

Мастер-класс Кишиотофа Кесьлевского

Шесть актеров в поисках режиссера

Работа с актером

Документация: Март Доминикус и Хелена ван дер Мейлен

Перевод: Питер Мейсон

Редактор: Марион Деринг

Оформление: Лидвин Штеенбринк

Фото: Карл Финкбайнер Бен ван Дуин

Музей кино выражает благодарность Европейской киноакадемии и лично госпоже Марион Деринг за безвозмездное предоставление права на перевод и издание этой книги.

Перевод с английского: Олег Дорман (Введение, главы I и II), Владимир Забродин (глава III)

Верстка и обложка: Дарья Лаврова

Редактор: Владимир Забродин

Музей кино

АНО Интерньюс

Москва, 1997

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 таким вопросам, как, например, работа с камерой, освещение и монтаж, обращался лишь по случаю.

На занятиях Кесьлевский использовал сценарий Ингмара Бергмана "Сцены из супружеской жизни". Кесьлевский: "Может быть, этот сценарий несколько старомоден, ведь ему почти двадцать лет, я и все-таки до сих пор очень хорош. Он богат чувствами и допускает разные прочтения. К тому же, большинство сцен удобны для постановки, и в них участвуют всего два персонажа. Эти безусловные достоинства и определили мой выбор".

Каждому участнику мастер-класса, а их было десять, в том числе один режиссерский дуэт, я предстояло выбрать из этого сценария сцену. С ней разрешалось делать все, что угодно, как угодно изменять, она служила лишь отправной точкой для работы. В ходе занятий выбранные сцены анализировали, 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 Бенямина Гидзеля, своего постоянного многоопытного переводчика, Кесьлевский снова и снова изумлял слушателей изобретательностью, тонкостью и вниманием к деталям.

Здесь будут приведены важнейшие - на наш взгляд - из его советов. Получив их от создателя "Декалога", мы, довольно смело, прозвали их Заповедями. Это вовсе не значит, что так их преподносил сам Кесьлевский. Наоборот, он постоянно подчеркивал, что выражает лишь свое мнение, и его предложение или рекомендация я не единственно возможны; их надо воспринимать не как законы, а как советы, как 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, я хотя бы потому, что мы постоянно интересовались мнением всех участников. У каждого из них появилась любимая заповедь, я 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.

Глава I. Верховная заповедь, десять заповедей и несколько советов

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. А для начала 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 и не сомневается в важности исполнителей ролей, я но неужели они так важны?

Следуют вопросы: "Не могли бы вы рассказать подробнее о готовности изменять сценарий ради удобства актеров?"

Кесьлевский: "Бывает, что актер в целом очень подходит на роль, но не совпадает с персонажем в частностях. 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 гораздо лучше, чем режиссер. Конечно, на площадке за все отвечаю я, но я очень внимательно прислушиваюсь к актерам. Если у актера что-то не получается, я обычно на то есть веская причина, и роль следует подправить".*

Придавая актерам 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 я 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, по 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 хотелось бы видеть 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 смогут извлечь много полезного. Тем не менее, у нас создается впечатление, что вопросы весьма случайны. Оно усиливается, когда беседа наладилась и Кесьлевский откладывает листок с вопросами. Они явно не были самоцелью. Кесьлевский использовал их, чтобы снять напряжение и разговорить актеров. Когда это удалось, десять режиссеров включаются в беседу, и ее характер резко меняется. Если вопросы Кесьлевского 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, ни на кого почти 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. Он просит повторить. Но 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 важный момент: своим вмешательством Кесьлевский принципиально изменил ситуацию. Его задание снова сделало девушку актрисой. Вместо того, чтобы вдаваться 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 ясно, что актриса чувствует себя неловко, и мне захотелось как-то облегчить ее положение, придать сил и уверенности. Что я и сделал, предложив сыграть эту роль".

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. Он задает всем одни и те же вопросы: "Чего вы хотите добиться в этой сцене? Есть ли в ней главная линия? Как вы собираетесь снимать? Что будет в кадре? Что происходило до начала сцены?"

После того как каждый высказался, первый день занятий окончен. Съемочные группы сформированы, и режиссеры определились в намерениях. Начиная с завтрашнего утра, в течение десяти дней мы будем ежедневно проходить и снимать по сцене. Интересно, глубоко ли запал в души участников семинара призыв Кесьлевского о любви к актерам - 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 сторонке, как

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 имеем в виду действительно все. Это выяснилось, когда он возвращался на площадку или в ходе последующих 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, ниже следующее можно считать Десятью заповедями Кшиштофа Кесьлевского. Правда, комментарии Кесьлевского касались не только событий текущего дня, поэтому мы не будем строго придерживаться хронологии, а расположим наш рассказ вокруг заповедей.

Первая заповедь: Стойте рядом с актерами!

Быстро выяснилось, что этот совет Кесьлевского надо понимать буквально. Приходя на съемочную площадку, он всегда находился именно на площадке, перед камерой. Стоял рядом с артистами, показывал им, как что-то сделать, часто поворачивался, глядя 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 причина находиться так близко: это помогает актерам играть камерно, интимно. Они играют не на зал, а для режиссера, стоящего совсем рядом.

Несмотря на мудрый совет, съемка идет не 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 сдаются. Съемочная группа исправно выполняет указания, но явно без всякого интереса. Да и внимание зрителей 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 в него смотреть, - это все равно что повернуться спиной к артистам. Это значит руководить не напрямую, 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

благодарить. Вежливое "спасибо" совершенно недостаточно. Говорите, что вы 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, присевшему на стул во время репетиции и на съемке, что себе никогда этого не позволяет - по той же причине: "Я хожу, я опускаюсь на корточки, я встаю на колени я но ни в коем случае не сажусь. Когда садишься я 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 руководит не напрямую, 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 уж если 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 и заботится об актерах. Режиссерам нужна была официантка на втором плане. Они пригласили Памелу. Однако во время съемок про нее совсем забыли, и она растерянно стояла в глубине площадки. Кесьлевский принимает решение 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 отчаянно нуждалась.

Вторая заповедь: Давайте ясные, конкретные указания!

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

Яркий пример режиссерского задания, которое трудно выполнить, преподнес следующий день. Режиссер задумал снять диалог между двумя Марианнами (так 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 растеряна.

Тогда вмешивается Кесьлевский: "Вполне естественно, что Памела растерялась, любой 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 разъяснять свои указания, свои объяснения - то есть, они не достигают цели".

Кесьлевский однажды уже говорил об этом. Он прокомментировал указания одного режиссера своим актерам: "Надо уметь объяснить все за три минуты, а вам понадобилось полчаса".

Наставления другого режиссера были, по мнению Кесьлевского, не только чересчур длинными, но порой и противоречивыми: "Вы сразу говорите актерам, что им делать и чего не делать. Это вызывает неуверенность". Он поясняет свой упрек с помощью польской поговорки: "Вы, так сказать, одновременно смеялись и мочились".

Призыв Кесьлевского был прост: от долгих, сложных, противоречивых объяснений актеры теряются. Задания должны быть краткими, точными и однозначными. Кесьлевский: "Не то ли так - то ли этак, а либо так - либо этак". Из чего 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 желаний и поведения 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 Кесьлевский на примере поясняет, что имел в виду. В сцене, которую выбрал для постановки один режиссер, Юхан приходит навестить Марианну (они развелись и живут порознь) и неожиданно засыпает на тахте. Марианна растерянна. Ей хочется разбудить Юхана и отправить домой. 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 это ей тяжело, - и больше хочется, чтоб он остался. Кесьлевский постоянно повторяет, как важно давать конкретные и ясные указания; к этой же теме косвенно относятся некоторые его частные замечания.

