

Министерство культуры Российской Федерации
ФГОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств»

Е. Ю. Светлакова

РЕЖИССУРА
АУДИОВИЗУАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Часть 1

Хрестоматия

Кемерово 2010

ББК 85.37.я73

С24

Рецензент:

ст. преподаватель кафедры
фотовидеотворчества Кемеровского государственного
университета культуры и искусств

Н. С. Куркова

Светлакова Е. Ю.

С24 Режиссура аудиовизуальных произведений. Ч. 1 [Текст]: хрестоматия / Е. Ю. Светлакова. – Кемерово: КемГУКИ, 2010. – 206 с.: ил.

Рекомендуется студентам, изучающим вопросы режиссуры, а также слушателям системы повышения квалификации.

ББК 85.37я73

© Светлакова Е. Ю., 2010

© Кемеровский государственный университет
культуры и искусств, 2010

ВВЕДЕНИЕ

Наибольшее количество серьёзных и монументальных исследований по кино связано с началом века и началом кинематографа, с революционным временем. Л. Кулешов, А. Довженко, В. Пудовкин, Д. Вертов, С. Эйзенштейн – все они только начинали работать в новом искусстве, при этом, как ни странно, все были молодыми преподавателями ВГИКа, успешно совмещая в себе талант художника и теоретика. Как писал Г. Козинцев: «Я хорошо учил, когда сам учился».

Такие счастливые времена выпадают не часто. Как в эпоху Возрождения художник всегда был исследователем (*не случайно С. Эйзенштейна называют Леонардо да Винчи кинематографа*), так и в начале строительства новой жизни в России появилось невероятное скопление «звёзд» – практиков-теоретиков.

Все они были учителями, а точнее Мастерами. Данная хрестоматия предлагает познакомиться с их размышлениями о сложной профессии режиссёра. В первую очередь для того, чтобы у студента появился интерес к первоисточникам, желание перечитать классиков кино, конкретизировать знания данные в учебнике, а главное – найти подсказки для практической работы над фильмом.

10 режиссеров, собравшиеся на этих страницах, – классики мирового кинематографа. Этот выбор не случаен. У каждого свой неповторимый стиль. Тексты созданы кинорежиссёрами-теоретиками, которые много думали об умении ярко и доходчиво излагать свои мысли при помощи кино. Тексты разнообразны: сборник включает аналитические статьи, ставшие классическими, главы монографий, лекции. Но, несмотря на различия авторских подходов, работы, вошедшие в данную хрестоматию, могут быть представлены как некий единый текст. Этот текст объединен общностью позиции авторов по отношению к особенностям работы кинорежиссёра.

Включенные в хрестоматию тексты статей и монографий охватывают проблемы режиссуры, замысла, монтажа, волновавшие режиссёров прошлого столетия.

Настоящая хрестоматия адресована, прежде всего, студентам вузов, изучающим курс «Режиссура», но она может быть полезна и для более широкой аудитории – для аспирантов различных гуманитарных специальностей, а также для всех, кто интересуется проблемами кинематографа.

Многие книги по кино давно уже стали библиографической редкостью, сохранились в единичных экземплярах в нескольких наиболее известных библиотеках страны, поэтому публикация этих текстов сделает их доступными широкому кругу читателей.

В хрестоматию включено десять текстов, представляющих несколько направлений кинематографической мысли начала и середины 20 века с комментариями в виде биографической справки с акцентом на теоретические работы.

Содержание хрестоматии соответствует базовому учебному пособию «Режиссура аудиовизуальных произведений» (Светлакова Е. Ю.), что позволяет соотносить изученные теоретические положения с текстами первоисточников.

Все тексты, вошедшие в хрестоматию, воспроизводятся, как правило, по первопечатным изданиям. Сохраняется авторское написание.

ЛЕВ ВЛАДИМИРОВИЧ КУЛЕШОВ

(1.01.1899–29.03.1970)

Режиссер, сценарист и теоретик кино



Дворянский сын (отец – художник, мать – сельская учительница), Лев Кулешов к 1917 году успел не только получить образование в Училище живописи, ваяния и зодчества, но и начать профессиональную карьеру.

В 1916-м Л. Кулешова приняли художником на кинофабрику акционерного общества «А. Ханжонков и К^о». Художник, затем артист у режиссёра Евгения Бауэра, Л. Кулешов знает, что значит «быть самим собой», он против салонных драм и противопоставляет им естественную красоту, здоровье и целесообразные, действия «натурщика».

Тогда многие не верили, что художник может быть режиссером. Кулешов доказал обратное, осуществив самостоятельную постановку фильма «Проект инженера Прайта» (1918). Эту ленту можно назвать его первым монтажным экспериментом. В этом же году он публикует свою первую статью – «Искусство светотворчества» (1918, № 12).

Кулешова поражала возможность монтажного совмещения разных мест действия в единое. Хрестоматийно известны в описаниях (хотя в кадрах не сохранились) его экспериментальные склейки крупного плана Мозжухина из какого-то старого фильма: последовательно с тарелкой супа, с детским гробиком, с кадром красивой женщины. Контекст, как доказывал Кулешов, придавал лицу артиста всякий раз новый смысл: муки голода, горе отца, любовная страсть.

Следовательно, считал Кулешов, с помощью монтажа можно создать несуществующую, не выраженную актером эмоцию.

Только в 1962 году в Париже он узнал, что этот опыт называется за границей его именем «эффект Кулешова». Получили известность и три других эксперимента режиссера: «Творимая земная поверхность», «Творимый человек» и «Танец».

В 1919 году в Москве была организована Первая государственная школа кинематографии (ныне ВГИК), и с этого времени судьба Кулешова неразрывно связана с педагогической работой.

Много вложил Кулешов в воспитание натурщика – слова «актер», «игра», «переживание», «представление» он презирал. Члены «коллектива Кулешова» разыгрывали на площадках «фильмы без пленки», занимались физическим тренингом по методу Дельсарта, чтобы позднее стать «натурщиками». Ставилась задача воспитать исполнителя, от природы обладающего яркой индивидуальностью, красотой, здоровьем, умеющего целесообразно и функционально действовать в кадре. Разумеется, без париков, грима и бутафории.

«Мастерская Кулешова» училась на американских вестернах и на фильмах Дэвида Гриффита. Они казались образцами киновыразительности и динамичности. Свой собственный монтаж мелко нарезанных кусков пленки Кулешов называл «американским», в то время как весь мир впоследствии называл его «русским». Кстати, Л. Кулешова обвиняли в «американизме». Часто в главных ролях он снимал свою жену А. Хохлову – актрису с нетипичной, но необычайно выразительной внешностью.

Кадр – это не фон для фигуры актера, считал мастер, а именно условность, жизни не равная. Отсюда и чисто пространственное понимание монтажа, и пластический тренинг натурщиков, которых, конечно нельзя путать с типажами. Типаж – понятие идеологическое, идущее от сравнения лица с «массой» (с типажами работал С. Эйзенштейн) Натурщик – любой человек, обученный вписываться в плоский кадр. В связи со всем этим идеология ранних кулешовских фильмов: «Необычайные приключения Мистера Веста в стране большевиков» (1924), «Луч смерти» (1925), «По закону» (1926) – резко выделяется в массе «революционной» кинематографии. В них есть уважение к индивидуальности, пристрастие к показу технических изобретений, жизни цирка и прочей экзотики. Новой и сложной задачей стало пришествие звука. Кулешов сумел довольно быстро овладеть новой техникой.

Он поставил двадцать картин, из которых первая датирована 1917-м, а последняя 1943-м годом.

Известный эпизод боя («Горизонт», 1932), положенный на белогвардейский романс под гитару, выразительностью звукозрительного образа смерти, кошмара и обреченности намного опередил свое время.

Вершиной творчества Кулешова стал созданный им в 1933 году «Великий утешитель» по мотивам рассказов О. Генри, явившийся синтезом его экспериментальных изысканий.

В 1936 году группе преподавателей были присуждены ученые степени без защиты диссертаций. Лев Владимирович Кулешов стал кандидатом искусствоведения и профессором. Позднее, в 1946-м, ему будет присвоена степень доктора наук за книгу «Основы киорежиссуры». Лев Владимирович был ректором ВГИКа. Кулешов преподавал во ВГИКе, писал мемуары, учебные пособия, сценарии. Выпустил вместе с женой Александрой Хохловой несколько режиссерских мастерских. Среди тех, кто начинал у Кулешова, были выдающиеся режиссеры В. Пудовкин, Б. Барнет, М. Калатозов. Книги, им написанные, переведены на многие языки мира – «Искусство кино», «Основы режиссуры», «Кадр и монтаж» и многие другие.

Благодаря Кулешову динамический монтаж во всем мире стали называть русским. Он основал величайшую киношколу, даже не подозревая о том, что в истории всего кинематографа ей не будет равных по яркости и таланту учеников – будущих режиссеров, которые потом скажут: «Мы на его плечах... прошли в открытое море. Мы делаем картины, Кулешов сделал кинематографию» – фраза стала не менее знаменитой, чем сама книга.

Книгу «50 лет в кино» Лев Кулешов предварил следующими словами: «Важна цель, а она для нас выражается в трех емких словах: видеть счастливых людей. Мы видели счастливых людей, и это сделала наша работа. Значит, не зря прожиты наши жизни. И если вашей работой вы достигнете этого – принесете много счастья людям, – то и вы проживете жизнь недаром. И тогда вам никогда не будет ни стыдно, ни скучно».

Лев Кулешов. Теория, практика, педагогика.
Собрание сочинений в 3 т. М.: Искусство, 1987–1988 гг.

Материал кинематографии

Перейдем теперь к разбору кинематографического материала. Мы с вами бегло прошли временную категорию построения кинематографической картины; теперь перейдем к разбору пространственной категории.

Если мы с вами возьмем написанный художником на полотне стул, причём написанный самым лучшим художником, самыми лучшими красками, на заграничном холсте, причём все будет сделано очень реально и очень хорошо, и если вы будете смотреть на это изображение стула, то вы будете восторгаться, потому что стул вышел прямо-таки замечательный и очень похож на настоящий. Попробуем снять этот нарисованный стул на кинематографе. Затем возьмем настоящий, реальный стул, поставим его в настоящем пространстве, осветим его и также снимем в кинематографе.

Если мы сравним эти два стула на экране, то увидим, что настоящий стул, если он снят правильно, вышел очень хорошо. Если же посмотрим кусок, где заснят стул, изображенный художником на полотне, то никакого стула мы там не увидим; мы увидим полотно, фактуру полотна и нанесенные в различных комбинациях краски, то есть мы увидим тот материал, на котором и которым сделано изображение стула. Повторяю, что на экране выходят только реальные вещи: соотношения различных красок, полотно, плоскость, – но стула как такового, стула, находящегося в трехмерном пространстве, того стула, который был изображен художником на полотне, на экране не будет.

Из этого примера совершенно ясно, что кинематографическим материалом являются, прежде всего, реальные вещи, находящиеся в реальном окружении; условный материал, условное изображение стула в кинематографе не выходит.

Теперь дальше. Попробуем снимать человеческую работу, например работу актера Камерного театра, или Театра Мейерхольда, или Художественного театра. Попробуем наряду с этим снять работу обывателя, или просто возьмем обывателя и заставим его разыграть ту же сцену, которую разыграл актер. Содержание сцены: грузчик грузит мешки с мукой

на пароход. Это трудовой процесс. Значит, мы имеем куски совершенно различные по своему человеческому составу и одинаковые по содержанию, по работе.

Когда мы посмотрим все эти куски на экране, то увидим, что работа актера Камерного театра, или Театра Мейерхольда не будет доходить с экрана, потому что в ней имеется целый ряд таких нарочитых, неестественных для кинематографа движений, которые сами по себе являются условными и не дают той реальности материала, которая для кинематографа обязательно нужна. То, что будет делать актер Камерного театра, совершенно не похоже на нормальный трудовой процесс, на жизнь, а похоже только на театр: фотография на куске будет живым изображением театра со всеми условностями и негодными для кинематографии элементами.

Далее, если мы посмотрим работу актера Художественного театра, то увидим, что она к кинематографу подходит гораздо больше и что выходит она значительно лучше, выразительнее, естественнее. Однако если начнем разбирать ее по косточкам и следить за всем, что делается в этом куске, то увидим, что в конечном счете сущность работы актеров Камерного и Художественного театров одна и та же; работа последнего максимально приближается к жизненным, реальным формам, а первого – максимально от них отдалается, но и та и другая не являются тем реальным материалом, который для кинематографа нужен.

Если МЫ возьмем простого человека, не имеющего никакого отношения к театру, и заставим его проделать то, что нам нужно, то увидим, что работа его на экране выйдет все-таки лучше, чем работа театрального актера, даст более реальный материал, из которого легче будет строить потом кинематографическую картину. Если вы, наконец, снимаете организованный трудовой процесс, то этот кусок – и только этот кусок! – даст настоящие кинематографические результаты. Если вы снимаете настоящего грузчика, который грузит тюки на пароход, то увидите, что он старается работать самым выгодным для себя способом, для того чтобы в кратчайшее время с наименьшей затратой сил выполнить работу. Вследствие долгих лет работы у него появилась привычка стандартизованного, выработанного жеста: он ловко берет мешки, просто вскидывает их на плечи, хорошо, просто и экономно их тащит, сваливает и т. д. и т. д. Такая работа дает на экране самые ясные, самые выразительные, самые четкие резуль-

таты. Конечно, со всеми предыдущими моментами, со всеми предыдущими кусками этот кусок нельзя и сравнивать, так как все предыдущие куски дадут меньший эффект: они или насыщены театральной условностью, или полны обывательского неумения обращаться с предметами – неумения сидеть, ходить, вскакивать в трамвай и т. д. и т. п.

Лучше всего, естественно, на экране выйдет специалист по бегу, если вам нужно снять бег, специалист по ходьбе, если вы снимаете ходьбу. Если мы будем снимать какой-нибудь трудовой процесс, то только хорошо натренированный специалист по данному трудовому процессу даст самые выразительные результаты.

Дальше. Вы снимаете, например, осенний пейзаж: имеется полуразвалившаяся хижина, облака на небе, тут же какой-нибудь прудик. Наряду с этим вы снимаете железнодорожный мост. Просмотрев оба эти куска на экране, вы увидите, что для того чтобы разобраться в этом живописном пейзаже, для того чтобы его разглядеть, нужно очень большое количество метров, так как все в нем немножко наклонно, немножко изломано и уж очень много в нем всяких предметов.

Для того же, чтобы сразу понять конструкцию и основные линии железнодорожного моста, нужно гораздо меньше времени, потому что вы оперируете с очень простыми формами и направлениями, которые быстро читаются с экрана. Для того чтобы показать такой пейзаж и зритель его рассмотрел бы, нужно, скажем, 10 метров, а для того чтобы показать железнодорожный мост, нужно 3 метра.

Вот исходя из всех этих соображений, можно уже наметить ту основную линию, которой следует придерживаться при изучении кинематографического материала. Кинематографический материал должен быть необычайно прост и организован.

Если картина построена монтажно, то каждый кусок идет некоторое, очень короткое, время. Для того, чтобы в данное короткое время рассмотреть, сообразить и учесть все что показывается, нужно давать содержание данного куска в необычайно конкретных выражениях и, значит, необычайно организованно.

Почему же для этого не годится работа театрального актера, которая тоже происходит в некоторой организованной форме? Потому что вся работа театрального актера сводится к совершенно другим, абсолютно противоположным кинематографу движениям. Дело в том, что зритель в зале

театра видит актера с различных точек зрения: с правой стороны первого ряда и с левой стороны галерки; один сидит близко другой – далеко, и, для того чтобы работа театрального актера доходила до всех зрителей более или менее одинаково, у актеров вырабатывается особый стиль жеста, так называемый широкий жест. Например, если актеру нужно вытаращить глаза, то он их таращит таким образом, чтобы их можно было разглядеть с самого дальнего места; если нужно сделать какой-нибудь жест рукой, то он его делает так, чтобы самый дальний зритель и справа, и слева, и с середины мог бы увидеть данное движение. В течение большого количества лет театральная культура на этом строилась.

Она не могла не учитывать того, что актер работал на сцене для зрителей, занимающих огромную площадь, огромное количество точек зрения, и на всю эту площадь нужно было строить работу по законам, диктуемым техническими условиями – конструкцией театрального здания. Когда театр стал развиваться, то и тогда, какого бы он ни был стиля и направления, – все равно: подсознательно этот закон, это правило обслуживания зрителя, сидящего перед сценой, все время существовали и накладывали печать на всю театральную технику. Какой бы ни был актер, и как бы его работа ни приближалась к реальному (а кинематографический материал, безусловно, реальность: реально существующие, реально расположенные вещи), – все равно: законы театра накладывают печать на его технику.

Кинематограф же построен иначе. В кинематографе каждый зритель видит действие только с одной точки зрения – точки зрения объектива; он видит действие не со своего места, а с того, на которое он поставлен режиссером, так как режиссер, монтируя и снимая картину, берет зрителя как бы за шиворот и, скажем, сажает его под паровоз и заставляет видеть с точки зрения паровоза, затем сажает на аэроплан и заставляет видеть пейзаж с точки зрения аэроплана, или же заставляет крутиться вместе с пропеллером и видеть с точки зрения крутящегося пропеллера. Таким образом, зритель в кинематографе все время швыряется режиссером с одного места на другое и то приближается к предмету, то находится в движении, то в неподвижности и т. д. и т. д. Следовательно, зритель в кинематографе видит совершенно иначе, на совершенно других основаниях, чем театральный зритель. И театральный актер, как бы культурен он ни был для работы, в кинематографе абсолютно непригоден, так как

техника его построена на совершенно обратных, противоположных кинематографу принципах.

Условия съемки с одной точки зрения дают возможность чрезвычайно точного восприятия. Скажем, имеется угол поднятия руки – и все зрители в кинематографе этот угол поднятия увидят совершенно одинаково, в то время как в театре этого сделать нельзя, так как там движения воспринимаются вообще, а не с какой-то определенной точки зрения. Следовательно, техника театрального актера совершенно противоположна технике кинематографического актера.

Для того чтобы в театре показать, что человек стреляет из пистолета и убивает своего противника, достаточно вынести картонный пистолет, ударить раз в барабан, человеку закачаться, противнику, которого застрелили, упасть, продолжая дышать, и все зрители, даже самые требовательные зрители Художественного театра, будут совершенно удовлетворены, и им будет казаться, что все это так и происходит.

Следовательно, чтобы показать в театре то или иное событие, достаточно его разыграть, изобразить. Для того чтобы то же самое показать в кинематографе, необходимо, чтобы данное событие реально произошло.

Здесь на помощь приходит кинематографическая техника. Благодаря ей возможны такие невероятные вещи, которые, казалось бы, не мыслимо исполнить. Возьмем, например, драку. Конечно, нужно было бы, чтобы артисты дрались по-настоящему: чтобы вскакивали синяки, чтобы били изо всех сил. Если же вы будете только изображать драку, то на экране ничего не получится. Получится: как будто бы закачался человек, как будто ему больно, как будто бы они дерутся. Но благодаря кинотехнике вы можете на экране совершенно реально воспроизвести драку, причем, для того чтобы ее заснять, не нужно, чтобы актеры дрались по-настоящему. Они могут драться с тем же количеством напряжения и с тем же напряжением всех ударов и движений, как и в настоящей драке, но, уменьшив скорость съемки, вы одновременно можете уменьшить скорость движения актерской работы, и поэтому на экране будет казаться, что актеры дерутся по-настоящему, и это не нарушит их доброго здоровья. Затем, прибавив к уменьшенной скорости их работы увеличенную скорость на экране, вы получите совершенно реальное воспроизведение драки. Возьму другой пример. Нужно, скажем, изобразить мертвого человека, который не дышит. Мы всегда можем сделать неподвижный

кадр, и человек не будет дышать. Снять человека на фото, потом с фото переснять на киноплёнку. Нет почти такого положения, которого нельзя было бы сделать настоящим, реальным событием, и эти положения, безусловно, выходят очень хорошо в кинематографе. Но как только вы начнете что-либо изображать, представлять, вы сейчас же получаете в кинематографе театральную фальшь; вы получаете такой же эффект, который получился от нарисованного стула. Вы не будете иметь настоящего смысла, настоящего движения получите движение условное, а условность в кинематографе совершенно не выходит, выходит только тот реальный материал, которым она выражена.

Вот эта необычайная любовь кинематографа к реальному материалу и объясняет то, что в последнее время имеется такое тяготение к хронике. Есть люди, которые ничего, кроме хроники, не признают в кинематографе, вне зависимости от своих основных убеждений. Почему это происходит? Потому что в хронике дается максимально реальный материал и все происходит абсолютно реально и по-настоящему. Но и в хронике, если вы будете показывать хаотические, неорганизованные движения по не определенным линиям и направлениям, то зрителю придется тратить огромное количество энергии для того, чтобы разобраться во всем хаосе, происходящем в четырехугольнике экрана.

Для того чтобы зритель мог ясно и просто читать с экрана то, что ему предлагается, для этого нужно движение и направление движений на экране показывать в некоторой организованной, а не в хаотической форме, причем материал должен быть не только реальным, но и организованным на данном четырехугольнике, на данной плоскости, которая в кинематографе постоянна.

В кинематографе мы всегда имеем плоскость с определенным отношением сторон, и для этой плоскости, для этого четырехугольника очень легко вывести свои законы. Если вывести эти законы и следовать им, то что бы ни происходило на экране – будет чрезвычайно легко читаться зрителем.

Представьте себе, что мы имеем четырехугольник экрана, и на этой плоскости происходит какое-то примитивное движение. Если это движение будет параллельно нижней и верхней сторонам экрана, то положение данного движения по отношению ко всем граням экрана и по отношению к данной плоскости чрезвычайно легко прочесть. Если движение-линия

резко наклоняется и идет под углом в 45 градусов, вы его чрезвычайно просто и ясно прочтете и вам ясен будет его наклон и направление. Если же наклон будет варьироваться чрезвычайно незначительно, то эти уклончики и изменения по отношению к данному четырехугольнику вы будете читать с чрезвычайным трудом.

