

*Войтех ЯСНЫЙ*

## О КИНОРЕЖИССУРЕ ВСЕРЬЕЗ

Войтех Ясный (р. 1925)—один из тех режиссеров, начало творческого пути которых совпало со временем коммунистического переворота в Чехословакии (об этом периоде он позднее расскажет в своей, пожалуй, самой значительной картине «Все добрые земляки») и которые затем, в начале 1960-х годов, в преддверии прихода «молодой чешской волны», встали у истоков обновления выразительных средств кинематографа. В 1946 году Ясный с философской кафедры Карлова университета переходит на только что открытое кинематографическое отделение АМУ, где вначале он изучает операторское мастерство, а позднее и режиссуру. Начиная со своих первых документальных студенческих фильмов, он в течение нескольких лет работает в паре с однокурсником Карелом Хахиной («Не всегда тучи», 1950; «Необыкновенные годы», 1952; «Люди одного сердца», 1953 и др.). Самые известные свои картины Войтех Ясный снимет в 1960-е годы: «Вот придет кот» (1963), «Трубки» (1966), «Все добрые земляки» (1968). В 1970 году Ясный эмигрирует, и начинается новый этап в его жизни: он путешествует по европейскому и североамериканскому континентам, ставя спектакли в театре и фильмы для кино и телевидения в Австрии, Германии, Югославии, Финляндии, Норвегии и Канаде. Среди них можно упомянуть картины «Маяк» (1972, ФРГ/Австрия), «Свобода скуки» (1977, ФРГ), «Самоубийца» (1983, ФРГ/Финляндия), «Большая земля маленьких» (1987, Канада/Франция), о съемках которых режиссер рассказывает в публикуемом ниже тексте. В 1984 году Ясный перебирается в Нью-Йорк, где начинает преподавать в киношколе, однако первый свой чешско-американский фильм, автобиографическую ленту «Возвращение утраченного рая», он создаст только в 1999 году. В том же году в издательстве Национального чешского киноархива выходит книга его лекций, озаглавленная «Жизнь и кино» (*Život a film*. Praha: Národní filmový archiv, 1999). В нашей публикации мы представляем одну из лекций этой книги, посвященную режиссерской профессии.

Немногие в действительности знают, что, собственно, такое кинорежиссура. Поскольку я на протяжении своей длинной жизни был действующим кинорежиссером—и до сих пор им являюсь—эта лекция будет самой долгой. Я попытаюсь объяснить *суть режиссуры* и после наметить подробнее, какие действия, поступки и какая систематическая работа необходимы, если вы хотите стать кинорежиссером. Или же кинорежиссершей: в последние годы у меня на режиссерских курсах все больше девушек, и я это приветствую, потому что у девушек в генах сила Матери Земли или Мадонны.

Хватает тех, кто полагает, что может ставить картину без обучения, без подготовки и практического тренинга, особенно здесь, в Америке. Пойти петь в оперу они, разумеется, не отважатся, не говоря уже о том, чтобы оперировать сердце или мозг, но отправиться ставить фильм, на это у них наглости хватает. Потом, однако, их работу за них должны будут делать другие—технари, обученные ремеслу, а фильм никуда не годится. Я еще укажу на то, что добросовестная, творческая кинорежиссура требует опыта работы в необыкновенно богатом диапазоне специальностей. Кинорежиссером никто не рождается, кинорежиссером ты можешь стать только через систематический и напряженный труд, изучение киноискусства всех периодов и эстетики кинематографа, а, главное, через ежедневный практический опыт. Необходимой предпосылкой к этому является, конечно, режиссерский талант, без которого все усилия веля бы лишь к уровню ниже среднего.

В свое время руководитель киношколы Нью-Йоркского университета, по роду своей деятельности продюсер и хороший организатор, сказал мне, что он считает, что кинорежиссуру, в сущности, невозможно преподавать. При этом он звал меня как раз на два курса режиссуры для аспирантов. Когда мы ударили по рукам, я сказал, что последовательно покажу ему, как можно обучать кинорежиссуре тех, у кого есть талант и кто готов серьезно работать. Разумеется, не только на занятиях или лекциях: без *систематических практических заданий* и без работы с актерами лекции погрузились бы в забвение и не нашли бы верного понимания. Когда появляется новая группа, лично для меня самое важное—это с каждым студентом начать получше узнавать друг друга и докопаться до его таланта. У каждого человека есть талант к чему-то своему, и индивидуальное своеобразие всегда нужно учитывать, в особенности у молодых людей. Первая существенная помощь кинопреподавателя заключается в том, чтобы каждый мог стать самим собой.

Новому курсу я, стало быть, читаю лекции о кино (которые являются содержимым этой книги), наряду с этим, однако, требуя, чтобы каждый параллельно снимал на видео или киноплёнку документальные кадры и инсценировки с актерами. Студент может написать их самостоятельно, найти в беллетристике или драматургии, или же сцену ему может написать коллега. Я хочу, чтобы каждый начинающий режиссер очень хорошо овладел камерой не только с технической, но и с творческой стороны, чтобы киноаппарат служил ему, как кинопоэту или кинохудожнику. Чтобы он не снимал лишь тупо и механически реальность и окружающих, которые его интересуют, но также сумел бы уловить интересное освещение, цвета и создавал бы с камерой вокруг своих персонажей нечто подобное натюрморту в живописи. Также хорошо бы иметь небольшой, но профессиональный магнитофон с микрофоном, за-

писывать звуки и диалоги и вырабатывать, таким образом, свой собственный стиль для каждой картины. Это работа на всю жизнь, которую настоящий творец не бросит, пока он дышит. Когда Огюст Ренуар незадолго до своей смерти написал анемоны, он сказал своему сыну Жану, что считает, что теперь он уже немного понимает в живописи. И сам Жан Ренуар, когда по экономическим причинам и состоянию здоровья уже не мог снимать, по крайней мере, создавал новые фильмы в своем воображении и диктовал книги.

Молодой кинематографист в ходе своего развития нуждается, прежде всего, в неустанном и чутком *руководстве*. Иногда нужно прямо указать на проблему, в другой момент многократно растолковать ее, а кого-то достаточно лишь предупредить одним или парой слов, как это делал Карел Плицка<sup>1</sup>: «Чувствуете это?» Иной раз я на студента хотя бы только кину взгляд.

Каждому необходим отзыв на его работу, на сцену, которую он снял, или на весь фильм, а, прежде всего, с самого начала, нужно двигаться с молодым талантом шаг за шагом уже при написании сценария. Знаю, сколь дороги мне были *наставники* в моей жизни: и будь вы хоть состоявшимися режиссерами, вам постоянно нужен советчик. Моими наставниками дома кроме Плицки и Яна Кучеры были А.Ф.Шульц<sup>2</sup>—на начальном этапе, и, от начала до самого конца, Ян Кадар и Эльмар Клос<sup>3</sup>, а благодаря своему очень критичному подходу и Отакар Вавра.

Однако с особой охотой я бы отметил влияние Иржи Трнки<sup>4</sup> в моем «Коте». Когда чистовой монтаж этой картины был уже закончен, я показал фильм ему и Вериху, присутствовали также мои коллеги, директор кинопроизводства Ярда Иловец<sup>5</sup>, оператор Ярда Кучера, монтажер Гонза Халоупек<sup>6</sup>, композитор Святя Гавелка<sup>7</sup> и Иржи Брдечка<sup>8</sup>. После показа мы вышли из просмотрового зала, шли по длинному коридору новых цехов на «Баррандове», и вдруг Иржи Трнка спрашивает меня: «Нет ли у вас крупного плана кошачьих глаз? Они бы здорово подошли для сцены с разноцветными людьми. У вас там кот с Дианой, но добавить бы еще магию его глаз, которую сумеет внушить лишь сверхкрупный план».

Мне стало жаль, сверхкрупный план глаз я не снял и теперь устыдился этого. И тут Ярда Кучера, который шел за мной, сказал тихо: «Я крупным планом глаза кота заснял, а, кроме того, глаза Эмилки Вашариовой<sup>9</sup>, сразу же в тот первый раз, когда Эмилка прилетела в Прагу, и я снимал с ними пробы». Я тогда мгновенно понял, что Эмилка и есть та самая Диана, так что я отправил ее к Ярде, пусть он снимет, что захочет, а сам пошел по другим делам, которых за несколько дней до начала съемок было еще полно.

Коробки с негативом и позитивом пленки с кадрами глаз кота и Дианы мы искали повсюду, наконец, их нашла ассистентка Гонзы Халоупка в монтажной. И это было все равно, как если вы вдруг наткнетесь на клад с золотом. Посмотрите «Кота» заново, уже из-за одних этих крупных планов, и посчитайте, сколько их там и какой сильный эффект в них заложен. Вы узнаете, что значит иметь хороших советчиков и друзей. Ищите их по всему свету. У нас тогда в этом плане царила редкостная обстановка, в мире, следующим исключительно за коммерцией, таких содружеств мало.

Самое важное—это индивидуальное творчество юного таланта, написание сценария и съемка короткого метра. Это уже нельзя выполнить в ходе

занятий, часто для этого нужны лишь учитель и ученик, чтобы можно было продолжать поиски и в нюансах, чтобы хватало времени, а остальные, чьи фильмы в данный момент не обсуждаются, не скучали. И хотя есть исключения, их мало. Случается такое, что студент или студентка переписывают сценарий по девять раз. Я люблю давать читать сценарий в аудитории перед всеми, чтобы каждый мог высказать свои впечатления и соображения, но если кто-либо не желает этого делать, а хочет говорить только со мной, то я принимаю это во внимание. Все люди разные. После года или пары лет работы со студентами я часто в итоге становлюсь руководителем их дипломного фильма. Руководителя для себя студенты выбирают сами, а самые близкие сохраняют связь и позже, когда они уже находятся, скажем, в Боготе, в Испании, в Японии или же где-нибудь в США. Поэтому я подчеркиваю необходимость хороших педагогов и советчиков: таким образом, вы можете ускорить свое развитие.