Так, однажды он обращает 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: Помогите актерам почувствовать то, что они должны чувствовать!

Может быть, за эти десять дней работы с Кесьлевским нас больше всего поразило его умение находить выход из тупиковых ситуаций. Время от времени на съемочной площадке наступал момент, когда всем становилось ясно: сцена не получается; что-то застопорилось. И только Кесьлевский снова и снова находил способ выбраться из тупика, я часто при помощи маленьких поправок, небольших уточнений, легкой перестановки акцентов и 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 главе, посвященной "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, сцена, 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 знает. Знает с тех пор, когда они с Марианной жили вместе".

Даже важнее самих предложений Кесьлевского было его постоянное стремление ставить и решать задачи подобного рода, его подход, то, как он умел выйти из сложного положения и придать ему новое измерение. Другой способ состоял в том, чтобы зажечь воображение актеров. Часто бывало, что сцена, как ни репетировали, оставалась безжизненной. Актеры произносили текст, кричали, когда требовалось кричать, но не покидало чувство, что чего-то не хватает. Сцена почему-то была пустой. И здесь Кесьлевский раскрывался. Как-то он сказал одному режиссеру: "Когда следишь за лицами актеров, то обязательно заметишь, если они чувствуют себя не совсем уверенно. Если не понимают, почему делают то, что делают. Вы обязаны дать актеру повод сказать то, что он должен говорить. Помогите ему почувствовать то, что он должен чувствовать по роли".

Значительность и очевидность 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, игравшая 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, вытащив 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 поучительней был эпизод другой съемки. Поздний вечер. Юхан - Матиас приходит домой. Марианна - Далси еще не ложилась. Выясняется, что он был с любовницей. Сначала 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 их 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: "Нетнет, продолжайте смотреть".

Взглядом требуйте объяснений. Тогда у него возникает повод встать. Он пытается уйти от этих испытующих глаз. Теперь у него есть основание изменить мизансцену". Актеры кивают. Им ясно. Их действия приобрели осмысленность и естественность. Иными словами, с помощью Кесьлевского им удалось понять чувства своих героев. Режиссер тоже кивает, однако, продолжая съемку, попрежнему заботится о внешней эффектности, но не о том, как обосновать ее. Неудивительно, что, посмотрев материал, студенты говорят, что чувства в этой сцене возникают ниоткуда. В ней 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: Откажитесь от подвохов!

На той же съемке произошел случай, о котором Кесьлевский говорил на следующий день. Режиссер отозвал Далси и попросил ее кое-что сделать во время съемки, не предупреждая Матиаса. Далси затея пришлось 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 ожидать 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 отрывка отвечает на это, что его волнует только результат, и начинается интересный разговор о связи процесса и результатов работы. 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. Это только пока, 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 звонит телефон. 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 сцены 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 сцену более напряженной. Поведение Юхана яснее и сильнее выражает тоску по Марианне. И драматизм положения Евы - поскольку теперь Юхан оставляет ее одну - ощущается сильнее и глубже. Но самым большим сюрпризом становится разбор 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 молча под градом обвинений я 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, нуждающаяся 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 сумел Кесьлевский 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 реакциям можно понять, что нужно артисту".

Похожее замечание Кесьлевский сделал и на следующий 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 интересней 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 была 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 типа женского характера. Вопрос только 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 этот совет. Он все время просил студентов внимательней 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 возвращается домой поздно; он был с любовницей; Марианна ждала его. Она еще ничего не знает, но 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 серьезней, чем поначалу казалось. И упавшая вилка могла вам помочь. Она могла бы на секунду разрядить напряжение, и Марианна засмеялась бы над собой. А потом наклонилась поднять вилку, и мы увидели лицо Юхана, которого она заслоняла. И по его реакции - 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: Любая идея - ваша идея!

Открытость, которую проповедует Кесьлевский, необходима не только по отношению ко всяким неожиданностям, но и к предложениям разного рода.

Кесьлевский: "Конечно, у нас семинар, ситуация особая, но и во время обычной работы над фильмом вас постоянно атакуют всевозможными идеями. Иногда это тяжело, но все же стоит прислушиваться: потом что-нибудь обязательно сможет пригодиться. Только не забывайте, что когда вы подхватили идею, она сразу стала 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 состоянию 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 наблюдателя 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 сослался на несобранность: "Я часто не 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 я 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, этому предстоит научиться".

Девятая заповедь: Меняйте ритм сцены!

Кесьлевский обратил наше внимание на проблему ритма. Он заметил, что большинство режиссеров, выстраивая сцену, занимались только развитием чувств персонажей. "Но эмоциональное развитие должно сопровождаться изменениями ритма. Если изменились чувства, найдите соответствующий ритм. 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 бывает довольно сложно перейти из одного положения в другое. Далси и Неллеке лежали на тахте и, чтобы оказаться в позиции,

указанной режиссером, были вынуждены время от времени неуклюже маневрировать. И это сказывалось на 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 переменить такую позу 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 замечания, и мы решили объединить их в небольшой сборник 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 свету, дольше находитесь в луче и можете этим воспользоваться".
- Актеры Райнаут 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 гораздо сильнее действует на воображение".
- "Не раскрывайте всего сразу. Кинематографичнее постепенно вводить зрителей в курс дела я 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 ситуация, 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 о сцене, где Марианна - Памела беседует сама с собой (см. "Вторую заповедь"). 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 глаза движутся плавно".

Последний день занятий был посвящен просмотру и обсуждению десяти съемочных 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, у кого что получилось. В общем, стало ясно, что уже по ходу съемок можно вполне представить себе результат. Если съемки шли хорошо, если все вставало на свое место, то и в фильме все было на своих местах. Но если чувствовалось, что съемки не складывались, что, например, чувства персонажей не были точно мотивированы или даже не были мотивированы совсем, то это неминуемо проявлялось на экране.

Лишь в одном случае процесс и результат удивительным образом не 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 несколько острых замечаний. Например, заметил 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 реакция - и больше ничего.

Самое забавное замечание, как будто припас его под конец, Кесьлевский 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 остался висеть в воздухе.

Глава II. Доверие нужно заслужить

Разговор с Кшиштофом Кесьлевским

- Недавно вы сказали, что больше не будете снимать. Не связан ли этот мастер-класс с вашим решением? Может быть, вы собираетесь заняться преподаванием?

- Нет. Я начал преподавать в семьдесят восьмом году, в Киноакадемии в Катовицах. А этот мастер-класс провел, исполняя давнее обещание. Я член Европейской Киноакадемии, но никогда ничего для нее не делал. Не посещал собраний и редко отвечал на письма. Однако я чувствую солидарность с ее членами и ее целями. Поэтому, когда мне предложили провести мастер-класс, я согласился.

- Почему вы посвятили мастер-класс отношениям режиссера с актерами?

- Я думаю, что взаимодействие режиссера с актерами - самое слабое место сегодняшнего европейского кино, не говоря, конечно, о драматургии. Как правило, оно поверхностно, формально. Я считаю, что это серьезная проблема, и вижу смысл подобных занятий в том, чтобы углубить взаимодействие, научиться лучше понимать друг друга

- Раз вы проводите мастер-класс, то, следовательно, считаете, что кинематограф - ремесло, которому можно научиться, и талант здесь не причем. Мы правы?

- Конечно, можно научиться делать фильмы. Но хорошо ли и быстро ли научишься, зависит от таланта и способностей. Сравните с литературой. Каждый может составить предложение. Этому учат в школе. Но мало кому удается составить его так, что выходит литература.

- Однако, считая, что можно овладеть кинематографом теоретически, вы не читали лекций. Вы, в общем-то, и не учили. Вы дали участникам семинара задание и время от времени комментировали и корректировали их работу.