Таким образом, если вы на экране построите движение по основной прямой, параллельной верхней и нижней сторонам, и по основной прямой, параллельной правой и левой сторонам, то есть перпендикулярной предыдущей, а также по косым, соединяющим все эти квадратики, то все направления для вас будут необычайно ясны, необычайно просто прочитываемы, и на них нужно будет тратить очень маленькое количество пленки. Если в получившуюся сетку будут вписывать кривые на основе данного движения, то кривые также будут легко восприниматься.

Чем больше будут усложнять строение сетки, чем больше запутывать, тем больше энергии и времени нужно потратить на то, что показывается на экране.

Вот почему железнодорожный мост или городской пейзаж, построенные на очень определенных линиях, читаются гораздо яснее и отчетливее, нежели пейзаж с облаками, деревьями, водичкой, травой, домами и т. п., потому что линия дома чуть-чуть кривая, облака не круглые и не квадратные, форма всего этого настолько неопределенна, что нужно потратить массу времени для того, чтобы ясно и отчетливо прочесть на экране то, что нужно. В конечном счете, вы от этого пейзажа не добьетесь такого впечатления, как, например, от выстрела из револьвера. Кадр должен действовать как знак, как буква, чтобы вы его сразу прочли и чтобы зрителю было сразу исчерпывающим образом ясно то, что в данном кадре сказано. Если зритель начинает путать, то кадр свою роль – роль знака, буквы – не выполняет. Повторяю, отдельный кадр должен работать так же, как отдельная буква, причем буква сложная, например китайская. Кадр – это целое понятие, и оно должно быть немедленно прочтено от начала до конца.

Для того, чтобы довести до зрителя данный кадр как знак, нужно потратить очень много организационного напряжения, а для этого имеется чрезвычайно мало средств. В кинематографе вы имеете определенную плоскость – четырехугольник экрана, нет глубины, цвета, стереоскопичности. Поэтому, для того чтобы дать максимальную

выразительность знаку, нужно с максимальной экономией использовать данную плоскость экрана, то есть на экране не должно быть ни одного лишнего места, и если вы показываете вещь, которая не может занимать всю площадь, то все лишнее должно сходить на нет. Экран должен быть максимально насыщен и до конца использован. В нем не должно быть ни одного миллиметра неработающего пространства. Каждый кусочек, каждая клеточка на экране должна работать, причем работать организованно, в простых, ясных и выразительных формах.

Эти соображения привели к созданию технической тренировки кинематографического актера. Об этой технике, об этой школе я сообщу позднее, а сейчас отклоняюсь немного в сторону, потому что иначе дальнейшее не будет понятно. Поговорим о следующем: мы установили, что в кинематографе должен работать реальный материал. Изображать, притворяться, играть – невыгодно: это очень плохо выходит на экране. Если человек курносый и вы гумозой сделаете ему длинный нос, то на крупном плане подделка будет совершенно ясна, и нос будет не настоящий, а наклеенный. Если вам нужен высокий, толстый человек, а у вас актер худой, и если вы худого актера набьете подушками, ватой и тому подобными штуками, то в результате на экране вы получите совершенно бесформенное ватное чучело, движения которого никак не будут соответствовать основной конструкции его фигуры, то есть получится на экране определенная фальшь, театральность, бутафория, игра.

Исходя из этих положений, нами было своевременно объявлено, что из-за того, что техника актерской работы в кинематографии совершенно отличается от техники театральной, и из-за того, что в кинематографии нужен реальный материал, а не игра под реальность, – из-за этого в кинематографии должны работать не актеры, а так называемые натурщики, то есть люди, которые сами по себе, по тому, как их сделали папа и мама, представляют какой-то интерес для кинематографической обработки. То есть человек с характерной внешностью, с определенным, ярко выраженным характером есть кинематографический натурщик. Человек же с обыкновенной, нормальной внешностью, каким бы красавцем он ни был, – ненужный кинематографический материал.

В кинематографии все строится на определенных взаимоотношениях людей с различными характерами. Для того, чтобы человек оправдал то, что он делает, у него должен быть соответствующий вид. Никак нель-

зя хорошего актера заставить перевоплотиться, переделаться в другой тип, потому что в кинематографии никакой грим, никакая бутафория не выходят. Нельзя низкого человека сделать высоким, худого – толстым и т. д. Поэтому совершенно ясно, что кинематографическая картина в основе должна делаться из той группы подобранных людей, которые представляют собой интересный материал для кинематографической обработки.

Если данный человек высокого роста умеет так сокращаться в мышцах, что может стать человеком маленького роста, то это высшая степень перевоплощения. Если человек с приподнятой конструкцией бровей может в данный момент сделать брови опущенными, то этот человек вполне приемлем в кинематографии. Натурщик может перевоплощаться сколько ему влезет, но постольку, поскольку все это делается на основе реального материала.

Если же все это будет делаться внешне, путем наклеек, утолщений и изменений искусственных, а не мускульных, это для кинематографии неприемлемо. Я здесь оговорюсь: можно, конечно, раскрасить женские губы, приклеить бороду почти незаметно, потому что техника приклеивания бороды достаточно совершенна... Опыт показал, однако, что если снять актера с приклеенной бородой, то она выйдет гораздо хуже бороды настоящей.

Если действительно подходить к обработке игры актера, то следует максимально приближаться к хроникальному материалу и создавать настоящий реальный материал. Далее. Если мы имеем таких людей, на которых можно делать кинематографические пьесы и сценарий, то на этом должна строиться вся работа сценариста и режиссера, потому что они определяют собой характер вещи. Если мы имеем в группе высокого худого человека и очень толстого, то это уже само собой определяет целый ряд сюжетов, но если, скажем, сюжет будет требовать какого-нибудь третьего человека, а его у нас нет, или он специально не тренирован, то результат получится настолько слабый, что бесполезно придумывать вещи на несуществующий материал. Всякую вещь нужно строить на подходящем материале, например: если в Батуми будут снимать картины на материале северного полюса, то ничего из этого не получится. То, что относится к натуре, относится и к людям.

Эти натурщики, которые должны работать в художественном кинематографе, не могут просто проделывать ту работу, которая задана по сценарию. Они должны проделать эту работу самым лучшим, самым организованным способом. Все, что они делают, все трудовые процессы их должны быть четки, ясны и просты, убедительны и максимально организованы, потому что иначе они не могут быть хорошо прочтены с экрана.

Я приведу еще один пример, который часто наблюдал в киношколе. Когда приходит человек, желающий подготовиться на кинематографического натурщика, и ему говоришь, что в комнате жарко, откройте форточку, он начинает изображать жару, подходит к воображаемому окну, играть будто бы он открывает форточку и т. д. и т. д. Он не может проделать обыкновенной реальной работы – взяться за настоящую форточку и по-настоящему ее открыть, причем сделать это максимально хорошо, максимально просто, как всякую другую работу, которая должна быть выполнена самым лучшим способом. Иногда к этой схеме работы добавляется та характеристика движения, которая определяет тип, но и это делается физическим способом, а не игровым, например: движениями не по прямым, а по кривым линиям, движениями угловатыми или плавными, но сама схема расположения данной работы все равно должна происходить в организованной форме.

Теперь возвращаюсь к тому, с чего я начал. Все эти соображения и создали школу кинематографического воспитания человека. Прежде всего, для того чтобы натурщика научить действовать, организованно управлять своим механизмом и, следовательно, выполнять всякое рабочее задание, которое ему дано, для того чтобы учесть весь механизм работы, всю механику движений, – мы разбили человека на составные части. Дело в том, что количество движений человека так же не ограничено, как и количество звуков в природе. Для того, чтобы сыграть любое музыкальное произведение, достаточно определенного, ограниченного диапазона – системы звуков, – на основании которого и можно строить любое музыкальное произведение. Точно так же можно создать какую-то одну систему человеческих движений, на основе которой можно строить любое задание на движение.

Мы разбили человека на основные сочленения.

Движения же членов сочленения рассматриваем как движения происходящие по трем основным осям, по трем основным направлениям, как, например: голова на сочленении шеи.

Движения по первой оси – движение головы вправо, влево. Это жест, соответствующий отрицанию. Движение по второй оси вверх вниз – жест, соответствующий утверждению.

Движение по третьей оси – наклоны головы к плечу.

Глаза имеют одну ось, по которой движение – вправо и влево вторую – вверх и вниз; третьей оси, к сожалению, нет, и вращение глаза кругом есть комбинация из осей первой и второй.

Ключица имеет движение плеча по первой оси вперед и назад, по второй – движения нет, а по третьей – движение вверх, вниз.

Плечо и вся рука от плеча имеют движения: по первой оси вперед и назад, по второй – вверх и вниз, по третьей – движение «скручиванья» и «ввинчивания».

Дальше идут остальные сочленения: локоть, кисть, пальцы; талия, потом нога – бедро, коленка, ступня. Если человек будет двигаться по всем основным осям своих сочленений и по комбинациям их, то его движения можно записать, и если его движения ясно выражают комбинацию этих осей, они просто будут читаться с экрана, и работающий человек сможет все время учитывать свою работу, будет знать, что он делает.

Как актер учитывает свою работу по отношению к той среде, которая его окружает, так и среда эта должна быть соответствующим образом учтена. Та среда, в которой работает актер, есть пирамида, верхушка которой опирается в центр объектива. Это пространство, которое берется объективом под углом в 45–50–100 градусов и которое должно быть помещено на четырехугольнике экрана, может быть разделено на такие основные клеточки, квадратики, которые составят канву для движений с таким расчетом, чтобы они занимали очень ясное и легко читаемое положение по отношению к четырехугольнику экрана.

Если человек работает по ясно выраженным осям своего механизма, а движения по этим осям распределяет по делениям пространства, рассчитанного на экране – по «пространственной оси», то вы получите максимальную ясность, максимальную чистоту в работе натурщика. Вы очень легко, как на стеклышке, прочитаете все, что он делает на экране.

Если надо проделать целый ряд трудовых процессов, то каждый трудовой процесс должен быть максимально организован, а организовать его очень легко благодаря наличию сетки, а также благодаря наличию

осей человеческого механизма. Для того, чтобы человек научился не думая работать по осям и по данной сетке, существует своего рода гимнастика, своего рода тренаж, который приводит человека в такое состояние, в какое приводит тренаж при езде на автомобиле. Весь секрет управления автомобилем заключается в том, что человек управляет им бессознательно, то есть он не знает, когда нужно переводить скорость, так как все это делает механически, инстинктивно.

Плох тот шофер, который думает, когда нужно выжимать конус и переводить скорость; а хороший шофер на вопрос, сколько раз он переводил скорость в течение одного выезда, никогда не сможет на него ответить, так как он делает это механически. Точно так же в результате такой тренировки получается квалифицированный кинематографический актер, у которого вся техника рассчитана на удобное чтение своей работы с экрана.

Работая по осям, необходимо помнить, что все кинодействие есть ряд трудовых процессов. Весь секрет сценария и заключается в том, чтобы автор давал ряд трудовых процессов, причем и наливать чай – трудовой процесс, и даже целоваться – трудовой процесс, так как в этом есть определенная механика.

Повторяю: только организованная работа выходит хорошо в кинематографии.

Повторяю: такой натурщик, который не может изменить своей внешности работой своих мускулов и недостаточно кинематографически тренирован, – такой натурщик для работы в кинематографе не годен.

Статьи, исследования, выступления

Натурщик должен быть крепким и сильным, он всегда спортсмен, у него интересное, характерное лицо, не красивое – обывательская красавица на экране выглядит противно, а интересно подлинное. В худшем случае, натурщик должен всегда иметь органический вид способного на всё это. Свою подлинность, свою характерность и героизм натурщик должен совершенствовать до такой степени, чтобы быть самим произведением искусства, а не творить его. Все знают, что если самого подходящего для экрана человека повести на съёмку, то он, прежде всего, будет стараться изображать того типа, роль которого

ему навязали, а не будет исполнять самого себя, и поэтому все его движения и жесты будут для кино неприемлемы. Потому второй основной задачей натурщика является органическое овладение жестом, введение его во всю свою сущность, ибо законченный верный жест и поза, не театральные, не подчёркнутые, и не утрированные, но также чёткие и верные, необходимы кинематографу. Говоря о жесте, немислимо не вспомнить о Дельсарте, о его законах и учении, и если бы отбросить из этой системы технически неприменимое для кинематографа, то лучшего для совершенствования жеста кинонатурщика нельзя было и придумать.

Справка о натурщике

Всяческие диспуты и прения показали, что мои требования, предъявляемые к человеку, снимавшемуся в кинематографе, то есть к натурщику, никто хорошо не знает.

Во избежание недоразумений довожу до сведения желающих точно знать, каким должен быть человек, который снимается кинематографическим аппаратом.

1. Натурщик должен иметь тело и лицо определённо выраженные, характерные, убедительные, быть таким, чтобы художник-живописец, случайно встретив его на улице, воскликнул бы: «Какой прекрасный экземпляр натурщика!»

2. Натурщик должен сохранять выразительную силу своей внешности во всех положениях и позах, которые ему даст режиссёр-мастер кинематографической картины.

3. Натурщик должен сохранять выразительную силу своей внешности во все переходные моменты при смене одной позы другой.

4. Натурщик должен чувствовать, **как** он проделывает данные ему комбинации поз и движений, и должен знать, как он выглядит в своём действии и **что** каждая поза и каждый жест выражает. Тогда натурщик должен радоваться своей выразительности и отдавать отчёт в том, что он делает, а это его заставит **чувствовать работу**, возбуждаться ею, что вызовет **эмоцию процесса позирования** и не потребует необходимости добиваться фиктивной эмоции (так называемого переживания), соответствующей заданному положению или помогающей найти позу.

На вопрос, зачем же натурщику учиться в школе, отвечаю:

- 1) натурщик должен научиться приобрести чёткий жест;
- 2) привыкнуть к своему телу, научиться им управлять и его контролировать;
- 3) натурщик должен быть достаточно натренирован в позировании и (должен) достаточно укрепить и развить своё тело;
- 4) натурщик должен органически овладеть верным жестом для того, чтобы впоследствии, не думая о правильности движений, стилизовать их согласно своей индивидуальности и режиссёрской воле;
- 5) натурщик должен научиться двигаться не только по поверхности плоского пола, но и в пределах всего снимаемого в кадре пространства.

Это можно достигнуть только путём усиленных занятий. Быть натурщиком – быть исключительно **человеком**. Если бы не было натурщиков, то все люди стремились бы быть только хорошенькими.

Цирк-кино-театр

Кинематография по существу более родственна цирку и находится с ним в органической связи. Трюковые фильмы с большим количеством цирковых элементов не являются показателем этой связи. Если мы будем проводить параллель между работой в цирке и кино не над трюковыми картинами, а над картинами спокойными, построенными на простом движении, то мы всё равно констатируем общность дисциплин указанных зрелищ.

Родство лежит не во внешних признаках, не во внешнем сходстве, а в системе обработки человеческого материала и в его методах работы над собой.

Для кинематографического натурщика нужно быть всегда достаточно вытренированным, рассчитывать точно каждое своё движение, умело пользоваться природный материал, умело распоряжаться своими данными.

...В театре **играют, изображают и представляют.**

На арене и на экране **работают**: преодолевают ряд физических и механических препятствий.

Цирковой номер построен на расчёте мускульной работы – ошибки недопустимы. «Номера» кинонатурщиков построены на том же самом. Каждое движение мускулов лица и всего тела должно быть рассчитано во времени и пространстве... Ошибка приведёт к катастрофе, к отсутствию нужного результата, так же как в и в цирке.

Работа рук

Кинонатурщик – такой человек, который умеет всем своим телом: лицом, руками, корпусом, ногами – выполнить любое задание постановщика.

...Естественно, что руки и ноги наиболее привлекают внимание натурщиков и режиссёров, наиболее занимают, интересуют их, так как части тела, как самые выразительные, характерно подчёркивают и сценарный тип, и его психологическую сущность.

...Культура владения телом **утеряна** – все сочленения или распушены, или работают зря – выдают нас, а не управляются сознательно.

В то же время мы знаем, что руки выражают буквально всё: происхождение, характер, здоровье, профессию, отношения человека к явлениям; ноги – почти то же самое.

Лицо, по существу, всё выражает значительно скупее и бледнее, у него слишком узкий диапазон работы, слишком мало выражающих комбинаций.

В кинематографе первые разрешили проблему американцы: прежде всего, в их картинах человек не страдает «недержанием рук и ног», он начал их пользоваться экономно и рационально.

В области психологической работы сочленений изобретателем в кино является Д. Гриффит, сделавший громадные достижения в этой области, причём нет никакого сомнения, что основой для работы Гриффита послужили изыскания Дельсарта...

Вся та поразительная работа рук, которую мы видели главным образом у заокеанских киноактрис, есть результат школы Гриффита.

Что надо делать (отчёт режиссёра)

Первые шаги

Я начал работу в кинематографе в 1916 году. Сначала осматривался, учился, потом понял, что надо делать: бороться всеми силами против мещанской художественной кинематографии. Боролся, как умел. Со мной тоже боролись – выгоняли со службы, травили.

Пришла революция. Гражданская война.

Работал на хронике. Учился монтажу. Новым приёмам.

Наступил 1920 год. Удалось заниматься преподаванием в открывшейся государственной школе. 1 мая 1920 года первые результаты рабо-

ты были показаны на показательном вечере школы. С этого дня началась непрерывная работа в игровой кинематографии. С этого дня образовался коллектив, работающий со мной, и на долю которого выпала большая честь быть в передовых рядах строителей советской кинематографии.

Первые шаги были исключительно тяжелы. Без денег. Без аппаратуры. Без необходимой поддержки. Под непрерывной травлей старорежимный кинематографистов строилась советская кинематография. Наш коллектив строил её вместе с другими и, как другие, не имел ничего.

Задачи были следующие:

- 1) Отрешиться от театральных актёров; найти своих, кинематографических.
- 2) Определить новую, неизвестную нам технику актёрского мастерства.
- 3) Обучить новых работников.
- 4) Изучить монтаж.
- 5) Найти пути к производству картин не ханжонковскими методами, а методами новыми – построить азбуку киномастерства.

За сюжетную кинематографию

Главное в создании кинопроизведения – передача основного: идеи в художественно-выразительных образах, взятых из реальной, окружающей нас действительности.

Полноценное выражение идеи в кинокартине невысказано без драматургически построенного сюжета.

Бессюжетная кинематография не может быть идейно целеустремлённой. Как бы замечательно ни была сделана бессюжетная (и малосюжетная) картина, она много не скажет зрителю.

Если на экране в великолепных гармонических сочетаниях с музыкой будут двигаться чёрточки, точки и треугольники, толк от такого произведения будет чрезвычайно небольшой, несмотря на большую ремесленно-творческую энергию, потраченную на создание такой «картины». Кинокартина хорошо воспринимается зрителем, когда в ней есть интрига, действие, динамика, когда в ней имеется увлекательный, интересный и жизненно правдивый сюжет.

...Сюжет – движение образов в результате заложенных между ними противоречий. Нет сюжета – нет движения образов, следовательно, нет и художественно выраженной идеи.

Искусство кино. (Мой опыт)

Монтаж как основа кинематографии

Первое свойство монтажа, которое сейчас абсолютно для всех ясно и которое в то время приходилось с пеной у рта и невероятной энергией доказывать, заключается в том, что монтаж даёт возможность параллельных и одновременных действий, то есть что действие может одновременно происходить и в Америке, и в Европе, и в России, что можно параллельно монтировать три-четыре-пять сюжетных линий, а в картине они будут собраны в одном месте. Эта элементарнейшая вещь десять лет тому назад требовала невероятной борьбы за её утверждение....

Оказалось, что монтажом можно делать даже какую-то новую земную поверхность, которой нигде не существует...

Через несколько лет мной был сделан более сложный эксперимент: была снята сцена. Работали её Хохлова и Оболенский. Они были сняты так: Хохлова идёт в Москве по Петровке около магазина Мосторга, Оболенский идёт по набережной Москвы-реки – это на расстоянии трёх вёрст. Они увидели друг друга, улыбнулись и пошли друг другу навстречу. Их встреча снимается на Пречистенском бульваре; бульвар этот находится совершенно в другой части города. Они жмут друг другу руки на фоне памятника Гоголю и смотрят – здесь монтируется кусок из американской картины – Белый дом в Вашингтоне. Следующий кадр – они на Пречистенском бульваре: решают идти, уходят и поднимаются по большой лестнице храма Христа Спасителя. Мы снимаем их. Монтируем, и получается, что они поднимаются по лестнице в Белый дом в Вашингтоне ...Данная сцена доказала невероятную силу монтажа, который, действительно, оказался настолько могущественным, что сумел изменить коренным образом материал.

...При втором эксперименте мы оставили фон один и тот же, линию движения человека одну и ту же, но перекомбинировали самих людей. Я снял девушку, которая сидит перед зеркалом, подводит глаза и брови, красит губы, надевает башмак.

Одним только монтажом нами была показана девушка так, как в природе, в действительности она не существует, потому что мы сняли губы одной женщины, ноги – другой, спину – третьей, глаза – четвёртой. Мы склеили куски в определённой связи между собой – и получился совершенно новый человек при наличии полной реальности материала.

ДЗИГА ВЕРТОВ

**Настоящее имя и фамилия – Денис Аркадьевич Кауфман
(02.01. 1896–12.02.1954)**

**Режиссер, сценарист, теоретик кино,
один из основателей мирового документального кино**



Родился в Польше, в семье библиотекаря. Увлекался фотографией. Рисовал, писал стихи, создавал музыкально-поэтические композиции. При этом он использовал реальные звуки живой жизни, как, например, звуки лесопильного завода. Свои произведения он подписывал псевдонимом Дзига Вертов. «Дзига» по-украински – детская игрушка, волчок или юла

Затем учился в Психоневрологическом институте и Московском Университете. Приход в кинематограф ознаменовался его увлечением футуризмом. Первые статьи по теории кино опубликовал в журнале «Леф» В. Маяковского, с которым был дружен.

