
«ЕСЛИ ВЫ БУДЕТЕ РАБОТАТЬ ТОЛЬКО ДЛЯ СЕБЯ, ТО НАВСЕГДА ОСТАНЕТЕСЬ ЛЮБИТЕЛЯМИ»

Мастер-класс Кшиштофа Кесьлевского

Введение

Мастер-класс, который польский кинорежиссер Кшиштоф Кесьлевский провел в 1994 году в Амстердамском летнем университете (под эгидой Европейской академии киноискусства и Фонда призов «Феликс»), был посвящен отношениям режиссера с актерами. Кесьлевский последовательно придерживался этой темы и к другим аспектам режиссерской работы обращался лишь по необходимости.

В качестве драматургического материала для занятий мастер выбрал сценарий Ингмара Бергмана «Сцены из супружеской жизни». Кесьлевский: «Может, этот сценарий местами и старомоден—все-таки ему почти двадцать лет,—но тем не менее до сих пор хорош и поучителен. Он богат чувствами и допускает разные прочтения. К тому же большинство сцен удобны для постановки—в них участвуют всего два персонажа. Эти безусловные достоинства и определили мой выбор».

Впервые опубликовано: Шесть актеров в поисках режиссера. Мастер-класс Кшиштофа Кесьлевского. Работа с актером. М.: Музей кино, АНО «Интерьюс», 1997.

Каждому участнику мастер-класса—их было десять, в том числе один режиссерский дуэт,—предлагалось выбрать из этого сценария одну сцену. С ней разрешалось делать все, что угодно, как угодно изменять, использовать ее просто как отправную точку для работы. В ходе занятий сцены разбирали, репетировали и снимали—по одной в день. Вечером монтировали. На последний день был намечен просмотр и обсуждение результатов.

Замечания Кесьлевского были многочисленны и чрезвычайно поучительны. С помощью своего постоянного переводчика Беньямина Гидзеля Кесьлевский снова и снова изумлял слушателей изобретательностью, тонкостью и вниманием к деталям.

Здесь будут приведены—на наш взгляд—важнейшие из его советов. Получив их от создателя «Декалога», мы взяли на себя смелость назвать их Заповедями. Это вовсе не значит, что так их преподносил сам Кесьлевский. Наоборот, он постоянно подчеркивал, что выражает лишь свое мнение и что его предложение или рекомендация—не единственно возможные; их не надо воспринимать как законы—это просто советы, дельные подсказки.

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

Притом следует иметь в виду, что Кесьлевский был не в лучшей форме. За несколько месяцев до начала занятий он сообщил о намерении оставить кинематограф, и, глядя на него, можно было отчасти понять почему. Видно было, что Кесьлевский утомлен. Напряжение, с которым он работал последние годы, явно вконец измотало его. Тем более поразительны не только мастерство, но и отдача, внимательность и терпимость, с которыми он работал.

Верховная заповедь

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

Занятия едва начались, а важнейшее из наставлений было уже дано: *любите своих актеров!* В следующие дни Кесьлевский продемонстрировал, как многообразно может проявляться эта любовь в работе режиссера. Для начала же ему просто хотелось, чтобы все ощутили: актеры—не неизбежное зло, а волшебные инструменты, на которых следует играть с величайшей

нежностью. Признание Кесьлевского и его убежденность произвели впечатление на участников семинара. Никто не сомневается в важности исполнителей ролей,—но неужели они *так* важны? Следуют вопросы: «Не могли бы вы рассказать подробнее о готовности изменять сценарий ради удобства актеров?» Кесьлевский: «Бывает, актер в целом очень подходит на роль, но не совпадает с персонажем в частности. В таких случаях я склонен изменить частности, а не искать другого исполнителя».—«Неужели актеры важнее персонажей?» Кесьлевский: «Да. Актеры точнее. Они оказываются правы почти всегда. Они, как правило, ощущают происходящее на площадке гораздо лучше, чем режиссер. Конечно, на съемках за все отвечаю я, но я очень внимательно прислушиваюсь к актерам. Если у актера что-то не получается—обычно на то есть веская причина, и роль следует подправить».