Базовым отправным пунктом режиссерского труда является непрерывное удержание в памяти *кинематографической составляющей произведения*, начиная от сюжета, продолжая написанием сценария и подготовительным периодом до самих съемок и монтажа. Это означает для каждой сцены фильма искать то верное во всех отношениях кинематографическое решение: в изображении, в звуке, в актерской трактовке, в монтаже. Речь не о кинематографичности ради кинематографичности, сугубо формальной, я имею в виду все новые и новые поиски кинематографически выразительных средств для каждой конкретной ситуации и способность автора постоянно увеличивать их арсенал.

Чем отличается кино от всех остальных искусств? Движением камеры, актеров, движением цветов, контрастами и вариациями, связанными с изображением и звуком, всем тем, что выразительно с кинематографической точки зрения, что входит в понятие визуальных и акустических категорий. Кинематографический стиль, следовательно, не означает лишь формальной или механической записки диалогов или событий, но подразумевает нахождение вместе с камерой и микрофоном внутри диалога, в гуще действия. Вы снимаете лица, чувства, эмоции и накладываете на это слова из диалога в качестве контрапункта. Многие сценаристы, написав диалог, рассчитывают на то, что режиссер в своей манере его оптически отобразит. Однако плохой режиссер снимет диалог чисто механически, так-сяк, без понимания драматичности сцены. Поэтому столь важно то, как именно написана сцена. Лучшим примером являются сценарии и фильмы Ингмара Бергмана. Бергман писал сценарии только для своих актеров и затем лишь вместе с ними и со своим постоянным оператором Свенном Ньютквистом оживлял эти слова в визуальную форму, которую в сценарии вы не найдете, потому что он никому не должен был сдавать ее на утверждение. Когда приходит этот момент истины—съемка кадра—под режиссурой всегда понимается параллельное руководство актерами и камерой.

Фильм—это и не литература, и не театр, но он может от них, как и от всяких искусств, что-то брать и вдохновляться ими. Фильм есть некий *синтез всех искусств*, проводимый в современной эпохе уже сто лет. Поэ-

тому когда в 1971 году на 25 кинофестивале в Каннах некоторые режиссеры получали приз как «самые успешные участники с момента возникновения фестиваля» и каждому нужно было добавить что-то краткое к демонстрации фрагментов своих картин, Федерико Феллини воскликнул: «Vive le cinema!» Да здравствует кинематография! Я тоже был в том прекрасном обществе авторов-кинематографистов со всего мира, рядом с Феллини и вместе с Ингмаром Бергманом, Робером Брессоном, Рене Клеманом, Линдсеем Андерсоном, Микеланджело Антониони, Уильямом Уайлером, Сергеем Юткевичем и Орсоном Уэллсом. К разноцветному карнавалу из «Кота» я лишь тихо сказал в микрофон, что надеюсь, что чехословацкая кинематография все-таки будет жить...

Как я уже сказал, в Чехословакии, если я хотел найти воплощение для своего киноязыка и стиля, то должен был научиться писать сценарии самостоятельно, поскольку работы наших сценаристов представлялись мне тогда, за редкими исключениями, слишком банальными и литературными. Литератор сдает свой роман в окончательном виде, читатели книгу читают, и у каждого возникает свое собственное представление о мире автора. В фильме вы должны все кратко и выразительно *показать* в конкретном кадре, свете, цвете и со всеми звуками. Это до сих умеют немногие, поэтому появлялось, появляется и будет появляться большое число авторских картин.

Профессиональные сценаристы или пишут для продюсера, который затем ищет режиссера, или же они настолько сильны, что воплощают свою идею без оглядки на кого бы то ни было, а потом должен отыскаться конгениальный режиссер. Или же сценарист пишет для «своего» режиссера, как у нас Ян Прохазка для Карела Кахини<sup>10</sup>. Лично я свою трилогию «Стремление» (1958), «Вот придет кот» и «Все добрые земляки» хотя и начал самостоятельно, но только ее заключительную часть написал без соавтора. Однако тот же Иржи Бречка мне тогда сказал, что столь личный фильм о родной деревне я должен писать один-одинешенек. Тем не менее, у меня было около пяти драматургов<sup>11</sup>.

Вот только каждый сценарий, и даже лучший в своем роде, остается простым каркасом до тех пор, пока не превратится в реальный творческий замысел талантливого режиссера. В течение ряда лет я был членом художественного совета киностудии «Баррандов» и знаю, как, например, выборщики из политических кругов, которых посылали на совет, читали в сценарии только диалоги, а ничего другого не понимали. Так и большинство сегодняшних фильмов убивает человеческое воображение и фантазию избытком специальных визуальных и звуковых эффектов, предательской манипуляцией, которая делает из зрителей глупцов, а они все это терпят и еще платят деньги. Их, таким образом, лишают того чувства, без которого целиком пропадает одна важная сфера кинематографического мира. Любители музыки, которые бы не знали произведений Бетховена, Моцарта, Дворжака, Бартока, Стравинского, Яначека и Баха, никогда бы не смогли разобраться в этой области. То же самое и с кино. Тот, кто не знает главнейшие произведения мировой кинематографии на всех этапах ее развития, теряет мерило и способность судить о современном состоянии кинематографа.

К счастью, этой болезни души все еще сопротивляется множество достойных и человечных фильмов вместе с их авторами, кинокритиками и теоретиками, продюсерами и дистрибьюторами, которые не утратили ни смелости, ни вкуса, ни доброго сердца. Мы все *сообщающиеся сосуды*, и я хочу тут упомянуть, что в Чехословакии моих киношных лет я хорошо узнал, что, например, означал продюсерский талант, чувство и гуманность у таких руководителей творческих объединений, какими были Богумил Шмида и Ладя Фикар, Ладя Новотный, Иржи Шебор и Владимир Бор, Ян Прохазка или Карел Фейкс<sup>12</sup>. С Фейксом я никогда не работал, но любил заходить к нему каждую неделю на пару слов и хороший кофе.

Возрождение кинематографа во всем мире требует именно таких кинопродюсеров и дистрибьюторов, которые, имея коммерческий талант, являются еще и творческими людьми, одержимыми кино, какими были их предшественники по всему миру. Которые открывают подлинные таланты—сценаристов, режиссеров и актеров. Я удостоверился в этом в эмиграции, когда на немецком и австрийском, английском и французском телевидениях я всегда, в конце концов, находил близких мне продюсеров и редакторов, а в Канаде до сего дня моей опорой является Рок Демерс<sup>13</sup>.

Я буду постоянно подчеркивать, что для каждого режиссера (я имею в виду, разумеется, и женщин) самое важное—постоянно развивать свой индивидуальный *киноязык*, а, таким образом, и свой *стиль*, который, исходя из задач того или иного фильма, всегда различен. Это значит работать и непрерывно искать кинематографические идеи, визуальные и звуковые, искать их в жизни и в других видах искусства. Главным путем к индивидуальному стилю является *композиция фильма* или же монтаж кадров в разных сценах, однако концепцию последнего удается сформулировать лишь после окончания съемок. Композиция фильма рождается уже в мыслях создателя, когда он набрасывает эскизы каждой сцены в отдельности и в то же время в контексте всех прочих, в контексте будущей картины в целом. Поэтому такую композицию необходимо начинать обдумывать еще с периода зарождения фильма, с самого его сюжета.

Каждый год у меня новые студенты, и я сразу же стараюсь обнаружить, что они знают и умеют, как они учились, где и кто их учил. Многие приходят лишь с небольшим *кинематографическим опытом* и фантазией, и им нужно лекцию за лекцией давать и практические задания, и упражнения, чтобы в их работе была направляющая. Отрадно видеть, как они начинают пробуждаться, хотя многие поначалу думают, что кино—это только болтливые и неглубокие телесериалы. Лишь позже они начинают видеть, слышать и понимать все, что им будет необходимо для подлинного кинотворчества. Например, никто из моих студентов и студенток до начала обучения не видел великий и человечный фильм Робера Брессона, который я уже упоминал—«Приговоренный к смерти бежал»<sup>14</sup>. Фильм о нацистских заключенных в период Второй мировой войны и о молодом участнике Сопротивления, приговоренном к смерти, которому, в конце концов, при поддержке самой судьбы, благодаря силе своей воли и веры удастся бежать. Брессон узнал, что такое нацистское заключение, на своем собственном примере, однако, в первую очередь, пленяет его отношение к актерам и использова-

ние в фильме непрофессиональных исполнителей. Этот фильм снова и снова производит на студентов огромное впечатление, буквально открывает им глаза и учит их слышать, что представляет собой творческое использование звука в кино. Столь же сильно действуют картины Ингмара Бергмана, его искусство вглядываться в людские души в действии и диалоге одновременно. В этом он непревзойденный мастер, так же, как Феллини в «Дороге» и в «Восемь с половиной»<sup>15</sup>.

*А теперь: Как стать настоящим кинорежиссером? Как узнать режиссерский талант? Какими предпосылками должен обладать начинающий кинорежиссер?*

Обычно для того, чтобы стать хорошим режиссером, нужно пройти долгий период обучения и творческой работы, и обычно каждый должен, прежде всего, начинать в качестве ученика, а, значит, ему нужен его мастер. Теперь добавлю к этому свой личный опыт и ряд примеров, однако еще раз напомню, что самой важной является способность любить людей и жизнь, интересоваться другими и уметь постигать их чувством, уметь не только наблюдать, но и поддерживать всех, кому это необходимо.

Прежде всего научитесь тому, что даже если ситуация на вид неразрешима, вы должны *суметь невозможное*. Когда я в Канаде в Монреале снимал для Рока Демерса полнометражный игровой фильм для детей «Большая земля маленьких», я попал именно в такую ситуацию. В течение двух недель натурных съемок на выставочном стадионе, который мы задекорировали под сказочный мир «За радугой», стоял холод до трескучего мороза, это притом, что все сцены с множеством актеров и акробатов должны были разворачиваться в летней атмосфере! Наступил последний съемочный день, и нам непременно был нужен еще один—для сложной сцены с королевой, летающей на трапедии над своими подданными без страховочной сетки. А перед этим до полудня приехал Рок и сообщил мне, что на следующий день должна начаться снеговая буря, а вместе с ней и крепкая канадская зима, длящаяся без промежутков до самого лета. Это значило, что на все досьемки есть еще этот день, по финансовым соображениям без единого шанса отложить их до весны.