- Слово "учить" мне кажется здесь неуместным. Я считаю, что на подобных мастер-классах мы встречаемся для того, чтобы поэкспериментировать, поразмышлять и что-то выяснить. Кроме того, режиссура включает множество разных, в том числе практических аспектов. Один из них - работа с актером. Теорией здесь не обойдешься. Это нужно попробовать и почувствовать самому. Моей задачей было направлять этот процесс, время от времени вмешиваться и предлагать: "Пуускай актеры сделают то-то и то-то, и посмотрите, что выйдет", "Скажите актерам вот что и увидите, что получилось". И тому подобное.

- Вы в самом деле именно так и руководили, но иногда только наблюдали и не вмешивались. Даже тогда - или особенно тогда, - когда совсем ничего не получалось.

- Я часто так поступаю, потому что важно самому испытать, как что-то не получается. Вообще, можно сказать: чем больше не получается, тем больше учишься.

- Но иногда вы вмешивались без всяких объяснений. Это вызывало не меньшее удивление. Вы не объясняли, что делаете. Просто делали. От нас зависело, понять или не понять. Так

бывало не раз, и, следовательно, это не случайность.

- Конечно. Но это не педагогический прием. Просто наиболее естественный путь. Ведь когда что-то запоминаешь? Во-первых, когда испытываешь сам. В бесконечных объяснениях совершенно нет смысла. Надо все испытать самому. Этого, однако, недостаточно. Просто испытать недостаточно. Самое главное я то, как мы анализируем свой опыт. И если я чего-то не разъясняю, то от самих студентов зависит, как истолковать и сделать это собственным опытом.

- Ваши замечания, когда вы их делали, часто были не слишком приятны для студентов. Вас это не смущало!

- Конечно, удовольствия мало, но этого не избежать. Если только мы не собираемся прятать голову в песок и делать вид, что нет никаких проблем, даже когда очевидно, что они есть.

Критика всегда в какой-то степени болезненна, поэтому важно быть честным. Если я считаю, что что-то плохо, я так и говорю. Но если что-то хорошо - я тоже говорю. И когда становится понятно, что я не склонен ни унижать, ни превозносить до небес, а просто выражаю то, что чувствую, я студенты могут больше взять от меня. Я не бываю более жесток, чем необходимо. Я совершенно не склонен к конфронтации. Я иду на компромисс. В то же время, я думаю, что в ходе подобных мастер-классов некоторые существенные вещи просто должны быть сказаны.

- Не стесняясь критиковать, вы весьма сдержанно предлагали решения.

- Да, потому что студенты должны понимать, что мой взгляд, мое предложение не единственно правильны и можно найти совершенно другое решение. Это позволяет не ставить точек, все продолжают размышлять вместе с тобой и чувствуют себя соучастниками.

- Однако иногда это всеобщее соучастие становилось помехой. Студенты говорили нам, что бывало очень трудно соотнести собственный замысел с множеством чужих предложений.

- Да, это тоже непросто. И все равно необходимо сохранять открытость. Потому что одно - или пять - из десяти предложений могут быть лучше того, что придумали вы сами. И было бы жаль упустить их. Иногда слышишь поразительные идеи, но они никак не соединяются с твоим собственным представлением. Тогда не берешь их.

- Значит, подобную открытость можно позволить себе, лишь имея ясное представление о том, что ты хочешь сделать? В противном случае чужие предложения могут оказаться весьма опасны.

- Верно. Правильное отношение приходит с опытом. А его молодым людям обычно не хватает. Нужны годы, чтобы выработать необходимое спокойствие и уверенность в себе. И все-таки стоит предупредить об этом уже теперь.

- Давайте поговорим подробнее об актерском деле. Важной стадией мастер-класса были утренние занятия. Мы обсуждали, разбирали и репетировали сцену, которая снималась днем. Это помогало актерам так сказать, разогреться. Просите ли вы своих актеров делать специальные упражнения?

- Нет, разве что с какой-нибудь конкретной практической целью. Но я весьма скептически отношусь к занятиям йогой, медитацией, упражнениям по концентрации и тому подобному. Я думаю, на жителей Востока все это действует, а в нашем исполнении - это симуляция. Это мода. Многие люди этим занимаются. И мы думаем, что это помогает.

- Тогда как вы приводите актеров в нужное настроение? Ведь как-то раз вы сказали нам, что почти не репетируете собственные фильмы.

- Я люблю репетировать. Меня обычно спрашивают, провожу ли я долгие репетиции вечером накануне съемки. Не провожу. Я репетирую утром на площадке, когда все подготовлено к съемке. А вечер провожу с оператором; мы обсуждаем завтрашнюю смену; с ним, а не с актерами. Я всегда надеюсь, что они сумеют сыграть сцену, и это ожидание возбуждает в них известное волнение. Актеры чувствуют, что я чего-то жду от них, и стремятся что-то мне показать. Это радостное, стимулирующее волнение.

- Но как вы поддерживаете его? Во время семинара можно было заметить, что репетиции идут очень энергично, а на съемках энергия рассеивается.

- Студентам не удавалось удержать актеров в форме. Виной тут бывали затянутые репетиции. Иногда сцена получалась, и сам режиссер так считал, но репетиции продолжались. В таких случаях у актеров начинаются сомнения, они не могут понять, зачем надо снова повторять. Ведь было хорошо? Поэтому нужно внятно объяснить, чего вы хотите от новой репетиции. Иногда я советую режиссеру: "Вернитесь к сцене позже. Не надо повторять то, что уже хорошо". Тем более, что актеру все равно придется повторять. Для звукооператора, для установки света, фокуса или кадра. Разрешите актерам играть не в полную силу. Они не должны выкладываться на технических репетициях. Просите их делать только то, что сейчас нужно. Кроме того, актеры часто погребены под множеством указаний. Многие - и особенно театральные актеры - обожают анализировать текст. О подтексте могут рассуждать бесконечно. Я не поклонник этого. Анализ они забывают. Одна или две точных подсказки, которые помогают выразить сущность персонажа, значительно более полезны.

- Подсказки психологического или практического свойства?

- Когда как. Иногда очень специфические. Правил нет. Нужно разъяснить актеру суть фильма. Это можно сделать, обратив его внимание на какую-то реплику в сценарии или на жест, реакцию в сцене. Бывает, что, прочитав эту реплику, актер подходит ко мне через несколько дней и говорит: "Да, для меня это действительно самое главное в фильме. Я даже не заметил этого места, когда читал в первый раз". С помощью одной реплики или реакции актер находит ключ к роли. Несколько таких небольших, ясных подсказок - не слишком много - это лучшая помощь, какую вы можете предложить.

- Раз мы заговорили о помощи: вы действительно ни на шаг не отходите от артистов. Вы не сводите с них глаз. Вы поистине их лелеете.

- Я стараюсь создать на съемках хорошую атмосферу. Актерам должно быть удобно. Им должна нравиться наша работа. Поэтому мне необходимо удостовериться, что им не дуется по ногам и их хорошо кормят.

- Вы не боитесь избаловать их! Спрашиваем потому, что некоторым актерам вечно недостает заботы.

- Но я редко работаю с такими актерами. Конечно, есть такие люди. Они нуждаются в непрерывных гимнах в свою честь и требуют, чтобы их обожествляли. Я стараюсь избегать их. Не принимаю звездных замашек. Жан-Луи Трентиньян и Ирен Жакоб - настоящие звезды, но в жизни это обычные нормальные люди. Они заходят выпить кофе в те же кафе, что и мы с вами. Я могу делать фильмы только в атмосфере равенства. Может быть, поэтому я никогда не работал в Америке.

- Приверженность равенству воплощается даже в ваших режиссерских методах. Есть режиссеры, которые ставят своих актеров в непредвиденные положения - например, Робер Брессон.

