка	188
Маленький человек, большая книга	192
Акира Куросава	200
Токио, Киото и Куросава	207
Новая волна и старый Мастер	214
Немое кино	219
Дань Джону Форду	227
P.S. Беседа с Жоржем Садулем	232

Признательность

Я хотел бы выразить признательность г-ну Р.Н. Дасу, который предложил мне собрать в единую книгу мои лекции и статьи о кино. Это было в 1971 г., когда г-н Дас был управляющим издательства в Калькутте. Я благодарен издателям за их долготерпение в период моих поисков... Вина за долгий срок проекта лежит целиком на мне. Я был беспечен и не сохранял свои собственные публикации, большинство которых было разбросано на страницах журналов о кино, кинообзоров, бюллетеней кино клубов, в периодике, наконец.

Моя благодарность г-ну Немаи Гхошу и г-ну Суниту Сен Гупте за их неоценимую помощь в поисках моих разбросанных писаний...

И, наконец, особое слово благодарности г-же Нирмалайе Ачария за помощь в создании этой книги на всех этапах, с самого начала до ее появления в законченном виде.

С. Р.

Предисловие к русскому изданию

Книга великого индийского кинорежиссера Сатьяджита Рея «Наши фильмы, их фильмы», которая впервые выходит на русском языке, охватывает период с 1948 по 1974 г.г. Еще только «подбираясь» к будущей профессии, проходя путь «саморазвития и самообучения» в кинозале, молодой художник Сатьяджит Рей поставил в печати вопрос: «Что же не так с индийскими фильмами?». Это была его первая статья о кино. Он считал невероятным, что «такая страна, как Индия, которая вдохновила столько художников, музыкантов, поэтов, не дала бы вдохновения кинорежиссеру»... В те годы Сатьяджит Рей с группой молодых бенгальцев создает в Калькутте Киноклуб и начинает заниматься пропагандой лучшей мировой, в том числе, и советской, кинопродукции. Он много пишет о кино на английском языке и на языке бенгали. В начале 50-х идея самому снять фильм овладевает им неодолимо...

О первом дне съемок, о неожиданностях, с которыми встретился кинорежиссер, читатель прочтет в его увлекательном эссе «Долгое время на маленькой дороге». Фильм, названный «Песня дороги», принесет С. Рею мировое признание и станет первой частью его знаменитой «Трилогии об Апу» (2-я часть — «Непокоренный» — 1956 г. и 3-я — «Мир Апу» — 1959 г.). Рей почувствует себя более уверенно, как режиссер, когда его второй фильм тоже получит международную премию. Он станет снимать по фильму в год, а во время, свободное от съемок, читать лекции, писать статьи, давать интервью. Титаническая работоспособность этого человека позволит ему обосновывать теоретические аспекты традиционных и новаторских индийских фильмов («Индийская Новая волна»), писать о проблемах бенгальского кинорежиссера и о процессе производства фильма. О работе со своими актерами, операторами и художниками, о стадиях создания музыки и монтирования фильма С. Рей подробно рассказал в статье «О некоторых аспектах моего ремесла». Случайно ли назвал он «ремеслом» то, чем занимался? Пожалуй, нет. Художник справедливо считал профессию кинорежиссера одной из самых трудоемких, предполагающих огромную физическую выносливость и владение многими техническими устройствами. Без этого, по его мнению, в кино не может быть Творца, создающего произведения искусства. Он же надеялся «крутить КОЛЕСО ИСКУССТВА, пробиваясь в новые области — и тематически, и стилистически», всю свою сознательную

жизнь. Раскрывая в своих печатных трудах некоторые приемы своего мастерства, Рей способствовал созданию новой киношколы. Его по праву называют «Отцом бенгальского кино». За 40 лет работы в кино он создал более сорока картин, из них 32 полнометражные художественные ленты. Многие его фильмы обошли экраны всего мира, а имя МАСТЕРА было причислено к классикам мирового кино. Создатель своего, АВТОРСКОГО кинематографа, С. Рей во вступлении к этой книге написал: «Я надеюсь, что был в силах передать в моих записях хотя бы крохи того уникального и а с л а ж д е н и я, которое получаю от своей работы.»

* * *

Во второй части книги собраны статьи о зарубежном кино. Они охватывают такой диапазон имен и фильмов, что вполне могли служить учебным пособием для молодых индийских кинематографистов. Фактически в этих статьях вся история мирового кинематографа с начала века до середины 70-х годов. Интересны статьи о немом кино и Чарли Чаплине, о Трюффо и Хичкоке, о кино Голливуда и Британии, об итальянском неореализме и Джоне Форде, об Акиро Куросаве и Жане Ренуаре. Жана Ренуара почитал Рей как своего учителя, как человека, который «благословил» его на создание первого фильма...

Всегда признавал Сатьяджит Рей, что свое знакомство с миром кино он начал со сборников Сергея Эйзенштейна «Смысл кино» и «Чувство кино», с просмотров его фильмов «Броненосец Потемкин» и «Александр Невский». С восхищением вспоминал он свои встречи с великим советским актером Черкасовым и их беседу о фильме «Иван Грозный». Рей высоко ценил творчество Пудовкина и Донского, Довженко и Тарковского, а также других деятелей советского кино. В книгу включены «Воспоминания о Москве» — зарисовка о посещении Мосфильма в 1963 году, когда Сатьяджит Рей был членом жюри Московского Международного Кинофестиваля.

Книга «Наши фильмы, их фильмы» поможет читателю осознать, сколь необъятен и разнообразен мир индийского кино. Он вовсе не исчерпывается тем, к чему привык наш зритель...

С выходом в свет этой книги на русском языке расширяются индийско-русские культурные связи. Издание книги стало возможным благодаря поддержке г-жи Колпаны Сен, Бенгальской Ассоциации в Москве, г-на Павана К. Вармы, г-на Ашока Саджанхара и г-на Сарваджита Чакраварти. Я выражаю им искреннюю признательность.

АИДА СОФЬЯН

Вступление

Режиссер редко пишет о кино. Он либо слишком занят съемками, либо страдает от вынужденного безделья, либо «выжат как лимон» после только что законченного фильма. У Кокто была возможность вести дневник, потому что он был высококвалифицированным любителем, так и не познавшим глубины истинных мучений профессионального режиссера. Эйзенштейн пользовался словами так же красноречиво, как и кинолентой. Но он-то был учителем и теоретиком не менее великим, чем режиссером. И другие писали о своих фильмах, но обычно — в конце творческой деятельности. Как правило же, режиссеры избегают словесных интерпретаций своих произведений.

Такая «сдержанность» рождает таинственность; это помогает режиссеру сохранить собственное «ego», удачно маскируя свою уязвимость. «Ego» режиссера — неотъемлемая часть его творческой «кухни». Расходуя огромные деньги и распоряжаясь целой армией талантов, он обязан приступать к работе в сознании своего всемогущества, куда более сильным, чем художник в любой другой области. Само слово «мотор», которым он приводит в действие сложный механизм, должно звучать армейской командой. Без сомнения, режиссер сознает, что во время съемок он — единственный человек, который может повелевать.

Но... съемка окончена. Уверенность в себе и сила испаряются, подкрадывается беспомощность. Режиссер начинает осознавать, что он в ответе не только перед критиками, которые все, конечно, тоже творцы, но и перед тем, кто дал на

все деньги, и перед безликой миллионной массой — публикой, пульс которой должен сейчас зазвучать в такт с пульсом фильма, чтобы фильм не задохнулся, не умер. Не удивительно, что режиссером начинает овладевать состояние полной покорности судьбе. И ему остается лишь ждать съемок следующего фильма, чтобы восстановить свое «ego»...

И только в последние годы режиссеры стали все-таки чаще высказываться... Правда, не в письменной форме и не по своей воле. Неутомимые критики, вооруженные портативными магнитофонами и «тоннами лести», вытащили режиссеров из их убежищ, вынудили говорить и, тщательно зафиксировав эти речи на пленке, «обработали» каждое слово. Совершенно очевидно, что для такой цели выбирались режиссеры с ярко выраженной индивидуальностью и большими перспективами. И хотя это не привело к полному раскрытию чудес режиссерской «кухни», однако были бесспорно выявлены отдельные штрихи их творческого кредо. К тому же были сняты некоторые покровы таинственности с режиссерского процесса.

В последние годы проявился своего рода обратный феномен: некоторые кинокритики перестали писать и занялись созданием кинокартин. Во Франции в конце 50-х целая группа молодых критиков из «Cahiers du Cinema»* оставили свои письменные столы и положили начало одному из хорошо известных сейчас направлений в киноискусстве. То же самое произошло в Великобритании и других странах. Интересно отметить, что из совершивших подобный переход никто больше не вернулся в кинокритику.

Будь на то моя воля, большинство статей, включенных в эту книгу, и вовсе не были бы написаны. Они — результат обещаний (в самые неожиданные моменты) написать статью или дать интервью какому-нибудь журналисту или издательству...

Этим я вовсе не хочу выразить сожаление по поводу того, что они написаны. В тех уникальных условиях, в которых

*Кинематографический журнал Франции.

создается кино Бенгалии, некоторые заметки о моем опыте и творческом методе могут иметь определенную ценность. Особенно для тех, кто решил пойти тем же путем, не подозревая, в какую западню может попасть... Некоторые проблемы, с которыми сталкиваются режиссеры, носят общий характер, и их решение вполне достижимо.

Но чаще всего каждый фильм приносит свои собственные, только ему, этому фильму, присущие «камни преткновения». Одни из них можно «обойти» легко, с другими — намучаешься. А третьи вообще невозможно «убрать с дороги». Они-то и «прилипают» к фильму как «пятна позора», и режиссеру лишь остается надеяться, что их не заметит публика.

Мой опыт говорил мне, и я старался не умалчивать об этом, что труд режиссера, пожалуй, самый физически тяжелый труд из всех, характеризующихся эпитетом «творческий». Весь процесс раскладывается на три крупные стадии: написание сценария, съемки и монтаж. Все три — творческие. Но если на первой и третьей стадиях ты используешь только интеллект, то вторая стадия требует употребить все твои способности — интеллектуальные, физические и эмоциональные, и всегда без передышки. Любой режиссер, который за работой хоть слегка ассоциируется с расхожим представлением о художнике, как о мечтательном субъекте, поглощенном общением с Музой, попросту уклоняется от выполнения своих обязанностей, и его на милую нельзя подпускать к съемкам.

Однако тому, кто сумеет выдержать первоначальный шок от неослабевающего напряжения, процесс создания фильма принесет ни с чем не сравнимую награду. Я надеюсь, что был в силах передать в моих записях хотя бы крохи того уникального наслаждения, которое получаю от своей работы.

Вторая часть книги посвящена, в основном, иностранным фильмам. Я делаю фильмы уже двадцать два года. До этого примерно столько же лет я смотрел фильмы, сделанные другими людьми, в основном, из иных стран, еще точнее, из Америки. В детстве походы в кино были для меня огромным, хотя и редким, событием, полным радости от

последних лент Чаплина, или Китона, или Харолда Ллойда. После этого, с приходом звукового кино, шла эпоха Лауреля—и—Харди, потом Тарзана и, наконец, головорезов из приключенческих фильмов.

Когда мне было что—то около пятнадцати, я получил право сам решать, что мне «съесть» на очередном киносеансе. Это привело к расширению кругозора. Вестерны, фильмы о гангстерах, фильмы ужасов, мюзиклы, комедийные, трагедийные и всякие прочие жанры, в которых изошрялся Голливуд, «попадали мне в рот», невероятно разжигая всё растущие аппетиты. Я записывал все названия в свой маленький блокнот и к каждому фильму давал собственный критический комментарий и устанавливал рейтинг актеров.

Пристрастие к кино не оставляло меня и в годы учебы в колледже, но произошло смещение акцентов: меня стали занимать больше не звезды экрана, а режиссеры—постановщики фильмов. Я еще раньше научился распознавать отличительные детали крупнейших студий Голливуда. Я мог отличить фильм студии MGM от фильма студии «Paramount», или продукцию «Warner's» от продукции «20 Century Fox», и прежде всего по финалу, в который каждая студия, придавая тому большое значение, прибавляла свою особую «изюминку». Я описывал это, называя словом «монтаж», и было очень весело разбирать эти «монтажи» по косточкам. Это натолкнуло на необходимость изучать индивидуальные черты каждого режиссера. А в самом деле, чем Форд отличается от Уайлера, или Уайлер от Капры, или Капра от Стивенса? Именно к этим вопросам появился стойкий интерес. Меня вдруг словно осенило. Я понял, что более, чем студия, более, чем «звезды», более, чем сценарий, — для создания хорошего фильма нужен хороший режиссер.

Окончив колледж и получив диплом, я отправился в Шантиникетан* проходить курс Изящных Искусств. Появились смутные планы заняться графикой.

*Университет, основанный Р. Тагором в 150 милях от Калькутты.

У меня всегда была склонность к рисунку, но надо было развить в себе внутреннюю дисциплину, чтобы реализовать этот природный дар. Я прихватил с собой свою маленькую, но бесценную коллекцию граммофонных пластинок с записями классической западной музыки. Мне была нужна рядом хотя бы моя вторая любовь, поскольку, покидая город, я оставлял там любовь первую. Оказалось, что единственный кинотеатр в округе находился за две мили от кампуса* нашего университета. Там сидели на деревянных скамьях и смотрели фильмы на мифологические сюжеты. Это повергало меня в сон и скуку, пока я, наконец, не наткнулся на полках университетской библиотеки на три книги о кино — книгу Роты «Кино до наших дней» и два тома по теории кино Арнхайма и Споттисвуда.

Я оставил Шантиникетан при первом же воздушном налете японцев на Калькутту зимой 1942 года. Через шесть месяцев после возвращения домой я получил место проектировщика в частном рекламном агентстве одного британского подданного. Поскольку Калькутта стала сейчас полем военных действий, Chowringhee** «кишмя кишел» солдатами срочной службы. Уличные киоски торговали тонкими, как вафли, журналами «Life» и «Time», а набитые до отказа кинотеатры показывали самую последнюю продукцию Голливуда. И пока я сидел за своим столом в офисе и делал бесконечные наброски для рекламы чая и печенья, в мозгу буквально роились мысли о фильмах, которые я видел. И никогда не переставал сожалеть, что, пока я стоял под палящим летним солнцем в зарослях Шантиникетана и рисовал цветущие деревья simul u palash, в самом большом и современном кинотеатре Калькутты показывали «Гражданина Кейна». Он шел тогда целых три дня. Но больше никогда...

*Студенческий городок.

**Район Калькутты, где много современных магазинов, гостиниц, офисов.

Но, хотя Голливуд того времени и был «золотой жилой», а я ходил в кино так часто, как никогда потом, и это приносило мне огромное удовольствие, все же чувствовалось, что моего образования недостаточно. Все эти великие имена Франции, Германии и советского кино смотрели на меня со страниц журнала «Sight and Sound»*, но у меня не было никакой возможности увидеть их фильмы. К счастью, кое-кто из великих кинодеятелей Европы эмигрировал в то время в Голливуд, и я вскоре наслаждался моим первым голливудским Ренуаром и первым Клером. Вскоре последовал неожиданный поток советских фильмов. Я никогда не забуду того дня, когда увидел первую часть «Ивана Грозного». Это было воскресным утром в кинотеатре на севере Калькутты. Полумрак готического дворца; величественные жесты Черкасова и музыка Прокофьева оставались во мне целый день. Да что там день! До самой ночи, пока я не уснул и не окунулся вновь в навешанный фильмом гротескный сон, в середине которого проснулся от того, что у меня перехватило дыхание. Оказалось, что раап**, который я купил в магазинчике рядом с кинотеатром, спровоцировал у меня ангину. Горло распухло так, что я почти не мог дышать...

Ко времени окончания войны я подписался на большинство журналов о кино на английском языке и хватал любую книгу о кино, которая попадалась под руку. Моим самым удачным приобретением того времени была потрепанная копия сценария английского фильма Рене Клера «Призрак едет на Запад»***.

Так я впервые прочитал киносценарий и решил попробовать писать сценарии сам... Просто так... Для времяпрепровождения...

*Журнал, посвященный проблемам кино, издается Британским институтом кино в Лондоне.

**Раап – специально приготовленная жвачка из горьких листьев бетеля.

*** «The Ghost goes West» – 1935.

В год получения Индией независимости мы основали первый кино клуб в Калькутте, взяв на себя добровольно трудную задачу: распространять знания о кино среди интеллигенции. На своей работе я уже утвердился прочно не только как художник-рекламщик, но и как иллюстратор и дизайнер книжных обложек. Все это время меня не раз посещала мысль о том, что надо менять профессию. Графика была моим хлебом с маслом, но кино стало пищей для ума, впрочем, как и музыка. Три года, проведенных в Шантиникетане, открыли мне глаза и уши на наше художественное и музыкальное богатство. Кроме того, что регулярно покупал пластинки с записями симфоний и концертов, я еще стал посещать концерты индийской классической музыки.

В первые два года своего существования количество членов нашего клуба не превышало двадцати пяти. Наш энтузиазм приобретал легкий оттенок цинизма. Мы понимали, что, собственно говоря, у нас не слишком широкое поле деятельности. Кроме того, нас подвергали двусторонним «атакам». С одной стороны, на нас «катили бочку» кинофирмы, распуская слухи, что будто бы какая-то группа молодых «киноманов» подрывает сами устои бенгальского кино на своих сборищах и семинарах. Другая неприятность пришла от домовладельца одного из членов нашего клуба. И хотя случай носил единичный характер, он вполне мог стать типичным. Этот член клуба предложил нам провести очередное заседание в его гостиной. Так как у нас не было постоянного помещения, то каждый раз мы собирались в доме кого-нибудь из членов клуба. Итак, в случае, о котором я рассказываю, посреди дискуссии нашего друга вызвал хозяин дома и в категоричной форме заявил, что он не станет мириться с присутствием киношников, которые оскверняют святость его жилища. Нас попросту выгнали вон...

Вот тогда-то я и решил распространять наши идеи шире. Я написал статью о кино Бенгалии и отдал ее в одну из ведущих газет Калькутты, выходявших на английском языке. Я полагал, что моя взрывная статья расшатает основы бен-

гальского кино и приведет к массовому самоанализу в среде наших кинематографистов. Ничего подобного не случилось! Киношники пожалы плечами по поводу чудачества некоего высокомерного выскочки, который видел, якобы, только иностранные фильмы и понятия не имел о кино и запросах его страны.

Но вместе с тем, если кинопромышленность и проигнорировала мою статью, нашлись в ее кулуарах люди, которые поступили иначе. Через несколько дней после публикации мне позвонил очень известный сценарист, который собирался делать весьма претенциозный фильм. И, к тому же, быть его режиссером. Он сказал, что хочет поговорить со мной об этом фильме. И добавил, что восхищен моей статьей почти так же, как и моими обложками для книг. Мы договорились о встрече, и на следующий день я уже был в его офисе. Он весьма логично обосновал свое предложение мне стать художником его фильма. Хотя я и был несколько обескуражен, но вовсе не собирался упустить случай, который помог бы мне выяснить, что же такое на самом деле «местные условия» и «с чем их едят». Я догадывался, что это важно...

Кроме того, мне казалось, что этим я смогу заняться, не оставляя основной работы. Я принял его предложение, посетил первую читку сценария, вернулся домой и принялся за наброски будущих декораций. Спустя неделю, однако, раздался звонок, — что, мол, эту работу передали известному художнику с особым «флёром» к интерьеру...

Второе предложение было более приятным. Один из написанных мною в свободное время сценариев был основан на новелле известного бенгальского писателя. Герои — властный англичанин, управляющий заминдари*, чьи темные делишки выводит на чистую воду отважный бенгальский юноша с радикальными взглядами. Этот сценарный план прочитал один мой друг, который порекомендовал его знакому бизнесмену, собиравшемуся делать фильм. Вскоре

*Заминдари — владение индийского помещика—заминдара.

меня пригласили к этому бизнесмену и попросили прочитать мою разработку. Я уселся с краю такого огромного стола для совещаний, какого еще никогда в жизни не видел. Меня попросили поставить стул под таким углом, чтобы восседавший во главе стола бизнесмен мог хорошо видеть мое лицо. Как раз напротив меня сидел профессиональный оператор, который обучался в UFA* во времена Пабста и Мурнау. За мной, уставившись мне в спину, сидел известный режиссер, на счету которого было уже много фильмов-«хитов», имевших большой успех. Я открыл сценарий и начал с выражением читать... Едва окончив первую часть, почувствовал, что кто-то тронул меня за плечо.

— Сколько же в вашей истории кульминаций? — спросил меня продюсер «хитов».

Я понял, что он сотрет меня в порошок, если окажется, что у меня кульминационных моментов меньше, чем, по его понятию, необходимо для потенциального «хита».

Я сказал, что не считал и что он мог бы сделать это сам, слушая, как разворачивается сюжет. К счастью, никто больше не прерывал меня до конца читки. Когда я окончил, продюсер сказал, что ему очень понравился сценарий и у него только одно замечание: в финальном эпизоде, где герою удастся, наконец, «вложить» часть своего ума дрожащему от страха английскому управляющему, его последними словами должно быть властное восклицание: «Убирайтесь из Индии!».

Этот фильм не увидел света.

В 1949 году Жан Ренуар приехал в Калькутту, чтобы выбрать натуру для своей «Реки»**. После нескольких бесед с ним я написал статью. И, когда английский журнал «Sequence» опубликовал ее, меня посетила мысль заняться еще и киножурналистикой. Как одним из направлений сво-

*UFA—УФА — Крупнейшая киностудия в Германии.

** «Река» — реж. Жан Ренуар, Индия, 1950 (ассист. реж. — С. Рей).

ей деятельности. Ибо еще два были у меня на уме: заняться проблемами фоновой музыки, ее природой и предназначением в фильме, а еще я жаждал написать о недавно увиденном фильме Орсона Уэллса «Леди из Шанхая». Я надеялся внести огромный вклад в кинокритику, показав, что это первый в истории кино атональный фильм. Тем более, что об этом еще никто не писал.

В апреле следующего года мы с женой отплыли в Англию на лайнере Р&О. Мне предстояло проработать шесть месяцев в Лондоне в главном офисе моего агентства. Без сомнения, руководство надеялось, что я вернусь опытным в рекламе человеком, который посвятит себя всего без остатка продаже чая и печенья... На самом же деле это путешествие положило конец моей карьере в рекламе.

Через три дня после приезда в Лондон я посмотрел «Похитителей велосипедов»^{*}. И сразу же понял, что, если буду когда-нибудь делать «Песнь дороги» — а идею эту я уже некоторое время вынашивал в уме — то я сделаю так же: использую натурные съемки и непрофессиональных актеров.

В течение всего моего пребывания в Лондоне уроки, которые я извлек из «Похитителей велосипедов» и неореалистического кино, жили во мне. На обратном пути в Индию я сделал наброски моего первого сценария «Песни дороги». И то, что фильм не запускался в производство еще два года, и то, что на его завершение ушло еще два года, вовсе не означало, что с моей стороны было недостаточно энтузиазма.

В последующие двадцать лет все, что я писал о кино — а я писал и на бенгали, и на английском — касалось либо моих фильмов, либо фильмов зарубежных. Когда писал о своих фильмах, я понимал все яснее, почему кинорежиссеры так мало написали о производстве фильмов. Процесс создания фильма так сложен, отношения треугольника (режиссера, аппаратов и человеческого материала) настолько запутанны

^{*}Фильм Витторио де Сика, основоположника итальянского неореализма.

и неуловимо уклончивы, что описать хотя бы один день съемок во всех тонкостях концепции фильма, взаимоотношений и исполнения всех деталей требует таких способностей, которыми большинство кинорежиссеров не обладает. И даже если есть такие способности, все равно останется недосказанным все то, что роится в подсознании кинорежиссера. Причина проста: это невозможно выразить словами. Перечитывая мои записи первых дней съемок «Песни дороги», я обнаружил, что только чуть-чуть затронул проблемы, с которыми тогда столкнулся, или уроки, которые извлек. Какие-то из этих уроков проявлялись странными окольными путями. Позвольте привести пример. Один из кадров, который я должен был снять в тот первый день, был таким: девочка Дурга наблюдает за своим братцем Апу — который не знает об этом — из-за зарослей высокого, раскачиваемого ветром, тростника. Я задумал средний план, снятый обычным объективом, и хотел показать ее до пояса с наездом вверх. В тот день с нами был мой друг — профессиональный оператор. Пока я стоял за тростниковыми зарослями, объясняя Дурге, что она должна делать, мой взгляд скользнул в сторону друга, который вертел в руках объектив. Он вот что сделал: выкрутил обычный объектив из камеры и заменил на длиннофокусный.

— Ты только взгляни на нее с этим объективом, — сказал он, когда я подошел посмотреть в видоискатель.

Я прежде очень много фотографировал, но в моей нерушимой приверженности к Картье-Брессону я никогда не снимал длиннофокусным объективом. Сейчас же в видоискателе я увидел огромный крупный план лица Дурги, освещенного сзади солнцем и обрамленного раскачивающимся, с мерцающими каплями тростником, который она развела своими ручонками. Это было потрясающе! Кадр был неотразимым.

Я поблагодарил друга за своевременный совет и снял этот кадр. Через несколько дней за монтажным столом я пришел в ужас, поняв, что данный эпизод вовсе не требовал такого «неотразимого» крупного плана. При всей своей красоте, или именно из-за красоты, этот кадр выделялся своей крик-

ливостью из всей череды остальных кадров и поэтому портил весь эпизод. Этот случай научил меня одним махом сразу двум фундаментальным принципам режиссерской работы:

а) кадр красив, только если он верен контексту эпизода, и это определяется вовсе не тем, что может показаться красивым глазу, и

б) никогда нельзя слушать совета по поводу какой-либо детали того, кто не держит в голове весь фильм так ясно, как это делаете только вы сами, будучи режиссером.

И не только этому я научился в тот судьбоносный первый день. На самом-то деле каждый день тех двадцати лет, которые я, оставив рекламное агентство, снимаю фильмы, проливает по капле свет на те малюсенькие скрытые чудодейственные мелочи такого бесконечно сложного процесса, какковым является создание фильма.

Самое важное, к чему я неустанно стремился все эти годы, — экономия выразительных средств. В Шантиникетане, обучаясь живописи, я приобщился к дальневосточной каллиграфии, которая достигает самых глубин восприятия реальности и выражает это минимальным количеством мазков максимально дисциплинированной кисти художника. Создатель фильма озабочен двумя вещами: что зритель видит и что он слышит. Выражаясь человеческим языком, — действием и речью. Эти два фактора тесно связаны с социальной идентификацией героев, а также с их индивидуальными качествами, в соответствии с ситуацией, заданной в данном сюжете. Убедительная вырисовка характера через речь и действие и есть сложная задача писателя, актера и режиссера. А поскольку режиссеру принадлежит последнее слово по поводу того, что должно появиться на экране, то и его ответственность больше, чем у всех остальных участников. Он — тот, кто решает, что верно в зрительном ряде и что верно звучит, и мера правдивости, которой он достигает, прямо пропорциональна глубине его видения мира. Когда сегодня я смотрю «Песню дороги», я огорчаюсь ошибкам в деталях, которые «смазывают» социальную принадлеж-

ность некоторых героев. Я знаю, что это произошло из-за моего недостаточного в то время знания деревенской жизни. И все же такой фильм может смотреться, и «Песня дороги» доказывает это, особенно, когда он сбрасывает цепи региональных привязок и устремляется в плоскость универсальных жестов и эмоций. Конечно, можно вообще сбросить со счетов весь этот надоедливый аспект социальной идентификации. Строго говоря, именно так и делает большинство фильмов на хинди. Это обеспечивает им аудиторию по всей стране. Они показывают некое синтетическое, несуществующее общество, и говорить о его правдоподобии можно лишь в терминах этого воображаемого мира.

Причина, по которой я время от времени пишу о фильмах, кроется, наверное, в том, что в мозгу все еще теплится идея распространения знаний о кино, которая когда-то привела к созданию нашего киноклуба. Есть и другие стимулы, которые провоцируют меня на то, чтобы писать. Хотя и верно, что плохому качеству нашей кинопродукции прежде всего способствуют неадекватные технические средства, нерегулярное финансирование и слабые сценарии, режиссура и актеры, — я уверен также, что не меньший вред наносят кинокритики. А у нас так именуют себя все, кто имеет доступ к издательствам... И эти-то критики предлагают читателям свои путаные бестолковые представления об этой форме искусства. В двух случаях меня спровоцировали на «самозащиту» в печати по поводу того, что при экранизации были обнаружены «отклонения» от литературного первоисточника. Очевидно, подобные критики ждали литературного перевода на экран, а вовсе не интерпретации. Что в принципе невозможно, если речь идет о переходе в другую форму искусства. Ежемесячник на бенгали дважды опубликовал такую критику по поводу «Чарулаты».*

* «Charulata» — 1964, фильм С. Рея, премия западно-берлинского фестиваля.

Я поспешил объясниться, подробно излагая в терминах кино, почему я допускал ту или иную «вольность». Вне всякого сомнения, я напрасно изощрялся в красноречии: зерно упало на неблагоприятную почву. Поскольку и до наших дней режиссер, который, экранизируя классику, передает все близко к тексту оригинала, даже если при этом сам дух произведения не вызывает слишком большого негодования, то это, конечно же, результат недостаточного кинообразования, отсутствия глубоких знаний и относится только к такой стране, которая, взяв на вооружение одно из величайших открытий Запада с наиболее перспективным художественным потенциалом, сразу освоила... но лишь толику, маленькую часть его.

На Западе кино пережило ярко выраженные периоды взрывов, во время которых развились и укрепились определенные нормы и условности. Время от времени открытие нового крупного направления — такого, как неореализм 40-х, или новая школа фильмопроизводства — такая, как японская 50-х — вели к некоторому критическому переосмыслению, но, тем не менее, основные законы истинного кинематографа оставались незыблемыми. Даже Новая Волна не изменила полностью лица кино. Она только расширила его словарь и выбила из его фундамента пустые кирпичи кинематографической грамматики. Прежние же нормы до сих пор применимы к большинству фильмов, сделанных в Европе. И только в случае с сугубым индивидуализмом авторского кинематографа критикам приходится прибегать к описанию исключительной субъективности.

Я считаю, самые большие перемены произошли в содержательном плане. Это явление 60-х годов и определяется оно термином «вседозволенность». В начале его отличительной чертой стала свобода в показе эротики. Позднее эта «свобода» выросла до таких пределов, что охватила любое телодвижение, которое только могла вместить в себя кинокамера. Огромное количество бумаги было исписано призывами позабыть о вседозволенности, простить ее, ибо

следует положить конец притворной стыдливости, которая, по мнению сторонников «вседозволенности», очернила и фальсифицировала телодвижения с самого начала до того времени, когда публика, наконец-то, получила возможность впервые увидеть на экране волосы на лобке...

Кроме своего оскорбительного по сути намека на то, что такие художники, как Ренуар, Карне, Клер, Штрогейм, Дрейер, Де Сика, Пабст, Мицогучи (добавьте к этому списку всех, кого знаете из великих прошлого) — все они в своих фильмах фальсифицировали человеческие отношения, подобный взгляд на вещи — заблуждение не верящих в силу внушения, неотъемлемую часть любого искусства и прерогативу любого художника.

Нет никакого сомнения в том, что «вседозволенность» в кино имеет огромное социальное значение. Как отражение меняющихся нравов западного общества. Но утверждать принцип «вседозволенности» как высшую форму художественной правды так же смешно, как и этот вымышленный половой акт, исполняемый голыми партнерами, путешествующий из фильма в фильм, из вседозволенного во вседозволенный... Очевидно, так боятся на Западе быть обвиненными в излишней стыдливости, что уж никакого различия не делают между дешевым эротизмом, что, попросту говоря, есть порнография, и той эротикой, которая необходима в контексте того или иного фильма. Но об этом от критиков не услышать и слова...



Есть еще один феномен чрезвычайной важности, о котором я хочу сказать в своем предисловии к этой книге. Речь пойдет о книгах и журналах по проблемам кино. Когда я только начинал их собирать, загоревшись глубоким интересом к кино, это не слишком «било» по моему кошельку, и все, что было издано на английском об искусстве кино, умещалось на одной полке моего книжного шкафа. Сейчас же у меня внушительный каталог, более 300 страниц, включающий книги на английском. Что же до журналов, то им вовсе

несть числа. В Калькутте, в большинстве книжных магазинов в центре города продаются книги по кино, и раскупают их быстро, они не пылятся на полках. Количество кино клубов в городе выросло, их уже и так больше дюжины, но все время открываются новые. Большинство клубов выпускают бюллетени и имеют свою команду критиков. То, что раньше было «уделом посвященных», сейчас стало чуть ли не повседневностью жизни. Спросите любого человека со средним образованием, знает ли он, что такое «стоп-кадр», и, скорее всего, он не только ответит, что это, но и приведет несколько примеров.

Билеты на фестивали зарубежных фильмов раскупаются мгновенно, независимо от того, сделаны были эти фильмы в период «до» или «после» вседозволенности.

Великие имена в кино уже не принадлежат лишь страницам журнала «Sight and Sound» или исторических книг. Они стали частью «киножизни», не сходят со страниц периодических изданий, снабжая материалом критиков для их статей и диссертаций.

Является ли такая ситуация предвестником чего-то яркого, надежного и положительного в кино? Чего-то, что выведет нас из мрака и изменит суть наших фильмов? Я бы очень хотел в это поверить. Но жестоким фактом является то, что кино еще никогда не могло быть спасено писателями. Их может быть сейчас так много, как никогда, но в то же время станут намного сильнее те плечи, которые скинут их с себя. Только слов недостаточно. В кино слова нуждаются в том, чтобы их подкрепляло действие. Иначе — нет никакой революции. И единственное действие, которое достойно кино, это то, что решительно создает режиссер своей строгой командой на своем, только ему подвластном, «поле битвы». И если его победа, как и многих таких же, как он, хотя бы на дюйм восстановит утерянное достоинство этого великого искусства, мы сможем говорить о своей причастности к революции в кино.

 НАШИ ФИЛЬМЫ 

Что же не так с индийскими фильмами? ❀

Одним из наиболее значительных феноменов нашего времени стало превращение кино из главной механической игрушки века в самую могущественную и многостороннюю форму искусства.

В его ранней, хамелеонообразной, фазе развития кино использовали и как фотографический жанр, и как заменитель театра и мюзик-холла, и как часть сеансов какого-нибудь мага. В двадцатые годы циники и всезнайки перестали хмыляться и... сникли.

В настоящее время к кино относятся с таким же уважением, как и к любому другому виду творчества. В необычайной сложности кинопроцесса сочетаются в разных вариациях функции поэзии и музыки, живописи и драмы, архитектуры и целой гаммы других искусств, больших и малых форм. Оно, к тому же, сочетает в себе холодную логику научной теории с тончайшими абстракциями человеческого воображения. Неважно, что стоит за желанием сделать фильм, и даже неважно, кто и как делает его, — то ли продюсер, чтобы получить финансовую прибыль, то ли политик для пропаганды, то ли авангардистский интеллект в стремлении получить эстетическое наслаждение — кино в целом является выражением концепции или ряда концепций в эстетических формах, которые выкристаллизовались поразительно быстро за недолгие годы его существования.

Пожалуй, было неизбежным, что кино получит самый сильный импульс для развития именно в Америке, стране без глубоких культурных корней и художественных традиций, более других способной оценить искусство объективно. Благодаря таким пионерам кино, как Гриффит*, и широкой публике, жаждущей сенсации и постоянно требующей чего-нибудь новенького, быстрее, чем можно было ожидать, развился основной стиль фильмопроизводства, и к тому же была усовершенствована киноаппаратура. Киноиндустрия достигла того уровня, на котором с одинаковым успехом можно экранизировать Шекспира или снимать фильмы о проблемах психиатрии.

С точки зрения технической черно-белое кино достигло совершенства. Неизбежны новые достижения в цветном и трехмерном кинематографе. И вполне возможно, мы услышим о далеко идущих изменениях в эстетике кино еще до конца этого десятилетия.

Тем временем киностудии множились, как грибы после дождя. Если процитировать автора из «Screenwriter» **: «даже в таких малообещающих странах, как Индия и Китай». Между тем, смею заметить, подобные «грибы» растут в Индии уже около сорока лет. Для страны, настолько отдаленной от центра событий, Индия на удивление рано занялась фильмопроизводством.

Первая короткометражка была выпущена здесь в 1907 году, а первый полнометражный художественный фильм в 1913-ом. К двадцатым годам индийская кинематография достигла уровня крупного бизнеса.

Можно с легкостью доказать всему миру, что по количеству выпускаемых фильмов Индия уступает только Голливуду: это статистический факт. Но возможно ли сказать то же об их качестве? Почему наши фильмы не показывают за рубежом? Разве только потому, что Индия сама по себе

*Гриффит Дейвид Уорк – американский режиссер.

**Американский журнал.

— огромный потенциальный рынок для своей кинопродукции?

Быть может, используемая в индийском кино символика слишком чужда иностранцам? Или нам попросту стыдно за наши фильмы?

Любой, кто знаком с некоторыми чертами лучших иностранных и индийских фильмов, легко найдет ответы на эти вопросы. Давайте посмотрим правде в глаза. Еще не появилось такого индийского фильма, который мог бы получить одобрение со всех точек зрения. Там, где у других стран уже есть достижения, у нас — только попытки, и к тому же — не всегда честные. Поэтому даже наши лучшие фильмы порой приходится обсуждать со снисходительной оговоркой: «... но ведь это же — индийский фильм...»

Без сомнения, недостаточную зрелость нашего кино можно отнести за счет нескольких факторов. Продюсеры будут ссылаться на массы, которые, знаете ли, странным образом обожают именно такие картины, технические работники станут винить аппаратуру, а режиссер должен будет говорить о тех расчудесных идеях, которые он вынашивал у себя в голове, но не смог воплотить: «условия, видите ли, не позволили».

Все эти заявления, конечно, имеют под собой некоторую почву, но не до такой степени, чтобы все принимать на веру.

В любом случае, и самые прекрасные достижения осуществлялись порой в куда более худших условиях. Признанное во всем мире послевоенное итальянское кино — как раз тот самый случай. Причина в чем-то другом. Я думаю, она лежит в основах кинопроизводства.

На начальной стадии все фильмы походили друг на друга, независимо от того, где их производили. По мере того, как первопроходцы осознавали уникальность киноискусства, его парадигма постепенно развивалась. И как только самая важная функция кино, то есть, движение, была осознана, все остальное — отработка стиля и содержания, совершенствование техники — стало только вопросом времени.

Кажется, в Индии была неверно понята основная концепция логически обоснованной драматургии, существующей во времени.

Часто в процессе споров движение приравнивали к действию, а действие — к мелодраме. Аналогия с музыкой в нашем случае не удавалась, потому что индийская музыка — это, в основном, импровизация.

Такая элементарная путаница плюс влияние американского кино — две основные причины состояния, в котором пребывает индийский кинематограф. Внешние признаки американского стиля имитировались с благоговением, сколь бы чуждым ни оказывался сюжет. Почти все переходные фазы американского кино находили отклики и в индийском. Сценарии писались по голливудским образцам, тщательно сохранялись все клише. Даже в тех случаях, когда сюжет бывал истинно индийским, фоновая музыка проявляла безудержную тягу к джазовому аккомпанементу.

Что же касается экранизации литературных источников, то избирался один из двух путей: либо сюжет ломался так, чтобы соответствовать голливудской формуле, либо переносился на экран с таким скрупулезным соответствием оригиналу, что полностью рушился смысл его интерпретации кинематографическими средствами.

Следует осознать, что средний американский фильм — это плохая модель, хотя бы просто потому, что показывает жизнь, столь отличную от нашей. Более того, тщательная техническая отделка, которая является критерием средней голливудской продукции, недостижима в условиях индийского кино. Да в наше время ему и не нужно излишнего лоска; что действительно необходимо индийскому кино, так это больше воображения, цельности и благоразумной оценки своих предельных возможностей.

При всем том, мы все же располагаем необходимыми средствами для фильмопроизводства. Тем не менее, жалобы технического персонала на отсутствие механических приспособлений для съемок кадров с движения или в про-

цессе движения имеют основания. Все эти приспособления желательны, но вовсе не обязательны. На самом деле, и та аппаратура, которой мы располагаем, подчас использовалась весьма удачно. Что же более всего требуется нашему кинематографу, так это стиль, собственная идиома, иконография кино, которые были бы уникальны и мгновенно узнаваемы как истинно индийские.

Есть немало к тому препятствий, и одно из них — в воспроизведении современной жизни. Влияние западной цивилизации создало аномалии, которые стали заметны почти во всех проявлениях нашей жизни. Мы воспринимаем автомобили, радио, телефон, прямолинейную архитектуру, европейский костюм как функциональные элементы нашего существования. Но в кадре фильма их чужеродность иногда преувеличивается настолько, что выглядит карикатурно. Я вспоминаю сцену из популярного бенгальского фильма, в котором героиня, плача навзрыд, обнимает радиоприемник, предмет, который вызывает у нее ассоциацию с покинувшим ее возлюбленным певцом, выступавшим когда-то по радио.

Другой пример. Типичный голливудский финал: героиня мчится в автомобиле с открывающимся верхом, чтобы догнать своего несчастного возлюбленного, который покидает город пешком; увидев его, она оставляет машину и остаток пути бежит, догоняя любимого. Вот такой символический жест.

Большинство наших фильмов грешит подобными «визуальными несоответствиями». В фильме «Калпана» Удай Шанкар использовал такие диссонансы сознательно и столь упорно, что они стали неотъемлемой частью его кинематографического стиля.

Но истинно индийский фильм должен избегать подобных неуместностей и искать свой материал, основанный на более фундаментальных аспектах индийской жизни, в которой обычаи и речь, одежда и манеры, дальний и крупный планы сплетаются в единое гармоничное целое.

В радикальном упрощении стиля и сюжета — надежда индийского кинематографа. В настоящее же время кажется, что почти все происходящее в нашем кино направлено против такого упрощения.

Начиная производство фильма без адекватного планирования, иногда даже без сценарного плана, мы проявляем скорее склонность к судорожному сюжету и побочным линиям, чем к стройному, логичному повествованию. «Нанизывание» музыкальных номеров-вставок в самых нелирических ситуациях; привычка снимать в павильоне в то время, как вся страна — пейзаж для съемок, и все другие страны ищут вдохновения в документалистике, — все это препятствует развитию индийской кинематографической стилистики.

И все же есть всплески прозрения в некоторых последних фильмах. IPTA's «Dharti-ke-Lal»* — пример сильной ясной темы, экранизированной со стилем, честностью и техническим профессионализмом.

«Калпана» Шанкара, неподражаемый и сугубо индивидуальный эксперимент, показывает хватку индийского кино и уважение к традиции. Лучшие моменты фильма — кинематографическое достижение.

Превосходная операторская работа, которой отмечены документальные фильмы Пола Зилса, показывает, что может сделать вдумчивая кинокамера с индийским пейзажем.

Исходным материалом для кино является сама жизнь. Невероятно, чтобы страна, которая вдохновила столько художников, музыкантов и поэтов, не дала бы вдохновения кинорежиссеру. Ему нужно открыть глаза и прочистить уши.

Так пусть же он так и сделает.

1948

*Название спектакля «Сын земли» (бенгали) и одноименного фильма производства Indian People's Theatre Association (прим. ред.).

Отрывки из Бенаресского дневника

1 марта, 1956. — Вышел в 5 утра, чтобы исследовать гхаты*. Еще полчаса до восхода солнца, а уже очень светло и, совершенно неожиданно для меня, много народа. Первые купальщики приходят в 4 часа утра. Голуби еще не активны, а молящиеся уже наготове. Несравненная «атмосфера», хочется впитать ее в себя, хочется, чтобы эта атмосфера очистила тебя и придала силы. Мысль о том, что нужно работать — планировать, писать сценарий, искать места для съемок, устанавливать камеру и микрофон — бередит меня. Но здесь более, чем где-либо, — место для съемок поистине вдохновляет. Недостаточно сказать, что гхаты великолепны, или волнующи, или уникальны.

Нужно проанализировать причину их уникальности, того воздействия, которое они производят на человека.

Чем больше вы смотрите на них, тем больше деталей открывается вам, и вы более точно знаете, что нужно включить в кадр, а что убрать из него...

В полдень те же самые гхаты представляют собой совершенно иную картину. Группы неподвижных вдов образуют белые пятна** на сероватой охре широких ступеней. Нет суеты, как во время омовений. И совсем другое освещение.

*Гхаты (бенг. — спуск, ведущий к реке) — набережная Ганга, состоящая из нескольких выступов, образуемых строениями на берегу и бухточками, где производят священные омовения, пуджи и т. п.

**Вдовы всегда одеты в белые сари без какой-либо цветной полосы.

Это очень важно для нас. Гхаты смотрят на Восток. Утром на них попадают полностью прямые лучи солнца, и ощущение движения увеличивается от игры теней актеров. В 4 часа дня солнце уходит за высокие здания, чьи тени теперь достигают противоположного берега.

Вывод: рассеянный свет до захода солнца прекрасно соответствует понижению человеческой активности, т. е. тому, что должны сделать актеры. Утренние сцены в гхатах надо снимать утром, сцены послеобеденные после полудня.

2 марта. Исследовать закоулки в Бенгалитоле*. Пожалуй, кривые, узкие переулочки Ганеша Мохалла самые фотогеничные.

Что же делает их таковыми? Изгибы дорожек, трещины в фасадах домов, рисунок дверей, окон, ставней, колонны, веранды... Здесь свет качественно неизменен, и можно свободно производить съемки и утренних, и послеполуденных сцен.

Мы поговорили с жителями округи, и они обещали нам свою помощь. Что бы мы делали без них? Мы, на самом деле, во власти этих людей, и должны обращаться с ними с предельным тактом. Малейший неверный шаг с нашей стороны может стоить провала всего нашего предприятия.

3 марта. Приглашен к Моханто Лакшминарайяну** в храм Вишванатха. Цель визита убедить его в том, что он должен разрешить нам снимать внутри храма (случай, не имевший прецедента). Панди, наш посредник, настаивал на том, что я не должен быть сдержанным в беседе с Моханто, а должен «пустить в ход все свое обаяние». Он считал, что это решит дело. Два момента оказались затруднительными:

*Район Бенареса, прилегающий к набережной.

**Настоятель хиндуистского храма святого Вишванатха в Бенаресе, в районе, прилегающем к набережной Ганга. Вишванатх — одно из имен бога Шивы; букв. — повелитель Вселенной.

1) мое незнание высокого штиля языка хинди и незнание Моханто какого-либо другого языка; и 2) стулья, на которых мы сидели, предназначались, верно, для максимального удобства важных персон, но не слишком высокого роста*.

Пожалуй, потребуется еще не менее 2-х визитов, пока великий Моханто снизойдет до того, чтобы кивнуть своей неподвижной головой.

На обратном пути зашли в храм. Нам сказали, что мы попали на праздник Саптарши Арати. Утомительное мероприятие для позвоночника. Однако тот, кто не увидит его, никогда не испытает восторга от одного из самых впечатляющих зрелищных мероприятий в мире. Жаль, что в моем фильме я не могу использовать его никоим образом. Разве что для декорации...

4 марта. Посетил храм Дурги**. Люди, которые приходят сюда с намерением помолиться этой богине, делают это с половинной отдачей. Вторая половина внимания отдана обезьянам.

Эти животные ведут себя здесь так, будто они хозяева этой земли. Невероятно смешные, они иногда нападают с пугающей злобностью на вашу сумку с земляными орехами. Но когда они, раскачиваясь на канатах, производят импровизированный перезвон колоколов, ни их вид, ни эти звуки уже не кажутся просто комичными.

Очень вероятно, что я сделаю здесь сцену с Апу***.

8 марта. Работал над сценарием. Большая проблема — начало фильма. Как обычно. Удлиненные кадры, показывающие место действия, стали клише. Но следует ли отказаться от них, если действие начинается в таком месте, как Бе-

*Рей — человек двухметрового роста. Говорят, что он самый высокий бенгалец (2 м 06 см.).

**Богиня — жена Шивы, которую зовут Кали, когда она гневается.

***Эта сцена есть в фильме «Апараджито».

нарес? И все же искушение придумать что-то другое слишком велико...

Как и в работе над «Патер Панчали», так и сейчас я нахожу, что лучше не иметь жесткого сценария. Работая при таких обстоятельствах, лучше оставить место для импровизации внутри отдельных кадров, в пределах, однако, общей структуры, которая должна быть в голове режиссера.