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

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

Вопросы Кесьлевского просты, иногда почти наивны. Выяснив, кто откуда приехал и где учился, он затем спрашивает: «У вас есть любимое слово?» Или: «Какое слово вы ненавидите? Есть ли у вас любимый звук? Чей портрет вам было бы приятно увидеть на новых банкнотах? В какое растение или животное вы предпочли бы воплотиться в следующей жизни?» Возникает недоумение. Кесьлевский объясняет, что, хотя вопросы могут показаться дурацкими, отвечать следует серьезно, тогда режиссеры сумеют извлечь из этого разговора много полезного. Тем не менее, у нас создается впечатление, что в его вопросах нет никакой системы. Оно усиливается, когда беседа наладилась, и Кесьлевский откладывает листок с вопросами в сторону. Они явно не были самоцелью. С их помощью Кесьлевский просто снимал напряжение и стремился разговорить актеров.

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

Кесьлевский наблюдает, но не вмешивается. До тех пор, пока одна актриса вдруг не начинает плакать. Она явно в замешательстве. Ей не хочется отвечать, но прекратить разговор нельзя. Вопросы оскорбительны, но

она делает вид, что не намерена ничего скрывать. В ее слезах, чувствуется, смешались актерство и подлинное смущение. Кесьлевский просит девушку встать, пройти по аудитории и выбрать мужчину, которому она могла бы сказать: «Я люблю вас». Она поднимается и обходит комнату, почти ни на кого не глядя. Наконец Кесьлевский останавливает ее: он предполагает, что выбор сделан. Девушка кивает: «Да. Это вы». — «Хорошо. Подойдите и скажите». Она говорит. Кесьлевский не удовлетворен. Просит повторить и добавляет: «Только теперь скажите: “Я ненавижу вас”». Взглянув на него с изумлением, актриса выполняет просьбу. «Спасибо. Садитесь», — говорит Кесьлевский, а затем обращается к студентам: «У вас есть еще вопросы?»

Это был очень существенный момент: своим вмешательством Кесьлевский сразу изменил ситуацию. Его задание снова сделало девушку актрисой. Вместо того чтобы вторгаться в личную жизнь, он обратился к ее профессиональным умениям. А вдобавок тем самым косвенно, но совершенно ясно, выразил свое отношение к допросу, устроенному студентами.

Позже мы вернулись к этому случаю, и Кесьлевский сказал: «Было понятно, что актриса чувствует себя неловко, и мне захотелось как-нибудь облегчить ее положение, придать ей сил и уверенности. Что я и сделал, предложив сыграть эту».

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

После того как каждый высказался, первый день занятий окончен. Съёмочные группы сформированы, и режиссеры определились в намерениях. Начиная с завтрашнего утра, в течение десяти дней мы будем ежедневно репетировать и снимать по сцене. Интересно, глубоко ли запал в души участников семинара призыв Кесьлевского о любви к актерам — эта его ненарушимая верховная заповедь.

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

Чтобы дать представление о точности и полезности замечаний Кесьлевского, мы расскажем в следующих главах о важнейших из них. А поскольку съемки продолжались десять дней и каждый становился уроком мастерства, нижеследующее можно считать *Десятью заповедями Кишин*

тофа Кесьлевского. Комментарии мастера касались не только событий текущего дня, поэтому мы не будем строго придерживаться хронологии, а расположим наш рассказ вокруг заповедей.

Первая заповедь: Будьте рядом с актерами!

Быстро выяснилось, что этот совет Кесьлевского надо понимать буквально. Придя на съемку, он всегда находился прямо на площадке, перед камерой. Стоял рядом с артистами, иногда показывал им, как что-нибудь сделать, часто смотрел через сложенный из пальцев кадр. Удивительно было наблюдать, как он все время старается встретиться с артистами взглядом. Когда кто-то спрашивает, зачем, Кесьлевский отвечает: «Просто наблюдаю за ними, вот и все». Но несмотря на лукавый ответ, ясно как день, откуда рождаются эти завораживающие крупные планы в его фильмах.

Однажды утром, перед съемкой, Кесьлевский все-таки кое-что объясняет. Он советует режиссеру, снимающему сегодня, постараться быть как можно ближе к актерам. «Актеры должны чувствовать ваше присутствие, почти ощущать ваш запах. Им должна передаваться ваша энергия, ваше волнение и надежда. Им это очень помогает. Вселяет уверенность. У них должно быть чувство, что они играют для вас». Чуть позже Кесьлевский добавляет, что есть еще одна причина находиться так близко: это помогает актерам играть камерно, интимно. Они играют не на зал, а для режиссера, стоящего в двух шагах.