Таким способом он стремится спровоцировать исполнителя, заставить врасплох, вызвать и запечатлеть бессознательную реакцию. А вы постоянно даете актерам указания, держите в курсе своих замыслов. По крайней мере, у нас сложилось такое впечатление.

- Вы не ошиблись. Это вопрос вообще моего отношения к людям.

Я считаю, что все равны, независимо от рода занятий. Речь, разумеется, о работе над фильмом. Потому что фильма не сделаешь в одиночку. Я стремлюсь создать такое настроение, когда каждый чувствует себя соучастником. Это относится и к актерам.

- Это объяснение морального свойства, и мы его хорошо понимаем. Но нет ли здесь и профессиональных соображений? Может быть, репетиции и провокации дают разный результат?

- Нет, не думаю. Оба способа могут дать поразительные результаты. Но манипулирование я не мой путь. Я долгое время делал документальные фильмы, и этот метод знаком мне с тех пор. Я сам иногда им пользовался, потому что он вообще свойствен документалистике: поймать жизнь врасплох. Но меня всегда это несколько раздражало. Мне это не нравилось.

- Ваши отношения с актерами основаны на чувстве равенства, на доверии; как возникают такие отношения? На семинаре знакомство с актерами прошло не совсем удачно, потому что режиссеры сразу стали задавать весьма интимные вопросы я об отношениях с родителями, о личной жизни. Что вы думаете об этом?

- В том, чтобы спросить о чем-то личном, нет ничего страшного. Есть только существенная разница, разговариваете ли вы с актером наедине или в такой большой компании. Что не показалось бы чересчур личным в беседе вдвоем или втроем, становится нескромным в присутствии тридцати. Это надо принимать в расчет. Кроме того, при таком количестве народа есть опасность превратить беседу в представление. Начать задавать не те вопросы, которые вас действительно интересуют, а те, которые кажутся "правильными". Демонстрировать, что вы профессионал. И это может причинить боль. Ведь актеры очень чувствительны и сразу отличат серьезный разговор от формального или показного.

- Но вы считаете, что в принципе актерам можно задавать личные вопросы?

- Да, но не потому только, что делаешь фильм. Нас вообще интересуют другие люди и, естественно, те, с кем вместе работаешь. Не надо только устраивать допроса. Мы же не позволяем себе этого в обычной жизни. Есть вопросы, которых не задают при первой встрече. Это значило бы просить о доверии, а этого делать нельзя. Доверие нужно заслужить.

Глава III. Его невозможно обмануть

Интервью с шестью участниками семинара

Симо Халинен, режиссер, Финляндия

Перед началом занятий я ожидал многого, но курс оказался содержательнее, чем я мог предположить. И первое, что произвело положительное впечатление, я это сам Кесьлевский как личность. Я прочел его книгу "Кесьлевский о Кесьлевском" и видел документальный фильм о съемках "Двойной жизни Вероники" – и почему-то представлял его человеком, защищенным своего рода стеной. Более суровым, менее доступным. Но он вовсе не такой, хотя был достаточно требователен к участникам семинара. Кесьлевский хотел научить нас предъявлять к себе высокие требования во время киносъемки, но мне это очень подходило.

Как-то он сказал, что режиссеру следует первым приходить на съемочную площадку. Полагаю, это очень хорошее правило. Режиссер должен быть предан своей работе. Хотя на самом деле нельзя научиться "энтузиазму", можно научиться предъявлять себе определенные нравственные нормы. Режиссеру следует принять ответственность в полной мере. Случилось так, что самую важную вещь я понял с самого начала: он убежденно полагается на личные свойства актера. Необходимо выбрать подходящего человека на роль, которая рисуется в вашем воображении, поскольку вы нуждаетесь в его жизненном опыте, в его чувствах. Это было очень важно для меня: очевидная и простая истина о важности точного подбора исполнителей. Курс был посвящен работе с актерами на площадке, поэтому мы не обсуждали подробно проблему выбора исполнителей, но я понял, что должен быть готов принимать эти решения, когда не будет достаточно времени для обдумывания. Я должен доверять моей интуиции, я должен почувствовать "ауру" этого вот актера я и затем быстро принять решение. Когда снимаешь, не хватает времени подумать. До приезда сюда я был крайне наивен в понимании персонажей. У меня не было ясности в этом. Теперь я знаю, что с самого начала должен представлять себе человеческое существо с такими-то манерами, с таким-то происхождением, с такой-то психологией, действующее так-то. Все аспекты создания персонажей требуют точности - от набросков сценария до выбора исполнителя и самого процесса съемок.

Кесьлевский постоянно задает вопрос: "Что же такое режиссура?". Когда он обращается к вашей личности, у него есть умысел. Существенно, что его критические замечания, его анализ ваших съемок учитывали ваши личные свойства. Очень важно, что за человек режиссер, поскольку это сильно влияет на актеров.

Режиссер обязан выразить свою индивидуальность и свои чувства в своей работе, иначе он не добьется от актеров желаемого. Для меня наибольший интерес представляет психологическая сторона режиссуры, идея сотрудничества и доверие между актером и режиссером. Разумеется, есть качества, которые нельзя изменить в себе, но есть и такие, которые в значительной мере поддаются изменениям. Навыки работы с актерами и манера общения с ними.

Итак, я пытался анализировать себя, свой характер, пытался определить, в чем я хорош, а в чем плох. Следовательно, я знаю, как воспользоваться лучшим во мне. В этом отношении критика Кесьлевским моей работы была очень ясной, и метафоры, которые он использовал,

чтобы объяснить, что он имеет в виду, также были очень точны, очень уместны применительно ко мне. Всегда ясно не только то, что он говорит, но ясна также сама манера объяснения.

Оценивая снятое мною, он сказал, что мое расположение рядом с актерами - это достоинство, но затем он объяснил разницу между просмотром и видением. Я знаю точно, о чем шла речь. Это следует соотносить с моими личными свойствами.

Временами я чувствую, что я только смотрю, а мое сознание где-то еще. Как раз на это он и обратил внимание. У меня есть склонность погружаться порой в себя. Он подразумевал, что наблюдательность - ключ к видению. Но можно тренировать себя в этом, и не только на площадке. Это проблема способности наблюдать жизнь и проявления человека. Перемена должна быть действенной, и над этим мне предстоит серьезно работать. Быть способным к наблюдению - не значит что-то хранить в памяти и при случае этим воспользоваться. Нельзя вырастить двойника для работы на съемке. Кесьлевский также заметил, что я временами посылаю актеров по разным дорогам одновременно. Когда я бывал не совсем уверен в сцене, мои советы на самом деле становились сложными. А один из актеров (Шон Лоутон. - ред.) не испытывал потребности в усложнении заданий. Он и мог бы исполнить их весьма умело, но мои уточнения были слегка противоречивы. Язык у меня хорошо подвешен, я могу углублять любую тему как угодно долго, но не это помогает актерам. Актеры больше похожи на животных - я имею в виду, что они очень чувствительны, они просто хотят знать, какие чувства руководят вами.

Знание, что вещи не срабатывают, не подразумевает, что видишь, как заставить их работать. А Кесьлевский показывает тебе. Не то, что я могу работать так, как он, но существуют определенные механизмы для раскрытия актеров и получения их чувств. Он давал актерам очень простые послы: жест, интонация, движение. Если это срабатывало, то обычно потому, что его подсказка объясняла актеру просто и ясно персонаж, который тот (или та) должен был сыграть. Потому что для актера вопрос не в том, как сделать, а почему, имея в виду: кто я? Полагаю, Кесьлевский хотел дать ответ на этот вопрос. Он хотел, чтобы актер знал, кто он (или она). Именно на это он обращал внимание, когда говорил, что мои объяснения становятся слишком сложными: это сбивает актеров.