15 марта. В 2 часа утра мы пришли в гхаты, чтобы снять голубей. Потерпели памятное фиаско. Кадр должен был показать голубей, вылетающих одним порывом с выступов карниза и делающих в воздухе большие круговые движения. Т. е. так, как обыкновенно голуби и делают. У нас была довольно мощная на вид бомба, которую мы собирались взорвать, чтобы заставить голубей взлететь. Камера была установлена, и Субир поднес спичку к фитилю. Не прошло и полминуты, как Нимай начал делать неистовые, но трудно различимые жесты. Мы могли только сообразить, что не все в порядке, и Субир выразительным жестом стал умолять бомбу воздержаться от взрыва. Однако взрыв последовал, голуби взлетели, но камера не сработала. И тогда мы обнаружили, что мотор не был подключен к батарее.

К счастью, после трех или четырех круговых облетов голуби вернулись на свои места, и с помощью второй бомбы (всего у нас было четыре), мы получили желаемый кадр.

Сели в девятичасовой поезд, идущий в Могулсарай. Рамани Бабу (70-летний старожил в гхатах) едет с нами, чтобы сыграть роль дядюшки Бхабатарана; Каруна и Пинки^{*} тоже с нами.

Снимаем в вагоне 3-го класса. Сарбаджайя и Апу уезжают из Бенареса с Бхабатараном. Поезд пересекает мост. Сарбаджайя и Апу смотрят в окно. Бхабатаран ест апельсин, выплевывает зернышки в окно. Мы даем старику апельсин, но он заглатывает его до того, как камера готова к съемке.

^{*}Исполнители ролей Сарбаджайи и Апу.

Даем другой. Кадр получился нормально. Все трое сыграли как надо.

20 марта. Сняли сцену обморока Харихара на ступеньках гхата Чоузхати. Весьма удовлетворительно. Сильный ветер нагнал рябь на поверхность реки и придал динамику кадру. Кану Бабу упал очень натурально, даже разбил себе колено. Около берега прямо перед камерой проплыл распухший труп. Купальщики невозмутимы. Возможно, это обычная ситуация?

22 марта — 5. 30 утра. Начали снимать кадр, где Апу достает воду из реки. Идея заключалась в том, чтобы сделать удлиненный кадр с Апу на переднем плане и одиноким молящимся вдаль, на заднем плане. И больше никого в кадре. Но купающиеся уже пришли, и нам нелегко пришлось уговорить их не входить в воду и не подходить к камере, пока мы не закончим съемку.

Из гхатов мы направились в закоулки снимать заключительные кадры сцены, где Апу играет с друзьями в прятки. Очистить эти закоулки от нежелательных элементов (живых и неживых) — геркулесова работа. Собрали все снаряжение в 4 часа и прямо направились в храм Вишванатха для съемки и записи на магнитофон праздника Арати. Дурга устанавливает магнитофон в доме наискосок от переулочка напротив храма. Мринал пробивается через толпу верующих с микрофоном и проводом в 90 футов, который точь-в-точь дотягивается до двери внутренней ниши, где была установлена камера. Служители храма образуют кордон, чтобы сдержать толпу. Люди толкаются, вытягивают шеи, чтобы взглянуть на образ богини, вновь украшенной для праздника Арати. Мы ждем, потеем, остро осознаем всю дерзкую неуместность кинокамеры в таком месте.

Время! Мы сдерживаем дыхание. Священное песнопение начинается. В оглушительном *crescendo* я могу услышать лишь свой голос, когда кричу: «Снимаем!» или «Стоп!» Мо-

литва Арати продолжается целый час. В конце и мы — и запасы пленки — истощены. Когда мы уже начинаем укладывать камеры и пр., приходит человек от Моханто и говорит, что Моханто хотел бы послушать то, что мы записали. Не будем ли мы столь любезны и не принесем ли мы все наше снаряжение к нему домой, дабы он мог послушать нашу запись? Через полчаса мы приходим к нему, еще полчаса тратим на то, чтобы установить оборудование, и еще целый час на то, чтобы прокрутить пленку.

Когда в конце концов мы уходим от этого великого человека, часы показывают без четверти одиннадцать. Он улыбается одобрительно. Мне кажется, что он вот-вот благословит нас.

1956

Долгое время на маленькой дороге

Я очень хорошо помню первый день съемок «Патер Панчали»^{*}. Был праздничный сезон в октябре. Как раз в этот день заканчивалась большая пуджа^{**}. Место съемок находилось в 75 милях от Калькутты.

Такси с большой скоростью шло по главной магистрали, и, проезжая через маленькие городские предместья и деревеньки, мы слышали звуки барабанов, и даже где-то в отдалении звучали флейты, навесая всякие ассоциации. Кто-то сказал, что этот день принесет нам счастье. Хотя я и сомневался, но уж очень хотелось этому верить.

Каждому, кто собирается снимать фильмы, нужна удача так же, как и кое-что еще — например, талант, деньги, упорство и т. д. Мы во всем этом нуждались более, чем кто-либо.

Я знал, что первый день будет для нас проверкой: можем ли? Для многих из нас все начиналось с азов.

Наша группа состояла из восьми человек, из которых только художник Банси обладал профессиональным опытом. У нас был оператор-новичок Субрато и старая, не раз бывшая в употреблении камера Уолла, которая оказалась единственной в тот день в прокатном пункте. Ее определенное преимущество заключалось в устройстве, обеспечивающем плавное панорамирование. Кроме того, у нас отсутствовало звукозаписывающее оборудование, поскольку материал должен был быть немым.

^{*} «Песня дороги».

^{**} Пуджа — религиозная церемония.

В сценарии был эпизод, где двое детей, брат и сестра, заблудившись, случайно наткнулись на поле белых «кааш»*.

До этого они повздорили, и здесь, в этом чарующем уголке природы, помирились; их долгое путешествие не прошло бесследно: они впервые в жизни увидели поезд.

Я решил начать с этого эпизода, поскольку на бумаге он показался мне и простым и, вместе с тем, достаточно эффективным. Последнее обстоятельство я полагал особенно важным, поскольку идея съемок с 8000 рупий в банке обуславливала быструю и дешевую съемку оптимального количества начерно смонтированного материала, которым мы надеялись продемонстрировать добросовестность наших намерений – в противном случае мы могли лишиться источников финансирования.

К концу первого дня мы отсняли восемь планов.

Дети вели себя естественно, что уже само по себе было удачей, поскольку я не «пробовал» их заранее. Что же касается меня, то вначале, я помню, был несколько напряжен, но в процессе работы напряжение спало, и к концу съемки я даже почувствовал что-то вроде подъема. Поскольку эпизод был отснят только наполовину, то в следующее воскресенье мы вернулись на прежнее место. Впрочем, на прежнее ли? Глазам не верилось! То, что в прошлый раз было морем пушистой белизны, оказалось прозанческим полем коричневатой травы. Мы знали, что «кааш» – сезонный цветок, но были абсолютно убеждены, что жизнь его не столь коротка. Объяснение того, что произошло, мы получили от местного крестьянина. Эти цветы, как он сказал – неплохая пища для скота. Коровы и буйволы явились сюда за день до нас и, попросту говоря, сжевали весь наш пейзаж.

Это был болезненный удар. Мы не знали, где найти другое поле с такими же цветами, чтобы отснять все задуманные общие планы. Было ясно, что эпизод придется доснимать в другом месте. Сама мысль об этом была мне непере-

*Цветы, напоминающие одуванчики.

носима. Кто же мог знать тогда, что ровно через два года мы окажемся в таком же точно поле и нам будет доступна роскошь пересъемки всего эпизода целиком с теми же актерами и с той же группой, но на этот раз на средства правительства Западной Бенгалии?

Когда я оглядываюсь на то время и вспоминаю съемки «Патер Панчали», я не могу так уж уверенно сказать, чего было больше: горечи или удовлетворения. Трудно описать совершенно особые специфические муки, когда съемки останавливались из-за отсутствия средств. Долгие месяцы вынужденного безделья, а у меня было два таких периода, общей протяженностью в полтора года, способны только повергнуть в глубочайшее уныние. Один взгляд на сценарий вызывал тоску, а что же говорить о деталях, требующих доработки? О диалогах, которые надо бы довести?

Но работа — хоть один день! — всегда вознаграждает и не в последнюю очередь — постепенным пониманием всей сложности и привлекательности самого съемочного процесса.

Предписания теоретиков, прилежно изученные вами за долгие годы, без сомнения откладываются в мозгу и служат вам верную службу. Но, впервые столкнувшись с практической работой, вы осознаете, что: а) она знакома вам гораздо меньше, чем вы предполагали; б) что теоретически не обеспечили вас ответами на все вопросы, и в) что не следует целиком полагаться на довшенковскую «Землю», как бы вам ни нравился его танец в лунную ночь, и что свой фильм следует извлекать из родной земли, из почвы своей страны — если, конечно, материал фильма уходит в нес корнями.

Роман Бибути Бушана Баннерджи «Патер Панчали» («Песня дороги») в начале 30-х годов печатался с продолжениями в популярном бенгальском журнале. Автор романа вырос в деревне, и книга во многом автобиографична. Издатели вернули рукопись по той причине, что в ней нет фабулы. Кстати, и в журнале рукопись приняли не очень охотно, но потом решили печатать при условии, что прекратят в любой момент, если читатели роман не примут.

Но история Апу и Дурги имела успех с первой же публикации. Изданная через год или несколько позже отдельной книгой, она имела из ряда вон выходящий успех и у критиков, и у читателей и с тех пор прочно вошла в список «бестселлеров».

«Патер Панчали» я выбрал для экранизации как раз за те качества, которые и делали его великим произведением: за гуманизм, лиричность и правдивость. Я знал, что мне придется многое сокращать и изменять, что нельзя выходить за пределы первой части, которая кончалась отъездом семьи в Бенарес, и в то же время я чувствовал, что было бы ошибкой превратить роман в сокращенное и «высушенное» повествование. Сценарий должен был содержать некоторую хаотичность эпизодов, потому что уже в самом романе хаоса как раз и помогал почувствовать неподдельность жизни в бедной бенгальской деревне.

На сценарной стадии мысли о форме, ритме или динамике не очень волновали меня. Было ядро — семья — муж, жена, двое детей и старая тетка. Характеры были задуманы писателем так, что они находились в постоянном и неуловимом взаимодействии. Впереди был целый год. Я продумал все возможные контрасты как в изобразительном, так и эмоциональном планах: богатство и нищета, смех и слезы, красота деревенского пейзажа и ужасы нищеты, царящей в деревне. В конце концов сам сюжет романа делится на две части, кульминация каждой из которых — смерть. Чего же еще не хватало для сценария?

Не хватало близкого знакомства со средой. Я, конечно, мог исходить из самой книги, которая была своего рода энциклопедией жизни в бенгальской деревне, но я знал, что этого недостаточно. Тем более, что нужно было проехать на машине всего шесть миль за город, чтобы оказаться в самой настоящей деревне. Эти вылазки в деревню не были простыми прогулками. Они открыли передо мной новый и чарующий мир. Человека, рожденного и выросшего в городе, такие поездки погружали в новый аромат, в иной жизненный уклад. Это было и испытанием: сможешь ли ты ух-

ватить характерные детали, выразительные жесты, особые обороты речи. Хочется вникнуть во все тайны этой «атмосферы». В чем оно – это чудо – в красках природы или в звуках? Как ухватить тончайшее отличие между рассветом и сумерками? Как передать серое влажное спокойствие, которое предшествует первому ливню в период «мансунов^{*}»? Одинаков ли солнечный свет весной и осенью?

Чем больше я вглядывался, тем больше мне открывалось: узнавание вызывало любовь, понимание и терпимость.

Проблемы создания фильма начали отступать на задний план, и я вдруг обнаружил, что начал преуменьшать значение кинокамеры. Я уже был убежден, что камера – всего лишь «записывающее» устройство, что важнее всего – Правда, что стоит докопаться до нее, – и будет создано великое гуманистическое произведение.

Но как же я ошибался. Ведь как только вы оказываетесь на месте съемки, трехногий инструмент берет на себя всю ответственность. Вопросы сыплются градом. Где установить камеру? Высоко или низко? Близко или далеко? На тележке или на земле? Достаточно ли 33-миллиметрового объектива или лучше отъехать и воспользоваться 50-миллиметровым? Подъедете слишком близко – и возникнет эмоциональный «пережим», отъедете слишком далеко – и все окажется холодным, нездешним.

На каждый вопрос ответ следует находить быстро. Промедлите – солнце сдвинется, и вся ваша световая разработка ни к чему.

Со звуком тоже проблема. Диалог сведен до минимума, но вас так и подмывает еще сократить его. Например, действительно ли необходимы эти три слова, или вы можете заменить их выразительным жестом. Критики, конечно, могут сколько угодно рассуждать о похвальной попытке возродить основы немого кинематографа, но – хоть в этом, может, и есть свой резон – вы-то в глубине души понимаете

^{*}Мансун – ливневый дождь в период с мая по конец августа.

те, что не меньший резон — в вашем стремлении избежать мучительного процесса переозвучивания и снизить расходы за счет звуковой части фильма. Расходы всегда были доминирующим фактором воздействия даже и на стиль фильма. Другой важный фактор — работа с людьми, и здесь я бы не стал делать обобщения.

Я считаю, что не имею права приступать к работе с актерами, если не учитываю их индивидуальные особенности, если я способен уравнивать их с сырым материалом, которому можно придать ту или иную форму. Как можно заставить 80-летнюю женщину стоять в полдень под жарким солнцем и повторять одни и те же слова и действия, пока вы стоите рядом и, полузакрыв глаза, наблюдаете за ней в ожидании точного жеста или верной интонации, которые будут полностью соответствовать вашему замыслу?

Уменьшение количества репетиций и дублей в таком случае вполне естественно.

Иногда вам повезет, и все идет, как надо, в первом же дубле. Иногда, наоборот, ничего не получается, и вы чувствуете, что вам никогда не добиться нужного результата. Число дублей в этом случае возрастает, стоимость повышается, угрызения совести становятся сильнее стремления к совершенству, и вы сдаетесь, надеясь, что критики простят ваши просчеты, а публика их просто не заметит. Вы даже начинаете думать, что, возможно, были слишком придирчивы и что все не так уж плохо, как вам казалось. Так и продолжается это нелепое балансирование, а вы все надеетесь, что в итоге все же возникнет каким-нибудь образом произведение искусства.

Временами, когда напряжение слишком велико, у вас появляется желание сдать. Вы чувствуете, что все это убивает вас, по крайней мере, — художника в вас. Но вы, тем не менее, продолжаете работать — в основном потому, что связаны со многим и со многими, и приходит день, когда последний кадр уже в коробке, а вы с удивлением обнаруживаете, что вовсе не испытываете ни радости, ни успокоения,

скорее, грусть. И в этом вы не одиноки. Это чувство разделяют все, от «тетушки», для которой это было очень волнующим и нелегким возвратом к актерской деятельности после 30-летнего перерыва, до мальчишки-пострела, который принес в фильме живого паука и мертвую жабу.

Именно неумолимый ритм творческого процесса делает для меня работу над фильмом захватывающей, несмотря на все лишения и разочарования. Поразмыслите над этим: вы задумали эпизод — какой угодно. Например: молоденькая девушка, хрупкая, но полная стихийной энергии, подставляет себя ливневым струям первого мансуна. Она танцует в вашем воображении, а крупные капли дождя колотят ее тельце и пронизывают ее насквозь. Картина эта волнует вас не только своими зрительными возможностями, но и скрытым за ними подтекстом: этот дождь окажется причиной ее смерти.

Вы разбиваете эпизод по кадрам, делаете заметки, рисуете наброски. Затем наступает момент, когда предстоит вдохнуть в этот эпизод жизнь. Вы выходите на природу, пристально изучаете окрестности, выбираете место съемки. Небо покрывается дождевыми облаками. Вы устанавливаете камеру, быстро проводите последнюю репетицию. Затем — дубль. Одного дубля мало. Ведь это ключевой эпизод фильма. Вы должны сделать еще один дубль, пока не кончился дождь. Камера поворачивается и вот, наконец, ваш эпизод — на пленке.

Скорее в лабораторию. Вы ждете, истекая потом, — дело происходит в сентябре — пока проявится ваш призрачный негатив. Здесь спешка излишня. Затем печатают первый позитив. Ну, что же, все выглядит хорошо, говорите вы себе. Но... Это ведь только содержание, в клочках и кусочках, но отнюдь не форма. Как это все соединить? Вы хватаете в охапку вашего монтажера и спешите в монтажную.

Пару изнурительных часов вы находитесь как бы во взвешенном состоянии, пока спокойно и неторопливо происходит процесс вырезок и склеек. В конце концов вы про-

сматриваете материал на мовиоле. Даже расшатанная старая машина не скроет от вас выразительности эпизода. Нужна ли здесь музыка или достаточно передать случайные звуки? Это уже другая стадия творческого процесса, а нужно подождать, пока все кадры объединятся в эпизоды, а эпизоды в куски, и фильм можно будет увидеть целиком. Тогда и только тогда вы сможете сказать — если будете, разумеется, объективны и беспристрастны, — удался вам эпизод танца или нет.

Возможны ли вообще эта объективность, эта беспристрастность? Вы знаете только, что работали, как и все вокруг, честно и напряженно. Но вы понимаете и то, что были вынуждены изменять что-то и идти на компромиссы — не без веских на то оснований — и на съемках, и в монтажной. Улучшили или ухудшили фильм эти перемены? Достаточно ли того, что вы удовлетворены сами, или вам придется склониться перед вердиктом большинства? Этого вы не знаете. Но в одном вы можете быть уверены твердо: вы стали лучше, потому что сделали этот фильм.

1957

Проблемы бенгальского кинорежиссера ❁

Мне кажется, единственное, что можно сказать с уверенностью о процессе создания фильма, так это то, что он всегда представляет собой чрезвычайно сложное дело. Громоздкость аппаратуры, фрагментарность творческого процесса, участие большого количества людей и денег — все это, вместе взятое, производит впечатление фантастической трудоемкости.

Экспериментатор-авангардист, в основном, сталкивается с проблемами эстетического порядка, аналогично тому, как художник или композитор решают, главным образом, проблемы тональности, фактуры, формы. Он по сути своей свободный художник, ответственный лишь перед своей совестью.

Гораздо более сложные, на мой взгляд, проблемы возникают перед серьезным режиссером, имеющим дело в том числе и с коммерцией, так как именно он стремится превратить очевидный бизнес в творчески стимулирующую профессию и добиться наилучших результатов как в искусстве, так и в коммерции.

Проблемы, с которыми он сталкивается, чрезвычайно разнообразны. Они носят как повсеместный характер, так и связаны с условиями, существующими в стране и с обстоятельствами съемок. Но каковы бы эти проблемы ни были — они, в той или иной степени, влияют на окончательную форму и качество фильма.

Работая в Индии, и особенно в Бенгалии, я вынужден сталкиваться как с проблемами эстетического порядка, так

и с теми, которые вытекают из условий производства фильмов в моем штате — одном из трех штатов Индии, где существует кинопромышленность; два других — Махараштра-Бомбей и Тамилнаду-Мадрас.

Мы снимаем фильмы на языке бенгали. В Бомбее их снимают на хинди, в Мадрассе — либо на хинди, либо на одном из пяти южноиндийских языков. Язык бенгали понимают примерно 15 процентов всего населения Индии, что сильно сужает рынок сбыта для наших фильмов. Подсчитано, что, если бенгальский фильм будет стоить свыше 150 000 рупий (10 000 фунтов), то в девяти случаях из десяти он себя не оправдает. Фильм же на хинди может стоить в шесть раз дороже и, тем не менее, быть рентабельным.

Как следствие этого капиталы, вкладываемые в постановку фильмов на бенгальском языке, очень ограничены и предоставляются с осторожностью. Кроме того, за последние два десятилетия крайне мало было предпринято для обновления и усовершенствования технического оснащения студий, которые укомплектованы не полностью, работа в кинолабораториях затруднена и во всех производственных отделах царит атмосфера хаоса, нехватки оборудования. То, что бенгальское кино чего-то достигло, может быть отнесено скорее за счет человеческой изобретательности и напряженного труда, чем умелого пользования техническими средствами.

Из общего числа зрителей, посещающих кинотеатры нашего штата, грамотны только 20 процентов. Ренуар заметил однажды, что только понятливость и восприимчивость французской публики сделали возможным полный переворот во французском кинематографе 30-х годов. В Бенгалии же аудитория, способная воспринять и поддержать по-настоящему серьезный фильм, настолько мала, что можно гарантировать рентабельность не более, чем двухчастевого фильма. И если кто-нибудь отваживается снять фильм для подобного меньшинства, он делает это исключительно из любви к искусству. В действительности же, никто из режиссеров не в состоянии себе это позволить — к нему тут же приклеят ярлык эли-

тарности, и дни его в кинематографе будут сочтены. Очевидно, что, если этот режиссер собирается и дальше зарабатывать на хлеб, ему придется добиваться признания более широкой аудитории.

Перед ним открываются три хорошо известных, но довольно-таки тернистых пути. Он может снять фильм на мифологический сюжет; он может снять религиозный фильм; он может, наконец, снять, так сказать, «социальный» фильм — желательно мелодраму с участием, в качестве приманки, целого набора популярных сегодня звезд. Все перечисленные виды фильмов имеют привычный ассортимент песен и танцев и длятся не менее двух с половиной часов. Это последнее условие столь обязательно и столь велика в него вера прокатчиков, что, если оно не соблюдается, то фильм может и вовсе не увидеть свет.

Нет смысла доказывать, что подобные формулы срабатывают далеко не всегда, но именно они наиболее живучи и обеспечивают наибольший доход. Развились же они в результате длительного и сознательного заигрывания продюсеров с огромной массой неискушенной публики, воспитанной на простых правилах традиционной «джатры»* — формы деревенской драмы, широкая жестикуляция, напыщенная риторика и нехитрый эмоциональный подтекст которой перенесены в фильмы с такой дотошностью, что людям, незнакомым с этой уникальной формой фильмопроизводства, бывает трудно поверить в ее существование. Песни и танцы — также наследие театрально-оперных традиций.

Можно, конечно, представить себе идиллическую картину, когда бы распространение грамотности шло рядышком с усилиями продюсеров преодолеть стандартные вкусы современных кинозрителей созданием чего-то большего, нежели надоевшие перепевы старых, затрепанных сюжетов. Но этого не случилось — да и вряд ли что-то произойдет в ближайшие десятилетия: разве что какая-нибудь случайная

*Jatra— театрализованная форма древнеиндийского эпоса.

революция изменит развитие событий. А пока что мифологические и религиозные фильмы остаются основной продукцией для большинства бенгальских кинозрителей. И что же тогда делать «серьезному» кинорежиссеру? Должен ли он принять существующее положение вещей и включиться в производство «серьезных» мифологических и религиозных фильмов, сохраняя в них наиболее понравившиеся моменты и придавая им видимость искусства? Очевидно, это и есть выход из тупика, но тут возникает немаловажный вопрос: можно ли, работая в Индии, позволить себе закрыть глаза на все происходящее вокруг, на ту мучительную действительность, которая так и просится, чтобы ее выразили средствами кино? Мне кажется, нельзя.

Для каждого, кто по-настоящему серьезно и с социальной ответственностью делает фильмы, уже не может быть прибежища в фантазиях. Он обязан честно взглянуть на окружающую жизнь, проанализировать факты, проверить их, профильтровать и отобрать те, которые следует преобразовать в фильмную ткань.

Я говорю так убежденно, потому что сам, по мере своих сил, стремился поступать подобным образом и пришел к выводу, что поэтому-то я и мог иногда не идти на компромиссы и, уж во всяком случае, чувствовал, что делал нужное дело...

Когда в 1952 году я начал снимать «Патер Панчали», я знал, к чему приведет отказ от проторенной дорожки — передо мной был опыт предшественников. Но я не остановился — я верил в свой сюжет, в его, на первый взгляд, безыскусную простоту, в привлекательность и узнаваемость характеров. Я чувствовал также, что, если это отклонение от шаблона будет выдержано на достаточном художественном уровне, фильм, возможно, приобретет ценность новизны, которая уже сама по себе станет приманкой для зрителя.

Когда была отснята половина фильма, мне пришлось показывать пять тысяч футов начерно смонтированной пленки чуть ли не каждому прокатчику в штате. Все они оказались единодушны в недоверии к материалу. Но это не по-

шатнуло моей веры в сюжет, а правота моя все-таки подтвердилась, когда фильм был закончен и при поддержке правительства выпущен на экран. «Патер Панчали» имел в городах успех. Да и в пригородах, вопреки ожиданиям, фильм прошел хорошо.

Работая над вторым фильмом, я чувствовал себя увереннее, а итоги оказались менее удачными. С коммерческой точки зрения, моей ошибкой было более свободное обращение с литературным источником, чем в «Патер Панчали», где я сохранил основные перипетии оригинала. В результате городские зрители, знакомые с фабулой «Апараджито», были возмущены отклонениями от оригинала, а провинциальную аудиторию шокировал показ взаимоотношений матери и сына, резко порывающий с традиционными представлениями об их неременной взаимной преданности и любви.

«Апараджито» принес убытки. Это было как раз то время, когда входили в моду европейские кинофестивали. Полученные за оба фильма премии изменили ситуацию, и я понял, что бенгальский кинорежиссер не должен зависеть исключительно от внутреннего кинорынка.

Сейчас у нас сложилась такая ситуация: работая в Бенгалии, мы и с моральной и с художественной точек зрения обязаны снимать фильмы, корнями уходящие в почву нашего штата. Далее, учитывая особенности нашей аудитории и имеющиеся средства, мы должны стремиться к максимальной простоте выражения. Знаменитые сюжеты у нас есть, знаменитые «звезды» — тоже, однако, проблему массовости нельзя будет разрешить до тех пор, пока существует массовая неграмотность. Если бы метод «простота плюс серьезность» стал общим, а не был ограничен опытом отдельных режиссеров, можно было бы изменить зрительские вкусы.

Что же касается зарубежной аудитории, то она вполне может помочь нам разрешить финансовые проблемы, но для этого мы должны быть осмотрительными и честными.

Нет никаких причин, почему бы нам не зарабатывать на интересе иностранцев к Востоку, но это не означает, что следует поддерживать их страсть к псевдо-экзотике. Существует великое множество представлений о нашей стране и нашем народе, которые должны быть развеяны, несмотря на то, что значительно проще — а в кино и выгоднее — сохранить существующие мифы, чем разрушить их.

Мы не ждем быстрых итогов. Лично мне повезло с двумя первыми фильмами, но что мне кажется действительно важным и волнующим, так это не немедленная прибыль, а окончательное подтверждение моей веры в то, что для меня как для художника дороже всего на свете: искусство, обрученное с правдой, в конце концов должно получить признание.

1957

Извилистый путь к «Музыкальному салону» ❁

— Ну, а в Нимтите Вы были? Вы видели этот дворец? — спросил старик в чайной, крытой пальмовыми листьями. Мы находились в деревне Лалгола, в 150 милях от Калькутты, и, только что осмотрев тридцатый по счету дворец, отказались от него как от природы, не подходящей для съемок.

— Нимтита? Это где? — спросили мы без особого энтузиазма, потому что никогда не слышали о таком месте.

— Это 60 миль на север отсюда. Вы едете по шоссе, доезжаете до реки и перебираетесь на другую сторону. На пароме. Потом опять по шоссе еще 20 миль. Там указатель поворота... Это на реке Падма, на восточном берегу. Западный — уже в Пакистане. Это дворец семьи Чоудхури. Я услышал ваш разговор и советую посмотреть, прежде чем вы уедете отсюда.

Мы скептически относились к этим бесплатным советам людей, которые не имели никакого представления о том, что нам нужно. Как бы то ни было, стали решать: едем или нет, последний раз. Если дворец не понравится, мы либо откажемся от нашего проекта, либо вся ситуация очень осложнится. Все решила монета («орел—решка»), и мы пустились в шестидесятимильное путешествие.

Я был с загипсованной правой ногой прикован к кровати, когда решил экранизировать знаменитую новеллу Тарашанкара Банерджи «Музыкальный салон» (Jalsaghar). Глупое падение на каменных ступеньках Бенареса приве-

ло к серьезному повреждению коленной чашечки. Я лежал в постели и читал все бенгальские книги, до которых только мог дотянуться. Ситуация с прокатом моих фильмов была не слишком благоприятной, может быть, именно это подсознательно подтолкнуло меня к выбору «Музыкального салона».

В основе сценария лежала драматическая история, которая была самым естественным образом связана с музыкой и танцами. А прокатчики обожали музыку и танцы. Кроме того, здесь был простор для создания настроения, атмосферы, психологического поиска. Я решил на «Музыкальный салон», имея четкий художественный замысел. Я буду снимать Чхаби Бисваса, нашего величайшего актера, в главной роли заминдара, чья страсть к музыкальным вечерам, которые он устраивал с непозволительной щедростью, привела его к разорению...

При всех моих разработках, главным было — найти дворец. Так как мы располагали очень скромным бюджетом, не могло быть и речи о такой роскоши, как павильонные съемки. Я знал, что в случае необходимости мой художник сумеет воспроизвести архитектурный стиль дворца и процесс его разрушения. Но у нас попросту не было денег на это.

Нимтита оказалась именно таким местом, как описывал старик, и — более того. Никто не сумел бы словами описать атмосферу полнейшего запустения, которая царила в окрестностях дворца. Падма с течением времени изменила свое русло, и потому то тут, то там виднелись песчаные островки на местах, где раньше были деревья. Сам дворец — греческие колонны, антаблементы* и прочее — оказался точным воплощением моей самой заветной мечты. Он стоял, взирая на все это разорение с усталым видом и трагическим достоинством.

Чудом избежал он полного поглощения капризными водами реки, которая подошла на расстояние десяти ярдов к

*Горизонтальная часть здания, покоящаяся на колоннах.

фасаду дворца, затопила сад, конюшни и ... здесь остановилась. Как все это произошло, вспоминал для нас Ганендра Нарайян Чоудхури, которому уже 70 лет. У него – британский титул, и он – владелец этого дворца.

– Однажды утром за завтраком мы слышали глухой толчок, как при землетрясении. Мы выбежали на веранду и увидели, как огромный кусок нашего владения, почти с квадратную милю, уходит под воду, исчезая навсегда. И все – за секунды. У Падмы – огромные аппетиты!

– А вы не боитесь, что река будет и дальше вторгаться к вам?

– Да, конечно, каждый раз, когда идут дожди, мы – в тревоге.

– Ну, тогда почему же Вы остаетесь здесь?

– Мы скорее утонем вместе с этим дворцом, чем покинем его.

Дворец в Нимтите был великолепен. И даже музыкальный салон в нем был, поскольку дядя Ганендры Нарайяна – Упендра Нарайян Чоудхури – был покровителем Музы почти таким же, как дворянин из моей истории. Но этот музыкальный салон не был достаточно впечатляющим для тех роскошных *soirees*^{*}, которые я напланировал в своем фильме.

И еще были два элемента в нашем сюжете, которых недоставало мистеру Чоудхури. У него, правда, был слон. Но – 20 лет назад. И не было у него белого коня. Коня нашли в частной конюшне в Калькутте. Он принадлежал какому-то аристократу, который знал лучшие времена, а сейчас уже не мог содержать свой выезд. Он обрадовался, что удалось за 200 рупий продать нам этого коня.

Слон принадлежал радже, которого еле убедили сдать нам его в аренду. Слон пропутешествовал пешком расстояние в 165 миль до места съемок и переправился где вброд, а где и на пароме, через пять рек.

^{*} Вечеров (фр.) – зд. музыкальных вечеров.

По возвращении из нашего первого путешествия в Нимтиту, я позвонил автору, мистеру Банерджи. Он, как и мы, волновался по поводу природы для съемок фильма.

— Мы, наконец-то, нашли то, что нужно, мистер Банерджи, — сказал я.

— Правда? И где же?

— В мрачном уголке под названием Нимтита.

— Нимтита? — в его голосе прозвучало какое-то воспоминание. — Уж не говорите ли Вы о дворце семьи Чоудхури?

— Именно о нем!

— Но это невероятно! Я никогда не был в Нимтите, но читал о Чоудхури в истории эпохи бенгальских заминдари, и любящий музыку Упендра Нарайян Чоудхури стал прообразом моего героя.

1963

Производство фильмов ❁

Среди множества вопросов, на которые я ответил интервьюерам за последние десять лет, два повторялись особенно часто. Первый: «Как и почему вы пришли в кино?»

Так спрашивают потому, что знают о начале моей карьеры в рекламном агентстве в качестве художника-дизайнера. Для задающего этот вопрос такой переход кажется неожиданным, немотивированным. Как может один и тот же человек сегодня разрисовывать обертку для мыла, а завтра создать на киноплёнке целую сагу?

Поэтому, отвечая на такой вопрос, я обычно загадочно улыбаюсь, как бы скрывая причины произошедшей метаморфозы – некоего таинственного восхождения на более высокую ступень творчества.

Фактически же, по моему убеждению, в переходе из одной области творчества в другую нет ничего необычного.

Ведь помимо всего прочего, и кинематограф и реклама имеют дело с потребительскими товарами, и в обоих случаях – перед вами попытки добросовестного художника выразить себя эстетически, в то время, как заказчик, маячащий на заднем плане, мало заботится об искусстве и целиком занят прибылями. Кто-то – не помню точно, кто – определил кино как высшую форму коммерческого искусства. Проработав в кино десять лет, я уже не спорю с этим определением.

Сознавал ли я все это в пору, когда впервые сменил спокойную работу за столом на суету съёмок задуманного эпического фильма в затерянной в глуши бенгальской деревуш-

ке? Я часто задаю себе этот вопрос, пытаюсь выяснить, почему именно я ринулся в это, прямо скажем, рискованное предприятие.

Одно я знаю совершенно точно: у меня не было намерения снимать фильм для избранных. Я уверен, что хотел тогда сделать нечто нестандартное, но уж, конечно, не стал бы рисковать только ради новизны. В этом смысле я был убежден как раз в обратном. Я чувствовал также, что в «Песне дороги» у меня был, как говорят киношники, «хороший материал», — то есть популярная история, повсюду читаемая и понимаемая. Но кинопромышленность в Бенгалии тех лет приводилась в действие соображениями так называемой «надежности», и никто и слышать не хотел о постановке фильма человеком, которого ни разу не видели у павильонов хоть в каком-нибудь качестве: например, помощником режиссера, или оператора, или, на худой конец, сценаристом — таким путем режиссер, снимающий свой первый фильм, как правило, завоевывает к себе доверие. Я же всем этим не занимался. Единственное, что я делал долгие годы — это смотрел фильмы: сначала учась в школе, просто как кинолюбитель, потом — уже как настоящий студент — серьезно изучал технику съемки и в темноте прожекторного зала делал неразборчивые заметки. Эти заметки касались методики монтажа различных режиссеров — большей частью американских: Форда, Капры, Хастона, Уайлера, Уайдлера.

Восхищаясь всем лучшим, что было сделано в Голливуде, я приходил в отчаяние от тех антикинематографических методов, которыми пользовалось отечественное кинопроизводство; но отчаяние это только разжигало мой энтузиазм. Мне не верилось, что любитель, обладающий верными идеями, — представься ему случай — снял бы фильм хуже профессионала, плохо понимающего, что он делает. Впрочем, чтобы не быть чересчур строгим к бенгальскому кино 50-х годов, я хотел бы заметить, что и в нем были свои при-

влекательные моменты — хорошие актерские работы; выразительные съемки; то там, то тут цепь интересно задуманных и срежиссированных эпизодов; почти всегда добротный, правдивый диалог. Но ни от одного фильма не возникло ощущения цельности, законченности.

Наиболее слабым местом было формальное мастерство, и тут я даже могу немного потеоретизировать. Индийским режиссерам свойственна недооценка музыкального фона в структуре фильма, чему причиной, безусловно, отсутствие драматически описательной традиции в индийской музыке. Например, симфонию Бетховена можно описать идеей всемирного братства, или борьбы человека с судьбой, или мучительных душевных излияний. Западная классическая музыка подверглась процессу гуманизации музыкального языка за счет создания сонатной формы с ее главной и побочной партиями, их сплетением и развитием через серию драматургических изменений, приводящих к кульминации.

Но рага есть рага — с ее единственным заданным настроением и тональностью она растет, подобно храму, из прочной доминантной основы, постепенно завиваясь в кульминацию фиоритур на верхних октавах звукоряда. Возможно, при некоторой фантазии и удалось бы построить фильм, уподобляя его раге, но сомневаюсь, чтобы такая форма стала продуктивной. Как бы то ни было, подавляющее большинство сюжетов, служащих материалом для наших фильмов, вполне могли бы быть выражены так, как это делается во всем мире, то есть стилем, заложенным в Голливуде. Чувства формы, ритмического ряда, существующего во времени, — вот чего, главным образом, не хватало нашим режиссерам. По сути, это означало нехватку хороших сценаристов — ведь ритм фильма в его наиболее широком значении уже заложен в сценарии. Все же тонкости — настроение, тональность, строение фильма — возникают уже по ходу съемок.

Хотя я и был уверен в своей солидной теоретической подготовке, работа над фильмом на первых порах показалась мне неимоверно тяжелой. В первый же день съемок «Песни доро-

ги» мне, помню, требовалось снять эпизод, в котором маленький Апу ищет свою сестру в поле, среди высокой травы. Все, что должен был сделать мальчик в первом куске, — это пройти несколько шагов, остановиться, посмотреть по сторонам и вновь пройти. Совсем не знал я тогда, что добиться совершенства в таком куске вдвое труднее, чем, скажем, в эпизоде скачущей конницы, где вам необходимо только одно — скачущая конница. В Голливуде такой кусок, а то и целый батальный эпизод, обычно поручают снимать второму режиссеру — такому сильному молодому человеку, может быть, и не слишком сообразительному, зато достаточно выносливому. Так, пока Уильям Уайлер работал над павильонными съемками в Голливуде, весь эпизод состязаний конницы был снят вторым режиссером где-то в Италии. Однако, если вам требуется снять эпизод, в котором мальчик ищет свою сестру в поле, среди высокой травы — то тут перед вами особое психологическое состояние, определяющее походку мальчика, его манеру останавливаться, поворачивать голову. Вам следует тщательно высчитать время, которое он должен постоять, остановившись, точную продолжительность каждого поворота головы, момент возобновления его движений. И конечно, ваша задача усложняется, если перед вами — человек, впервые в жизни видящий камеру, человек, с которым совершенно бесполезно обсуждать внешнее выражение чувств.

Этот первый отснятый эпизод и отрезвил меня, как всякий наглядный урок, и открыл мне глаза на многое. Для меня стал очевидным наиболее трудный аспект режиссуры — поиски истинных мотивов человеческого поведения и их выражение актерскими средствами. Опыт показывает, что тончайших эмоциональных оттенков достаточно, чтобы воздействовать на человеческую речь и поведение, убедительный показ которых и есть суть кинематографической выразительности.

Я рад, что оказался достаточно предусмотрительным, чтобы для своего первого фильма выбрать сюжет, требующий особого акцента на человеческих отношениях. Выбор

стал правильным не только с кассовой точки зрения — при тех средствах, которыми мы располагали, любая заминка с техникой могла стоить нам фильма.

Впрочем, балансирование между целями и средствами — процесс нелегкий, а подчас именно нетерпение заставляет режиссера братья за темы, находящиеся явно за пределами его возможностей. Так случилось с моим третьим фильмом — «Музыкальным салоном». К тому времени я устал от деревенских пейзажей и решил снять сюжет об умирающем феодализме.

По сюжету для натурных съемок нам требовался полуразвалившийся дворец XIX века, один из которых мы и нашли в Муршидабаде, прямо на берегу реки Падмы. Но нам предстояло снять еще и интерьеры, которые, как мы поняли позже, мало подходили для съемок, ибо, как и весь дворец, являли собой жалкие развалины. В результате мы все время оказывались в такой ситуации, когда на все, за что бы мы ни брались, у нас не хватало средств. Сама музыкальная комната, где ее владелец давал свои вечера, оказалась наиболее сложным павильоном, который мы когда-либо создавали, и, создав его, мы обнаружили, что он требует съемки с операторского крана.

На нашей киностудии не было крана. Я тогда только что получил премию в Каннах и с полным правом запросил кран с большой киностудии на другом конце города. Когда эта громадная штукавина прибыла на грузовике, нам сообщили, что ею можно пользоваться только неделю. В конце недели, сняв все, что нужно, я попросил отправить кран обратно.

Грузовик приехал к вечеру. При слабом свете сумерек я наблюдал, как кран затаскивали в кузов по двум бревнам, и вдруг, прежде, чем я успел сообразить, что произошло, одно из бревен поднялось, кран покачнулся и всей тяжестью рухнул вниз, одного кули придавив насмерть, а второго сильно покалечив. Я так и врос в землю — всего в десяти футах от происшествия, потрясенный внезапностью и последствиями катастрофы. Прошло некоторое время прежде, чем я по-

нял, что всего этого могло и не произойти, если бы мне не пришли в голову эти планы, снятые сверху.

Стремление сохранить равновесие между целями и средствами особенно актуально в таком месте, как Бенгалия с ее маленьким рынком сбыта и ограниченными условиями проката, что автоматически диктует возможности применения тех или иных технических средств. Например, когда в 1962 году я решил снимать цветной фильм, мне пришлось разрабатывать режиссерский план в расчете на натурные съемки, так как для киностудий было невыгодно обеспечивать световые эффекты для цветных павильонных съемок. Раз уж я захотел снимать цветной фильм в павильоне, мне, видимо, следовало это делать в Бомбее или в Мадрасе. К тому же на бенгали фильм этот стоил бы слишком дорого, поэтому речь могла идти только о хинди или тамильском языках, а так как я уверен, что невозможно снять хороший фильм на языке, которым свободно не владеешь, то и особых шансов сделать такой фильм я не предвидел...

Говоря о целях и средствах, я думаю также, что основная причина «шероховатости», например, фильмов «новой волны» заключается в отсутствии для их авторов возможностей шлифовать материал. Ведь «шлифовка» — это вопрос времени, а все мы рано или поздно приходим к выводу, что время — деньги. Однако, с истинно галльским чутьем режиссеры «новой волны» этот недостаток обратили в достоинство. Они покончили с традиционным стилем. Если бы в фильме «Жюль и Джим» рассказывалась традиционная история, то зрителя раздражали бы и стоп-кадры, и дрожание камеры, и разрывающая кадр съемка с рук. Трюффо — художник с особенно острым чутьем, поэтому мы можем не верить или не сочувствовать его эксцентричным героям, но не станем отрицать стилистической последовательности его фильма, а следовательно, и его эстетической ценности.

Другой крупный европейский режиссер, Антониони, отличается редкостным стилистическим лаконизмом. В душе он

— классицист, что доказывается структурой его фильмов, на первый взгляд, холодных, очищенных от всевозможных подробностей. Пусть в них молчат чувства — Антониони пытается выразить мысли своих героев через человеческие поступки и манеру поведения. Фильмы ему удаются или не удаются в зависимости от того, в какой степени он убежден в достоверности человеческих взаимоотношений, которые показывает.

Феллини, хотя и соотечественник Антониони, но прямая ему противоположность. Он — романтик, а так как взгляды мои довольно эклектичны, то это позволяет мне восхищаться обоими. Впрочем, мне кажется, что Феллини с его широкими симпатиями, мудрым и всепреодолевающим жизнелюбием и оптимизмом, суждена более долгая творческая жизнь, нежели Антониони.

Эти рассуждения приводят меня ко второму вопросу, который любят задавать мне интервьюеры: «Кто оказал наибольшее влияние на ваше творчество?»

Десять лет назад у меня всегда были наготове три-четыре имени, которые, как я чувствовал, интервьюер заранее ожидал. Например, Флаэрти, Ренуар, Донской. Флаэрти — потому что он снимал фильмы о простом народе; Ренуар — потому что он был гуманистом и снял свою «Реку» в Калькутте за два года до «Песни дороги»; Донской — потому что он снял трилогию Горького, столь напоминающую «Песню дороги». Через некоторое время мне надоел понимающий кивок интервьюера. Поэтому я стал называть классических санскритских драматургов и немецких композиторов XVIII века. Иногда для разнообразия я упоминаю автора книги, по которой сделан тот или иной обсуждаемый фильм.

Все эти ответы верны только частично. Ни один режиссер, работающий сегодня, не в состоянии отрицать, что он чему-то научился у мастеров прошлого — или даже у своих современников. Но, в действительности, все, что можно впитать в себя от другого режиссера, — это только техни-

ческие приемы. То, например, освещение в каком-нибудь особенно крупном плане застрянет в памяти; то наезд и отъезд на лицах в эпизоде диалога — все это накапливается долгое время. Точно также писатель запоминает какой-нибудь интересный оборот у своего коллеги. Но что особенно привлекает в режиссере — так это его отношение к миру, то есть отражение его самого и его симпатий, что накладывает особую печать на его творчество — как на выбор темы, так и на средства, нужные для решения этой темы.

Здесь мне хотелось бы рассказать один случай из прошлого.

В 1958 году я был приглашен на семинар по проблемам кино, который проходил в доме Флаэрти в Вермонте (США). Миссис Флаэрти где-то прочитала о том воздействии, какое оказал на меня ее супруг, и уже стала почитательницей «Песни дороги». Она сказала мне, что мой фильм отмечен несомненной правдивостью, и спросила меня, как я работал с людьми — с детьми, со старой теткой и т. п., а также стояли ли передо мной те же проблемы, что и перед ее мужем. Хоть и нелегко мне было разочаровывать ее, но сделать это пришлось. Я сказал ей, что никто из актеров, исполняющих главные роли, не был деревенским жителем, что дети учились в калькуттской школе, актриса, исполняющая роль матери, имела степень бакалавра искусств, а исполнительница роли старой тетки была профессиональной актрисой.

Мне потребовалось время, чтобы убедить миссис Флаэрти в том, что в фильмах важен конечный результат и что исполнение роли профессионалом или непрофессиональным актером несколько не влияет на симпатии к героям.

Десять лет кинорежиссуры научили меня, помимо всего прочего, ни из чего не делать культа. Мне нравится работать с неактерами, но я люблю объединить их с профессионалами и наблюдать, как неактеры обретают актерскую уверенность, а профессиональные актеры учатся безыскусной неактерской простоте.

Я люблю снимать на натуре — даже интерьеры. Но теперь я уже знаю, что, имея художника-декоратора с вообра-

жением и наблюдательного оператора, можно так подделать интерьер, что обманется даже придирчивый глаз профессионала.

Иногда у меня возникает желание снять ручной камерой, применить стоп-кадр, заставить кадр дрожать, как в фильмах «новой волны», но одно меня останавливает: так обычно снимают адюльтер в спальне, а его-то мне как раз показывать и нельзя.

1965

У нас немного шансов...

Хоть и не принято публиковать точные цифры капиталов, затрачиваемых на создание фильмов, существует все же понимание того, что фильм — это бизнес дорогостоящий и трудный. Есть фильмы — некоторые голливудские «бомбы», например, — именно дороговизна которых бросается в глаза моментально. Баталии, оргии, землетрясения, пожары, триумфальные процессии — следует ли говорить, что подобные сцены не снимешь простым пощелкиванием пальцев. Имея много денег, людей и материал, Голливуду легко снять такой фильм как «Спартак», а Советской России — «Войну и мир». В Мадриде вам покажут такие города как Рим, Москва, Пекин, которые были выстроены для дорогостоящего совместного производства фильмов, а затем оставлены для приманки туристов.

У нас же в Индии, и особенно в Бенгалии, мы не отваживаемся экранизировать столь крупные эпические произведения. По одной простой причине: у нас нет денег. И даже если бы они у нас были, мы все равно не имели бы рынка сбыта, и, конечно, не знали бы «ноу-хау», чтобы соперничать с Голливудом.

И вот поэтому, — а вовсе не потому, что нам так не нравится — мы выбрали для себя формы интимного кино, дающего настроение и атмосферу, а не грандиозность и пышность зрелища.

Любопытно отметить, что любимую строчку рекламы американского боевика — «сделано за два года» — можно

применить к моему первому сугубо интимному фильму «*Pathar Panchali*»*.

Но в моем случае эта фраза звучит не как победные звуки фанфар, а как грустные звуки отчаяния: долгие периоды мы просто сидели с отвратительным ощущением «ничего-неделания» в ожидании денег, а когда деньги, наконец, откуда-нибудь сваливались, то их всегда было слишком мало.

Если же говорить о моих личных финансовых возможностях, то дело обстоит не так плохо, как было, когда я только начинал. Означает ли это, что сейчас я имею денежную работу, делая фильмы. Пожалуй, нет, при ближайшем рассмотрении. Мы здесь окружены очень специфическими условиями того места, где мы живем, и того особого кодекса, который управляет нашей жизнью и предопределяет наши судьбы.