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

Кесьлевский не вмешивается, держится в стороне. И только в конце дня говорит: «Монитор поставлен для нас, чтобы лучше видеть, что делается на площадке. А не для режиссера. Он не должен смотреть в него,—это все равно что повернуться спиной к артистам. Вы тем самым перестаете руководить непосредственно, и актеры подсознательно ощущают разницу. Ведь они нуждаются в вас, им хочется знать ваше мнение. В тот момент, когда они понимают, что вы работаете с монитором, а не с ними,—вы их потеряли. Вот почему нужно все время находиться рядом с актерами. Разговаривать. Искренне хвалить. Вежливое “спасибо” совершенно недостаточно. Говорите, что думаете об их игре, даже если она была неважной. Будьте внимательны к ним. Делайте их соучастниками. Ведь если на съемочной площадке не возникает напряжения, накала чувств,—его не будет и на экране».

Через пару дней Кесьлевский говорит режиссеру, сидевшему на стуле во время репетиции и на съемке, что никогда себе этого не позволяет—по той же причине: «Я хожу, я опускаюсь на корточки, я встаю на колени,—но

ни в коем случае не сажусь. Когда садишься—теряешь напряжение, теряешь градус».

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

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

Вторая заповедь: Ставьте ясные и конкретные задачи!

Некоторые режиссеры, участвовавшие в занятиях, бесконечно объясняли актерам, как им следует играть. Кесьлевский не раз критиковал такую манеру работы. По его мнению, пространные и глубокомысленные рассуждения о всевозможных аспектах роли не помогают исполнителю. «Не нагружайте актеров философскими построениями. Они не способны превратить их в конкретные действия».

Яркий пример режиссерского задания, которое трудно выполнить, преподнес следующий день. Режиссер задумал снять диалог между двумя Марианнами (так, напомним, зовут главную героиню Бергмана): Марианной сегодняшней и Марианной из прошлого. Памела, исполнявшая роль Марианны, должна была обращаться к самой себе, будто бы сидящей напротив. Режиссер попытался оживить эту умозрительную ситуацию, дав Памеле такое указание: «Представь, что разговариваешь со своим прошлым». Памела старается изо всех сил, но вскоре признается, что не знает, что играть. Тогда вмешивается Кесьлевский: «Вполне естественно, что Памела растерялась: ни один актер не знал бы, как выполнить такую задачу. (*К режиссеру*) Я понимаю, что вы имели в виду, но задание ваше слишком неопределенно. Кому

доводилось беседовать со своим прошлым? Это слишком трудно вообразить. В результате приходится дополнительно уточнять свои указания, разъяснять свои объяснения,—таким образом, они не достигают цели».

Кесьлевский однажды уже говорил об этом. Он прокомментировал указания одного из участников мастер-класса: «Надо уметь объяснить все за три минуты, а вам понадобилось полчаса». Наставления другого режиссера были, по мнению Кесьлевского, не только чересчур длинными, но и противоречивыми: «Вы одновременно говорите актерам, что делать и чего не делать. Это рождает в них неуверенность». Свой упрек он подкрепляет польской пословицей: «Не стоит одновременно смеяться и мочиться».

Призыв Кесьлевского прост: от долгих, сложных, противоречивых объяснений актеры теряются,—задачи должны ставиться кратко, точно и однозначно. Кесьлевский: «Не то ли так, то ли так,—а либо так, либо этак».

Из этого вовсе не следует, что сложные и даже противоречивые чувства нельзя выразить на экране. Эта тема возникла на следующей съемке. Режиссеру хотелось построить эпизод на противоречии между желаниями и поведением героев. Актеры должны были постоянно показывать, что что-то скрывают и ведут себя друг с другом не так, как хотели бы. Кесьлевский не считает замысел невыполнимым. Он лишь повторяет, что режиссеру следовало воплотить внутренние противоречия персонажей в определенные действия. Это единственный способ показать зрителю, что происходит в душе героя.

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

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

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

Третья заповедь: Разбудите в актерах нужные чувства

За десять дней работы с Кесьлевским нас, возможно, больше всего поразило его умение находить выход из тупиковых ситуаций. Время от време-

ни на съёмочной площадке наступал момент, когда всем становилось ясно: сцена не получается, что-то застопорилось. И только Кесьлевский снова и снова находил способ выбраться из тупика и при помощи маленьких поправок, небольших уточнений, легкой перестановки акцентов вдохнуть в сцену новую жизнь.

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

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

Даже важнее самих предложений Кесьлевского было его постоянное стремление ставить и решать задачи подобного рода, этот его подход, его умение взглянуть на сцену по-новому и придать ей дополнительное изменение.