Я съел порцию трески, пирожное, выпил свой любимый чай и пошел уединиться, со сценарием я присел в углу. Если бы я не знал его наизусть и не обладал многолетним опытом повидавшего свет кинематографиста, могла случиться трагедия. Рок как независимый продюсер всякий раз рискует всем, и теперь возникла угроза, что ему будет нанесен серьезный ущерб. Мой друг на протяжении тридцати лет, быть может, единственный продюсер, который снимает полнометражные фильмы для детей, с безудержной силой веры, энергией и, кроме того, удачей при всем риске. За двадцать минут у меня в голове появился план возможных купюр в сценарии (с учетом их технического решения), которые фильм никак не портили.

Чудесным образом в этот день мороз утих и только слегка моросило, этаким невидимый дождь, так что актриса и акробатка Лоррен Десмаре<sup>16</sup> могла летать на трапедии. Ведь если бы она замерзла, то неминуемо сорвалась бы вниз на бетон. Съемка была запланирована не только с нижнего

ракурса, но и с верхнего, через королеву на ликующие многоцветные толпы людей в мире «За радугой». Я отобрал все общие и средние планы, которые необходимо было отснять до наступления темноты, с тем, чтобы оставшиеся крупные планы и детали мы доснимали ночью, столько времени, сколько потребуется, с угольными лампами высокой световой интенсивности.

Когда я предложил Року свое решение, он тут же с пониманием его принял и дал согласие на ночную съемку до тех пор, пока не начнется снеговая буря. Потом мы пошли за главным оператором Мишелем Бро<sup>17</sup>, чей сын Сильван работал на съемках помощником оператора и всегда вовремя был у меня под рукой. Мишель, выслушав нас, заявил, что я требую невозможного, но пока мы с Роком некоторое время молча на него глядели, решил, что все-таки попробует после наступления темноты поколдовать со светом.

Последняя хлопушка раздалась после полуночи. И когда готовилась съемка памятной фотографии всей группы, актеров и техников, все начали кого-то тихо звать, так, как в нашем фильме зывали толпы к Слэйму, прашуру лохнесского ящера, существу, которое обитает в воде и воздухе и создает золотую пыль. Только теперь люди все сильнее и громче скандировали: «Войта, Войта!», и это меня согревало. Три недели мы работали в нечеловеческих условиях, все время при помощи одних аэродромных машин мы убирали тяжелый, таящий снег. Каждый день я с моим ассистентом был на площадке уже в пол-шестого утра, чтобы перехитрить мороз и чтобы с техническими работниками и другими спасателями фильма решить, что и где снимать...

На следующий день я должен был лететь домой, в Нью-Йорк. Снеговая буря резко нагрянула перед полуднем, и мой рейс, как и все остальные, был отменен. Мне пришлось ехать ночным поездом. Когда же, наконец, я был дома и хотел после всех мучений хорошенько выспаться, вместо сна я очутился в каких-то иных, не поддающихся описанию мирах, часто иррациональных, а иногда и прекрасных, но тотчас вслед за этим нестерпимо жутких. Я встал, заварил себе чай, который всегда придает мне устойчивости и спокойствия, и послушал классическую музыку. Душевно я отдался от напряжения последних дней и понемногу набирал силы. Это состояние продолжалось около недели, а потом все во мне снова пришло в равновесие.

Кинематографическая практика преподносит ситуации весьма неожиданные и непредвиденные, поэтому студентам я всегда внушаю такую параболу или притчу: режиссер стоит со своими актерами и оператором на крыше небоскреба и готовит следующую сцену, как вдруг кто-то его толкает, и он падает. Чтобы спасти себя и снимаемый фильм, он должен научиться летать...

Многие каверзы кинопроизводства можно предупредить, как разумом, так и взращенным в себе инстинктом. Режиссер, конечно, к опасным ситуациям и разного рода трудностям должен быть подготовлен и должен уметь их прогнозировать. Когда вы, скажем, работаете в сценах с лошадьми или снимаете на стремительной реке американского континента, всегда существует вероятность травмы и смерти. Поэтому хорошо иметь очень опытных каскадеров, мужского или женского пола, которые также заботятся о

безопасности актеров. Тем не менее, за свою многолетнюю практику я научился контролировать все, в том числе и каскадерскую работу, самостоятельно. Всегда найдется кто-то ненадежный, и что потом? За жизни людей из съемочной группы и жизни актеров несут ответственность режиссер и продюсер. Если случится нечто ужасное, под суд пойдут оба. Мне есть что рассказать—на нескольких картинах, которые я снимал, жизни висели на волоске. Но в итоге мне всегда везло.

Только *верно* выбирайте себе *коллег и союзников*—если они ваши друзья, это еще лучше. Я уже упоминал свою теорию семерых храбрецов: я очень на нее полагаюсь и рекомендую ее всем остальным. Если у вас есть двое отличных союзников, двое храбрецов—вместе с вами их будет трое, этого в любом случае мало. Если всех вместе вас пятеро, это уже лучше и успех возможен. Но если вы хотите выиграть, сделайте так, чтобы, включая вас, было семеро храбрецов. Их может быть и девять или двенадцать, но это уже число, близкое к фантастике. Если в киностудии вас семеро храбрецов, вы найдете и тех нескольких необходимых «справедливцев», которые ваше доброе дело помогут осуществить.

Вопрос в том, кто станет той персоной, которая действует как вошедшая в поговорку стрелка над чашами весов. Таких людей может быть и больше, но хватит даже одного, только вам его для себя и своего фильма или проекта еще нужно найти. В большинстве случаев им бывает продюсер, который решает, будет ваш проект реализован или нет. Но иногда принципиальное решение за продюсера и за всех остальных должны принять вы сами, о чем свидетельствует один мой личный незабываемый опыт.

В 1972 году в Австрии для австрийского и немецкого телевидения я готовил полнометражный игровой фильм «Маяк» по отличному сценарию Ладислава Мнячко<sup>18</sup>. Он сам пожелал видеть меня в качестве режиссера, фильм продюсировала известная венская фирма, и я после соглашения с Лацо написал еще более достойный в кинематографическом отношении и более изобретательный сценарий, хотя и сама оригинальная история уже была по-настоящему сильной. Моряк Хмара в какой-то арабской стране в трактирной драке убивает своего противника злополучным ударом в голову, и его приговаривают практически к пожизненному заключению. Будучи заключенным, он работает в каменоломне, часто в смертельную жару, однако у него есть шанс выйти на свободу, если он примет службу на одиноком маяке где-то у Акабы. Если он выдержит там два года, то будет отпущен. Так арестант немецко-польского происхождения занимает место, на котором каждый, кто был до него, не позднее, чем через год, сходил с ума. Эту роль я предложил крупному немецкому актеру Хансу Кристиану Блеху<sup>19</sup>, известному и по американским картинам, у нас же в основном по фильму французского режиссера Армана Гатти «Загон» (1961) о двух заключенных—гладиаторах в немецком концентрационном лагере.

Вначале одиночество не беспокоит арестанта, но позже он начинает скучать, и ему не помогают даже две бутылки вина, которые арабский офицер с двумя солдатами привозят каждый месяц вместе с продуктами: Хмара—а ныне сторож маяка—всегда выпивает их в один прием. И вот однажды к

берегу с какого-то корабля приплывает большая крыса. Хмара поначалу хочет ее убить, когда же крыса ловко сыграет с ним в прятки, тот начинает испытывать к ней симпатию, преодолевает боязнь крыс, привычную для моряка, и они становятся друзьями. Крысенок получает имя Джимми, и все сразу улучшается, одиночество уже не тяготит Хмару, он ходит с Джимми на прогулки в пустыню и танцует с ним. Танец с крысой придумал я, хотя его реализация и казалась столь же невозможной, как раскрашенные люди в «Коте». Но это удалось мне и на сей раз.

Я предложил снимать фильм у Красного моря в Эйлате в Израиле. В Египет и другие арабские страны я не мог ехать, там бы меня передали русской секретной службе, а Израиль я хотел узнать как центр чего-то очень мощного и неповторимого в политическом, духовном и религиозном отношении. Но инстинктивно я чувствовал, что, как телевизионный канал, так и фирма-производитель желали бы из проекта по-тихому выскользнуть. С одной стороны, мы не могли найти маяк, имеющий такое местоположение, какого требовала история. И, во-вторых, продюсеры боялись той самой второй главной роли в картине, которую должна была исполнить крыса, столь же важная, как тигровый кот в фильме «Вот придет кот».

Прежде всего, по их подсчетам затраты на строительство маяка для фильма оказались такими высокими, как если бы они мне прямо хотели сказать, что с этим проектом ничего не выйдет. Я как раз вернулся с выбора природы в Израиле, и мне было ясно, что я спасу фильм только в том случае, если быстро найду какое-нибудь дешевое решение. И я нашел: израильская армия и секретная служба предоставили мне небольшой самолет для осмотра занятой территории, и во время него я заметил, что маяки там строят очень просто. Конструкция из крепких железных траверсов и лестница, электричество вырабатывают генераторы, спрятанные под козырьком из листовой стали, оставалось лишь построить какой-нибудь домик или будку для сторожа. Это, разумеется, было уже недорого, я подготовил в этом отношении фотографическую документацию и добавил к ней проекты нового архитектора, которого я тоже нашел в Израиле. Тот был родом из Польши, хорошо подготовленный в области игрового кино.

Но проблемой оставалась дрессированная крыса: где ее взять? Утром после возвращения в Зальцбург я ехал на поезде в Вену. Мне нужно было купе в первом классе, где я мог бы остаться в одиночестве и несколько часов езды работать. Я к этому привык, никогда не скучаю. Одно пустое купе я нашел, в нем на сидении лежал немецкий журнал «Бунте Иллюстриэрте» со статьей, озаглавленной «Крысолов из Гаммельна» о некоем господине Холмсе из Англии, который работал на съемках немецких фильмов, даже с его адресом и телефоном. Та статья была даром Божьим, именно то, что мне было нужно.