Давайте начнем с самого начала. Как мы начинаем делать фильмы? Каков наш первый шаг? Естественно, нужно найти историю: «сюжет», как говорят в кино. Предположим, что выбор делает режиссер — как и должно быть — и что этот человек не случайно занялся своей профессией, не для того, чтобы «дурить» толпу, надеясь выколотить из нее быстрые деньги, — в таком случае, можно быть уверенным, что свой выбор он будет базировать на двух основных соображениях: во-первых, на его симпатии к теме, во-вторых, на вере в то, что из выбранной истории получится хороший фильм. Если режиссер не новичок в своем деле, он также будет иметь в виду запросы публики, для которой снимает фильм. Опыт научил его, что учесть этот фактор — себе же на пользу. Ибо, если фильм не оправдывает себя, продюсер потеряет веру в этого режиссера и не будет оказывать ему материальной поддержки. И если один продюсер теряет веру в режиссера, то неминуемо его примеру последуют и другие, и наш режиссер обретет клеймо — «с ним лучше не рисковать». Таким образом, мудрый режиссер должен научиться несколько умерять свою «гордыню». Это означает,

* «Песня дороги».

что он не может действовать на уровне модного эстета, как, скажем, Ален Рене. Авангардизм — это роскошь, которой мы себе пока не можем позволить в нашей стране. Что мы можем делать — и делать с пользой — так это искать новые темы, вскрывать новые аспекты общественной жизни, новые грани человеческих отношений. Но если вы хотите делать такие фильмы, и при этом серьезные и высокохудожественные, то вам не следует подслащивать пиллюлю для масс, привыкших к вкусным кусочкам красивой жизни. Вы должны довольствоваться небольшой аудиторией, что для вас означает — держать в строгой узде свой бюджет.

Балансирование со своим бюджетом, сколь мудреным оно бы ни было, к сожалению, не единственная проблема, с которой сталкивается серьезный режиссер. Уже при выборе сюжета для фильма, он стиснут рамками, не существующими в других странах. К примеру, откровенная трактовка физической страсти (а в нашей литературе немало сюжетов на эту тему, и даже великих) абсолютно немыслима на индийском экране. У меня был кадр с целующейся супружеской парой в «Богине», но я не рискнул показать это смелее, чем на отдаленном плане с силуэтами возлюбленных, скрытых за москитной сеткой. Я уверен, что, покажи я это крупным планом и с более ярким освещением, все оттенки настроения, созданные этой сценой, были бы заглушены пронзительными воплями толпы, многоголосье которой варьировалось бы от кошачьего мяуканья и стрекотания сверчка до будто бы в отдалении слышного воя шакалов. Посему любовные сцены в индийских фильмах низведены до схемы, включающей ломанье рук в отчаянии, горящие желанием взгляды и бессмысленные, мнимо любовные, словесные излияния, я уж не говорю о любовных дуэтах, поющих на искусственно романтическом декоративном фоне. Это мертвый груз ультравикторианских моральных убеждений, который заставил лучших из режиссеров прибегать к таким способам выражения. Что же касается меня, то я предпочел бы в подобных обстоятельствах скорее отказаться от сюжета, требующего откры-

того показа любовных сцен, сколь хорош бы он ни был, нежели испортить его слащавой банальностью.

Теперь давайте остановимся на вопросе о том, в какой степени мы способны здесь затрагивать политические темы. Можем ли мы сделать нечто подобное таким фильмам, как «Совет и согласие», «Доктор Стрейнджлав» или «Нюрнбергский процесс?» Я думаю, что нет. Можем ли мы показать коррумпированного конгрессмена? Я хотел бы попробовать и установить точно, но предполагаю, что это невозможно. Можем ли мы показать бедного банковского клерка, который сомнительным путем становится богатым и носит гандиевскую шапочку, дабы скрыть свою плешивость? Да, можем, но нас могут попросить — как меня, к примеру, попросили цензоры — покрасить эту шапочку в фильме в черный цвет.

Если вы хотите показать какого-нибудь босса не слишком умным человеком, который придирается к служащему англо-индийского происхождения, портрет которого вы рисуете с сочувствием, вас могут обвинить в том, что вы разделяете предрассудки этого глупого босса. В этом случае берегитесь «злых языков», когда ваш фильм появится в Дели, чтобы получить премию.

И Господь храни вас, если вы, взяв в основу фильма классическое произведение, хоть чуть-чуть отклонитесь от его содержания. В этом случае над вами нависнет призрак «интеллектуалов», которые, в мгновение ока превратившись в банду воинствующих Титанов, налетят на вас и разорвут на части.

В результате всего этого вы, будучи умудрены опытом, окажетесь вынуждены действовать в очень суженной сфере, и ваши самые сокровенные стремления следует умерить и ждать, пока здравый смысл восторжествует среди тех, у кого в руках сила и власть принимать решение.

Давайте теперь предположим, что у вас есть неплохой сценарий, по которому, вы полагаете, может получиться хороший фильм, и ваш продюсер придерживается того же мнения.

Что делать дальше? Естественно, подбирать актеров — первый шаг в процессе экранизации.

Некоторые роли заранее имеют своих исполнителей. Даже когда вы читаете книгу, вы можете представить себе, что «X» сыграет мужа, «Y» — жену, а «Z» — прелестную маленькую девочку. Но где же взять дряхлого беззубого 80-летнего дедушку? Или как быть с тем множеством людей, которыми кишмя кишит любая книга, где взять на маленькие роли всех этих мужчин, женщин, детей, крестьян, лавочников, учителей, проституток и прочих, и прочих?

Почти во всех странах мира вы найдете агентов, которые держат у себя досье на всех свободных актеров. Вам надо лишь полистать страницы и выудить оттуда тех, кто нужен вам. Если вы хотите «неизвестных», вы даете объявление в газету или пользуетесь услугами людей, умеющих искать таланты. У нас в Индии нет ни первых, ни вторых.

Можно, конечно, дать объявление в газеты, но мой собственный опыт говорит, что, как правило, талантливые люди страдают от страха быть отвергнутыми и не приходят, а работают с теми, кто приходит, — пустая трата времени.

Так что все, что вам остается, это шнырять по улицам, пристально вглядываясь в лица людей. Или отправляться на скачки, приемы и свадьбы, а все это вы ненавидите до глубины души. Если вам нужны китайки (как мне понадобились в «Непокоренном»^{*}) для кадров, которые длятся не более полтора минут, не исключено, что пути-дороги приведут вас в китайский бордель, где вы сидите в передней, сырой и темной, как первобытная пещера, и запах опиума щекочет вам ноздри. Мадам фланирует перед вами, улыбаясь желтеющими зубами в надежде на приглашение. Обещанные девочки не показываются часами, но вы припилены к этому месту и не уходите не столько потому, что за дверью хлещет ливень, сколько в надежде снять кадр таким, как вы его задумали.

В основном мне везло, и я находил нужных исполнителей для моих фильмов, но возможность неудачи всегда поджидает вас за углом.

* «Aparajito».

В наше время существует острая нехватка хороших профессиональных актеров и актрис среднего и старшего возраста. А есть такие роли, для исполнения которых необходимы только профессионалы.

Сейчас было бы невозможно снять «Песню дороги», потому что Чунибалы* уже нет в живых.

«Музыкальная комната», «Богиня», «Канченджунга»** были сделаны непременно для участия Чхаби Бисваса.***

С тех пор, как он умер, я никогда не писал роли для актера среднего возраста, которая потребовала бы высокой степени профессионального таланта.

Когда актеры подобраны, я готов с головой окунуться в съемки. Святое прошлое Калькуттской студии глядит на вас из каждой щели в стенах, каждым клочком холста, покрывающим ее потолок. Целые семьи грызунов, населяющие стропила студий, живут там с момента возникновения кино. Пол испещрен впадинами и ямками, камера скрипит при каждом повороте, света не хватает после захода солнца, так как падает напряжение в сети. Общая атмосфера запущенности и убогости не приносит радости. И, тем не менее, я не обращаю на это внимания. Смотрю как на незначительные помехи. Главное — у нас есть все основное, что нужно для создания фильма, и только от нас самих зависит, получится фильм хорошим или плохим. Скудость средств вынуждает нас быть экономными и изобретательными и охраняет от опасности превратить техническое мастерство в самоцель. И знаете, в этом даже что-то есть: создание красоты в условиях убогости и лишений само по себе уже волнует..

Да, я счастлив работать там, где я работаю.

1966

*Чунибала — исполнительница роли тетушки Индир.

**«Jalsaghar», «Devi», «Kanchenjunga».

***Исполнитель главной мужской роли в указанных фильмах.

О некоторых аспектах моего ремесла

Сюжет и сценарий.

Итак, на сегодняшний день я снял тринадцать фильмов, одиннадцать из которых имели литературные источники.

Из фильмов трилогии за «Песней дороги» последовал «Непокоренный», но после этого я снял еще два фильма до «Мира Апу». Когда я начинал снимать «Песню дороги», и в мыслях не было делать еще два фильма об Апу. На той стадии мы не могли думать ни о чем, кроме фильма, который уже начали снимать. Успех «Песни дороги» сделал возможным появление второй части.

После «Непокоренного» настоятельно требовалось сменить жанр — стиль, настроение, текстуру. Так появился сатирический фарс «Философский камень». За ним последовал абсолютно иной по жанру «Музыкальный салон». После этих двух «лирических отступлений» было нетрудно вновь вернуться к истории об Апу. Сдается мне, что я не склонен делать подряд два похожих фильма. Дважды мне становилось скучно, когда снимался длинный художественный фильм, и я кидался на поиски сюжетов для короткометражек. Есть, конечно, определенные замыслы — я хотел бы снять эпопею, исторический фильм или научно-фантастический — но... не могу из-за отсутствия спонсора.

Я не знаю, отчего все происходит, то ли от беспокойства ума и духа, то ли из-за нерешительности, отсутствия четкого

направления, что затуманивает сознание — или быть может, есть во мне нечто, что связывает воедино мои разрозненные работы. Знаю только, что меня интересуют многие стороны жизни, многие периоды истории, многие стили и жанры фильмопроизводства, и я надеюсь крутить колесо искусства, пробиваясь в новые области — и тематически, и стилистически.

Когда я сам пишу свои повести или сюжеты, я использую характеры и среду, с которыми хорошо знаком. Я могу иметь дело с тем, чего сам хорошо не знаю, только с помощью других знатоков (Бабхутибхушановской деревней, с миром заминдари по Тарашанкару и, наконец, с Бенгалией эпохи ренессанса по Тагору). Когда я решаю использовать кем-то написанное, то, естественно, этот сюжет чем-то для меня привлекателен. А вот чем, какими своими строками, деталями — это всегда ощутимо в моих фильмах. То, что мне неинтересно, я либо оставляю без внимания, либо трансформирую в соответствии с моим пониманием. Мне дела нет до пуритан, которые гневаются, когда находят в фильме отступления от литературного источника.

Я же счастлив отметить, что по моему поводу никто из авторов экранизируемых мною произведений никогда не присоединялся к ропоту «пуритан». Парасурам* был жив, когда я экранизировал его рассказ (10 страничек) «Философский камень».

Он прочитал сценарий и с явным удовольствием одобрил все то, что я туда привнес. То же самое могу сказать и о Премendra Митре («Трус») и Нарендра Митре («Большой город»). Критики никак не отреагировали на отклонения от первоисточника; думаю, они боялись, что авторы встанут на мою защиту. Основные обвинения в мой адрес сыпались по поводу экранизации Тагора. Мне кажется, я потерял вкус к «Сагам», к любым длинным романам... Я убежден, что повести идеально подходят для двухчасового нормального коммерческого фильма.

*Парасурам — бенгальский писатель.

Когда я пишу сценарий сам, я отдаю предпочтение действию, которое происходит в ограниченных рамках по месту и времени. Задумывая «Героя», я сразу же отказался от планомерного — шаг-за-шагом — описания кинозвезды, любимой женщинами... Так делали в кино 30-х и 40-х годов. В моем же фильме образ героя раскрыт в ретроспекциях и снах, что дает возможность уложиться в очень сжатую временную схему (двадцать четыре часа в поезде).

Подбор актеров.

Голливуд в пору расцвета покупал права на высокооплачиваемых актеров и «под них» писались сценарии. Можно смело сказать, что сначала находили актера, а потом искали сюжет. Вообще-то так было веками принято в разных видах исполнительских искусств. Моцарт написал сложнейшие произведения для определенных виртуозов. Балеты писались для талантливых танцовщиков. Совсем недавно Бенджамен Бриттен написал концерт для виолончели исключительно для Ростроповича. То же происходило и в Голливуде с фильмами. Создавались сценарии для Гарбо, Дитрих, Богарта, Брандо, Мэрилин Монро. А разве Чаплин не был в постоянных поисках, чтобы найти новые детали для своего Бродяги? А в наше время — что вы скажете по поводу Антониони и Моника Витти, Годара и Анны Карины, Феллини и Джульетты Мазини? Я сомневаюсь, что «Земляничная поляна» была бы создана, если бы Бергман не посчитал нужным отдать дань Виктору Шёстрёму?*

Трилогия была одной из моих работ, которая задумывалась без всякой мысли о будущих исполнителях. В результате большинство ролей исполнялись новичками.

Но, с другой стороны, я писал сценарий «Философского камня», имея в виду Тульси Чакраварти; «Героя» — Уттама Кумара, а «Канченджунгу», «Богиню» и «Музыкальный салон» — для Чхабы Бисваса.

*Victor Sjöström —шведский актер.

Многие сюжеты остаются лишь в мыслях режиссера, так как не находится нужного исполнителя.

Работа с актерами.

Я никогда не репетирую до заключительной съемки. Это означает, что, не имея возможности слишком долго занимать съемочную площадку, мы должны свести до минимума количество проб.

Я не считаю нужным обсуждать с актером его роль во всех деталях, но, если он того пожелает, я не против им поуправлять. Во время репетиций я обычно даю короткие инструкции актерам и прошу сыграть эпизод на их основе. Они неизбежно привносят в эпизод свои краски, свое понимание эпизода. Результат наших совместных усилий я использую как сырьевой материал, которому придаю форму своего первоначального замысла.

Иногда при минимуме моих усилий актер делает в точности то, что мне нужно. Иногда я вынужден навязывать свою четкую позицию, используя актера как куклу. Это, как правило, приходится делать с детьми.

Поскольку важно получить на экране задуманный результат, для его достижения любой метод хорош.

Художник-постановщик.

Как и все создатели фильма, художник-постановщик должен обладать определенной степенью мастерства и чувством эстетики. И если первый аспект целиком зависит от самого художника, то второй — от сюжета, с которым он неразрывно связан.

Именно сюжет фильма указывает эпоху, место, социальный статус людей, занимающих то или иное жилище, и диктует подбор декораций, которые сами по сути несут на себе важные выразительные функции. Дизайнер должен работать в пределах этих понятий. Это не обязательно для

него ограничивающий фактор, но его роль в фильме скорее означает сотрудничество и исполнение, нежели независимое творчество (за исключением сюжетов, которые требуют стилизованных декораций).

Но даже и в этих пределах у художника достаточно возможностей оживлять декорации привнесенными им деталями. Очень часто использование реквизита с фантазией может раскрыть такие стороны персонажей, которые не были переданы ни речью, ни в действиях. В этой области даровитый художник может внести свой самый существенный вклад.

В той степени, в которой режиссер сам знает, чего хочет, он может навязывать свои идеи художнику. Тот же, в свою очередь, независим лишь до того предела, который ему позволит режиссер.

Когда декорации для эпизода после обсуждений художника и режиссера готовы, работа художника кончается, и в дело включается режиссер: он устраивает и переустраивает декорации, добавляя или убирая детали, необходимые для более точного воплощения данного эпизода, данной ситуации.

Сейчас не снимают смоделированную натуру, натурные съемки осуществляются в реальном ландшафте. Если строить интерьеры в реальных условиях, можно добиться правдоподобия. Но для этого надо обойти несколько ограничивающих факторов, таких, как плохая звукозапись (добавьте к этому, как правило, плохое качество дубляжа), ограниченные возможности для передвижения съемочной аппаратуры, помехи со стороны прохожих зевак и т. п. В общем, я предпочитаю снимать интерьеры в студии, где с помощью моих весьма даровитых художника-дизайнера и оператора я почти всегда могу достичь желаемого.

Операторская работа.

В этой сфере нелегко отделить искусство, эстетику от мастерства оператора и качества техники. Использование спе-

циальных линз, особой пленки, разных диафрагм, фильтров, освещения — это все, в равной степени, — и вопросы техники, и вопросы эстетики. Первые связаны с физико-химическими процессами фотографирования*, от которых зависит сама текстура и настрой фильма. Стиль съемки — операторской работы — как бы «произрастает» из самого сюжета. Режиссер должен быть абсолютно уверен в том, чего он хочет, и способен передать это оператору в точных и ясных выражениях.

В идеале режиссер должен сам быть своим оператором или, по меньшей мере, уметь навязать оператору свой подход к изобразительному ряду. Флаэрти сам управлял кинокамерой на съемках некоторых своих самых лучших фильмов, а Орсон Уэллс так четко выразил себя через глазок кинокамеры, что работу такого ветерана, как Грег Тоуланд («Гражданин Кейн») почти невозможно отличить от работы относительно мало известного оператора Стэнли Кортеза («Великолепные Амберсоны»).

Хорошая операторская работа сама по себе штука примечательная. Она либо точно подходит для данного фильма и уже поэтому хороша, либо не подходит — и уже поэтому плоха, будь сколь угодно красивой, хорошо смонтированной и тщательной. Для оператора опасно делать свои творческие предложения, если в его голове нет полного изобразительного ряда и эмоционального настроения фильма. И, если это так, он должен безоговорочно выполнять то, что говорит ему режиссер. Кутар — хороший оператор до тех пор, пока он готов пожертвовать своим «я» и подчиниться Годару, чьи идеи хоть и необычны, но всегда поразительны и уже поэтому заслуживают уважения.

Роль оператора зависит от режиссера, с которым он работает. Если режиссер не силен в создании изобразительного ряда, ему может очень помочь оператор, который хорошо знает драматургию фильма.

*Имеется в виду, очевидно, угол зрения, проявка и т. п.

Если же режиссер воистину АВТОР — а стало быть, держит под контролем все аспекты производства фильма, — то оператору следует согласиться на роль исполнителя. Если же последний делает более того, то режиссер должен смиренно отдать часть своих «регалий» как АВТОР. Хорошие кадры, хорошее оборудование, хорошая пленка, хорошая проявка и печать — все это помогает хорошей операторской работе. Но для некоторых типов фильма не всегда необходимо все самое лучшее. Например, ранние фильмы Де Сика могли быть сняты (и в действительности так и было) достаточно скромными техническими средствами. Но почти невозможно представить себе картину Макса Офюльса* на резко контрастной пленке.

Традиционное представление о хорошей операторской работе быстро отмирает, хотя еще живучи отдельные старые правила. Одно из них, к примеру, тщательное освещение лица героини при любых обстоятельствах и в любое время. Считается, что это необходимо для «кассового» фильма, и некоторые примадонны экрана так избалованы, что терпеть не могут оператора, который якобы «не знает» всех возможных углов съемки ее драгоценного личика. И даже лучшие операторы иногда поддаются этому соблазну просто из удовольствия осветить красивое лицо со всех углов или с помощью света облагородить не очень красивое. Оператор, который не в состоянии подавить в себе этот «инстинкт» — сделать красивый кадр — очень часто наносит вред интересам самого фильма.

Начиная с «Чарулаты»**, я сам управляюсь с камерой. Конечно же, не потому, что я не доверяю своему оператору. Я просто хочу знать точно, как выглядит тот или иной кадр. Ведь важно не только, как играют актеры. Важно, как это смотрится с выбранного угла съемки, который предполагает определенное пространственное взаимодействие между

*Max Ophuls — Макс Офюльс (Максимилиан Оппенгеймер, 1902–1957, немецкий режиссер).

**Год 1964; 12-ый фильм. С. Рея.

актерами. Таковое взаимодействие может меняться в кадре либо движениями актеров, либо движением камеры, либо и тем и другим. И только через объектив можно точно установить необходимые изменения...

Новые объективы, новые портативные световые устройства, новые приспособления для скольжения и панорамирования — все это, мне кажется, улучшает выразительные возможности кино. Совершенно изумительно устройство для наездов — «zoom» — не только потому, что сохраняет время по сравнению с «трэком», но и из-за своей способности менять акценты в изображении.

Суброто*, мой оператор, изобрел, разработал и усовершенствовал систему рассеянного освещения, которая значительно расширила возможности создания естественного света. Это привело к особому стилю, правдивому, ненавязчивому и современному. У меня нет сомнения в том, что для фильмов реалистического направления — это самая достойная система.

Монтаж.

Мой редактор Дулал** и я монтируем наши «потоки съемочного материала» прямо в ходе самих съемок, уделяя этому много внимания. Поэтому в заключительной части монтирования фильма лишь наиболее тонкие нюансы требуют нашего внимания. Очень много моего монтажа совершается уже через глазок кинокамеры. Этим я хочу сказать, что я редко снимаю то, что потом может уйти в монтажную корзину.

Этим фактом я не претендую на какой-то особый профессионализм. Просто обстоятельства в кино Бенгалии делают для нас фактор экономии жизненно важным. В результате моему редактору нередко приходится играть лишь роль «склеивателя» пленки, т. е. быть ограниченным в своих творческих возможностях.

*Суброто Митра, который работал с С. Реем до 1966 г.

**Дулал Датта, который работал с С. Реем с 1955 г.

Но наступает момент, где ему предстоит выразить себя во всю мощь: я имею в виду эпизоды, где в действие вступает диалог. Вот здесь редактор «режет» и взад, и вперед, от реплики к реплике, от речи к реакции на нее. В этой работе бесконечные вариации настроений, неограниченные возможности показать нюансы эмоций. И очень часто нужно подюжины различных вариантов монтажа в эпизоде, где есть важный диалог, чтобы, в конце концов, добиться приличного результата.

Творческий вклад редактора в такие эпизоды неоценимо высок, хотя многие критики не замечают этого, а лишь обращают внимание на более очевидные, поверхностные результаты работы ножниц во время монтирования фильма.

Монтаж — это та стадия, на которой фильм воистину начинает жить, и ни на какой другой стадии нельзя быть более подвластным ощущению уникальности сотворенного, чем когда в хорошо смонтированном эпизоде ты слышишь пульс его собственной жизни...

Музыка.

Начиная с фильма «Три дороги»* я принялся сам сочинять музыку к моим фильмам. До этого я работал с Рави Шанкаром (четыре фильма), Али Акбар Кханом и Вилайетом Кханом (с каждым по одному фильму).

Причина, по которой я больше не работаю с профессиональными композиторами, в том, что у меня самого слишком много музыкальных идей, а композиторы, что вполне объяснимо, не слишком любят, когда ими пытаются руководить.

Ко мне же эти идеи «валом валят» — иногда даже на стадии работы над сценарием. Я бегло записываю их, как только они появляются. Обычно они приходят уже в определенной аранжировке, и это я тоже сразу фиксирую. Но настоящая работа с оркестровкой ждет до тех пор, пока я закончу всю остальную работу над фильмом, включая монтаж.

*т. е. с 1961 года.

Мне думается, что оркестровка музыки к фильму требует от меня бóльшей концентрации, чем все остальные стадии создания картины. Быть может, задача эта станет легче, когда я обрету большую легкость в аранжировке. В настоящее время для меня это очень трудоемкий процесс.

Однако то удовольствие, которое я испытываю от сознания, что музыка в фильме звучит так, как мне хотелось, с лихвой окупает тот труд, который я в это вложил. А еще более я счастлив, когда моя музыка является точным выразительным средством для того эпизода фильма, для которого я ее задумывал.

1966

Ох, уж эти песни!?!... ❀

— «Индийские фильмы? Вы имете в виду те, в которых все время поют?» — Вот уж верно — незадача... Трудно себе представить, насколько укоренилось такое определение. За границей меня часто спрашивали, — нерешительно, осторожно, как будто могли оскорбить вопросом, — почему это так? Вообще-то, есть несколько ответов на этот вопрос, и я каждый раз отвечал по-иному. Один ответ предполагает, что индийцы очень музыкальный народ: «Вы знаете, они любят песни и часто ходят по несколько раз на один и тот же фильм только из-за песен». Но такой ответ тут же вызывает второй вопрос: «Что ж, они настолько любят песни, что в Индии не найдет проката фильм без песен?» Этот вопрос уже загоняет в тупик, потому что, честно говоря, нет в этнологии никаких доказательств тому, что индийцы более музыкальны, чем, скажем, итальянцы или испанцы, или даже русские, или американцы.

Второй ответ хорошо давать, пожимая при этом плечами: «Знаете..., как это бывает... Вы сделали фильм с удачной песней... Она, как приманка... И вот вы делаете другой... , тоже с песней..., ну, а потом — и третий...» — продолжаете вы, как бы смущаясь. Мрачный намек на обстоятельства безошибочно угадывается в этом ответе: жизнеспособность киносреды безжалостно подтачивается распространяющейся, как спрут, музыкальной инфекцией.

И, наконец, существует третий, может, самый правдоподобный ответ: для огромного большинства индийцев кино —

наиболее доступная форма недорогого развлечения. У них нет того выбора, который имеет западная публика: концертных залов, театров, музыкальных салонов, а иногда и просто стационарного цирка. Но, тем не менее, существует потребность смотреть спектакли, любовные истории, комедии, танцы, слушать музыку. И, если кино не удовлетворяет эту потребность, то им больше негде повеселиться.

Итак, перед вами конкретные обстоятельства и основание для существующей в кино схемы; и если войти в положение усталой, неграмотной, с недоразвитым вкусом публики, которой, безусловно, необходимо иногда отдохнуть, то станет ясно, что наилучший рецепт для нее — это хорошо поданная мешанина народных увеселений. Именно это и придумано индийским кино, и, видимо, оно еще долго будет продолжать идти в этом направлении. Отличительная черта такого явления заключается в том, что оно настолько старо, настолько широко распространено и так глубоко укоренилось, что мы подчас забываем о тех уникальных качествах, которыми оно обладает. А, пожалуй, стоило бы вспомнить о них, поскольку именно они остаются непреходящими и неизменными перед лицом тех или иных сдвигов, происходящих в мировом кино.

Если бы меня попросили вставить шесть песен в фильм, который по жанру не был бы «мюзиклом», я бы поднял кверху руки и сдался. Если бы меня стали вынуждать сделать это, я бы просто восстал. И, тем не менее, шесть песен в фильме, в любом фильме, — остается общепринятым средним количеством. И еще никто во всей истории индийского кино не выразил протеста против этого, если не считать некоторых горе-критиков, которые весьма неуверенными голосами «пропищат» об этом на страницах незначительных журналов, чьи читатели вряд ли имеют представление о том, что такое настоящее кино. Однажды я прочитал рецензию на индийский фильм в одном американском журнале. Автор статьи с восторгом усмотрел в этих песнях нечто подобное приему «остранения» у Брехта. Будто эти песни, считал автор, создают у зрителя представление об искусственности всей

сферы, именуемой кино. «Очень интересный вид стилизации, — писал рецензент, — совсем не свойственный реалистическим традициям индийского искусства». Не знаю, думают ли так о песнях сами создатели фильмов. Я лично не возражал бы против использования песен, если бы они соответствовали содержанию фильма. В таком случае, это не вызвало бы опасений и с эстетической точки зрения.

Другой странной, на мой взгляд, практикой, которую публика слепо принимает, является то, что песни в фильмах обязательно исполняются пятью-шестью популярными певцами. Их голоса словно заполонили фонограммы фильмов. И очень редко, только чисто случайно, голос певца соответствует тембру голоса говорящего актера. Любой нормальный человек вздрогнул бы от такого неожиданного изменения тембра. А наш зритель, пожалуй, «вздрагивает» от удовольствия, когда вдруг на фонограмме он не услышит голоса одного из своих шести любимых певцов...

Поразительно, сколько усилий прилагают кинематографисты, чтобы «подложить» зрительный ряд, картинку под эти песни. Не только под танцы, но и под песни. С танцами проще. Это движения, с которыми камера может справиться сравнительно легко. И монтаж этих кадров вполне возможен. А вот песни?! Это — трудная проблема. Сейчас уже изжило себя представление о певце, «порхающем» от дерева к дереву или от окна к окну, обнимая по пути какой-то столб. Песни приобретают сценическое воплощение. Обычным явлением на экране сейчас стало разыгрывание разных сценок, якобы соответствующих чуть ли не каждой строчке песни. Это — смелое новшество, я отношусь к нему со всей серьезностью (и вовсе не шучу, говоря так). Прием этот вполне кинематографичен и заслуживает внимания в случае, если он по стилю соответствует всему остальному фильму. Я не хочу сказать, что это должен быть фильм-балет. Но с самого начала такой фильм должен быть выдержан в стиле условном, позволяющем делать плавные, естественные переходы к песенным эпизодам.

И, наконец, я хотел бы обратить внимание на авторов текста и музыки песен (часто их бывает двое). Я имел возможность в течение многих лет наблюдать развитие музыкального оформления индийских фильмов благодаря постоянному интересу, который проявлял к этому музыкальному жанру мой сын. Никогда не устаю поражаться той изобретательности, которую проявляют авторы этих песен. В смысле текста эти песни не шедевры, конечно. Но сколько песен-шедевров вообще знает история?! И действительно, хорошая песня вовсе не обязательно должна иметь гениальный текст, ибо гениальная поэзия сама в себе уже несет огромный заряд музыкальности. Что воистину поражает в этих песнях — это разнообразие мелодий и оркестровка. Они будто впитали в себя особенности музыкальных языков всех континентов: классики и народной музыки, и негритянской, и греческой, и пенджабской, и «ча-ча-ча», и какой еще душе угодно из всех стран света. Вы найдете в них удивительную комбинацию инструментов — от сильных духовых до самых хрупких, и вас поразит богатство тональных оттенков и контрастов этих песен. Все это заслуживает самой высокой оценки. И самое главное — имеет отличный музыкальный смысл. Так, к сожалению, не всегда можно сказать о том, что мы называем современной бенгальской песней. Быть может, к случайным «заимствованиям» приводит та безжалостная гонка, в которой работают создатели песен. И все же я испытываю, пожалуй, скорее восхищение, чем гнев, по поводу того, что тот или иной композитор способен выхватить главную тему из тончайшего пассажа тончайшей моцартовской симфонии и превратить ее в кинопесенку, звучащую при этом вполне убедительно...

Встречи с Махараджей

— Вы родом из Бомбея? — спросил Махараджа.

— Нет, из Калькутты.

— Так вы будете делать фильм на бенгали?

Мне почудилось некоторое разочарование в тоне Махараджи. Он уселся на свободное место рядом со мной, на один из множества мрачно выглядевших диванов, стоявших по всем четырем стенам гостиной в доме Махараджи. В углах потолка крепились флюоресцентные трубки; полдюжины картинок, наподобие тех, что печатают на календарях, были развешаны на стенах; в центре комнаты — кашмирский столик с неприлично потертой гравировкой по меди... Было трудно поверить, что вы встречаетесь с Махараджей Джайсальмера, старинного города-крепости близ Читтора в западном Раджастане. Его короли-разбойники отразили однажды атаку Алауддина Кхильджи*.

Потерпит ли сегодняшний король вторжение на его территорию какой-то кинокомпании? Я сильно сомневался.

— Почему хотите снимать в Джайсальмере? — спросил Махараджа. С манерной медлительностью задавал он свой «каверзный» вопрос. Пьян он, что ли? Или как в летаргическом сне? А может, у него — преждевременная старость (ведь ему и сорока еще нет)? Тусклые глаза под обвисшими веками ничего не выражали.

*Правитель Дели XI–XII вв.

Я сказал, что выбрал Джайсальмер потому, что: а) это было место, превосходно соответствующее драматизму нашего сюжета, и б) его никогда прежде не использовали для съемок художественного фильма.

По пункту «б» Махарджа нас поправил:

— Несколько лет назад здесь были съемки «Полной луны»*.

Кажется, это была Пенджабская кинокомпания.

Воцарилась тишина. Мы ждали его решения. Махарджа шевельнулся. Набухшие веки поднялись на миллиметр, не больше.

— Ладно, — сказал он, вставая с дивана, — можете делать фото.

— А танцы в вашем фильме будут? — спросил Махарджа.

— Только танец демонов. Но не здесь. В Бенгалии, в лесу. Махараджа, как всегда медлительный, улыбнулся!

Это было в февралье. До того мы встречались в декабре. Тогда мы снимали эпизоды в бенгальской деревне — местечке Куфри в горах Симлы, где снег достигал глубины пять футов, в пустыне, плоской как лист фанеры. Она тянулась и тянулась перед нами, пока не слилась воедино с бесконечным спокойным океаном, который оказался миражем, ежедневно затягивающим на верную погибель стада жаждущих влаги оленей. Сейчас мы собирались снимать город-крепость возрастом в 800 лет, который будет Халлой — королевством Плохого Короля**.

— Мне сказали, Вам нужно какое-то разрешение, — заявил Махарджа.

— Снимать на крыше старого дворца и поднять несколько флагов со специальными гербами на них... в разных местах крепости.

— Ну а мой флаг при этом спустите?

— Нет, нет!

* «Sassi Punnu».

** Речь идет о съемках фильма «Гупи поет — Багха танцует» (1968—1969 г.г.)

– Тогда действуйте.

– А еще мы бы хотели взять Ваш большой барабан – «Бхери» – для эпизода войны.

– При условии, что не вынесете его из крепости.

– А еще нам нужно несколько верблюдов.

– Сколько?

– Несколько сотен – и все при сбруе и всадниках, чтобы управлять ими.

Махараджа на минутку задумался. Повернулся к своему кузену Кумару Бахадуру:

– Прикажи кому-то заняться этим. Полагаю, сложностей не будет, это все?

– Да, все.

– Кстати, моя дочь желала бы посмотреть ваши съемки. Сообщите ему свой план съемок. (Он указал на Кумара Бахадура).

– Его Высочество прибыли, – сказал кто-то. Я отвернулся от верблюдов и увидел джип, с трудом взбирающийся по покатоному песчаному склону. Он встал как вкопанный, как раз перед верблюдами, готовыми к съемке. К счастью, камера в это время смотрела в другую сторону.

Я пошел к джипу поприветствовать Махараджу.

– Доброе утро, – сказал Его Высочество. Улыбка – на доли секунды. – Итак, вы снимаете.

Махараджа сидел впереди. За его спиной занавеска закрывала заднее сидение.

Я извинился и отправился назад к верблюдам. Джип стоял все там же не менее получаса. Но вот мы сменили положение камеры, и джип оказался в поле зрения. А вокруг джипа толпился народ. Мы, сложив ладони рупором, кричали зевакам убраться оттуда. Они неохотно разбрелись прочь. Джип газанул и занял новую позицию – вне поля зрения камеры. Мы снимали до половины седьмого вечера – в марте в Джайсальмере дни длинные. Когда мы кончили съемки, джипа уже не было.

Мы сидели (нас было двенадцать) в гостинной Махараджи, потягивали кофе и ели «гулаб джамонс»*

— У нас делают и «разгулли»** тоже, — сказал Махараджа. Съемки закончились, и на следующий день мы уезжали.

— До того, как уедете, Вы должны посмотреть коллекцию рукописей. Вы увидите самые древние Джайнистские рукописи мира. Они хранятся в пещере под храмом.

Вот так новость. Мы и не подозревали, что под храмом была пещера.

— У нас есть другие постройки, в нашем городе много прекрасных старых зданий. Прежде чем строить Чандигарх***, они приезжали и изучали план нашего города.

Нам было небезынтерсно узнать, какие фильмы нравились Махарадже.

— Я не часто смотрю фильмы, только когда езжу в Дели. Да в наше время они и не столь уж хороши. Мне очень понравилась «Паринета»****. А какой же второй фильм? Кстати, тоже бенгальский... ах, да — «Девдас»*****. Высокое искусство.

Махараджа повернулся к исполнителю роли Багхи.

— Почему Вы не принесли свой дхолак*****? Я видел, Вы на нем сегодня играли. Надо было взять его и сыграть для нас.

Вошел слуга с подносом, на котором стояло несколько изделий из камня: бокал для вина, чайная чашка, ложка, ожерелье, запонки.

У нас, что называется, «перехватило дыхание» от этой светящейся прозрачности шафранного джайсальмерского

* Индийские сладости из молока и цветного сахара.

** Индийские сладости из молока и белого сахара.

*** Город на севере Индии, построенный по проекту Курбуазье.

**** «Parineeta».

***** «Devdas».

***** Музыкальный инструмент типа барабана.

мрамора. Казалось, что золото отказалось от своего блеска, чтобы превратиться в скромного аскета.

— Принеси миску с водой, — приказал Махараджа, и слуга вернулся с глубокой миской из пластика, наполовину заполненной водой. Чашку и бокал аккуратно поместили в воду. И они остались плавать на поверхности. Это было чудом. И мы заплодировали.

— Их сделал кустарь-мусульманин. Он уже умер. Это были его последние подношения мне. А другой кустарь, который мог бы сделать такую же тонкую работу, чтобы предметы удерживали равновесие, переехал в Пакистан.

Каменные изделия были вновь водружены на поднос.

Махараджа пошевелился. Настало время нам уходить.

— Сегодня я имел возможность увидеть, какой это тяжелый труд — кино съемки. Несколько дней вы должны полностью отдыхать.

Мы начали «выдвигаться» из гостиной.

— Вы можете приехать в Калькутту на премьеру нашего фильма, — сказал я.

Махараджа подмигнул. И опять повернулся к Багхе.

— Только, если он пообещает поиграть для меня на дхолаке.

Индийская новая волна

Все чаще высказывается мнение в кругах кинематографистов, что Новая волна уже плещется у берегов индийского кино. Пишут о новых режиссерах, о снижении себестоимости фильма, о фильме без кинозвезд. Есть основание воспринять духом, когда видишь незнакомые, незагримированные лица на страницах киножурналов, или слышишь, что планируется строительство специальных кинотеатров для проката некассовых фильмов.

Все это волнует сердца.

Прошли многие годы с тех пор, как в нашем кино рождались интересные течения. И мы многие годы желаем всяческих успехов тем, кто стремится уберечь Новую волну от спада. И в первую очередь FFC*, которая проявляет поразительную смелость и предприимчивость, обеспечивая ссуды молодым, непроверенным режиссерам, а также и старым, которые пытаются делать фильмы по-новому. Несмотря на то, что я видел некоторые результаты этих новых веяний, я не хочу в данной статье обсуждать их специфику. Моя цель — проанализировать некоторые факторы, которые, по-видимому, способствуют развитию этого нового направления. Об этом говорят и сами режиссеры новых фильмов и некоторые критики, относящиеся к этой «волне» с симпатией. Пожалуй, эти факторы приобретают характер некоторого

*FFC -Film Finance Corporation (Корпорация финансирования фильмов).

кредо. *Ключевое понятие в этом кредо – Эксперимент.* Поскольку существует весьма расплывчатое определение этого понятия и в различных контекстах его определяют по-разному, я полагаю, что следует рассмотреть его подробнее прежде, чем говорить о чем-либо.

Ранние стадии развития любого средства выражения неизбежно проходят период проб и ошибок, т. е. период экспериментирования. Было бы справедливо заметить, что пионеры кино все были экспериментаторами. И так как кино с самого рождения было визуальным средством массовой коммуникации, то и эксперимент в кино имел особую форму. Он был направлен, главным образом, на получение сиюминутной реакции публики. Он не стремился к развитию новых символов, а лишь указывал на знакомые фрагменты видимой действительности, придавая им специфическое значение в определенном контексте.

Предполагалось, что аудитория «прочтет» фильм только так, как того хотелось его создателю. Таким образом, фильм представлял собой лишь вереницу кадров, которые звучали как слова, предложения и главы литературного произведения, лежащего в основе фильма.

Но как только стало ясно, что кино представляет собой форму, релевантную к эпическому или драматическому произведению, годному для потребления большой и разнообразной аудиторией, грамматика фильмопроизводства развилась в относительно короткое время. Такой быстрый рост стал возможен из-за трехстороннего давления, оказываемого на кинорежиссера.

Это, прежде всего, его собственное стремление к самовыражению, свойственное, впрочем, всем художникам.

Затем, необходимость установить контакт с аудиторией, что привело кино на уровень исполнительских видов искусства, восходящих к традициям двухтысячелетней давности. Это обстоятельство, в свою очередь, помогло развитию простого, но могучего языка и выбору сюжетов, которые могли найти широкий отклик.

И, наконец, третьим обстоятельством, оказывающим давление на кинорежиссера, была коммерческая сторона вопроса. С самого начала до настоящего момента кинорежиссеры вынуждены были зависеть от своих меценатов, которые предписывали им средства к самовыражению. В действительности, это был случай, когда зависимость оказывалась обоюдной: режиссер делал фильм, из проката которого его покровитель надеялся извлечь выгоду.

К счастью, этот мотив оказался не такой уж злостной помехой для режиссера, потому что довольно скоро стало понятно, что как и в любом другом виде зрелищного искусства, в кино можно подвести удовлетворительный баланс в отношениях между искусством и коммерцией.

В дни возникновения кино не могло быть речи о предназначенности его лишь для избранных. Кино воспринималось как популярный вид искусства, поддерживающий свое существование за счет публики, платившей деньги. И всего-навсего: В этих условиях любой эксперимент, естественно, направлялся на обогащение языка кино, дабы увеличить его воздействие на публику. Тот факт, что мы смеемся на фильмах Чаплина или Китона, проистекает не из того обстоятельства, что они были смешными людьми и делали смешные вещи в смешных ситуациях. Они, будучи великими артистами и великими экспериментаторами, сумели вскрыть кинематографические возможности для перевода смешных эпизодов с бумаги в смешные эпизоды на экране.

В фильмах старых мастеров не существует эффектных сцен в качестве самоцели. Настоящий художник узнаваем в его стиле и отношении к тому, что он показывает, а вовсе не в его уникальности. Случалось, что великий Мастер терпел крах в своих попытках установить контакт с аудиторией. Так было с Эрихом фон Штрогеймом, и сейчас мы знаем причину этого. Штрогейм пытался «снабдить» публику безжалостным цинизмом, а публика была не готова к этому. Сегодня Штрогейм предстает перед нами как гигант, как истинный экспериментатор.

Эксперимент в период звукового кино был направлен в точности к той же цели, что и эксперимент в эпоху немого кино, — а именно, к стремлению сделать его более красноречивым. Побуждающие стимулы были теми же и процесс роста столь же быстрым.

Звук, как всем известно, приблизил кино к природе. Кроме того, звук сделал кое-что еще. Когда в кино была введена речь, оно потеряло некоторую свою универсальность и приобрело элементы регионализма. Концепция национального кино и национального киностилия возникает теперь более явственно, чем в период немого кино. И нет ничего удивительного в том, что в наиболее утонченной в то время стране проводились усложненные эксперименты. В ранний период звукового кино мы прежде всего обращаемся к Франции и, более конкретно, к Жану Ренуару.

Примечательно, что своим учителем Ренуар назвал лишь Эриха фон Штрогейма. Но вовсе не цинизм Штрогейма впитал Ренуар, а его острое видение человеческого поведения, его использование деталей и его бесстрастную приверженность правде. Все эти качества более связываются в нашем сознании с серьезным литературным произведением, нежели с кино.

Фильмом, наиболее сжато выразившим концепцию Ренуара, была картина «Правила игры», созданная в 1939 году. Более, чем какой-либо другой фильм, «Правила игры» нес в себе зачатки авангардизма, возникшего 20 лет спустя.

При спокойном внешнем рисунке фильм был едкой сатирой на французскую аристократию того времени. В нем было много диалога, но он никогда не мог бы стать пьесой. В нем были поиски ответов и глубокий анализ, но он никогда не мог бы стать романом, а сам сценарий лишь частично вскрывал сокровищницу, которая таилась в этом фильме. «Правила игры» — полностью кинематографическое произведение. Его сюжет не поддается описанию семью словами, что когда-то было критерием хорошего сюжета для фильма в Голливуде. Вполне понятный на поверхностном уровне, «Правила игры»

очень сложный фильм и многого требует как от специалистов, так и от зрителей. На разных уровнях смысла «Правила» достигли такой напряженности, которая дотоле была неведома в кино. Нужно постоянно читать между строк, и, как с любым великим произведением искусства, его надо смотреть вновь и вновь, и каждый раз будут вскрываться все новые и новые нюансы. Даже, если в этом фильме не было бы технических и интонационных новшеств, он все равно был бы прогрессивным фильмом уже только в силу своего содержания. Но в нем есть и другие нововведения, и они так органично вплетаются в общую текстуру фильма, что их едва можно заметить сразу. К примеру, глубокий фокус — довольно распространенный прием в наши дни — был впервые использован Ренуаром в «Правилах игры». Прием этот возник тогда, когда Ренуар обнаружил, что сущность конфликта требовала разнородных действий, разворачивающихся одновременно в одном кадре на разных уровнях глубины. И единственной возможностью придать равное эмоциональное выражение этим разнородным действиям было увеличение фокуса, чтобы добиться большей глубины, чем обычно добивались операторы того времени при павильонных съемках.

Через несколько лет после Ренуара и независимо от него, другой новатор — на этот раз в Штатах — оказался перед необходимостью широко использовать глубокий фокус уже в своем самом первом фильме. В «Гражданине Кейне» Орсон Уэллс хотел добиться большей остроты каждого образа, и очень одаренный оператор Грегг Тоулэнд должен был спроектировать новые линзы. Уэллс хотел в определенном смысле «не упустить ни одной детали» в своем безжалостном анализе американских магнатов от бизнеса.

Обе картины — и «Гражданин Кейн» и «Правила игры» — слишком многим наступали на любимые «мозоли», чтобы обеспечить себе безопасную критику, и в результате не получили немедленного успеха в кассовых сборах. Но сегодня уже никто не сомневается в том, что оба фильма по праву рассматриваются как краеугольные вехи в истории кино.

Первая киношкола, сразу завоевавшая признание, появилась в Италии в послевоенные годы. Неореалисты пошли за писателями, которых нарекли именем «Лефтисты» (Дзаваттини, Серджио Амидеи). Их эксперимент заключался в том, что они писали сценарий фильмов, основываясь на реальной жизни.

Чтобы соответствовать концепции, такие режиссеры, как Де Сика, Росселини, Латтуада и Кастельяни, вынесли свои камеры на улицу и взяли, в основном, непрофессиональных актеров для исполнения главных ролей. Мы знаем, что эти фильмы имели успех и признание, но, быть может, еще недостаточно вникаем в причины этого. Главными явились три: а) сценарии, предложенные писателями, имели великолепно организованную классическую структуру, б) они были глубоко гуманны по своему содержанию, в) режиссеры, и особенно Росселини и Де Сика, были первоклассными мастерами с многолетним творческим опытом за плечами.

И если «Похитители велосипедов» производили впечатление фильма, не очень профессионально сделанного, то это было лишь поверхностное впечатление, поскольку качество киноплёнки и ее обработка в послевоенной Италии оставляли желать много лучшего. Но любой, кто изучал фильм Де Сика, будет поражен блеском и естественным течением его мизансцен.

В 50-е годы у Голливуда, казалось, почва уходила из-под ног, в то время, как телевидение все более соблазняло публику, отвлекая ее от походов в кинотеатры. Единственный эксперимент, который проводился в то время, был направлен на повышение интереса к киноэкрану.

Все серьезные работы в кино возникли благодаря лишь небольшой кучке режиссеров в Европе и с появлением «Расемона» в Японии.

Это было время возникновения Новой Волны во Франции. На гребне этой волны появилось несколько молодых кинокритиков из наиболее известного в Европе журнала о

кино «Cahiers du Cinema»*. Причина того, что Новая Волна возникла во Франции, а не где-нибудь еще, точно такая же, что и появление «Правил игры» тоже во Франции — единственной стране мира, где отклонение от установленных норм в искусстве не вызовет немедленной насмешки.

Это совсем не означает, что все режиссеры Новой Волны в одинаковой степени ломали установившиеся каноны. Некоторые ранние фильмы Клода Шаброля, к примеру, на поверхности ловко повторяют продукцию Голливуда. Прекрасный фильм Трюффо «400 ударов» имеет огромную оригинальность в отдельных фрагментах; однако, при всей «рваности», лоскутности сценария, композиция его весьма традиционна. Самым ярким борцом против традиционности был в этой группе Жан-Люк Годар. Как новатора его следует поставить не намного ниже Д. Гриффита, и любой анализ неортодоксальности Новой Волны неизбежно приведет вас к анализу методов Годара.