Репетиция моей сцены шла очень хорошо, но я зарепетировал начало. Я совершил ошибку и не видел, что могу легко сделать сокращение, поэтому каждый раз возвращался к началу сцены.

Актеры уже знали ее назубок и теряли чувство. Из этого я извлек еще один урок: пытайся избегать слишком длинных кусков. Если в самом деле не нуждаешься в них, сделай естественные сокращения.

Это лучше для наполненности актерского исполнения. Для себя как неопытный кинематографист я держал визуальную идею, которую находил очень важной. Но это может убить актеров. Лучше быть более практичным. В этом отношении день, когда снимал Франческо, был самым интересным из всего семинара. Я был в съемочной группе. В этот день я понял, как важно чувствовать настроение на площадке и полноценно использовать его. Утром был момент - может быть, всего пять минут, - когда все (и все) было готово к съемкам. Но мы упустили его. Следовало сразу же начать съемку: если работается, если чувствуешь, что актеры на самом деле хороши, не следует откладывать сцену. Надо просто снимать ее. Потому что это самый важный момент я владеешь самой важной вещью, которой добивался: чувством. К таким моментам у всей съемочной группы должно быть чутье. Это похоже на пустоту,

жаждущую заполнения. И коль скоро момент пойман, можно все выстроить вокруг него. Что касается меня, то практически вопрос о работе с актерами всегда стоял так: насколько далеко нужно вдаваться в подробности? Я полагал, что уже хорошо продвинулся в этом направлении, но, увидев Кесьлевского в работе, почувствовал озноб. Потому что он делал это так хорошо.

Подробности могут работать на целое, но нельзя выстроить цельную сцену из деталей, должно быть видение целого. Это как два пласта: целое и подробности. Но, когда работаешь над деталями, может появиться идея, которая изменит представление о целом. Это было достаточно понятным мне. Долгие годы я думал, что профессия, которую я выбрал, очень трудная, потому что она так неопределенна. Но только теперь, после этого курса, я действительно осознал, чем является то, что я выбрал.

Шон Лоутон, актер, Великобритания

За что я люблю такие семинары - так за то, что они вовлекают всех в ситуации, так отличающиеся от тягот и трудностей обычных съемок. Там у вас никогда не хватает времени сблизиться в работе с каждым, понять, что люди думают. Здесь после двух-трех дней все чувствуют себя настолько уверенно, что больше выговариваются и больше раскрываются. Это важно, поскольку актерство - очень нежное ремесло, так как вы пользуетесь чувствами, актеры должны пускать в ход свои собственные чувства.

Работа с Кесьлевским - с его опытом, особенно это касается актеров - чудесное и расширяющее кругозор переживание. Большинство режиссеров никогда так не раскрываются. И они не часто обнаруживают такую чувствительность. Что я заметил: он все видит, ничего не пропустит. Его невозможно обмануть. Потому что он знает, что делает. И он понимает психологию актеров и персонажей, и таким образом, что вам нет нужды быть интеллектуалом.

Во время первой репетиции сцены Симо я находился на полу, наблюдая за Памелой, в паре с которой играл, и за Симо, который следил за Памелой. Симо, устанавливая кадр, стоял спиной ко мне. Кесьлевский был рядом со мной, на полу, я чувствовал его присутствие. Я знал, что он был там, я знал, что он следит за мной, и за Памелой, и за Симо. Я играл: делал то, что действительно хотел делать, поскольку его внимание ощущалось, как сгусток энергии. Я чувствовал его близость, хотя он ни разу не вмешался. Это помогало мне. Вот это чувство работы с партнером и ощущение близости режиссера - оно замечательно. Он верил в меня и доверял мне. Он ни разу не заговорил со мной, но я очень сильно ощущал, что он верил: я в состоянии все сделать. Вот что я считаю поддержкой. Он знал: я в состоянии все сделать.

То был один из его уроков: режиссер должен быть рядом с актерами, тогда постоянно чувствуешь его энергию. В условиях семинара можно ощутить, что он помогает тебе, что он часть происходящего. В реальности дело часто обстоит иначе, потому что режиссер находится где-то еще: с оператором или кем-то другим. Я никогда не сталкивался с режиссером, который, ползая по полу на четвереньках, вглядывался в выражение моего лица.

Конечно, Симо также был рядом, физически. Но присутствие Кесьлевского было осязаемее, поскольку он обращал внимание на все, на сцену в целом. Я не попадал на самом деле в кадр, ну и камера следила за Памелой. Поэтому и Симо сосредоточил взгляд на ней, а Кесьлевский - на действии в целом. Я не был в кадре, но подпитывал актрису ответными реакциями. Думаю, энергия, которая выделялась там, может быть проверена измерением. Я никогда не чувствовал подобного раньше, имея дело с режиссерами. Считаю, что Кесьлевский был там главным, а

Симо, и Памела, и я были статистами. Я люблю работать с таким напряжением, но не часто представляется случай быть так заряженным. У Кесьлевского это было внутреннее напряжение.

У него - очень ясное восприятие. То, что он сказал о моей игре, о различии между Неллеке и мной, абсолютно верно. Когда снимала Анник, он заметил, что мне нужно больше времени, чтобы усвоить все незначительные перемещения, которые я должен был сделать. И мне нужно побольше пространства - я не люблю чувствовать себя словно пригвожденным. Неллеке, напротив, нравится очень точный рисунок движения. Было чудесно, что он сказал об этом. То, что он имел в виду, и было тем, в чем я нуждался больше всего, - свобода передвижений. А когда я торчал, ничего не делая, я действительно нуждался в занятии, мне надо было что-то делать, о чем-то думать. Нормально: можно знать нечто о себе и надеяться, что никто больше не заметит этого. Пытаешься скрыть это, само собой. Но его невозможно обмануть. И вот что с точностью обнаружилось в ходе семинара. Вещи, которые обычно стараешься скрыть.

То, что я узнал во время семинара, было очень важно для меня. Эксперименты, подобные этому, возвращают к самым личным проблемам. Это открыло мне, это вернуло массу вещей, о которых я забыл. И я получил шанс поэкспериментировать заодно и с исполнением. Моя личность и моя жизнь - источники (или мои инструменты, если угодно) моей игры. Вот что узнаешь в театральной школе. Нужно пройти через всю свою жизнь, все свои чувства, все свои дела - все случившееся бесценно. После многих лет простого исполнения "работы", однако, становишься ленивым и уже не таким восприимчивым. Нормально: садишься с режиссером и обговариваешь свою роль и как режиссер видит ее. Не стремишься больше к анализу, например. Не проверяешь на себе. Тебе говорят: мы хотели бы, чтобы вы сыграли эту роль, пожалуйста, выучите текст и играйте. Считают, что ты можешь играть, вот почему случаются пробы и прослушивания. В большинстве режиссеры просто хотят, чтобы ты делал то, что они просят. Как актер ты подобно художнику располагаешь материалами для этого. Просто надо быть в состоянии воспользоваться ими. Семинар с Кесьлевским помог мне найти и выявить краски, какими я располагаю. Я захватил все это с собой в Берлин.

Франческо Раньери Мартиноцци, режиссер, Италия

Прежде всего я хотел работать в этом семинаре из-за возможности встретиться с режиссерами из разных европейских стран. Мне хотелось получить "европейский опыт". Вторым поводом явилось убеждение, что новый путь кино будет обретен с помощью выражения чувств. С помощью актеров. Сегодня в кино мы потеряли важность, значение исполнительства. А Кесьлевский - лучший режиссер с добрым отношением к актерам. Я хотел понять, как он обращается с актерами, как объясняет им свои пожелания, а также чувства, связывающие его с ними.