Когда я пришел в офис директора кинопроизводства, он мне сказал, что телевидение и шеф как раз решили остановиться и заморозить проект раньше, чем набегут следующие траты. На пути к шефу по длинным коридорам у меня была пара минут, я постарался за это время сконцентрироваться и впитать в себя всю возможную позитивную энергию, чтобы мне удалось изменить его решение. Когда я к нему вошел, то прямо излучал

собой позитивную энергию, я не дал ему и слова сказать и, как волшебник, на столе с фотографиями и чертежами наколдовал ему проект дешевой постройки на берегу Красного моря, недалеко от Эйлата, где все мы можем расположиться. Шеф лишь мякнул: «А что с той крысой?» В этот момент я положил ему на стол журнал со статьей о господине Холмсе и его искусстве дрессуры крыс и спросил, могу ли я воспользоваться телефоном и позвонить прямо в Англию. К счастью, господин Холмс был дома и, когда я ему описал запланированные мероприятия, включая те элементы комедии «слэпстик» и танцы в пустыне с крысой, к большому удивлению шефа сказал, что все это возможно, но перед съемками каждого кадра я должен давать минимум пять минут, самое большее полчаса, на подготовку. Я передал трубку продюсеру, чтобы они обговорили детали, и фильм был спасен.

И продюсеру в этот самый момент начала нравиться идея, в то время как еще совсем недавно он вместо живой крысы предлагал использовать куклу, управляемую невидимыми нитями. Конечно, предлагал не мне напрямую, я с детства верил в то, что у животных есть душа, я умею с ними работать, что доказал дома, а позже в Канаде и других местах. Господин Холмс потом прилетел в Эйлат с несколькими клетками, где были крысы, главным образом, самочки, которые любят бегать со света в тень, что является основным принципом работы с крысами. Самцы, в свою очередь, были хорошими актерами для крупных планов и во время игр—дело в том, что они более ленивые. С животными, конечно, вы не можете работать долго или даже целый день. Профессионал знает, что, например, для сцен с лошадьми вам нужно несколько похожих лошадей, чтобы одна могла играть, а остальные бы отдыхали. То же самое относится и к крысам. Дольше всех должны выдержать люди, наверное, потому, что мы были одарены Создателем свободной волей.

Уж если я тут описал зарождение «Маяка», я не могу напоследок не отдать дань памяти замечательному писателю, парню с духом авантюризма, другу и мораванину, выросшему в Словакии, чехословацкому патриоту Ладиславу Мнячко. Я не забываю Лацо.

*Важно знание актеров, искусственность в актерской игре, мастерство выбирать актеров на роли.*

Как найти с актерами общий язык, как проникать в их души и, насколько возможно, подружиться с ними; для режиссера это очень существенные вопросы. На них может дать ответ лишь длительное исследование актерского труда, познание его в самом ходе работы, поэтому отношениям режиссера и актера я посвящаю в этой книге отдельную лекцию.

Возможно, важнее всего для режиссера умение *концентрироваться на работе*, снова и снова набираться за ночь *энергии* для следующего дня съемок. Вставать с постели не разбитым, но бодрым и со вкусом к жизни. Съемка, прежде всего, должна доставлять тебе удовольствие, но все же: откуда каждый день брать энергию для всех, с кем ты имеешь дело, для их вдохновения, ободрения, пробуждения куража, для того, чтобы почувствовать окружающих? Этого не добиться одним только рациональным путем, для этого нужно использовать свой инстинкт, интуицию, свое подсо-

знание и сверхсознание в значении старого изречения Гермеса Трисмегиста<sup>20</sup>: «Что наверху, то и внизу». Я называю это «зажечь витальную искру».

Речь идет как минимум о том, чтобы каждый день воодушевлять окружающих тебя людей на труд и съемки сцены. Даже в самых сложных условиях: на морозе, под дождем или если человек, допустим, болен. «Как завоевывать друзей и оказывать влияние на людей»—так называлась известная книга американца Дейла Карнеги<sup>21</sup>. Прочитайте это старое сочинение—я его внимательно читал еще в юности—а затем, скажем, спросите: «А что делать с врагами?» Они тоже будут, и лучше всего превратить их в своих друзей. Дело в том, что иногда неприязнь—всего лишь другая сторона недопонимания или недоразумения.

Конфликты случаются часто именно по этим причинам или же по причинам корыстного порядка. Речь здесь не о компромиссах, а о чем-то более глубоком. Примирение невозможно тогда, когда вы совершенно уверены в своей правоте и справедливости и не желаете служить несправедливости—это вопрос совести. Но, в конце концов, фраза: «Любите своих врагов»—не пустые слова. Если вы не нападаете, у врагов тоже нет повода атаковать, и гнев с яростью проходят. Конечно, иное дело злодейское нападение варварских армий всех типов, здесь коса должна найти на камень.

Разумеется, я говорю о людях, которые остаются людьми и злятся вследствие недоразумения. Как-то раз в Париже на меня прямо в первый день съемок с утра разозлился продюсер фильма. Если бы и я разозлился на него, обиделся бы и удалился, это означало бы или конец всего проекта, или конец моего режиссерского участия в этой картине. Но что-то подсказывало мне, чтобы я искренне, от чистого сердца ему улыбнулся и сказал, что я его люблю. Он смотрел на меня с удивлением, в ту же минуту его гнев утих, он обнял меня, и мы с ним до сих пор хорошие друзья, позже он мне в другой ситуации даже очень помог. Все это возможно, если люди остаются людьми, невзирая на то, что, например, когда они себя неважно чувствуют, то иногда не могут избежать конфликтов. Нечто совершенно иное—умышленные манипуляторы, ведущие людей к уничтожению, пыткам и ужасам, которые до того им и не снились. В конце концов, возможно, и в странах бывшей Югославии люди достигнут примирения, но во сколько человеческих жертв уже обошлись весь эгоизм и низость отдельных личностей! Если вы хотите ближе познакомиться с этой стороной человеческой натуры, вернитесь к Шекспиру, к его «Гамлету», «Макбету», «Королю Лиру», а затем проследуйте вглубь истории, к греческим трагедиям и мстительным Эринниям.

Всецело увлеченный режиссер, если вы присмотритесь, находится в некоем *трансе*. Порой к нему не может обратиться даже жена или самый близкий друг, как если бы он их в этот момент не воспринимал. Я снимал в австрийском Фрайштадте, недалеко от чешской границы, «Возвращение утраченного рая». Первый рождественский эпизод: детство старого господина, снег, сани, дети и собаки. Перенестись в 1907 год—это требует знаний и фантазии, а также всей необходимой концентрации и энергии. Утром я шел по улочкам этого прекрасного города готической эпохи, прокручивая перед мысленным взором сцены, которые буду снимать, и совершенно не

заметил друга, который как раз приехал из Зальцбурга. Я обратил на него внимание только во время обеда в старом гостиничном ресторане рядом с башней у городского вала. Он сердился на меня за то, что утром я не сказал ему ни слова, и не позволил объяснить, что я его в тот момент просто не видел. Таким образом, настоящий режиссер-творец должен научиться отправляться за своими идеями внутрь себя. И это не так просто: такое умение достигается лишь постепенно, у каждого по-иному, у кого-то это буквально будто дар свыше. Настоящая концентрация—это не что иное, как видения пророков, описанные в Библии, как буддистская медитация, монашеская молитва или каждодневные занятия внутренней йогой. При этом ты извлекаешь вдохновение не только из своего жизненного опыта и своих наблюдений, но самые сильные и самые лучшие творческие идеи ты получаешь от той универсальной силы, которая нас создала.

Будучи режиссером, каждый день погружаться в себя, перед каждой сценой, это все равно что добывать золото. Вы проживаете глубокие интровертные процессы, однако вы должны суметь вновь вернуться в реальность постановки фильма и поддержать в необходимой мере общение с актерами и коллегами, выказать способности к решению многих вопросов, подогреть нужные понимание и энтузиазм. Именно в этом я все время наблюдаю неуверенность у начинающих режиссеров. Например, одна студентка написала несколько версий сценария, читался он хорошо, но когда она привела актеров и актрис, то не знала, что с ними делать. Она уже начала говорить, что бросит режиссуру и будет только писать. В чем ошибка? Она не сумела переступить через границу сновидения и кинематографической реальности и никогда до этого не работала с актерами. Лишь неразумные люди полагают, что они все умеют. Тот, кто разумен, знает, что работе с актерами тоже нужно учиться, и как ремеслу, и как тому духовному, что с этим связано.

Это, конечно, тоже требует куража—не дерзости, а куража, соединенного с непритворной скромностью. Все режиссеры, страдающие манией величия, те, которых критики до определенного времени превозносили как гениев, в конце концов, провалились. Такому гению нелегко падать на землю, но каждому из нас придется—жизнь петляет, как кривая кардиограмма, вверх-вниз, вверх-вниз. Хорошо бы научиться владеть собой, поэтому я советую начинающим режиссерам—перед тем, как снимать сцены с актерами, прежде всего определить или написать сцену, потом найти для нее актеров, отрепетировать с ними и научиться понимать их и их ремесло, а потом уже воплотить сцену в изображении и звуке, стремясь выразить фон и атмосферу, с использованием света и реквизита.

При этом каждый неизбежно допустит множество ошибок, но потом посмотреть на них и извлекать из них уроки—этому цены нет. Так же, как и наблюдать в работе матерых режиссеров: киношколы недостаточно, начинающие должны проходить практику на производстве. Такой опыт накапливается годами, и у коллег, которые являются настоящими профессионалами, вы учитесь постоянно, важно лишь верно их выбрать. Двух короткометражных студенческих фильмов для рождения режиссера слишком мало.

К глубокой внутренней концентрации режиссер должен быть способен в любом месте, например, на шумной улице, на суденьшке, которое мечет-

ся в бушующем море, даже когда вам страшно. В моей режиссерской практике я и такое испытывал. Но когда вы уже в работе, становится поздно, если вы хорошенько не подготовили себя к разным случайностям. Нужно заранее ходить на съемочные площадки, все обнюхивать и осматривать, пока это не станет буквально составной частью вашего существа. Позже вы вдруг начнете видеть отдельные кадры, движения актеров и камеры. Конечно, это требует систематических тренировок и открытости новым идеям и предложениям, что возможно лишь тогда, когда вы в совершенстве владеете техникой камеры, знаете фокусные расстояния объективов и их влияние на характер изображения, и если вы разбираетесь в актерах. Так что тренируйтесь, по возможности, каждый день.