Годар пришел к выводу, что фильмы можно делать быстро и дешево, и тщательно принялся изымать из статей расходов на производство фильма все, что можно, не нарушая при этом художественной формы. Такой подход в результате оказался новым взглядом на процесс создания фильма. Анализ всех известных методов и привел к попытке заменить их новыми. Как доказали «Последнее дыхание» и другие фильмы, Годар великолепно подтвердил, что можно было применить неотшлифованные и готовые приемы в создании фильмов, которые рассказывали бы преимущественно о необычных людях и в необычных обстоятельствах. Другими словами, форма Годара выросла из годаровских «сюжетов», а содержание фильмов Годара всегда включало отдельные аспекты жизни европейской молодежи — журналиста, солдата, проститутки, молодой работницы, интеллектуала, схваченных в водовороте современной жизни. Новая интонация, новый темп и ритм фильмов, новая концепция повествования.

*Популярный французский журнал, посвященный проблемам кино.

Годар — первый режиссер в истории кино, который полностью обошелся без того, что мы называем сюжетной линией. Было бы справедливо сказать, что Годар создал совершенно новый жанр в кино. Дать определение этому жанру невозможно. Его можно лишь описать. Это — смесь рассказа, памфлета, хроники, цитат, намеков-воспоминаний, коммерческих клипов и прямого телевизионного интервью. И все же это связано с героем или группой героев, прочно помещенных в типичную современную среду. Это — кино разума, а не сердца, и поэтому — кино для меньшинства.

Способ, которым Годар избавляется от сюжета, заключается лишь в том, что он изымает так называемые обязательные сцены, которые заставили бы аудиторию предугадывать возможные линии развития. Этим он как бы заставляет зрителя не предвидеть события, а лишь наблюдать их и впитывать в себя.

Разрешите привести пример. «Мужчина—женщина»* начинается сценой в ресторане, где юноша и девушка, сидя за разными столиками, на расстоянии не менее 20 футов, завязывают знакомство. Они говорят друг с другом, но, так как камера находится в отдалении, а на улице шумит городской транспорт (мы это видим через стеклянные двери), то, естественно, мы не слышим, о чем они говорят. В данном случае Годар идет против обычных норм, произвольно поддерживая шум улицы выше звукового уровня диалога героев. И я бы сказал, что это вполне реально. Эта сцена длится некоторое время до тех пор, пока из-за другого столика не поднимается мужчина. Он проходит через зал. За ним следует женщина. Она быстро вынимает из сумочки пистолет и убивает его прямым попаданием... Юноша и девушка неслышно для нас обмениваются какими-то словами по поводу произошедшего, и на этом кончается сцена. Мне остается лишь добавить, что юноша и девушка остаются центральными героями фильма, в то время, как о произошедшем убийстве больше никогда не упоминается.

* «Masculine—Feminine».

На первый взгляд покажется, что сцена эта бесцельна, не связана с канвой фильма и ее могло не быть. Но, поразмыслив (и, быть может, посмотрев ее еще раз), человек может подумать о том, что сцена эта не только показывает действительность более правдивым путем, чем мы к этому привыкли в кино, но и несет на себе смысловую нагрузку, комментируя некоторые стороны нашей жизни и нашего времени. «Грамматика» кино говорит о том, что следует ставить акцент на главном, и предоставляет в наше распоряжение некоторый арсенал аудио-визуальных средств для достижения этого. Ну, а что, если у режиссера абсолютно новая точка зрения на то, что является главным, а что — неважно? В только что описанной сцене, без сомнения главным было то, что в ресторане юноша и девушка встретились и разговорились. Содержание их разговора, по мнению Годара, не важно.

Также важен в этой сцене тот факт, что, пока они сидели и разговаривали, женщина убила мужчину (кого? — мужа?, любовника? — это неважно) на их глазах. Для режиссера привычным приемом является организовать в сценах некоторые действия на заднем плане, там, где такие действия необходимы, как фон. Обычно это имеет форму ненавязчивых, но характерных сцен, которые создают достоверную атмосферу, не нарушая основной линии переднего плана. Ну а что, если режиссер дает на заднем плане очень жестокую сцену и лишь с целью показать, что мы живем в век, когда насилие и жестокость подстерегают нас на каждом шагу? И видимое безразличие молодой пары к этому насилию — разве не наводит оно на мысль о том, что апатия к насилию рождается при продолжительном непротивлении общественного мнения любому виду жестокости, даже самому крайнему?

Важно отметить, что Годар, «переворачивая» устои в кино, делает это не просто из любви к эксперименту, а с целью обогатить язык кино, придать ему более глубокий и разносторонний смысл.

Годар наверняка осознает, что идет по опасному пути, когда отказывается в своих фильмах от сюжетной линии.

И так же, как и любой режиссер, он не может не думать о реакции зрителя, и поэтому он использует привлекательные уловки, которые удерживают интерес зрителя и без развития сюжета. Среди них — детали, которые призваны вдохнуть жизнь в отдельные кадры, превосходная игра всех исполнителей, в частности, привлечение кинозвезд (иначе зачем там Жан Поль Бельмондо?) и быстрая смена настроений, которая достигается остроумием, изяществом и хорошим вкусом.

В своих последних фильмах Годар пожертвовал искусством ради политики; но даже своими лучшими и более для него характерными ранними работами он являет собой неудачный пример для молодых режиссеров просто потому, что для того, чтобы создать его тип фильмов, требуется мастерство самого высокого класса. Не говоря уже об интеллекте. Для того, чтобы развенчать условности, человек должен обладать мертвой хваткой и полным осознанием того, что из себя представляет эта условность. У Годара это было. Сделали свое годы упорного изучения фильмов в Си-нематеке в Париже. Те, кто видели его первую короткометражку «Каждого мужчину зовут Патрик»*, поймут, сколь глубокое знание языка кино он приобрел, прежде чем сделать «Последнее дыхание»**.

Конец 60-х годов знаменует коллапс в системе Голливуда и появление молодых нетрадиционных режиссеров, заменивших Старую Гвардию.

«Легкий наездник»*** показывает, сколь далеко способен Голливуд отступить от традиций и одновременно все же подерживать их. Новая молодая публика Соединенных Штатов — это, без сомнения, особое поколение. Мы не можем судить точно о том, что сделали наркотики, чтобы до такой

* «Every man is called Patrick».

** «Breathless».

*** «An easy Rider».

степени изменить реакцию публики. Частично успех такого фильма, как «Наездник», объясняется, по-видимому, качественным изменением этой реакции. В то же время не следует упускать из виду наличие в фильме таких элементов, которые могут вызвать симпатии и у традиционно настроенной аудитории с ее традиционными требованиями. В «Легком наезднике» может не быть сюжета, но по всей своей манере он что-то утверждает, и утверждение это носит динамичный характер. Он также включает в себя определенный набор сексуальных сцен, некоторое насилие, «поп»-песню в качестве музыкального сопровождения и участие трех превосходных актеров, каждый из которых потенциально может стать кинозвездой.

Важно отметить, что поворот к нетрадиционности в кино Запада точно совпал с ростом «вседозволенности».

Все молодые режиссеры — будь то в Европе или в США, или в Японии (даже в Восточной Европе — как показали некоторые чешские фильмы) — использовали эту «вседозволенность» в своих так называемых авангардных фильмах. Знаменательно и то, что «фрагментарность» — этот модный кинематографический прием, дробящий связный эпизод или фразу — очень редко использовался в сценах, показывающих секс. Иными словами, новые экспериментаторы и борцы с предрассудками появились на Западе благодаря измененным социальным условиям, чтобы применить новую формулу «выживания» в новых коммерческих условиях. Итак, пока своим путем идет разрушение условностей, кассовые сборы обеспечиваются «вседозволенностью» в показе сексуальных эпизодов.

Поговорим же о моей стране, где, Бог мой, такая вседозволенность еще даже и не намечается в сознании людей. Однако там и сям поговаривают о Новой Волне, и «авангардные» фильмы будто бы начинают появляться на свет.

Первый вопрос, который следует задать по этому поводу: как определить понятие «нетрадиционный» фильм в контексте индийского кино, или еще более узко: в кино на язы-

ке хинди, поскольку основная кинопродукция такого рода сосредоточена в Бомбее?

Составные части среднего фильма на хинди хорошо известны: цветная пленка (предпочтительно «истмен»); штук семь-восемь песен, исполненных голосами, которые все знают и любят; сольный или групповой танец (чем ритмичнее, тем лучше); плохая девушка — хорошая девушка; плохой юноша — хороший юноша; роман — но без поцелуев; слезы, грубый хохот, ссоры, погоня, мелодрама; герои, которые существуют в социальном вакууме; жилища, которых не найти вне стен павильонов; съемки природы в Кулу, Манали, Ути, Кашмире*, Лондоне, Париже, Гонконге, Токио... Да что там говорить? Посмотрите любые три фильма на хинди, и в двух из них вы обнаружите только что перечисленное. Это как свод классических девяти канонов, доведенных до полного абсурда.

Однако столь частое применение с энтузиазмом этого свода правил говорит, пожалуй, о том, что родилась новая игра, которая ведется по определенным правилам для спонсоров и создателей фильмов в атмосфере усиливающегося соперничества. И хотя многие, рассчитывая на большие ставки в этой игре, могут по-прежнему проиграть, никому не приходит в голову усомниться в самих правилах игры, точно так же, как никто никогда не сомневался в правилах бриджа или шахмат, или крикета.

В этих обстоятельствах, если вам предоставляется случай снять нетрадиционный фильм на хинди, то достаточно выбросить любой из четырех перечисленных выше компонентов. Такие фильмы иногда появляются («Ананд» и первая часть «Меня зовут клоун», например). Хотя, конечно, у этих фильмов слишком отдаленное сходство с нетрадиционным фильмом в европейском смысле слова. Это подводит меня ко второму вопросу: является ли вообще авангардизм европейского толка жизнеспособным в условиях Индии?

*Перечислены самые живописные места Индии.

Во Франции, министерство Мальро* субсидировало в свое время некоторых знаменитых, но «трудных» режиссеров. Брессон был одним из них. Возможна ли такая материальная поддержка здесь, если предположить, что и у нас есть «трудные» режиссеры такого всеми признанного калибра, как Брессон? Я сомневаюсь в этом.

Если изучить молодежный авангард за границей, функционирующий в рамках 35 мм-ого коммерческого кинематографа (в противоположность кино андерграунда, где общепринятые нормы спроса и предложения недействительны), то можно заметить, что элементы дозволенного секса применяются режиссерами в девяти случаях из десяти лишь для гарантии успеха. Признанные, серьезные режиссеры обходятся без этой приманки просто потому, что само их имя означает надежность, т. е. тщательно продуманную, хорошо сделанную, хорошо сыгранную и хорошо разрекламированную продукцию.

Нам же в Индии следует быть достаточно мудрыми и не забывать об этой схеме. Я имею в виду прежде всего тех молодых борцов с предрассудками, которые надеются найти двести или двести пятьдесят тысяч рупий, чтобы создать новаторское произведение искусства, о котором они давно мечтали. Я бы сказал, что такая сумма денег — тяжелая ноша для художника, какой бы длинный фильм он ни снимал. Я доволен, что Корпорация Финансирования фильмов заняла сейчас определенную позицию: создатели фильмов должны не забывать о некоторых ограничениях, с которыми им придется столкнуться и о некоторых условностях, которые им, новаторам, придется соблюдать. Проработав в кино 20 лет, сняв столько же фильмов и пережив как успех, так и неудачи, я думаю, что заслужил право определить, каковы же эти условности и ограничения.

Прежде, чем продолжим разговор, сделаем два предположения: первое — создателям «новых» фильмов еще дол-

*Министерство культуры. Мальро — министр при Де Голле.

гое время не разрешат показывать даже «дозволенный» секс; и второе — кинотеатры, которые обеспечат прокат этих фильмов, возникнут лишь тогда, когда в том будет необходимость. Другими словами, мы еще долго будем придерживаться правил пуританского лицемерия, и у нас не будет нормальных условий для проката фильмов. Мне кажется также, что, когда наши молодые режиссеры говорят о нонконформизме, они имеют в виду не мелкие отклонения от установленных норм, а весьма радикальные. О какой бы степени отклонения они ни думали, им следует помнить, что новаторский фильм, как и всё в жизни, может иметь три варианта: хороший, плохой и... посредственный. Второй вариант не имеет шансов на успех никогда и нигде. И если плохой фильм традиционного типа еще может иметь некоторый успех, но «нетрадиционная» халтура — никогда. Я полагаю, что создатели новых фильмов будут полагаться на восприимчивое меньшинство, и они уже начали охоту за такой публикой, чтобы создать постоянную аудиторию для проката нетрадиционных фильмов. Неужели эти режиссеры серьезно верят, что такие зрители спрятаны в разных уголках страны и только и ждут момента, когда их вытащат из домов и поставят в длинную очередь около вышеупомянутых кинотеатров?

Лично я думаю, что люди, способные мыслить нетрадиционно, находятся вокруг нас и в количестве, достаточном, чтобы обеспечить сбор в две тысячи в обмен на хороший новаторский фильм.

Каким же должен быть этот подлинно новаторский фильм? Боюсь, что сами режиссеры не имеют об этом ясного представления. Они толкуют об эксперименте, не определив однако его цели и как далеко можно в нем заходить. Говорят о низком бюджете, о минимуме съемочных дней, о необходимости обойтись без «звезд». Иногда слышны разговоры об импровизации, об ослабленном сюжете. Опыт подсказывает, что некоторые из этих концепций являются взаимоуничтожающими. Но давайте сначала рассмотрим

наиболее опасную концепцию, более других способную ввести в заблуждение, а именно: импровизацию.

В моем понимании это слово может означать одно из двух:

Первое — создатель фильма придумал всё от начала до конца, но поскольку он не изложил это на бумаге, чтобы другие могли прочитать, он претендует на импровизацию. Это — одна из форм неискренности художника, которая может причинить, а может и не причинить вреда фильму. Кроме того, тот, кто работает с малыми средствами, сократит их еще, если заранее напишет сценарий.

Второе — режиссер не хочет думать о фильме заранее, потому что абсолютно уверен в своей изобретательности, которая «сработает» в последний момент. Но тогда возникают следующие вопросы:

а) Если режиссер не думает о фильме, который он собирается снимать, то о чем он думает?

б) Если он не продумает все заранее, как же он спланирует работу и определит, сколько будет стоить фильм? и

в) Если он продумывает все в последний момент, то где же время для других подумать — я имею в виду актеров, операторов, ассистентов? Или он полагает, что мысли этих людей столь мало значат, что с легкостью можно обойтись и без них?

Каждый режиссер, если он не ремесленник, всегда импровизирует в рамках заданной конструкции. Тем не менее, актерская пластика, движения камеры, точки съемки, куски диалога, действия заднего плана — не все это может быть заранее и в точности записано на бумаге. Неожиданные идеи могут возникнуть и быть реализованы в последний момент, но человек, который говорит об импровизации как о ведущем принципе в создании фильма, скорее всего вообще не способен думать.

Теперь давайте рассмотрим вопрос об условности сюжета. Зная о его двухтысячелетнем существовании, наивно предполагать, что за последние десять лет возникла необходи-

мость от него отречься. Только, когда человеческие существа переживут мутацию в другой вид, требования их коллективного сознания могут быть заменены чем-то иным. Любовь к повествованию в любых формах глубоко укоренилась в сознании людей. Верно, что зрительская аудитория изменилась за последние пятьдесят лет, верно и то, что авторы фильмов нашли сотни различных путей изложения сюжета вместо той дюжины приемов, которой пользовались в прежние времена. В сравнении с литературой, кино в этом смысле явило собой феноменальный рост. Развитие языка кино от Гриффита до Годара, грубо говоря, эквивалентно развитию языка английской литературы от Чосера до Джойса — т. е. за 60 лет кино прошло шестисотлетний путь. Годар ввел в кино современный язык. Эта кинематографическая идиома частично внедрилась в сегодняшние фильмы. Но традиция повествования, в той или иной форме, осталась. Каждый фильм о чем-нибудь рассказывает — обычно о людях, которые проходят через разные события и конфликты. И эти события определяют форму фильма. По моему мнению, это и есть сюжет. Те же, кто полагают, что сюжет — это цепь фабульных ситуаций, которые в своих хитросплетениях выворачиваются наизнанку, претерпевая подъемы и падения, жестоко ошибаются...

Отказ от сюжета разрушает самую основу фильма, т. е. именно то, чего хотят люди, что их особенно привлекает.

Я бы даже сказал, что режиссер, который хочет использовать современную идиому, более всего нуждается в очень простой структуре фильма. Как я понимаю, современная идиома отмечена большей емкостью выражения, чем прежде. Больше говорится за меньшее время и в более узком пространстве. Немногословность, динамичность и эллиптическая форма отличают сегодня кинематографическую идиому. Но сложность заключается в том, что публике трудно сообразоваться с такой идиоматичностью, трудно ее ухватить, и эта трудность объясняется прежде всего самой сущностью кинематографа. Разрешите

те мне объяснить это путем сравнения с литературой. Вот выбранный наугад отрывок из Улисса*:

«Поток теплых мурашек по коже лизучей таинственностью полз, выползая наружу музыкой, в желании лизать этот теплый поток, наводнивший. Касаясь ее, утешая ее, высасывая ее, обволакивая ее, покрывая. Уставился в упор, замедляя замедленное. Радость, чувствование, тепло... еще... Покрывая, лить потоку, источая чувства. Поток, порыв, вспышка, буря, восторг радости. Покрывало. Ну вот! Язык любви. Шатер.»

Если хочешь понять смысл этого отрывка, его нельзя прочитать, как беллетристику. Читатель, который откажется преодолеть трудности этой якобы тарабарщины, может попросту закрыть книгу и отложить ее в сторону. Тот же, кто захочет понять, должен потратить на это немало времени. Но в кинозале зритель не может остановить время. Любой фильм — комический, трагический, легкий, серьезный, традиционный, экспериментальный — крутится с постоянной скоростью, равной 24-м кадрам в секунду. Человек не может «закрыть» фильм, как книгу, и обдумать увиденное. Человек не может вернуться к прежним кадрам, посмаковать красивые детали или обороты речи, подумать над каким-нибудь намеком и уследить, с чего он начался.

Если это понятно, то станет понятной и моя ссылка на то, что современный язык кино требует простоты в построении сюжета.

В конце концов, и Джойсу понадобилась структура классического мифа. Даже самая избранная элита будет ждать фильма, который окажется ей «по зубам». Уверен, что наши авангардисты не захотят отчуждения этой элиты. Поэтому им придется гарантировать в фильме и успокоительный бальзам, и возбуждающий раздражитель. Таким бальзамом послужит простой сюжет, а раздражителем — «кинозвезда».

*«Ulysses» — James Joyce, из книги Джеймса Джойса «Улисс».

Пожалуй, наиболее резко высказались авторы новых фильмов против кинозвезд. Я не знаю, как определяют понятие «кинозвезда» эти режиссеры. В моем же разумении это звучит примерно так: «Кинозвезда — это человек на экране, который продолжает быть выразительным и интересным даже после того, когда он или она прекратили делать что бы то ни было». Это определение не исключает и тех редких счастливых случаев, которые получают 5 или 10 тысяч рупий за фильм. В то же время оно включает и таких, кто сохраняет спокойствие перед камерой, демонстрирует свою индивидуальность и вызывает симпатию. Сухасини Мулей в фильме «Бхуван Шоум»^{*} — такого типа кинозвезда, и Дритиман Чаттерджи — в «Противнике»^{**} и две девушки в «Хлеб нашему наущному»^{***}.

Неоспоримо преимущество режиссера, и особенно новаторского фильма, если у него есть такая кинозвезда. Вспомните только, какой магнетизм привносило в нетрадиционные фильмы участие таких актеров, как Бельмондо, Жан Пьер Лео, Анна Карина, Жан Марэ, Цыбульский, Джек Никольсон. Во всем мире есть только один режиссер, который превратил в фетиш использование непрофессиональных актеров и каждый, кто видел фильмы Брессона и помнит лица его героев, поймет, с какой тщательностью он выбирает свои типажи.

Тщательность в подборе актеров — профессиональных или непрофессиональных — *sine qua non*^{****} нормальное существование киноавангарда.

И, конечно же, мастерство. Я имею в виду не внешний лоск, без которого вполне можно обойтись, а наиболее эффективное использование средств, которыми располагаете. Надо прежде всего избежать фальшивки, которая эквивалентна плохой прозе и может свидетельствовать либо о недо-

^{*} «Bhuvan Shome» — фильм Мринала Сена (1969).

^{**} «Pratidwandi» — фильм Сатъяжита Рея (1970).

^{***} «Uski Roti» — фильм Мани Кауля (1969).

^{****} лат. — «без чего невозможно».

статочном образовании автора, либо о его неумении точно мыслить, либо, наконец, и о том и о другом.

Если съемка идет без плана, если образы надуманы, как может получиться фильм, стоящий доброго слова? Поможет вдохновенный монтаж? Но разве возможно из серии бессмысленных фраз получить значительное литературное произведение?

Можно скроить традиционную фабулу с традиционным развитием сюжета и примешать в нее винегрет из идей а ля Годар. Но даже такая мешанина имеет свои эстетические законы, нарушение которых может, в конечном счете, привести лишь к созданию гротеска. И все хорошо знают, что это означает в искусстве. «Возьмите голову лошади, торс слона, задние ноги верблюда...», — так начиналась инструкция Да Винчи тем, кто хотел нарисовать монстра. Весьма сомнительно, чтобы наша киношная элита удовольствовалась гибридом, если можно найти «кровь и плоть» и в традиционно снятом фильме.

Велик соблазн сломать каноны у создателя нетрадиционных фильмов. А поскольку еще нет критериев для оценки, то его работу не с чем сравнивать. Поэтому он всегда может заявить, что сделал новое и значительное произведение искусства. Однако оно останется невостребованным, пока элита не выскажется «за». Оценки отдельных людей имеют слишком малое значение для режиссера. Если его заявка подтвердится, то признание придет раньше или позже, но от большего круга людей, чем он ожидал. К сожалению, то новое направление, в котором мы нуждаемся здесь, должно очертить свои цели уже сейчас, а не в будущем. Режиссер должен знать коллективное мнение, коллективную реакцию.

Странная штука — это коллективное восприятие. Оно может не иметь ничего общего с тем, что думает такой-то критик или такой-то член творческой организации, куда входит данный режиссер. Скажем так: X — это реакция индивидуума, который превозносит данную работу, а Y — ее ругает. X обещает автору поддержку, в которой нуждаются все художни-

ки, а У — отчаяние, которое также неизбежно достается художнику в наследство. И Х и У могут содержаться и в реакции коллектива, но общая оценка вряд ли окажется Х-ом или У-ом. Это будет Z — т. е. новая оценка. Все режиссеры стараются вызвать у зрителей это таинственное состояние психики, именуемое сопереживанием и противоположное понятию «остаться равнодушным». А коллективная оценка Z прямо пропорциональна фактору сопереживания. И в конечном счете именно Z решает судьбу фильма, даже если фильм создан в идеальных условиях и имеет идеальный прокат.

В данных условиях единственно разумным для художника является стремление быть объективным и встать выше своих личных пристрастий. Публика примет любого из ряда вон выходящего режиссера при условии, что его работа органична. Современный киноязык, не подкрепленный воистину современным отношением к жизни и к обществу, способен вырядиться в мишуру и ненужную вычурность.

Ренуар показал это в «Правилах игры», а Уэллс — в «Гражданине Кейне», да и Годар стремится к этому в каждом своем фильме. Необходимо подчеркнуть: Новая Волна отмечена не только новым киносинтаксисом, но и новой философией.

В конечном итоге меня менее волнуют режиссеры, которые «витают в облаках» — высокие цели сами по себе неплохи, — чем те, что идут неверным путем. Мне не очень-то по душе и «элитный синдром». Он вызывает у меня подозрение: уж не защитный ли это маневр режиссеров-новаторов? Почему бы им не стремиться иметь более широкую аудиторию? Я не знаю ни одного коллеги, который был бы удручен широким признанием его фильма.

Однако, если все же кому-то из режиссеров так нужна эта элита, им не вредно напомнить, что здесь, в Индии, элитное меньшинство может оказаться менее образованным и менее кинематографически подготовленным, чем его европейский собрат. Причины этого очевидны. Эта публика будет, во-первых, ожидать мастерства, которого при низком бюджете и малом количестве времени можно достичь лишь

с помощью ноу-хау и тщательного планирования; во-вторых, она будет надеяться увидеть кинозвезду или кинозвезд (см. мое определение); и, в-третьих, ей будет нужен сценарий с контрапунктами доверительных интонаций, способных вызвать сопереживание. Фильм, кроме того, должен будет продолжаться традиционный минимум в 90 минут без излишнего многословия.

О более коротких художественных фильмах можно мечтать при условии, что снизится цена на билет. Это логично. В книжной торговле, при прочих равных условиях, более тонкая книга стоит дешевле, чем толстая, вне зависимости от качества книги и автора, который ее написал.

Среди последних фильмов «Бхуван Шом»^{*} называется многими нетрадиционным фильмом, имевшим успех именно у избранной аудитории.

Лично я думаю, что этот фильм имел успех не благодаря его новым подходам, а вопреки им. Фильм «сработал», потому что в нем использованы некоторые из самых популярных традиционных приемов кино, смягчившие его произвольную композицию. Эти приемы таковы: прелестная героиня, ласкающее слух музыкальное сопровождение и простой, в угоду публике, сюжет, выражающийся семью словами: «Важный Плохой Бюрократ, Которого Исправляет Сельская Красавица». Однако, здесь можно усмотреть ориентиры для авторов новых фильмов. «Бхуван Шом» помогает определить, какой нетрадиционный фильм может иметь успех у нашей избранной публики: он, быть может, чуть-чуть и похож на свой французский аналог, но по существу остается старомодным и очень индийским со всеми своими традиционными обычаями.

1971

^{*} «Bhuvan Shome» — бенгальский фильм, названный именем героя.

Четыре с четвертью

Четыре полнометражных фильма на хинди и одну короткометражку без текста, — вот и все, что мне удалось увидеть за последние несколько месяцев ... Короткометражный фильм сделан на Films Division*, но является самовыражением автора.

Художественные же фильмы были сделаны вне рамок коммерческого кинематографа. Три из них — «Горячие ветры», «Волшебное зеркало» и «Два пути»** — были сняты на средства FFC, а у фильма «Молодой побег»*** был свой продюсер.

... Четыре фильма удобно разделить на пары для сравнения. «Горячие ветры» и «Молодой побег» — сделаны в традициях повествовательного кинематографа, хотя и в том и в другом фильмах в значительной мере нарушены схемы, типичные для индийских фильмов. «Горячие ветры» и «Молодой побег» — сохраняют структуру повествовательного фильма, являясь, во всех других отношениях, явно не традиционными. В данное время, когда я пишу эту статью, широкая публика видела только «Горячие ветры», поэтому я, прежде всего, остановлюсь на этом фильме.

При общем «бестемье» нашего кинематографа, в основу «Горячих ветров» положен такой сюжет (Исмата Чугх-

*Индийская киностудия.

**Соответственно: «Garm Hawa», «Mayadarpan» и «Duvidha».

*** «Ankur».

таи), который, лишь благодаря своей теме, делает этот фильм вехой в истории индийского кино. Но фильм не лишен и других отличительных особенностей. Фильм рассказывает об одной мусульманской семье, живущей в Агре. Время действия – сразу же после разделения*. Социальные и политические проблемы, возникшие в тот период истории, и составляют основное содержание сюжета. Главный герой – владелец обувной фабрики некий Салим Мирза. Это – добрый человек, с чувством собственного достоинства. Он лишь пожимает плечами, когда встречается с фактами открытой враждебности между мусульманами и индусами, надеясь, что это явление временное, что «оно пройдет через несколько дней».

Его супруга – «столп» семьи – являет собой пример мужества; его пожилая глухая мать напрягает все силы, чтобы хоть как-то ухватить обрывки последних сплетен, просачивающихся то тут, то там; его дочь, несмотря на массу домашних дел, находит время для любовных утех; и, наконец, его младший сын, студент колледжа, усваивает левые идеи, что и дает надежду на лучшее будущее героям этой трагической истории.

Оптимизм Мирзы очень скоро оказывается несостоятельным. Социальный бойкот приобретает конкретные формы, и трудности приходят одна за другой. Банк отказывается оплачивать его чеки; заказы на обувь прекращаются. Когда его тонга** случайно задевает тележку продавца фруктов на индусском базаре, дело доходит почти до резни.

Мирза сдается под грузом обстоятельств. Семья вынуждена покинуть свое старое родовое имение и переехать в небольшой дом в другом месте. Мать, видя разрушенным свой домашний очаг, чувствует, как жизнь в ней угасает. Путешествуя в паланкине*** по извилистым дорогам, она

*Имеется в виду разделение колониальной Индии после освобождения в 1947 году на два государства – Индию и Пакистан.

**Повозка, запряженная лошадьми.

***Экипаж, который несут на плечах мужчины.

вновь ненадолго оказывается около своего любимого дома, где и издает свой последний вздох. Это соответствовало ее желанию.

Дочь ведет свою жизнь. Мирза не может связывать с ней никаких надежд. Он, его жена и сын собирают вещи и отправляются на железнодорожную станцию. Они решают пересечь границу, как сделали другие. Процессия с красным флагом преграждает их путь. Тонга останавливается. Сын быстро принимает решение: он присоединится к процессии, останется здесь и будет бороться за благополучие людей своей веры. Мирза тоже выходит из тонги, размышляет одно мгновение и решает последовать примеру сына.

Развитие событий в «Горячих ветрах» не уникально в кино: выдающийся прецедент мы имели в «Профессоре Мамлоке». Однако и в этом фильме оно служит цели превосходно. Почерк режиссера Сатхью — за исключением пары слишком затянутых эпизодов во 2-ой части — являет пример спокойного, уверенного и абсолютно лишённого вычурности подхода к материалу. Мы не найдем и следа натянутости в том, как режиссер устанавливает отношения героев, вызывает у зрителя те или иные симпатии, мы не найдем в фильме и признаков нравоучения. Во всем этом режиссеру прекрасно помогают актеры и, если исполнитель роли Салима Мирзы Балрадж Сахни* выделяется своим ненавязчивым авторитетом и великолепной трактовкой всех характерных черт героя, то и остальные участники не менее запоминаются благодаря той естественности и убежденности, с которыми они исполняют свои роли. При этом следует учесть, что это их первое появление на экране. Пейзажи Агры использованы прекрасно. Это означает, что Сатхью не только чувствует их красоту, но и точно знает, как использовать эту красоту для создания максимального эффекта в фильме. Есть в кар-

*Балрадж Сахни — выдающийся индийский киноактер, который снимался в главной роли в фильме Бимала Роя «Два бигха земли». Работа в этой картине — его последняя. Умер в 1973 г.

тине явные свидетельства того, что она создавалась на небольшие средства: но случайные моменты грубого монтажа или поцарапанной пленки сполна искупаются тем «единым дыханием», на котором сделан весь фильм.

Картина «Молодой побег», так же, как и «Горячие ветры», — первый художественный фильм режиссера Шияма Бенегала. Это фильм о молодом человеке, который приехал из города пожить на ферме своего отца. Постепенно зарождается в нем неудержимая страсть к молодой служанке — жене глухонемого рабочего этой фермы, которого выдворяют из деревни в наказание за нанесенное кому-то оскорбление. В его отсутствие молодая жена спит с героем фильма и чувствует, что забеременела. Чтобы еще осложнить ситуацию нашего героя, к нему неожиданно приезжает из города его молодая жена. Она мгновенно ощущает опасность, исходящую от присутствия в доме привлекательной служанки. Рабочий фермы тоже возвращается из изгнания, и, сам того не желая, запугивает создавшееся положение еще больше. Боясь разоблачения, наш загнанный в угол герой прибегает к тактике нападения, как лучшему средству обороны, и пытается трусливо выйти из положения, нанести физические травмы беспомощному глухонемому.

Как видно даже из схематического описания, фильм «Молодой побег» не лишен мелодраматических моментов. Ошибка Бенегала в том, что он до самого конца фильма перегружает героя отрицательными поступками, не разработав с самого начала его характер так, чтобы можно было хотя бы предположить, что этот человек способен на зверскую жестокость. В результате, герой выглядит банальным символом городской коррупции, засоряющим свежий воздух деревни.

В целом возникает впечатление вынужденности такого финала, ибо, в противном случае, поведи режиссер драматургическую линию без натяжки, он завел бы фильм в тупик.

Как убежденный приверженец симметрии в качестве ведущего принципа в искусстве, я бы категорически посоветовал Бенегалу избегать в будущем плоских четырехугольников.

Если отвлечься от сюжета, то можно сказать, что фильм «Молодой побег» имеет достаточно таких качеств, которые позволяют с надеждой смотреть на будущее его режиссера. Достаточно того, что Бенегал демонстрирует большую уверенность в работе с двумя самыми главными составляющими кино: с актерами и с камерой. В смысле операторской работы можно сказать, что статические кадры так же хорошо продуманы, как и динамические. Напряжение не уменьшается даже и в сравнительно малозначительных эпизодах. В начале фильма есть длинная последовательность кадров, когда герой приезжает на ферму. С точки зрения сюжета здесь ничего особенного не происходит. Однако все прекрасно монтируется в эпизод благодаря богатству деталей, комедийных штрихов и тщательной разработке отношений между героем и молодой служанкой. Они не приближаются друг к другу, однако развитие сюжетной и драматургической линий уже с самого начала предполагает возможность их близких отношений.

Шабана Азми, которая играет жену рабочего фермы, не вполне естественно выглядит в начале в качестве деревенской женщины, но ее грация и обаяние несомненны, и в двух самых накаленных драматических эпизодах она играет в полную силу и, безусловно, заявляет о себе, как об одной из наших самых тонких драматических актрис.

Драматургического развития действия вы не найдете ни в фильме Мани Кауля «Два пути», ни в картине Кумара Сахни «Волшебное зеркало». Возникает вопрос: можно ли вообще назвать драматургией то, что мы находим в этих фильмах?

В случае с Каулем есть только один определенный ответ: нет, нельзя, и я полагаю, что сам Кауль охотно со мной согласится. О Сахни же поговорим позже.

Кауль поставил два художественных фильма до картины «Два пути». Кроме этого фильма я видел только «Его хлеб»*.

*«Uski Roti» (1972).

Однако из просмотра этих двух картин мне стало очевидно, что Кауль совершенно сознательно применил в этих фильмах своеобразный и очень личный способ выражения своих идей. Как первый режиссер в истории индийского кино. Чтобы с ним считались. Он избавился не только от большинства клише повествовательного кино, но и от большинства его аксиом. При этом весьма удивительно, что он вовсе не отказался от сюжета. Итак, нас занимает вопрос: что же в целом остается в фильме Кауля? Вот коротко содержание той маленькой мистической народной сказки Раджастана, которая положена в основу фильма «Два пути».

Молодой парень в поисках работы уходит в далекий город, оставляя в деревне молодую жену. В его отсутствие жена встречает привидение, которое, как две капли воды, похоже на ее мужа. Они живут вместе, и через положенный срок у них рождается ребенок. Возвращение мужа ставит перед героями серьезную дилемму, как в плане личном, так и в плане социальном. Весьма волнующий вопрос о том, кто же является настоящим мужем, решается в конечном итоге с помощью «exorcisma»^{*}

Мужа-привидение засовывают в мешок и опускают в глубокий колодец. Настоящий муж возвращается к жене и ребенку.

По мистическим, почти сюрреалистическим качествам эту сказку можно сравнить, пожалуй, с лучшими историями Ветала^{**}. Легко можно представить себе профессионального рассказчика, смакующего эксцентрические повороты народной сказки и искусно манипулирующего подробностями, вызывающими у слушателя симпатии поочередно то к мужу, то к жене, то к привидению. Все усилия такого рассказчика направлены к тому, чтобы завладеть вниманием аудитории. Он, безусловно, достигнет

^{*}Религиозный ритуал, который совершается с целью изгнать из души человека злых духов.

^{**}«Истории Ветала» — собрание древних санскритских историй о привидении, которое звали Ветала, и о короле.

цели, потому что подобную историю, которая плохо укладывается в рамки разумного и имеет определенно мистическую окраску, лучше всего рассказать словами. Можно в устной, а можно и в письменной форме. Когда слушаешь или читаешь такую сказку, воображение вольно́ додумывать, что ему заблагорассудится. Когда же речь идет о том, чтобы передать сказку визуальными средствами, то есть показать ее, то средства выражения должны быть высоко художественными и с неизменным акцентированием человеческого начала. Нужно в полной мере использовать все возможности таинства, передать разные настроения, атмосферу и прочее. Это должна быть значительно более яркая стилизация и откровение, чем добился Кауль в своем фильме. Нетерпимость Кауля к обычным методам повествования приводит к тому, что он создает зрительный ряд, кишущий клише иного рода. Снятый в Раджастане, и к тому же цветной, этот фильм изобилует кадрами, которые, не успев донести до зрителя своего содержательного смысла, становятся яркой параллелью всех тех «шикарных» моментов, так характерных для рекламной фотографии.

Фильм «Два пути» пестрит красными шелками и желтыми тюрбанами, белыми стенами, дрожащими сережками и разрисованными желтой краской руками*, черными ресницами, обрамляющими черные глаза, опущенные с притворной застенчивостью или широко раскрытые с выражением неудовольствия. Весь этот метод — лишь снисходительность к себе, самоутешение, а потому он не совместим с какой бы то ни было дисциплиной и порядком.

Вот почему показ человека, сведенный Каулем к показу лиц и минимума жестов, к показу толпы, снятой сзади или сверху (следовательно, верхушки тюрбанов), представляет

*В Раджастане женщины разрисовывают руки желтой краской, изготовленной из различных растений. Называется этот специальный узор —méhndi.

ся результатом простого равнодушия к тому, что же такое человек. Чаще всего Кауль позволяет своим героям медленный поворот головы из одной стороны в другую. Этот прием мгновенно становится клише. Безошибочный подбор лиц, казалось бы, мог возместить этот недостаток. Однако, Кауль ошибся в выборе главной героини – невесты. Единственный нормальный человеческий акт, который она совершает в эпизоде обеда, сразу же выдает в ней горожанку.

Красноречиво говорят о наличии человека в фильме лишь народные песни, которые Кауль «позволяет себе» использовать в фонограмме. Но их немного. Основная часть фонограммы состоит из: а) долгих периодов абсолютной тишины; б) комментария, который помогает раскрытию сюжета; в) отдельных синхронных звуков; и г) диалога, который необходим лишь частично. Явная скудность фонограммы придает особый смысл отдельным синхронизированным звуковым эффектам (к примеру, позвякивание монет, когда чья-то рука получает деньги).

С точки зрения операторской работы следует отметить один действительно оригинальный прием, который заключается в тщательном использовании имевшегося освещения. В результате мы имеем кадр, где муж-привидение оказывается в темноте со сверкающими глазами: оператор пользуется отраженным светом.

В заключение фильма, приближаясь к эпизоду ритуала, Кауль стремится повысить уровень выразительности, используя звуки шарканья ног бегущих к колодцу крестьян. Это, конечно, «обильное блюдо» после «голодной диеты» всего остального фильма; однако симптомы опасной анемии уже заразили весь фильм. Вовсе не обязательно быть атлетом, чтобы доказать, что ты здоров. Худосочный аскет тоже может быть здоровым, однако лишь с помощью дисциплины, предписанной йогой. Своенравный, хрупкий аскетизм Кауля довел его до больничной койки.

То же самое произошло с Кумаром Сахни. Очень странно, что, хотя Кауль и Сахни должны были отдать долг при-

знательности Ритваку Гхатаку, который был их учителем в Пуне*, кажется, единственное, что они усвоили у Гхатака, так это — отсутствие юмора.

Во всех остальных смыслах — в том, как они избегают сложных ситуаций, полнокровных характеров, в их нежелании заниматься социальными проблемами, в том, как они снимают и монтируют, — нет ровным счетом ничего от Гхатака. В случае с Сахни можно было бы думать о влиянии Брессона, у которого он в свое время работал. И, прежде всего, искать это влияние следовало бы в образе героини «Волшебного зеркала». Она так же, как и Мушетта**, страдает про себя, без слов, скрывая свое страдание ото всех. Это показано, спору нет. Но нас ведь интересует и то, как она себя при этом ведет. И вот здесь-то Брессон испаряется, от его уроков — ни следа.

Неужели Сахни всерьез полагает, что самым ярким внешним проявлением такого страдания является медленное, постоянное передвижение туда и сюда по верандам, которое повторяется через каждые пять минут в течение всего фильма?

Если б это было так, то выразительные средства кино оказались бы на грани полного истощения. Для меня фильм «Волшебное зеркало» звучит, как сочетание слабой психологичности с еще более слабой стилизацией. Даже профессиональное использование освещения ничего не дает в фильме, полностью лишенном внимания к внутреннему миру человека. Еще более, чем Кауль, Сахни забывает, что, когда режиссер навязывает строгий стиль игры актеру без тщательной разработки выразительных средств этого стиля, его игра становится просто плохой. Этот метод таит в себе большой риск, когда сюжет касается городской жизни, где ритм ее строго ограничивает диапазон выразительных жестов. Единственно возможным подходом здесь явля-

*Первый в Индии институт кинематографии, готовящий профессионалов. Основан в 1970 г.

**Героиня фильма Брессона «Мушетта».

ется психологический, о котором, кажется, Сахни не имеет представления.

В одной программе с фильмом «Волшебное зеркало» был фильм «Koodal»*, короткометражка, снятая делийским художником Тайебом Мехта. Эта картина демонстрирует значительно лучшее владение языком кино, чем другой фильм «Глазами художника»**, автор которого художник Хуссейн. Я бы не сказал, что я был захвачен всем фильмом одинаково: кажется сомнительной уместность долгого плана самого автора картины, пересекающего шумную улицу в фильме, рассказывающем, в основном, о коровах; однако, картина доставляет удовольствие кинематографисту, как соответствием своих формальных средств выразительности, текстурой и настроением (эпизод в пустой бойне сделан, действительно, великолепно), так и монтажом, точно соответствующим музыкальному сопровождению, исполненному группой «Narayana Menon Carnatic»***.

1974

*Koodal (хинди) – одно из направлений в живописи, характерным для которого являются народные мотивы.

**«Through The Eyes of a Painter».

***Музыкальная группа южноиндийского композитора Нарайяна Менона из штата Керала.



ИХ ФИЛЬМЫ



Ренуар в Калькутте

Мое стремление увидеть Ренуара в отеле, где он остановился, было почти безнадежным. Хотя о его визите в Калькутте широко не оповещалось, он вызывал большой интерес среди местных любителей кино. Визит этот был неслучайным. Калькутта была целью поездки Ренуара. Он прибыл сюда с явным намерением снимать фильм по роману Рамера Гюддена «Река» с местом действия в самобытной Бенгалии. Слава создает вокруг человека ореол недоступности, и я уже почти отчаялся по поводу встречи с великим режиссером, когда неожиданно натолкнулся на Клайда Де Винна. Сухопарый остроумный американец Де Винна приобрел некоторую известность и большой опыт после того, как он в начале 30-х годов снимал натуру для картины «Рожок торговца»*.

Его считали чем-то вроде эксперта в съемках на натуре, и он был приглашен для предварительного подбора природы в фильм «Река» (на пленку Technicolour). Он рассеял мои сомнения, весело заявив, что «Джон — прекрасный парень, великая личность и очень коммуникабельный. Вы можете увидеться с ним в любой день у него в отеле по вечерам».

Как оказалось на деле, Ренуар был не только вполне доступным, но и таким вежливым и скромным, что привел меня в некоторое смущение, и, будь я менее осторожен, я, очевидно, сразу же пустился бы в рассуждения о будущем Кинематографа.

* «Trader Horn».

Я хотел спросить его об очень многом: Почему он хотел снять «Реку»? Нравилось ли ему работать в Голливуде? — Но когда пришло время задавать вопросы, я безнадежно засмутился и был способен задать лишь совершенно бессмысленный: «Как вам понравилась Индия?»

Ренуар, однако, ответил чрезвычайно серьезно: «На этот вопрос я отвечу вам, когда узнаю Индию получше. Сейчас же я только начинаю понимать этот город, Калькутту, и я нахожу его очень интересным». Ренуар уже очень многое заметил и мог рассказать о городе, который он обошел 2-3 раза, о Ганге, который он также уже видел. Река, с ее лодками старых моделей, очаровала его, и он был восхищен всеми живописными местами. «Знаете, — сказал он, — Индия, пожалуй, сохранила очарование и простоту примитивной жизни. То, как лодочник гребет веслами, и как фермеры вспахивают плугом поля, и как женщины достают воду из колодцев, напоминает о древних египетских настенных фресках и барельефах».

Ренуар встретил семью беженцев, которая проделала на лодке весь путь из Пакистана. «И с ними по пути происходили самые фантастические вещи, — сказал он. — И я уверен, что их история может послужить основой для очень хорошего фильма.»

Я сказал, что в Индии полным-полно подобных историй, которые жаждут попасть в фильм. «Без сомнения, попадут,» — сказал Ренуар с наивной уверенностью. — «Нет, — ответил я, — и по той простой причине, что индийский режиссер находит больше вдохновения в искусственной красивости голливудских фильмов, чем в окружающей его действительности». — «Ах, вот оно что, американское кино... — Ренуар с сожалением покачал головой. — Я знаю, оно оказывает плохое влияние».

Вскоре после нашей встречи, на приеме, устроенном в его честь в Калькуттском Доме Кино*, Ренуар «подставил

*Calcutta Film Society.

свою грудь» огню вопросов и на своем очаровательном ломаном английском с удивительной легкостью и искренностью ответил на все, от самого абсурдного до самого коварного.

Когда его спросили о фильме «Река», он рассказал, что случайно прочел рецензию на этот роман в «The New Yorker». Ему показалось, что сюжет истории, пересказанный в газете, содержал элементы интересного фильма. Когда он прочитал роман, это впечатление утвердилось в нем, и он решил снять фильм.

Я не читал этого романа и не имел представления, о чем в нем рассказывалось. Я знал лишь, что в нем есть что-то о реке в Бенгалии (очевидно, о Ганге). Но после всех кошмарных версий и извращений об Индии, представленных в голливудских фильмах, я с нетерпением ждал, как представит Индию этот великий режиссер. Поэтому для меня было большим разочарованием услышать, что Ренуар собирается делать фильм для американской аудитории, что в нем был лишь один индийский персонаж — слуга в европейском доме, и что нам не следовало ждать слишком многого о самобытности Индии в этом фильме. Конечно, это будет истинно индийский пейзаж, поскольку все съемки будут проводиться на натуре в Калькутте. Я не мог отделаться от чувства, что было несколько бессмысленно проделывать весь путь из Калифорнии лишь за тем, чтобы правильно снять натуру.

«Что происходит с великими европейскими режиссерами, стоит им попасть в Голливуд?» — Этот вопрос хотели задать многие из нас, но никто не осмеливался. Когда же наконец вопрос был задан, Ренуар с готовностью начал отвечать, и мы успокоились. — «Я скажу вам, что с ними происходит. Американская мания организации всего делает тщетными все планы и попытки этих режиссеров. Вы, конечно, слышали об этой мании, но вы не можете себе представить, что это за явление, пока сами не окажетесь в его тисках. Предположим вы находитесь в Соединенных Штатах, и вы хотите куда-нибудь поехать. Вы приезжаете на вокзал, и что же вы

находите? Поезд приходит во-время. Точно в обозначенное время. И для вас это странно. Во Франции поезда не приходят во-время. Вы не привыкли к пунктуальности, и она вызывает у вас недоумение. Затем вы являетесь в студию работать. Вы на площадке, готовы начинать... И что же оказывается? Оказывается, что вы должны работать строго по графику... А это означает, что вы должны спешить, чтобы уложиться в определенное время. Затем они начинают контроль. Они проверяют звук, еще и еще раз, и вы получаете превосходное качество звука. Что само по себе хорошо. Затем они проверяют свет, еще и еще раз, и вы получаете превосходное качество света. Что тоже само по себе прекрасно. Но затем они начинают контролировать, еще и еще раз, вдохновение режиссера. А вот это уже плохо».

Ренуар считает, что Голливуд способен расстроить самые лучшие намерения режиссера. Происходит это благодаря некоторым постоянным факторам. Самыми очевидными из них он считает три: система, основанная на участии в фильме кинозвезды, бесконечные ограничения цензуры и общая тенденция Голливуда рассматривать фильмы как предмет широкого потребления.

И только в редких случаях, когда режиссер окажется счастливым и найдет хороший сюжет, сумеет занять хороших актеров, а не зависеть от кинозвезд, и ему будет предоставлена некоторая свобода творчества, может получиться хороший фильм. Только один раз Ренуар получил в Голливуде такие идеальные условия для творчества. Результатом стал его «Южанин».*

Ренуар также считает, что любая страна производит свои лучшие фильмы в моменты наибольшего напряжения. Обстановка благодушного самодовольства неблагоприятна для создания хороших фильмов. «Видите, что сделала война с итальянским кино. Или, к примеру, «Короткая встреча»**; —

* «The Southerner».