Я заметил, что он обладает способностью замечать все. Он любит актеров, относится к ним с заметным уважением и очень интересуется их мыслями. Он желает строить сцену вместе с ними. Поэтому он использует много вещей, деталей из случающегося во время репетиций. Результат всегда очень впечатляющий. Порой молодые режиссеры беспокоятся прежде всего об изображении, о камере, только потом они думают об актерах. Кесьлевский - прямая противоположность.

Я думаю, последовательные шаги, сделанные нами в семинаре, таковы: сначала было глубокое знакомство с актерами и попытка понять их как индивидуальности. Узнать об их жизнях, их проблемах, установить связь с ними. Следующий шаг: работа над персонажами. В

исполнительстве нет ничего случайного. Актер должен знать все. Кто он, почему он что-то делает, все действия и ответные реакции, все случившееся. Нужно все хорошо проанализировать, совсем как в повседневной жизни. Нужно испытывать любопытство к человеческой жизни. Если вы на съемочной площадке, то следует попытаться быть более реальным, чем реальность. Нужно думать, что могло случиться в реальности.

Не отдаляться от реальности. Попытаться понять ее. Режиссер должен развивать наблюдательность.

Во время съемки я поставил цель по возможности раскрыть как можно глубже двух спорящих героев. Я хотел снять одну и ту же сцену одним и тем же способом, но с двумя разными составами исполнителей. Со второй парой я только слегка изменил диалог: в реальной жизни они также женаты, поэтому они вели диалог, учитывая свой личный опыт. Мы поговорили немного об их отношениях. Вот над чем мы работали, готовя сцену. Причина, по которой я повторил сцену с другими актерами, заключается в самой возможности сделать это. Были шесть актеров, которых мы могли использовать как угодно. Мы собрались, чтобы попытаться улучшить наши методы работы с актером. Технической стороне съемок можно выучиться за два-три дня и в процессе съемок, любой может помочь вам с техническими проблемами. Но никто не сможет помочь в работе с актерами. Поэтому здесь я пытался получить все, что мог, от каждого актера. Я усвоил в результате этого специфического опыта, что нужно, сверх всего, использовать характер актера. Для меня наиболее интересной вещью оказалось, что, поскольку один актер отличается от другого личностными особенностями, в конце концов получаешь два хороших, но совершенно разных способа исполнения. Вот почему Кесьлевский сказал, что я проявил очень глубокое понимание выбора исполнителей, что позволило мне как режиссеру применить свой способ работы с ними.

Поскольку семинар имел дело с актерским исполнением, я не собирался усложнять процесс съемки сцены. Я хотел работать с актерами, следуя системе Кесьлевского, а именно: анализируя каждое слово, каждое предложение, а также случившееся прямо перед тем, как сцена началась. Когда работаешь с тем, кто так опытен, как Кесьлевский, используешь все советы, какие только можешь получить от него. Приезжаешь на занятия, чтобы усовершенствоваться. Потом временами твое строение начинает осыпаться. Но пока работаешь над ощущением сцены, над общим тоном, который актеры должны выразить, совсем не проблема, когда Кесьлевский говорит: "Подвинь свою руку так, а не этак".

Проблема возникает, если ошибаешься, истолковывая актерам истинное ощущение сцены. Полагаю, что только когда не уверен в себе, не принимаешь критики. Если кто-то предлагает тебе что-то, что тебе не нравится, то, возможно, не нравится потому, что существует что-то, что ты не можешь изменить. Но это также и проблема доверия. Думаю, если мы хотим создать новое поколение европейских режиссеров, мы должны усвоить опыт предыдущего поколения.

Я не посещал какой-либо киношколы. Я учился режиссуре практически, наблюдая за другими режиссерами на съемочной площадке. Этот семинар явился подтверждением, что я на правильном пути. Итак, я буду более уверен в себе, теперь я знаю, что пользуюсь правильным методом. На этом семинаре мы определили лучшие условия для работы каждого из нас, и я думаю, что в будущем я воспользуюсь всеми советами, какие Кесьлевский давал нам. Больше всего из сказанного им мне понравилась такая мысль: на площадке хозяин я режиссер, но в кинотеатре - зритель. Он чувствует себя королем. Но в кинотеатре зритель - король. А потому, выходит, зритель - хозяин даже на съемочной площадке. Не ты.

Мария Манди, режиссер, Бельгия

Что касается меня, то на самом деле семинар расширил представления о методах работы. Я никогда не буду делать фильмы, как раньше. Совершенно изменится мой подход к мизансценированию. Я всегда вязла в одних и тех же проблемах, а теперь я поняла, как смогу избежать их. Я не утверждаю, что сразу же смогу работать по-новому, но я поняла нечто очень важное, важное для меня я да и для каждого, у кого возникли проблемы.

В основном мы обучались, когда снимали собственные сцены. В конце своей съемки я уже знала сделанные мной ошибки. В будущем я больше не буду начинать с кадров, которые сложились в моем воображении, но с чувства, которое я получу от моих актеров. И затем я попытаюсь выстроить кадр, исходя из этого чувства, а не вгонять чувства в кадр, который я уже придумала.

Я привыкла укрываться за формальными аспектами киносъемки, но теперь я поняла, что могу больше полагаться на чувство актера, да и фильм тоже. Я думаю, что смогу добиться этого, потому что это просто метод работы. Как режиссер вы действительно можете сказать продюсеру: мне необходимо столько времени, такие условия для репетиций. Можно выдвинуть свои условия, раз знаешь, что необходимо. Такие семинары помогают узнать - или подтвердить, - в каких условиях работы вы нуждаетесь. Теперь мы больше уверены в себе. Больше доверяем себе. Хотя меня не удовлетворило, как получилась моя сцена. Но это не важно. Потому что я знаю, что если я сделаю ее при подходящих условиях, она у меня получится. То, что я хотела сделать, было очень обязывающе, но я шла на это сознательно. Я поставила себя в трудное положение, потому что так случается, когда начинаешь учиться. Теперь я больше доверяю себе при работе с актерами. Это следует делать с помощью посыла. Нужно пропитать актера правильным посылом. Нельзя говорить: ну а теперь засмейся. Нужно объяснить ему, почему он должен смеяться.

Хорошее исполнение не падает с неба. Есть разные способы добиться его. Кесьлевский постоянно напоминал я и это легко запомнить: дайте актерам действия. Если хотите, чтобы актеры сыграли чувство, ничто так не помогает актеру, как действие. Иногда это всего лишь предмет для отыгрыша, иногда жест или движение. В то же время Кесьлевский настаивал, что нужно видеть сцену в целом. Сначала - драматургическое развитие и последовательность чувств, только потом можно расчленять все на планы и кадры. И это также относится к новому методу работы.

Для меня самым важным был вопрос, который Кесьлевский продолжал задавать: "Что точно вы собираетесь перенести на экран?" и "Что вы хотите на экране?". Этот вопрос, возможно, слишком ясен, когда слышишь его, но не думаю, что он так уж понятен большинству. Когда работаешь над мизансценой, она включает массу вещей. И поскольку видишь все вместе, полагаешь, что все это окажется там, на экране. Похоже, одна ступень пропущена: я ставлю вот эту мизансцену с актерами и, поскольку я снимаю ее, именно она и должна получиться на экране. Но экран формируется четырьмя короткими отрезками, а что точно вы хотите внутри этих четырех отрезков? Вот когда начинаешь делать выбор: направления движения, чувства, раскадровки.

Вот в чем суть кино, а не театра. Суть кино в том, что точно из этой мизансцены я хочу увидеть на экране и почему. Кесьлевский задавал этот вопрос все время, и для меня это был самый существенный вопрос. Разумеется, я всегда думала кадрами, но они не были точно соотнесены с мизансценой. Это словно рассказывать две истории одновременно.