Вертов создал группу «киноки». Несовершенству человеческого глаза они противопоставили точную оптику кинообъектива. «Киноглаз» должен был фиксировать на киноплёнке «киноправду», застать «жизнь врасплох». Кинокамера «киноков» – не просто свидетель, она строитель нового мира. Используя технические возможности киноаппарата можно видеть скрытые от человеческого зрения процессы. Если надо, кинокамера могла прыгнуть с парашютом, прижав камеру к груди, чтобы снять полет, взобраться на купол церкви, затаиться на рельсах под пробегающими сверху вагонами. Дзигу Вертова привлекало все провокационное и эффектное.

«Киноки», подобно левовцам и пролеткультовцам, отрицали традиционные виды искусства, построенные на вымысле (роман, повесть, рассказ, и т. д.), и противопоставляли им очерк и репортаж.

Интереснейшим творческим экспериментом стал фильм «Киноглаз» («Жизнь врасплох»), который был отмечен премией на Международной выставке в Париже. Он стал родоначальником нового вида публицистики – поэтического документального кино.

«Киноглаз» – это теория о съемках жизни врасплох методом скрытого наблюдения. По сути дела, съемка жизни врасплох означала для Вертова репортажный метод. Для съемок «врасплох» часто использовался специальный автомобиль с камерой и постоянно дежурившим оператором.

В «Киноглазе», желая доказать, что кинематографу доступна способность «отодвигать время назад», Вертов с помощью обратной съемки и монтажа показывал превращение говяжьей туши, разделанной на бойне, в живого и веселого быка.

«Человек с киноаппаратом» (1929) стал воплощением всех открытий и находок Дзиги Вертова за десять лет его киноэкспериментов. Острые ракурсы, многократные экспозиции, перспективное совмещение, замедленная съемка, убыстренная съемка, стоп-кадр – калейдоскоп кинематографических приемов. Непрерывные монтажные опыты: монтаж по движению, по сочетанию или противостоянию фактур, ассоциативный монтаж. Каскад изображений, хаос и графика линий. Беспрестанное и совершенное по ритму движение.

Осенью 1964 кинокритики 24 стран во время опроса, проведенного в рамках тринадцатого международного фестиваля в Мангейме, назвали «Человека с киноаппаратом» в числе 20 лучших документальных фильмов всех времен и народов.

С появлением в кино звука Вертов делает еще одно открытие. В первом его звуковом фильме «Симфония Донбасса» наряду с индустриальными шумами он записывает несколько реплик рабочих, а три года спустя снимает киноинтервью с одной из героинь Днепрогэса. Этот фильм Чаплин назвал «одной из самых впечатляющих звукозрительных симфоний». В «Симфонии Донбасса» Вертов сделал то, что в 60-е стало называться «конкретной музыкой», использующей реальные жизненные и промышленные шумы как составную часть музыкального образа. Так что Вертов – еще и изобретатель клипового монтажа.

В 60-е годы такие мэтры «новой волны», как Ж. Л. Годар и Ф. Трюффо, называя Д. Вертова своим учителем, использовали его эксперименты для выработки своеобразного и острого стиля повествования.

В 1929-ом личная революция Дзиги продолжалась, но в стране наступили новые времена. Кинокритики упрекали Вертова в формализме. В 1937-ом на экраны вышел искалеченный цензурой фильм «Колыбельная» – последний фильм авангардиста Дзиги Вертова. После выхода на экраны этого фильма, он прекратил снимать и руководил работой фронтовых кинооператоров.

Вклад Дзиги Вертова в мировой кинематограф настолько велик и разнообразен, что его следует считать поистине Эдисоном кинодокументализма. Одно из самых ценных его достижений как теоретика – монтажная теория документального кино. Он считал, что монтаж – это, прежде всего, не способ организации движения, а важнейший элемент специфики кино. Материалы в документальном кино монтируются в течение всего времени производства – с момента выбора темы и до выхода фильма на экран. По свидетельству Михаила Ромма, Вертов «перевернул само понятие “хроника”». «Была хроника, стало искусство. И это был подвиг художника».

Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы. М., 1966 г.

Мы

Вариант манифеста

Мы называем себя киноками в отличие от кинематографистов – стада старьевщиков, недурно торгующих своим тряпьем.

Мы не видим связи между лукавством и расчетом торгашей и подлинным киночеством.

Психологическую русско-германскую кинодраму, отяжелевшую видениями и воспоминаниями детства, мы считаем нелепостью.

Американской фильме авантюры, фильме с показным динамизмом, инсценировкам американской пинкертоновщины – спасибо кинока за быстроту смен изображений и крупные планы. Хорошо, но беспорядочно, не основано на точном изучении движения. Ступенью выше психологической драмы, но все же бесфундаментно. Шаблон. Копия с копии.

Мы объявляем старые кинокартины, романсистские, театрализованные и пр. – прокаженными.

– Не подходите близко!

– Не трогайте глазами!

– Опасно для жизни!

– Заразительно.

Мы утверждаем будущее киноискусства отрицанием его настоящего.

Смерть «кинематографии» необходима для жизни киноискусства. Мы призываем ускорить смерть ее.

Мы протестуем против смещения искусств, которое многие называют синтезом. Смещение плохих красок, даже идеально подобранных под цвета спектра, даст не белый цвет, а грязь.

К синтезу – в зените достижений каждого вида искусства, но не раньше.

Мы очищаем киночество от примазавшихся к нему, от музыки, литературы и театра, ищем своего нигде не краденого ритма и находим его в движениях вещей.

Мы приглашаем:

– вон –

из сладких объятий романса,

из отравы психологического романа, из лап театра любовника, задом к музыке,

– вон –

в чистое поле,

в пространство с четырьмя измерениями (3+время), в поиски своего материала, своего метра и ритма.

«Психологическое» мешает человеку быть точным, как секундомер, и препятствует его стремлению породниться с машиной.

У нас нет оснований в искусстве движения уделять главное внимание сегодняшнему человеку.

Стыдно перед машинами за неумение людей держать себя, но что же делать, когда безошибочные манеры электричества волнуют нас больше, чем беспорядочная спешка активных и разлагающая вялость пассивных людей.

Нам радость пляшущих пил на лесопилке понятнее и ближе радости человеческих танцулек.

Мы исключаем временно человека как объект киносъемки за его неумение руководить своими движениями.

Наш путь – от ковыряющегося гражданина через поэзию машины к совершенному электрическому человеку.

Вскрывая души машин, влюбляя рабочего в станок, влюбляя крестьянина в трактор, машиниста в паровоз, – мы вносим творческую радость

в каждый механический труд, мы родним людей с машинами, мы воспитываем новых людей.

Новый человек, освобожденный от грузности и неуклюжести, с точными и легкими движениями машины, будет благодарным объектом кино съемки.

Мы открытым лицом к осознанию машинного ритма, восторга механического труда, восприятию красоты химических процессов, поем землетрясения, слагаем кинопоэмы пламени и электростанциям, восторгаемся движениями комет и метеоров и ослепляющими звезды жестами прожекторов.

Каждый любящий свое искусство ищет сущности своей техники.

Развинченным нервам кинематографии нужна суровая система точных движений.

Метр, темп, род движения, его точное расположение по отношению к осям координат кадра, а может, и к мировым осям координат (три измерения + четвертое – время), должны быть учтены и изучены каждым творящим в области кино.

Необходимость, точность и скорость – три требования к движению, достойному съемки и проекции.

Геометрический экстракт движения захватывающей сменой изображений – требования к монтажу.

Киночество есть искусство организации необходимых движений вещей в пространстве и, применив ритмическое художественное целое, согласное со свойствами материала и внутренним ритмом каждой вещи.

Материалом – элементами искусства движения – являются интервалы (переходы от одного движения к другому), а отнюдь не самые движения. Они-то (интервалы) и влекут действие к кинетическому разрешению.

Организация движения есть организация его элементов, то есть интервалов во фразы.

В каждой фразе есть подъем, достижение и падение движения (выявленные в той или другой степени).

Произведение строится из фраз так же, как фраза из интервалов движения.

Вынося в себе кинопоэму или отрывок, кинок должен уметь его точно записать, чтобы при благоприятных технических условиях дать ему жизнь на экране.

Самый совершенный сценарий, конечно, не заменит такой записи, так же как либретто не заменяет пантомимы, так же как литературные пояснения к произведениям Скрябина никакого представления о его музыке не дают.

Чтобы можно было на листе бумаги изобразить динамический этюд, нужны графические знаки движения.

Мы – в поисках киногаммы.

Мы падаем, мы вырастаем вместе с ритмом движений,

замедленных и ускоренных,

бегущих от нас, мимо нас, на нас,

по кругу, по прямой, по эллипсу,

вправо и влево, со знаками плюс и минус;

движения искривляются, выпрямляются, делятся, дробятся, умножают себя на себя, бесшумно простреливая пространство.

Кино есть также искусство вымысла движений вещей в пространстве, отвечающих требованиям науки, воплощение мечты изобретателя, будь то ученый, художник, инженер или плотник, осуществление киночеством неосуществимого в жизни.

Рисунки в движении. Чертежи в движении. Проекты грядущего. Теория относительности на экране.

Мы приветствуем закономерную фантастику движений. На крыльях гипотез разбегаются в будущее наши пропеллерами вертящиеся глаза.

Мы верим, что близок момент, когда мы сможем бросить в пространство ураганы движений, сдерживаемые арканами нашей тактики.

Да здравствует динамическая геометрия, пробеги точек, линий, плоскостей, объемов, да здравствует поэзия двигающей и двигающейся, поэзия рычагов, колес и стальных крыльев, железный крик движений, ослепительные гримасы раскаленных струй.

Совет троих

В исполнение постановления Совета Троих от 10/IV с. г. опубликовываю следующие отрывки:

Наблюдая над картинами, прибывшими к нам с Запада и из Америки, учитывая те сведения, которые мы имеем о работе и исканиях за границей и у нас, я прихожу к заключению:

Смертельный приговор, вынесенный киноками в 1919 году всем без исключения кинокартинам, действителен и по сей день. Самое тщательное наблюдение не обнаруживает ни одной картины, ни одного искания, правильно устремленного к раскрепощению киноаппарата, пребывающего а жалком рабстве, в подчинении у несовершенного, недалекого человеческого глаза.

Мы не возражаем против подкопа кинематографа под литературу, под театр, мы вполне сочувствуем использованию кино для всех отраслей науки, но мы определяем эти функции кино как побочные, как отходящие от него ответвления.

Основное и самое главное:

Киноощущение мира.

Исходным пунктом является:

использование киноаппарата как киноглаза, более совершенного, чем глаз человеческий, для исследования хаоса зрительных явлений, наполняющих пространство.

Киноглаз живет и движется во времени и в пространстве, воспринимает и фиксирует впечатления совсем не как человеческий, а по-другому. Положение нашего тела во время наблюдения, количество воспринимаемых нами моментов того или другого зрительного явления в секунду времени вовсе не обязательны для киноаппарата, который тем больше и тем лучше воспринимает, чем он совершеннее.

Мы не можем наши глаза сделать лучше, чем они сделаны, но киноаппарат мы можем совершенствовать без конца.

До сегодняшнего дня не раз киносъемщик получал замечания за бегущую лошадь, которая на экране неестественно медленно двигалась (быстрое вращение ручки съемочного аппарата), или наоборот – за трактор, который чересчур быстро распахал поле (медленное вращение ручки аппарата), и т. д.

Это, конечно, случайности, но мы готовим систему, обдуманную систему случаев, систему кажущихся незакономерностей, исследующих и организующих явления.

До сегодняшнего дня мы насильствовали киноаппарат и заставляли его копировать работу нашего глаза. И чем лучше было скопировано, тем лучше считалась съемка. Мы с сегодня раскрепощаем аппарат и заставляем его работать в противоположном направлении, дальше от копированного.

Все слабости человеческого глаза наружу. Мы утверждаем киноглаз, нащупывающий в хаосе движения равнодействующую для собственного движения, мы утверждаем киноглаз со своим измерением времени и пространства, возрастающий в своей силе и своих возможностях до самоутверждения.

...Заставляю зрителя видеть так, как выгоднее всего мне показать то или иное зрительное явление. Глаз подчиняется воле киноаппарата и направляется им на те последовательные моменты действия, какие кратчайшим и наиболее ярким путем приводят кинофразу на вершину или на дно разрешения.

Пример: съемка бокса не с точки зрения присутствующего на состязании зрителя, а съемка последовательных движений (приемов) борющихся.

Пример: съемка группы танцующих – не съемка с точки зрения зрителя, сидящего в зале и имеющего перед собой на сцене балет.

Ведь зритель в балете растерянно следит то за общей группой танцующих, то за отдельными случайными лицами, то за какими-нибудь ножками – ряд разбросанных восприятий, разных для каждого зрителя.

Кинозрителю этого подносить нельзя. Система последовательных движений требует съемки танцующих или боксеров в порядке изложения следующих друг за другом поставленных приемов с насильственной переброской глаз зрителя на те последовательные детали, которые видеть необходимо.

Киноаппарат «таскает» глаза кинозрителя от ручек к ножкам, от ножек к глазкам и прочему в наивыгоднейшем порядке и организует частности в закономерный монтажный этюд.

Ты идешь по улице Чикаго сегодня, в 1923 году, но я заставляю тебя поклониться т. Володарскому, который в 1918 году идет по улице Петрограда, и он отвечает тебе на поклон.

Еще пример: опускают в могилу гробы народных героев (снято в Астрахани в 1918 г.), засыпают могилу (Кронштадт, 1921 г.), салют пушек (Петроград, 1920 г.), вечная память, снимают шапки (Москва 1922 г.) – такие вещи сочетаются друг с другом даже при неблагоприятном, не специально заснятом материале (см. «Киноправду» 13). Сюда же следует отнести монтаж приветствий толп и монтаж приветствий машин т. Ленину («Киноправда» 14), снятых в разных местах, в разное время.

– Я киноглаз. Я строитель, Я посадил тебя, сегодня созданного мной, в не существовавшую до сего момента удивительнейшую комнату, тоже созданную мной. В этой комнате 12 стен, занятых мной в разных частях света. Сочетая снимки стен и деталей друг с другом, мне удалось их расположить в порядке, который тебе нравится, и правильно построить на интервалах кинофразу, которая и есть комната.

Я киноглаз, я создаю человека, более совершенного, чем созданный Адам, я создаю тысячи разных людей по разным предварительным чертежам и схемам.

Я – киноглаз.

Я у одного беру руки, самые сильные и самые ловкие, у другого беру ноги, самые стройные и самые быстрые, у третьего голову, самую красивую и самую выразительную, и монтажом создаю нового, совершенного человека.

–Я киноглаз. Я – глаз механический. Я, машина, показываю вам мир таким, каким только я его смогу увидеть.

Я освобождаю себя с сегодня навсегда от неподвижности человеческой, я в непрерывном движении, я приближаюсь и удаляюсь от предметов, я подлезая под них, я влезая на них, я двигаюсь рядом с мордой бегущей лошади, я врезаюсь на полном ходу в Толпу, я бегу перед бегущими солдатами, я опрокидываюсь на спину, я поднимаюсь вместе с аэропланами, я падаю и взлетаю вместе с падающими и взлетающими телами. Вот я, аппарат, бросился по равнодействующей, лавируя среди хаоса движений, фиксируя движение с движения от самых сложных комбинаций.

Освобожденный от обязательства 16–17 снимков в секунду, освобожденный от временных и пространственных рамок, я сопоставляю любые точки вселенной, где бы я их ни зафиксировал.

Мой путь – к созданию свежего восприятия мира. Вот я и расшифровываю по-новому неизвестный вам мир.

...Еще раз условимся: глаз и ухо. Ухо не подсматривает, глаз не подслушивает.

Разделение функций.

Радиоухо – монтажное «слышу»!

Киноглаз – монтажное «вижу»!

Вот вам, граждане, на первое время вместо музыки, живописи, театра, кинематографии и прочих кастрированных излияний.

В хаосе движений мимо бегущих, убегающих, набегающих и сталкивающихся – в жизнь входит просто глаз.

Прошел день зрительных впечатлений. Как сконструировать впечатления дня в действенное целое, в зрительный этюд? Если все, что увидел глаз, сфотографировать на киноленту, естественно, будет сумбур. Если искусно смонтировать сфотографированное, будет яснее. Если выкинуть мешающий мусор, будет еще лучше. Получим организованную памятку впечатлений обыкновенного глаза.

Глаз механический – киноаппарат, – отказавшись от пользования человеческим глазом, как шпатель, отталкиваясь и притягиваясь движениями, нащупывает в хаосе зрительных событий путь для собственного движения или колебания и экспериментирует, растягивая время, расчленяя движение или, наоборот, вбирая время в себя, проглатывая годы и этим схематизируя недоступные нормальному глазу длительные процессы...

...В помощь машине-глазу – кинокамерщик, не только управляющий движениями аппарата, но и доверяющий ему при экспериментах в пространстве; в дальнейшем – кинокамерщик, управляющий аппаратами на расстоянии.

Результатом подобного совместного действия раскрепощенного и совершенствуемого аппарата и стратегического мозга человека, направляющего и наблюдающего, учитывающего, явится необычайно свежее, интересное представление даже о самых обыденных вещах...

...Сколько их – жадных к зрелищам, протерших штаны в театрах.

Бегут от будней, бегут от «прозы» жизни. А между тем театр почти всегда только паршивая подделка под эту самую жизнь плюс дурацкий конгломерат из балетных кривляний, музыкальных писклов, световых ухищрений, декораций (от намалеванных до конструктивных) и иногда хорошей работы мастера слова, извращенной всей этой белибердой. Некоторые театральные мастера разрушают театр изнутри, ломая старые формы и объявляя новые лозунги работы на театре; на помощь привлечены и биомеханика (хорошее само по себе занятие), и кино (честь ему и слава), и литераторы (сами по себе недурные), и конструкции (бывают хорошие), и автомобили (как же не уважать автомобиль?), и ружейная стрельба (опасная и впечатляющая на фронте штука), а в общем и целом ни черта не выходит.

Театр и не больше.

Не только не синтез, но даже не закономерная смесь.

И иначе быть не может.

Мы, киноки, решительные противники преждевременного синтеза (синтеза в зените достижений!), понимаем, что бесцельно смешивать крохи достижений: малютки сразу же погибают от тесноты и беспорядка, и вообще –

Арена мала. Пожалуйте в жизнь.

Здесь работаем мы – мастера зрения, организаторы видимой жизни, вооруженные всюду поспевающим киноглазом. Здесь работают мастера слов и звуков, искуснейшие монтажеры слышимой жизни. И им осмеливаюсь я также подсунуть механическое вездесущее ухо и рупор – радиотелефон.

Это:

кинохроника, радиохроника.

Я обещаю исхлопотать парад КИНОКОВ на Красной площади в случае выпуска футуристами 1-го номера смонтированной радиохроники.

Не кинохроника «Пате» или «Гомон» (газетная хроника) и даже не «Киноправда» (политическая хроника), а настоящая киноческая хроника.

Из записных книжек и дневников

30 августа

Ближе всего к моему методу, очевидно, приближается метод Михаила Михайловича Пришвина. Он, как и я, считает, что «можно прийти с карандашом или кистью, как делают живописцы, и тоже по-своему исследовать природу, добывая не причины явлений, а образы». Он говорит, что «только живопись систематически с давних времен изучает по-своему природу и в художественном смысле делает такие же открытия, как и наука» («Лисий Гон»).

Я прихожу не с кистью, а с киноаппаратом, с прибором, более совершенным, и хочу проникнуть в природу с художественной целью, с целью сделать образные открытия, добыть драгоценную правду не на бумаге, а на пленке – путем наблюдений, опытным путем. Это смычка хроники, науки и искусства. Это путь открытий, которые будут доказаны

и объяснены позже. Это волнующий радостный путь путешественника в размаскированный мир. Путь правды, а не правдоподобия. Путь прекрасный, но очень трудный. Такой труд дает настоящую радость. Чем труднее, тем радостнее. А без настоящей радости нет и подлинного творчества.

Удастся ли мне когда-нибудь объяснить и доказать свое право на такой путь?..

Он – охотник. Охотник за кинокадрами. За кадрами правды. Киноправды.

Он не замыкается в кабинете. Уходит из клетки комнаты. Пишет натуры. Наблюдает. Экспериментирует. Ориентируется в незнакомой местности. Принимает мгновенно решения. Маскируется, используя естественные возможности. И в необходимый момент метко стреляет. Киноснайпер. Спокойствие, смелость, хладнокровие, инициатива, самообладание. Никаких канцелярских и прочих процедур. Решение и исполнение одновременно.

Он – разведчик. Он – наблюдатель. Он – стрелок. Он – следопыт. Он – исследователь.

Но он еще и поэт. Он проникает в жизнь с художественными намерениями.

Он извлекает из жизни поэтические образы. Он синтезирует свои наблюдения в своеобразные произведения искусства. Делает художественные открытия. Сликает драгоценные крупинки подлинной правды в песни правды, в поэмы правды, в симфонию объективной действительности.

Но всего это нет...

Он уже несколько лет не охотится, не исследует, не стреляет...

Когда он прицеливается и готов спустить курок, ему говорят: «Отставить!» У него требуют официального разрешения. Он хлопчет о разрешении и иногда получает его. Но за это время птица улетает, зверь убегает. Разрешение ему уже ни к чему.

Иногда он неделями и месяцами выслеживает объект для наблюдения, для изучения, для образного исследования. Но ему говорят: «Дайте сценарий, дайте заранее результат ваших будущих наблюдений в виде литературного и режиссерского описания каждого будущего снимка».

Получается невозможное:

если иметь заранее результат наблюдений, то не надо производить наблюдений;

если иметь заранее результат еще не произведенного эксперимента, то не надо производить эксперимента. (Инсценировать можно, но это уже другая область кинематографии.)

Если заранее известен состав какого-нибудь химического соединения, какой-нибудь формулы, то есть если искомое уже найдено, то как же искать найденное, как же открыть уже открытое, как же?..

В том-то и дело, что план действий – это не описание уже произошедших действий, что план сражения, план наблюдений – это не описание уже бывших наблюдений. В каждом сражении участвуют две стороны. Противник не подчиняется вашему плану. У него свой план. Вам надо действовать, учитывая поведение противника.

1 апреля

Какие условия обеспечат успех?