** «Brief Encounter» (англ.) реж. Дейвид Лин, 1945, Великобритания.

сказал он. — Я не думаю, что в Лондоне смогли бы создать столь значительный фильм, если бы город не испытал воздушных налетов. Я думаю, единственное, что может спасти Голливуд, — это хорошая бомбежка».

— Взгляните на эти цветы, — сказал Ренуар, показав на цветущий *palas**. Это было, когда я в первый раз смог вырваться с ним в поисках места для съемок. — Эти цветы очень красивы. Но и в Америке есть красивые цветы. К примеру, *Poinsettias*.** Они дико растут в Калифорнии. Или взгляните на эту банановую рощу и на этот зеленый пруд. Таких вы не встретите в Калифорнии. Это сама Бенгалия.

Можно было заметить, что в поисках места для съемок Ренуар одновременно искал местный колорит — те основные элементы в ландшафте, которые были бы наиболее живописны и наиболее правдиво отражали атмосферу страны. Он объяснил это так: «Не нужно показывать много элементов в одном фильме. Но следует хорошо позаботиться о том, чтобы показать лишь верные элементы».

Энтузиазм и энергия Ренуара феноменальны для человека его возраста и размеров. Он мог тащиться мили и мили по трудным дорогам, чтобы найти то место и тот угол зрения, которые ему нужны для съемки. Временами он настолько с головой уходил в работу, что жене его приходилось делать замечания вроде: «Тебе не следует быть на солнце так долго, Жан», или «Жан, ты не забыл о свидании в 6 часов сегодня?»

Во время наших поездок Ренуар много рассказывал о себе. О своей молодости, о своем отце и о других великих художниках-импрессионистах, о керамике — его второй самой большой страсти в жизни после кино и о самом кино. Еще во время первой мировой войны, когда Ренуар лежал в госпитале после ранения в ногу, он обыгрывал в уме идею о том, не за

* «Palas» — (бот.) — название любимого в Бенгалии дерева с ярко-желтыми цветами.

** *Poinsettias* — (бот.) делоникс царский.

няться ли ему кино. Но по-настоящему учиться кино он стал значительно позже, пройдя в своей жизни через такое наваждение как журналистика. Ярко и страстно рассказывая об авангардизме, он одновременно охарактеризовал весь период коммерческого кино во Франции, как застойный и неэффективный. Однако, с появлением звука пришли внезапные и чудодейственные преобразования. Ренуар сказал об этом: «Это было так, будто кто-то открыл секретный канал коммуникабельности между кинорежиссером и его зрителями. Это было превосходное чувство. Все, что мы делали, аудитория понимала. Французское кино не сделало бы таких больших шагов на пути к зрелости, если бы не было у него столь чутко восприимчивой аудитории. Она всегда помогала нам, и на всю жизнь я сохраняю чувство благодарности к нашим зрителям.»

Этот период расцвета длился до самой оккупации. После нее — хотя и техническое качество не стало хуже, ибо немцы стремились доказать свою щедрость в вопросах культурного развития — наступил неизбежный упадок в самом содержании фильмов. Говоря о своих ранних работах, Ренуар упомянул о «Сук»* как об одной из своих любимых картин. «Очень жаль, что Голливуд переделал ее и к тому же так плохо». Этот римейк, режиссером которого был Фриц Ланг, называется «Улица Скарлет»**.

Из произведений конца 30-х годов Ренуар особо выделял свой фильм «Правила игры»***. Он испытывал к нему особую любовь, поскольку этот фильм был целиком его собственным творением. Он даже выступал в нем как актер. Случай с «Загородной прогулкой»**** был особенным.

Возникает мысль, что Ренуар хотел поэкспериментировать с короткометражными художественными фильмами. Исходя из коммерческих соображений о легкости проката,

* «La Chienne» — 1931 г.

** «Scarlet street».

*** «La Règle du Jeu».

**** «Partie de Campagne».

были задуманы два коротких фильма. Ренуар начал с экранизации одной новеллы Мопассана, надеясь, что за ней последует другая. Но, к сожалению, он вынужден был оставить работу над фильмом, не закончив его. В течение всего периода оккупации негативы были припрятаны его другом, чтобы они не попали в руки нацистов. И только после освобождения были отпечатаны копии. Фильм вышел на экран с титрами-объяснениями, заполняющими пробелы в киноленте.

Сам Ренуар не видел готового фильма: в тот самый день, когда немцы вошли в Париж, Ренуар с женой ушли из Парижа, захватив с собой лишь то, что уместилось в маленьком чемоданчике.

Из Парижа — в Голливуд. Оправившись от неизбежных проблем при устройстве на новом месте, Ренуар нашел жизнь в Калифорнии довольно приятной. Там был хороший климат и хорошие друзья. Чаплин — этот мэтр кино, при одном лишь упоминании имени которого Ренуар весь светился, — был одним из его лучших друзей.

Ренуару было его жаль. «Сейчас он очень грустный человек — сказал Ренуар. — Никто в Америке его не понимает». Я спросил, не знает ли он о будущих планах Чаплина.

— В последний раз, когда я его видел, он собирался делать музыкальный бурлеск на современных политических деятелей. Но я не думаю, что он его сделает, потому что ему не хотелось бы кого-либо «задеть», но невозможно сделать подобный фильм, и чтобы все были довольны».

Из пяти фильмов, которые Ренуар сделал в Голливуде, он никогда не упоминал ни о «Дневнике горничной»*, ни о «Болотной воде»**.

Он сделал фильм «Эта Земля — моя»***, как возражение против существовавшего в Америке мнения о том, что дви-

* «The Diary of a Chambermaid».

** «Swamp Water».

*** «This Land is Mine».

жение Соппротивления в Европе было мифом и что каждый человек в оккупированной стране был коллаборационистом.

Удовольствие от работы над «Южанином» он получал в основном потому, что в нем была представлена весьма самобытная Америка, а герои фильма были реальными людьми. Он считал, что это был его лучший фильм американского периода.

Фильм «Женщина на берегу»* был в какой-то мере его неудачей.

В первоначальном замысле Ренуара интересовал в этой истории лишь характер женщины, которая «жила только ради любви». Но, начав работу над фильмом, он, к великому своему огорчению, обнаружил, что американский моральный кодекс лишал его возможности показать развитие характера так, как того требовала жизненная правда. В результате в сценах, которые требовали открытого показа эмоций, он должен был прибегать к оговоркам и уверткам, а также чужеродным для фильма дешевым техническим эффектам (отсюда близкие к сюрреализму декорации и раздражающие диссонансы в музыкальной партитуре Ганса Эйслера).

Для Ренуара нет ничего более важного, чем эмоциональная целостность человеческих взаимоотношений, раскрытых в фильме. Техника, по его мнению, полезна и необходима лишь в тех пределах, в которых она помогает достичь этой целостности. В противном случае она навязчива и работает лишь на показуху. «В Америке, — говорил мне Ренуар, — очень много внимания уделяют технике и пренебрегают аспектами человеческих отношений».

Я спросил Ренуара, что он думает по поводу недавно возникшей в Америке тяги к документальному реализму в оформлении фильмов.

— В этом нет ничего нового, — ответил он. — Я снимал почти всего «Человека-зверя»** на натуре в Гавре.

*«The Woman on the Beach».

**«La Bete Humaine».

Я сделал всего несколько павильонных съемок в «Южанине». Но я не догматик и в этом вопросе. Я думаю, что оформление — нужное и полезное дело иногда. В любом случае, если актеры не играют реалистически своих героев, нет нужды заставлять их играть на реалистической натуре. Я слышал также различные теории по поводу использования непрофессиональных актеров. Этого я совсем не понимаю. Можете ли вы себе представить какого-либо непрофессионала в ролях Райму или Габена? Я — нет. Я лично испытываю огромное уважение к актерской профессии».

Несмотря на весь свой огромный опыт, Ренуар свободен от каких либо эстетских догм. Я думаю, что он очень хорошо суммировал свое отношение к кино, когда сказал: «Каждый раз, когда я делаю новый фильм, мне хочется испытывать такое же чувство, которое испытывает ребенок, впервые оказавшийся в кино».

За день до отъезда Ренуара в Европу я вновь встретился с ним в его отеле. Он увозил с собой полный чемодан сувениров. Некоторые были подарены ему обожателями, другие он покупал сам на базарах и в антикварных магазинах. За время четырехнедельного пребывания в Калькутте он много ездил, наблюдал, замечал. Бенгалия овладевала им все больше и больше. Очарование и новизна пейзажа с одной стороны, и картины грязи и нищеты, с другой. Я видел, как он упивался видом какой-нибудь простой избы и входил в состояние мрачного отчаяния при виде нищего. После посещения угольной шахты он так разволновался, что сказал: «Если бы вы только смогли скинуть с себя влияние Голливуда, вы могли бы делать в вашей стране великие фильмы».

Он с группой должен был вернуться в Калькутту в ноябре — лучшее время для натуральных съемок в Индии. Конечно, он должен был переделать сценарий. «На этот раз, когда я буду в Лондоне, я должен буду сесть с Рамером Годденом и обсудить весь роман. Я, пожалуй, захочу внести в сценарий некоторые изменения, и, может быть, ввести в фильм некоторых новых героев. Может быть, я покажу индийскую

семью и их образ жизни для контраста с образом жизни иностранцев? Неплохая идея, а?»

Когда я вышел из отеля в тот вечер, я был убежден, что в Ренуаре еще остался неистощимый запас творческой энергии. Может быть, работа над фильмом «Река»* обозначит начало нового и жизненно-важного периода в его творчестве после всех разочарований, связанных с Голливудом.

Поскольку он стал американским гражданином, его шансы вернуться в Париж были вряд ли реальны в обозримом будущем. Но очень важным для него было уйти из искусственной среды Голливуда, и Индия в этом смысле была таким же хорошим прибежищем, как и любая другая страна. Без сомнения, Ренуар обретет здесь творческую свободу. Здесь не будет раздражающих его графиков, и никто не попытается организовывать «взлеты» его вдохновения.

Ну и, конечно, кроме всего прочего, поезда никогда не будут приходить во-время.

1949

* «The River».

О некоторых итальянских фильмах, которые я видел

В пределах данной статьи я могу лишь коснуться наиболее впечатляющих и значительных аспектов тех итальянских фильмов, которые я видел за границей. Конечно, не может быть и речи о полной оценке достижений неореалистической школы, так как я не видел самых типичных произведений, а именно: фильмов Луиджи Зампа, Пьетро Джерми, Марио Сольдати, а также лучших фильмов Роберто Росселини. Однако, фильмы, которые я посмотрел, дают точное представление о современных направлениях итальянского кино.

Быть может, сложилось не очень удачно, что первым фильмом, который я посмотрел, были «Похитители велосипедов»* Витторио де Сика. Этот фильм, который Рене Клер назвал «лучшим за тридцать лет», являет собой ту планку, до которой немногие фильмы могут лишь дотянуться, но перепрыгнуть — нет! Увиденный после этого «Горький рис»** Джузеппе де Сантиса показался невыносимо фальшивым и вульгарным. За исключением «Стромболи»***, который, по утверждению Росселини, несет на себе отпечаток Голливуда, фильм «Горький рис» был единственным образчиком неореализма, увиденным индийским зрителем. И если он не произвел впечатления на нашу интел-

* «Bicycle Thieves».

** «Bitter Rice».

*** «Stromboli terra di Dio» — полное название фильма — «Стромболи, Божья земля».

лигенцию, то причина в том, что, даже стремясь к документальной истинности, де Сантис остается второстепенным художником, которого больше волнуют проблемы изобразительности, чем проблемы общества. Как профессионал, он, тем не менее, достаточно впечатляет, однако, не идет ни в какое сравнение, например, с чехом Отакаром Ваврой, чье мастерство владения камерой всегда подчинено требованиям сюжетной линии.

Сделанный раньше Де Сантисом фильм «Трагическая охота»* менее страдает безвкусицей, однако еще более неудачен в попытке соединить социальный памфлет с бульварной мелодрамой.

Фильмы Альберто Латтуады вскрывают любопытный конфликт двух противоположных тенденций: нарушение дисгармонии в традиции зрительного ряда с самым что ни на есть традиционализмом.

В его фильме «Без жалости»** мы прослеживаем очень смелую и важную тему — любовь негра Г. Ж. к итальянской девушке — перенасыщенную бесполезными витиеватостями сюжета и характеров. Его же фильм «Мельница на По»*** — один из немногих примеров, когда режиссер методом неореалистического кино раскрывает историческую тему, — являет собой впечатляющее достижение. Показывая аграрную революцию в 19 веке, Латтуада преднамеренно использует возвышенный стиль, напоминающий о Джоне Форде. Это проявляется в его монументальных крупных планах и в долгих панорамирующих наездах камеры. Но сам сюжет не обладает стройностью и логической завершенностью, в его второй части слишком много конфликтных ситуаций и, в конечном счете, несмотря на всю элегантность зрительного ряда, «Мельница на По» оказывается крупным кинематографическим провалом.

* «Caccia Trageca» (Tragic Pursuit). 1947 г.

** «Senza Pietà» (Without Pity).

*** «Il Mulino del Po» (The Mill on the Po).

Ни о Де Сантисе, ни о Латтуаде не скажешь, что они порвали с условностями так решительно или так успешно, как это сделал Ренато Кастельяни. Работа этого молодого режиссера имеет совершенно другой аромат. Его стиль, не имеющий себе подобных ни в Англии, ни в Америке, отмечен удивительными живостью и яркостью сюжета, персонажей и операторской работой, тщательностью в отборе и резкими сменами настроений и места действия. У него абсолютно оригинальный способ повествования. Нужно быть чрезвычайно внимательным, чтобы успеть понять все детали, о которых Кастельяни поведал вам со сбивающей с толку быстротой.

Там же, где нарушается логика повествования, как, например, в фильме «Под солнцем Рима»*, быстрый темп Кастельяни несколько надоедает, хочется передохнуть; резкость контрастов самоуничтожает их эмоциональное и эстетическое воздействие, и они становятся чисто декоративными. Но в своем лучшем фильме «Весна»** он добивается абсолютно восхитительной текстуры. Вот тут-то не возникает сомнений в таланте Кастельяни. Чего-чего, а таланта у него в избытке.

Если Кастельяни раскрывает, в основном, быстротечные аспекты жизни, то Лукино Висконти в фильме «Земля дрожит»*** на примере семьи рыбака на острове Сицилия показывает медленный процесс упадка, к которому приводят нищета и эксплуатация. «Земля дрожит» был, без сомнения, амбициозным проектом. Висконти снимал этот фильм целиком на натуре в сицилийской деревне и выбирал исполнителей среди местных жителей. Продолжительность оригинальной версии — три часа; та, что я видел в Лондоне, была поделена на две части, а казалось, что их шесть. Если бы талант Висконти был столь же огромен, сколь его амбиции, фильм мог бы стать шедевром. А на деле «Земля дрожит» скучная, эсте-

* «Sotto il Sole di Roma» — «Under the Sun of Rome».

** «E' Primavera».

*** «La Terra Trema» («The Earth Trembles»).

тически избыточная путаница с беспрецедентным смешением стилей. Мрачный натурализм местного колорита пребывает в постоянном конфликте с поведением человеческих существ — произвольном и стилизованном до уровня балета. Скрупулезная проработка кадра увеличивает ощущение искусственности. Более того, в стремлении максимально замедлить ритм Висконти держит кадр намного дольше, чем того требует его выразительность, и скука приходит от накопления сотен таких «белых пятен», когда публику заставляют следить за абстрактными качествами образов, которые, однако, не предназначались первоначально для чистого созерцания. Медленный темп сам по себе вовсе не плох. Он так же легален для фильма, как для музыки или балета, или другого вида искусства, который существует во времени. Но чтобы сочинить «Сарабанду» нужен Бах, а чтобы ее исполнить — следует пригласить Казальса.

Длинные медленные пассажи в эпических картинах Дрейера и Эйзенштейна могут частично восприниматься благодаря чистоте их визуального ряда, богатого и ценного самого по себе; но силу их воздействия, их эстетическую «достоверность» обеспечивает эмоциональный настрой этих эпизодов, достигнутый точностью актерской игры, адекватно передающей стилистический замысел режиссера. Если бы Висконти понял, как это понял французский режиссер Жорж Рукье в документальном фильме о жизни крестьян «Фарребик»*, пределы возможностей непрофессиональных актеров и значимость эмоционального настроения, — «Земля дрожит» стал бы совсем другим фильмом.

Роберто Росселини принадлежит заслуга представления послевоенного итальянского кино на мировом экране. Мне не удалось посмотреть два его самых значительных фильма, «Пайза» и «Чудо»**. Поэтому я могу лишь в самых общих чертах говорить об этом режиссере. Его «Открытый

*Farrebique — маленькое селение во Франции.

**«Paisa», «The Miracle».

город»* не заслуживает стольких претензий, сколько было к нему высказано. Метод, которым был сделан этот фильм, подвергся безосновательным нападкам. В конце концов, основные требования к кинотворчеству были выполнены, иначе замысел Росселини навсегда остался бы лишь в его голове. И как заметил Роберт Флаэрти, «если у Вас есть камера и пленка, на которую можно снимать, то единственное, что Вам нужно, чтобы создать шедевр, так это воображение».

Нужно, конечно, приложить и некоторые физические усилия, но где же вы видели, чтобы без труда происходил процесс творческих поисков. Этот процесс, в конечном счете, исключительно важен лишь в том случае, когда он завершается работой, достойной по форме и содержанию.

Общепризнано, что «Открытый город» частью своего воздействия на публику обязан тем социальным условиям анархии, во время которой он создавался. Также можно утверждать, что неясные контуры повествования, небрежный монтаж — результат скорее не нехватки оборудования, а клинической неспособности Росселини к упорядоченному конструктивному мышлению. Пожалуй, его талант проявился лучше всего в коротких сюжетах «Пайза» и в сорокаминутном «Чуде». Нечеткость формального рисунка становится помехой для такого фильма, как «Открытый город», с его несмотря ни на что плотно сбитым сюжетом в жанре мелодрамы. Работа Росселини с актерами тоже поверхностна. Дети в «Открытом городе» — в полном замешательстве и ведут себя как взрослые, и лучшие актерские моменты наступают тогда, когда на экране такие профессионалы, как Анна Маньяни и Алдо Фабрици. Зависимость Росселини от профессиональных актеров выражена особенно остро в фильме «Человеческий голос»**, версий пьесы Кокто, в которой целых сорок пять минут Анна Ма-

* «Рим — открытый город» — полное название фильма — «*Roma città aperta*» («*Rome open City*»).

** «*La Voce Umana*» («*The Human Voice*»).

няни в кадре одна ведет по телефону разговор со своим возлюбленным, умоляя не покидать ее. Каждое страдание женщины Маньяни схватывает и удерживает на экране долгими крупными планами. И в конце фильма вас не покидает ощущение, что она могла сыграть все то же самое в гостиной (театральная сцена не предполагала бы крупного плана) к удовольствию друзей и с неменьшим успехом.

Уже в далеком 1932 году фильм Марио Камерини «Все мужчины таковы»* заключал в себе те тенденции, которые сейчас стали общепринятыми у режиссеров неореализма. «Все мужчины...» — приятная романтическая комедия, отличающаяся от своих современных голливудских аналогов использованием натуральных съемок, что сразу придавало фильму убедительность, визуальное разнообразие и свободу движения.

Фильм «Много снов вдоль улицы»**, который Камерини снял в 1948 году, являет собой углубление особенностей стиля его ранних фильмов; только на этот раз комедия усложняется наличием социальных мотивов, поэтому в конце фильма превалирует ирония. «Много снов» — это такой тип сюжета, где простая изначальная ситуация вытягивает за собой цепочку последующих ситуаций, с которыми итальянские режиссеры манипулируют, пожалуй, с особым блеском. Другой пример фильма подобного типа — «Четыре шага в облаках»*** был сделан Алессандро Бласетти в 1942 году и, значит, если быть точными, является преднеореалистическим произведением. В нем работают профессиональные актеры. Герой — коммивояжер, флегматичный тип, и у него сварливая жена. В одной из своих поездок в провинцию он случайно встречается молодую девушку, у которой, как он догадывается, будет ребенок от любовника, сбежавшего от нее. Ее проблема — как в этом состоянии предстать перед своей консервативной крестьянской семьей, в которую она возвращается? Обстоятельства и чувство

* «Gli Uomini che Mascalzoni» («All Men are like that»).

** «Molti Sogni per le Strade» («Many Dreams Along the Street»).

*** «Quattro Passi Fra Le Nuvole» («Four Steps in the Clouds»).

жалости заставляют нашего коммивояжера предстать перед ее родителями в качестве мужа. В результате такого решения на экране — восхитительный фарс. Обман успешно торжествует до тех пор, пока отец девушки, самый консервативный по взглядам член семьи, не раскрывает его, и только вдохновенный и убедительный диалог с героем помогает избежать взрыва. После этого на экране — «happy-end» для всех, кроме нашего героя, который успел по-настоящему влюбиться в девушку, но вынужден возвратиться к своему ненавистному мелкобуржуазному существованию «под каблуком жены». Сюжет «Четырех шагов» таков, что только от режиссера зависит, будет у этого фильма успех или провал. В руках Бласетти он наполнен свежестью, очарованием и простонародным юмором.

Как Камерини и Бласетти, Витторио де Сика тоже ветеран кино. Он начал актером, обрел огромную популярность в тридцатые годы и продолжал сниматься даже после 1940 года, когда сам уже стал режиссером. Его первые три фильма не прокатывали за пределами Италии. Четвертый же — «Дети смотрят на нас»* — сделан в одно время с «Четырьмя шагами» и, стало быть, тоже — пред-неореалистический фильм. Как и у Бласетти, здесь играют профессиональные актеры, но в противовес тому фильму, в этом — ни лучика надежды в ситуации мрачного, изнуряющего раскола в мелкобуржуазной семье в результате супружеской дисгармонии. Здесь все подвергнуто вивисекции — напряженные отношения между мужем и женой; любовник на виду у всех; разрыв; странные свидания жены с любовником; окончательное крушение брака; и, наконец, самоубийство мужа. И всему этому есть свидетель — то немой, то озадаченный, а то и бунтующий — их четырехлетний сын... «Дети смотрят на нас» — было ошеломляющим откровением для тех, кто считал, что первым значительным достижением де Сика был фильм «Шуша»**, снятый в 1946 году. Фильм этот вышел сле-

*«Y Bambini Ci Guardano» («The Children are watching Us»).

**«Shoeshine».

дом за «Открытым городом», и ему сопутствовал еще более успешный прием. В нем было использовано то же техническое оборудование, что и в «Открытом городе», но без топорности и накладок последнего. Превосходная работа де Сика с актерами, безупречный вкус к выразительным деталям помогли избежать таких технических изъянов, как затемненный кадр (не в фокусе), неадекватная обработка киноплёнки и несинхронизированный текст. И хотя дар наблюдательности никогда не подводит де Сика, «Шуша» не такое блестящее произведение искусства, как «Дети смотрят на нас» или как последовавший за этим фильмом шедевр — знаменитые «Похитители велосипедов»*.

Де Сика поставил «Похитителей велосипедов» в 1948 году по сценарию Чезаре Дзаваттини. Последовавшие затем фильмы по сценариям Дзаваттини подтверждают мысль о том, что он — один из лучших сценаристов нашего времени. Его важнейшими качествами являются острое понимание человеческой природы и способность выстроить сюжет по «цепочке», которая прекрасно укладывается в девятиминутное пространство среднего коммерческого кино. Незамысловатость сюжета располагает к напряженной режиссуре, в то время как ряд интересных и правдоподобных ситуаций и персонажей поддерживает интерес. «Похитители велосипедов» — лучший пример, по крайней мере такого сюжета, превосходно перенесенного на экран универсальными средствами кино. Этот фильм вызывает к столь многому в человеке, что не случайно, с одной стороны журнал «Life»**, а с другой — Григорий Александров в «Советской литературе», воспевают его как шедевр; кроме того, продолжительный прокат в Англии и Америке сделал его одним из самых популярных фильмов недавнего времени.

В основе своей тема «Похитителей велосипедов» — классическая: погоня, охота, в данном случае, за уворованным

* «Bicycle Thieves».

** «Life» — американский журнал.

велосипедом, который стал между его владельцем и голодной смертью. Как и все основополагающие темы сюжетов, эту можно подать и приукрасить сотни раз в зависимости от режиссерского подхода. Сценарий Дзаваттини дает простор для пафоса, юмора, волнения, а также и для насмешек над полицией, церковью, борделем и «липовой» астрологией. Фильм рисует острую и трогательную историю семьи из рабочего класса; линию отношений «отец—сын», которую можно отнести к тончайшим и самым проникновенным эпизодам мирового кино; режиссер даже сумел добиться некоторой симпатии к похитителю велосипеда; и, наконец, трагическая печаль в финале как бы завершает подобно Верду* целую эпоху отчаяния и краха. «Похитители велосипедов» — это триумфальное и как бы повторное раскрытие всех основных законов кино, и Де Сика публично выразил свою признательность Чаплину. Универсальность темы, добротность режиссуры и низкая стоимость производства — все это делает фильм идеальным для изучения индийским режиссером. Слепое поклонение технике в наше время подчеркивает недостаток вдохновения в среде режиссеров. Для массового искусства наилучшим источником вдохновения должна стать сама жизнь, ее корни. Никакая техническая отшлифованность не может замаскировать надуманность темы и недостойную режиссерскую работу. Индийский режиссер должен повернуться лицом к жизни. Де Сика, а не Де Миль, должен стать его идеалом.

1951 г.

*Verdoux — герой фильма Ч. Чаплина «Месье Верду» (1947).

Голливуд тогда и сейчас

Одно из воспоминаний моего раннего детства — человек с ухмылкой. У него были кольца в ушах и пестрая косынка на голове. Он боролся с бандой мрачных на вид людей в больших тюрбанах, поколотил их всех и взлетел на высокий парашют. Оттуда прыгнул на коня, у которого выросли крылья, и ... был таков... Это происходило в фильме «Багдадский вор»*.

Дуглас Фэрбенкс-отец** стал моим первым киноидолом.

А потом появился человек, который не улыбался вообще. Но сам был чертовски смешон и выдавал такие же акробатические трюки, как и Фэрбенкс. Его звали Бастер Китон***. Я видел, как он с шестом совершил прыжок из сада, паря над верхушками деревьев, и через окно третьего этажа попал ногами точно в солнечное сплетение какого-то злодея.

Чаплин тоже был моим кумиром. Со столь же изменчивым выражением лица, сколь застывшим оно было у Китона. Невозможным казалось представить себе время, когда не существовало Чаплина, или время, когда его вдруг не будет.

Сидней**** был братом Чаплина. Он представляется заблудившимся путешественником, который одевался как шотландский горец и продирался сквозь мрачные африканские джунгли в поисках сомнительных колдовских талисманов.

* «The Thief of Bagdad» — реж. Л. Бергер, Т. Уэлан, М. Пауэлл, Великобритания, 1940.

**Douglas Fairbanks Sr., амер. актер.

***Buster Keaton, амер. актер.

****Sydney Caplyn, амер. актер.

Сидней носил очки без стекол. Так же делал и Гарольд Ллойд*. Но мы их ни о чем не спрашивали. Не вызывали у нас никаких сомнений и крашенные усы Гручо Маркса**.

Пока все это рождало смех, у нас не было ни к чему никаких претензий. Иногда на глаза наворачивались слезы, и было вовсе не до смеха. Но мы согласны были поплакать... Чаплин, конечно, нечасто заставлял вас всплакнуть. Он ведь делал смешные фильмы. Но были, конечно, и грустные фильмы, на которых вы, в основном, плакали. «Хижина Дяди Тома»***, например. Я помню маленькую Евангелину на смертном ложе, окруженную семьей. Вся эта драматическая сцена выражала печальную покорность судьбе. Когда Ева вздохнула в последний раз, и мы почувствовали комок в горле, прозрачный ангелочек выпорхнул из ее тела и, трепеща веером крылышек, взлетел к потолку. Когда я оглядываюсь назад, на свои кинопоходы в 20-х годах, мои воспоминания складываются в весьма интригующий монтаж. Смех, слезы, нервная дрожь, трепет. Лилиан Гиш**** в «По пути на восток»***** перепрыгивает, рискуя жизнью, с одного куска плавающей льдины на другой, когда по ее следу идут кровожадные ищейки; Джон Жильберт в роли графа Монте-Кристо*****, обезумевшего от вида золота в сундуке с сокровищами; Лоп Чейни в роли Горбуна*****, вцепившейся когтями омертвевших рук в веревки колоколов Нотр-Дам и, быть может, самые яркие впечатления — движение колесницы в «Бен Гуре»*****, не

*Harold Lloyd, амер. актер.

**Groucho Marx — Джулиус Маркс (Гручо-Ворчун), амер. комедийный актер, один из трех братьев Маркс (студия «Marx Brothers»).

***«Uncle Tom's Cabin» — реж. Г. Радваньи, Итал. -Фр. -Югосл. -Герм., 1965.

****Lilyan Gish, амер. актриса.

***** «Way Down East».

***** «Граф Монте-Кристо», США, 1927.

***** «Отверженные» реж. Ф. Нибло, США, 1927.

***** «Ben Hur» — 1925 г., реж. Сесил Б. де Милль, 1960 г., реж. Уильям Уайлер.

потускневшие даже от более поздней и более ослепительной версии по той простой причине, что новый Мессала не соответствует старому, с такой яркой ненавистью сыгранному Френсисом Бушманом.

От «Бен Гура» 1925 года до «Бен Гура» 1960-го американское кино проделало большой путь, а затем, как мы сможем заметить, сделало несколько шагов назад. Но сейчас давайте поговорим о начальном периоде.

Художественные фильмы, как известно, появились в середине двадцатых годов. И были продукцией Голливуда. Вообще—то, не погрешив против истины, мы вправе сузить это утверждение и сказать, что это была творческая продукция одного человека и только этого человека. Им был Д. В. Гриффит, родившийся в Кентукки. В 1907 году он перестает заниматься любимой им журналистикой и начинает делать фильмы, которые почти ненавидел. Он просто надеялся, что новая профессия принесет ему побольше денег, но так стеснялся этого, что взял себе вымышленное имя. Семь лет спустя в 1914 году он сделал «Рождение нации».* Этот фильм стал много-немало самым полноценным и крупномасштабным показом всех потенциальных возможностей киноискусства. Через год Гриффит делает «Нетерпимость»**, еще более изощренный и претенциозный фильм. Если в истории какого-либо другого вида искусства есть подобные примеры, то я их просто не знаю. Когда настало время изучать «азы» фильмопроизводства, то учебниками стали «Рождение нации» и «Нетерпимость». И очень скоро, представьте, для кинодеятелей всего мира. Но сам Гриффит — что так же непостижимо, как и его внезапное появление в кино — начал быстро «сходить на нет», и с концом эры немого кино о нем попросту позабыли.

Но влияние его, однако, распространилось вширь и вглубь. В двадцатые годы стало появляться много фильмов во Франции и Германии, в Италии и Швеции. Заговорили

*«The Birth of a Nation».

**«Intolerance».

все больше и больше о новой «породе» творческих работников — о кинорежиссерах. Среди них: Мурнау, Любич и Ланг в Германии, Ганс и Фейдер во Франции, Шёстрём в Швеции, Пудовкин и Эйзенштейн в России.

В Соединенных Штатах имелась растущая кинопромышленность, но ей не хватало престижа, который, казалось, завоевывало европейское кино. Верно, конечно, что фильмы Гриффита имели успех, а великие комики обрели славу и богатство. Но этого было недостаточно. Появилась новая публика, послевоенная, с более сложным миропониманием и новым моральным кодексом. И она, эта публика, не была удовлетворена отечественным кино. Значит, необходимо было что-то изыскивать.

И людьми, которые совершили переворот, к добру или нет, стали те, кто, в конечном счете, привел в действие киномашину по имени Голливуд. Это были антрепренеры, продюсеры и владельцы частных студий, такие как Зюкор и Мейер, Голдвин и Карл Лёммль.

Первое, что они сделали, — стали срочно переманивать в Америку крупных кинематографистов из Европы. За любые деньги.

Так приехали Любич и Шёстрём, и Мурнау, и Ланг, и со временем появлялись все новые и новые... И не только режиссеры, но актеры и актрисы, операторы, художники-декораторы и прочие, даже технические работники привозились из-за границы и становились «винтиками» и «шестеренками» Голливудской системы.

Так, в мгновение ока, небеса Голливуда стали «усыпанными» новыми звездами — Гарбо, Пола Негри, Вильма Бэнки, Новарро, Валентино. Из Германии и Франции приехали блестящие операторы, такие, как Карл Фройнд, Фриц Вагнер и Рудольф Матё.

Что же касается писателей, то было время, когда в Голливуде в одно и то же время, в одной и той же студии работали Сэр Джеймс Бэрри, Джозеф Конрад, Арнольд Беннетт, Сомерсет Моэм, Роберт Хиченс и Е. Филлипс Оппенхайм...

Ничего удивительного в том, что менялась сама текстура фильма. Вскоре исчезли излишняя сентиментальность и викторианское резонерство. И стиль, и содержание фильмов стали отличаться той усложненностью миропонимания, которой так ждала публика. И она это оценила.

Одним из первых звуковых фильмов, которые я видел, был фильм Любича. Он назывался «Переполах в раю»*. Фильм начинался с залитого лунным светом Большого Канала в Венеции. Неизбежно было появление гондолы. Она скользила по сверкающей воде, а когда приблизилась, оказалось, что полна всякого мусора. Толстый гондольер подгреб к какой-то вилле, собрал оттуда мусор и, пока отгребал, разразился арией Верди. Любич был — сама мудрость, элегантность и загадочность. Он оказал огромное влияние на всех будущих создателей серьезных комедий. Он был также одним из немногих первоклассных режиссеров, которые не только выжили в Голливуде, но и добились огромных успехов. Другим меньше повезло. Они упорно трудились, преодолевая различные барьеры, но вскоре отчаливали на родину, с трудом переводя дыхание.

Более всего раздражал консерватизм их нанимателей. Тем нравилось прибегать к уже зарекомендовавшим себя схемам. Очень часто режиссерам навязывались сюжеты для экранизации, которые по существу были «римейками»** их прежних картин, имевших когда-то успех. Француз Рене Клер очень тяжело переживал эту ситуацию. Говорят, что, когда он покидал Голливуд, его прощальными словами нанимателю были: «Прощайте, «Фох» 19-го Века!»***.

Я вовсе не хотел бы создавать впечатление, будто американские продюсеры опирались только на европейские достижения. Ввоз знаменитостей был в той же степени причу-

* «Trouble in Paradise» (1934).

** «Переделками» от англ. *to remake*.

*** Студия «20th Century Fox». Рене Клер назвал ее «19th Century Fox».

дой, сколь и экономической необходимостью для голливудских магнатов. А так как знаменитости часто привносили что-то воистину новое и экзотическое, то и дивиденды получались высокими. Но так же верно и то, что в Голливуде никогда не ощущалось недостатка в собственных талантах. Даже на самом раннем этапе. Такие режиссеры как Сесил Б. Де Милль и Томас Инс* уже начинали работу, когда Гриффит сделал «Нетерпимость». А один из его ассистентов, некий Эрик фон Штрогейм внес свой вклад в кино вскоре после Гриффита и сразу же был признан выдающимся режиссером. Среди других можно назвать Генри Кинга, Джеймса Круза и Рекса Ингрема** – все ученики Гриффита и все прошли трудный и тягостный путь, пока получили собственные контракты. В комедийном жанре такие продюсеры, как Мэк Сеннетт и Хел Роуч*** занимали лучших американских актеров и шлифовали «комедию-фарс», которая была чисто американским достижением. Приход звука в кино разрушил устоявшуюся модель фильмопроизводства. Но по крайней мере один положительный результат вскоре дал себя знать – принес кино популярность, что, в свою очередь, помогло кинопромышленности пережить Великую Депрессию. С точки зрения технической и эстетической звук создавал массу проблем. Гарбо, которая в то время была суперзвездой, говорила шепотом, потому что у нее был плохой тембр голоса.

Чаплин вообще не хотел говорить. Сеннет поиграл немного со звуком и сдался. Китон ушел в отставку. Целая школа комедийного жанра оказалась на грани исчезновения, а с нею и те из экзотических звезд, которые не могли за короткое время исправить недостатки своей дикции.

В это время Голливуду стала не нужна пантомима. Что ему было необходимо, так это целая плеяда мужчин и женщин,

*Cecil B. De Mille and Thomas Ince – американские кинорежиссеры.

**Henry King, James Cruze and Rex Ingrams.

***Mack Sennett and Hal Roach.

которые, в дополнение к камере, смогли бы управиться и с микрофоном. Таким образом, начался приток в Голливуд новых талантов. Вновь пришедшие делились на две большие группы: те, кто говорил, и те, кто пел.

Первых снимали в экранизациях спектаклей Бродвея — и они только говорили. В «Странной Интерлюдии» О. Нейла, которую я случайно увидел, снимались Норма Шерер и Кларк Гейбл. Фильм отличался самым тяжеловесным текстом, который мне когда-либо приходилось слышать.

Вторая группа — певцы — проходили парадом перед камерой и исполняли свой номер. Я помню один такой фильм, в котором Морис Шевалье, только что ввезенный в страну, появлялся через небольшие интервалы и каждый раз с новой песней.

Остальное кино было заполнено Уилером и Вулси с их комическими номерами, Кларой Боу и хором девушек, которые вытворяли все, что угодно, лишь бы вызвать одобрителный свист в зале... А еще большие показы — демонстрации, ну, вроде показов мод, на которых Парамаунт* выстав- ляла своих новых звезд.

Если бы нужда не была матерью изобретательства, Голливуд не научился бы так быстро и эффективно использовать звук. И это опять был Любич, первым показавший, что в фильме может быть и сюжет, и пение; вы можете так переплести одно с другим, что получите произведение искусства.

А еще можно было иметь сюжет, где много действия и людей, эдаких малоразговорчивых персонажей, или таких, кто вообще не говорит ни слова. Так появились вестерны и гангстерские фильмы. В них-то, так же, как в комедиях, которые пошли от Любича, Голливуд и обрел свой истинный размах.

В основном, и вестерны, и гангстерские были фильмами насилия. Зло, направленное против Добра, доказывающее свое превосходство; преступление, которое трудно раскрыть;

* Киностудия «Paramount» — одна из крупнейших киностудий Голливуда.

но, наконец, Закон торжествует, и в финале фильма порядок восстановлен. В вестернах оформление и эпоха придавали фильму некоторый аромат старинной баллады. Гангстерские же фильмы показывали жесткость и внезапность реакций, что было в те времена весьма современно. Гений лучших американских режиссеров так поднатюрел в показе жестокости, что поднял его до высоты поэмы.

Так, в вестерне Джона Форда — по-моему в «Форте Апач»* — группа кавалеристов во главе с глупым и упрямым Генри Фонда попадает под удар краснокожих, которые в момент сметают ее с пути. Всадники и лошади беспорядочно разбросаны по земле, и облако пыли медленно поднимается в кадре, чтобы скрыть боль и позор поражения. Примерами такой поэтизации насилия изобилуют работы лучших американских режиссеров.

Условности вестерна так же неколебимы, как, скажем, классическая форма сонаты. Для нас не менее узнаваем щегольской кульбит смертоносного оружия в руках героя вестерна, чем тремоло и группетто** Моцарта или Гайдна. Гавканье невидимых в кадре собак, когда всадник въезжает в город; кружка пива, соскользнувшая со стойки бара; вино, вытекающее из пробитой пулями бочки; перекаати-поле на ветрах пустынных прерий — все это классические образы вестернов. Верно, что в руках ремесленников они превращаются в клише, но Мастер может пользоваться ими еще и еще, и опять, и, тем не менее, сохранить их непреходящую свежесть.

Пожалуй, рамки гангстерского фильма и многих его вариаций не очерчены столь четко, хотя и в них, конечно же, имеются определенные образы: машины, несущиеся по крутым поворотам; пули, пробивающие ветровое стекло, отскакивающие от фасадов зданий; однообразное завывание сирены, когда полиция приезжает на место преступления; шляпа с опущенными полями и походка вразвалку — все это

* «Fort Apache» — реж. Д. Форд, США, 1948.

**Музыкальные приемы.

нам знакомо так же, как обороты речи Хемингуэя или Чандлера, или Дэшиэла Хэммета.

Не менее, чем фильмы насилия, родной почве обязана и истинная американская комедия, будь она с музыкой или без нее.

Чисто зрелищная комедия умерла вместе с последним немым фильмом Чаплина. Чисто разговорные картины не представляли никакой художественной ценности. Итак, нам остались фильмы, в которых были попытки соединить то и другое. Эти фильмы, чтобы оказаться действительно интересными, должны были отвечать трем главным условиям: хороший сценарий, хороший режиссер, хорошие актеры. К счастью, в Голливуде всего этого было предостаточно. Такие режиссеры, как Франк Капра, Лео Мак Керей, Джордж Стивенс, Престон Стержес, Билли Уайлдер* — все они проявили свой пыл, создавая комедии. И, хотя они делили успех с прекрасными писателями и великолепными актерами, на каждом их фильме — отпечаток индивидуальной манеры. А это уже весьма немало, особенно в контексте Голливуда.

Я надеюсь, меня простят за то, что не упомянул директора студии «Маркс Бразерс». Честно говоря, я сомневаюсь, что таковой вообще существовал. Если в обязанности директора входит руководить студией, приводить все в порядок, следить за чистотой и прочая, то, очевидно, ему нет никакого смысла находиться вдали от «Marxes»**. Взаимоотношения искусства и явной чепухи «от искусства» никогда не имели четких границ. В любом случае, кажется немного излишним говорить об искусстве в связи, скажем, с фильмом «Ночь в опере». Но я не промолчу, потому что, если бы мне предложили взять с собой только один-единственный фильм, от-

*Frank Capra, Leo McCarey, George Stevens, Preston Sturges, Billy Wilder.

**«Братья Маркс» — голливудская студия комедийных фильмов.

правляясь на пустынный остров, я бы, ни минуты не колеблясь, взял какой-нибудь фильм студии «Марксов».

Как и другие комедианты, «Маркс Бразерс» любили расцветивать свое шутовство музыкой. Арфо играл на арфе, Чико на рояле, и, думается, однажды я слышал, как Граучо пел песню, в которой слово «Лидия» рифмовалось со словом «энциклопедия». Но все это вовсе не значило, что они делали музыкальные фильмы. Совсем нет, музыкальные картины надо было искать в другом месте.

Кадр расплывчат от пыли, поднятой толпой, которая толчется на месте. В кадре — Шопен и Брамс, Шуберт и Шуман, горящие желанием поскорее освободиться от своих костюмов. Среди них экзотические *prima donnas*, блестящие дирижеры, комедианты мюзик-холлов. Прелестная маленькая девочка с ямочками на щеках отбивает чечетку. Все словно помешались на танцах — *The Big Apple*, Мамбу, Джиттербаг*, Рок-н-ролл, Твист. Но это все неважно, это все — ненадолго. Это все не займет первых мест. И когда они сойдут со сцены, оседет пыль и в кадре все прояснится, то явится гибкий маленький человечек с мальчишеским шармом и котелком на голове и по сигналу начнет свой танец под мелодию Керна или Бёрлина. Здесь вы мгновенно простите фильму все его пороки, и станете благодарить кино за то, что оно есть на белом свете.

Фред Астер не продвинул вперед развитие кинематографа. Он только еще раз подтвердил его право на существование. Чтобы увидеть истинную революцию в кино, мы должны сделать большой скачок вперед в сегодняшний день, чтобы посмотреть, как работают такие люди, как Стэнли Донен и Джером Роббинс. Этим людям покоряются все возможности камеры, звука, монтажа и цвета в стремлении создать новую форму искусства — первый настоящий фильм-балет. До мозга костей — американский.

Если бы Голливуд делал только то, что у него лучше всего получается, у нас было бы меньше жалоб, и мы, в целом,

* Быстрые танцы с резкими движениями под джазовую музыку.

получали бы большее удовольствие от походов в кино. Но все — не так. У Голливуда были свои причуды, свои нервные приступы. У Голливуда была своя Система Звезд, что значило — думать надо прежде всего о звезде, а не о творческом замысле. У Голливуда были свои амбиции, что значило — у вас должен быть не меньше, чем Карамазов во фраке и с противоударной накладкой.

Голливуд должен был соперничать с TV, а это значило, что все должно было принимать более грандиозные масштабы, и, наконец, все самое деликатное, интимное выкинуто за ненадобностью.

Я посетил Голливуд четыре года назад, в августе 1958 года. Уже в первый день, когда я ехал в желтом такси, увидел, что приехал в самый необычный город мира. Не было в нем двух похожих друг на друга зданий, а некоторые, приспособленные под рестораны, и вовсе нельзя было назвать зданиями. Номера домов написаны на бордюрных камнях, и, если вы хотели заметить их, вам следовало бы превратиться в ящерицу. Номера домов нередко представляли собой четырехзначные цифры. В одной части города, которая называлась Венецией, были построены искусственные каналы и виллы якобы итальянского типа. Другая часть выглядела как Французская Ривьера, и в ней была искусственно возвращенная такая же зеленая растительность, как на Ривьере.

Понадобился целый час, чтобы доехать до места моего назначения — одной из крупнейших киностудий.

О да, она выглядела внушительно даже с фасада. Впрочем, я этого и ожидал. Внутри же царило состояние полного опустошения. Мне сказали, что кто-то из работников студии снимает сейчас в Европе — в совместных проектах. Но это не могло служить объяснением, почему пустовали все тонателье*. У меня было чувство, что попал в какой-то старинный мавзолей. Осветительная аппаратура, краны, те-

*Павильон звукозаписи.

лежки были разбросаны в беспорядке и покрыты пылью. В одном павильоне я заметил какое-то движение. Шла съемка художественного фильма для телевидения. Я заметил Роберта Янга. Он играл роль отца в каком-то семейном сериале, который как будто очень нравился публике.

На следующий день мне очень многое показали на студии «Paramount». Они только что построили там часть города для какого-то вестерна. Предполагалось название — «Одноглазый Джек». В главной роли должен был сняться Марлон Брандо, а режиссером фильма должен был стать Стэнли Кубрик. Оформление было прекрасным. На одном конце улицы они установили огромный щит с нарисованным небом, чтобы прикрыть вид на какой-то современный ангар. Я заметил своему гиду, что небо такое естественное, я даже на минутку сам обманулся... Он не удивился, так как художники работали над этим «небом» со всей тщательностью, пока вороны не стали разбивать себе головы об него. В тот же день, но позже я встретился со Стенли Кубриком. Судя по силе его фильма «Тропы славы»*, Кубрик казался мне одной из главных надежд американского кино. У него была первоклассная техника, у него был свой стиль, и, мне казалось, ему было, что сказать миру. Я спросил, что он думает о своем новом контракте. Кубрик покачал головой и сказал, будто у него такое предчувствие, что Брандо откажется от сравнительно молодого режиссера. Вскоре я узнал, что Кубрика не взяли, а Брандо стал режиссером этого нового фильма.

На студии Диснея они делали художественный фильм «Косматый пес»**.

Когда я приехал туда, они репетировали эпизод с главным актером — Фредом Мак Мюрреем, еще с двумя актерами, которые играли репортеров, и с очень большим косматым псом. Еще был средних лет карлик, который крутился там, и я все выпрашивал, зачем он им нужен. Когда же зажгли свет, и все

* «Paths of Glory» — реж. С. Кубрик, США, 1957.

** «Shaggy Dog».

было готово к съемке, Мак Мюррей и репортеры заняли свои места. Но куда делась собака? Вместо нее оказался карлик в собачьей шкуре, на четвереньках, будто дублируя собаку..

Беглого взгляда на съемки в Голливуде достаточно, чтобы понять, что вся бригада работает четко и согласованно. Это было совершенно очевидно и на съемках фильма Билли Уайлдера «В джазе только девушки»*. Табличка на двери тонстудии гласила «Не входите!». Однако, я увидел там много народа и узнал, что, в основном, это люди из съемочной группы. Они не все работают в одно время. Наоборот, пока одни работают, другие просто стоят рядом и ничего не делают довольно долгие промежутки времени. Дело в том, что это касается профсоюзов и выглядит примерно так: если вы принадлежите к тем, кто, скажем, возит тележку с аппаратурой, вы свободны, пока не будет работать тележка... Вы даже не должны подходить близко и помогать рабочему, если он несет очень тяжелый груз. Ваш профсоюз не позволяет этого. Все, что вы должны делать, это стоять и ждать пока вас не позовут катить тележку. Если вас не зовут, просто стойте, а ваши денежки все равно будут вашими.