Я, действительно, не верю, что можно научить, как стать режиссером. Можно только поставить того, кто хочет быть режиссером, в положение, когда он задаст самому себе правильные вопросы, а затем, возможно, удастся напитать его. Вот это Кесьлевский и делал: он напитал каждого из нас тем, в чем мы нуждались. Он понял наши проблемы. Он уподобился нашему ангелу-хранителю: следил за нами и, когда чувствовал, что необходимо, вмешивался. В остальное время он просто позволял делу идти своим чередом, пока не находилось решение. А когда не находилось, он был тут как тут с ним, неизменно тонким и искусным. Думаю, это единственный способ обучения. У него был чудесный дар видения. Количество вещей, замечаемых им на площадке, абсолютно изумительно. Вот он начинает нам что-то объяснять. Поскольку я часто следила за ним, то и смотрела туда, куда он смотрел, - и тогда я начинала видеть происходящее сама.

Неллеке Зитман, актриса, Нидерланды

Я отметила: то, что Кесьлевский сказал о себе, - абсолютная правда: он любит актеров. Его любовь к актерам неправдоподобна, в том смысле, что он видит, кто ты и что способен сделать. И он на самом деле любит выявлять это. Он видит, когда что-то срабатывает, и мгновенно на это откликается. К тому же он так радуется. Как актер вы понимаете, что он объединяется с вами в поиске. Работа с ним так воодушевляет, потому что он способен сосредоточиться на драматургии и таким образом разбудить ваше воображение и подключить его к работе. Он может заставить вас работать, поэтому в результате вы можете продвинуться вперед.

Он продолжает работу с такой любовью ко всем. Он продолжает предлагать ее, даже если раньше он отказался работать с кем-то. Это должно стать обоюдным. Но он никогда не выносит приговора, и, думаю, это грандиозно. Потому что если кто-то осуждает тебя, чувствуешь это сразу же и потом больше не можешь работать как следует. Если кто-то откровенно считает: "Какой это ужасный актер", - все, что можно сделать, - подтвердить его правоту. Но Кесьлевский никогда не дает повода для этого. Если он не может продвинуться вперед с кем-то, то остается, по моему впечатлению, нейтральным. И я нахожу поразительным, как он прилаживается к тону сцены с каждым режиссером. К этому он стремится и этого добивается.

Я люблю, когда кто-либо может придать форму чему-нибудь ценному. Единственное, что можно было увидеть неоднократно во время семинара - и это ловушка, в которую легко попасть: актеры сидят лицом друг к другу и громко читают сценарий. У них может появиться большая близость к нему, но каким образом? Знать, как сыграть, как дать происходящему форму, это одно дело; сделать же это именно так как раз в этот момент - вот вклад Кесьлевского. Я имею в виду не холодную форму, с тем чтобы актер всегда мог сказать: "Теперь я должен сделать это, потому что это эффективно", а когда задумываешься о том, что хочет персонаж и как этого достигнуть. Он открывает так много возможностей в сцене. Нельзя углубиться в это только с помощью чувства. В определенный момент его недостаточно: у каждого в запасе слезы, но что дальше? И конечно, одно и то же у всех хороших режиссеров: они знают, что еще один слой должен быть добавлен и что еще над этим не работали. Кесьлевский дает чувство удовлетворения тут же, анализируя текст и сцену. Он делает это очень хорошо, он продолжает спрашивать: "Почему это? Почему то?". Он овладевает сценой и знает, что хочет сделать с ней. Это чувство, эта власть над сценой столько вмещает: видение сценария как целого; проанализировали ли вы сцену и можете ли дать ей форму; есть ли у вас вообще какая-либо идея, что вы хотите сказать; есть ли жизненный опыт или нет; можете ли разделить чувства других или нет; есть ли у вас чувство актера, понимание, кто он и какого

рода воздействие ему присуще - потому что актер не знает этого о себе... Так много всего.

Кесьлевский очень тщательно контролирует все составляющие, и можно ощутить это. Как актеру он вам постоянно напоминает, что есть смысл у физических действий: что вы делаете? Это может значительно обогатить сценарий. Это также поучительно для актера – следить за действиями, которые определяются содержанием. Если кто-то так все хорошо знает и может заставить так улучшить твоё исполнение, то это обогащение личности. Потому что как свободный актер нуждаешься в определенной степени автономии, скитаешься, предлагаешь себя. Хотелось бы предложить что-то, но следует знать как. И нужно пытаться найти способ это осуществить. Семинар только сделал яснее для меня, что как раз об этом и идет речь.

Анник Фром, режиссер, Нидерланды

Прежде всего я хотела принять участие в семинаре, чтобы понять, как Кесьлевский переходит от сцены к кадрам. В чем я была действительно заинтересована, так это в кадрах, потому что они выражают настроение сцены так изумительно в его фильмах.

Разумеется, в них и актерское исполнение всегда замечательно, но я уже немного работала с актерами. Я думала: возможно, это мой шанс разгадать лучший метод раскрывать этих актеров перед камерой... но это желание не стало реальностью. Я знаю почему: я в сильной степени переоценивала себя. Я думала, что уже прошла долгий путь в работе с актерами, но как только он приступил к общению с ними, я мгновенно увидела, сколько мне еще предстоит узнать. Семинар как раз и был посвящен работе с актерами. Кесьлевский прав: нельзя переходить к кадрам, пока не наладишь исполнение. Я часто думала о кадрах, еще не понимая, устраивает оно меня или нет. Можно было увидеть это также и во время семинара: все - декорация - готово заранее, только начинай снимать. Думаю, что Кесьлевский хотел показать, как не делать это, поскольку это не работает.

За неделю до семинара в течение двух дней я думала, что вовсе не могу быть режиссером. Я очень нервничала, я сочла это в высшей степени тревожным. Но семинар прошел чудесно. Все же теперь я жду от себя значительно меньше, чем до начала семинара. И я довольна. Кесьлевский часто удивлял меня. Здесь есть мастер, который делает одно открытие за другим, а ты умудряешься воспользоваться ими не в полной мере. Это все предметы, с которыми можно что-то делать, как и с самими актерами - не внутренние вещи. Я всегда думала и верила, что все решают детали, а теперь я увидел а очевидное подтверждение.

Это самые существенные детали. Теперь я в меньшей мере заикливаюсь на камере.

Итак, я многое переняла из его манеры работать с актерами. Съёмки Каролин стали большим днем для меня. Сначала ничего не происходило, актеры бродили в павильоне, как деревянные куклы. Тогда подошел Кесьлевский с тремя скромными советами, и все сразу стало о'кей. Сцена становилась лучше и лучше. Я сидела как на иголках. Если все складывается хорошо для вас как режиссера, чувствуешь, как если выбрался на верную дорогу.

Затем хочется сообразить, как все это продолжить. На самом деле, Кесьлевский делал и это тоже. Я сама пыталась перенять кое-что, не просто наблюдая, но также и включаясь. Поскольку сцены повторялись, то проблемы возникали снова каждый день.

Тогда можно попытаться предсказать его решение в следующий день. Я никогда прежде не училась подобным образом. Никогда. Но это также проблема характера, естественной заинтересованности в актерах и драматургии. Если все складывается хорошо, ничто не удержит меня. Энергия появляется сама собой.