1. Целое вместо части. 2. Все, кроме скучного. 3. Живые люди, а не футляры. 4. Не шашлык на вертеле, а органическая конструкция, где эпизоды не накалываются, как входящие и исходящие в скоросшиватель, а сливаются в живой организм. 5. Лучше меньше, да лучше.

6. Без слышимого суфлера. 7. Без навязывания зрителю. 8. Учиться у природы. 9. В пределах технических возможностей. 10. В пределах реальных сроков. 11. Не разжевано, но и не затруднено для восприятия.

12. Главное: все свое. Свежая мысль, свежая конструкция, свежий язык, а не обезличенная иллюстрация лозунгов.

Человек с киноаппаратом

(Зрительная симфония)

Фильм «Человек с киноаппаратом» представляет собой опыт кинопередачи зрительных явлений без помощи надписей (фильм без надписей), без помощи сценария (фильм без сценария), без помощи театра (фильм без актеров и декораций).

Эта новая экспериментальная работа киноглаза направлена к созданию подлинно международного языка кино, к созданию абсолютной кинописи, к полному отделению кинематографа от театра и литературы.

С другой стороны, фильм «Человек с киноаппаратом», так же как и «Одиннадцатый», вплотную примыкает к периоду «радиоглаза», который киноглазовцы определяют как новый, высший этап развития неигровой кинематографии.

ПЕРВОЕ

Вы попадаете в маленькую, но удивительную страну, где все переживания и поступки людей и даже все явления природы подчинены строгому распорядку и происходят точно в назначенное время.

В любую Минуту по приказу может пойти дождь, разыгаться гроза или морская буря.

Если потребуется – ливень прекратится. Лужи немедленно высохнут. В небе засветит солнце. Можно даже два, три солнца.

Хотите – день превратится в ночь. Солнце – в луну. Зажгутся звезды. Вместо лета наступят зима. Закружатся снежинки. Замерзнет пруд. На окнах появятся морозные узоры.

Вы можете, по желанию, топить или спасать в море корабли. Вызывать пожары и землетрясения. Устраивать войны и революции. Вам подчинены смех и слезы людей. Страсть и ревность. Любовь и ненависть.

По составленному вами строгому расписанию люди дерутся и обнимаются. Женятся и разводятся. Рождаются и умирают. Умирают и оживают. Снова умирают и снова оживают. Или целуются в диафрагму, повторяя это до тех пор, пока режиссер не найдет, что получилось достаточно хорошо.

Мы на кинофабрике, где человек с рупором и сценарием дирижирует жизнью бутафорской страны.

ВТОРОЕ

И вовсе это не дворец, а один только фасад из раскрашенных досок и фанеры.

И вовсе это не корабля в море, а кораблики в ванне. Не дождь, а душ. Не снег, а пух. Не луна, а декорация.

И вовсе это не жизнь, а игра. Игра в дождь и снег. В дворцы и в кооперацию. В деревню и город. В любовь и смерть. В графов и разбойников. В фининспектора и в гражданскую войну.

Игра в «революцию». Игра в «заграницу».

Игра в «новый быт» и в «социалистическое строительство».

ТРЕТЬЕ

Над этим бутафорским мирком с его ртутными лампами и электрическими солнцами высоко в настоящем небе горит над подлинной жизнью подлинное солнце. Кинофабрика – миниатюрный островок в бушующем жизненном океане.

ЧЕТВЕРТОЕ

Скрещиваются улицы и трамваи. Здания и автобусы. Ноги и улыбки! Руки и рты. Плечи и глаза.

Вращаются рули и колеса Карусели и руки шарманщиков. Руки швей и колесо выигрышных лотерей. Руки мотальщиц и туфли велосипедистов.

Встречаются мужчины и женщины. Роды и смерти. Разводы и браки.

Пощечины и рукопожатия. Шпионы и поэты. Судьи и обвиняемые.

Агитаторы и агитируемые. Крестьяне и рабочие. Рабфаковцы и иностранные делегаты.

Водоворот прикосновений, ударов, объятий, игр, несчастных случаев, физкультуры, танцев, налогов, зрелищ, краж, исходящих и входящих бумаг на фоне всех видов кипучего человеческого труда.

Как разобраться обычному, невооруженному глазу в этом зрительном хаосе бегущей жизни?

ПЯТОЕ

Маленький человек, вооруженный киноаппаратом, оставляет бутафорский мирок кинофабрики. Он направляется в жизнь. Жизнь бросает его, как щепку, из стороны в сторону. Он – как утлый челнок в бурном океане. Его то и дело захлестывает бешеное городское движение. На каждом шагу его затирает несущаяся, торопящаяся человеческая толпа.

Где бы он ни появился, любопытные тотчас же непроницаемой стеной окружают аппарат, засматривают в объектив, ощупывают и открывают футляры с кассетами. На каждом шагу препятствия и неожиданности.

В противоположность кинофабрике, где съемочный аппарат почти неподвижен, где вся «жизнь» направляется в строгом порядке по пред-

писанию, по сценам, по кадрам к объективу киноаппарата, здесь жизнь не ждет и не слушается предписаний кинорежиссера. Тысячи и миллионы людей делают каждый свое дело. Зима сменяется весной. Весна – летом. Гроза, дождь, буря, снег не подчиняются указаниям сценария. Пожары, браки, похороны, юбилеи – все это происходит в свое время и не может быть изменено требованиями календарного плана, выдуманного литератором фильма.

Человек с аппаратом должен отказаться от своей обычной неподвижности. Ему приходится проявить максимум наблюдательности, быстроты и ловкости, чтобы поспевать за убегающими жизненными явлениями.

ШЕСТОЕ

Первые шаги человека с аппаратом кончаются неудачами. Неудачи его не смущают. Он упорно учится не отставать от жизни, он становится опытнее. Он свыкается с обстановкой и, переходя в наступление, начинает применять целый ряд специальных приемов (скрытая съемка, съемка врасплох, отвлечение внимания и др.). Он старается снимать незамеченным, снимать так, чтобы, делая свое дело, не мешать в то же время работать другим.

СЕДЬМОЕ

Человек с аппаратом шагает в ногу с жизнью. В банк и в клуб. В пивную и в лечебницу. В совет и в домком. В кооператив и в школу. На демонстрацию и на заседание ячейки. Всюду поспевает человек с киноаппаратом.

Он присутствует на военных парадах, на съездах, проникает в квартиру рабочего, дежурит у сберкассы, посещает диспансер и вокзалы, осматривает пристани и аэродромы, путешествует, сменяя в течение недели автомобиль на крышу поезда, поезд – на аэроплан, аэроплан – на глиссер, глиссер – на подводную лодку, подводную лодку – на крейсер, крейсер – на гидроплан и т. д. и т. д.

ВОСЬМОЕ

В процессе наблюдения и съемки постепенно проявляется жизненный хаос. Все не случайно. Все закономерно и объяснимо. Каждый крестьянин с сеялкой, каждый рабочий за станком, каждый рабфаковец за книгой, каждый инженер за чертежом, каждый пионер, выступающий на собрании в клубе – все они делают одно и то же нужное, великое дело.

Все это – и вновь построенная фабрика, и усовершенствованный рабочий станок, и новая общественная столовая, и открытые деревянные ясли, и хорошо сданный экзамен, новая мостовая, новое шоссе, новый трамвай, новый мост, отремонтированный к сроку паровоз – все имеет свой смысл, все это – большие и маленькие победы в борьбе нового со старым, в борьбе Революции с контрреволюцией, в борьбе кооператива с частником, пивной, физкультуры – с развратом, диспансера – с болезнями. Все это – завоеванная позиция в борьбе за строительство Страны Советов, в борьбе с неверием в социалистическое строительство.

Киноаппарат присутствует при величайшем сражении между миром капиталистов и спекулянтов, фабрикантов и помещиков и миром рабочих, крестьян и колониальных рабов.

Киноаппарат присутствует при решительном бое между единственной в мире Страной Советов и всеми остальными буржуазными странами.

ВИКТОР БОРИСОВИЧ ШКЛОВСКИЙ

(12.01.1893–8.12.1984)

Писатель, литературовед, кинодраматург, киновед



Родился в Петербурге в семье учителя. С детства очень много читал, хотя в школе учился плохо, был исключен, «пришлось поступить в снисходительную гимназию», которую окончил блестяще. Поступил на филологический факультет Петербургского университета.

В эти годы он увлекался поэзией, познакомился с О. Мандельштамом, С. Городецким, В. Маяковским. В 1916 году вместе с Якубинским, Бриком и Поливановым участвует в организации «Общества изучения теории поэтического языка» (ОПОЯЗ), они издают несколько сборников. В годы революции В. Шкловский был эсеровским боевиком.

Вопросами кино В. Шкловский начал заниматься с 1923 года. Основные направления его исследований – специфика киноискусства, место кино в системе искусств и культуры, теория сценария, проблемы экранизации, жанра. У В. Шкловского неповторимый авторский стиль, неподражаемое ассоциативное мышление.

Проделанный Шкловским анализ кадра на семантическом уровне был плодотворной попыткой применить методологию ОПОЯЗа в изучении поэтики кино. Концепция «сделанности» произведения, сближающая искусство и производство, была интеллектуальным продуктом XX века; не случайно Шкловский в 1920 году называл себя человеком, «носящим под полой желтый флаг футуристов».

Шкловский впервые ввёл в теорию кино понятия «поэзия» и «проза» для обозначения двух основных форм монтажного мышления.

23 декабря 1913 г. в литературно-художественном кабаре «Бродячая собака» Шкловский прочел доклад «Место футуризма в истории языка», из которого выросла затем концепция развития литературы, разрабатываемая им в течение жизни.

Наряду с литературой, Шкловский занимался кинематографом, создавая работы по теории кино, литературные портреты, выступая в качестве автора и соавтора киносценариев. Шкловский вводит понятие «остранение», т. е. превращение вещей из привычных в странные, что и составляет, по его мысли, основной закон искусства.

Государственная премия СССР за 1979 г., которой была отмечена книга «Эйзенштейн» (1973), подтвердила высокое официальное признание Шкловского и отсутствие претензий к нему со стороны государства. В последние годы он выступил с прекрасными литературными работами – «Энергия заблуждения» (1981) и др. В сборник «За 60 лет: Работы в кино» вошли статьи и исследования о кино, написанные автором за 60 лет – с 1924 по 1983 г. Собранные воедино, они развертывают широкую панораму становления и развития советского киноискусства. Книга содержит громадное количество историко-культурного материала. Особенный интерес представляют творческие портреты – С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, Э. Шуб, братьев Васильевых, Зиги Чертова, А. Довженко, Г. Козинцева и др. Прозу Шкловского именуют «телеграфной», при этом в ней есть потрясающая музыка слова, коим он владел в совершенстве. «Человек, разбрасывающий мысли», – сказал о нем критик Д. Молдавский. Именно мысли-размышления роились в знаменитом куполообразном, как бы сдвоенном черепе, увидев который Циолковский произнес: «У вас большой лоб. Вы должны разговаривать с ангелами». Замечательный филолог, лидер новой литературной школы, Георгиевский кавалер, писатель, кинематографист, В. Б. Шкловский уникален и неповторим.

А еще Шкловский был щедр на афоризмы. Например, такие как: «Записки из Мертвого дома» – это альманах преступлений; Чехов пришел в литературу с черного хода; Библия – хрестоматия жанров; Гоголь не дописал «Мертвые души» потому, что их нельзя было воскресить; изучать деревню по романам так же трудно, как садоводство по варенью; спокойствие необходимо, как на войне или в инкубаторе...

Дзига Вертов – режиссер

Сперва он был не режиссером. Его называли съемщиком. Предполагалось, что режиссер должен иметь дело с актерами. А человек, который снимает факт, не режиссер, а съемщик, он как бы помощник фотографа, он консультирует по выбору кадров и точек съемки.

В 1918 году Дзига Вертов выпускал киножурнал, который назывался «Кинонеделя». Он был автором текста. Так было в 1918 году.

В том же 1918 году он работает над исторической хроникой «Годовщина революции» в которой уже был использован различный материал сопоставлений.

Потом захотел вмешиваться в жизнь, захотел снимать «Киноправду». Но что такое «киноправда»?

«Правда» – это слово. Но слово – это еще не вещь или это уже не вещь. Слово – это обобщение.

В Библии, в 1-й и 2-й главах книги «Бытие» невнятно, с повторениями рассказывается, как создаются и не зараз и не по порядку сложности разные виды животных.

Слово не вещь, а обобщение разных вещей, разделение их на отряды, на некоторые отдельные обобщения.

Искусство, пользуясь словом, или рисунком, или скульптурой, выделяет общности, а потом уточняет элементы общности. Сами слова дают только общее; выделение частного происходит позднее.

Литература живет словом, а слово – это обобщение. Литература преодолевает общее, говорит: вот эта женщина – Анна Каренина, она аристократка, но она не только женщина определенного круга, не только жена, которая изменила своему мужу. Посмотрим судьбу именно этой женщины, и через нее мы увидим все или, как потом про любовь говорил Маяковский: «Жизнь встает в ином разрезе, и большое понимаешь через ерунду».

Любовь для Маяковского – это его судьба, не ерунда.

И Анна Каренина, конечно, не ерунда, хотя Толстой много раз отказывался от этого рассказа о любви офицера к молодой женщине. Ему казалось временами, что это недостаточно серьезно. Он торопился кончить этот роман.

А в кино все единично. Сняли Самойлову в роли Анны Карениной. Вот эта женщина и есть Анна Каренина. И дуб, снятый в кино, – вот этот дуб. Кино идет от частного к общему.

Кино для того, чтобы показать мир, обобщить мир, должно монтировать, потому что само мышление человека – это монтаж, а не только отражение. Ты видишь себя в зеркале, сравниваешь себя сегодняшнего с собой вчерашним и себя причесанного или лысого с собою же не причесанным, но кудрявым. Искусство – это сопоставление отражений, это размышление над миром. И вот почему так подчеркивал Сергей Михайлович Эйзенштейн слова «монтаж» и «аттракцион». Он будет монтировать вещи необыкновенные.

Были великие режиссеры, которые снимали обыденную жизнь, но у них в руках был угол съемки, степень приближения.

Они снимали человека в его обстановке и в своем методе видения.

Что же было нового у Дзиги Вертова?

Он захотел снимать жизнь врасплох, внезапно найденную жизнь как бы вне искусства, вне привычных восприятий. Это ошибка? Нет, это неточно понятое слово «изобретение».

«Записки охотника» – это тоже жизнь врасплох. Тургенев с Ермолаем идут охотиться. Они жизнь видят врасплох, мимоходом, думая о другом, стремясь к другому, и поэтому видят они заново.

Так показывает жизнь Гоголь, который не только дает Чичикову невероятное предприятие – скупку мертвых душ, но и перемежает рассказ о нем невероятными по широте описаниями России, лирическими отступлениями.

Многое начинается с ошибок.

Новое течение искусства часто начинается непримиримо, как будто заносчиво. Не надо думать, что нетерпимость – всегда только ошибка, отрицание во имя самого себя.

Все это началось как будто «вдруг».

Слово это необычайно, хотя применяется часто.

Толстой удивляется тому, что у Достоевского часто встречается слово «вдруг». У него много неожиданного, прямо противоположного тому, что должно было бы произойти.

Но что значит слово «вдруг»?

Слово «вдруг» имеет два смысла: «внезапно» и «вместе». Есть старый морской термин: «Поворот всём вдруг!» Это означает, что все ко-

рабли внезапно должны повернуться, внезапно для неприятеля и дружно между собой.

Великое значение Достоевского сейчас объясняется и тем, что в мире внезапно ощутилось новое великое «вдруг».

Сам Толстой писал в «дневнике» 6 июля 1881 года:

«Революция экономическая не то, что может быть. А не может не быть. Удивительно, что ее нет».

Она была уже в противоречиях жизни и «вдруг» появилась в противоречиях искусства.

Октябрьская революция не могла не случиться. Следует удивляться и исследовать причины устойчивости многих иных стран. Но «вдруг» для них неизбежно.

Октябрьская революция создала другой строй в классовых сражениях, другую возможность неслучайных случайностей. Герои Достоевского и герои Толстого уже живут в системе двух нравственностей.

Осознание перемены вызывало стремление изменить всю систему искусства и создать новую систему нравственности, новое восприятие жизни, новый реализм.

В искусстве вдруг приближается весь мир вместе, но приближается неожиданно. Тем, что у Данте жизнь осмыслена адом, что у Толстого война осмыслена восприятием солдата, глазами невоенного человека Пьера Безухова и глазами Кутузова – военачальника, не верящего в военное искусство.

Надо было дать новое отражение, надо было увидеть новый мир, который повернулся «вдруг», повернулся так, как он никогда не поворачивался.

Что же сделал Дзига Вертов, кроме запальчивых, юношеских и не совсем оригинальных отрицаний самого искусства? Эти отрицания мы делали все «вдруг» или, во всяком случае, целыми группами, будем их называть «вдруговыми» группами, группами друзей, одинаково видящими.

Что он изобрел, что появилось у него заново – «вдруг»?

Почему имя его прожило десятилетия и его значение во времени возрастает?

Не все изменилось «вдруг», но вдруг изменилось значение оставшегося.

Слово друзьям

В 1926 году советский кинематограф был еще очень молод. Новых мастеров было мало.

С одним из них я познакомился на Третьей кинофабрике. Он был очень похож на куклу, которая продавалась на базаре и называлась «режиссер». На кукле был берет, костюм черный, клеенчатый. Кукла была, конечно, с бородой.

Режиссер Абрам Роом встретил меня ласково. Он сказал: «Сейчас мы закончили картину “Бухта смерти”, к ней нужны надписи. Можете вы их сегодня сделать?»

Он поступил правильно: не показал мне картину на экране, а посадил за моталку и попросил промотать всю ленту своими руками. Я промотал ее и увидел места склеек. Увидел места будущих титров. Я их тут же набросал, а потом посмотрел фильм на экране и отдал режиссеру листок с текстами надписей.

Он прочел и кивнул: «До завтра»

Я остался работать на кинофабрике.

Уважаемый и дорогой друг! Художников в давние времена, во всяком случае во времена Микеланджело, учили сперва растирать краски. Писатели, почти все – в наше время, начинали с мелких заметок в газете, с репортажей. Там они обкатывались. Одни оставались мелкими журналистами, другие становились крупными газетчиками. Третьи вырастали в писателей. Так начинали Чехов, Горький, Булгаков, Олеша.

Юрий Олеша был поэтом. Он приехал из Одессы в Москву, пришел в газету «Гудок». Он читал заметки рабкоров и делал из них сатирические миниатюры. Это была хорошая школа. Он научился «растирать краски и готовить холст к большой работе».

В кино много места. Но много в кино и коридоров. Коридоры «Мосфильма» и Останкинского телецентра очень широки. И в этих студийных коридорах много народа. Важно, чтобы каждый шагающий по коридорам умел приносить искусству пользу.

Обращение к вам, мои молодые друзья, я как будто начинаю издалека. Но я, прежде всего, хочу предостеречь вас от пустых коридоров.

Многим из вас надо было бы начинать с какого-то ручного труда. С работы подмастерья. Работая подмастерьем, вы многое увидите, многое поймете, научитесь выбрасывать, сокращать и ограничивать себя.

Кино и телевидение – это не просто способ реализации литературы. Это иной способ общения людей. Ему надо учиться.

Кино давно уже звуковое. Оно разговаривает, и это хорошо.

Но слово надо беречь. Слово надо сокращать и кристаллизовать.

Не надо относиться к экрану, как к домашнему телефону.

Что я предлагаю и советую вам, молодые друзья?

Прежде всего вы должны быть неустойчивы и бесстрашны.

Не надо учиться кинематографу только у чужих картин. Великие ленты, как и кометы, имеют длинный хвост. Но хвосты подражателей, идущих за удачей, создаются ленью. Если вы начнете с хвоста, то в нем и останетесь.

Кинематографисты должны быть отважными. Отважными были Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, Ромм, Козинцев, Каплер, Урусевский, Щукин. Удача не начинается с хвоста и не идет к осторожным. Не бойтесь, если вас не будут сперва принимать.

На кинофабрику пришел молодой человек, недоучившийся архитектор, он же – театральный художник и режиссер, любитель японской культуры, увлекающийся иероглифическим письмом. Ему дали постановку. Он сделал пробу – неудача. Сделал вторую – неудача. Третья проба не полагалась. Но директор картины Михин и оператор Тиссэ поручились за режиссера. Они взяли на себя ответственность за третью пробу и за будущее молодого режиссера. Они увидели, что его неудачи – это неудачи большого человека. Третья проба оказалась хорошей. Была снята картина «Стачка», появился режиссер Эйзенштейн, появился с третьей пробой.

Не рассчитывайте и вы на легкий хлеб. Работа сценариста, режиссера, актера, оператора, работа критика – трудная работа. Она не легче, чем работа писателя.

Я очень советую бывать у дверей кинотеатров после сеанса. Слушать, что говорят зрители, выходя из зала. Вы узнаете, что они поняли, как поняли, что им нравится, а что неинтересно. И вы убедитесь, что они многое понимают. Если один в зале не понял ничего, то весь зал понимает главное. Может понять то, что вы ему захотите сказать.

А чтобы говорить залу интересные вещи, вы должны быть интересными людьми. Нужна смелость, чтобы вступить с ним в общение. Нужно идти на риск, говоря новое. Сколько раз я видел, как картины, которые снимались без риска новизны, не получались и гасли уже на монтажном столе. Сколько раз я видел, как люди снимали, ничего не боясь, и ленты получались. Поверьте мне, многие хотели бы потом переснять свои ленты, распавшиеся от времени. Однако переснять ничего нельзя. Все надо снимать вовремя. То, что распалось, с самого начала было лишено цельности. Ищите ее с первых шагов. Тогда, если вам повезет, вы найдете себя в своем деле.

Пусть не каждая картина будет удачей. Но удача не распадается, она склеена правдой и вдохновением.

Надо много читать. И не только по своей специальности. Надо читать то, в чем пересекаются линии знаний. Читать классиков марксизма, старых философов, почаще заглядывать в Толковый словарь русского языка. Надо знать русские летописи. Надо знать историю своего народа. В ней пустых коридоров нет. Надо подключиться к ее энергии.