Из всех режиссеров, которых я встретил в Голливуде, Билли Уайлдер казался самым беспечным и самым оптимистичным. Не думаю, что его жизнерадостность была вызвана только близостью Мэрлин Монро, хотя это и могло быть одной из причин. Большинство же других режиссеров говорили о своих проблемах. Джордж Стивен был взволнован появлением широкого экрана. Он делал тогда «Дневник Анны Франк»**. Казан, которого я встретил в Нью-Йорке, был озабочен недостатком свободы в Голливуде и предпочитал работать в Нью-Йорке. Но у Уайлдера, казалось, вообще не было проблем. Первое, что он сказал: «Вы получили премию в Каннах? Ну что ж, наверное вы – художник. Я же – нет. Я просто коммерсант, и мне это по нраву». Я пробормотал что-то в свое «оправ-

* «Some like it hot» – реж. Б. Уайлдер, США, 1959.

** «The Diary of Anne Frank» – реж. Д. Стивенс, США, 1959.

дание» и сказал, что он очень хорош в симбиозе «искусство — коммерция», и что ведь два его фильма тоже получали премии на фестивалях. Но Уайлдеру это было неважно. Он просто усмехнулся и сказал: «Посмотрите, как Леммон делает этот эпизод. Он — великолепен», — и пошел дальше.

Только несколько позже я осознал смысл слов Уайлдера. Если у Вас настоящий талант, вы получили шанс в Голливуде и хотите там задержаться, то для вас, пожалуй, будет лучше особенно не рассуждать об Искусстве. Что вам действительно следует сделать, так это держать палец на пульсе вашей публики, не растеряться в любой ситуации и продолжать работать. Это нелегко, но — следует делать именно так. Если добьетесь успеха, они, быть может, обратят на вас внимание и даже оценят вас по заслугам. Если произойдет именно так, не упускайте свой шанс. И если у вас есть голова на плечах и вас все же волнует Искусство, вы сможете теперь сделать что-нибудь настоящее, ценное, истинное.

Но так случается в Голливуде редко, и мы это испытываем на себе уже продолжительное время.

Редко появляются такие фильмы, как «Гроздья гнева», «Марти», «Козырь про запас», «Сьерра Мать», «Лисички»*, и мы благодарны судьбе за них. Даже и сегодня средний стандарт американских фильмов — по причине одной только технической шлифовки — наверное, выше, чем где бы то ни было в мире.

Но великий фильм, сугубо авторский фильм, фильм, который сочинен и снят на основе видения мира одним человеком, на основе его, этого человека, чувствований и привязанностей — очень здесь большая редкость, если вообще встречается.

Надежды на мгновенные перемены, на революцию, здесь практически равны нулю. Двадцать лет назад в Голливуде мо-

* «Grapes of Wrath» — реж. Д. Форд. США. 1940; «Marty» — реж. Д. Манн, США, 1953; «Ace in the hole», «Sierra Madre», «Little Foxes» — реж. Уайлдер, США, 1941.

лодой человек по имени Орсон Уэллс сделал пару смелых попыток создать нетрадиционные кинофильмы. Он хотел в кино сделать то же, что уже произошло в других видах искусства. Живопись и музыка были освобождены от зависимости перспективы и тональности. Писатели экспериментировали со словами, с синтаксисом и с повествовательными стилями.

Уэллс воплотил в реальные формы ту творческую потребность, которая была очень своевременна. Однако Уэллс не состоялся как художник, и «Гражданин Кейн» и «Великолепные Амберсоны»* оказали косвенное влияние на будущих кинорежиссеров, но сам Уэллс был вынужден отправиться «в ссылку» в Европу.

В последний день своего пребывания в Голливуде я пришел на студии MGM** к одному из работников. Он пригласил меня на ланч в «подвальчик». Это кафе было набито фантастической коллекцией «типажей». Мне сказали, что это были статисты — у кого была работа, а у кого и нет. Я был удивлен, когда при ближайшем рассмотрении обнаружил, что мне знакомы большинство лиц из тех самых фильмов, на которые я ходил в юные годы. Но тогда они вовсе не были статистами. Например, я помню, как Генри Вилкоксон боролся с крестonosцами в фильме Де Милля. Пока я размышлял о превратностях актерской судьбы, мой коллега схватил меня за руку и сказал, что у него есть великолепный план. Он собирался снимать фильм о «Великом Индийце»; вообще-то, он задумал это очень давно.

Он произнес это с такой важностью, что привел меня в некоторое смущение. Я вспомнил Рамона Наварро в роли Карима, сына Брамина***, который носил священную нит-

* «Magnificent Ambersons» — 1942.

** Metro Goldwyn Mayer — кинокомпания.

*** Высшая каста в Индии.

ку* на шее и тюрбан сикха** на голове; и я вспомнил Банерджи, европеизированного индуса в фильме «Пришли дожди»***, отправляющего мистические ритуалы, чтобы утихомирить Бога Дождя.

— О каком Великом Индийце? — спросил я.

— О Господе Будде, — ответил он, — свет должен прийти с Востока, понимаете?

— Прекрасно, — сказал я, — но кого же Вы собираетесь снимать в главной роли?

— Отгадайте...

Я быстро пробежал в уме всех актеров Голливуда с восточными лицами, но так и не смог выбрать на эту роль.

— Не могу отгадать...

Глаза моего собеседника засветились блеском, который, по моему мнению, был прелюдией к прозрению:

— Ну как же? Конечно же, Роберта Тейлора!

1962

*Paita (бенгали).

**Сикхи — национальность, связанная с определенной религией.

*** «The rains came».

Размышления о Британском кино

В 30-е годы в «сердце» театральной Калькутты находились бок о бок два кинотеатра. В первом из них, куда вы попадали с боковой улочки, показывали только британские фильмы, а второй специализировался на американской продукции. Я тогда учился в школе и становился все более страстным поклонником кино.

В субботний полдень я обычно сворачивал с боковой улочки и напрямик направлялся во второй кинотеатр, однако, искоса пытался подсмотреть, что же идет в первом?

Мы в то время не очень-то жаловали британское кино. Много лет подряд бытовало мнение, что искусство кино обошло британцев стороной. Иногда в благостном расположении духа мы перефразировали это утверждение и говорили, что искусство британских кинематографистов неуловимо для всех ... кроме самих британцев!

В любом случае мы были довольны, потому что сами, снимая фильмы на бенгали, делали их тоже плохо. Но в те времена мы были так далеки от центра событий, да и, кроме того, кино было, в основном, западной формой искусства. Неудивительно поэтому, что мы как бы утешали себя, ставя британские фильмы на тот же невысокий уровень, что и собственные.

Это не значит, что мы вообще не смотрели британских фильмов. Бывали случаи, когда все билеты в американском кинотеатре были распроданы, и мы отправлялись в другой смотреть гримасы и шутовское кривляние Джека Халберта и Гордона Харкера, Грейси Филдса и Джесси Мэттьюс.

Это были комедии, в основном, музыкальные комедии, комедии-триллеры и тому подобное. Но была огромная разница между ними и комедиями из Голливуда, которыми мы просто наслаждались. От сумасшедших трюков братьев Маркс до более упорядоченного юмора раннего Капры и Лео Мак Кэри. Эти американские комедии, чтобы доставить удовольствие, требовали от зрителя не более, чем чувства юмора и реакции на несколько смешных розыгрышей.

Чтобы понять британский фильм, вам тоже нужно было чувство юмора, но особого, британского свойства. Мы смеялись над шутками Джека Халберта в основном не потому, что нам было смешно, а потому, что не хотели, чтобы сидящие рядом британцы обвинили нас в отсутствии чувства юмора.

Сейчас, тридцать лет спустя, мы испытываем ностальгию по американским комедиям 30-х. Я не думаю, что эта ностальгия касается, даже среди самих британцев, фильмов с Халбертом или Хакером, или с Томом Уоллсом. Они были шутами британского кино, однако, отдавая им должное, — они сослужили хорошую службу тем британским режиссерам, которые знали только один способ поддерживать интерес публики — снимать таких актеров, которые могли ввергнуть зал в состояние полного оупения.

К счастью, ситуация изменилась, и британские фильмы далеко ушли от комедий мюзик-холла. Несколько фильмов тридцатых годов, которые оставили свой след в истории, имели мало общего с национальной британской кинематографией. Это были такие фильмы, как «Рембрандт» и «Частная жизнь Генриха VIII»*, сделанные венгерским режиссером Александром Кордой, в основном, с европейской съемочной группой; прелестная фантастическая комедия «Призракедет на Запад»**, поставленная великим французским кинорежис-

* «Рембрандт» — реж. Александр Корда, 1936; «Частная жизнь Генриха VIII» — 1933.

** «The Ghost goes West», Великобритания, 1935.

сером Рене Клером с английскими и американскими актерами; фильмы Хичкока, такие, как «Шантаж» (1929), «Жилец» (1926), «Леди исчезает» (1938)*, которые по самой своей сути не могли и не должны были стать глубоким человеческим документом, и, наконец, — «Пигмалион»** Энтони Асквита, первый фильм-шоу и уже поэтому исключительно интересный.

Только два или три фильма той поры, такие, как «Отдых банковских служащих» и «Скачки на юге»,*** несли в себе некоторые намеки на социальные проблемы, на самом деле заполнившие собой фильмы более позднего периода.

Пожалуй, главным камнем преткновения на пути британских кинорежиссеров был именно тот факт, что они были британцами. Я не думаю, что британцы по своему темпераменту предназначены для хорошей работы с кинокамерой. Камера заставляет смотреть в глаза фактам, исследовать, открывать, быть ближе к людям и событиям; британская же натура склонна как раз к обратному: держаться в стороне, смягчать жесткую правду косвенными намеками. Вам не надо делать великий фильм, если вы обладаете подобными ограничениями, которые то и дело сдерживают ваши порывы.

Кроме того, безмятежность и монотонность привычек, характерных для британского образа жизни, противоположны тому, что составляет «кровь и плоть» кино. Кино упирается контрастами, конфликтами, даже если они маленькие и легкие. Спокойствие должно быть нарушено, привычные схемы должны быть сломаны — следует создать напряжение и облечь его в понятную речь и в видимое действие. Но на британском экране этого не было.

Если же было, значит не хватало творческого воображения и смелости, чтобы обратить все это в кинопродукцию.

* «Blackmail» (1929), «The Lodger» (1926), «The Lady Vanishes» (1938), реж. А. Хичкок, США.

** «Pygmalion», реж. Э. Асквит, Великобритания, 1938.

*** «Bank Holiday» — реж. К. Рид (1937), США; «South Riding» — реж. Виктор Сэвилл (1937), США.

Вот потому и сложилось засилье безобидных комедий и мюзиклов в тот ранний период...

Но если британцы испытывали недостаток в творческих способностях, то у них, конечно же, было все в полном порядке в плане критических оценок фильмов как произведений искусства. Создание киносоезов ширилось и быстро распространялось по всей Британии. Основы фильмопроизводства изучались с большим старанием. Это стало самоцелью. Визит Сергея Эйзенштейна в 1930 году стал торжественным событием, и те молодые люди, которые сидели у его ног, такие, как Бейсил Райт, Пол Рота, Торолд Дикинсон, Энтони Асквит и Джон Гриерсон, выдвинулись позже на передовые позиции британского кинематографа.

Развитие документального кино в Британии, возглавленное Джоном Гриерсоном, явилось прямым результатом влияния советского кино вообще и Эйзенштейна в частности.

И документальные фильмы, которые появлялись в результате этого импульса — такие, как «Ночная почта», «Бродяги», «Песня Цейлона»*, были в большей степени типичным продуктом британского воображения, чем художественные фильмы того же периода.

Одной из возможных причин того, почему британцы привержены к документальному кино, было то, что оно включало в себя обоснованный процесс дегуманизации общества и давало возможность формального экспериментирования, которое возбуждало большой интерес у теоретически подкованных британских режиссеров.

В создании этих документальных фильмов принимали участие лучшие литературные и музыкальные таланты Британии, и до сего дня эти фильмы воспринимаются как произведения искусства..., а не просто как документальная хроника.

Вторая мировая война «подстегнула» британских кинематографистов, заставила их выйти из своих раковин и за

* «Night Mail», «Drifters», «Song of Ceylon».

говорить «умом и сердцем» через свои фильмы. Как заметил однажды Жан Ренуар, Британская Битва, разрушая жизни и собственность, оказалась очень благотворной для развития британской киноиндустрии.

Война нарушила спокойствие и утвердившиеся нормы и создала напряжение. Британия никогда не страдала недостатком искусных мастеров, и теперь у них выявилась потребность самовыразиться через кино и сделать это хорошо и быстро. Вся социальная структура изобиловала людьми от кино. Творческое воображение, так долго сдерживаемое, выплеснулось наружу.

Не все хорошие фильмы военного времени — на военную тему. Среди них были экранизации романов, такие, как «Киппс»* Уэллса, или «Звезды смотрят вниз»** Кронина; биографические — «Премьер-министр»***, вдохновленные знаменитой серией картин Хогарта. Но самым значительным фильмом того времени оказалась, безусловно, версия одноактной пьесы Ноэла Коварда «Короткая встреча»****, снятая Дейвидом Лином.

«Короткая встреча» стала вехой в британском кино по своей теме и по мастерству ее раскрытия. Фильм отличался впечатляющей свежестью, которая исходила от экстраординарного творческого почерка Лина, от того, как он раскрывал самые интимные и загадочные черты человеческих характеров в трогательном исполнении Селии Джонсон и Тревора Ховарда. И самое главное — это был воистину британский фильм.

Я не могу с уверенностью сказать, как может быть оценена кинематографистами «Короткая встреча» в контексте нашего времени — текстура фильмов за последние двадцать лет значительно изменилась. Несмотря на отдельные заим-

* «Kipps».

** «Stars look down».

*** «The Prime-Minister».

**** «Brief Encounter».

ствования из таких авангардных работ, как «Гражданин Кейн» Уэлса, «Короткая встреча» была сделана, в основном, академическим стилем повествования, с соблюдением классического триединства места, времени и действия, с целесообразным использованием драматических контрастов и вариациями темпа. И, действительно, отличительной чертой британских фильмов того времени был, в основном, академический подход, отмеченный глубоким уважением к постулатам теоретиков. Говоря так, я ни в коей мере не умаляю значения этих картин, а лишь пытаюсь определить их характерные черты. Лин с «Короткой встречей» и «Этой счастливой семьей»*, Кэрол Рид с фильмами «Путь вперед» и «Киппс»**, Торолд Дикинсон с «Премьер-Министром»***, Майкл Пауэлл с «Полковником-роботом»****, Лаундер и Жилле с «Успехом Крупье»***** и Асквит с «Фанни при газовом свете»***** – эти режиссеры и их фильмы бесспорно принесли в британское кино творческий ренессанс, и все ждали с замиранием сердца, какие формы он примет и как долго будет длиться.

По крайней мере, несколько лет все было хорошо. У руководства кино стояли могущественные люди – такие, как Рэнк и Михаэл Бэлкен, которые составляли графики работы без нажима и в то же время были достаточно мудрыми, чтобы не слишком вмешиваться в работу режиссеров, давая им ощущение полной свободы творчества при достаточно обеспеченной жизни.

Лин и Рид шли от триумфа к триумфу: «Большие ожидания», которые Лин снял в 1949 году, были и лучшей экранизацией Диккенса во всем мире. Он продолжил линию в «Оливе-

* «Brief Encounter» и «This Happy Breed», США, 1943.

** «The Way Ahead», Великобрит., 1944.; «Kipps».

*** «The Prime-Minister».

**** «Colonel Blimp».

***** «The Rake's Progress».

***** «Fanny By Gaslight».

ре Твисте» (1948), фильме более хладнокровном, но сделанном с потрясающим мастерством.

Рид сделал «Выбывший из игры»*, задвинувший одним махом все короткометражки своей головокружительной высотой.

Асквит, Дикинсон, Лаундер и Жилле, Пауэлл Прессбургер — все делали многообещающие фильмы, закрепляя свои успехи времен войны.

Примерно в это же время Рид сказал нечто весьма значительное в опубликованном интервью. Его спросили, отдает ли он предпочтение какому-либо типу сюжета, и он ответил, что готов ставить любую историю, с которой сталкивается в жизни, при условии, что из нее может получиться хороший сценарий. Это было в какой-то степени признанием, что Рид считал сам себя прежде всего ремесленником, что у него не было особых замыслов и он занимался кино из одной любви к этому виду творчества.

Совсем незадолго до этого обнаружилось — не без некоторого замешательства — что признание Рида относилось и к большинству других значительных британских кинорежиссеров. Им почти нечего было сказать от себя, хотя они обладали запасом профессионализма и даже энтузиазма, чтобы передавать в своих фильмах идеи других людей.

Истинный статус этих режиссеров стал очевиден по прошествии долгих лет, и все поняли, что ренессанс пришел к упадку. Конец сороковых годов отмечен постепенным распадом того, что начинало утверждаться как Британский Национальный Стил. Лин все больше увлекался внешними эффектами, Рид оставил английскую социальную среду и отправился в увеселительные поездки в мир Грэхема Грина. И очень немного чисто британского осталось в его фильмах «Павший идол» и «Третий»**, хотя, с точки зрения кинематографической, в этих фильмах было много поразительного.

* «Odd Man Out», 1947 г.

** «Fallen Idol», «The Third Man».

Все то же в большой степени относится и к другим режиссерам. Паул и Прессбургер быстро зарекомендовали себя как создатели полезных развлекательных картин. В «Черном Нарциссе» было невероятное разнообразие: Дебора Керр в роли монахини в монастыре Даржилинга, Сабу в роли индийского принца, Джин Симмонс в роли непальской танцовщицы. И чрезвычайно впечатлял буддийский монастырь, в котором были представлены и настенная мозаика в стиле Аджанты, и мраморные скульптуры, типичные для эпохи Моголов.

Другие же делали профессиональные, но эфемерные фильмы, большинство из которых отличались высоким уровнем технического мастерства, но они почти полностью были лишены истинно авторского взгляда.

Пятидесятые годы были отмечены двумя яркими явлениями. Во-первых, появилась новая школа британской комедии, со своей кинематографической идиомой и поэтому абсолютно отличной от комедий 30-х годов. Во-вторых, явился Лоуренс Оливье как интерпретатор Шекспира.

Часто бывает непросто определить глубинные процессы, ведущие к возникновению новых тенденций в кинопроизводстве, но одна причина всегда налицо: преуспевает и процветает тот тип фильма, который дает кассовый сбор, и этот фактор определяет время, когда один тип сменяется другим.

Верно, что комедии 50-х завладели вниманием зрителя надолго, но дополнительной причиной этого явления было, наверняка, появление комика выдающегося масштаба — человека, способного сыграть шесть ролей в одном фильме, и среди них одну — женскую. «Банда на Лавендер-Хилл»*, «Человек в белом костюме»**, «Добрые сердца и короны»*** — все эти фильмы были сделаны для комика-виртуоза Алека Гиннеса несколькими писателями, которые подпитывали

* «The Lavender Hill Mob» — реж. Ч. Крейтон, Великобрит., 1951.

** «The Man in The White Suit» — реж. А. Маккендрик, США, 1952.

*** «Kind Hearts and Coronets», Великобрит., 1948.

этот многообразный талант, и на первое место здесь следует поставить имя Т. Е. Б. Кларка.

Кларк был уникален: он один из немногих писателей Англии, кто писал специально для кино.

Дебют Оливье в качестве режиссера «Генриха V»* в конце сороковых годов рассматривался, и совершенно справедливо, как одна из больших удач в истории британского кино.

Фильмы Оливье — он сделал три экранизации Шекспира — отмечены стремлением быть верными оригиналу и не погрешить против эстетических требований кинематографа. У этого метода, безусловно, есть свои трудности. У Шекспира слова имеют очень большое значение, но в то же время слова ограничивают свободу движения в кино.

Начиная с «Генриха V», потом в «Гамлете» и «Ричарде III»**, Оливье пришлось преодолевать трудности, связанные с проблемой статичности речи в той форме искусства, которая требует движения, чтобы удержать внимание зрителя.

Не раз и не два приходилось Оливье уступать своим принципам в стремлении решить эту проблему. Она разрасталась подчас до серьезных эстетических изъянов в его, в общем-то, великолепных произведениях, и, как результат, не позволила ему выдвинуться в число выдающихся кинорежиссеров.

Кроме успеха комедий и экранизаций Шекспира созданных Оливье, основной чертой британского кино 50-х была миграция лучших британских режиссеров в Голливуд и постепенный отход от дел тех, кто оставался на родине. В Голливуде считается, что внешняя шлифовка — самое главное достоинство режиссера, и первым британским кинорежиссером, которого переманила Movie Moduls, был Альфред Хичкок. За ним вскоре последовали Лин Рид, а за ними — Александр Макендрик, снявший очень тонкую комедию под названием «Изобилие виски»***, и молодой

* «Генрих V» — реж. Л. Оливье, США, 1944.

** «Гамлет» — 1948. «Ричард III» — 1955.

*** «Whisky Galore».

режиссер Майкл Андерсон, который дебютировал с многообещающим фильмом «Разрушившие плотину»*. Старшие мастера-документалисты, такие как Хэрри Вотт и Пол Рота постепенно отошли от дел. Дикинсон поступил на службу экспертом по документальному кино в ООН, а Хэмфри Дженнинг, который стал известен во время войны, и за которым закрепилась слава профессионала, глубоко мыслящего человека, умер преждевременной смертью. Какое-то время казалось, что британское кино пришло в полный упадок.

Однако то тут, то там возникало некоторое «шевеление». Вновь нарушались общепринятые стандарты и видимое спокойствие; напряжение на этот раз создавалось не извне, а некоторыми представителями собственной кинопромышленности.

Все явственнее звучали новые голоса протеста. Пришла пора очередного возрождения, и оно произошло одновременно с возрождением в литературе. Ренессанс 60-х, который достигает своего апогея как раз в момент написания этой статьи, был прямым результатом литературного течения, созданного известными сейчас «Сердитыми молодыми людьми» — группой талантливых писателей из рабочей среды — Джоном Осборном, Джоном Брайаном, Алланом Силитоу и некоторыми другими.

Новое направление имело четкую структуру с одной доминантой — темой классовых различий и вытекающих отсюда столкновений. Тема драматическая, кинематографичная и сугубо британская. Можно ожидать ее продолжительного и здорового существования на экране. Все прогнозы великолепны.

Новая группа режиссеров, писателей и актеров вышла на поверхность и установила тесное сотрудничество. В большинстве случаев эти новые молодые режиссеры, такие, как Карел Рейс, Тони Ричардсон, Джек Клейтон, обладали не

* «Dam Busters», США, 1954.

только техническим профессионализмом, но и способностью глубоко вникать в социальные причины происходящего. Они все – художники и ремесленники со своим видением мира и стойкими принципами. Как всегда в Британии, им помогло то, что они обучались на документальном кино, но, как никогда прежде, они не боятся фактов, глубокого анализа характеров и событий и исследуют все своим умом, сердцем и кинокамерой. Похоже, в Британии, наконец-то, есть свое национальное кино, и лично я могу сказать, что теперь ожидаю каждого фильма из Британии с таким же нетерпением, как из любой другой страны.

1963

Внешне спокоен — внутри огонь

Когда мы были студентами по классу живописи в Шантиникетане, университете Рабиндраната Тагора, мы должны были овладеть элементарными знаниями китайской каллиграфии. Мы растирали кусочки китайской краски в фарфоровых мисочках и обмакивали в них наши японские кисточки на бамбуковых ручках, а затем держали их перпендикулярно над кипой листов непальского пергаменты.

«А теперь нарисуйте дерево, — говорил наш учитель Бозе (знаменитый бенгальский художник, который не раз совершал паломничество в Китай и Японию.) — Нарисуйте дерево, но только не на западный манер. Не сверху вниз. Дерево растет вверх, а не вниз. И вы должны наносить мазки от корней кверху.»

И это было самым существенным: такое благоговение перед жизнью, перед органическим ростом. Когда вы рисуете, каждый мазок кисточки, каждое движение пальца, руки, локтя как бы созерцает и отмечает этот рост, а не только объекты, которые живут и растут. Вы должны пронаблюдать, прочувствовать, проанализировать все, что составляет воспринимаемую вами реальность и вникнуть в ее основную форму, в основную текстуру, в основной ритм.

Однако, это условие не может быть всегда неизменным, ибо в основе такого подхода к окружающей действительности — человек, а не математические расчеты. Поэтому мы можем легко отличить женщину из Харунубу от женщины из Утамаро, и пейзаж Ма Юна от пейзажа Ли Тянга. В ко-

нечном счете, цвет и форма любого произведения живописного искусства создается личностью художника.

Когда же дело касается фильмов, распознавание национальных черт в них становится более сложным. По одной простой причине: нет специфического инструмента. Кисть или резец гравера сменяются менее личностным и более механическим инструментом, кинокамерой, объективы которой ведут себя на очень западный манер, фиксируя перспективу и тени, как бы пренебрегая вековыми заповедями Восточного искусства. Пейзаж и герои в японском фильме — если позабыть о кимоно, зарослях бамбука и т. п. — скорее всего подчиняются композиционным канонам западного академического искусства. А вовсе не Востока. Это очевидно!

Но где же тогда искать особые восточные черты?

Не исключено, что было бы разумно кинематографистам Востока снимать иногда западные темы в западных условиях. Жан Ренуар сделал «Южанина» в Соединенных Штатах и «Реку» в Индии. На мой взгляд, эти фильмы ярче вскрывали его «французский характер», чем его французские фильмы. И это одинаково ощутимо и в его интерпретации человеческих отношений (Ренуар — Человек) и во всем, что составляет основу его эстетики, его кинематографического стиля (Ренуар — Художник).

Но не столь удачно обстоит дело с японцами, которых следует оценивать на основе их японской специфики. Даже редкие «набеги» Акиры Куросавы в европейскую классику вызвали на экране заметные изменения: так Макбет оказался средневековым японским богом войны и т. п.

Все это не остановило западных критиков от заумных суждений по поводу японских кинематографистов, их превозносили, клеймили, распределяли по «классам» — категориям. Что касается немых фильмов, то, очевидно, это можно сделать: ведь в конце концов «язык» мимов имеет свойство универсальности. Но как только в фильме появляется диалог и все, что связано с этим, анализ такого фильма становится делом рискованным, особенно, если критик не зна-

ет языка произведения. Тот факт, что размер экрана и «орудия» кинопроизводства более или менее стандартны во всех странах, не означает, однако, что между фильмами Запада и Востока существует больше сходства, чем между другими видами искусств. Наоборот, фильмы, будучи лишь частично абстрактным искусством, приобретают окраску различных самобытных факторов, таких, к примеру, как особенности речи и поведения, глубоко сидящих в сознании людей правил социальной жизни, традиций прошлого, влияний настоящего и т. д. Чем более восприимчив кинорежиссер, тем более глубоко и остро он знаком со всеми этими факторами и более способен вплести их в узор своего произведения. Насколько же способен прочувствовать все это и отразить иностранец, имеющий лишь поверхностное знание всех вышеупомянутых факторов?

Возьмем, к примеру, вопрос о языке. В звуковом фильме слова – не только орудие повествования, они несут в себе выразительную функцию. Плохой актер неправильно расставит акценты, упустит нюансы, наделает ошибок в интонации. И все это режиссер может не заметить, если он не знает языка и не знает его хорошо. Верно, что имеются некоторые сходства в человеческом поведении во всех уголках земного шара. В основном, люди одинаково выражают радость и печаль, любовь и ненависть, гнев, удивление и страх. Однако, в каждой из этих экспрессий могут быть тончайшие местные нюансы, которые могут озадачить и смутить – и соответственно вызвать искаженные суждения непосвященного иностранца. И когда режиссер пытается использовать высокий стиль, исходя из какой-либо местной традиции, полной драматизма, выносить суждения по этому поводу нужно, прежде всего, имея в виду именно эту традицию и все, что с ней связано.

Говоря о различиях в социальной жизни, я вспоминаю одного западного критика, который пришел посмотреть мой фильм «Патер Панчали» и был так «огорчен» сценой индийского образа приема пищи руками, что ушел из зала, как только началась вторая сцена приема пищи.

Как бы не обескуражило данного критика мое заявление, я все же позволил себе сказать со всей ясностью, что, даже если и невозможно добиться полного тождества в сознании непосвященного с тем, что происходит на экране, все же остается очень много, о чем хороший фильм может повредить восприимчивому и непредубежденному зрителю.

Я посмотрел «Расемона» в Калькутте, вскоре после триумфа этого фильма в Венеции. Здесь уместно будет сознаться в том, что мое знание Дальнего Востока основывалось в наибольшей степени на Вейли и Лафкадио Хёрне*; и, если я хорошо знаю Шекспира и Шопенгауэра, я еще однако должен узнать Мурасаки и заповеди Лао-тсу. На стыке веков японский дворянин — эстет по имени Граф Окакура — приехал в Индию, чтобы распространить исповедь о том, что Азиз был один и был приверженцем тех же основных принципов в искусстве и философии. Очень хорошо. Но оставалось неоспоримым, к примеру, что Дальний Восток довольствовался только пятью музыкальными нотами, в то время, как нам в Индии была необходима полная хроматическая гамма с некоторыми четвертьтонами (мне лично нужны были также Бах и Моцарт). И если я любил китайскую живопись и японскую резьбу по дереву, то не менее восхищался Сезанном и Пьеро Делла Франческа. А подумайте над обычаем приема пищи: китайцы не имеют обыкновения заканчивать еду десертом, в то время, как мы следуем санскритской поговорке, которая гласит: «Любая еда должна заканчиваться сладким блюдом».

Вопреки некоторым несоответствиям (японских и индийских обычаев) триумф «Расемона» был волнующим. Да и в самом деле, разве Лорд Будда не родился в Индии? И в любом случае, этот фильм означал, что пробил час, когда с этой части земного шара был брошен вызов западному господству в области кинематографии. И вызов этот оказался

*Waley — писатель-этнограф, занимавшийся Дальним Востоком; Lafcadio Hearn — англоязычный писатель японского происхождения, был связан с С. Эйзенштейном.

ошеломительным; без сомнения японцы сделали умно, остановив свой выбор на фильме Куросавы.

Я очень сомневаюсь, что работы других режиссеров, таких, как покойные Кенжи Мицогучи или Ясужиро Оцу, произвели бы такое же впечатление при тех обстоятельствах.

Фильм Куросавы был мастерски сделан с точки зрения техники, был зрелым по тематике и обладал как раз нужной степенью универсальности, чтобы быть понятным зрителем и при этом сохранить притягательную силу экзотики.

К тому же это был фильм, который незамедлительно давал понять, на что способно японское кино. Он был как бы кульминационной точкой, созревшим плодом. Нация, которая произвела «Расемона», не могла не иметь ничего до этого. Богатое воображение можно найти и у начинающих, но виртуозное использование монтажа и кинокамеры могло прийти только с большим опытом.

Дальнейшее знакомство с прежними работами Куросавы и других японских режиссеров явно убеждало в том, что появление «Расемона» — означало возникновение новой формы в искусстве, западной «по происхождению», но пересаженной в новую почву и питающей свои корни соками этой почвы. Инструменты режиссеров Запада и Востока одинаковы, но методы и подходы в лучших и наиболее характерных работах различны и самобытны. И многое в этих работах предполагает, что принципы западных теоретиков применимы лишь к определенным формам западного кино, и их не следует видоизменять в случае применения к восточному кино.

Из всех японских режиссеров Куросава оказался наиболее доступным для восприятия за пределами его страны. И тому есть несколько очевидных причин. К примеру, он, пожалуй, предпочитает простые, общечеловеческие проблемы узко региональным: страх ядерного разрушения, взяточничество в высших кругах, обесчеловечивающее влияние бюрократии, простые конфликты между добром и злом, морализирующие аллегории в «Расемоне» и т. п.

Но наиболее важным, я думаю, было его стремление к движению, к физическому действию. Именно это завоевало ему симпатии на Западе.

«В фильме все должно быть в движении» — этот афоризм проник во многие книги по эстетике кино. Я подозреваю, что когда-то у него было продолжение, которое отскочило от этого афоризма, как отсекается хвост у ящерицы: «В фильме все должно быть в движении, ибо иначе публике будет скучно и она начнет уходить с середины фильма» — или что-то в этом роде. Во всяком случае, эти семь слов были приняты как руководство к действию, и движение было ошибочно отождествлено с физическим действием, и это действие произошло во имя самого себя.

Я недостаточно хорошо знаю японский язык, чтобы судить о том, укладывается ли стиль движения в фильмах Куросавы в японские художественные традиции, или режиссер имеет ярко выраженные черты западного стиля в своем киноязыке. Первое или второе — это, в конце концов, не столь важно, поскольку я способен получить тонкое эстетическое наслаждение от хорошо поставленной батальной сцены или сцены фехтования.

И если можно дать определение творчеству Куросавы, то нет сомнений в том, что он человек, очень отличный по темпераменту от Оцу или Мицогучи, которые, по моему предвзятому мнению, более укладываются в определение истинно японских кинорежиссеров.

И быть может, я ошибаюсь, но вдруг мне опять на ум приходит фраза, сказанная моим дорогим старым учителем. «Подумайте о Фудзияме, — говорил он, — огонь внутри и спокойствие снаружи. Вот символ истинного творца Востока». Мицогучи и Оцу показывали характеры огромной силы и чувств, которые никогда не выплескивались наружу и не выставлялись напоказ. Оба режиссера могли показаться анахронизмами в их очевидном незнании западных обычаев. Но это лишь подтверждает тот факт, что кино это то, что вы из него делаете и как вы используете, а вовсе не

то, что хотел бы в нем увидеть какой-либо опрометчивый теоретик.

Я не говорю, что эти мастера ничему не научились у Запада. Любой художник, осознанно или неосознанно впитывает уроки прошлых мастеров.

Но, когда крепки собственные корни художника, когда его традиции зиждятся на существующей реальности, все внешние влияния в конце концов уменьшаются и исчезают, и художник рождает свой собственный, самобытный стиль.

Другим фактом, который поражает иностранцев, является то, что японских режиссеров будто бы вовсе не беспокоит реакция публики. Или, быть может, в Японии необычно большое количество зрителей готово откликнуться на серьезное произведение искусства.

Тоширо Мифуне, актер, однажды сказал мне, что японцы любят длинные и тяжелые фильмы. Это, очевидно, в какой-то степени правда, потому что трудно представить себе ситуацию, при которой кинорежиссер мог бы полностью игнорировать экономическую сторону создания картины.

Как индийский кинорежиссер я нахожу в японских фильмах много такого, что меня восхищает. Пожалуй, есть какая-то правда в заповеди Окакуры и, пожалуй, в ней больше тонкостей, чем мы видим на поверхности.

Я поражен теми поисками внутренней правды, которые отличают лучшие японские фильмы, а также и другие виды японского искусства. Режиссеры передают эту правду с помощью таких всемирно известных актеров как Мифуне, Танака, Мори, Мачико Кьё – диапазону актерской игры которых доступно все: от передачи тончайших нюансов естественными средствами до бравурных эмоциональных взрывов. Качество игры требует от актера большой тщательности и дисциплинированности, что отличает каждый аспект производства фильма. Впрочем, это характерно для всех видов японского искусства. Я могу себе представить, как оскорбит чувствительность японцев произвольный,

грубый по качеству монтаж в фильме Жан Люка Годара. Истинный японский художник скажет вам, что произведение искусства должно быть здоровым, оно должно жить и дышать, вдыхать и выдыхать. Что доброго сделает фильм, который спотыкается и шатается, как большое и увечное существо?

Затем, об использовании японцами камеры — вернее освещения. Свет используется как кисть художником — почувствовать и вскрыть существо вещей, покорить настроения, придать точную выразительную силу созданному образу. Я не хочу сказать, что выразительные средства не использовались кинооператорами на Западе. Но там их становилось все меньше и меньше, может быть, чуть стало больше в последнее время, если сравнить с периодом немого кино, когда даже на короткометражку давали деньги, если в ней была хоть капля достоверности, а Штрогейм разрушал стены домов, чтобы туда проник свет для его очередного кадра.

В Голливуде, в особенности, проявилось стойкое снижение качества фотографирования. Дорогостоящие декорации, имитирующие природу и все возрастающее количество разновидностей искусственного света постепенно сменили природу. Результатом этого явилось то, что оператору в поисках вдохновения нужно было обращаться к таким второстепенным источникам, как академическая живопись и лубочная «салонная» фотография.

Возможно отсутствие натуралистической традиции в «зрительных» видах искусства в Японии и вызвало то обращение к естественному освещению. Режиссера всегда волнует вопрос, насколько выразительны создаваемые им образы, и он знает тонкие различия между театральностью и законными кинематографическими приемами. Вспомните Макбета Орсона Уэллса, спотыкающегося в вечном мраке среди бутафорских скал и пещер на сцене республиканского театра, и Макбета Куросавы («Трон в крови»), размышляющего на вершинах Фудзиямы. Настоящий дождь и легкий туман, и прохладный ветер наполняют фильм такой силой и такой

поэтичностью, которых никогда не передать в павильонных съемках.

Японцы знают, что самое легкое для кинокамеры – запечатлеть всякие фокусы и миражи, и у них есть первородное понимание того, что слабость таких съемок и состоит именно в том, что трюки и миражи, созданные очередными механическими инструментами, никогда не вызовут у зрителя истинных иллюзий. Поэтому даже своих призраков они облакают в плоть. Стоит только посмотреть фильм «Угетсу» Мицогучи, чтобы убедиться в том, что такой прием «работает» так, как не сработает ни одна двойная экспозиция.

Часто раздаются жалобы, что некоторые японские фильмы – и даже очень хорошие – имеют, тем не менее, очень медленный темп. Некоторые из моих фильмов также обвиняются в этом недостатке отдельными западными критиками.

Я же думаю, что медленный темп может быть признан столь же законным для фильмов, как и для музыки. Но, как режиссер, я знаю, что медленный темп в фильме невероятно трудно выдерживать. И, когда в неудаче виноват режиссер, он должен быть готов ответить за свою ошибку. Но очень важно помнить также, что медленный темп – вещь относительная, это зависит также от того, в какой степени зритель захвачен фильмом. А эта степень частично зависит от зрительских симпатий и знания различных социально-эстетических элементов, из которых состоит фильм. Т. е. мы возвращаемся к вопросу о том, что такое реакция истинных знатоков в отличие от незадачливых любителей.

Я испытывал это на себе много раз, когда читал западную критику на мои фильмы. Я благодарен многим критикам за их симпатию ко мне и понимание, а подчас и за степень проникновения в смысл моих картин, которой я не всегда мог ожидать от людей Запада. И, когда они ошибочно понимали какие-то детали, это было, я думаю, в основном, из-за незнания самобытных элементов, ну и, очевидно, иногда и за счет эстетических недостатков картины. И это явление, к которому мне очень трудно приспособиться.

Я не могу детально разъяснять в своих фильмах или в статьях все разнообразие характеров, которые обитают в моих фильмах.

Я сконцентрировал свое внимание на бенгальцах, сам будучи бенгальцем. Но каждый из нас имеет разную топографию, носит разные платья, имеет разные привычки, язык, физиономию и даже философию. Можно сказать, что есть одна Азия, но нельзя ни в коем случае сказать, что существует одна Индия. Возьмите хотя бы один штат — Бенгалию. Или, еще лучше, один город — Калькутту. Каждый образованный бенгалец сдобривает свой родной язык английскими словечками и фразами. Все носят разные одежды. Хотя, в основном, женщины предпочитают сари, мужчины носят платья, которые отражают стиль с 13 века вплоть до последних «криков моды» (Esquire)*. Контраст между богатством и бедностью баснословен. Молодые танцуют твист и пьют кока-колу, в то время, как верующие брамины делают ежедневное омовение в водах Ганга и поют свои мантры** восходящему солнцу...

Что же вы должны включить в свой фильм? Что исключить из него? Должны ли вы оставить город с его проблемами и пойти в деревню, где в бескрайних полях пасутся коровы и пастушкí играют на флейтах? Вы могли бы здесь сделать фильм чистый и свежий с летящим темпом песни плывущего лодочника.

Или, быть может, вам стоит отправиться в отдаленные времена — обратно в эпос, когда боги и демоны принимали участие в великой битве, когда брат убивал брата, а лорд Кришна оживлял словами из «Гиты» отчаявшегося принца? О, здесь можно было бы сделать волнующие произведения, использовать традиционную мимирию Катхакали***. Как японцы используют свое Но Кабуки.

* «Esquire» — журнал мод.

** Мантры — священные песнопения.

*** Катхакали — один из стилей классического индийского танца, имеющий тысячелетнюю традицию.

Или, быть может, вам лучше остаться там, где вы есть, в вашем настоящем, в сердце этого чудовищного, кишашего, запутанного города и попытаться оркестровать в единую гармонию эти ошеломляющие контрасты звука, света и среды? Наверное, все это могло бы очень взволновать... художника. Но взволнует ли это так же и публику?.

А если нет, то можете ли вы игнорировать эту полуграмотную толпу, которую годами пытались насытить мишурой и фальшью? Или лучше обратить свои старания к заграничной аудитории? Но зачем же Западу все это? Я не уверен, что знаю ответы на все эти вопросы.

По крайней мере, я могу догадываться, почему я делаю свой следующий фильм, а за ним – еще один...

сентябрь 1964

Воспоминания о Москве

Утро было ясным и солнечным, но, когда мы выходили из автобуса на территорию Мосфильма, расположенного в добрых тридцати милях от центра города, стал моросить дождик. Работники студии собрались у входа главного здания, и лица их были явно озабочены. «Нам очень жаль, — сказал высокий человек, выходя навстречу, — мы думали произносить здесь речи, на воздухе, у цветочных клумб... Ну а теперь нужно бежать в помещение».

Нас провели в вестибюль. Около двухсот человек оказались битком набитыми в помещении, не более обширном, чем корт для бадминтона. Начались речи. И, слушая их, я выбрался к стене, где экспонировались кадры из фильмов, находящихся в производстве.

Через полчаса нас проводили к экранам, в зал, который имел стеклянный верх и вид экипажа с главной колесницей впереди и двумя прицепными сзади. Мы уселись в ряды лицом друг к другу.

Территория Мосфильма огромна, и съемочные площадки — их всего 17 — размещаются как раз позади главного здания, двумя рядами, образуя букву L. Мы очень сожалели, что нам не придется увидеть съемки в павильоне. Был период натуральных съемок. На площадке № 1, где неделю назад шла съемка, были оставлены декорации для того, чтобы мы могли посмотреть их.

Это оказалось интерьером столовой. Действительно же обратил на себя мое внимание и заинтересовал меня боль-

ше, чем декорум, легкий кран на алюминиевых рельсах. Мне показалось, что это именно то, что нам следовало бы иметь и чего мы не имели. В глубине декораций была поднятая платформа — тоже наверняка предназначенная для съемки — единственный указатель на то, что это служило небесным фоном... Мы поднялись на эту платформу и прошлись по ней, чтобы убедиться, что она производит глухой звук, как это делают наши, но этого не случилось. Крошечные электрические лампочки висели впереди... этого неба. Они служили звездами при съемках ночных сцен — объяснили нам. Мы заметили огромное количество световых установок и всяких аксессуаров, и ощущение свежего воздуха от царящей кругом чистоты. От недостатка того и другого в наших собственных студиях в Бенгалии мы очень печалились. Но я, пожалуй, не нашел здесь значительных преимуществ по сравнению с лучшими студиями Бомбея и Мадраса.

Затем нас провели вокруг всего этого «множества», чтобы ознакомить с контурами студии и, наконец, мы пришли к просмотровому залу. Нам должны были показать отрывки из последних советских фильмов. Зал был довольно большой — мест на 500 — и оказался настолько заполненным, что многим пришлось стоять. Раздали листочки — программы, затем последовали приветствия и представление актеров, занятых в отрывках, которые нам предстояло увидеть. И вот, наконец, свет погас.

Первый фрагмент оказался вовсе не фрагментом, а двухчастевой цветной комедией, показывавшей три деревенских характера — этаких трех русских весельчаков — престарелых грубоватых шутников. Оригинальность фильма заключалась в деревенском колорите и в отсутствии слов. Остроумные трюки оживляли действие. Изобретательная музыка. Судя по реакции аудитории — этот жанр здесь очень популярен.

Фрагмент второй из экранизации популярной русской оперетты. И снова в цвете. В стиле хорошей старомодной оперетты. Ничего особенного с точки зрения кино.

Затем мы смотрели две части «Оптимистической трагедии» Самсонова — прошлогоднего победителя Каннского фестиваля. Фильм широкоэкранный, черно-белый. Немедленно очаровывает вас и захватывает обаянием. Солдаты, которые вот-вот уйдут на фронт (время действия — I Мировая война), танцуют со своими возлюбленными на палубе корабля. Медленный, таинственный ритм вальса, шарканье танцующих ног по деревянным доскам и ни единого слова не произнесено за 10 минут.

Что притягивает прежде всего, так это лица, снятые в долгих крупных планах слегка качающейся камерой. Даже крупные планы нетанцующих сняты камерой, которая слегка пошатывается из стороны в сторону в такт музыке. Ненавязчивый, но смелый прием, который сработал великолепно.

Следующий за этим ряд кадров очень напоминает старые русские фильмы и по композиции, и по тому, как они поставлены. За этими кадрами следует несколько интимных сцен с диалогом, где еще раз авторы в своих приемах возвращаются назад к 30-м годам.

Начинаешь думать, что это одна из характерных черт новых русских фильмов — даже лучших из них. «Баллада о солдате», «Сорок первый», «Летят журавли», «Оптимистическая трагедия» — все эти фильмы своими приемами, стилем, настроением то тут, то там перекликаются с прошлыми приемами, с прошлыми стилями, с прошлыми настроениями.

На поверхности — особенно в некоторых приемах монтажа и движениях камеры — современный, смелый и нетрадиционный подход, но почти во всем остальном (и особенно в психологической разработке характеров) сквозит, пожалуй, непонимание возросшей способности аудитории к аналитическому мышлению.

Сравнительно небольшая группа деятелей кино сидела в приемной директора института. Нас готовили к осмотру кафедр. Директор, сидя за столом, отвечал на наши вопросы.

За маленьким столом в углу сидел Лев Кулешов — кинокритик, теоретик, в настоящее время — профессор института.

Я задал ему вопрос: «Возможно ли за 5 лет учебы в институте превратить каждого студента, принятого на режиссерский факультет, в хотя бы относительно хорошего режиссера?»

Кулешов ответил, что в течение первого года они смотрят, способен ли студент режиссерского факультета стать режиссером. Определенная степень таланта требуется без всякого сомнения. Если же к концу года окажется, что он ни на что не годен, его вежливо просят перейти на другой факультет или в другой институт.

И наконец нас повели на экскурсию по институту, и наши впечатления накапливались все более и более по мере того, как мы переходили с кафедры на кафедру.

Здесь студентам не остается ничего желать более того, что они имеют для обучения. Библиотека — мечта! И не только специальная библиотека по кино. Здесь есть и великолепная библиотека, которая не уступит ни одной университетской. Кафедра живописи обучает всем видам этого искусства и в том числе графическому искусству.

Кафедра, где обучаются режиссеры художественного фильма, забита макетами декораций, которые студенты использовали в своей классной работе. На одной стене были размещены эскизы сцен, напоминающих какой-то эпос. Они оказались видовыми набросками к «Войне и миру». Сделал их студент, и Бондарчук использовал их для своего фильма.

В конце экскурсии директор проводил нас в маленький просмотровый зал, где мы должны были посмотреть некоторые студенческие работы. Нам показали две. Один фильм — документальный, о ВГИКе: как работают его кафедры, как координируется работа кафедр и сливается в единое целое — фильм. Мы заметили в фильме монголоидные лица. Нам объяснили, что это индонезийские и вьетнамские студенты. Второй фильм — короткий рассказ о школьниках — поражае простотой и говорил об огромной наблюдательнос-

ти и изобретательности автора. Мы покинули институт, глубоко впечатленные.

Поскольку Чухрай тоже был членом жюри, я довольно хорошо познакомился с ним, по крайней мере, настолько хорошо, насколько это возможно, когда люди общаются через переводчика. Взаимопониманию, установившемуся между нами, способствовало то, что у него и у меня была почти одинаковая реакция на просмотренные фильмы. За исключением реакции на советские. Здесь Чухрай был сдержан и воздерживался от комментариев. «Быть может, у вас в Индии нет таких проблем, которые мы имеем здесь», — говорил он иногда.

Я заметил, что он был не очень уверен в оценке комедий. На заседании членов жюри Чухрай высказывался за аргентинскую кинокомедию, которую все остальные находили довольно никчемной. Чухрай уступил под натиском остальных и признался, что не очень компетентен оценивать комедии. «Мы видим здесь мало комедий, а сами делаем еще меньше», — сказал Чухрай.

Однажды я спросил Чухрая, почему за семь лет он сделал только три фильма. Не хотел ли бы он делать фильмы более часто? Разве не нравится ему делать фильмы?