Больше всего дает твой день. Тогда можно проверить, как далеко ты продвинулся, что можешь делать, а что нет. Затем сразу видишь вещи, еще не додуманные до конца должным образом, где ты пока не продвинулся как надо, не взглянул объективно, куда на данный момент добрался. На самом деле необходимо продолжать тщательно обдумывать, что это значит, что ты хочешь, чтобы это значило, получается ли это. Первым замечанием Кесьлевского было, что симпатия зрителей принадлежит ошибающимся персонажам. Неллеке такая милая актриса, что я автоматически подберу ей симпатичный характер, не спрашивая себя: а что последует теперь? Я полагаю, что было очень уместно, что он сказал это. Тогда я поняла необходимость дистанции, объективности. Я научилась время от времени на мгновение делать шаг назад. Нужно быть начеку и ко всему готовым.

Я также полностью согласна с Кесьлевским, что различие между двумя моими актерами - Шоном и Неллеке - достигло крайней степени. Я также заметила это. Я наскоро объясняла Шону, что ему следует делать, и он придерживался моего задания. Он мог выполнить его, но оно не становилось его решением. Шон – актер интуитивный. Неллеке - актриса, которой все можно объяснять очень точно, и все может получиться очень быстро. Я так же работала с Шоном, потому что мне так нравится работать, но мне не следовало делать так, надо было больше экспериментировать вместе с ним. Шон - актер шестого дубля.. Вот еще один контраст.

С Шоном каждый раз выходит лучше, с Неллеке как раз наоборот. Я поняла, что нужно задавать актерам ужасно много вопросов, и, сделав это, очень быстро поймешь, что не так.

Объективность - самое важное из того, что я поняла.

Думаешь все время: это ли я хочу сказать? О чем это на самом деле? И я научилась также наблюдать в непосредственной близости актерские репетиции и замечать, когда они что-то добавляют, но, если используешь их добавления, надо сначала крепко подумать: это ли я хочу сказать? Я теперь во всем отдаю полный отчет, я знаю, что я делаю, и я также знаю, когда у меня появляется проблема, уйму возможных точек, где она может обнаружиться.

Обычная трудность: возможно, осознаешь, что что-то неверно, но еще не знаешь, что следует сделать. Это может быть какая-то незначительная деталь, которая позволит актеру вдруг подумать: "О да!".

Еще одна вещь, которой я научилась, я осмелиться остановиться немедленно, если что-то не выходит как следует. Я была очень горда собой, поскольку как-то во время репетиции сказала только после двух строк: "Стоп, это совсем не подходит". Вот был настоящий триумф: сразу же вмешаться и сказать "нет". Я поразила себе, я подумала: "Я увидела это".

Я увидела, что не получается. Потому что случается, что сидишь, глаза на актеров и приговаривая: "Да, грандиозно" я в то время как на самом деле ничего не замечаешь. Кесьлевский заставил меня отдавать отчет вот в чем: если действительно наблюдаешь вблизи, то можешь увидеть. Это стало откровением для меня. Это была победа над собой благодаря ему.

Участники

Каролин Шомьенн, режиссер, Франция

Родилась в 1957 г. в Касабланке, Марокко. Изучала право в Университете и посещала Эколь де Синема (Париж). Между 1981 и 1986 работала ассистентом режиссера в кино и на телевидении. С 1986 - сценарист и режиссер, поставила один полнометражный игровой фильм и несколько короткометражных, а также снимала документальные фильмы.

Фридеман Фромм, режиссер, Германия

Родился в 1963 г. в Штутгарте. В 1980 организовал театральную группу, в которой работал как актер и режиссер. Поступил в Мюнхенскую киношколу в 1984. По окончании киношколы в 1990 как сценарист и режиссер сделал несколько фильмов для телевидения Германии.

Симо Халинен, режиссер, Финляндия

Родился в 1963 г. в Хельсинки. Изучал в течение одного года философию, потом перепробовал множество профессий, затем, в 1987, поступил в киношколу, где учился документалистике. Снял несколько фильмов для телевидения. В 1994 поставил свой первый игровой фильм.

Доротея Янсен, студентка, Германия

Родилась в 1964 г. в Ратингене. Изучала философию и немецкую литературу в Гамбурге. Получила степень Мастер искусств в 1990. Работала в кинопроизводстве, а в 1991 начала учиться на режиссера в Немецкой школе кино и телевидения (Берлин).

Фатима Джебли Уаззани, режиссер, Нидерланды

Родилась в 1956 г. в Мекнесе, Марокко. Приехала в Нидерланды в 1970. Изучала психологию с 1987 по 1989. С 1983 работала по договору для Голландского радио и телевидения. Поступила в Академию кино и телевидения и закончила ее в 1992. Сценарист и режиссер нескольких короткометражных и телевизионных фильмов.

Лейф Магнуссон, режиссер, Швеция

Родился в 1956 г. Изучал кино и драматургию в университете в Лунде, получил профессию кинорежиссера в Датской киношколе (1980 - 1984). Поставил несколько короткометражек, работал монтажником. В 1990 поставил первый полнометражный фильм. Сценарист и режиссер двух телефильмов.

Мария Манди, режиссер, Бельгия

Родилась в 1961 г. в Лувене. Детство провела в Заире. Изучала литературу в Университете в Лувене. Поступила в Лондонскую международную киношколу в 1986. В 1989 вернулась в Брюссель, где начала работать как кинорежиссер и фотограф. Основала свою производственную компанию "Амазон фильм". Поставила свой первый полнометражный фильм в 1993.

Франческо Раньери Мартиноцци, режиссер, Италия

Родился в 1959 г. в Риме. Получил юридическое образование. Затем обратился к кинодраматургии. В 1989 победил на конкурсе сценариев, проведенном РАИ, и поставил

телефильм по этому сценарию в том же году. После работы над эпизодом телесериала, в 1992 поставил свой документальный фильм о новых тенденциях в кино Австралии.

Милдред ван Леуарден и Дик Рейнеке, режиссеры, Нидерланды

Дик Рейнеке родился в 1949 г.. Учился в Свободной академии (Гаага) под руководством Франса Звартиса. Сделал несколько экспериментальных короткометражек и занялся документалистикой. Осуществил несколько проектов для Голландского телевидения. С 1979 Рейнеке объединился с Милдред ван Леуарден (родилась в 1951 г.), которая училась в Роттердамском колледже искусств и Свободной академии. В начале 1980-х они основали производственную компанию "Роттердам Фильм", где ставят фильмы, а также продюсируют их.

Анник Фром, режиссер, Нидерланды

Родилась в 1963 г. Поступила в Академию драмы в Маастрихте в 1983, писала для Амстердамского музыкального театра, где играла в течение нескольких лет. В 1986 поступила в Голландскую академию кино и телевидения, которую закончила в 1990. Основала свою компанию "Фром фильм" в 1991 и поставила несколько коротко метражек, а также фильмов для телевидения.

Актеры

Райнаут Бюссемакер, Нидерланды

Памела Кнаак, Германия

Шон Лоутон, Великобритания/Германия

Маттиас Маат, Нидерланды

Далси Смарт, Новая Зеландия/Германия

Неллеке Зитман, Нидерланды

Режиссер Кшиштоф Кесьлевский

Родился в Варшаве 27 июня 1941. Окончил Киношколу в Лодзи в 1969 и затем снял несколько документальных фильмов. В 1973 поставил свой первый игровой фильм на телевидении («Подземный переход»). Преподавал на факультете кино и телевидения в Силезском университете (Катовице) в 1979-1982 гг.

Вице-президент Союза кинематографистов Польши в 1978-1981 гг.

За свои фильмы получал многочисленные премии на польских и международных кинофестивалях, в том числе главные призы МКФ в Мангейме-75 («Персонал»), МКФ в Кракове-77 («Больница»), МКФ в Москве-79 и Чикаго-80 («Кинолюбитель»), МКФ в Венеции-93 («Три цвета: синий») и также приз «Феликс-88» за лучший фильм Европы («Короткий фильм об убийстве»).