Другой способ состоял в том, чтобы зажечь воображение актеров. Часто бывало, что, как ни репетировали, сцена оставалась безжизненной. Актеры произносили текст, кричали, если требовалось кричать, но все равно не покидало чувство, что чего-то не хватает. Сцена выходила пустой. И здесь Кесьлевский раскрывался. Как-то раз он сказал режиссеру: «Когда следешь за лицом актера, обязательно заметишь, если он чувствует себя не вполне уверенно. Если не понимает, почему делает то, что делает. Вы обязаны дать актеру повод сказать то, что он должен говорить. Помогите ему почувствовать то, что он должен чувствовать по роли».

Значительность и практичность этого совета стали очевидны, только когда Кесьлевский проиллюстрировал его примером. В сцене, которую ставил один режиссер, Марианна приходит к Юхану на работу. Начинается жаркая словесная дуэль, сыплются взаимные обвинения, в конце концов Марианна решает, что с нее довольно, и подходит к телефону, чтобы вызвать такси. Юхан вырывает телефонный шнур из розетки. Марианна с презрением бросает: «Ты смешон». Вот такая сцена. Следуя указаниям режиссера, Памела, играющая Марианну, произносит эту реплику, не глядя на Матиаса-Юхана, который, впрочем, вовсе не выглядит смешным. Он вынимает вилку из розетки и сразу уходит в глубину комнаты. Кесьлевский изменяет мизансцену: пусть, выгасив вилку, Матиас задержится. Именно в этот момент Памела оборачивается, видит его, стоящего с телефонной вилкой в руках, и говорит: «Ты смешон». Неожиданно слова актрисы звучат убедительно, она понимает, о чем говорит,—ведь теперь перед ней действительно нелепая картина.

Пожалуй, еще поучительнее был эпизод из другой сьемки. Поздний вечер. Юхан-Матиас приходит домой. Марианна-Далси еще не ложилась.

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

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

Четвертая заповедь: Долой подвохи!

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

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

Слова Кесьлевского подтверждают Далси с Матиасом («Мы чувствовали себя марионетками»). Тем не менее, он повторяет, что можно работать и так: «Я знаю одного режиссера, который именно таким способом добивается хороших результатов. Но актеры ненавидят его, и атмосфера на съемочной площадке невыносима». Автор постановки отвечает на это, что его волнует только результат, и начинается интересный разговор о связи процесса и результатов работы. Молодой режиссер рассказывает, что ему доводилось работать на фильмах, съемки которых шли исключительно приятно, а

результат был ужасающим. Тогда как фильмы, оказавшиеся удачными, бывало мало приятно снимать: «Не говорю, что это закон, но не закон и обратное: приятные съемки совершенно не гарантируют результата». Кесьлевский добавляет: «Хотелось бы утверждать, что стиль работы важнее результата, но—не в нашем деле. Разве что только здесь, на семинаре. В настоящей жизни все наоборот. И все же лично для меня результат не имеет решающего значения. Для меня важнее то, как он достигнут. Я стараюсь сделать все, чтобы фильм создавался в доброй атмосфере. Но это вопрос выбора».

Пятая заповедь: Все актеры—разные!

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

Следующая съемка прекрасно продемонстрировала, насколько разного подхода требуют актеры. Режиссер выбрал Шона на роль Юхана и Неллеке на роль его любовницы Евы. Снимали сцену в кабинете Юхана: Ева заходит к нему и пытается пригласить на свидание. Юхан уклоняется от ответа. Он ждет звонка Марианны, надеется снова сблизиться с ней. В конце концов, Ева уходит. Юхан смотрит на часы, проверяет, в порядке ли телефон. Затем надевает куртку, ждет. Ева возвращается и принимается кричать на Юхана. Потом берет себя в руки и снова уходит. Наконец раздается звонок. Это Марианна. Юхан говорит, что будет через две минуты, и выходит.

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

Предложение Кесьлевского принимается. Эффект—потрясающий. Первый вариант тоже был неплох, но теперь в сцене неожиданно появилась невероятная энергия. Буквально все стало лучше. Столкновение монолога Евы и спешки Юхана сделало ситуацию более напряженной. Поведение Юхана яснее и сильнее выражает его тоску по Марианне. Сильнее ошутим драматизм положения Евы—поскольку теперь Юхан оставляет ее одну.

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

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

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

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

Шестая заповедь: Не замыкайтесь!