Лично я всегда люблю отходить в сторону от беготни съемочной группы и процесса подготовки сцены, чтобы сохранить концентрацию и быть готовым к работе. Однажды при этом со мной приключилась показательная история. Мы снимали в тогдашнем Западном Берлине игровой телефильм «Свобода скуки» по сценарию писателя из Колина над Рыном Дитера Веллерсхоффа<sup>22</sup> о том, как из скуки и ничегонеделания может вырасти потребность в приключениях, даже в преступлении. Это не криминальный фильм, а история молодых людей, постепенно сходящих с истинного пути. Компания парней в нем развлекается тем, что с ружьем и револьверами нападает на влюбленные парочки где-нибудь в кустах, во ржи, да хоть в каменном карьере во время воскресного полудня. Фильм делался для ZDF [Второй канал немецкого телевидения—*прим. пер.*], и снимали мы, главным образом, в Поряны, однако некоторые части в целях экономии и в Берлине. В таком большом городе вы найдете все: озера, парки, заброшенные поля.

Мы готовились к съемкам в парковом ресторане, где главарь банды, талантливый, но избалованный сыночек богатых родителей, придумывает новые сюрпризы для совместных «шуток». В данной ночной сцене стараниями этого сомнительного главного героя, или, лучше сказать, опасного сыночка, должен был, в конце концов, произойти какой-то взрыв. У меня была экспликация с целым рядом расписанных кадров, но ей все еще как будто чего-то не хватало. И когда осветители начали устанавливать в кадре свет, я отошел в темень, чтобы сосредоточиться на своем внутреннем видении ситуации, и я надеялся, что мне в голову придет еще какое-нибудь более удачное решение. Я машинально шагал во все большую темноту и вдруг наткнулся на компашку примерно из десятка хулиганов, юношей в расцвете сил, готовых мгновенно нанести кому-нибудь удар. В секунду мне стало ясно, что у меня крупные неприятности. Инстинкт повелел мне спокойно повернуться к ним спиной, сделать первый медленный шаг, потом второй уже быстрее—а на третий я пустился галопом. Уже тогда я бегал и до сих пор каждый день по утрам бегаю в течение десяти минут, так что я натренирован. Мои необычные движения парней удивили и, прежде чем они бросились за мной, я заработал отрыв и успел добежать до лучей рефлекторов и ресторана. Они мчались за мной, но не догнали...

Я не люблю сравнивать людей со зверями и хищниками—те живут согласно своим врожденным инстинктам, как им завещано Создателем. Но люди имеют свободную волю, а также совесть. Если у них нет ни морали,

ни воспитания, из них не выйдут ни животные, ни хищники, но нечто гораздо более страшное и опасное, что можно назвать лишь извергом, чудовищем или дьяволом. Ад и небо есть в каждом из нас, и от нас самих зависит, чему мы в себе дадим ход.

Этот случай, над которым я размышляю, как и над всеми прочими, произошел неслучайно, он дал мне мощный заряд, дал понять, каким образом сцену той летней ночи снять с исключительной силой. Я тут же вызвал к себе исполнителя главной роли и оператора Игоря Лютера<sup>23</sup> и объяснил им новое решение: актер будет импровизировать, в то время как остальным участвующим в сцене актерам я не скажу заранее, что будет. Этим мы достигнем аутентичного момента неожиданности, такого, какой пережил я сам минуту назад с группой хулиганов, теперь к тому же под угрозой огнестрельного оружия. А Игорь с камерой в руках будет готов двигаться за сценой, как если бы он снимал репортаж. Я называю этот способ съемки *хэппенингом* и использую его все чаще. Но и с новой выдумкой нужно быть экономным, чтобы она не примелькалась. Это то же самое, как если бы вы актерам, оператору и себе ставили планку все выше, как прыгунам в легкой атлетике.

Попробуйте провести параллель между процессом рождения фильма и *самим актом всемирного Творения*. Ведь постановка фильма заключается не только в старательной реализации отдельных сцен, и, шаг за шагом, всей картины, но и в постоянном стремлении искать и находить еще лучшие решения, чем те, которые мы подготовили дома у письменного стола, как домашнее задание. Они являются необходимой и хорошей отправной точкой, но самих по себе их недостаточно. Творческий процесс у сильного художника длится непрерывно, где бы он ни был. И хотя из-за этого ты иногда становишься непонятым для окружающих, но ведь съемка фильмов—это всего лишь иной вид человеческой деятельности, нежели выполнение неких безрадостных механических операций. Ближе всего к художественной деятельности стоит ремесленник, который свои товары изготавливает собственными руками, что тоже является неким видом художественного творчества: сапожник, изготавливающий вручную обувь на заказ, портной, шьющий костюм, или женщина-африканка, плетущая декоративные корзинки. В конечном итоге оказывается, что для каждой сцены тоже существует только одно наилучшее решение, так же, как и для каждого кадра.

Но как их обнаружить и открыть? Главным образом, в ходе самой работы: часто самое лучшее решение для сцены и кадров мы находим, только когда готовим их на съемочной площадке. Они естественно возникают из отношения режиссера к актерам, оператору, звукорежиссеру, под влиянием среды, массовки, световой атмосферы дня, из отношений между героями и их характеров. Кое-что могут подсказать репетиции с актерами, их манера держаться и дикция. Работа актеров, вообще-то, может нас сильно вдохновить в отношении динамического, визуального и акустического решения сцены. Известно из рассказов очевидцев, как рождались самые лучшие сцены Чарли Чаплина. Он, например, остановил съемки на несколько недель и оплачивал простой в течение всего того времени, пока не нашел для

своего бродяги, которому нужно было, чтобы у любимой им слепой девушки создалось впечатление, будто он миллионер, адекватное динамическое решение. Чаплинские «Огни большого города» (1930), вероятно, до сих пор представляют самую лучшую материализацию «американской мечты», одновременно позитивную и ироничную. Хотя Чарли физически и бедняк, он миллионер духа. Благодаря этому видно, что существуют кинематографические потенциалы, которые в сценарии даже невозможно написать. Они должны родиться в самом творческом процессе, однако это предполагает, что автор подготовлен к ним своими грезами и видениями. У кого их нет, тот останется лишь хорошим ремесленником.

Сегодня молодые кинематографисты в сравнении с началом нашего пути обладают большими возможностями в плане учебы и развития своего таланта. Но чем больше возможностей, тем меньше они их используют. Иногда мне кажется, что я бужу каких-то механических существ от их сна. Но только некоторые на самом деле позволяют себя разбудить, загораются и начинают работать над собой, в то время как остальные никогда не станут кинематографистами телом и душой, даже если они, скажем, дети богатых родителей. Неприятно в том или ином отношении упрощать вещи, но в людях из бедной среды часто больше старания. Я знаю об этом из собственной жизни, мне было нелегко, но именно это побуждает человека двигаться вперед. Не только дорогостоящий университет, но и школа жизни необходима.

Сценарий принят, продан и куплен, и наступает *период подготовки*. Одна из самых важных и самых прекрасных фаз в процессе кинопроизводства. Все еще только в зародыше, все рождается и начинает расти. Конечно, очень скверно, если вместо хорошего плода, хорошего сценария в распоряжении имеется лишь недомерок. И, к сожалению, это случается. Приходит время разработки мотивов картины, выбора актеров и проб с ними, утверждения на роли. Обычно работа с технической группой и актерами идет рука об руку, параллельно, ежедневно, с каждым по отдельности. И чем сильнее у режиссера личная и дружеская связь с его коллегами, тем лучше. Именно в этот период хорошо как можно больше прислушиваться к другим, к тому, что они думают и как представляют себе фильм, раскрыть глаза и наострить уши и быть готовым к новым влияниям. Многие возводят баррикаду из своих ограниченных представлений, которые к тому же по большей части лишь теоретические, и становятся совершенно закрытыми для любых перемен. Таким людям не место в кинематографии. Фантазия и вдохновение всегда вносят нечто новое, как и воспоминания обо всем познанном и пережитом.

Случается даже, что вы работаете над одним проектом, и в это время уже начинаете следующий. Осенью 1980 года я в Национальном театре в Хельсинки, столице Финляндии, пленительной страны сильных людей, ставил свою версию романа Достоевского «Идиот». Я жил прямо в театре, в помещении для режиссера, и отлично питался в театральном буфете, или же готовил себе сам. После работы с актерами я почти каждый вечер ходил смотреть разные спектакли, поставленные на четырех сценах театра. Так мне суждено было увидеть и последний спектакль по все еще запрещенной

в то время в СССР комедии Николая Эрдмана «Самоубийца» (которую здесь играли уже два года). И я сразу же решил найти средства и партнеров для копродукции, самому написать по пьесе сценарий на русском и снять ее.

Финский друг и кинодистрибьютор Юсси Коонен заинтересовался копродукцией, тогда я позвонил в Мюнхен и сообщил об этой возможности доктору Шварцу, руководителю продюсерской компании «Нойе Дойче Филмгезелшафт»<sup>24</sup>. Он также выказал интерес. Потом я позвонил творческому руководителю влиятельной телекомпании ZDF в Майнце и привлек к делу и его. Господин Хайнц Унгурайт<sup>25</sup> лишь сказал: «Если у вас есть финский копродюсер и немецкое производство, мы на это подпишемся». Так и случилось: я написал сценарий, и все перешло в стадию подготовки.

Я хотел этим фильмом выказать дань уважения также и самому Эрдману, который во времена Хрущева хотя и был реабилитирован, но его комедию смогли играть в СССР лишь много лет спустя после его смерти, в период горбачевской перестройки. Представителей семи европейских народов в актерском составе я воспринимал как некое предзнаменование Евросоюза в кинематографической копродукции—большой частью это были мои друзья, которых я приобрел за время своей работы в Европе, в том числе и Даниэль Ольбрыхский, в то время наполовину эмигрант<sup>26</sup>, в главной роли.

Одна работа, словом, часто открывает возможности для следующей, в то время как если вы на некоторый период выпадаете из кинопроизводства и не будете поддерживать необходимые контакты, то иной раз пройдет довольно много времени, прежде чем в новых условиях вы найдете другие. Со мной это позже случилось при отъезде в США, где я, в первую очередь, начал преподавать кино. Но почти пятнадцатилетняя работа в Нью-Йорке, в конце концов, также приносит свои плоды в моем первом чешско-американском фильме «Возвращение утраченного рая».