Вы спросите: но откуда взять время? Да ведь вы же молоды, времени у вас достаточно. Научитесь не упускать его. Нередко я слышу от молодых: «Я эту книгу (или картину) уже прошел, она мною исчерпана». А как он ее прошел, куда он из нее вышел? Он шел, стремясь к какой-то цели. А люди, которые вот так проходят по культуре, – простите, они проходимцы. Книгу, картину, сонату исчерпать нельзя, произведение бесконечно. Бойтесь исчерпанности! Потому что она грозит не культуре. Она угрожает вам самим.

Помогайте товарищу, принимайте его ошибку на свои плечи, учитесь на ней и делитесь с товарищем своей удачей. Тогда вы не будете одиноки.

Живите искусством, и это приведет вас к хорошей дружбе с товарищами.

Даже спор в коридоре может быть вам полезен.

Итак, правильно переходите улицу и не бойтесь коридоров, они поглощают только случайных людей. Не чурайтесь делать простую работу. Дзига Вертов начал секретарем отдела хроники, начал канцеляристом, другого места для него в киноотделе не было. Он сам себе создал свое место. Он был человеком, которому можно было предложить любую работу, потому что он с самого начала хотел научиться всему и этого до-

бился. Поэтому он стал профессионалом. И на стене коридора висит среди других и его портрет. Значит, коридор для вас не совсем пуст.

Начинать надо снизу, начинать по-мастеровому, толково и внимательно, не перескакивать через ступеньки, но и не засиживаться в подмастерьях.

Не суетясь, торопитесь к своему настоящему делу, к своему вдохновению.

Письмо Е. И. Габриловичу (вместо послесловия)

Дорогой Евгений Иосифович,
узнал, что выходит трёхтомник твоих работ, и порадовался за тебя.
Только не пиши к собранию своих сочинений послесловие.
Обойдемся без самоэпитафий.

Пусть наши книги станут эпитафиями к работам наших учеников.
Давай поговорим о нашем честном, о нашем веселом ремесле.
Даже заказывая себе брюки, надо из брать какую-то точку зрения, какое-то решение, которое потом может быть нарушено.

История искусства – это история борьбы решений.

В Ленинграде, почти около Невы, стоит памятник Суворову.

То, что сделано в памятнике, все неверно.

Щуплый человек защищает щитом царские короны и корону римского папы.

Как известно, Суворов как бы предвосхитил победы Наполеона.

Но, с другой стороны, его пафос не в том, что он защищал какую-то лавку древностей. Человек, который сперва получил образование интенданта, потом моряка, изменил старые представления о войне, в том числе представления Наполеона, и, уж во всяком случае, Александра Македонского.

Но в этом памятнике важно то, что он смотрится с разных сторон. В этом интерес скульптуры; это не живопись.

Живопись, даже великая, смотрится в одной плоскости, ее нельзя обойти.

Вся история изобретений была историей изменения цели того, что делается.

Что сделано – сделано.

А работа изменяется.

Я, старый кинематографист Шкловский, случайно пришедший в кино из литературы, пишу тебе, хорошему сценаристу, любимому человеку, вот эти нескладные замечания.

Давай вспомним.

Есть знаменитая скульптура: змеи душат Лаокоона и двоих его детей; скульптура средняя, потому что дети маленькие, а склад тела у них взрослый.

Ее можно рассматривать только с одной стороны.

Менее известный памятник Суворову лучше, он скульптурнее.

Когда я пришел в кино, то попал в фотоателье.

Это было похоже на оранжерею, но побольше размером.

Стояли какие-то палки с железными вилами, на полу валялись стекла, и, обходя их, ходили по полу нашедшие более теплое место голуби. Дело шло к зиме.

Здесь раньше делали фотографии.

Люди приходили.

Их усаживали.

Шею закрепляли ошейником, чтобы человек не вертел головой. Ошейник был похож на ухват штатива какой-нибудь лаборатории.

Потом появились мысли о живой фотографии.

Появились мысли о движении человека. Помнишь эти маленькие книжечки, где был нарисован человечек на каждом листике?

Листы книжечки были упругими, их пропускали между пальцами, и казалось, что человек снимает шляпу, даже кланяется.

Потом пришли первые дни кино. Люди, которые вступали на порог искусства, думали, что оно должно самоповторяться, как фотография.

Оказалось, все это неинтересно.

Скучно.

Какие-то змеи скуки прокрались в киноателье.

Но люди думали, отрицая прошлую минуту. Они поняли, что снимать можно с разных точек.

Вот эта разносторонность снимков – это и есть начало кинематографии.

Работаю сейчас над большой, несколько автобиографической книгой: готовлю новое издание «Теории прозы»

Пишу о том, как в искусстве началось разглядывание предмета; разглядывание предмета превратилось в его движение.

Вначале мы не совсем понимали, что мы должны были делать в кино.

Всякое открытие делается тем, кто понимает, что пришло в его руки.

Когда звучит оркестр, то инструменты связываются звучанием, и это звучание совместно с мелодией и есть оркестр.

Нельзя распиливать дом пополам. Это понял великий Эйзенштейн. Он понимал, что кадр должен быть глубинным, он разбил плоскость картины.

Он сделал невозможное.

Он вошел в зеркало.

Вот кто истинный победитель зеркала. Движение по лестнице – движение прыжками; это понимал Дзига Вертов, и это его вывело из канцелярии на трудную дорогу, не до конца использованную еще и сегодня, от которой остались такие памятники, как «Три песни о Ленине»

Ленин и революция были рождением нового искусства.

Мой отец, преподаватель математики, говорил ученикам: «Главное – поймите, что это очевидно».

Понимание необходимости случайного – это и есть шаг на другую почву, где тебе в дыхании не мешают змеи прошлого.

Или, вернее, они подсказывают, что можно сделать, как можно перетряхнуть литературу.

А мир, как и шерстяные вещи, очень любит хорошую чистку.

Эйнштейн написал: «Прости меня, Ньютон»

Эйнштейн берет зеркало Ньютона и знает: за ним есть другое.

С такой радостью друг другу кивают только великие деревья.

Мир не плоский.

Пространство изогнуто, но я этого уже не понимаю.

Жизнь, которую я прожил, конечно, не правильна. Но тогда я бы не сделал того, что сделал.

У меня был термин «остраннение». В этом слове набрали одно «н». Слово так и пошло с одним «н». А надо было написать два «н».

Поправку я сделал только недавно, в книге «Энергия заблуждения». Так и живут теперь два слова – остранение и остраннение, с одним «н» и с двумя «н»: смысл разный, но с одинаковым сюжетом, сюжетом о странности жизни.

Люди думают, что они кончают вещь.

А это начало вещи.

Вот это знание у меня есть.

Мы с Мандельштамом жили в одном доме, на углу Невского и улицы, которая тогда, кажется, называлась Морской.

Я слышал, как он читал за стеной:

«Я слово позабыл, что я хотел сказать, Слепая ласточка в чертог теней

вернется...»

Эти слова изменялись, я их слышал по-разному.

Мы говорим, что искусство отражает жизнь.

Оно часть того, что мы называем действительностью.

Мы собирались в ОПОЯЗе, всегда думая о том, что сама литература – вся часть жизни, часть действительности.

Мудрый Ленин сказал точно, что сознание отражает жизнь, но не зеркально.

Думаю, что свойство человечества – изменение жизни.

Разными способами.

Среди них великим способом является создание языка, создание литературы. По-разному происходит это у разных наций и при разном, скажем так, строе познания; поэтому по-разному мы выдаем набросок жизни.

Когда-то давно создавали мы фильмы на берегу Москвы-реки, совсем рядом с водой, потому что около Третьей фабрики еще не было набережной.

Снимали картину «Крылья холопа», а пространство фабрики было очень маленьким.

Художник работал во всех углах помещения. Я его спросил, отчего так много разных декораций, как бы кусков декораций.

Он ответил: если ты художник, умеи создавать и менять пространство.

Если человек в старой России построил себе крылья, то он любил – явно любил переделывать, или, скажем, пересматривать пространство.

За свою долгую жизнь, заглядывая в Окна кинематографии, я видел, как там, за окнами, многое изменяется, – изменяется людьми, которых я знал.

Изменяется для изменения мира. Это построение истинного гнезда для человечества, для будущих наших детей.

Это мечта.

Не заметить, пытаясь создать книгу об искусстве, не заметить движения кино для человека, который видел великие съемки, – невозможно.

Вот собралась новая старая книга о кино. Что-то вроде дневника кинематографиста. Расстаюсь с ней, думая о завтрашних лентах. О триумфах новых, еще неизвестных драгоценных юношей.

Шлю им свой привет и желаю жить долго.

Послесловия не будет.

ВСЕВОЛОД ИЛЛАРИОНОВИЧ ПУДОВКИН

(28.02.1893–30.09.1953)

Режиссер, актер, сценарист, художник



Родился в семье приказчика в Пензе. В 1897 году семья переехала в Москву. В детстве увлекался точными науками (астрономией, физикой, математикой), а также живописью и игрой на скрипке. Он учился на отделении естественных наук физико-математического факультета Московского университета, но вместо выпускных экзаменов попал на фронт Первой мировой войны, был ранен, взят в плен и помещен в лагерь для военнопленных в Германии. В годы лагерной жизни Пудовкин без особых к тому усилий (помогала феноменальная память) изучает языки – английский, немецкий, французский, польский. Через три года он бежал, однако вернулся уже в Советскую Россию. Начал работать химиком на одном из заводов. Когда Пудовкин в 1920-м году поступил в Госкиношколу (ныне ВГИК), ему уже исполнилось двадцать шесть лет. Возможно, именно из-за пережитого в юности его, как режиссера, всегда интересовала человеческая психология, достоверность бытовых деталей.

В 1922-м поступил в мастерскую Л. Кулешова, где изучал киноискусство. Учение Пудовкина закончилось в 1925-м, когда мастерская распалась. Три года работал Пудовкин в группе Кулешова, выполняя самые разные задания: писал сценарии, рисовал эскизы, строил декорации, играл маленькие и большие актерские роли, выполнял административные поручения, ставил отдельные сцены и монтировал фильмы.

Снимался в небольших ролях в своих и чужих фильмах – например, в «Иване Грозном» Эйзенштейна сыграл юродивого.

Пудовкин – один из первых теоретиков кино. В его теоретических трудах (более 200 опубликованных работ) нашли отражение главные проблемы киноискусства: определение специфики кино, теория монтажа (сравнивал различные виды монтажа в игровом и документальном кинематографе), работа с типажом и актером по системе К. Станиславского, режиссура, проблема звука в кино, реализм и натурализм в кино. Свою методологию монтажа и работы с актером он создал во время съемок трилогии немых фильмов: «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомок Чингисхана». Так родилась уникальная кинопоэтика Пудовкина, принципиально непохожая на поэтику киношколы Кулешова или на работы Эйзенштейна. Его монтаж действительно плавен, спокоен, и красота пронизывает его кадры вне зависимости от фактуры, пусть неэстетичной и убогой. Его фильм «Мать» считается одним из шедевров мирового кинематографа, где Пудовкин талантливо воспользовался крупными планами. Вместе с оператором Анатолием Головней Пудовкин ищет композицию и освещение каждого кадра и пробует необычные ракурсы. Каждый портрет становится выразителен и реалистичен, каждый образ символически укрупнен. Причем изначально Пудовкин не хотел снимать этот фильм, так как считал, что экранизация другого произведения искусства не имеет права на существование.

Пудовкин обогатил кинематографию рядом ценных открытий. В немом кино он сумел создать интересные метафорические образы: тишину, например, он передал, показывая крупным планом падающие капли; желая сказать, что «революция непобедима, как весна», Пудовкин смонтировал кадры первомайской демонстрации с кадрами мощного весеннего ледохода.

Пудовкин советовал кинорежиссерам и киноактерам опираться в своих работах на систему К. С. Станиславского как фундамент искусства звукового кино. Он – единственный, может быть, из крупных режиссеров первого поколения советского кино, кто не побоялся противопоставить свои убеждения левому флангу киноискусства (Эйзенштейну, Кулешову, Вертову, Фэксам), отрицавшему психологию.

Удивительно, что даже снимая в условиях жесткого госзаказа, Пудовкин всегда находил поле для киноэкспериментов и художественных открытий.

Выразительное движение

Когда люди выбраны, когда режиссер приступает к самой съемке их работы, перед ним становится новая задача: актер должен двигаться перед аппаратом, и его движения должны быть выразительны. Понятие выразительного движения не так просто, как это кажется на первый взгляд, оно прежде всего не совпадает с теми привычными движениями, с тем привычным поведением, которое свойственно обычному человеку в реальной жизненной обстановке. Ведь кроме жеста у человека есть и слово. Иногда слово сопровождает жест, а иногда, наоборот, жест помогает слову. На театре возможно и то, и другое. Вот почему актер крепкого театрального воспитания чрезвычайно трудно поддается экрану.

Москвин в «Станционном смотрителе» – актер с несомненными, исключительно большими кинематографическими данными, – вместе с тем неприятно утомляет своим непрерывно движущимся ртом и мелкими движениями, отбивающими ритм неслышных слов. Жест-движение, сопровождающий слово, немислим на кинематографе. Он, теряя свою связь с несуществующим для кинозрителей звуком, становится бессмысленным пластическим бормотанием. Режиссер, работая с актером, должен строить его работу так, чтобы центр тяжести лежал на движении, а слово лишь по мере надобности его сопровождало. Москвин в патетической сцене, когда он узнает от крестной, что Дуню увез гусар, говорит чрезвычайно много, несомненно, разные слова, и при этом машинально и вполне естественно, как человек, привыкший к словесному разряду, сопровождает каждое слово одним и тем же повторным движением рук.

В процессе съемки, когда слышны были слова, сцена впечатляла и впечатляла сильно; на экране же получилось досадное и даже немного смешное топтание на месте. Совершенно неверно, что кинематографический актер должен выражать жестом то, что обычный человек говорит словами. Кинематографический режиссер и актер, создавая образ, используют только те моменты, когда слово не нужно, когда самая сущность действия вырастает в молчании, когда слово лишь сопровождает движение, а не рождает его.

Выразительная вещь

Вот почему такое огромное значение имеет на кинематографе вещь. Вещь сама по себе уже выразительна, поскольку с каждой из них зритель всегда связывает целый ряд определенных представлений. Револьвер – немая угроза, несущийся гоночный автомобиль – залог спасения или вовремя поспевающая помощь. Игра же актера, связанная с вещью, построенная на ней, всегда была и будет одним из сильнейших приемов кинематографического оформления. Это – кинематографический монолог без слов. Вещь, с которой связан актер, может выявить настолько тонко и глубоко оттенки его состояния, которые не поддались бы никакому условному изображению жестом или мимикой. В «Броненосце Потемкин» сам броненосец – настолько сильно и ярко поданный образ, что люди, связанные с ним, растворяются в нем, сливаются с ним органически. На расстрел толпы отвечают не матросы, стоящие у пушки, а сам стальной броненосец, дышащий сотней гневных грудей. Когда броненосец в финале картины бросается навстречу эскадре, упорно работающие стальные рычаги его машин как бы заключают в себе сердца людей, бешено бьющиеся в напряженном ожидании.

Режиссёр – создатель ансамбля

Понятие ансамбля для кинорежиссера чрезвычайно широко, в него органически входит, кроме людей, также и вещь. И еще раз нужно вспомнить о том, что в окончательном монтаже картины работа актера встанет наряду, должна быть слита с целым рядом кусков, которые он не может видеть и о которых может только знать. А учитывает и знает их вполне, в совершенстве, только режиссер. Обратим внимание, наконец, на то, что даже каждый актер по отдельности, в реальных условиях воспринимаемый, как нечто целое, как фигура человека, движения которого воспринимаются как одновременная, связанная работа всех частей его тела, таковой человек часто не существует на экране. В монтаже режиссер строит иногда не только сцену, но и отдельного человека. Вспомните, как часто в картинах мы видим и запоминаем отдельный персонаж, несмотря на то, что мы видели только его голову и отдельно его же руку. В своих экспериментальных лентах Лен Кулешов пробовал снимать движущуюся женщину, причем снимал руки, ноги, глаза и голову от разных женщин, в результате же монтажа получилось впечатление работы одного и того же человека. Конечно, этот пример не указывает на особый

прием возможного создания в действительности несуществующего человека, но он чрезвычайно ярко подчеркивает утверждения, что образ актера даже и в пределах его короткой индивидуальной работы вне связи с другими актерами все же рождается не в отдельном моменте работы, не в съемке отдельного куска, а только в том монтажном соединении, которое эти куски сольет в экранное целое. Отсюда снова утверждение точной работы и снова утверждение примата мыслимого монтажного образа над каждым отдельным элементом реальной работы перед объективом. И, естественно, конечно, примата режиссера, носителя образа общего построения картины, над актером, дающим материал для этого построения.

Монтаж как орудие впечатления

Монтаж сопоставляющий

Мы уже говорили в отделе монтажа эпизода о том, что монтаж является не только простым приемом соединения отдельных сцен или кусков, но также и приемом, управляющим «психическим состоянием» зрителя. Нам предстоит теперь познакомиться с главнейшими специальными приемами монтажа, имеющими целью воздействовать на состояние зрителя.

Контраст

Представьте себе, что вы рассказываете о бедственном положении голодающего человека; рассказ будет впечатлять еще ярче, если вы упомянете при этом о бессмысленном обжорстве богача.

На этом простом контрсопоставлении и основан соответствующий прием монтажа. На экране впечатление контраста достигается еще острее благодаря тому, что не только эпизод голодающего можно сопоставить с эпизодом обжоры, но и отдельные сцены, даже отдельные куски сцен сопоставлять, как бы заставляя зрителя непрерывно сравнивать два действия, одним усилением монтаж по контрасту – самый сильный и вместе с тем наиболее привычный шаблонный прием, и злоупотреблять им не следует.

Параллелизм

Прием параллелизма близок к контрасту, но он гораздо шире. Яснее можно показать сущность его на примере. В одном из еще не снятых сценариев есть такое место: рабочий из вожаков забастовки приговорен к

смерти; казнь назначена производиться в пять часов утра. Эпизод смонтирован так: фабрикант – хозяин смертника – выходит пьяный из ресторана, он смотрит на часы-браслет: четыре часа. Показывается смертник – его готовят к отъезду. Снова фабрикант звонит у дверей, справляясь с часами, – половина пятого. По улице несется черная карета под конвоем. Открывшая дверь горничная – жена смертника – становится жертвой внезапного бессмысленного насилия. Пьяный фабрикант храпит на постели, нога с завернувшейся штаниной, рука свисла вниз, виден браслет с часами, стрелка подползает к пяти часам. Рабочего вешают. Здесь два тематически несвязанных действия соединены вместе и идут параллельно благодаря часам, которые указывают приближение казни. Эти часы, укрепленные на руке тупого животного, как бы связывают близящуюся трагическую развязку с ее главным виновником, все время проплывающим в сознании зрителя. Прием несомненно интересный, могущий быть развитым весьма разнообразно.

Уподобление

В финале «Стачки» расстрел рабочих перебивается с моментами убийства быка на бойне. Прием особо интересный потому, что он вводит путем монтажа в сознание зрителя чисто отвлеченное понятие, не пользуясь надписью.

Одновременность

В американских картинах финал сценария строится на одновременном быстром развитии двух действий, причем от хода одного зависит исход другого. Например, в картине «Нетерпимость» финал современной части построен так: рабочий приговорен к повешению, его уже исповедуют и ведут к виселице, но он может быть спасен, если его жена успеет догнать на автомобиле поезд губернатора и получить приказ о помиловании. Весь финал построен на непрерывном показывании то бешено несущегося автомобиля, догоняющего поезд, то постепенного приготовления к казни и лица осужденного. В самый последний момент, когда руки палачей приготовились пустить в ход виселицу, поспеваает помилование. Вся цель этого приема заключается в том, чтобы довести зрителя до максимального волнения от постоянной мысли: «Успеют ли? Успеют ли?»

Прием чисто эмоциональный и в настоящее время достаточно надоевший, но несомненно, что это самый сильный прием для финала из всех показанных до сих пор.

Лейтмотив (напоминание).

Часто сценаристу интересно особенно подчеркнуть основную мысль сценария. Для этого существует прием напоминания. Сущность его легко показать на примере. В антирелигиозном сценарии, имевшем целью показать жестокость и лицемерие церкви на службе у царизма, несколько раз повторяется одинаковый кусок: медленно звонящий колокол с наплывающей надписью: «Благовест возвещает миру терпение и любовь». Кусок появлялся как раз, когда сценарист хотел подчеркнуть бессмысленность терпения и лицемерие проповедуемой любви. Все сказанное о сопоставляющем монтаже, конечно, не исчерпывается богатством его приемов. Важно лишь показать, что монтаж, будучи специфически свойственным кинематографу, является мощным орудием впечатления в руках сценариста. Внимательное его изучение на картинах, связанное с талантом, несомненно, поведет к открытию новых возможностей, а в связи с ними – и к созданию новых форм.

Монтаж – логика анализа

Мыслить экранными образами, представлять себе событие так, как оно будет склеено из кусков, последовательно появляющихся на экране, чувствовать действительное реальное событие только как материал, из которого нужно выбрать отдельные характерные элементы и уже из них создать новую экранную реальность, – вот что отличает работу кинорежиссера. Когда он имеет дело даже и с реальными действительными предметами в реальной обстановке, он мыслит лишь изображениями этих предметов на экране. Реальный предмет он не берет как реальный предмет, а берет от него только те свойства, которые могут быть перенесены на пленку в виде изображения. Кинематографический режиссер смотрит на снимаемый им материал всегда условно, и эта условность чрезвычайно специфична – она вытекает из целого ряда свойств, которые присущи кинематографу, и только ему.