— О, нет, я очень люблю делать фильмы. Я так люблю студию, что даже, когда я сам не снимаю, я прихожу сюда и смотрю, как работают мои друзья.

— Ну а что мешает Вам снимать? Почему, например, Вы сейчас не снимаете?

— Видите ли, у нас есть комитет, и прежде, чем начать съемки фильма, комитет должен одобрить сценарий.

Чухрай, видимо, заметил мое разочарование и поспешил добавить:

— Но мы пытаемся создать экспериментальную студию, чтобы молодые режиссеры могли воплощать на экране свежие идеи. Я работал для этого довольно много за последние три года.

По моей просьбе Чухрай представил меня Марку Донскому.

— Итак, Вам понравилось мое «Детство Горького?» — ска-

зал он. — А что Вы думаете о советских фильмах, представленных на фестивале?

Я не был готов ответить на этот вопрос и что-то промычал вначале. Затем я собрался и сказал:

— Видите ли, я член жюри, мне не положено высказываться вслух вне наших заседаний.

— Оставьте, пожалуйста, — Донской хлопнул меня по спине, — со мной Вам нечего скрывать свое мнение. Я не настолько глуп, чтобы питать какие-либо иллюзии по поводу этих фильмов. Они плохи. Я не спал две ночи после просмотра Балуева. Почему мы делаем такие фильмы? И зачем же показывать их на фестивалях?

1964

«Золотая лихорадка»

Самое удивительное в «Золотой лихорадке»* то, что каждый раз, когда вы смотрите этот фильм, он кажется вам до боли знакомым и вместе с тем поражает неисчерпаемой новизной. Такое ощущение не меняется независимо от времени, прошедшего между просмотрами. И каждый раз у вас остается желание смотреть его вновь и вновь... Это как слушать великую музыку: вы знаете в ней почти каждый такт и все равно предпочитаете слушать еще и еще вместо чего-то нового и незнакомого.

Часть наслаждения и ощущения чуда исходит, без сомнения, от самого Чарли Чаплина. Наблюдая за ним, вы приходите к выводу, что он, очевидно, один из немногих художников XX века, который способен, полностью обезоружив критика в один момент, направить острие его критики против себя в другой момент, но при всем при том остаться незапятнанным.

Похоже на то, если вспомнить, как в «Волшебной флейте» Моцарта фарс Папачено сливается с надменной величавостью Сарастро. Полагаю уместным такое сравнение: у

* «The Gold Rush» — реж. Ч. Чаплин, США, 1925.

Сценарий и режиссура Чарли Чаплина. Письменные и устные комментарии — Чарли Чаплина. Операторы: Ролли Тотбероб и Джек Уилсон. Снимались актеры: Чарли Чаплин, Мэк Свейн, Том Мюррей, Джорджия Хейл, Бетти Мориссей, Малколм Вейти, Хенри Бергман и др.

Чаплина – та же утонченная простота, та же чистота стиля, то же безупречное мастерство. И – легкое разочарование от счастливой развязки, от хэппи энда с внезапным броском в гротеск после монотонности всего предшествующего действия. Разве это не напоминает вам игривого и легкомысленного эпилога в «Дон Жуане»?

Многокрасочность фильма Чаплина – от огромного количества элементов, которые гармонично соединяясь вместе, приводят к пониманию его самых существенных утверждений. Возьмите хотя бы такой эпизод: поедание башмака в День Благодарения. Прежде всего, мы диву даемся, как эффективен этот символ, показывающий, до чего может довести человека голод. Но Чаплину недостаточно попасть в точку символом. Добившись своего, он станет дополнять эпизод все новыми и новыми оттенками. Словно держит в руках «золотую жилу» своей идеи и должен медленно, с «чувством, толком и расстановкой», а также и со вкусом вытягивать из нее все брызги. Пусть засияет со всех сторон.

Эпизод начинается с того, что Маленький человек варит башмак и делает это с изяществом французского повара. Это мгновенно создает эффект глубокого эмоционального отклика – жалости и брезгливости; через секунду как бы случайный кадр с обернутой в портянку левой ногой указывает нам на происхождение готовящегося «супа».

Когда ботинок подан к столу, нас изумляет идеальное подобие настоящему мясному блюду: с его «порциями», нарезанными тонкими ломтиками, с его костями (гвозди и хром здесь играют) и шнурком, который будет накручиваться на вилку, как спагетти.

Большой Джим (Big Jim) отказывается от костистой части и кладет себе на тарелку более мягкую часть – носок ботинка. Бесстрашный Чаплин оказывается большим гурманом, хорошо воспитанным человеком, не скрывающим своего наслаждения от того явного удовольствия, которое испытывает, обсасывая мозговую косточку – гвоздь. Большой Джимми пытается откусить от своего «мягкого» куска, но его

все более мрачнейший взгляд явно говорит: «обед из башмака отнюдь не лучшая вещь, даже в самые тяжелые времена».

Этот эпизод, конечно же, вызывает прежде всего смех; но, пока мы боремся с коликами от смеха в животе, начинаем мозгами чувствовать величайшее блаженство от истинно эстетического наслаждения.

И это относится почти ко всем эпизодам фильма — не просто смех ради смеха. Острые смеха направлено на самые сложные проблемы жизни. Иногда, как, к примеру, в «Танце булочников», словно бы затрагивается такая нота (и мы вновь вспоминаем о Моцарте), которая сразу ставит стиль эпизода выше чисто комедийного и рождает пафос, который можно описать лишь как нечто возвышенное.

Я знаю, что трудно отключиться от самого Чаплина в «Золотой лихорадке», но, если попробовать так сделать и сконцентрировать все внимание на второстепенных деталях, то вскоре можно заметить — каждый ракурс любого кадра, малейшие движения актеров доведены до совершенства. Немое кино, имея в своем распоряжении лишь визуальный ряд, предполагало такую степень точности действия, которой не знает эпоха звукового...

И это не было только скрупулезной акробатической работой. Эффект достигался тщательной точностью монтажа и операторской работы. И все это оказывалось частью очень сложного художественного мастерства, а мы наслаждаемся его самыми утонченными гранями в фильме «Золотая лихорадка».

Великие комики немого кино сознавали для себя всю важность правдоподобного антуража в любом фильме и для этого обеспечивали *Basso-ostinato** благоразумия, на основе которого фарс развивался наилучшим образом по законам контрапункта.

* «Упорный бас» — повторы темы в басовой партии при меняющихся верхних голосах.

Так, например, в «Золотой лихорадке» постоянным и очень убедительным визуальным рядом стали занесенные снегом золотые прииски. И даже когда снежная буря сносит хибару на самый край пропасти, то технически простое исполнение этого кадра вводит нас в то самое необходимое настроение, чтобы насладиться следующей за ним комической сценой.

Просматривая «Золотую лихорадку» сейчас, грустно бывает признать, что упорное неприятие Чаплиным звукового кино имело под собой веские основания.

«Месье Верду» (1947), «Огни рампы» (1952), «Великий Диктатор» (1940) — все эти фильмы отмечены печатью гения. Но, признавая в нем и великого гуманиста и великого сатирика, нельзя не отметить, что слова Чаплина никогда не были так красноречивы, как его пантомима.

Что же касается музыкального качества его фильмов, подчас достигавшего моцартовских высот звучания, то постепенно оно снижалось, и в фильме «Король в Нью-Йорке» (1957) от него и вообще никаких следов не осталось.

Маленький человек, большая книга

Сейчас, когда эта книга* уже вышла, и мы ее прочли, трудно восстановить в памяти точно, чего же мы, в сущности, ждали от Чарли Чаплина. Прежде всего, это должна была быть большая книга. Описать жизнь профессионала за более чем 60 лет, охватывающие два столетия, да просто перечислить разные трансформации, его переходы из варьете в театр, из театра на экран и, наконец, из немого кино в звуковое, — уже это наполнило бы целые тома. Кроме того, мы знаем, что Чаплин занимался в своей жизни и многими другими вещами.

Быть может, книга даст нам возможность заглянуть в его душу, в его ум, в его методы? Разве он не является единственным в истории артистом, который был всемирно известен, которым все восхищались и которому везде бурно рукоплескали? А как насчет тех противоречий, которые всё углублялись и запачкали репутацию этого человека? Быть может, в книге мы найдем глубокий самоанализ, высвечивающий нам его сущность?

Закрыв последнюю страницу, вы испытываете странное чувство. Вы уверены, что это не совсем то, чего вы ожидали, но все же вы получили достаточный доступ во внутренний мир героя, чтобы понять — только такого типа книгу он и смог бы написать. Ничего другого!

*Чаплин Ч. — «Моя Автобиография» — «My Autobiography», Charles Chaplin, The Bodley Head, London, 1964.

Его внутренний мир предстает перед нами и в том, что он говорит, и в том, о чем умалчивает. Одной из главных ошибок второй части книги стала недостаточная аргументированность. Но именно постоянная жажда читателя получить как можно больше фактов позволяет Чаплину в конце книги приоткрыть завесу над самим собой.

Я вовсе не хочу этим сказать, что Чаплин — фигура, окутанная тайной. Насколько помнится, мы знали о его жизни что-то вроде волшебной сказки, где бродяга становится богачом. Мы знали и о его таланте мима, который с любовью пестовала в нем мать. Мы что-то смутно слышали о том, что в жилах его далеких предков текла цыганская кровь. Но более всего мы знали о нем как о человеке, который мог заставить вас в одно мгновение расхохотаться и через секунду почувствовать в горле такой ком, что вы и проглотить его не сможете. Этого не мог, кроме него, никто и никогда! И конечно, мы знали Маленького Человека, Бродягу. Для нас Чарли и его Бродяга были одним и тем же лицом. Лишенный своего костюма и грима, Чарли был кем-то, кого мы не знали, да и не слишком стремились узнать.

Образ Маленького Человека был очень выпуклым и ярким, когда в 1931 г. вышли «Огни большого города». В кино уже пришел звук, но Чарли отказывался говорить. Bravo! Зачем ему речь, когда он может так много сказать, подняв свою бровь или пожав плечами?

После «Огней...» — четырехлетнее молчание. Почему, — с сожалением спрашиваем мы, — он не делал фильмов чаще? Казалось несправедливым, что между фильмами такие долгие интервалы: разве он не должен был работать, как цирк, который появится раз в год, но выдаст людям, хоть и немного, чистой радости?

В фильме «Новые времена» Чарли испытывает страдания от странных рефлекторных движений, которыми сопровождает каждое укладывание орехов на конвейере. Там появляются два звуковых эпизода: Большой Босс жутко бранится последними словами на громадном телеэкране, и Чарли, поющий песенку на красноречивом тарабарском языке.

Мы все еще гордимся этим его стойким имиджем.

Но вот мы узнаем, что Чарли женился на своей ведущей актрисе. В первый ли раз он женился? Да нет, в третий. Оказывается, Чарли имел успех у женщин: о да, он знал, как вести себя с ними... Его устоявшийся образ чуточку меняется.

С «Великим диктатором» Чарли исчез в своей нише навсегда, а Чаплин принял эстафету. Этот Чаплин говорил по-английски с лондонским акцентом, высмеивая современных тиранов от политики, пускал в ход все красноречие, чтобы клеймить войну и ненависть человека к человеку.

С этим переходом от вечного и универсального к современным частностям начался безжалостный журналистский монолог, который обернулся разрушением. Символом любимого во всем мире неудачника, сброшенного с привычной орбиты, но все же выжившего в мире привилегированных идиотов и монстров. Со все растущим смятением и тревогой мы следим за спектаклем Чаплина, превратившегося в этакого проказника — то он повеса и распутник, то Красный, то убегает от уплаты налога, то он Скрудж*, то плантатор, то еще кто-нибудь — любую унижительную роль могла приписать ему злонамеренная и мстительная пресса.

И это тоже превращалось в спектакль, неприятный и противоестественный — Чаплин, жаждущий защитить свои моральные устои и доказать своим врагам, что он — «не верблюд». Возможно, где-то в глубине наших сердец мы были достаточно наивны и полагали, что он должен бы сбросить с плеч сей груз и с беззаботностью Бродяги продолжить свой путь к следующему шедевру.

Но такого, конечно же, не могло произойти. И в книге очень подробно описаны причины.

Во всех тех местах книги, где господствует образ Бродяги, достигается редкое сочетание теплоты, интимности и острых наблюдений. Переплетение трагического с комичес-

*Герой «Рождественских рассказов» Диккенса — скряга, грубый, жестокий человек.

ким, так характерное для его фильмов, остается лучшими страницами этой части. И вы чувствуете, что крупные фрагменты из нее могут служить готовым материалом для кино-сценариев.

Искажение фактов, кажется, не очень его беспокоило — ведь прошло много лет. И мы понимаем, что нас тоже все меньше и меньше заботит правдивость и точность в его убедительном описании.

— Знаете ли, значительно больше фактов и деталей вы найдете в произведениях искусства, чем в исторических книгах, — говорит Чаплин, расхваливая фильм Эйзенштейна «Иван Грозный». И вы понимаете, что это те факты и детали, которые он стремится не упустить, когда пишет о своем детстве. И рассказ ему удается: люди и места, настроение и происшествия — все вибрирует жизненной правдой.

«Во время погребения шел дождь, могильщики сыпали комья земли на гроб. Раздавался ужасающий глухой звук. Было жутко, и я заплакал. Потом родственники стали бросать в могилу венки и цветы. Мать, у которой ничего не было в руках, чтобы бросить в могилу, взяла мой любимый носовой платочек с черной вышивкой и прошептала: «Брось сюда, сынок. Это будет от нас двоих».

Мы не вникаем в фактологию, мы, скорее, вслушиваемся в убедительную цепочку правды и понимания, что с Чаплиным только так и происходило, как он описывает.

Какую бы небрежность с фактами ни позволял себе Чаплин, мы читаем, без сомнения, великую драму его ранних лет, наполненных разнообразными событиями. И понимаем, что дело не только в бедности, в которой он рос. Дело еще и в том, что, вопреки любым обстоятельствам, семья Чаплиных стремилась сохранить ауру своего волшебного профессионального прошлого.

«Мать всегда выходила из своей комнаты и прислушивалась к тому, как мы говорили. Она исправляла наши грамматические ошибки и стиль речи, давая нам почувствовать нашу избранность».

Отец, давно уже живущий врозь с матерью, был долго-долго человеком издалека — на него смотрели как на далекое божество. Но психическое заболевание матери, надолго упрятавшее ее в лечебницу, соединило отца с сыном, правда, на короткое время.

«Я был им очарован, — пишет Чаплин. — Во время еды я наблюдал за каждым его движением, за тем, как он ел, как он держал нож (словно бы карандаш), когда резал мясо. И потом много лет я подражал ему».

А мы воочию видим тот источник мимикрии, которую Чаплин позднее доведет до апофеоза. С помощью брата Сиднея, а он был шестью годами старше, профессиональная карьера Чаплина началась рано. Ко времени своего отрочества он приобрел уже значительный опыт и неплохую репутацию.

«Слово «искусство» никогда не гнездилося в моей голове. Театр означал для меня лишь приличный заработок. Не более того».

Маленький Моцарт мог бы, вероятно, сказать нечто подобное. У вас либо есть дар создавать мелодию, либо его нет. Если он есть, то с трудом можно думать о сознательном творческом процессе: вы просто не можете не сочинять музыку. То же самое и с Мимом.

Великие клоуны! Кто они? Конечно же, великие Очистители опыта человечества: а что же такое искусство, как не процесс очищения? И что бы Чаплин ни чувствовал по этому поводу, он уже твердо стоял на стезе артистической карьеры.

В то время, как первая половина книги, в основном, посвящена переходу из театра в кино, от нищеты к богатству, позволим себе сказать, в ней содержатся и намеки на те противоречия, которые с годами углубятся и с неизбежностью приведут к тому, что он, в конце концов, «оставит все это».

Феноменальный скачок по шкале благосостояния прощается не только благодаря его огромной и моментальной популярности, но и умелому маневрированию (даже без помощи брата Сиднея) в бизнесе с «крутыми» магнатами от кино.

Без сомнения, бизнес такого рода был чреват всевозможными непредвиденными последствиями.

Поразмыслите над обстоятельствами — гениальному Миму предоставлена свобода проникнуть в ту среду, которая означала не только приобретение широкой публики во всем мире, но и сразу же наделяла его искусство чертами абстрактных вечных характеристик. Самые избитые повороты, грубые примитивные трюки, которые уже обосновались на экране, приобретали достоинства балета. Не удивительно, что Чаплин за очень короткое время приобрел себе признание как артист.

Сцена могла бы никогда не принести ему такой репутации. Бессистемное образование, воспитание в трущобах, любовные похождения — ничто не могло воспрепятствовать теперь его вхождению в высшие круги интеллектуалов. С актерами и музыкантами — точнее сказать, с исполнителями — Чаплин чувствовал себя в своей тарелке.

Великий Нижинский, который пришел посмотреть съемки, навлек на себя его гнев.

«В последний день я велел оператору не заряжать пленку в камеру, потому что знал, что меланхолический вид Нижинского сведет на нет мои попытки быть смешным».

С образованными людьми, будь то ученые или политики, Чаплин мог либо увиливать от прямых ответов, либо отшучиваться, либо прикидываться наивным.

И все это, как показывают магнитофонные записи бесед, он не осознавал полностью. Однажды он встретился в Гринвич-Виллидже с американским поэтом Хартом Хрейном.

«Мы обсуждали смысл поэзии. Я сказал, что это послание любви всему миру. Он говорил, что мои работы в традиции греческой комедии. Я сказал ему, что пытался прочитать Аристофана в английском переводе, но... меня не хватило на это».

Это лишь один из подобных примеров, а ими перегружена вся вторая половина книги. И дело не в том, что портреты знаменитостей выписаны неточно — Неру, например, описан очень правдиво, с большой живостью, когда они

говорят о политике в автомобиле, который мчится со скоростью 70 миль в час — но все эти описания сделаны поверхностно, чего менее всего можно было ожидать от артиста такого масштаба, как Чаплин. Что же касается уровня интеллектуального, то создается впечатление, что он им и вовсе не владеет. Встреча с Брехтом — яркий тому пример.

«У Ханса Айслера мы обычно встречали Бертольда Брехта, который выглядел достаточно решительно со своей коротко стриженной головой и, как мне помнится, с постоянной сигарой во рту. Спустя несколько месяцев я показал ему сценарий «Месье Верду», который он вскользь просмотрел. Единственное, что он сказал: «О, вы пишете сценарий на китайский манер!» И это все...»

Мысль о том, что Чаплин — интуитивный актер, один из немногих «примитивистов» экрана, подтверждается его случайным трактатом об эстетике создания фильмов. По поводу использования камеры он говорит: «Установка моей камеры рассчитана на облегчение хореографии актерских движений. Когда камера установлена на полу и движется у самого лица актера, то это камера создает действие, а не актер».

Кто хоть чуточку знаком с эстетикой кино, знает, что камера сама по себе не может создать спектакля. Это делает режиссер, который самовыражается в своей особой манере через свое особое использование кинокамеры. Правда в том, видимо, что Чаплин, будучи сам по себе режиссером, никогда не представлял, что это совсем отдельная от актера профессия.

Вторая половина книги очень быстро превращается в схему наподобие этой: зарождение идеи фильма; создание фильма с последующим напряжением после его выхода на экран, спадающим после обязательного публичного признания; собирание прибыли; потом — период без творчества, отмеченный либо роскошным отдыхом в компании влиятельных друзей (Херст* назван в числе лучших), либо любовные интриж-

*Газетный магнат.

ки со щедро одаренными женщинами (по поводу Джоан Берри: «Ее обширные верхние полусферы пленяли чрезмерно открытым декольте летнего платья, и уже по дороге домой, в машине, пробуждали мои эротические желания»); описание дружеских пирушек с великими; статьи—клише в журнал «Art & Life»; рассуждения по поводу судебных разбирательств и возрастающей агрессивности прессы США, Федерального суда и правых фракций парламента и следующие за этим подсчеты разорительных трат; ну и, конечно же, самооправдания. Вывод из всего этого: если книга могла получиться только такой, уж лучше было б ее вовсе не писать. Возмущение по поводу отношения к великому артисту в США мы испытываем уже давно. Единственно новым в этой книге стало постоянное стремление Чаплина не дать запятнать свое имя.

«Позднее мне позвонил мой адвокат, голос его дрожал: «Чарли, — сказал он, — тебя оправдали. Анализ крови показал, что не ты — отец...». «Это, — воскликнул я, — вознаграждение Божие».

В последней части книги Чаплин доводит до crescendo мотивы счастья и довольства. Кто его знает, заслуживает ли он всего этого: счастливый брак, семейный очаг, дети, получающие лучшее образование в Европе, согласие с самим собой и свободное время, чтобы писать толстую книгу воспоминаний. Без сомнения, актерский инстинкт не подвел Чаплина и на этот раз: не нужно никаких спорных ноток в праздничном финале книги. Иначе чем объяснить, что даже не упомянут последний фильм — «Король в Нью-Йорке», его, пожалуй, единственный провал в кино? Может, Чаплин чувствовал, что это сразу же вызовет в памяти образ Кальверо из его «Огней рампы»* — стареющего клоуна, который потерял свой дар сменить людей.

1964

*«Limelight» — 1952.

Акира Куросава

Впервые я прочитал о Куросаве в статье Дилис Пауэлл* о кинофестивале в Венеции в 1951 году, опубликованной в «Санди Таймс». Тогда впервые показали «Расемона» — первый фильм послевоенной Японии (и вообще, один из первых японских фильмов) знающей толк в кино европейской публике. «Жестокие акты, перемежающиеся со спокойными пассажами», «виртуозные монтаж и операторская работа», «мастерское исполнение роли бандита»... — вот некоторые фразы Пауэлл, которые я помню до сих пор. Она также ясно дала понять, что фильм произвел глубочайшее впечатление и заслуживал премии «Льва».

Тот факт, что «Расемон» получил Гран При и был принят РКО** для проката во всем мире, сделал возможным для нас в Калькутте через год увидеть этот фильм. Оригинальность сюжета, приглушенный показ эротических сцен, без сомнения, виртуозная техника и тот факт, что это был для Индии первый японский фильм, — сделали его очень популярным среди бенгальской публики. «Расемон» — это единственный серьезный заграничный фильм, который часто возобновлялся на экране в воскресные утренние сеансы.

Воздействие фильма на меня лично было подобно электрическому току. Я смотрел его три дня подряд и каждый раз

*Dilys Powell— автор рецензии.

**РКО— Американская производственная кинофирма. Там, в частности, снимали «Гражданина Кейна».

спрашивал себя, был ли где-нибудь и когда-нибудь создан фильм, который с такой неопровержимостью доказывал бы полное владение режиссером всеми аспектами творческого процесса. И даже через пятнадцать лет я живо помню целые куски из этого фильма во всем их видовом и звуковом богатстве: путешествие лесоруба через лес, снятое неустанно движущейся камерой с невероятного разнообразия углов: высокого, низкого, заднего, переднего – и смонтированной с безупречной точностью; первый взгляд бандита на женщину, когда она проезжала верхом мимо него и легкий ветерок на мгновение приподнял вуаль с ее лица, а он стоял в тени дерева и отгонял moskitov; поразительная церемониальность сцены в суде, где судья никогда не появляется. Сцена колдовства, когда все вокруг несется в диком вихре, а ветер дует с двух противоположных направлений одновременно...

Нет, нет, без сомнения японское кино представляло из себя явление, с которым нельзя было не считаться, и наступило время оглянуться на его прошлые достижения.

И мы оглянулись и действительно вскоре услышали о таких режиссерах как Оцу, Мицогучи, Кинугаса, Гошо и Ичикава – все они создали большое количество фильмов, которые фактически были известны лишь на маленьком острове Японии. Однако с этого момента все историки кино начали дополнительно включать в новые издания внушительные главы о японской школе кино.

Синематека в Париже и NFT^{*} в Лондоне устраивали «сезоны», посвященные японским мастерам. В настоящее время любой кинофестиваль в любой стране включает в программу конкурсных показов хотя бы один японский фильм. Появились молодые режиссеры Тешигахара и Хани, внесшие свой вклад. Но все же автор «Расемона» – Акира Куросава – до сих пор остается самым прочным плацдармом Японии за рубежом; и именно изучению творчества этого режиссера посвящает свою книгу Дональд

^{*}National Film Theatre – национальный киноцентр.

Ричи*, и я полагаю, что это одна из самых щедрых книг, когда-либо написанных о кино.

Ричи во многом помогло то, что он не только длительное время прожил в Японии и знает ее язык и культуру, но также и то, что он очень хорошо чувствует кино, как искусство. Кроме того, он долгое время близко общался с Куросавой и имел возможность изучить его, как человека, а также его методы работы. Поэтому Ричи способен охватить более широко аспекты творчества Куросавы: как влияние Запада, так и чисто национальные нюансы его творчества. Он может высказаться решительно об истоках стиля Куросавы, а не ограничиться туманными ссылками на стили Но и Кабуки.

План книги великолепен. Во вступлении дана биография режиссера с многочисленными высказываниями самого Куросавы и его ближайших соратников. После этого дан анализ каждого фильма в хронологическом порядке. Каждому фильму посвящена целая глава, и она в свою очередь разделена на подглавки: сюжет, актеры, постановка и тому подобное. Затем идет глава, посвященная методу Куросавы, описан по стадиям весь процесс создания фильма от написания сценария до сочинения музыки. В конце дана исчерпывающая фильмография.

Среди различных элементов в работе Куросавы есть два, которые несколько озадачивают. Первый — это акцент на действии, даже на насилии: сцены битв у Куросавы отличаются самой большой жестокостью по сравнению с другими, когда-либо снятыми. Является ли это характерным для японского кино? Если да, то почему этого нет в работах двух других великих японских режиссеров: Оцу и Мицогучи?

Другой же элемент — устаревший дидактизм, наиболее ярко выраженный в его последних работах. Это тоже, кажется, характерная черта Куросавы, поскольку никакой другой японский режиссер не пользуется этим приемом в такой степени.

*The Films of Akira Kurosawa. Donald Richie, University of California Press, 1965.

И хотя Ричи не соотносит эти черты с каким-нибудь определенным фильмом, в книге есть достаточно ключей — большинство в высказываниях самого Куросавы — которые дают нам возможность составить об этом полное представление.

«Я уж такой человек, — говорит Куросава, — что работаю неистово, целиком погружаясь в то, что я делаю. Я люблю жаркое лето, холодную зиму, ливневый дождь и сильный снегопад, и я думаю, что это отражено в большинстве моих фильмов. Я люблю крайности, потому что я считаю их более яркими жизненными проявлениями...»

Мне кажется, что Куросава — полная противоположность Оцу или Мицогучи. Однако это не делает его менее японским режиссером. Как показывает даже беглое изучение их истории, японцы ни в коем случае — не простые люди. Их не так легко отнести к определенной категории. Слишком много в них противоречивых черт. Национальный характер вскрывает ярко выраженные милитаристские тенденции во все исторические времена, хотя все виды искусства отражают душевное равновесие, достигнутое неумолимой педантичностью.

Куросава сам произошел из самураев, и его отец был одним из последних военачальников. Самый первый фильм Куросавы «Сугата Сансиро»* в основе своей содержит конфликт японцев между дзюдо и дзю-дзитсу. Таким образом, именно действие более всего волновало его. Еще до того, как Куросава стал делать фильмы, он уже был «жадным» любителем кино. Немногие режиссеры, которых он называет в числе любимых, все были американцы: Форд, Уайлер, Капра, Стивенс, Хокс. Я думаю, что не будет слишком притянутым за уши предположение, что Форд был учителем Куросавы как в батальных сценах, так и в сценах индивидуальных боев. Ощущение отваги, которым полны герои в фильмах Куросавы о самураях, так же, как и участие лоша-

*«Sanchiro Sugata» (1943).

дей и повторное использование тех же игроков с теми же диалогами — все это присутствует и в Вестернах Форда.

Поучительный тон мог быть с успехом перенят от Капры из «Подвигов»^{*} или от Смита и Джона До. У всех у них есть тенденция придрататься к социальному злу и выразить его через посредство идеализированного героя. Разница лишь в том, что Капра подчеркивает свой дидактизм особым американским духом капризности, а Куросава — лишь легкой иронией.

К этим влияниям на Куросаву примешивается влияние русских писателей XIX века: Толстого, Достоевского, Тургенева («Я возвращаюсь к ним вновь и вновь»). Им обязан Куросава хорошим качеством своих сценариев. Эта черта новеллиста лучшим образом выражена в фильмах «Семь Самураев» или «Икиру»^{**}. Даже некоторым эпизодам из его худших фильмов, таких, как «Злые остаются живыми» и «Рай и ад»,^{***} эта черта придает серьезность — качество, которое являлось редкой добродетелью для режиссера в любые времена. Недостатки Куросавы проявляются иногда в выборе тем, иногда в динамике сюжета, а подчас и в том, что он обращает особое внимание на явления, которые представляются преходящими с точки зрения изощренного Запада.

В фильме «Икиру», который бесспорно является тончайшим из его современных работ, эти дефекты отсутствуют, поскольку сюжет предопределен персонажами. Но есть в «Икиру» одна особенность, которую следует проанализировать.

Во второй половине фильма достигает апогея безжалостность Куросавы в изображении героя и мотивировке его поступков. Но Куросава настолько увлекается всем этим, что подчас кажется, что фильм находится под угрозой потерять пластичность изображения и, как следствие этого, потерять интерес визуального ряда. Ричи, говоря о «Семи Самураях»,

* «Deeds».

** «Seven Samurai», «Ikiru».

*** «Bad Sleep Well» (1960), «High and Low» (1963).

отметил, что в этом фильме, более, чем в каком-либо другом, Куросава настаивает на том, что фильм должен целиком состоять из движения. Поэтому очень странной кажется почти полная статичность второй половины «Икиру».

И, тем не менее, в своем изложении «Макбета» Куросава отказывается от поэзии слов в пользу поэзии действий. Предполагаю, что ему это удалось «благодаря» незнанию английского языка. Он не поддался очарованию Шекспировской поэзии, которая либо «давила» на экранизацию Шекспира по-английски, либо рождались такие версии, которые не соответствовали ни оригиналу, ни требованиям кинематографичности.

Даже и менее важные работы Куросавы демонстрируют его потрясающее владение кинематографической идиомой. Он, прежде всего, великий мастер монтажа. «Для меня, — говорит Куросава, — съемка означает лишь получение материала для монтирования». Не следует понимать эти слова буквально. Сам метод съемки, который использует Куросава, показывает его глубочайшее стремление к непрерывности (качеству «текучести», как говорит сам Куросава) и визуального и эмоционального эффектов. Он снимает свои фильмы не по отдельным кадрам, а по целым эпизодам — это очень дорогостоящая процедура, и немногие режиссеры могут себе это позволить. Кроме этого, он снимает несколькими камерами — тоже дорогостоящее удовольствие, которое, однако, автоматически снимает некоторые из проблем, мешающих созданию непрерывности в изображении. Его звуковое сопровождение — всегда подготовленное самым тщательным образом — также создает впечатление плавности.

Но это и есть то самое качество, которое держит его в пределах традиции и отрывает от всех направлений, которыми отмечен возникающий сейчас на Западе авангардизм. Вот другое высказывание Куросавы, очень важное в данном контексте: «Только тогда, когда режиссеру есть что сказать, он находит форму, умение, технические средства, чтобы выразить свои идеи. Если же вы озабочены лишь формой без

содержания, то любой путь выражения, даже лучший, ни к чему не приведет ... Техника не расширяет главную идею, которая должна «доминировать в любом фильме».

Этому заявлению легко можно противопоставить другое. Режиссеру всегда есть, что сказать, не важно, сколь тривиальны или обычны его идеи. И действительно часто бывает так, что, чем менее важны его идеи, тем более он будет уповать на форму их подачи. Хичкок, конечно же, классический тому пример. В лучших произведениях Хичкока основная идея не разрушается, а прерывается формой изображения, которая уже сама по себе достойна восхищения. В кинематографе такое явление происходит часто в Вестернах, боевиках, в комедиях ситуаций, в мюзиклах. И то же самое произошло в худших работах Куросавы, где нередко фрагменты, когда Куросава-режиссер побеждает Куросаву-сценариста.

Однако в книге Ричи ни разу не упоминаются ни Хичкок, ни Годар, ни Трюффо, ни Рене. Вообще никто из киноэпохи 60-х годов. Антониони упоминается один раз, как режиссер, которым Куросава восхищается, но который не оказал на него никакого влияния. Я думаю, что это досадное упущение в книге, опубликованной в 1965 году, — так мало сказать о режиссере, который является одной из ведущих фигур современного кинематографа. Не желая того, можно прийти к выводу, что Куросава не стремится узнать о новых шагах в развитии кино.

Хотя, быть может, это и не так уж удивительно. В японской художественной традиции нет ничего такого, что подерживало бы стремительные методы Годара, и Куросава, несмотря на все западные влияния, может быть, в душе еще более японец, чем мы о том подозреваем.

Токио, Киото и Куросава

Мы ехали обратно в Токио из Киото. Время подходило к полудню. Розовощекие девушки в спецодежде возили взад и вперед по проходу столики на колесиках с пакетиками кари* и риса. Громкоговоритель предлагал воспользоваться телефонной связью с Осакой, Киото, Иокогамой и Токио.

Сидя у широкого окна и наблюдая проносящийся со свистом пейзаж, вы чувствовали себя летящим по воздуху. И ничего удивительного. Этот новый электропоезд на линии Хоккайдо развивал среднюю скорость в 125 миль в час – и я не заметил никакого снижения скорости, даже когда поезд шел через мост или тоннель.

По дороге в Киото нам посчастливилось ясно разглядеть Фудзи**. Его вершина была ярко-розовой в свете заходящего солнца, но становилась все более матовой по мере того, как солнце скрывалось за горизонтом. А на этот раз, на обратном пути, Фудзи был окутан туманом и кратер его дымился. И это было более типичной картиной.

Мой короткий визит в Японию подходил к концу, и Фудзи был одним из сотен впечатлений от Японии, которые образовали коллаж-калейдоскоп в моей голове. Есть там и Токио, – вызывающе современный, стремительный, бурлящий. Мне нравится, когда попадаю в пучину большого города, и он сби-

*Кари – специальная приправа к мясу или овощам.

**Фудзияма, действующий вулкан на о. Хонсю, самая высокая вершина Японии.

вает меня с толку. Токио делает это с завидным упорством, как никакой другой город мира. Чтобы оценить воздействие этого города на психику человека, достаточно пройти вечером по Гинзе. Одним глазом вы будете следить за движением транспорта, другим пробегать по оживленным неоновым рекламам, которые по разнообразию, изобретательности и ритмической сложности не имеют себе равных. Странно сознавать, что тот же японский гений создал Сады Зен — безусловно, наиболее утонченное и скромное произведение искусства.

Тот, кто равнодушен к текстуре скал, листвы и воды, или тот, кто представляет себе сады лишь в пределах обязательной симметрии Магал Багха*, по всей вероятности не оценит изящной гармонии контрастов, которыми пронизаны эти сады.

Работа художника — порядок, в который «приведена» им природа, — столь ненавязчива, что едва заметна. Но, однако, именно это делает сады произведением искусства.

Храм Тысячи Будд в Киото имеет идолов в высоту человеческого роста. Они расположены рядами как зрители на стадионе. Тусклое золото статуй, мерцающее в неярком свете пещерного зала, и видимая легкость идолов внушают благоговейный ужас. И вы уже не можете отделаться от ощущения, что храм этот имеет предназначение скорее религиозное, чем эстетическое. Искусство же выражено здесь, как и в большинстве японских храмов, в красоте работы по дереву, надписях и в пропорциях архитектурных ансамблей.

Олени бродят по знаменитому парку в Наре, когда вы поднимаетесь вверх, по дороге к храму. Они гордой походкой приближаются к вам и тычутся об вас мягкими кончиками своих отрубленных рогов в надежде получить бисквиты, которые вы можете купить тут же на лотках, расположенных по обе стороны дороги. Внутри храма сидит колоссальный Будда, одурманенный дымкой благовоний. По обе стороны от него гигантские лотосы из металла, невероятные по своей уродливости.

*Парк в Калькутте.

А как здорово было побродить по улицам старого Киото и посмотреть на старые дома. Двери, окна, плоские крыши, калитки, карнизы — все было произведением искусства, где красота сочеталась с ощущением чуда.

По-моему, основным населением в Японии являются школьники. Куда бы мы ни приезжали на экскурсию, мы наталкивались на них. Огромные группы в школьных формах выскакивали из чистых автобусов, окружали своего Учителя и, вытянув шеи, в почтительной готовности слушали все, что он им говорил, стремясь расширить их кругозор.

По дороге в Нару мы несколько свернули в сторону и оказались в лесу, где снимался «Расемон». Это было высоко в горах. Можно было легко вообразить, что находишься на Калимпонг Роуд*. Когда я сел в поезд, я думал о лесе, в котором был снят такой странный и сильный кадр для фильма, и вспомнил о том, что предстоит встреча с его создателем: в конце моего пребывания в Японии был запланирован ланч с Акирой Курасавой. Я очень надеялся, что он состоится не в японском кафе, как большинство всех обедов и ужинов, на которые меня приглашали до сих пор. Интерьеры кафе, особенно старых, освященных мест — доставляют огромное эстетическое наслаждение. Я никогда не уставал разглядывать тонкие линии tatame**, настолько безупречно чистой, что мысль о появлении таракана едва ли могла зародиться в вашем мозгу. Но — это «но» было моей единственной размовкой с Японией. Я не мог есть пищу, которую они подавали, не мог смириться с тем фактом, что я должен сидеть на коленях для того, чтобы ее съесть. Более того, я думаю, что и самая прекрасная пища на свете может доставить удовольствие только тогда, когда вы подносите ее с тарелки ко рту без специальных усилий и нужными порциями. Палочки в руках начинающего способны нарушить все нормальные функции пищеварительной системы.

* Название знаменитой улицы в Калькутте.

** Японская плетеная циновка — матрасик для пола.

Но оказалось, что местом нашей встречи предполагался китайский ресторан на тихой, удаленной от центра улочке Токио. «Самый любимый ресторан Куросавы», — сказала миссис Кавакита, моя покровительница и близкий друг режиссера. По крайней мере, там гастрономическое наслаждение тайло в себе меньше риска.

Куросава оказался большой редкостью для Японии — человеком высокого роста. Он был сутулым, но сутулость эту носил со смиренным достоинством. Хорошие глаза, всегда готовые улыбнуться. Улыбка же превращала их в тонкие щелочки. Тихая и спокойная манера говорить. Все это было неожиданным контрастом с приводящими в ужас образами самураев из его фильмов. Так же, как я знал, что среди актеров есть немало шизофреников, я знал, что в жилах Куросавы текла кровь самураев. Я видел с какой необузданной стремительностью нападает его самурай в сцене боя и, вместе с тем, как хорошо умеет самурай сдерживать свой гнев.

Я начал разговор с «Семи самураев». Оказалось, что это и его, и мой любимый фильм.

— Нужна продолжительная и упорная тренировка, чтобы сыграть в фильме самурая, — сказал Куросава. — Было так много всякой стилизации под самурая — под его езду верхом, под его манеру бежать, владеть мечом. Самурай никогда не согнется в седле, когда он стреляет. Он будет стоять прямо, твердыми ногами упираясь в стремена, а коленями плотно прижмется к бокам коня. Его тело не будет перпендикулярно коню, а наклонено вперед под таким углом, чтобы не быть откинутым назад силой отдачи от его выстрела. — Куросава встал со стула, чтобы показать позу стреляющего самурая.

— Что же касается меча, — то он и вовсе не будет рубить, если вы будете лишь ударять им. Вы должны сочетать (и снова Куросава встает, чтобы показать) сильное движение со скольльзящим, как бы рубящим по частям. Когда самурай бежит, его голова не должна раскачиваться в такт его шагам. Она должна как бы сохранять равновесие. Другими словами, голова должна описывать не кривую линию, а прямую.

Приверженец исторической достоверности, Куросава в своих исторических фильмах заставляет актеров носить костюмы, соответствующие эпохе. Костюмы эти берутся на прокат из музеев.

— Но знаете ли, в чем затруднение? — спросил он с огоньком в глазах. — Японцы в целом стали ниже ростом за последние 500-600 лет. Трудно найти актеров, которым подошли бы эти костюмы.

Я спросил, собирается ли он еще снимать фильмы о самураях.

— Нет, — ответил он. — Да и вряд ли это было бы возможно.

— Почему же?

— Потому что не хватает лошадей. Большинство коней, которых я снимал в фильмах, — с ферм. Сейчас же фермерские работы механизированы, и лошадей возвращают лишь для скачек.

Разговор перешел на «Макбета»*, в котором было огромное количество лошадей. Но меня больше интересовали птицы — птицы из Бирнамского леса, которые заполнили замок Макбета, когда деревья в лесу были срублены. Я сказал, что идея мне представляется блестящей.

— Чего уж там? На деревьях птицы безусловно вили гнезда, и птицам безусловно надо было куда-то деться. Вот я и заставил их заполнить замок. Но, — и вновь его глаза засветились в улыбке, — у нас были большие трудности со съемкой этой сцены. Идея заключалась в том, что они были не дрессированные птицы, и они просто плюхались на пол, как только мы их выпускали, и не хотели взлетать. Некоторые даже засыпали, потому что пол был натерт воском. Целую неделю мы снимали только эту сцену.

Оказалось, что Лоуренсу Оливье понравилось, что Куросава показал леди Макбет беременной, поскольку это объясняло мотивацию ее поступков. И он написал Куроса-

*Фильм, поставленный Куросавой в 1957 году. Прокатное название «Трон в крови».

ве, прося разрешения использовать эту идею в своей театральной постановке. В письме Оливье как-то непроизвольно заметил, что, наверное, ребенок, который родится от Макбет, будет уродливым и деформированным. Куросава счел это замечание грубым и неэстетичным и в просьбе Лоуренсу Оливье отказал.

Я слышал, что Куросава подписал контракт с американским продюсером Джо Левиным о создании фильма в США. Новость эта меня заинтересовала, поскольку это было бы первым случаем, когда азиатский режиссер с очень ограниченным знанием английского языка делал бы фильм в Штатах.

Миссис Кавакита как-то в разговоре намекнула, что Куросава попал в черный список у продюсеров из-за своего надменного пренебрежения к финансовому вопросу при создании фильмов. Его последний фильм «Красная борода»* был запланирован на шесть месяцев работы, а съемки его продолжались более двух лет. Это закончилось разрывом отношений с актером Тоширо Мифуне, который в течение 20 лет, начиная с 1947 года снимался в каждом фильме Куросавы, за исключением одного. Для участия в «Красной бороде» с Мифуне был подписан выгодный контракт на шесть месяцев, и он отрастил бороду для этой роли. Поскольку съемки затянулись, Мифуне вынужден был отказаться от всех других предложений. Пока фильм был в производстве, он не сделал ничего, чтобы подвергнуть Куросаву какой-либо неприятности или риску. Но с момента, когда фильм был закончен, он стал чужим для Куросавы и не оставил ему никакой надежды на новое сотрудничество.

Тот факт, что «Красная борода» превысил бюджет, несколько не волновал Куросаву. Единственное, что его волновало, это стремление достичь совершенства в этом фильме. Он полагал, что ему это удалось. Критики аплодировали «Красной бороде». Фильм был в прокате долго, правда, не

* «Red Beard» (1965).

настолько, чтобы вернуть затраченные средства. Куросава испытывал материальные трудности и изыскивал возможности получить средства для нового фильма из-за границы.

— Я имел на уме одну историю, — рассказал Куросава, — я сохранил вырезку из американской газеты, где был описан случай, когда товарный поезд мчался без управления через город Чикаго со скоростью 80 миль в час. Три человека были в кабине, но никого — у пульта управления. По какой-то неясной причине машинист выпрыгнул из кабины и разбился. Поезд и люди были в конце спасены, и фильм покажет, как это произошло.

Однако было немало препятствий. Куросава ставил условие, что он будет работать со своей японской группой, состоящей из 20 технических работников. Строгие же рамки продюсера Левина позволяли лишь одного ассистента, хорошо говорящего по-английски.

Тот факт, что Куросаве пришлось согласиться, указывает либо на его огромное желание сделать фильм любой ценой, либо на тревожное положение серьезного кинорежиссера в Японии. Что относится к Куросаве, можно также отнести и к Ичикаве, Кобаяяши и Шиндо.

Однако по-настоящему даровитый режиссер — как было не раз доказано в истории кинематографа — может стать выше любых обстоятельств. Поэтому, вопреки всем ограничениям Левина, можно ждать, что «Мчащийся поезд»* — если он все же будет снят — явится плодотворным произведением самобытного японца Куросавы. Давайте надеяться, что взрывающийся поезд будет не менее вдохновляющим, чем стреляющий самурай.

1967

* «Runaway Train».

Новая волна и старый Мастер

Поклонение Франсуа Трюффо Альфреду Хичкоку — один из наиболее обсуждаемых, хотя в чем-то и непостижимых фактов современной истории кинематографа. Эта приверженность стала явной, когда в начале 50-х Трюффо работал в отделе критики известного французского авангардистского журнала «Les Cahiers du Cinema». Для большинства критиков этого журнала Хичкок был одним из «Могучей кучки» — наряду с Гриффитом, Эйзенштейном и Мурнау — настоящим новатором, великолепным стилистом, создателем того, что эти критики величали «чистым кино».

Говорят, что, когда Хичкок впервые прослышал про эту лесть, он пожал плечами и отмахнулся от нее, причислив это к типичному французскому извращению истины. В своих ранних интервью некоторым критикам из журнала «Cahiers»* он неизменно придерживался тона, который колебался от ироничной торжественности до лукавой насмешки. Короче говоря, Хичкок был не готов занять то место в иерархии режиссеров, которого, по его собственному мнению, он не заслуживал. Как он сам много раз говорил, он считал себя прежде всего затейником, развлекающим зрителя уникальным напряжением, приправленным ужасом и облегченным юмором. Если поискать аналога в литературе, то может быть, грубо говоря, он — в пересечении Саппера, Сакса Ромера и Корнелла Вульри-

* «Cahiers de Cinema» — фр. Журнал «Кино».

ха*. Так и хочется сравнить его с Шекспиром, но кто же может осмелиться?

Когда четыре-пять лет назад объявили, что Трюффо собирается делать книгу о Хичкоке, сам молодой французский кинокритик уже изменил свою профессию: он начал сам снимать фильмы вместо того, чтобы писать о них.

Как один из лидеров движения, которое стало известно под названием «Новая волна», Трюффо уже сделал два или три фильма, которые принесли ему немалое признание. Не отрицая того, что в этих фильмах использованы новые приемы, они, без сомнения, все же принадлежат французскому традиционному кино. И если они в чем-то напоминают кого-то из других режиссеров, то это, конечно, Жан Ренуар, но никак не Альфред Хичкок. Интересно поэтому знать, изменится ли в книге изменение в поведении Трюффо в результате его прихода в кино как режиссера. Любопытна также реакция Хичкока на исследования его коллеги по профессии, который восхищался его режиссерскими находками, будучи критиком, но совершенно отверг методы Хичкока, сам став режиссером.

И вот книга перед нами — красиво изданный том, и цена соответствующая — и я должен сказать, что можно найти ответы на все эти вопросы. Они не все лежат на поверхности, но, если уметь читать между строк, можно сделать некоторые умозаключения.

Книга «Хичкок»** состоит из магнитофонной записи пятидесятичасового интервью, которое Трюффо брал у Хичкока в течение месяца в его доме в Голливуде. Книга тщательно и идеально иллюстрирована слайдами, которые вмещают весь 45-летний период активной деятельности Хичкока в кино. Некоторые из наиболее примечательных моментов «монтажа для напряжения» иллюстрируются серией кадров, подобранных точь-в-точь, как они смонтированы в фильме.

*Sapper, Sax Rohmer, Cornell Woolrich — писатели-фантасты.

**Hitchcock: Francois Truffaut, New York, 1967.

По всей книге разбросаны фотографии самого Мастера, в разных видах его тучности, что всегда входило в противоречие с необыкновенной проворностью героев его лучших фильмов. Трюффо выбирает такую форму интервью, которая позволяет ему получить рассказ о фильмах в хронологическом порядке, о каждом фильме отдельно и ровно столько информации, сколько хотел ему предоставить сам Мастер.

Мы узнаем обстоятельства, при которых снимался каждый фильм, особые причины, которые побуждали Хичкока к работе над тем или иным фильмом, и обо всем процессе, от сценария до проката...

Как интервьюер Трюффо проявляет завидное благоразумие. Очень глубокое знание фильмов Хичкока и часто вставляемые льстящие самолюбию замечания обеспечивают ему не только полную искренность интервьюируемого. Они становятся также пищей для анекдотов, поддерживающих имидж Трюффо как остроумного рассказчика.