История «Самоубийцы» разворачивается в Советском Союзе после гражданской войны, в период нэпа (новой экономической политики), когда коммерсанты и интеллигенция смогли вновь хотя бы немного ожить, и обстановка в стране после предшествующего повального голода начала улучшаться. Группа коммерсантов и интеллектуалов приходит просить бедного и сумасбродного Семена, чтобы он ради них принес себя в жертву и застрелился бы в качестве протеста против революции и системы, и что они ему за это прежде устроят прекрасный банкет с цыганским хором, а потом и чудесные похороны, во время которых катафалк с гробом будут везти четыре пары белых лошадей. Семен обещает, что застрелится, как мученик, заимствует большой заряженный револьвер, но на банкете так набирается, что когда удаляется исполнить обещание, попадает не в себя, а в землю. Роль мертвого он, несмотря на это, сыграет—до самого прибытия на православное кладбище, где только страх быть похороненным заживо вынуждает его к бегству. Когда он выскакивает из гроба, все думают, что это его душа, а он берет свою милую и красивую жену Марию за руку, отдав жизни, пусть даже и тяжелой, предпочтение перед смертью.

«Самоубийца» после «Паломничества к деве Марии» (1961) и фильма «Вот придет кот» был далеко не первой моей комедией. Мой великий учитель и любимый профессор Карел Плищка, большой кинематографический

волшебник, фотограф и собиратель народных песен, говорил обо мне, что я лирик от природы или, возможно, от самого Господа Бога—и, видимо, именно благодаря этой особенности я во время работы над «Идиотом» обратил внимание, что хельсинские чайки крупнее внутриконтинентальных, что они образуют и более крупные стаи, с удовольствием дают себя покормить, и что в небе потом видно лишь большое белое скопление. Впрочем, хореографию чашек мы с Кветой<sup>27</sup> снимали еще в Зальцбурге для моего созерцательного фильма «Деревья, птицы и люди» (1975). Ныне же мы из одного деревянного участка Хельсинки должны были выстроить Ленинград. Мы нашли дом для жилища Семена, где какие-то бродяги перед нашими съемками устроили пожар, в котором сгорела пара сараев и ближайших деревьев, я попросил, чтобы ничего не восстанавливали, поскольку декорация должна была смотреться как после гражданской войны. Но те чайки не выходили у меня из головы, я хотел дать им в фильме отдельную роль, и это мне тоже удалось.

Я спросил копродюсера Юсси Коонена, что такие чайки любят есть, и когда он мне сказал, что маленьких рыбешек, мы это тут же испробовали. Это сработало: чайки прилетели, сначала лишь несколько, они передали остальным, и через пару минут в нашем распоряжении была тысячная стая. Недельку мы их кормили, прежде чем приступить к съемкам двух больших сцен. Одна разыгрывалась на скалах рядом с домом Семена, с развевающимися белыми парусами сохнувших простыней, когда к Семену приходят с предложением о самоубийстве. Вторая была намечена в парковом ресторане в финале торжественного банкета, когда чайки должны были прилететь крупными стаями, чтобы проводить Семена-мученика на смерть. Наша прикормка им нравилась, они всегда прилетали сразу. Каждый день уже ждали нас поодаль и хорошо знали, что им предстоит. Пернатые мудры и необыкновенно сообразительны, к тому же было совсем не видно, как чайки хватают клювом этих маленьких рыбешек, так что эффект был величественный, даже магический.

Наступил день съемок решающей сцены. Все было отрепетировано, стало быть, я знал, что работа должна идти как по маслу. У домика Семена реквизиторы уже повесили белье, подул ветер, и полотно под ним развевались как нужно, было девять часов утра, и на площадке появился главный немецкий продюсер доктор Шварц. Мы сердечно приветствовали друг друга, я порепетировал еще с актерским ансамблем из тринадцати человек и Семеном—Даниэлем Ольбрыхским, все было превосходно, но господин доктор внезапно встревожился: «Господин Ясный, все идет хорошо, почему вы не снимаете? Есть свет, ветер в “парусах” и актеры превосходны...» А я ему: «Мы еще ждем чаек».

Он подумал, что я делаю из него дурака, и это его возмутило. Я попытался успокоить его хорошим кофе с круассаном, но ничего не действовало, его раздражение перерастало в гнев. Но тут приехали реквизиторы с несколькими корзинами мелких рыбешек, я свистнул, чтобы они начали кормить, чайки на возвышениях уже ждали и первые немедленно начали опускаться вниз. Что мне к этому добавить? Мы отсняли эту сцену трижды, с тележкой на рельсах между скал, в небе были белые чайки, и Даниэль

выглядел, как Франциск Ассизский. Гнев на лице дорогого продюсера сменился удивлением, а затем и радостным пониманием. Моя давняя вера, что *все мы одно целое*, снова подтвердилась. Я верю в параллельные миры растений, животных и людей, а также иных, невидимых для нас существ—и здесь у меня появилось доказательство, что фильм на самом деле является, или хотя бы может являться актом Творения. Хоть бы таких фильмов было больше, но это, простите, зависит от вас, молодое поколение, приходящее следом за нами.

Эту веру я ношу в себе еще со времен «Стремления», когда в ходе съемок новеллы «Мама» я договорился с большим черным лабрадором, и затем он побежал вдоль рельсов с камерой и знал, что должен бежать именно с той скоростью, какая была нам необходима. Я обхватил тогда его большую голову, смотрел ему в глаза и все ему тихо объяснил, и то же самое подействовало впоследствии и в Канаде, когда я работал уже с золотистым ретривером, одним из тех благородных и умных существ, которые водят слепых. Кошечка Мина моего продюсера Рока Демерса играла даже несмотря на то, что мне внезапно пришлось вылететь со съемок в Нью-Йорк: то, что я объяснил ей по-французски, она исполнила для моего ассистента и оператора. Я увидел ее затем лет пять спустя, и старая дружба возобновилась, она постоянно была рядом со мной, уже старушка, без охотничьего инстинкта, но со все еще юными мордочкой и глазами.

Души иных существ, таких вот, как животные, большинство людей не понимают, но хорошо бы они начали их понимать. Наверное, поэтому я снимаю фильмы, в которых участвуют и персонажи-животные, или, к примеру, дерево, как вам известно по «Землякам».

*Как добиться исключительности, необычности и неповторимости кинематографического произведения?* Без сомнения, его правдивостью и красотой, хотя таких фильмов во всей столетней истории кинематографии совсем немного. Но они есть, и вы обнаружите их в отдельных лекциях этой книги, а еще в моем списке великих картин в ее конце. А каким образом надо идти к этой правдивости и красоте, чтобы достичь ее? Это удастся лишь один-два раза за всю режиссерскую жизнь, и корни этого успеха, несомненно, заключаются в поисках сюжета необыкновенной силы и простоты одновременно. Чарльз Чаплин сказал, что лучшие истории для кино—те, которые можно сформулировать в одном предложении, хотя бы и развернутом...

На практике, однако, выходит, что хотя все в зародыше и должно быть уже в сценарии, но бумага есть бумага, в то время как фильм требует творческого заряда или хотя бы единственной капли живой воды. Если мы хотим ее найти, то прежде всего нам нужно искать, как выразить то неповторимое в каждой сцене и во всем сценарии. Конечно, если мы получим банальный сценарий, полный клише, не поможет никакое усовершенствование. Уже сценарное ядро должно обладать силой необычности и неповторимости, и если этого в нем нет, вы не сможете ее оттуда выудить никакой манерой величия или формализмом. Самые сильные фильмы, самые необыкновенные произведения, в конце концов, очень просты, а тот, кто стремится сбить

зрителя с толку внешними эффектами, лишь на поверхности и останется, как бы он ни старался. Если недостает смирения для труда и творческого акта, мания величия ничего не спасет. Кроме того, и крупный талант может вступить на ложный путь, и побеждает черный гений, как сказал один кинотеоретик о части работ Орсона Уэллса, чьей вершиной был и остался «Гражданин Кейн». Вновь отличиться после такого произведения *par excellence* сложно, и за это всегда приходится дорого платить.

В заключение еще раз назову то, что в своей частной кинематографической практике вы можете начать делать прямо сейчас.

Прежде всего, необходимо *непрестанное познание жизни*, людей и вхождение в их судьбы, истории и мгновения жизни. В ком-то это заложено с детства, у кого-то это пробуждает игра на каком-нибудь инструменте, у другого писательство, склонности к живописи обычно проявляются уже у маленького мальчика или девочки. У меня это началось с увлечения фотографией и игры на скрипке, но в итоге победила фотография. У каждого свой путь в кинематограф, но если вы осознаете собственный интерес к сочинению сценариев и режиссуре, то прямо с сегодняшнего дня начинайте собирать материалы и делать себе пометки, неважно чем, ручкой или камерой, как я уже говорил. О том, насколько совершенна сегодня техника, свидетельствуют истории, снятые на видео и переведенные на пленку—к примеру, недорогой, но выдающийся трехчасовой фильм о молодых чернокожих баскетболистах «Мечты о баскетболе» (Стив Джеймс, 1994). Мало картин такой силы, которые раскрывают зрителям образ мысли американских негров, их таланты и слабости. В *видеотехнике* я вижу новые возможности в развитии детских талантов для кинематографа, а также возможность тонкой и качественной любительской съемки. Как когда-то чиновники или офицеры писали стихи, так и сегодня люди могут попробовать себя в разных киножанрах. Сколько раньше у нас бывало в каждой деревне музыкантов—и каких!—и при этом они были портными, шорниками, земледельцами, рабочими, дорожными служащими, врачами. Чем больше будет увлеченных видеолюбителей, тем лучше для развития кинематографии.

Только лишь за счет прослушивания лекций о кино в киноинститутах вы не научитесь снимать, они должны быть совмещены с *практическими занятиями*. Когда мы после Второй мировой войны начинали учиться в ФАМУ, практические занятия были неотъемлемой частью обучения. Их руководителем был Ладя Новотный, который как опытный кинопродюсер помогал нам во всех отношениях. Когда по моему совету он позднее ушел за нами на Чехословацкий армейский фильм, на его место пришла моя первая жена Мирка Фалтисова-Ясна, родом из Злина. Сегодня мы можем проводить практические занятия самостоятельно—если вы не ходите в киношколу или не посещаете вечерние кинокурсы, тем не менее, найдите себе *наставников* в профессии, чтобы они могли заниматься с вами частным образом. Под хорошим руководством ваше развитие пойдет гораздо быстрее.