Когда снимается картина, она мыслится уже в виде монтажной последовательности отдельных кусков пленки. Экранный образ никогда не идентичен реальному явлению, он только подобен ему. Когда режиссер утверждает содержание и последовательность отдельных элементов, соединяемых им в экранном образе, он должен точно учитывать каждый кусок как в его содержании, так и в длине, иначе говоря, каждый кусок должен быть точно учтен как элемент экранного пространства и экранного времени. Представим себе, что перед нами на столе лежат в беспорядке

рядке отдельные куски, которые были сняты как материал для создания той автомобильной катастрофы, о которой я упоминал. Эти куски прежде всего должны быть соединены, склеены в целую длинную ленту. Их можно соединить, конечно, в любом порядке. Представим себе заведомо нелепый порядок, положим, такой: начнем с куска, на котором снят автомобиль, в середину вставим ноги задавленного человека, потом человека, переходящего улицу, и наконец лицо шофера. Получится бессмысленный набор кусков, который у зрителя оставит впечатление хаоса. И только когда в чередование кусков будет внесен какой-то закономерный порядок, обусловленный хотя бы той последовательностью, с которой случайный зритель катастрофы мог бы перебрасывать свой взгляд, свое внимание с одного момента на другой, только тогда появится связь между кусками и их соединение, получив органическую целостность, будет впечатлять с экрана. Но мало того, что куски соединены в определенном порядке. Всякое явление протекает не только в пространстве, но и во времени, и, подобно тому как было создано последовательностью выбранных кусков экранное пространство, должно быть создано и экранное время, слитое из элементов реального. Предположим, что мы, соединяя куски, снятые для катастрофы, не думали бы об их относительной длине. Монтаж оказался бы, положим, таким: 1) человек идет по улице; 2) длительно показывается лицо шофера, дернувшего тормоз; 3) так же длительно показан и открытый рот кричащей жертвы; 4) заторможенное колесо и все остальные куски также поданы в очень больших порциях. Так смонтированная лента, демонстрированная на экране, даже и при наличии правильного пространственного чередования впечатлила бы зрителя, как нелепость. Автомобиль оказался бы медленно движущимся, сам по себе короткий момент попадания под автомобиль вышел бы невероятно и непонятно растянутым. На экране исчезло бы событие, и осталась бы только демонстрация какого-то случайного материала. И только тогда, когда для каждого куска будет найдена настоящая длина, только тогда будет найден быстрый, почти судорожный ритм смены кадров, подобный паническим перебросам взгляда наблюдателя, охваченного ужасом, только тогда экран заживет своей, найденной режиссером жизнью. Это будет благодаря тому, что образ, созданный режиссером, включен не только в экранное пространство, но и в экранное время, слитое, интегрированное из элементов времени реального, выхваченных аппаратом из действительности.

Монтаж – язык кинорежиссера

Так же как в живом языке, в монтаже существует слово – целый кусок заснятой пленки, фраза – комбинация этих кусков. Только по приемам монтажа можно судить об индивидуальности режиссера. Так же как литератору свойствен свой индивидуальный слог, кинорежиссеру присущ индивидуальный монтажный прием изложения. Но монтажная склейка кусков в творчески найденной последовательности является уже окончательным, завершающим процессом, в результате которого получается готовое произведение. Режиссеру приходится также работать и над оформлением тех элементарнейших кусков (подобных слову в языке), из которых составляются монтажные фразы – сцены.

Время крупным планом

Когда-то, на заре кинематографии, американец Гриффит изобрел так называемый «крупный план». Тот самый крупный план, без которого не обходится сейчас ни одна картина. В чем был его смысл? Смысл его был в том, что аппарат, приближаясь к снимаемому актеру или вещи, позволял фиксировать внимание зрителя на какой-либо подробности. Подробность эта могла бы ускользнуть от внимания зрителя (то есть исчезнуть и из произведения искусства) в том случае, если бы она была не специально показана, а просто включена в действие «общего плана». Вновь открытый прием оказался органически свойственным кинематографу. Он видоизменил его язык и придал кинокартине особый, четкий и сильно впечатляющий ритм, создаваемый частой сменой отдельных коротких кусков. Умение владеть этим ритмом, умение доводить его до музыкальной выразительности стало за последнее время признаком истинного мастерства кинорежиссера. Во время работы над одной из последних картин мне пришла мысль, что фиксирование внимания зрителя на выделенной детали можно производить не только в области пространственных построений, но также в области построений временных. Давно изобретенная так называемая «цайт-лупа» натолкнула меня на практическое осуществление задуманного приема.

Как-то летом тридцатого года я был в Москве на заседании во Дворце труда. Работа кончилась. На улице шел сильный дождь, и нужно было

переждать его. Сидя в комнате я смотрел на окно, открытое в сад, и наблюдал, как великолепные мощные струи воды, ровные и спокойные, разбивались о каменный подоконник. Вверх, невысоко подскакивали круглые капли, то крупные, блестящие и переливающиеся, то мелкие, исчезающие в воздухе. Они двигались, подлетая и падая по разнообразным кривым в сложном, но ясном ритме. Иногда несколько струй дождя, вероятно сбитые ветром, соединялись в одну. Вода, ударяясь о камень, разбрасывалась прозрачным веером, падала, и снова круглые блестящие капли подскакивали, пересекаясь с мелкими разлетающимися брызгами.

Замечательный дождь! Я не только смотрел на него, но со всей полнотой ощущал его свежесть, влажность, его великолепное изобилие. Я чувствовал себя погруженным в него. Он лился на мою голову, на мои плечи. Земля, вероятно, перестала впитывать его, переполненная до краев. Дождь кончился, как это часто бывает летом, почти внезапно, роняя свои последние капли уже под солнцем. Я вышел из здания и, проходя по саду, остановился посмотреть на человека, работавшего косой. Он был обнажен до пояса. Мускулы его спины сокращались и растягивались при равномерных взмахах. Мокрое лезвие косы, взлетая вверх, попадало в солнечный свет и на мгновение вспыхивало острым ослепительным пламенем. Я подошел ближе. Коса погружалась в высокую влажную траву, и она, подрезанная, медленно ложилась на землю непередаваемым гибким движением. Светящиеся на сквозном солнце капли воды дрожали на кончиках острых, изогнутых листьев, скатывались и падали. Человек косил, я стоял и смотрел. И снова меня охватило необычайное волнующее ощущение великолепия зрелища. Я никогда не видел такой замечательной мокрой травы! Я никогда не видел, как скатываются капли по желобкам ее узких листьев! Я в первый раз увидел, как падают ее стебли, срезанные косой! И как всегда, по моей постоянной привычке (вероятно, всем кинорежиссерам это знакомо) я попытался представить себе все это на экране.

Я вспомнил десятки раз снятую и показанную во многих картинах косьбу и остро почувствовал все убожество этих дрянных фотографий в сравнении с изумительной насыщенностью и богатством увиденного мною. Стоит только представить себе плоского, серого человека, махающего длинной палкой всегда в несколько убыстренном темпе, представить себе траву, святую сверху, похожую на сухое путаное мочало,

как становится ясным, насколько все это бедно и примитивно. Я вспоминаю даже великолепно технически сделанную картину Эйзенштейна «Старое и новое», где показано сложное монтажно разработанное состязание в косьбе. Я ничего не помню оттуда, кроме людей, быстро размахивающих плохо различимыми косами.

Как схватить, как передать то полное и глубокое ощущение действительных процессов, которое дважды поразило меня сегодня? Я мучился по дороге домой, бросаясь мыслью из стороны в сторону, схватывая и отбрасывая, пробуя и разочаровываясь. И вдруг наконец нашел! Я понял, что всматривающийся, изучающий, впитывающий в себя человек прежде всего в своем восприятии изменяет действительные пространственные и временные соотношения: он приближает к себе далекое и задерживает быстрое. Я могу, внимательно всматриваясь в далекий предмет, видеть его лучше, чем близкий. Так пришел в кино крупный план, отбрасывающий **лишнее** и сосредоточивающий внимание на **нужном**.

Так же можно поступить и со временем. Сосредоточиваясь на детали процесса, я относительно замедляю ее скорость в своем восприятии. Вспомните многочисленные описания ощущения людей, внезапно столкнувшихся с быстро приближающейся к ним опасностью. Налетающий поезд кажется в последний момент на мгновение застывшим или необычайно медленно двигающимся. «Минута, тянущаяся часами» – всем знакомое выражение. Когда режиссер снимает сцену, он меняет положение аппарата, то приближая, то отдаляя его от актера, в зависимости от того, на чем он сосредоточивает внимание зрителя – на общем ли движении, или на отдельном лице. Так овладевает он пространственным построением сцены. По чему же не делать того же и со временем? Почему не выдвинуть на мгновение какую-либо деталь движения, замедлив ее на экране и сделав ее, таким образом, особенно выпуклой и невиданно ясной? Разве дождь, разбивающийся о камень подоконника, и трава, падающая на землю, не были мною задержаны обостренным вниманием? Разве не благодаря этому заостренному вниманию я увидел гораздо больше, чем видел всегда?

Я попробовал мысленно снять и смонтировать косьбу травы примерно так:

1. Стоит человек, обнаженный по пояс. В его руках коса. Пауза. Он взмахивает косою (все движение идет быстро, то есть снято с нормальной быстротой).

2. Взмах косы продолжается. Спина и плечи человека. Медленно переливаются, напрягаясь, мускулы. (Снято «цайт-лупой» очень быстро, отчего движение на экране получается чрезвычайно медленным).

3. Лезвие косы на кульминационной точке медлительно переворачивается. Солнечный луч загорается и тухнет. (Съемка «цайт-лупой»).

4. Летит вниз лезвие (нормальная скорость).

5. Весь человек с нормальной быстротой провел косой по траве. Взмахнул – провел. Взмахнул – провел. Взмахнул... И в момент, когда лезвие косы коснулось травы...

6. Медлительно («цайт-лупа»); подрезанная трава качается, падает, изгибаясь и роня блестящие капли.

7. Медленно разжимаются мускулы спины и уходит плечо.

8. Снова медленно падает, ложится трава.

9. Быстро уходит коса с земли.

10. Так же быстро взмахивает косой человек. Косит и взмахивает.

11. Нормально быстро косят много людей, одновременно взмахивая косами.

12. В затемнение уходит медленно поднимающий косу человек.

Это очень приблизительный эскиз. После фактической съемки я монтировал иначе – много сложнее, работая с кусками, снятыми с очень разнообразной скоростью. Внутри отдельных планов были новые, более тонкие градации скоростей. Рассматривая уже снятое на экране, я понял, что мысль была правильная. Новый, своеобразный ритм, получающийся из комбинации съемок с различными скоростями, давал углубленное, я бы сказал чрезвычайно обогащённое ощущение показанного на экране. Случайные зрители, незнакомые с сущностью приема, признавались, что получали почти физическое ощущение влажности, веса и силы.

Я пробовал снять и смонтировать так же и дождь. Я снимал общие и крупные планы с различными скоростями «цайт-лупой». Медлительные удары первых тяжелых капель о сухую пыль. Они падают, раскатываясь отдельными темными шариками. Падение капли на поверхность воды: быстрый удар, вскакивает прозрачный столбик, медленно уменьшается и расходится медленными же кругами. Нарастание скорости идет параллельно с усилением дождя и с расширением плана. Большой широкий охват частой сетки сильного дождя, и вдруг резко крупный план струй, разбивающихся о каменную балюстраду. Подскакивают блестящие кап-

ли; их движение чрезвычайно медленно – можно видеть всю сложную, удивительную игру их непрекращающихся полетов. Снова ускоряется движение, но уже уменьшается дождь. Последними идут планы мокрой травы под солнцем. Ее колеблет ветер, она медлительно качается, капли отделяются и падают вниз. Это движение, снятое с большой скоростью «цайт-лупой», показало мне впервые, что можно снять и показать **движение травы от ветра**. В прежних картинах я видел только сухую, истерически треплющуюся пеньку.

Я глубоко убежден в нужности и действенности нового приема. Чрезвычайно важно понять со всей глубиной сущность съемки «цайт-лупой» и пользоваться ею не как трюком, а как возможностью **сознательно**, в нужных местах, в любой степени замедлять или ускорять движение. Нужно уметь использовать все возможные скорости, от самой большой, дающей чрезвычайную медленность движения, и до самой малой, дающей на экране невероятную быстроту. Иногда очень небольшое замедление съемки простой походки человека придает ей тяжесть и значительность, которую **не сыграешь**. Я пробовал монтировать взрыв снаряда, склеивая его из кусков различной скорости. Медленное начало; очень быстрый взлет, слегка замедленный рост; медленно опускается земля, и вдруг на зрителя летят куски земли очень быстро; на мгновение резкой сменой летят они медленно, тяжело и страшно, потом так же внезапно летят они снова быстро. Получилось здорово.

Съемка «цайт-лупой» практикуется уже давно. Волнующее своеобразие замедленного на экране движения, возможность увидеть обычно неосязаемые, невидимые, но вместе с тем реально существующие формы настолько сильно впечатляют зрителя, что куски, снятые «цайт-лупой», часто вставлялись режиссерами в картины. (Кстати сказать, обаяние талантливо «схваченного» движения в рисунке часто зависит от того же эффекта «цайт-лупы», только ее роль здесь играет глаз художника). Но все режиссеры, пользовавшиеся замедлением движения, не делали одного, с моей точки зрения, самого важного. Они не включали замедленного движения в монтаж – в общий ритмический ход картины. Если снималась «цайт-лупой» скачка лошадей, то она снималась целиком и так же целиком вставлялась в картину, как целый «вводный» эпизод. Я слышал, что Жан Эпштейн снял «цайт-лупой» целую картину (кажется, «Падение дома Эшер» по рассказу Э. По), используя эффект замед-

ленного движения для придания мистической окраски сценам. Я говорю не о том. Я говорю о различной степени замедления скорости движения, включенной в построение монтажной фразы. Короткий кусок, снятый «цайт-лупой», может помещаться между двумя длинными нормальными кусками, сосредоточивая на момент в нужном месте внимание зрителя. «Цайт-лупа» в монтаже не искажает действительного процесса. Она показывает его углубленно и точно, сознательно руководя вниманием зрителя. Это всегда характерно для кинематографа. Я попробовал смонтировать удар кулака по столу так: кулак быстро летит к столу, и в тот момент, когда он касается его, следующий кусок показывает рядом стоящий стакан, который медленно подпрыгивает, качается и падает. Из этого сочетания быстрого и медленного кусков получился почти слышимый, чрезвычайно остро ощущаемый тяжелый удар.

Длительные процессы, показанные на экране монтажом кусков, снятых с различной скоростью, получают своеобразный ритм, какое-то особое дыхание. Они делаются живыми, потому что им придается живое биение оценивающей и усваивающей мысли. Они не скользят, как пейзаж в окне вагона под равнодушным взглядом привыкшего к этой дороге пассажира. Они развертываются и растут, как рассказ талантливого наблюдателя, увидевшего вещь или процесс так ясно, как никто до него еще его не видел. Я уверен, что прием этот можно распространить на съемку человека – его мимики, его жестикуляции. Я уже знаю по опыту, какой драгоценный материал представляет собой улыбка человека, снятая «цайт-лупой». Я вырезывал из такого куска замечательные паузы, где смеялись только глаза, а губы еще не начинали улыбаться. У «крупного плана времени» огромная будущность. Особенно в тонфильме, где ритм, уточненный и усложненный сочетанием со звуком, особенно важен.

АЛЕКСАНДР ПЕТРОВИЧ ДОВЖЕНКО

(11.09.1894–25.11.1956)

Сценарист, режиссер, актер



Крестьянин по происхождению, Александр Довженко родился и провел свое детство и юность в предместье небольшого городка Сосницы Черниговской губернии. Его образное представление о мире было неотделимо от образов украинского фольклора, от поэзии Гоголя и Шевченко. Окончив в 1914 году учительский институт, он три года занимался педагогической деятельностью в Житомире.

Учился в Киевском университете и Коммерческом институте в Киеве. В 1914–1917 гг. преподавал естествознание и гимнастику в гимназии. Учился живописи в Мюнхене и в Берлинском художественном училище, работал художником. С 1926 году режиссер-постановщик на киностудиях Одессы, Киева, Москвы. В 1926 году Довженко начинает работать в кино: пишет для одесской кинофабрики сценарий комедии-гротеска «Вася-реформатор» (1926) и ставит по своему сценарию комическую короткометражку «Ягодка любви» (1926). В следующем году он в возрасте 33 лет выпускает свой первый полнометражный фильм – революционно-приключенческую мелодраму «Сумка дипкурьера». Сам он называл эти фильмы «пробой пера».

Первой подлинно довженковской вещью была кинопоэма «Звенигора» (1927). По стилю и методу Довженко был романтик, близкий к раннему Гоголю. Как и у Гоголя, корни довженковского романтизма уходили в украинскую народную поэзию. Фольклорные мотивы, постоянно используемые режиссером в фильмах, есть воплощение народного соз-

нания, его мудрости. Отсюда великолепные довженковские картины природы, лирические сцены, украинский юмор.

Для Довженко характерны тенденция к удлинению кадра, опора на внутрикадровое (преимущественно природное) движение, что весьма нетипично для советского кинематографа 20-х годов. Наивысший в своем творчестве гармонии и силы достигает Довженко в последнем немом фильме «Земля» (1930). Этот фильм стал одним из 12 лучших фильмов всех времён и народов (Брюссель, 1958). Правда, фильм упрекали в «биологизме», в том, что показанная в нем могучая природа «задавила», отодвинула в тень социальный конфликт.

В 1934 году Довженко покидает Украину и находит в Москве приют и покровительство Сталина, намеревающегося сделать Довженко придворным художником. По его личному указанию, Довженко создал миф гражданской войны в фильме «Щорс». Именно в период работы над «Щорсом» сценарий Довженко из краткого монтажного плана превращается в самостоятельное литературное произведение, существующее параллельно с фильмом. Дальнейшие кинематографические замыслы Довженко либо пресекались, либо безжалостно искажались, как это произошло с замечательно поэтичной «Жизнь в цвету» (Мичурин) (1946–1947). Когда-то Сергей Эйзенштейн окрестил Довженко человеком-динамитом. Он имел в виду, конечно, не разрушительство, он говорил об энергии творчества, взрывной силе темперамента, страстности, с которой мастер относился к делу. Режиссер много лет преподавал во ВГИКе. Из его мастерской вышли блистательные ученики: Георгий Шенгелая, Отар Иоселиани, Лариса Шепитько, Джема Фирсова.

«Чего хотел Сашко Довженко и чему он нас научил?»

Национальный художник Украины, он показал миру новое качество раскрытия обычного. Его вещи живописны и песенны. Песня всегда оценивает жизнь, в песне всегда присутствует голос как бы автора. Даже эпическая песня лирична. В ней виден не только мир, но и то, как оглядывает этот мир человек... Всегда Сашко мечтал о широком и многократном экране и о горизонте, охваченном широким взглядом человека, о степном и лесном горизонте. Он умел показать, как плот проносится по Днепру, и как поворачивает быстрая вода плот, и раскрывается мир все с новых поворотов» (Шкловский В. Сашко Довженко // В. Шкловский. За 60 лет. Работы о кино. – М., 1985).

Лекции 11 октября 1949 года

Начинаем цикл занятий по вопросам режиссуры. На этот раз я вообразу, что вы не сценаристы, а режиссеры, поскольку я совмещал в себе и того и другого. Когда я шел в кино, то не думал, что стану сценаристом и все-таки сценаристом сделался. Для вас в какой-то мере будет выгодно, что я представляю собой такого мученика: я постараюсь быть объективным в своих оценках и режиссерского искусства, и сценарного, со всеми плюсами и минусами последних.

Великий Ленин определил кинематограф не только как новое искусство современности – он назвал его самым важным из всех искусств. Это было при нас. Вся кинематография мира была тогда немая, серая и безмолвная, черно-белая. Монохромный мир только раскрывал глаза на примитивном экране, еще как бы шутя и удивляясь своим сказочным возможностям, словно в пробуждении или молодом хмелю. Еще очень немногие угадали в нем искусство XX века. Отсутствие слова и цвета еще казалось его неизлечимым недугом. В самом названии «Великий немой» был какой-то намек на его неполноценность, в слове «киношка» звучало явное, хотя и легкое к нему презрение. Было много людей, вообще считавших ниже своего достоинства смотреть фильмы как примитивный и грубый заменитель освященной веками сцены, как бросовое зрелище для плебеев. Было немало споров о природе и месте кино где-то возле искусства. Не спорили одни лишь люди дела. Для предпринимателей капиталистических стран, в чьих руках киноискусство и по сей день переживает свое ненормально затянувшееся детство, а кое-где и порочную преждевременную старость, кинематография была золотым дном, неисчислимым источником обогащения, наживы. Кинодельцы загребали в своих «иллюзиях» золото, показывая всевозможные ужасы, погоню за богатством, с одной стороны, и рисуя соблазнительные возможности богатства, счастье богатства и прочие иллюзии неимущих, с другой. Создалась огромная промышленность, кинематография превратилась в могущественное орудие усыпления и одурманивания сознания людей во всем мире.

Советское кино пока только набиралось сил. Но вот в 1925 году на сером экране мира появился цвет. Это еще не был цветной фильм – цветным в нем был всего лишь кадр с красным знаменем революции. Подняла это знамя на вершину мачты восставшего броненосца «Потемкина» советская кинематография руками самого выдающегося своего мастера Сергея Михайловича Эйзенштейна. Подняла и пронесла по экранам всех материков, под гром и грохот рукоплесканий культурного мира, под бешеный полицейский свист и шипение цензоров мира дикого и отсталого. Это был фильм, полный символического значения не только для нашей, советской, но и для всей кинематографии мира. С ним кино по праву, завоёванному советским художником, вошло в семью искусств и заняло в этой семье достойное место.

Талант – это то, о чем не приходится говорить, поскольку народ не прощает плохих произведений. Народ не прощает плохих произведений художнику так же, как он не прощает генералам проигранных битв. Потому что народ выделяет художников и генералов для того, чтобы они выигрывали сражения, а не проигрывали их. Народ выделяет из своей среды художников для того, чтобы они делали хорошие произведения, а не плохие. Попросту говоря, никому нет дела до того, что было у вас на душе или в доме, когда вы делали картину: болела ли у вас мать, иди вы страдали мигренью, или дирекция студии дала вам какие-то не такие изобразительные средства, или непогода вам помешала – ничего этого на экране не существует. Извольте предъявить товар лицом: в этом искусство кино, как всякое искусство, требовательно, ревниво и жестоко.