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

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

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

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

Седьмая заповедь: Все идеи—ваши!

Открытость, которую проповедует Кесьлевский, необходима не только по отношению ко всяким неожиданностям, но и к разного рода предложениям «со стороны». Кесьлевский: «Конечно, у нас с вами семинар, ситуация особая, но и во время реальной работы над фильмом режиссера постоянно атакуют всевозможными идеями. Иногда это тяжело, но все же стоит прислушиваться: что-нибудь обязательно может пригодиться. Только не забывайте, что когда вы подхватываете идею, она сразу становится вашей. Теперь за нее отвечаете вы. Вы не сможете оправдываться тем, что предложение было чужим. Всякая идея, которую вы используете,—в конечном счете, ваша собственная идея».

Восьмая заповедь: Не смотреть—видеть!

«Внимательно наблюдайте за актерами,—повторял Кесьлевский.—По их поведению можно понять, сложилась ли сцена или что-то еще не в порядке». Один студент следовал этому совету буквально: во время съемок не отходил от актеров ни на шаг. Смотрел в упор. Однако у стороннего на-

блюдателя складывалось впечатление, что он ничего не видит. Не видит не только целого,—и сцена получается расплывчатой (возможно, оттого, что он стоял так близко),—но даже частностей. Было какое-то странное несоответствие между тем, как сосредоточен он был, и тем, что замечал, что видел.

Когда Кесьлевский обратил на это его внимание, режиссер оправдывался своей несобранностью: «Я не всегда умею полностью сосредоточиться». Кесьлевский понимает, что он имеет в виду, но считает, что дело не только в сосредоточенности: «Дело еще и в том, что смотреть и видеть—разные вещи. Можно смотреть и не видеть. Вы были очень внимательны, и это хорошо, это безусловно помогало артистам, но надо стараться извлечь больше прока из внимательности. Вы смотрели очень старательно, но ничего не видели. Но только видя, только замечая, можешь реагировать соответственно. Это не просто, и этому предстоит научиться».

Девятая заповедь: Меняйте ритм внутри сцены

Кесьлевский обратил наше внимание на проблему ритма. Он заметил, что большинство режиссеров, выстраивая сцену, занимались только переживаниями персонажей. «Но эмоциональное развитие должно сопровождаться изменениями ритма. Если изменились чувства—соответственно меняйте темп. Иначе сцена становится монотонной. Меняйте ритм движений, действий, жестов. Чередуйте ускорения и замедления—ведь у каждого чувства свой темп».

Десятая заповедь: Мизансцена,—не хореография!

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

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

Таковы, на наш взгляд, десять (помимо верховной заповеди) наиболее важных советов, которые дал Кшиштоф Кесьлевский в ходе своего мастер-

класса. Разумеется, было еще множество других замечаний, но они, как правило, касались частных вопросов, конкретных подробностей и непосредственно не относились к теме отношений режиссера с актерами. Но все-таки было бы жаль не привести здесь эти полезные и тонкие соображения, и мы решили объединить их в небольшой

свод избранных советов Кшиштофа Кесьлевского:

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

- Актерам: «Старайтесь поворачиваться к свету. Иначе при повороте вы исчезаете. А повернувшись к источнику света, дольше находитесь в луче и можете этим воспользоваться».

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

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

- «Не раскрывайте всего сразу. Кинематографичнее постепенно вводить зрителя в курс дела,—например, с помощью продуманного движения камеры».

- «На мой взгляд, есть две манеры съемки: естественная и автократическая. Естественным я считаю движение камеры за персонажами, организацию мизансцены. При автократической съемке камерой руководит не развитие ситуации, а режиссер. Камера движется независимо от движения актеров. Вообще, это более интересно, но и более рискованно... Не забывайте о положении зрителя, особенно если снимаете таким способом. Публика должна следовать за вами и понимать, что вы делаете. Это самое важное. Потому что, может, на площадке вы и самый главный, но в конечном счете зритель главнее».

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

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

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

Лишь в одном случае процесс и результат удивительным образом совпали. В ходе монтажа режиссер оставила свой первоначальный замысел и попыталась превратить драму в черную комедию. Кесьлевский поинтересовался, зачем.—«Чтобы посмотреть, что получится».—Кесьлевский: «Если вы будете работать только для себя, то навсегда останетесь любителями».

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

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

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

Литературная запись **Марта Доминикуса,**
Хелены ван дер Мёлен, Эрика Линта

Перевод с английского **Олега Дормана**