Отдавайте себя *учебе и постижению всех прочих видов искусства*. Искусство возвышает человека, радует и волнует его, но также и обогащает наш внутренний мир и может дать сильные импульсы для наших сочине-

ний и творчества. Каждый вид искусства совершенно по-иному влияет на структуру кинематографического произведения. Тот, кто, к примеру, слушает только пошлые народные песенки или популярные шлягеры, вряд ли поймет Бетховена или Дворжака. Поэтому художественное воспитание необычайно важно уже в начальных классах. Какое влияние оказал на меня мой профессор немецкого языка Эмил Дласк в Валашском Мезиржиче! Он подтолкнул меня к Гёте, и я читал «Фауста» уже в пятнадцатилетнем возрасте. В этом я благодаря своему учителю получил огромное преимущество перед остальными.

Я поражаясь, как мало студенты здесь в Нью-Йорке пользуются возможностями этого города, не имеющего аналогов в мире, со столькими галереями и музеями, театрами и концертными залами. Например, Метрополитен-опера, этот подлинный центр оперного искусства всего мира. В балете еще царит дух великого хореографа грузинского происхождения Джорджа Баланчина, хотя и приходят уже новые мастера. Здесь же типичные и прославленные нью-йоркские мюзиклы, но есть и Актерская студия, театральная школа, где регулярно встречаются и стар и млад от театра и кино. В Нью-Йорке вы можете познакомиться с необычайным множеством не известных до сего дня актеров и актрис. Но каждая знаменитость когда-то была неизвестна, и хорошо всегда об этом помнить.

Никто не должен здесь скучать и никто, кроме того, не должен лениться. Какой всесторонней инспирации может здесь послужить всего лишь посещение всех этих театров и возможность наблюдать за игрой здешних актеров! Точно так же и мы когда-то в Праге ходили—почти бесплатно—в Национальный театр на стоячие места и могли увидеть наших великих актеров, всю ту старую гвардию, и учиться у них. В кино у нас были контрамарки, которые я лично как представитель студентов потребовал у тогдашнего главы правительства Антонина Запотоцкого<sup>28</sup>, ФАМУ, в свою очередь, получила здание на Климентской улице, кинематографический дом Ванчуры, который принадлежал профсоюзам<sup>29</sup>.

*Учитесь писать сценарии с теми, кто действительно умеет это делать.* Когда я был любителем, то пытался писать сценарии самостоятельно, но в практической работе искал соратников-сценаристов, у которых я мог бы учиться. В шестидесятые же годы настали такие времена, когда в нужное время в нужном месте собрались нужные люди, они любили кино и с удовольствием помогали друг другу. В Праге тогда выросла настоящая художественная «грибница», мы встречались в разных театральных клубах, в Клубе писателей, художников и в Киноклубе. Это сводило вместе разных художников, и возникал живой обмен опытом и мнениями, часто за несколькими бокалами вина. *Находиться вместе*—именно это было настолько бесценно, что я до сих пор стремлюсь к таким союзам везде в мире, где я работал и продолжаю работать.

Хорошо бы и у нас дома возродить эти замечательные культурные традиции. *Чехословацкое кинематографическое чудо*, знаете ли, случилось потому, что нашлись способные продюсеры и кинематографисты, и именно самые лучшие из них помогали друг другу и тянули канат в одну сторону, часто и против ветра. В этом было наше преимущество перед всем миром,

фильм за фильмом. Об этом людском содружестве сегодня мало пишут и говорят, а ведь всю ту эпоху нельзя просто так стереть, как с черной доски губкой стирают крылья. В лучших фильмах своего времени она всегда видна, и эти картины показывают по всему миру до сих пор. Некоторые из них несколько не устарели, наоборот, становятся все лучше оттого, что такие фильмы никто уже не снимает. Возможно, этого даже не умеют, но, как написал Ян Неруда<sup>30</sup>: «Час новый, он новых требует деяний».

Еще одно насчет *выбора актеров*. Когда я снимал кино в Чехословакии, то ездил по театрам по всей республике, искал и знакомился с актерами и актрисами. И то же самое я стремился делать и в Германии, Австрии и в других местах, как, например, в Югославии или Финляндии, а теперь и в Америке. Когда вы уже заняты в кинопостановке, в вашем распоряжении есть кастинг-директор, то есть ассистент режиссера, отвечающий за выбор актеров, но не то что бы я принижал значение этой профессии, однако я сам всегда кропотливо ищу актеров и везде формирую свой собственный актерский архив, разумеется, и при помощи личных контактов.

Одним из главных качеств кинорежиссера является *искусство концентрации*. Находите каждый день время и старайтесь, к примеру, вспоминать вашу жизнь, последовательно с самого детства и до настоящего времени, или же, наоборот, начиная от современности ко все более далекому прошлому. Мало-помалу вы начнете видеть сцены из своей жизни, как если бы они происходили вчера, и в то же время начнете таким образом открывать свое настоящее «я» и свой индивидуальный талант. Методов упражнения в концентрации существует больше, к ним относится и систематическая йога, но каждый должен выбрать свой собственный путь.

Аналогичным образом сосредоточьтесь, когда у вас уже написаны отдельные сцены из сценария или вы готовитесь их снимать: сосредотачивайтесь до тех пор, пока вы не начнете видеть сцену, как живую, с действиями и движениями актеров, с их словами и пластикой, с окружающей средой, временем дня, погодой за окном и общим настроением. Это необходимая домашняя работа, которой каждый хороший режиссер должен покоряться каждый день—так дирижер при изучении партитуры слышит композицию в той форме, в какой он будет потом репетировать ее с оркестром.

*Работайте с камерой*, испытывайте ее в движении и с разными объективами, широкоугольными, нормальными и длиннофокусными, и точно так же работайте с магнитофоном и микрофонами различных назначений. Для будущей инспирации создайте свой архив фотографий, видеок кадров и звуков. Начните работать над своим кинодневником, из которого позднее может родиться кинематографическая поэзия.

Прежде чем вы приступите непосредственно к съемкам, выделите себе время на *пробный фильм*. Это могут быть лишь несколько тщательно отобранных сцен, на которых вы можете проверить избранный стиль, состав исполнителей, костюмы, цвета и декорации или ту реальную среду, в которой вы хотите снимать. Таким образом, вы избавите себя от множества последующих затруднений и пройдете разминку в работе со съемочной группой и в особенности с оператором. *Тест-фильм* не подразумевает, что он содержит в себе уже именно то, как вы будете снимать: достаточно, если в нем

есть хотя бы смутные очертания будущего произведения. Пробные фильмы снимались и в Голливуде, и на киностудии «Баррандов». С «Котом» из-за идеи раскрасить персонажей мы экспериментировали около восьми месяцев, и спасибо директору кинопроизводства Ярде Иловцу, который сделал пробы возможными—без них мы бы точно отправились на гибель. Так и на «Земляках» мы могли размяться приличным пробным фильмом. Важно открыть для себя кинематографическую форму, цвета, монтаж, комбинацию черно-белой и цветной пленки.

Определение *жанра фильма* уже во время работы над сценарием крайне важно для оптической, акустической и актерской трактовки истории. Жанр картины влияет на весь ее стиль, движение камеры или ее статическое использование. Есть фильмы, как крупное парадное зрелище, вдохновленное лучшими развлекательными традициями театра, а есть психологические фильмы, например, картины Бергмана или Феллини, которые идут в глубину, но в то же время забавляют и перемешивают реальность с видениями.

Упражняйтесь в ощущении *ритма фильма*, ритма отдельных сцен и единого целого. Научитесь за счет движений и действий актеров, как и камеры с использованием разных фокусов, задавать внутренний и внешний ритм. Приведу практический пример. Представьте себе человека, который рядом с шоссе пытается спасти раненого, однако у него самого нет автомобиля. Из автомобилистов, которые проезжают мимо, ни один не останавливается, потому что никто не желает запачкать кровью сидения, а, кроме того, брать на себя ответственность, или же просто все спешат и говорят себе, что для этого есть скорая помощь. Но при этом на кону стоит жизнь, и любая скорая помощь бы не успела. Для режиссера существует довольно много вариантов постановки такой сцены. Он может снимать автомобили длиннофокусными объективами, в таком случае все будет происходить как бы с эффектом замедленного действия, еще больше подчеркивая безучастность и беспощадность водителей. Нормальный объектив ничего не добавит, зато при помощи широкоугольного объектива он добьется ощущения хаотического крушения. Он также может сочетать отдельные способы и повысить этим градацию монтажа. Кроме того, можно показать, как сам раненый смотрит на ситуацию взглядом человека, приговоренного к смерти, если спасение не придет. Таким образом, фильм различной постановкой действия, движения, мимики может по мере необходимости усиливать свое влияние, избегать скуки и описательности. Верный темп и ритм фильма—это пробный камень режиссера и монтажера.

Постоянно размышляйте над тем, что важнее: *красота или правда?* Каждый, безусловно, решает это сам для себя, но никто не может уклониться от осознания непрестанной борьбы добра и зла, хороших и плохих людских поступков, одним словом, конфликтности жизни. Хорошо известно, что все измеряется не только любовью, но также и смертью. Смерть—самое сильное мерило всего, но лишь величайшие, такие, как Чарльз Чаплин, сумели выразить ее и в комическом ключе. В каннибальских сценах в его «Золотой лихорадке» (1925) мы видим, как важен жанр: то, что возможно в комедии, было бы совершенно неприемлемым в натуралистической драме. Постичь реальность—дело отнюдь не простое. Сила таких картин, как

«Дорога», «Великая иллюзия», «Гражданин Кейн», вестерна Джона Форда «Нападение»<sup>31</sup> или комедий—или, точнее сказать, трагикомедий—Чарльза Чаплина заключается именно в их соединении жизненной правды и неповторимого художественного вымысла.

После теоретических занятий идите в *ассистенты* к замечательным режиссерам, это приведет вас к зрелости, вы на практике научитесь тому, чего школа вам дать не может, и наряду с этим близко познакомитесь с масштабным и сложным процессом кинопроизводства.