Я разразился такой длинной тирадой для того, чтобы еще раз утвердить существующее тривиальное положение: чтобы сделать хорошую картину, нужно иметь талант.

Ведь кинорежиссер является в какой-то мере особым творцом, занятым особой деятельностью. Если вы не умеете ходить по проволоке, не лезьте на нее. Вы упадете, не пройдя и десяти шагов. Если вы не умеете танцевать, как хорошая балерина, не пытайтесь вылезти на сцену. Если голосок у вас «совещательный», хриплый, то какую бы песню вы ни пели – никому ее слушать не интересно. Если вы не умеете писать стихи, то и стихи у вас не получатся – тут видно все. А вот в кино бывали случаи несколько иные. То-есть, я хочу сказать, что в кинематографе диапазон различий качественных среди режиссеров очень велик, так же, как он очень велик и среди сценаристов.

Иногда плохих режиссеров выручают какие-то заменители таланта. Можно, например, сделать ставку на хороших актеров на хорошего оператора. Есть целый ряд выигрышных компонентов, которые помогают на время прикрыть беспомощность режиссера. И проходят долгие годы, пока усложненные требования к кинематографии постепенно не исключают таких режиссеров из рядов действующей кинематографической армии.

Мы будем говорить о режиссуре как о высоком и сложном искусстве, предполагая подлинность во всем.

Абсолютная главнейшая основа его – политическая грамотность художника.

Далее следует наблюдательность или то, что я называю умением видеть мир. Умение видеть мир, видеть окружение людей, явления в какой-то мере может быть врожденным так же, как и талант. Но вы знаете, что талант, лишенный трудолюбия, настойчивости и страсти к достижению цели, бесплоден, ибо ничто великое не создается вне труда. Воспитание зрительной психики – тонкое, безошибочное ощущение себя, вещей в пространстве и пространственных взаимоотношениях – неотъемлемое качество режиссера.

Режиссура – то нечто большее, чем просто профессия. Я представляю себе режиссера, в идеальном плане, как деятеля, из которого мог бы выйти председатель горсовета, начальник архитектурного управления, способный распланировать город, построить его по-новому, оригинально и красиво, или организатор какого-нибудь крупного производства, культурного и серьезного. Так я мыслю.

Возвращаясь к наблюдательности и умению видеть мир, окружение, отдельные явления, нужно сказать, что существует два видения мира физического: одно – фотографическое и другое – кинематографическое, творческое. Причем, и то и другое видение определяется не образовательным цензом. Есть люди, лишенные особой образованности, но обладающие огромной наблюдательностью и видением. И есть люди, которые имеют за плечами два факультета, а мир видят недостаточно интересно.

Приведу один пример. Я на Киевской киностудии сажал сады фруктовых и декоративных деревьев. Я посадил много деревьев, цветов, сделал асфальтовые дорожки, пытаюсь превратить территорию студии в бла-

гоустроенную и красивую. Но между одним и другим зданием был расположен склад угля. И я понял, что если буду еще сто лет работать, то не смогу примириться с этой угольной ямой. И я решил с ней бороться. Я думал: достану берез, обсажу ее березами и декоративным кустарником. Достал тамарикса, достал берез и в выходной день вместе с двумя рабочими и садовником посадил. Очень красиво получилось. Я полюбовался, приехал домой и думаю: «Как бы завтра пораньше поехать, наверное все удивляться будут».

На другой день смотрю из окошка своей монтажной комнаты – идут два режиссера, как раз по направлению к яме. Ну, думаю, сейчас они останутся полные удивления, начнут оборачиваться, смотреть – что ж это такое делается, кто это, что это? Затем догадаются, что это – Александр Петрович.

Ничего подобного не произошло. Они идут дальше и не обращают внимания ни на яму, ни на березки. Я не утерпел. Думаю, пойду выясню. Подхожу к ним, здороваюсь, начинаю задавать наводящие вопросы:

– Вы ничего не замечаете?

– Ничего.

– А может быть что-нибудь интересное?

– Ничего.

– Жалкие вы, ничтожные люди! – говорю я. – Я же здесь вчера после обеда посадил деревья! Их же здесь не было, а сейчас они есть. А вы стоите на расстоянии двух метров, вам задают вопросы, и вы ничего не замечаете!..

– Мы, Александр Петрович, были очень заняты.

– Ну, ладно, ладно, – говорю я. – Я вас не обвиняю, но выражаю вам великую жалость. Ей-богу, вы не будете режиссерами. Мой опыт мне подсказывает; мое видение людей с горечью позволяет мне это вам сказать. У вас нет видения мира.

И таких людей есть много. Посадите деревья – он не видит. Выройте яму – он переступит ее и даже не заметит.

Почему я заговорил о председателе горсовета – режиссёре, о начальнике строительства? Я говорю об умении видеть мир, видеть его в совершенствовании, в его возможностях и в личном способствовании этому совершенствованию.

Творческий метод

Я должен выразить свое недовольствие. Я пришел к вам и ждал десять минут, пока мы сможем начать. Вы думаете, что в этом нет ничего плохого. Походим, думаете вы, поищем, отопрем дверь и будем слушать лекцию. Но на этом я должен остановиться.

Вы только готовитесь работать в кинематографии, мы уже проработали несколько лет. Есть среди нас лучшие, есть худшие работники, но на сегодняшний день мы все работаем. И все, начиная от режиссера и кончая осветителем, добиваемся того, чтобы лучше организовать наше производство. Но если сравнить нашу кинематографию с западноевропейской и американской, то многое будет говорить не в нашу пользу.

Мы прежде всего страдаем от неорганизованности.

Я глубоко убежден, что если человек работает в пыльном помещении, то он что-то теряет в отношении результатов [работы]. Если же пыль не мешает ему, то это еще хуже, так как у него уже притуплены ощущения.

Работая над «Иваном» на Киевской кинофабрике, я уделял три четверти своей творческой энергии вопросам, которые имеют к картине прямого отношения, я делал это сознательно, ибо знал, что если добьюсь их решения, то через год достигну совершенно невиданных для фабрики результатов. И я их действительно достиг.

На протяжении года я перестраивал работу целых цехов, целых участков фабрики и увидел, как люди, оказывавшие мне немалое сопротивление, становились моими лучшими друзьями.

Я хочу поговорить с вами о двух темах. Первая – вообще о моем отношении к кинематографии, о моей работе и вторая – о работе над фильмом «Иван». Может быть, мы начнем с фильма «Иван», а затем перейдем к моей работе вообще.

То обстоятельство, что фильм «Иван» сделан на украинском языке, в значительной мере повлияло на его восприятие зрителем. Я иногда думаю, что зритель [воспринял бы фильм], если бы он был сделан, скажем, на английском или на китайском языке, чем на украинском. Когда вы приходите в кинематограф смотреть английскую картину, не зная языка, то вы свое восприятие картины определяете другими, незвуковыми ее компонентами. Но если язык для вас полупонятен и вы все время вос-

принимаете как испорченный русский, в котором через пятое на десятое попадают незнакомые украинские слова, то вы находитесь в состоянии перманентного раздражения, тормозящего восприятие картины, а торможение восприятия всегда неприятно.

Впрочем, я, быть может, вообще являюсь кинематографистом неприятным, заставляя многих по два-три раза смотреть мои картины. У нас есть привычный взгляд на кинокартину как произведение, рассчитанное на одноразовое потребление.

О моей же картине говорят, что если пойти на второй раз – она будет интересней, а третий раз еще интересней. В этом сказалась и моя ошибка. Поскольку я являюсь автором своих сценариев, я их осуществляю и годами живу теми идеями, которые вкладываю в свои вещи, я часто забываю о зрителе. Я забываю, что зритель должен быть в тысячу раз умней меня, чтобы за полтора часа проглотить то, что я годы вкладывал в картину. А этого никогда не бывает.

Мои картины похожи на яблони – хорошо потрусил, набрал 500 яблок, плохо – упало штук 10. Значит, нужно думать, что моя ошибка происходит от недоучета зрителя, что зритель нуждается, по-видимому, в более популярной подаче многих вещей. А иногда, сжившись с какой-нибудь мыслью, я передаю ее в трех кадрах и думаю, что это понятно для всякого.

Так возникает некоторая неувязка в моих отношениях со зрителем. И вот «Иван», фильм более простой, чем многие другие мои фильмы, оказывается, тоже требует многократного просмотра. Даже квалифицированные зрители говорили, что во второй или третий раз картина казалась им значительно интересней, богаче и содержательней, чем при первом просмотре. В данном случае – дело в полужнакомом языке. При втором просмотре торможение, связанное с тем, что картина сделана на полужнакомом языке, было, очевидно, изжито.

У нас существует некая инерция в понимании законов построения кинопроизведения. Когда мы говорим не о картине Дзиги Вертова, а об игровой, мы предполагаем, что она нуждается в драматическом построении, сделанном по определенным законам. Предполагаем наличие героя, каких-то центральных фигур и, следовательно, ведущего актера, ведущих ролей. Отсюда идет требование интриги, кульминации действия, развязки, всего того, о чем вам много уже говорили в институте.

«Иван» не отвечает этим требованиям. Но я спрашиваю вас, разве не может быть такого положения, когда не герой стоит в центре действия и не герой ведет действие. Привычка говорит нам, что ведущий – значит, герой, значит, вокруг него драма, значит, это драматическая фигура. А если драмы нет? Тогда нужен кто-то, кто бы закручивал пружину картины? А если это не герой или если герой – не ведущий, а ведомый и вызвано это соображениями не формального, а более глубокого порядка?

Итак, я максимально затруднил свою задачу. Герой у меня не ведущий, роль у него короткая, нет ни драмы, ни сильно драматической концепции, разговор идет о мелких вещах. Отсюда – степь, показанный тысячу раз Днепрострой, отсутствие ракурсов. Я поставил себе задачу обойтись без вещей, пользующихся неизменным успехом у публики, попробовал сделать фильм о самых простых вещах. Над этим я работал месяцев четырнадцать.

Теперь я хочу остановиться на кое-каких деталях, а затем перейти к некоторым обобщениям. Очень много на диспуте говорили о первой части картины: почему в ней так много пейзажей. Приписывали мне индустриальный пантеизм, о биологизме говорили меньше, так как это не так модно, а я сидел и думал, что скажут дальше.

Выходили замечательные ораторы, которые строили целую систему моего мировоззрения. Не буду говорить о том, какие в этом плане бывают ошибки у критиков. Они берут какую-нибудь ошибку или неразборчивую строчку и выводят из нее систему мировоззрения. Наклеивают ярлык, приписывают порок, и с этим пороком вы ходите и плачете. А если не желаете плакать, то можете, стиснув зубы, работать дальше.

В своем заключительном слове на диспуте я разъяснил, почему ввел пейзажи. Сейчас я и вам расскажу об этом. Я ввел в картину пейзажи из любви к зрителю. Я думал, картина выйдет зимой. А зритель будет стоять в очереди на мою картину [как раз не случилось], он замерзнет, попадет в театр и пусть увидит метров 200 хороших летних пейзажей. Он отдохнет, ему станет хорошо, и тогда я перейду к развороту действия.

Это шутка, но только наполовину. Признаемся, что пейзаж у нас не имеет права гражданства на экране, особенно после того, как критика заговорила о таких вещах, как эстетизм, биологизм и т. п. Иногда режиссер давал несколько кадров пейзажа, а затем пугался и вырезывал их: может быть, это сочтут эстетизмом. Вспоминается анекдот о человеке, который

на вопрос о том, нужно ли ставить запятую, ответил: «Не знаю, на всякий случай поставьте маленькую». Вот эта маленькая запятая и ставилась в виде двух или трех пейзажиков. Пейзажи стали использовать для перебивок.

Вы от такого отношения к пейзажу должны отказаться раз и навсегда.

Я по-новому стал работать с пейзажем. Дело не только в том, что пейзаж получает у меня определенную функцию. После многократных опытов я «сдвинул» пейзаж, стал снимать его с движения. Выяснилось, что я смог так долго показывать пейзаж на экране только потому, что я его сдвинул. В первой части «Ивана» небывалое количество пейзажей – 250–270 метров из 380 метров. Пейзажи немного движутся, и движение дает возможность их монтировать. Вы понимаете, что движение со скоростью в 50 километров имеет меньшее значение для монтажа, чем неподвижные объекты, снятые с движением, хотя бы со скоростью в 10 сантиметров. Важно вывести пейзаж из мертвой точки, и вот это достигнуто движением. В результате подбор кадров в картине создает такое впечатление, как будто вы едете по Днепру, и он раскрывается перед вами во всей своей красоте.

Кстати, о песне. Двукратный опыт записи хора ничего не дал, я два раза снимал профессиональный хор и снятое выбросил, затем набрал хор из непрофессионалов, и он спел хорошо. Певцы поют закрытыми голосами, крестьяне поют полным открытым голосом, вернее, кричат. У меня был такой расчет, чтобы песня слышалась как громкая, но доносящаяся издалека, примерно с расстояния, равного расстоянию от берега до аппарата. Благодаря тому, что песня слышится издалека, звук воспринимается как объемный.

По-видимому, этот принцип работы со звуком будет в последующих картинах моих или других товарищей развиваться и совершенствоваться.

Мне хотелось показать в картине Днепрострой. На одном диспуте я слышал выступление серьезного педагога, который всячески просил показать на экране комбайны.

Он говорил, что мы видели на экране зубья комбайна, мы видели нос человека, который сидит на комбайне, крупные зерна, как бревна, летящие куда-то, но комбайна на экране не видели. С легкой руки Дзиги Вертова эффектные показы на крупных планах стали модными. Причем они очень легко монтируются, особенно, если вам попался хороший оператор.

Я не хотел таким способом, то есть подменяя целое частями, показывать Днепрострой. И за показ целого Днепростроя я взялся так же, как за показ пейзажа. Я поехал по путям, строго рассчитав маршрут, и это создало общее представление о Днепрострое.

Я прибегнул к съемке, главным образом, усложненного движения, движение в кадре соединял с движением самого кадра. Я предполагал при этом, что движение в кадре в сочетании с движением кадра обеспечат необычайную напряженность монтажа. Но я не добился этого, когда начал монтировать. Если движение в кадре и движение кадра были бы направлены в противоположные стороны, получился бы, может быть, бурный эффектный монтаж. Но так как у меня оба движения складывались, то в результате при монтаже потеряли свою остроту. Во-первых, исчезла возможность монтировать короткими кусками, а во-вторых, то, что мы называем динамикой, ушло в глубину, динамика сделалась внутренней. Если в плане учебном вы будете просматривать вторую часть картины, обратите на это внимание. Она получила несколько торжественный, как будто замедленный ритм.

В кинематографии существует несколько способов изображения прогульщиков.

Можно изобразить прогульщика примерно так: загулял рабочий, кто-то повел его в пивную и пьет вместе с ним. Задумался рабочий (крупный план), а его партнер на него ехидно смотрит (снова крупный план). Тут у партнера (наплывом) появляются погоны станového пристава. Рабочий стучит кулаком или бутылкой по столу и осознает свой поступок.

А вот другой способ показа прогульщика: человек не выходит на работу, потому что у него рваная обувь. К нему приходит классовый враг и начинает издеваться над его бедностью и неустроенностью. Тогда рабочий подвязывает веревками рваную обувь и по грязи идет на стройку.

Но что же это за люди? Очевидно, какая-то категория людей будет нам поставлять прогульщиков. На первых порах эту категорию составят, вероятно, выходцы из деревни, для которых регулярный труд непривычен.

Я решил дать такого прогульщика. Мне хотелось показать, как нелепо, смешно, анархично выглядит он сегодня. При этом я в данном фильме столкнулся с чрезвычайно интересным актером. Это крестьянин, отец восьми детей, человек с необычайными актерскими возможностями и громадным голосом, я считаю его одним из лучших актеров, которые

когда-либо были в кинематографе. Помимо того, что в каждом своем повороте, в каждом изгибе он блестящий актер, он как человек обладает исключительным качеством. Он обладает необычайной верой во все то, что делает.

Я помню, как, играя отца в картине «Земля», он, после того как пришел в сельсовет и попросил, чтобы Василя похоронили новыми песнями про новую жизнь, убежал и долго плакал. Он плакал, думая о том, что и его сына могли бы убить и что тогда сам пошел бы в сельсовет просить, чтобы сына хоронили с новыми песнями. Все, что он делает, глубоко искренне. Вот почему он может смеяться на экране.

Вы, может быть, обратили внимание на то, как труден смех на экране. В театре это легче. Там есть несколько секунд для разгона. А в кино редко кто из актеров может пройти первый толчок. Этот же актер берет толчок свободно, все у него получается органично.

О взаимоотношениях с операторами.

Я буду говорить сейчас об абсолютно личных вещах: оператор у режиссера таков, каков режиссер.

У меня, очевидно, все операторы – Демущкие. Кадры я всегда ставлю сам, ввиду того, что люблю работать быстро, но чем больше вы можете взять от оператора, тем лучше для вас, чем меньше, тем для вас хуже.

Фотография должна быть настолько хорошей, чтобы быть незаметной. На оператора можно полагаться тогда, когда у вас есть убеждение, что он так же, как вы, понимает картину, что он так же серьезно и глубоко творчески ею живет.

Если это не так, оператор может быть опасен, особенно если он сильнее вас, начинающего режиссера. Может быть, в начале он вам и поможет, но вы всегда должны помнить, что вам нужно не попасть под его влияние. Вы должны выразить в картине свое лицо, свои чувства. Причем я утверждаю, что не вижу в этом никакого ущерба в плане моральном для самого оператора. Для меня в моей деятельности оператор является фигурой сугубо технической.

Картину «Иван» у меня снимали три оператора. Один был мальчик – Екельчик, другой – Глидер, а третий – старый оператор Демущкий. Но фотография везде одинакова, потому что все они всегда знали, что мне нужно.

Мне кажется, что вы, будущие режиссеры, должны быть хозяевами абсолютно всего, что в вашей картине есть. Если ваша деятельность бу-

дет замыкаться в сценарии, или в работе с актером, или в монтаже, ничего из вас не выйдет. Я все делаю сам. Нет ничего в картине, что бы не выходило из моих рук. Причем я не стесняюсь никаких функций, одеваю актеров и даже гримирую их. В начале гримеры были страшно шокированы этим, а затем они поняли, что значит для режиссера вылепить лицо таким, каким он себе его представляет. Какие бы прекрасные гример и костюмер с вами ни работали, вы должны неусыпно следить за всем, потому что в искусстве нет вещей важных и не важных. Все важно, и учитывать сумму мелких вещей абсолютно необходимо.

Об актере

Я не считаю, что образ Ивана вышел удачным, он мог быть гораздо лучше. Лучше всего, если актер подобран так, что вы можете развернуть в нем то основное, что идет к вашей картине. Тогда вам приятно и легко работать. Тогда в актере живет встречный творческий поиск.

Образ Ивана у меня немного сух, даже в большей мере, чем я хотел этого. Актер был неверно подобран, он по своим данным не отвечал задуманному образу. Поэтому работа с ним состояла не в развертывании его актерских возможностей, а в том, чтобы скрыть все то, что в нем противоречит моему замыслу.

Как я работаю с актером? Когда меня спросили об этом на диспуте, я ответил, что к актерам я подлизываюсь, я их обманываю или я их люблю, то есть работаю с каждым сугубо индивидуально. Прежде всего надо подойти к человеку и к ситуации. А затем уже к эпизоду.

Я всегда актеру показываю, я все играю сам, по-видимому, я сам в какой-то степени актер.

Есть способы воздействия на актеров, как будто бы ничего общего не имеющие с его актерской техникой, но действующие не менее мощественно, чем самые изощренные приемы. Конечно, не с каждым актером нужно пользоваться этими методами. Но для меня, во всяком случае, основная задача – добиться того, чтобы актер проникся той сферой идей, которую он должен воплощать.

В плане совета для вашей будущей работы скажу еще следующее. Когда я прихожу в павильон снимать, то собираю всех, кто у меня работает, и говорю, что мы сегодня будем делать. Поэтому и осветители, и

электротехники, и все остальные чувствуют себя на съемке настоящими участниками творческого радостного процесса.

А в самом начале я говорил: «Почему обязательно должна быть драма, а если драмы нет?» Если я обобщающе беру крестьянство, позвольте думать, что тогда это не драма. Я в самом начале знаю, что иду против привычного построения, но никто еще меня не убедил, что так нельзя делать. Я не вижу здесь основания для драмы. Иван настолько счастлив в плане большой своей биографии, что мы не имеем права говорить о том, что его судьба драматична.

Беседа с молодыми режиссерами-слушателями режиссерской академии ВГИКа

Я не раз наблюдал, что люди, окончившие ВГИК, стажировавшиеся год или два как ассистенты, способны критически отнестись к деятельности режиссера, с которым они работают, и предлагать ему свои поправки, но, впервые получив самостоятельную постановку, ощущают, что законы тяготения перестают для них существовать, и их довольно стройные представления о режиссуре начинают расплываться. Правда, подобное ощущение постепенно проходит, но, по-видимому, от того, как молодой художник от него освобождается, зависит многое в его творческой судьбе.

Режиссеры моего поколения, вступившие в кинорежиссуру лет десять назад, были похожи на золотоискателей из рассказов Джека Лондона, которые уходили с насиженных мест, шли на Аляску и, терпя голод и холод, год или два долбили пустую породу, пока не находили золотую жилу.

До того, как кино стало искусством и получило всеобщее признание, работать было легче. Легче потому, что язык кино был беден. Когда у Довженко появился в «Арсенале» кадр поезда, снятого несколько наискось, то этот кадр казался необыкновенным. Зрителя еще интересовал каждый кадр в отдельности. В то время происходило накопление художественных средств, и художник, занимающийся их поисками, привлекал к себе внимание. Теперь накоплено уже довольно много, и задача режиссера состоит не в накоплении средств кинематографического языка, а в углублении в самые недра кинематографического искусства.