Трудно предсказать, как будут реагировать на подобную книгу непосвященные, но для тех, кто любит кино, и особенно для тех, кто знает и любит Хичкока таким, каков он есть на самом деле (себя я отношу к числу таких поклонников), прочитать эту книгу не станет пустой тратой времени.

Чего же книге не удастся достичь, — и этим рушится основной замысел Трюффо, — так это поднять Хичкока на уровень глубокого и серьезного художника. «Если, как в случае с Бергманом, — пишет Трюффо в предисловии, — принять за данность, что кино как форма искусства сравнимо с литературой, то, по моему мнению, Хичкок принадлежит к таким мятущимся художникам, как Кафка, Достоевский и По».

Ну что ж! Быть может. Но в данном интервью нет ничего, что подтверждало бы такое суждение.

Правда и в том, что жанр, в котором работает Хичкок, сам по себе не допускает той степени серьезности, с которой связывается творчество вышеупомянутых писателей.

Для Чаплина или Китона, работающих в жанре сатирической буффонады, возможно проникнуть глубоко в природу человеческого бытия и подняться на уровень серьезных художников. Даже Джон Форд, снимая вестерны, способен достичь настоящей правдивости и поэтического величия народной баллады. Но Хичкок обязан иметь дело с персонажами, которые, как предполагается, существуют на уровне каждодневной реальности и поэтому не могут жить вне рамок мелодраматического сюжета, нацеленного лишь на то, чтобы держать зрителя в постоянном напряжении. По общему признанию, создание такой напряженности требует изобразительности особого рода; но такая искусность никогда не может совмещаться с серьезным искусством. Кроме того, едва ли можно сказать, что Кафка, По или Достоевский имеют намерение паразитить нас своей изобразительностью.

В конце интервью Хичкок произносит ремарку, которую можно оценить лишь как внезапное заблуждение, возникшее от постоянного его восхваления интервьюером:

— Именно этого и хочется от вас: чтобы Вы сделали фильм, который соберет миллионы долларов по всему миру. Это такой тип фильма, в котором для Вас важнее быть в ладу с техникой скорее, чем с содержанием. Это фильм, в котором все «прибирает к рукам» кинооператор. Конечно, некоторые критики, сосредоточенные в основном на сценарии, не дадут Вам хорошей оценки. Но Вы-то должны делать свои фильмы так, как Шекспир писал свои пьесы, — для публики.

Говорят, что, наверное, в этом месте Хичкок думал только о цели, а не о средствах ее достижения. Без сомнения у Шекспира были и другие более серьезные помыслы, чем просто «пригвоздить» зрителя к своему месту. Но уже следующее высказывание Хичкока более отвечает здравому смыслу.

«В данное время я прохожу такой период в своем творчестве, когда стараюсь исправить свой самый большой недостаток, а именно, давать более тонкую характеристику героев в моих «фильмах ужасов». Это совсем не просто, пото-

му что, когда Вы работаете с сильными персонажами, кажется, что они ведут вас туда, куда им угодно...»

В этом высказывании весьма приметна нотка сожаления. Примечательно, что Трюффо никак не откомментировал это. Очевидно потому, что это высказывание сводит на нет его собственные суждения о Мастере.

Остается лишь добавить, что в своих лучших работах (к счастью, любимые самим Трюффо фильмы совпадают и с моими приоритетами), таких, как «Заднее окно», Хичкоку удается добиться непостижимого, не поддающегося анализу качества — на уровне истинных произведений искусства. Если использовать излюбленную фразу критиков из журнала «Cahiers...», то Хичкок достигает в этих фильмах того, что они назовут «Чистым кино». Это относится к той уникальной атмосфере, созданной вдохновенным отношением ко всем составным частям фильма: съемке, озвучиванию, монтажу, звукозаписи и т. п.

В случае с Хичкоком — это результат 45-летнего напряженного труда режиссера, одаренного богатым воображением, направленным на достижение одной цели: создание «ужаса». Не удивительно поэтому, что он овладел механизмом создания подобных фильмов как никто другой ни до, ни после него.

Я подозреваю, — и это меня немало удивляет, — что Трюффо тоже проник в суть Хичкока, когда он говорит: «Ваша отправная точка не содержание, а форма, в которую оно вложено».

Высокое искусство, как доказано многолетним опытом, всегда стремится к гармоничному равновесию между содержанием и формой.

По крайней мере, к этому стремился и этого достиг в своем выдающемся фильме «400 ударов» сам Франсуа Трюффо.

Немое кино

За последние 10–15 лет в мировом кино происходили чрезвычайно важные события. Мы знаем о возникновении новых школ и новых стилей, о новой вспышке вседозволенности, заполонившей современные экраны как на Западе, так и на Дальнем Востоке. Мы знаем о Новой Волне, «освободившей» многих режиссеров от наследия Старых методов. Мы знаем об американском андеграунде и о коллапсе чисто голливудской испытанной системы создания крупных картин. И это последнее, пожалуй, более всего впечатляет и становится значительным событием.

Но в дополнение ко всему этому следует заметить и феномен, заявивший о себе недавно. Речь идет не о создании фильмов, а об их оценке критиками. О внезапно возросшем интересе к истокам кино. Следствие этого интереса – восстановление многих немых фильмов в киноархивах и синематеках мира.

В результате родилось много свежих мыслей об искусстве кино. То, что когда-то считалось отжившим и отставшим, стало сейчас рассматриваться как ценное достижение независимой и законченной художественной формы, такой формы, которая имеет свою аудиторию и присущую только ей эстетику.

Сейчас многие задумываются о том, не оказалось ли введение речи в фильм его загрязнением, уменьшающим прямое воз-

действие зрительного ряда — основной специфики данного вида искусства. Нельзя отрицать того факта, что с появлением звука кинообразы, в основном, стали менее значительными сами по себе. В конце концов, с помощью звука и слов всегда можно выразить любое содержание. Когда Чаплин ест свои ботинки в «Золотой лихорадке», он совершает не просто смешное действие. Оно, это действие, полно обертонами символического смысла, переданного истинно визуальными средствами. Подобный эпизод никогда нельзя было бы сделать с помощью речи. А вот вам тот же Чаплин, впав в болтливое настроение, позволяет себе роскошь разглагольствовать в метафизическом ключе в таких фильмах, как «Верду» и «Огни рампы». И что же? Он передает лишь ничтожную каплю смысла в гораздо менее чистой художественной форме, чем с этим своим пресловутым ботинком в «Золотой лихорадке».

Я вовсе не хочу сказать, что звуковые фильмы не содержат эпизодов, визуально передающих смысл. Но когда такая передача происходит — это непременно возврат к принципам немого кино. И чаще всего эти эпизоды остаются надолго в памяти зрителя.

В наше время намечается здоровая тенденция — попытаться восстановить чистоту жанра, потерянную в потоке слов, то есть найти путь к первоисточнику вдохновения.

Точно такие же ситуации складывались в разное время и в других видах искусства. Многие композиторы обретали новые импульсы, обращаясь к фольклору. Пикассо долго искал и обрел вдохновение в негритянской скульптуре. То же и для современного режиссера — изучать работы так называемых «примитивистов» в американском кино означает — найти новые нюансы. Достижения звукового кино, без сомнения, значительны. Становится возможным для режиссера, хорошо знакомого с наследием немого кино, установить нужное равновесие между звуком и изображением. Слова ведь тоже выполняют важную функцию. Когда они написаны даровитым сценаристом и произнесены способным актером, обретаемая ими пластичность придает всему смысл более кинематографичес-

кий, чем первоначальный литературный источник. Но когда изображение или действие говорят сами за себя, то приобретают такое значение, которого не высказать никакими словами. Лучшие вестерны Голливуда, некоторые отличные триллеры, некоторые комедии, некоторые пасторальные идиллии французской реалистической школы, лучшие японские и ранние русские фильмы, а также лучшие современные европейские фильмы дарят моменты, зачаровывающие зрителя, потому что они поднимаются выше уровня пустословия и выражают все через зрительные образы. Да и в тенденции, начатой совсем недавно Годаром, доминирует зрительный ряд. Слова здесь подчас банальны и нередко сымпровизированы. Таким приемом Годар усиливает свои образы, которые часто приобретают особую концентрацию, поскольку нагружены всевозможными скрытыми намеками.

Большое количество звуковых фильмов, сделанных в пору расцвета старых студий, оказываются сейчас на хорошем уровне не столько в силу словесного выражения, сколько из-за текстуры их визуальных образов.

В период, о котором я говорю, приоритет кинозвезды достиг своего апогея. Это означало предусмотрительное поведение со стороны остальных создателей фильма, так как на карту был поставлен прежде всего образ кинозвезды.

Самой расхожей фразой в Голливуде тех лет была: «Идите вслед за деньгами!» Если у оператора возникала необходимость дать свет так, чтобы охватить в движении большую группу актеров, ему говорили: «Идите вслед за деньгами». То же самое – ассистенту оператора, наводящему на «резкость»: «Идите вслед за деньгами». Другими словами, концентрируйте свое внимание на «звезде», держите свет на «звезде», наводите фокус на «звезду» и – к черту всех остальных. Начиналось развитие таинственной, очаровывающей школы киноремесла. В основном, такой подход привел к нечетким контурам, и не только очертания лица кинозвезды размывались при этом, но и сам сюжет расплывался по швам. Идите по безопасной дорожке, не рискуйте,

людям не нравятся резкие выражения лиц их кинобогов, а сюжет с жестокостями не приведет к хорошим прибылям.

Ничего подобного не было в эпоху немого кино. Истинные кинозвезды были тогда сами создателями своих фильмов — сами себе режиссерами. При этом не виделось ничего необычного в том, что ведущие актеры брались за режиссуру своих фильмов. Очень многие великие создатели «комедий положений» делали это. Но такие звезды-режиссеры никогда не упускали из виду важности всего ансамбля. Достаточно посмотреть один кадр с Чаплиным, чтобы увидеть, как превосходно сняты и сыграны самые мелкие эпизоды. Создатели немого кино работали над фильмом более напряженно и более продолжительное время, чем их современные коллеги в звуковом. Тому было несколько причин. Прежде всего — оборудование. По сравнению с современным, оно было слишком громоздким. Но это вовсе не означает, что оно было неэффективным или несовершенным. Очень показательно, что с помощью старых ручных камер создавались более четкие образы, чем с автоматическими портативными Arriflex'ами и Camioflex'ами*. И это потому, что, будучи, по крайней мере, в четыре раза тяжелее, те камеры оказались и в четыре раза менее подвержены вибрации, чем современные. Вторая причина заключалась в том, что режиссеры должны были устоять перед тем киноязыком, который они же сами загрязняли, будто бы «развивая» его. Сие означало борьбу со штампами. Режиссер принужден был творить и изобретать, и проявлять острую наблюдательность, так как кино имело дело с реальностью, воспринимаемой через зрение. Режиссер был просто обязан выявлять смысл жестов и конкретных деталей окружающего мира.

Ошибкой было бы предполагать, что актерская игра в немом кино основывалась на преувеличенном жестикулировании руками или вращении глазами. Лучшие актеры немого кино использовали минимум выразительных жес-

* Кинокамеры.

тов. Лишенные возможности говорить, они, конечно, впадали в стилизацию, но не обязательно при этом форсировали чье-то восприятие.

Их игра вполне могла быть тонкой, за исключением тех случаев, когда режиссер умышленно требовал от них большей аффектации, чем в реальной жизни.

Мак Свейн — житель горной деревни в фильмах Чаплина — долго вращал глазами, но это было абсолютно оправданно в рамках чаплинского метода.

А еще одной причиной того, что те режиссеры дольше работали над фильмами, было отсутствие угроз, которые Дамокловым мечом висят над современными режиссерами — сколь бы талантлив кто-нибудь из них ни был. Поджимает время, коммерческие соображения, давит на психику продюсер. Производство фильмов в те далекие времена было скорее делом личным, в котором художники работали с любовью и кропотливым усердием. Зачастую — просто из любви к кино. Трудились со смирением и без всякой надежды на вознаграждение или похвалы, которые в наше время градом сыплются на головы некоторых знаменитостей. В результате — многие из них и, к сожалению, их работы были забыты.

Спасти же их от забвения упорнее всех пытался Кевин Браунлоу. Кроме того, что сам был кинорежиссером, он еще и коллекционировал немые фильмы. И, чем больше фильмов собирал, тем более росла его убежденность в том, что было много режиссеров, актеров и технических исполнителей периода немого кино, чьи имена не были достойно оценены кинокритиками. Таким образом, Браунлоу начал буквально охотиться за этими людьми из прошлого как в Соединенных Штатах, так и в других частях света. Он брал у них интервью и заставлял рассказывать о своей работе.

Результатом этих поисков стала одна из наиболее важных книг о кино нашего времени — «Парад прошел»*. В ней подвергнуто пересмотру установившееся отношение к немому

* «The Parad's gone by...» — Kevin Brownlow.

кино. Кроме текста, переполненного изумительными открытиями, в книге представлены сотни кадров, рассказывающих нам о невероятном качестве операторской работы тех дней, превосходном чувстве света и пейзажа, о тщательной работе художников-декораторов. Некоторые из крупных произведений того времени, такие, как фильмы Фэрбенкса, или «Бен-Гур», или «Горбун из «Нотр-Дама» значительно более совершенны с точки зрения изображения, чем их современные аналоги, снятые на Panavision Technicolor. А происходит так потому, что оформление картины в те времена осуществлялось с большим вкусом и рвением. В конечном итоге, все ключевые фигуры немого кино постоянно стремились к совершенству. В наше время в чести стенографический метод производства фильмов. Все стремятся к стилю намеков и недоговорок. На таком пути, чаще всего за счет краткости, происходят потери в глубине содержания. Когда идеи фильма глубоки, он все же может произвести впечатление. Но это все-таки — стенографический отчет, и поэтому ему не хватает обаяния и красоты почерка старых мастеров. Конечно, в книге Кевина Браунлоу такой режиссер, как Гриффит, показан гигантом. Он и был таковым. Мы это знаем. Амбициозный, с богатой фантазией, невероятно трудолюбивый, Гриффит был настолько убежден в ценности и самодостаточности своего искусства, что сделал опрометчивое предсказание: звук в кино не только невозможен с научной точки зрения, но и эстетически в нем нет никакой необходимости. Мы знаем, что именно Гриффиту принадлежит большинство новаций в языке кино. Необходимо, однако, подчеркнуть, — и в книге это указано со всей ясностью, — что все его новшества рождались от необходимости применить определенные средства выражения. Самым грандиозным его нововведением были съемки с подъемного крана или, вернее, предшественника этого сооружения. Впервые он осуществил такое в фильме «Нетерпимость» в эпизоде с Вавилоном. Гриффит хотел показать вавилонский блуд, но в то же время подчеркнуть мысль, что весь этот людской разгул затмевала колоссальная архитектура Ва-

вилона. Проблема состояла в том, как показать одновременно людей, вовлеченных в оргию, и огромность зданий вокруг. Решение было найдено Алленом Двэном, тоже режиссером, известным своими способностями к механизации... Джозеф Хинаберри, который в то время был в съемочной группе Гриффита, рассказывает, как снимался этот кадр, в книге Браунлоу: «Мы сняли один из самых мощных кадров в истории кино, и это было в фильме «Нетерпимость». Мы построили башню напротив павильона с Вавилоном и внутри нее установили подъемник, да, да, подъемник, встроенный в студийную декорацию. Платформа с камерой была вмонтирована наверху этого устройства. Когда оно опускалось вертикально вниз, башня двигалась вперед на тележке, катившейся по рельсам. У тележки — литые колеса диаметром 18... Четыре человека сидели на платформе, где была установлена камера: Гриффит, Битцер (оператор), Карл Браун (ассистент) и я... Без всяких обрывов или поломок платформа плавно опускалась, чтобы снять средний план, чего мы и добивались в этой съемке. На всё про всё ушло не более 2-х часов. Нам необходимо было снимать со светом. Чтобы добиться нужного эффекта в этом эпизоде, мы должны были снять его при соответствующем освещении... А это означало — между десятью и одиннадцатью часами утра».

Кто видел «Нетерпимость», навсегда запомнил этот захватывающий дух эпизод. Это «нечто» могло быть передано только режиссером, который хотел сказать что-то новое и важное и был достаточно упорным и изобретательным, чтобы сконструировать необходимое оборудование.

Общепризнано, что звук сделал кино ближе к действительности. Я использую именно слово «действительность», чтобы указать скорее на поверхностный слой реальности, чем на ее глубокое содержание. Ибо, чтобы выразить его, не обязательно использовать звук или цвет.

Я видел множество документальных фильмов о бедности и прочих социальных недугах, которые казались менее реальными, чем, например, «Дитя» или «Огни города». И никакой

документальный фильм о паровозах и пароходах не расскажет нам о них больше, чем фильмы Бастера Китона «Генерал» или «Навигатор». Немое кино было, безусловно, уникальной и самодостаточной формой искусства, сметенной коммерческим утаром по поводу появления звука.

Эта форма искусства исчезла не потому, что перестали существовать его творцы, а потому, что более мощные силы пожелали и запланировали его исчезновение.

И самое малое, что мы как любители кино можем сделать, это отдать дань уважения, — лучше позже, чем никогда, — как можно большему числу создателей немого кино и внести поправку в труды недальновидных историков кино, которые передают его забвению.

И еще об одной важной детали. Никогда не предполагалось, что немые фильмы необходимо смотреть в тишине. Их просмотр должен был сопровождаться музыкальным аккомпанементом либо на рояле, либо на органе, а иногда и с оркестром. Мы с самого детства помним ласкающие слух звуки Вурлитцера органа во Дворце Варьете, который сейчас стал кинотеатром «Элита». Мы также помним бренчащее пианино в «Глобусе» у Элфинстоуна, во Дворце Живописи. Гриффит даже снабжал кинотеатры памяткой о местах вступления музыки для симфонических оркестров, которые сопровождали его наиболее претенциозные фильмы. Музыка не должна была звучать не только для того, чтобы заглушить звук проектора (кстати, именно поэтому прежде всего и появилось музыкальное сопровождение немых фильмов), но еще и для эмоциональной улады зрителей. Поскольку такой аккомпанемент — всегда импровизация, требовались таперы особого класса. В наше время их трудно найти в любой стране мира.

Вот так и в Калькутте, на нашем симпозиуме, посвященном Немому Кино, давайте великодушно простим шум проектора и будем благодарны за отсутствие того, кто мог бы, ненароком, принести этим фильмам больше вреда, чем добра.

Дань Джону Форду

Джону Форду было около 80-ти, когда он умер. Он посвятил кино 60 лет жизни. К концу эпохи немого кино на его счету было около 50 коротко- и полнометражных фильмов, а к концу жизни их оказалось намного более сотни. При такой режиссерской плодовитости Форд, тем не менее, был одним из тех, кто почти всегда достигал вершин мастерства. Замечательно еще и то, что творческий почерк оставался практически неизменным за последние 40 лет, — время моего знакомства с ним.

Описать творческую манеру всегда нелегко, но наиболее правильной характеристикой Форда было бы — сочетание силы и простоты. Ближайшая эквивалентная ассоциация, возникающая у меня, — из области музыки: период зрелого Бетховена. Та же отчетливость контуров, простота и монументальность линий, чувство архитектоники, даже те же вспышки неистовства и так же оправданные героические финалы. Все это, несомненно, лучшим образом отражено в вестернах, но встречается и в некоторых прославленных фильмах, таких, как «Юный м-р Линкольн», «Гроздь гнева», «Они были бескрайними», «Тихий человек»*. Были и фильмы, которым недоставало этих качеств. Почти экспрессионистские работы, где внимание иногда целиком поглощается только зрелищной стороной: «Осведомитель», «Беглец»,

* «Young Mr. Lincoln», «The Grapes of Wrath», «They were Expendable», «The Quiet Man».

«Долгий путь домой»^{*}. И чисто коммерческие работы, которые появлялись, к сожалению, достаточно часто: «Ураган», «Маленький Вилли Винки», «Четверо мужчин и молитвенник»^{**} — изумляющие отсутствием вкуса и весьма посредственной техникой. Почему же такой великий талант опускался до подобных тривиальностей? Форд сам ответил на этот вопрос в одном из ранних интервью. Для него производство фильмов это работа, которую он любит ради нее самой. Если под рукой нет хорошего сценария, то, чем сидеть сложа руки и ждать, он лучше окунется в «заурядную стряпню» только для того, чтобы продолжать работать.

Это могло означать одно из двух: либо Форд не думал о себе как о художнике и не слишком заботился о своем репутации, либо он настолько был уверен в своем уровне, что знал: такие фильмы не смогут всерьез испортить его репутацию. Лично я склонен верить во второе, просто потому, что в работе никакого другого режиссера мастерство не проявляется столь очевидно, как в лучших работах Джона Форда. И многое, несомненно, проявилось именно в вестернах. Подобно «одержимости» Пикассо быками, Сезанна — яблоками, Баха — фугами, а индийских миниатюристов — темой Кришны, Джон Форд всю жизнь работал над вестернами. Считается, что ему принадлежит афоризм: «Когда появляются сомнения — делай вестерн». Можно было только пожелать, чтобы его чаще посещали сомнения.

Тем, кто ищет в кино лишь «отдушины» в новой, модной трактовке этого термина, работы Форда так же, как и работы лучших американских режиссеров до 1960-х годов, не предложат ничего. Но для тех, кто ищет искусства, поэзии, чистого, здорового и ясного отношения к жизни и человеческим взаимоотношениям, Джон Форд станет одним из наиболее стоящих режиссеров. Он к тому же уникален тем,

^{*} «The Informer», «The Fugitive», «The Long Voyage Home».

^{**} «Hurricane», «Wee Willie Winkie», «Four Men & A Prayer».

что вызывал искреннее восхищение выдающихся кинодеятелей всего мира – Эйзенштейна в СССР, Куросавы в Японии, Бергмана в Швеции и Орсона Уэллса в США.

Почти не вызывает сомнений, что восхищение это основывалось на жанре, который Форд довел до совершенства. Так же, как и дешевые комедийные фарсы, вестерны наименее всех киножанров зависят от литературного источника. Неудивительно поэтому, что гений Форда наиболее ярко выразился в кино, понимаемом как «чистое искусство». Для тех, кто не любит собственно вестерн, так же, как и для тех, кто интересуется только сюжетом и его соотносительностью с современными проблемами, вестерны Форда останутся закрытой книгой.

Будет сложно понять величие Форда и тому, кто может видеть только лежащее на поверхности фильма, другими словами, только поверхностный рисунок сюжета. Достижения Форда как режиссера всегда превосходят литературную канву. Сюжет и герой – не главное, что отличает фильмы типа «Каретник», «Солнце светит ярко» или «Моя дорогая Клементина»^{*}. Отличие состоит, как и у всех крупных режиссеров, в манере повествования, в том, как Форд использует свои инструменты, как он организует эпизоды и снимает их, под каким углом он устанавливает камеру, как кадры и сцены следуют друг за другом, как темп и ритм фильма зависят от монтажа. Помимо всего прочего, Форд был мастером статического кадра, «говорящей» композиции. В кадре редко происходит движение камеры – до того момента, пока кадр не становится частью более широкого действия. Это метод – совершенно противоположный методу, скажем, Орсона Уэллса. Можно сказать, что в фильмах Форда камера – чувствительный наблюдатель, всегда уверенный в том, что его угол зрения самый правильный, в то время, как у Уэллса она – непосредственный участник, смело пробуящий разные углы зрения, чтобы найти лучший.

^{*} «Wagonmaster», «The Sun Shines Bright», «My Darling Clementine».

Многие моменты в фильмах Форда обладают загадочным, трудно определяемым ароматом поэзии. Так как кое-что кажется непреднамеренным, даже случайным, трудно понять, сколько опыта и мастерства лежит за этим. Позвольте мне рассказать об одном таком моменте из фильма «Форт Апач»*.

Двое мужчин разговаривают, стоя на краю глубокого ущелья. Рядом лежит разбитая бутылка. Один из них случайно задевает ее, и она падает за край обрыва. Через несколько секунд в паузе разговора звуковая дорожка отмечает едва различимый звон. И все. Такое можно сделать только в кино — придать случайному моменту поэтическое звучание. Те, кто ищет здесь особого смысла, символического либо сюжетного, бывают разочарованы, не найдя его. Видно, они не подозревают о том, что придает поэтичность фильму. Во всех лучших фильмах Форда есть много таких поэтических деталей, которые, взятые в совокупности с размахом и силой эпизодов, обогащают его кинематографическую идиому.

Будучи профессионалом до мозга костей, Форд оставался заметно равнодушным к отношению критиков. Его обвиняли, нередко справедливо, в сентиментальности, излишней склонности к ностальгии, готовности уступить требованиям коммерции. Казалось, ничто не смущает его покоя и не может поколебать его убеждений. Я подозреваю, что он был слишком занят кинопроизводством, чтобы беспокоиться о чем-то еще. Его не волновали не только критики, но и другие режиссеры со своими работами, а менее всего он интересовался молодыми режиссерами, которые шли в кино путями, не известными им самим. И это было не просто равнодушие, а скорее негибкость ума, отказывавшегося принимать альтернативные подходы к кинопроизводству. Разрешите мне пересказать случай неожиданной стычки Форда с молодым кинорежиссером 15 лет назад. Линдсей

* «Fort Apache».

Андерсен, чье восхищение Фордом приближалось к обоже-
ствлению, только что закончил часовой документальный
фильм «В любой день, кроме Рождества»*, в котором пока-
зал закулисную жизнь известного лондонского рынка Ко-
вент Гарден. Это был чудесный, поэтичный фильм, чем-то
сродни работам Форда с его образами дружески настроен-
ных рабочих. Но в остальном у фильма был совсем другой
«коленкор». Так случилось, что Форд оказался в городе, и
Линдсей очень хотел показать фильм своему учителю. Орга-
низовали просмотр, и Форд был вынужден пойти, когда ему
сказали, кто создал фильм и о чем он. Форд был осведом-
лен, как высоко этот молодой, с критическими взглядами
режиссер ставит его, Форда, работы. На просмотре Линд-
сей сидел рядом с Мастером. Прошло полчаса после начала
фильма, но Форд не произнес ни слова. Но вот, когда у
Chela** появилось убеждение, что Guru*** поддался очаро-
ванию фильма, Форд повернулся к Линдсею и сказал: «Ну
ладно, а когда мы увидим эти проклятые овощи?»

1973

* «Every day Except Christmas».

**Ученик.

***Учитель.

Беседа с Жоржем Садулем*

Включена в книгу с целью дать читателю достоверную информацию о фактах биографии и становления Сатьяджита Рея как режиссера.

Я родился в Калькутте в 1921 году. Дед мой Хаир Рей был филологом, писателем и музыкантом. Он основал лучшую в Индии того времени типографию, усовершенствовал процесс печатания со стереотипа и начал издавать детские периодические издания.

Мой отец Сукумар Рей писал книги и поэмы, известные в Бенгалии. После смерти деда он стал директором издательства. Когда мой отец в возрасте 39 лет умер, мне было 2 года. Через несколько лет семейное предприятие рухнуло, мы обанкротились. Мне было 6 лет. Моей матери пришлось продать дом и переселиться вместе со мной, ее единственным сыном, в дом своего старшего брата. Она стала работать воспитательницей в школе, но, чтобы поставить меня на ноги, она подрабатывала вышиванием. Вырос я в доме дяди. Получив аттестат зрелости, поступил в Президентский колледж, лучший в Бенгалии. В 1940 году окончил его с дипломом экономиста. С детства я любил рисовать — и карандашом, и кистью. Окончив колледж, я поехал изучать изобразительные искусства в «Университет Тагора», основанный великим писателем, который в то время был еще жив. Это хорошо известное учебное заведение находится в 150 километрах от Калькутты. Там я провел два с половиной года. В декабре 1942 года я вернулся в Калькутту. Некоторое время еще учился живописи, но нужно было зарабатывать на жизнь, и в 1943 году, когда мне было 22 года, я поступил на работу в рекламное агентство в качестве художника. Проработал там 10 лет. Уходил оттуда с поста художественного директора.

Кино было моим хобби. Оно волновало меня с самого детства. В 1947 году я стал одним из основателей первого Калькуттского Киноклуба**. Один и тот же фильм я смотрел по 4-5 раз, делая при этом записи. Нам удалось получить копию «Потемкина»***, которую я просмотрел несколько десятков раз. Очень заинтересовали меня теоретические труды, опубликованные на английском языке, — Пудовкина, Поля Рота, Нильсена, Эйзенштейна. Открыве-

*Жорж Садуль — известный французский кинокритик, автор «Истории киноискусства от его зарождения до наших дней», М., 1957 г.

**Calcutta Film Society.

***«Броненосец Потемкин» Эйзенштейна.

нием для меня оказалось его «Чувство кино»*, который я прочитал в 1947 году.

— Фильмы, которые произвели на меня самое сильное впечатление в то время?

Это фильмы Фрица Ланга («Метрополис» и «Доктор Мабузе — игрок»), Джона Форда и Фрэнка Капры, Джона Хастона («Сокровище Сьерра — Марре») и Любича, Уильяма Уелмана («Инцидент в Окс-воу») и Билли Уайлдера («Козырь про запас»).

Из французского кино большое впечатление произвел на меня фильм Жака Беккера («Гупи — красные руки»), показанный в Калькутте в его английском варианте, а также фильмы Рене Клера немого периода («Итальянская соломенная шляпка» и «Двое робких») и Марселя Карне («День начинается» и «Вечерние посетители»).

До войны мне удалось посмотреть несколько лент Абея Ганса. «Отверженные» Раймонда Бернара потрясли меня еще в детстве, и я считал Гарри Бауэра лучшим актером мира. После войны европейские фильмы стали у нас редкостью, за исключением некоторых советских картин, которые оставили во мне глубокий след. Это — «Иван Грозный», «Александр Невский», «Буря над Азией»**, «Профессор Мамлок».

Позднее мне довелось встретиться с Пудовкиным и между нами мгновенно установился контакт.

Фильм «Южанин» Жана Ренуара заинтересовал меня совершенно новым подходом к американской теме. Узнав о приезде Ренуара в Бенгалию для съемок «Реки», я отправился к нему. Представился кинофилом и организатором местного Киноклуба. Он принял меня очень сердечно и радушно.

Во время встреч с Ренуаром я рассказал ему о своей идее экранизировать «Патер Панчали», которую он поддержал. В 1950 году агентство, в котором я работал, послало меня в командировку в свое лондонское отделение.

Так я впервые оказался в Европе. За пять месяцев я посмотрел 95 фильмов. В Калькутте такой возможности мы были лишены. В первый же месяц по приезде в Лондон я посмотрел в кинотеатре Керзон два фильма, которые меня глубоко взволновали: «Бал в опере» братьев Маркс и «Похитителей велосипедов» де Сики. Последний фильм, что бы о нем ни говорили сегодня, оказал на меня решающее влияние. Я был приятно удивлен, увидев фильм, в котором все снято на натуре и заняты только непрофессиональные

* «Film sense» и «Film form» — два сборника статей великого советского кинорежиссера С. Эйзенштейна, которые были опубликованы на английском языке стараниями его ученика американца Джея Лейды.

**Зарубежное прокатное название фильма Пудовкина «Потомок Чингизхана».

актеры. И я подумал, что, если кто-то смог сделать это в Италии, то почему же кому-то не попытаться сделать это в Бенгалии, несмотря на все сложности звукозаписи. Затем я посмотрел «Чудо в Милане». Начало мне очень понравилось: и Тото, и молочные реки, и т. д. И только значительно позже, находясь в Париже (уже после того, как я сделал «Патер Панчали»), я открыл для себя Росселлини и фильм «Земля дрожит» Висконти.

Что же касается других фильмов, которые я увидел в Лондоне, то я не воспринял фильмов Кокто, но был очарован «Правилами игры» Ренуара. Для меня он прозвучал как fuga Моцарта или вариация на темы «Свадьбы Фигаро». Впервые увидел я «Манука с севера» и «Луизианскую историю» и понял всю значимость творчества Роберта Флаэрти.

Из советских фильмов мне посчастливилось увидеть Довженко («Земля», «Щорс»). Он гениальный режиссер, великий поэт-лирик. Люди еще мало о нем знают. Мне очень понравилось «Детство», сделанное по Горькому Марком Донским. Позднее многие говорили, что в моем фильме «Патер Панчали» ощущается влияние Донского. Честно говоря, я так не считаю. Я ни в коем случае не стремился делать фильм в манере Донского. Разве не говорили Бибухи Баннерджи, автору книги «Патер Панчали», что в романе ощущается влияние Жана Кристофа? Бог мой, в те времена он даже и имени Ромена Роллана не слыхивал.

Посмотрев в Лондоне «Похитителей велосипедов», я решил снять «Патер Панчали», пользуясь приемами неореалистов.

Я написал первый вариант сценария немедленно после возвращения в Калькутту в октябре 1950 года. Я попытался показать его нескольким продюсерам и для убедительности снабдил сценарий почти пятьюстами рисунками. Но все было напрасно. Никто не обратил ни малейшего внимания на мой замысел, даже люди из Нью Тиэтр Лимитед, которые способствовали созданию лучших бенгальских фильмов 30-х годов. Тогда я начал работать над фильмом вместе со своими друзьями, такими же любителями, как и я: Субрато Митрой, который стал моим оператором, и Бэнси Чандрагуптой, который с тех пор — мой бесменный художник.

Своей 16-мм камерой мы снимали все, что попадется под руку — только для того, чтобы определить, способны ли мы, засняв что-то на пленку, превратить это в фильм.

Когда мы были уже более или менее удовлетворены полученными результатами, мы стали изыскивать для съемок средства на 16 или 35 мм камеру. В конце концов, нам стало ясно, что фильм будет стоить не меньше 20000 рупий (4000 долларов). У нас не было таких денег. Мы временно отказались от нашей затеи. Ну, конечно же, не навсегда.

Но в 1952 году я решил сделать этот фильм любой ценой. Я получил страховку в размере 7000 рупий, и мы начали съемки с непрофессиональными актерами. Маленькую девочку я нашел в школе, а женщину — в магазине, где она работала. Я еще не ушел из агентства, и мы могли работать только по субботам и воскресеньям. У нас даже не было возможности смонтировать то, что мы сняли. Поэтому и показать мы ничего и никому не могли.

Чтобы продолжить съемки, я продал свою библиотеку, мои книги по искусству и драгоценности моей матери и жены. Таким образом, я получил еще 4000 рупий. Мы смонтировали первый кусок без звука, продолжительностью в 40 минут. Нам удалось показать, чего мы добились без декораций, без профессиональных актеров, без грима и без крупных денежных затрат.

Но этот маленький фильм не мог обеспечить нам продюсера, и нам пришлось прервать работу почти на год. Я уже совсем отчаялся и почти был готов сдать ее, когда моя мать устроила нам встречу с д-ром Б. С. Роем, премьер-министром Бенгалии. Он посмотрел наш фильм и предоставил нам средства для завершения работы. Нам выдали 10000 рупий, а потом изредка выдавали небольшие суммы. Фильм еще был не окончен, когда один из управляющих фирмы, где я работал, Д. Р. Никольсон, увидел несколько отснятых эпизодов. Ему так понравился «Патер Панчали», что он дал мне продолжительный отпуск и даже внес некоторую сумму денег для завершения фильма.

Через семь месяцев члены правительства посмотрели почти законченный фильм; они сочли, что его финал слишком пессимистичен и попросили меня добавить в качестве заключительного эпизода кадры о развивающейся бенгальской деревне. Я отказался сделать это, мотивируя тем, что такого конца нет в широко известном романе Бибхути Баннерджи и что я не хочу менять роман, опубликованный задолго до получения Индией независимости.

Мне все же удалось отстоять свою точку зрения, и правительство, мой продюсер, разрешило в конце концов премьеру «Патер Панчали» в 1955 году.

Первый прокат фильма продолжался шесть недель подряд в большом кинотеатре Калькутты. В начале ажиотажа не наблюдалось. Но на третьей неделе кассовые сборы резко поползли вверх, и у кинотеатра постоянно толпился народ. Владелец кинотеатра был не против продолжения показа, но он еще раньше подписал контракт на показ кассового фильма из Мадраса, и продюсер этого фильма С. С. Васан отказался отложить премьеру.

Поэтому «Патер Панчали» был снят с экрана. Однако на следующий день в 6 часов утра в мою дверь позвонили. Это был продюсер Васан, которого убедили посмотреть мой фильм. Он заговорил о фильме с таким энтузиазмом и чувством, что у него слезы

выступили на глазах. Он уверял меня, что отложил бы премьеру своего фильма, если бы ему удалось раньше посмотреть мой. Но «Патер Панчали» в другом кинотеатре Калькутты не снимали с экрана в течение семи недель. Фильм прошел с успехом по всей Бенгалии, затем в разных городах Индии, и правительство было вознаграждено за оказанную мне денежную помощь.

Что же касается меня, то я понял, что теперь могу целиком посвятить себя кино и потому — уволился из рекламного агентства.

Итак, источниками моего первого фильма были европейское и американское кино и бенгальская литература. Он также чем-то обязан приемам таких кинематографистов, как Флаэрти и Донской. Но стиль фильма, конечно же, обусловлен романом, по которому он поставлен. В кинематографе для меня стиль определяется предметом, содержанием. Я не теоретик. Я работаю на интуиции. Пусть никто не думает, что я рисую все мои фильмы кадр за кадром перед съемками. Я художник, и отсюда у меня есть склонность к мгновенному зрительному представлению.

Если даже «Патер Панчали» и не принес мне денег, он доказал, что люди могут мне доверять, и я могу приниматься за «Апараджито».

— Что я делаю сейчас?

Готовлюсь к съемкам фильма «Гупи Гайн Багха»^{*}. Я сниму этот фильм на радость моему одиннадцатилетнему сыну. Он считает, что фильмы его отца слишком трагические и поэтому просит меня экранизировать сказку, написанную его бабушкой для детей.

Это будет музыкальный фантастический фильм с богами, демонами, певцами и комическими актерами, которые будут прилагать все усилия к тому, чтобы предотвратить войну между двумя государствами. В этом экспериментальном фильме я использую много технических эффектов. В нем будет добрый король и злой король. Оба они после какой-то эпидемии онемели и поэтому общаются на непонятном языке. В фильме с помощью летающих сандалий будет совершено путешествие по всей Индии. Часть фильма будет сниматься с вертолетов, которые доставят наших героев во Дворцы Махараджей, старые крепости-форты и, конечно же, в Тадж Махал.

— Что я думаю о бенгальских фильмах 1930-45 гг.?

Мне они не очень нравятся. В них сильно влияние Запада: и в качестве съемок, и в драматургии, и в костюмах, и даже в декорациях.

Когда я делал «Патер Панчали», я не видел ни одного фильма принца П. К. Баруа. Сейчас я уже знаю несколько его фильмов, и они мне очень не нравятся из-за перегруженности деталями, из-за

^{*}«Гупи поет, Багха танцует».

подражательства европейской фотографичности стиля. Это неудивительно, так как, будучи сыном махараджи, он учился кинематографу в Германии. Однако прежде всего мне не нравится П. К. Баруа как актер, с его самолюбованием, нарциссизмом, густым гримом, с его бенгальским языком, на котором он говорит с оксфордским акцентом. Его лучший фильм, «Девдас»,^{*} является воистину бенгальским, но он испорчен участием Баруа и до ужаса сентиментальным сюжетом. Принцу Баруа я предпочитаю Дебаки Бозе. Это глубоко национальный бенгальский режиссер, и чувства его всегда искренни.

Вы ведь видели его «Поэта» и нашли даже связь его темы поэзда с моей темой в трилогии, не так ли? Так вот, эта тема часто встречается во многих произведениях бенгальской литературы. Поэтому мое сходство с Дебаки Бозе, если таковое вообще существует, идет от литературы, а не от кино. Я испытываю большое уважение к этому режиссеру и его фильмам, которые подчас говорят о его полной отдаче киноискусству. Дебаки Бозе очень ободрил меня, сказав мне как-то: — Я уже давно мечтал поставить «Патер Панчали», у меня бы вышло хуже, чем у вас.

Я также питаю огромное уважение к его современнику и однофамильцу Нитину Бозе. Он начинал оператором, и его фильмы всегда отличались высоким техническим уровнем. Люди приписывали его фильмам псевдо-социальные мотивы, иногда относили его стиль к романтическому, иногда называли его фильмы мюзиклами. Как бы то ни было, но его фильмы пользовались успехом. Они не были глубокими по содержанию, но были хорошо сделаны и несомненно несли на себе отпечаток личности автора. Он, конечно, более бенгалец, чем П. К. Баруа. Кроме того, он несомненно первый в Индии отвел песне в мюзикле роль музыкального сопровождения.

Нитин Бозе — двоюродный брат моего отца — хотел, чтобы я начал работать в кино в качестве проектировщика декораций. Ему так понравился «Патер Панчали», что он смотрел его одиннадцать раз. Этот скромный и добрый человек сейчас работает в Бомбее.

— Оказали ли влияние эти мастера старшего поколения на мое творчество?

Не отрицая значения творчества бенгальских мастеров, я утверждаю, что на меня они не оказали никакого влияния. Я начал с того, что стал писать сценарии на основе романов или рассказов, самостоятельно изучал технику писания сценариев, руководствуясь американской методикой раскадровки. Вначале это помогало мне. Но вскоре я понял, что композиция сценария зависит от избранной темы, что содержание определяет форму. Я всегда тяго-

* «Devdas».

тел к теории, но научила меня многому практика. Снятый материал диктовал мне стиль. Замедленный ритм предопределялся природой, ландшафтом, людьми, живущими в деревне, их привычками, жестами, манерой говорить. Чтобы передать все это, я никогда не прибегал ни к укороченному монтажу, ни к ракурсам голливудских операторов.

Во время съемок на натуре основные кинематографические решения зависят от окружающих деталей, освещения и т.п. Вы находитесь в контакте с самой жизнью. Этого не происходит во время павильонных съемок. Люди и природа подсказывают вам такие решения, которые могут идти вразрез с любыми теориями, хотя бы даже это была теория Эйзенштейна, который, кстати, был прав, заметив, что многие приемы могут быть почерпнуты и из литературы.

Многим я обязан также европейской музыке. Когда я впервые поехал в Европу, мне случилось задержаться в Зальцбурге во время моцартовского фестиваля. Музыка, как и кино, — временное искусство: ведь фильм развивается по строгим временным канонам. Традиционная же индийская музыка, прекрасная сама по себе, но всегда импровизированная, ее развитие не закреплено во времени. Я учился еще в средней школе, когда в доме моих родственников обнаружил пластинку со скрипичным концертом Бетховена. Я был очарован и концертом, и личностью великого музыканта. Я прочитал все, что смог достать о Бетховене — от индийских популярных изданий до Ромена Роллана. Еще до поступления в Университет я начал собирать пластинки с европейской классической музыкой.

Как деятель кино я многим обязан музыке. Такие музыкальные формы, как симфония и соната, оказали большое воздействие на структуру моих фильмов. Работая над «Чарулатой», я все время думал о Моцарте. В трилогии об Апу звукозрительное развитие темы поезда напоминало симфоническое развитие темы.

«Канченджунга» — это в некотором роде рондо, в котором некоторый набор элементов повторяется определенное количество раз. В кино использование музыкальной структуры допускает свободу действий с отобранным и отснятым материалом. Я не люблю расплывчатые, бесформенные образцы, произвольно выхваченные из жизни, как на некоторых модернистских полотнах.

Свои фильмы я стараюсь построить в соответствии с ритмом человеческого дыхания.

— Быть может, именно за это их считают старомодными?

Я бы не против побольше экспериментировать с формой, поскольку аудитория уже начинает понимать подобные поиски. Но мне не хочется делать фильмы, которые не доходили бы до сознания моих зрителей. Я разработал новые темы для психологичес-

ких фильмов, содержание которых отнюдь не традиционно, но я не собираюсь снимать их в расплывчатой манере, иначе они будут непоняты. Некоторые молодые режиссеры, сознательно игнорируя аудиторию, кончают тем, что оказываются больше не в состоянии снимать фильмы.

Мне же удалось найти понимание у зрителей. Премьеры моих фильмов идут в Калькутте не менее шести недель кряду. Это придает продюсерам уверенность, а я, в свою очередь, могу выбирать себе продюсера, потому что на меня, как на режиссера, сейчас большой спрос. И поэтому я был бы рад снимать фильмы в разных жанрах, вне зависимости от того, современны ли они или традиционны, фантастичны или даже мифологичны.

Поскольку мои методы съемок экономичны, в среднем мой фильм стоит около 300000 рупий. Даже снимая свой первый фильм в цвете, я строго придерживался этой цифры и поэтому снял его всего за четыре недели. Эта относительно невысокая стоимость фильмов позволяет окупать их даже в самой Бенгалии, особенно не заботясь о том, как он пройдет в других штатах Индии, в Бомбее, или за рубежом.

Однако фильм это не картина, которую художник может позволить себе нарисовать лишь для себя. Если человек занимается кино, он обязан думать прежде всего о своих зрителях. И конечно лучше, если фильм дойдет до возможно большего числа зрителей. Я думал, например, что «Канченджунга» никогда не покинет пределы Бенгалии. Но через два года после завершения этого фильма я смог показать его Мадам Кавакита, Линдсею Андерсену и даже вам. И Вы считаете, что фильм будет иметь успех в Японии, Лондоне и Париже? Тем лучше, но прежде всего я хочу, чтобы его поняли и оценили в моей стране.

С Бенгалией связан и другой мой проект, который я сейчас обдумываю. Действие происходит в 1943 году, когда ужасный голод погубил сотни тысяч моих соотечественников. Сценарий фильма будет написан по повести современного бенгальского писателя. История эта случилась в маленькой деревеньке, куда постепенно перестает поступать продовольствие. Один человек умирает от голода. Но сельчане и понятия не имеют о том, что голод погубит большинство из них.

Кроме этого, в мыслях вынашиваю другую идею. Это по Тагору. Год 1905, когда террористы начали свои выпады против английских колонизаторов.

*Беседа записана Жоржем Садулем
в январе-феврале 1965 г.
Дели—Калькутта*



Софья Аида Георгиевна — лингвист, переводчик, киножурналист. Более 25 лет занимается исследованием творчества Сатьяджита Рея в контексте индийского и мирового кинематографа. Автор первого в советском киноведении очерка о жизни и творчестве С. Рея и составитель сборника «Сатьяджит Рей в серии “Мастера зарубежного киноискусства”» (М., «Искусство», 1979 г.). Опубликовала ряд статей о С. Рее в журналах и газетах СНГ и США. Две статьи о творчестве С. Рея и о его «Трилогии об Апу» помещены в энциклопедическом издании «Первый век кино» (М., «Локид», 1996 г.)

А.Г. Софьян — координатор Мемориального Читального Зала им. Сатьяджита Рея при Культурном Центре им. Джавахарлала Неру Посольства Республики Индии в Москве.

Сатьяджит Рей. Наши фильмы, их фильмы:
сборник статей всемирно известного индийского кинорежиссера.
— М.: РИФ «РОЙ», 1999. — 240 с.

Первое издание на русском языке

Редакционно-издательская фирма
РИФ «РОЙ»
ЛР061080

Главный редактор *Галина Рой*

Ответственный за выпуск *Сергей Телюк*
Компьютерная верстка *Павел Чикин*
Компьютерный набор *Мария Лыхина*

Сдано в набор 8.09.98. Подписано в печать 17.11.98
Формат 60×90/16. Усл. печ. л. 15. Печать офсетная.
Бумага мелованная. Тираж 1000 экз. Заказ № 166.

Типография ООО Фирма «Пандора — 1».
107143 Москва, Открытое шоссе, д.28.

Наши фильмы

Будь на то моя воля, большинство статей, включенных в эту книгу, и вовсе не были бы написаны. Они — результат обещаний в самые неожиданные моменты написать статью и дать интервью какому-нибудь журналисту или издательству... Этим я вовсе не хочу выразить сожаление по поводу того, что они написаны. В тех уникальных условиях, в которых создается кино Бенгалии, некоторые заметки о моем опыте и творческом методе могут иметь определенную ценность. Особенно для тех, кто решил пойти тем же путем, не подозревая в какую западню может попасть...

Их фильмы

Вторая часть книги посвящена, в основном, иностранным фильмам. Я делаю фильмы уже двадцать два года. До этого примерно столько же лет я смотрел фильмы, сделанные другими людьми, в основном, из иных стран, из Америки... Пристрастие к кино не оставляло меня и в годы учебы в колледже, но произошло смещение акцентов: меня стали занимать больше не звезды экрана, а режиссеры-постановщики фильмов. Меня вдруг словно осенило: я понял, что более, чем студия, более, чем «звезды», более, чем сценарий — для создания хорошего фильма нужен хороший режиссер...