Великий советский и грузинский режиссер Михаил Калатозов сказал мне однажды: «Запомни, в фильме нет ничего, за что режиссер не нес бы ответственности». И когда мы снимали «Сентябрьские ночи» (1957), моим вторым университетом стал ужин в гостинице в Мимони с маэстро-актером Ладиславом Пешек<sup>32</sup>. Я никогда не забуду, как он, в свою очередь, сказал мне: «Пан Ясный, мы должны знать все». Много раз, оказываясь в хороших или дурных обстоятельствах, я вспоминал его слова.

Великие, сильные и правдивые фильмы иногда оказывают большое сопротивление, мы должны страдать за них, биться за них, а, скажем, десятки лет спустя вас будут за них чествовать. Так было со «Всеми добрыми земляками»: мне и моей семье хорошо известны обе стороны медали, связанной с рождением такого произведения, — *слава и проклятие*. В особенности Квентин я приношу мою самую высшую благодарность за это нелегкое странствование по жизни вместе со мной.

Я верю, что каждый сильный и честный талант найдет себе *путь для реализации*. Есть много компетентных, но мало избранных, и к этим избранным относится то, что написал индийский мистик Йог Рамачарака<sup>33</sup>, чьи книги йоги на английском языке стали для меня настоящим сокровищем: «Вы все получите в нужное время. Ни одна вещь не придет к вам ни на минуту раньше, ни на минуту позже, но только и именно в тот момент, когда вы готовы ее принять. Таков закон, от которого никто не может укрыться, никто не может его ни изменить, ни приспособиться к нему. Все так, как и должно быть, и все подчиняется этому закону—ничто не происходит случайно».

Написание сценариев для меня—прекрасная обязанность и удовольствие. Но режиссура—это *страстная и тихая одержимость*, радость всегда заново начинать этот труд, со всеми его рисками и загадками...

1. Карел Плишка был одним из основателей Академии сценических искусств (АМУ) в Праге (в 1945 году). Став деканом кинематографического факультета Академии (ФАМУ), Плишка преподавал и был профессором Войтеха Ясного.

2. *Шульц Алан Франтишек* (1909–1992)—чешский режиссер неигрового кино и педагог.

3. Эльмар Клос стоял у истоков создания ФАМУ, где он с перерывами преподавал в 1946–1971 гг.

4. *Трнка Иржи* (1912–1969)—патриарх чешский кукольной анимации. Автор известных картин «Шпаличек» (1947), «Соловей императора» (1948), «Сон в летнюю ночь» (1958), «Рука» (1965) и др.

5. *Иловец Ярослав* (1913–1969)—директор кинопроизводства. С Войтехом Ясным работал также над фильмами «Трубки» (1966) и «Все добрые земляки» (1968).

6. *Халоупек Ян*—монтажер. Работал на множестве картин, среди которых самые заметные «Король Шумавы» (К.Кахиня, 1959), «Похищенный дирижабль» (К.Земан, 1966), «Поминальное торжество» (З.Сировы, 1969) и др.

7. *Гавелка Сватоплук* (1925–2009)—композитор. Автор музыки к фильмам «Кто хочет убить Джесси?» (В.Ворличек, 1966), «Отель для чужестранца» (А.Маша, 1966), «Все добрые земляки», «Ухо» (К.Кахиня, 1970) и другим.

8. *Брдечка Иржи* (1917–1982)—чешский писатель, сценарист, журналист, режиссер. Особую известность ему принесли трюковые комедии, пародии на американские жанровые фильмы, которые он создал в соавторстве с режиссером Олдржихом Липским: «Лимонадный Джо» (1964), «Адела еще не ужинала» (1977) и «Тайна карпатского замка» (1981). Иржи Брдечка, наряду с Войтехом Ясным и Яном Верихом, был одним из авторов сценария картины «Вот придет кот».

9. *Ваширриова Эмилия* (р. 1942)—словацкая актриса. Танцовщица Диана в картине В.Ясного «Вот придет кот» стала ее первой большой ролью в кино.

10. Творческое содружество чешского писателя и сценариста Яна Прохазки (1929–1971) и режиссера Карела Кахини длилось на протяжении десяти лет вплоть до смерти писателя. Среди самых известных их фильмов «Да здравствует республика» (1965), «Экипаж в Вену» (1966), «Ночь невесты» (1967), «Ухо» (1970).

11. В числе авторов-драматургов, с которыми В.Ясный работал над своей трилогией, помимо упомянутого Иржи Брдечки, можно назвать Владимира Валенту (1923–2001)—на картине «Стремление», и Вацлава Нывлта (1930–1999)—также на фильме «Стремление» и «Все добрые земляки».

12. Войтех Ясный перечисляет руководителей творческо-производственных групп на «Баррандове»: Богумила Шмиду (1914–1989) и Ладислава Фикара (1920–1975), Ладислава Новотного, Иржи Шебора, Владимира Бора (1915–2007) и Карела Фейкса (1903–1972). Многие из них работали к тому же как сценаристы.

13. *Демерс Рок* (р. 1933)—канадский продюсер, актер и сценарист. По ходу своей творческой карьеры не раз сотрудничал с восточноевропейскими режиссерами. Среди его работ «Красная Шапочка и Серый Волк» (М.Месарош, 1988), «Летающие кроссовки» (Б.Поляр, 1990), а также документальные ленты Ясного «Почему Гавел?» (1991) и «Глэдис» (1999).

14. Фильм «Приговоренный к смерти бежал» (Р.Брессон, 1956) В.Ясный упоминал в предыдущих лекциях, а также внес его в свой список лучших фильмов, напечатанный в конце книги.

15. Фильмы Федерико Феллини «Дорога» (1954) и «Восемь с половиной» (1963) Ясный тоже включил в свой список.

16. *Десмаре Лоррен* (р. 1956)—франко-канадская джазовая пианистка и композитор. Принимала участие в работе над несколькими фильмами в качестве автора музыки. Помимо картины Ясного сыграла небольшую роль в сериале «Фредерик» (1980).

17. *Бро Мишель* (р. 1928)—канадский оператор, режиссер, сценарист и продюсер. Пионер эстетики ручной камеры и активный пропагандист «прямого кино» и синема-верите, в 1960-е гг. Бро сотрудничал с Ж.Рушем и стал одним из операторов картины «Хроника одного лета». В 1970-е снял один из ключевых фильмов за всю историю канадского кино «Мой дядя Антуан» (К.Жютра). В 1975 г. получил Золотую пальмовую ветвь за режиссуру ленты «Приказы».

18. *Мнячко Ладислав* (1919–1994)—словацкий писатель и публицист. Автор известного автобиографического романа «Смерть зовется Энгельхен» (1959). После августовских событий 1968-го эмигрировал в Австрию, где активно занимался литературным трудом, в том числе писал сценарии для телевидения, однако в 1989 году вернулся в Чехословакию.

19. *Блех Ханс Кристиан* (1915–1993)—немецкий характерный актер кино и театра, ставший популярным как на родине, так и в Голливуде. Во время войны сражался на Восточном фронте, в результате ранений на его лице осталось несколько «знаменитых» шрамов. Среди многочисленных работ Блеха роли в таких фильмах, как «Визит» (1964), «Пароль “Моритурн”» (1965, оба—Б.Викки, США) «Алая буква» (В.Вендерс, 1973), «Невинные с грязными руками» (К.Шаброль, 1975), «Полковник Редль» (И.Сабо, 1984), «Венгерский реквием» (К.Макк, 1990) и др.

20. Гермес Трисмегист—имя, данное античными греками Тоту—древнеегипетскому богу мудрости и письма, отождествленному ими с собственным богом Гермесом.

21. *Карнеги Брекенридж Дейл* (1888–1955)—американский педагог и психолог. Разработал концепцию бесконфликтного и успешного общения, а также психологические курсы по самосовершенствованию. Книга «Как завоевывать друзей и оказывать влияние на людей» была впервые издана в 1936 году и до сих пор остается самой популярной среди работ Карнеги.

22. *Веллерсхофф Дитер* (р. 1925)—выдающийся немецкий писатель, критик и литературовед. Автор сценариев нескольких фильмов.

23. *Лютер Игор* (р. 1942)—оператор. Снимал картины Ю.Якубиско «Возраст Христа» (1967) и «Птички, сироты и безумцы» (1969). В конце 1960-х эмигрирует в Германию. Работал с такими режиссерами, как Ф.Шлёндорф, М.Ханеке, А.Клюге и др. С В.Ясным снял несколько телевизионных фильмов.

24. «Новая немецкая кинокомпания»—крупнейшее независимое производственное кинообъединение в Германии.

25. *Унгурайт Хайнц* (р. 1931)—немецкий тележурналист. Работал в отделе телеспектаклей и кино на ZDF—втором канале немецкого телевидения, позже был его программным директором. Сотрудничал с такими режиссерами, как А.Клюге, И.Бергман и В.Херцог.

26. Ясный имеет в виду, что в начале 1980-х, после краха «Солидарности» и объявления в Польше военного положения, Ольбрыхский на некоторое время уехал из страны и снимался у разных режиссеров по всей Европе. Однако надо отметить, что актер не пытался получить другое гражданство и в 1985 году вернулся на родину.

27. Имеется в виду Квета Фогель-Славикова—жена режиссера.

28. *Заптоцкий Антонин* (1884–1957)—в 1948–1953 гг. занимал должность премьер-министра, затем президента Чехословакии (1953–1957).

29. После коммунистического переворота 1948 года ФАМУ переехал в так называемый дом Ванчуры на Климентской улице, где в то время также располагался Институт кинематографии.

30. *Неруда Ян* (1834–1891)—поэт, классик чешской литературы.

31. Чешское прокатное название картины Д.Форда «Дилижанс» (1939).

32. *Пешек Ладислав* (1906–1986)—актер. Свои главные роли сыграл на сцене Национального театра, которому отдал практически всю жизнь. В кинематографе был востребован по большей части в ролях комического плана (например, «Школа, основа жизни» (1938) и «Путь в глубины студенческой души» (1939) М.Фрича).

33. *Йог Рамачарака* (1862–1932)—псевдоним американского писателя Уильяма Уолкера Аткинсона, известного популяризатора индийской философии на западе на рубеже XIX–XX веков, чьи книги «Жизнь души», «Пути достижения индийских йогов» и др. становились мировыми бестселлерами.

Перевод с чешского и предисловие **Виктории Левитовой**,  
комментарии **Виктории Левитовой** и **Дениса Вирена**