Когда начинало работать мое поколение, легче было рисковать, и риск был меньшим. Постановка фильма обходилась очень дешево. Сделал режиссер картину, она оказалась неудачной, ее положили на полку и забыли о ней. Молодые режиссеры портили по три, а иногда и по пять картин, пока не становились мастерами. Сейчас это невозможно. Сейчас, когда искусство кино уже сформировалось, когда уровень его произведений стал гораздо выше, к вашей удаче или неудаче отнесутся значительно серьезней, тем более что постановка стоит очень больших денег.

Я думаю, что вам, с одной стороны, начинать труднее, чем нам, ибо ответственность режиссера возросла, а с другой – ибо в вашем распоряжении весь накопленный нами опыт. В вашей творческой жизни первая картина будет иметь огромное значение. Среди вас есть люди с некоторыми производственными навыками в других областях искусства, с собственными творческими воззрениями, и провалиться было бы ужасно неприятно. Хочется, чтобы каждый из вас сделал настоящую картину.

Когда в Киеве я буду воспитывать новых режиссеров, я стану всячески добиваться того, чтобы первая их картина оказалась хорошей. Успех окрыляет человека, повышает его творческий тонус. Неудача закаляет волю, укрепляет страстное желание работать, но для многих он может оказаться тяжелой травмой.

Сейчас, как и в будущем, основа успеха определяется сценарием, и судьбу постановки сценарий решает даже в большей степени, чем режиссерская работа. Легче воспитать режиссера, чем сценариста, легче научиться режиссуре. Я думаю, что средний человек, имеющий соответствующие профессиональные знания и навыки, может ставить картины. Правда, не всякая его картина будет произведением искусства, но это будет, во всяком случае, средняя добротная картина, если все предпосылки для ее создания были продуманы и правильно использованы.

Со сценаристами дело обстоит гораздо сложнее. Молодые сценаристы знают технологию сценария. В плане техники сценарного дела у них все обстоит более или менее благополучно. Но не это решает, а идейная и художественная глубина произведения, которая может и не иметь четко выраженных технических сценарных качеств. Сценарист – это прежде всего художник-мыслитель, а затем – мастер технологии сценария. Таких сценаристов мы имеем сейчас очень мало.

Я думаю, что при каком-то более благоприятном стечении обстоятельств нужно было бы строить преподавание режиссуры в несколько другом плане. Несмотря на то, что вы уже заканчиваете свое обучение, я хочу об этом говорить, поскольку каждому из вас придется работать над собой. Поэтому я считаю нужным дать вам практические советы.

Когда я проводил в Киеве экзамен, я экзаменовал несколько иначе, чем экзаменовали вас. Я дал небольшую письменную работу, беседовал с поступающими о произведениях живописи, так же как беседовал и с вами, но меня меньше интересовало, как они будут кадровать, потому что я говорил с людьми, в большинстве случаев не имеющими отношения к кинематографу, а работавшими в театре, и самые способные из них кадровали бы плохо. Работая в театре, они имели дело только с общим планом, и я ничего о них не узнал бы, заставив их крупным планом взять голову репинского запорожца или суриковского Меньшикова. Я говорил с ними о живописи вообще – русской, украинской, новой, старой, западноевропейской. Так же я беседовал с ними о скульптуре, архитектуре, немного о технике, истории, географии, и это открыло мне любопытную вещь...

Большинство экзаменовавшихся не представляло себе мир. Я сам это не сразу понял, а поняв, спрашивал: «Вы газеты читаете?» – «Читаем», – отвечали они. Я говорю: «Возьмем газету. Вот события в Америке, в Бразилии, в Испании; японцы на нашей границе, война идет в Абиссинии... Вы представляете себе то, о чем вы читаете?» И получаю ответ: «Нет, не представляем».

Поэзия, литература... Чаще всего знают названия произведений, знают, какую книгу писатель написал, могут о нем все рассказать, но самих произведений не читали.

Люди, которые так отвечают, воспринимают жизнь формально. Наша планета, которая совершенно реальна, конкретна, для них не существует.

Начав свое знакомство с экзаменующимися с разбора произведений изобразительного искусства, я убедился, что умение анализировать содержание картины не является сколько-нибудь ценным показателем их профессиональных данных.

Дело в том, что немое кино, располагавшее главным образом мимикой и жестом, обладало особым языком. В некоторых произведениях немое кино этот язык достиг известного совершенства, хотя и содержал много неудобоваримого. Но так же как в живой речи неудачные слово-

образования в конце концов отбрасывались, так и в кино некоторые его изобретения отмирали, другие же прививались, но превращались в своеобразные штампы.

Я не считаю себя крупным теоретиком, но, по-моему, вся теория разложения поведения человека на отдельные планы основана на формальных соображениях. Посмотрел человек вверх – лицо крупно. Вправо посмотрел, плюнул – крупно плевательница. Все это как будто логично, правильно, просто.

Но по сути дела – это линия наименьшего сопротивления. Для оператора нет ничего более легкого, как снять крупным планом. «Подсветил Рембрандтом», и получилось красиво.

Если вы посмотрите старые сценарии, то заметите, как хорошо в них выделены детали. В свое время это в известном отношении было достижением. Сейчас к этому надо отнестись иначе.

Приведу пример. Двое разговаривают: «Это вы продавили стул, Афанасий Иванович?» – «Я, Пульхерия Ивановна». Как снимал сцену режиссер немого кино? Он обязательно делал крупные планы Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны. Когда Пульхерия Ивановна спрашивала, он резал кадр и вставлял надпись. Существовало такое правило в немом кино: когда актер начинает говорить, то можно не показывать его на протяжении всего времени, которое он тратит на произнесение фразы.

Можно показать, как он открывает рот, затем показать, как он закрывает рот. Теперь вообразите себе наш диалог. Пульхерия Ивановна произносит реплику. На нее уходит метр. На ответ Афанасия Ивановича – «Я...» – уходит полметра. Получается рваный монтаж. Как же избежать этого? Придумали обыгрывание вещей. Актер должен что-то делать, чтобы нагнать реальное время, уходящее на произнесение реплики. И режиссер говорит: «Вы, Афанасий Иванович, повернитесь. Я сниму крупно спину. Сделайте какое-нибудь движение». При недостаточной грамотности режиссера такое заполнение пустот приобретало очень случайный характер.

Звуковой кинематограф обладает словом, то есть язык его стал обычным человеческим языком. А мы, к сожалению, забываем, что кинематограф перестал быть немым. Мы по сегодняшний день смешиваем в наших фильмах два разных языка – язык звукового кино со старым языком кино немого. И тут получается полная неразбериха. Многие ду-

мают, что отличие звукового кино от немого состоит в том, что оно не нуждается в титрах. Но по сути дела отличие звукового кино этим не исчерпывается, оно гораздо более сложно.

Когда я начинал снимать первую звуковую картину, звукооператор, который работал со мной и имел уже некоторый опыт, добивался прежде всего отчетливого звучания каждого слова, требовал, чтобы актеры говорили раздельно. Его поддерживали и актеры, которые уже снимались в звуковом кино. А все это, как вы знаете, приводит к тому, что слова звучат растянуто, сухо, скучно, мертво.

Почему режиссура шла на это, следуя требованиям звукооператора и актеров, испорченных предшествующими работами в ранних звуковых фильмах? Потому что она подчиняла свои задачи слабой технике и исходила из представлений, выработанных в немом кино. Говорит один актер – это показывается на экране, затем дается промежуточный кадр, далее говорит другой актер – и это снова показывается. Поэтому все реплики приобретали излишнюю многозначительность, как будто с каждой из них режиссер связывал кульминационное место картины. Картина же состоит из 900 кадров, и если в ней 900 кульминаций, то создается ощущение мертвечины.

Если мою беседу с вами заснять и разрезать на кусочки по отдельным словам, а затем так заснятое каждое слово показать на экране, то, очевидно, три четверти зрителей ее не поймут. В контексте же мои слова будут поняты.

В этом кроется очень много интересного. Во-первых, мы можем вкладывать гораздо больше словесного материала в картины. Во-вторых, мы можем добиться более энергичного внутрикадрового действия, большей страстности и динамики. Я думаю в «Щорсе» обратить на это особое внимание. Мне кажется, что и я грешил общими ошибками. Влияние традиций станковой живописи, влияние того понимания композиции, света и т. п., которое господствует в живописи, удерживало и меня на старых позициях.

Должен сказать и о другом. Поскольку мне приходилось работать над темами очень широкими, я сказал бы синтетическими, уплотняя огромное количество материала, то в большинстве моих картин приходилось искать решения, позволяющие максимально обобщать то или иное положение. Это характерно для «Арсенала», для «Ивана» и даже для «Аэрограда».

Поэтому мне надо очень многое. Этого же я буду добиваться и от своих учеников, потому что неэкономное использование изобразительных средств свойственно почти всем нашим кинематографистам.

Теперь перейдем к вашей дальнейшей работе.

Еще один момент – вы учитесь в академии режиссуры, а не в сценарной академии. Вы не обязаны уметь писать сценарии, вас не учили это делать, и мы вообще считаем, что режиссерам не следует создавать сценарии. Не надо равняться на Довженко – в этом отношении он является исключением. Я сам по себе знаю, какая сложная задача писать сценарии. Совмещать труд сценариста и режиссера – тяжелое бремя, и я никому не рекомендую браться за это.

Может быть, когда вы поставите четвертую или пятую картину, когда у вас появятся какие-то очень дорогие вам мысли, которые вы сможете выразить только сами, вы и получите внутреннее право работать над сценарием. Но когда речь идет об учебной постановке, вам это не нужно.

У нас есть режиссеры, которые по два года ничего не снимают. Это очень плохо. Самое опасное для художника – не заниматься творчеством, быть в «простое». К сожалению, практика многих кинофабрик, особенно периферийных, такова, что половина работников не занята. С этим необходимо бороться.

Не следует, товарищи, забывать закон о том, что количество превращается в качество. Нужно поставить перед собой цель – возможно больше создавать, возможно быстрее работать. Вам об этом говорили уже многие, и я считаю своим долгом повторить, что чем быстрее, напористее темп постановки картины, тем она лучше удастся.

Дам вам, наконец, еще один совет. Когда вы будете писать, не дорожите своими творческими находками. Бывает, что они нам самим нравятся, так нравятся, что мы перестаем искать лучшее. Я хочу пока это на примере из другой области, которая знакома занимающемуся живописью. Перед вами стоит задача добиться сходства не только внешнего, фотографического и внутреннего. Начинаются поиски формы, в которой должны передать внутреннюю сущность человека. Проходит несколько дней, а сходство все еще не достигнуто. Наконец, художник преодолевает все препятствия и достигает цели. Он испытывает чувство удовлетворения. Сеанс окончен, натурщик уходит, мольберт ставится к стене.

На другой день натурщик приходит снова, художник смотрит на свою работу и замечает, что цель не достигнута. Как будто за время, прошедшее между сеансами, кто-то подменил начатую картину.

Бывает так или нет?

Слушатель Тряскин. Очень часто. С этого только и начинается настоящая работа.

Довженко. Совершенно верно. Что же происходит в этом случае? Художник, затративший громадные усилия на то, чтобы получить нужные результаты, от усталости теряет правильное ощущение, и самые маленькие удачи кажутся ему решающим достижением.

Так ошибаемся и мы, товарищи, когда работаем над режиссерским сценарием. Над одним сценарием я работаю уже семь лет. С ним у меня связано много радостей и огорчений. За эти семь лет я выбросил из него не менее шестисот эпизодов, в том числе таких, которые мне казались блестящими, от которых меня в жар бросало от радости. Но, прочитав их вновь через полгода, я изумился – неужели я мог написать такую пошлость? И напротив, есть в сценарии эпизоды, мнение о которых у меня не меняется и через два года после того как они написаны. Очевидно, это и есть правильно найденные эпизоды.

Теперь о сделанных картинах. Не помню, говорил я вам или нет, что мне очень трудно смотреть свои картины. Причем это происходит не от какого-то снобистского отношения к своей работе, нет. Мне просто трудно их смотреть вновь, и я испытываю всегда чувство глубокого и неприятного удивления, когда вижу, что людям нравятся в моих картинах вещи неинтересные, которые могли быть гораздо совершеннее. Я стараюсь не смотреть свои старые картины, потому что, смотря их, я себя ненавижу. Почему я делал так, когда можно было сделать лучше? Но, конечно, нельзя вечно переделывать картину. И поэтому нам надо быть смелыми, щедрыми и требовательными к себе в своем труде на том протяжении времени, которым мы располагаем для постановки.

Я снова возвращаюсь к тому, что нам нужно как-то переменить образ жизни, и я настоятельно рекомендую вам это сделать. У большинства из нас умение идет либо от накопленного театрального опыта, либо от своей семейной, личной биографии. Но вот знания людей, их привычек, быта, их роста, происходящих в них изменений нам не хватает. Почти все ныне работающие режиссеры страдают этой болезнью.

Не будем гадать, создаст ли техника такую пленку и такие способы ее лабораторной обработки, которые позволили бы сохранять наши картины на века. Дело, в конечном счете, не в этом. Метод творчества, отношение к нему, к своим обязанностям творца одинаковы для всех видов искусства. Мы должны свою творческую жизнь строить не только на встречах друг с другом, не только на ознакомлении с произведениями каждого из нас, не только на журнальных статьях и романах, а, в первую очередь, на возможно более полном и подробном изучении действительности

Я не знаю, насколько я прав. Но я говорю как режиссер-практик и считаю, что из практической работы должны вытекать теоретические выводы. А у нас все наоборот: вы слушаете ряд дисциплин, а режиссурой-то и не занимаетесь. Вам поэтому очень трудно будет входить в жизнь производства и определить свой творческий путь.

Я думаю, что правильнее было бы территориально разместить академию на кинофабрике или же построить специальное здание академии-фабрики. Понимаете, товарищи, гораздо легче учиться, если комната, в которой вы находитесь, является просмотрным залом, а не обычной аудиторией. Вот здесь был бы установлен экран, а та дверь вела бы в ателье. Тогда всякая лекция могла бы строиться на практическом материале. Мы просматривали бы куски фильма, разбирали их. Захочется какой-нибудь кадр рассмотреть подробнее – остановили его на экране, а потом доказали бы, почему он должен быть на полтора метра длиннее или короче. Мы могли бы проанализировать весь ритм фильма.

Я считаю также, что ваше постоянное присутствие на съемках у профессоров, которые вас обучают, дало бы в тысячу раз больше, чем самые блестящие доклады. Вы знали бы не только, что говорит режиссер, но и то, как он работает. А когда вы знаете, как он работает, то гораздо полнее воспринимаете, что он говорит. Если бы академия была на кинофабрике, вы, слушая теоретические лекции, занимались бы практической работой и даже выполняли небольшие самостоятельные задания. Вы могли бы, например, прорепетировать ту или иную сцену. Кроме того, если обучение было бы органически соединено с производством, то вы имели бы гораздо больше практики.

Беда заключается в том, что очень многие молодые режиссеры не знают заранее, что у них получится. Я испытал это на себе. Просматри-

вая свой материал, я иногда приходил в отчаяние, а иногда восторгался тем, как замечательно получается тот или иной кадр. Теперь это прошло. Я уже не плачу и не радуюсь на просмотрах, заранее зная, что у меня получится. Вернее, я иногда и огорчаюсь, но то обстоятельство, что я не радуюсь, говорит о том, что я кое-что приобрел.

Если преподавание соединить с широкой практической деятельностью, то все неожиданности, которые подстерегают молодого режиссера, отпадут во время обучения. Их меньше на производстве, так как оно неожиданностей не любит.

Я думал о том, что буду делать со своими учениками и что могу рекомендовать вам. Представьте себе, что преподаватель приходит к нам со сценарием, желательного качества, и вместе с вами делает из него хороший сценарий. Это было бы замечательно. Сценарное дело на практике построено у нас плохо...

Я полагаю, что работа по исправлению сценариев даст вам чрезвычайно много, поможет выработать верный взгляд на искусство, творчество.

Я думаю, готовясь стать кинематографистами, вы не вправе изучать только кинематографию. Изучив все, что относится собственно к кинематографии, вы все же не станете кинорежиссерами. надо знать и понимать также то, что лежит за пределами кинематографа. Чисто кинематографические наши представления исходят из целого ряда областей жизни, которые в совокупности составляют всю нашу советскую действительность. Поэтому вы должны понимать живопись и архитектуру, уметь разбираться в литературе, в общественных событиях, словом, быть современным человеком в полном смысле слова. Тогда вам все будет удаваться.

С места. Все это можно знать и не уметь мыслить кинематографически.

Довженко. Я же отмечал, что выработка кинематографического мышления должна быть основой занятий. Когда я говорил о том, что надо учиться на исправлении сценария, я имел в виду выработку кинематографического мышления. Этому также помогла бы сценарная разработка какого-нибудь эпизода из литературного произведения. Всем этим нужно заниматься.

С места. Мы к этому стремимся, а вы нам, голодным людям, показываете хлеб и не даете.

Довженко. Если бы меня освободили от постановки картины или поручили мне ваше воспитание, я мог бы класть хлеб вам прямо в рот. Но я не имею возможности это делать. Поэтому я думаю о том, как обеспечить воспитание доверенных мне людей в условиях производственной работы.

Слушатель Золотницкий. Мне кажется, что следовало бы подумать о применении у нас опыта консерватории и Академии художеств. Один человек воспитать четырнадцать человек не в состоянии. Может быть, стоит поставить вопрос о том, чтобы возродить тот вид ученичества, который был, скажем, в эпоху Ренессанса, когда ученик даже жил в доме своего учителя, знал все его мысли, волнения. Пожалуй, это самый правильный путь.

Довженко. Нечто в этом роде намечалось, слушатели посылались на практику к режиссерам.

С места. На один месяц.

Довженко. Ко мне приходили Володарский и еще один слушатель вашей академии. По-видимому, месячный срок действительно мал, но я должен сказать, что они плохо посещали мои съемки. Сегодня практикант придет, завтра не придет. Я понимаю, почему они пропускали съемки. Со стороны производственной съемочный процесс – вещь мало привлекательная, он разочаровывает. Хорошо, когда в «Цирке» Александрова снимаются какие-то чучела, львы и т. п. А если в павильоне только актеры и свет? А надо серьезно относиться именно к таким съемкам, иначе съемочный процесс останется от вас скрытым.

В Киеве со своими слушателями я думаю работать дифференцированно. Не исключена возможность, что некоторых из них я допущу к производственной работе через год, других – через два, третьих, может быть, задержу на три года, четвертых пошлю работать вдвоем, пятых сделаю ассистентами. Одним из вас – тем, например, кто занимался живописью, – нужно больше времени, чтобы подготовиться к режиссуре, другим – тем, кто работал в театре, – меньше. В учебной мастерской можно учитывать особенности каждого. В школе – а у нас именно школа – такие вещи не допускаются.

Относительно замечания о том, как учились в эпоху Ренессанса. В эпоху Ренессанса художник учился у своего учителя, допустим, десять

лет и считал для себя идеалом написать так, как пишет профессор. Представьте себе такого ученика. Он заканчивает картину, приходит мастер, делает пять мазков на его картине и ставит на ней свою фамилию. В эпоху Ренессанса ученик в восторге побежал бы к своей возлюбленной с цветами и сказал бы ей: дорогая, сегодня я самый счастливый человек, сегодня профессор, сделав только пять мазков на моей картине, поставил на ней свое имя. А если у нас профессор так поступил бы, то назавтра ученик стал бы кричать, что он плагиатор. У нас часто думают: лучше я сделаю хуже, но пусть это будет непохоже ни на чью работу. От непомерного самолюбия идет трюкачество в искусстве. Я не говорю о том, что все должны быть обязательно друг на друга похожи. Но я за ту непохожесть, которая является органическим свойством природы, а не оригинальничанием...

СЕРГЕЙ МИХАЙЛОВИЧ ЭЙЗЕНШТЕЙН
(10.01.1898–11.02.48)

Режиссер, сценарист, теоретик киноискусства



1998 год ЮНЕСКО объявил «Годом Эйзенштейна». По словам Виктора Шкловского, Сергей Михайлович Эйзенштейн был героем нашего времени, который прославил искусство кино, стал классиком кино. Родился он в Риге в семье инженера – главного архитектора города. Получил солидное и разностороннее образование дома и в реальном училище; знал основные западноевропейские языки, был хорошо знаком с русской и мировой литературой, увлекался театром и живописью.

В 1915-м поступил в Институт гражданских инженеров в Петрограде. Октябрьскую революцию 1917-го принял и вступил в студенческий отряд народной милиции. В 1918-м с 3-го курса института ушел добровольцем в Красную Армию, участвовал в обороне Петрограда; работал художником-плакатистом, ставил в самодеятельном театре агитспектакли. В 1920-м был отправлен на учебу в Академию Генштаба на отделение восточных языков, но военным переводчиком не стал.

Поступил на работу в театр Пролеткульта, мечтая стать создателем нового революционного искусства. Вскоре Эйзенштейн сблизился с В. В. Маяковским, В. Э. Мейерхольдом и другими «левыми» представителями художественных группировок

В эти годы Эйзенштейн формулирует свою теорию «монтажа аттракционов».

Под «аттракционом» он понимает любые яркие куски зрелища любого жанра, способные подвергнуть зрителя «чувственному или психологическому воздействию».

Свой первый спектакль в театре Эйзенштейн поставил по пьесе А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты», оставив от нее, по словам критиков, «одни обломки». С 1923-м руководил театральными мастерскими Пролеткульта, где преподавал самые различные дисциплины от эстетики до акробатики.

В 1924-м Сергей Эйзенштейн выпустил свой первый кинематографический шедевр – «Стачку». В этой новаторской ленте, парадоксально сочетающей почти хроникальность событий (во многом благодаря оператору Э. К. Тиссэ) и условность эксцентрических гэгов в исполнении типажно подобранных актеров, была более осмысленно и целенаправленно применена теория «монтажа аттракционов». Если вместо сюжета он прокламировал монтаж аттракционов, то вместо «кинозвёзд» – коллективного героя – массу.

В 1925-м Эйзенштейн поставил «Броненосец Потемкин», триумфально прошедший по экранам мира. Американская киноакадемия признала его лучшим фильмом 1926 года. На Парижской выставке искусств он получил высшую награду – «Супер гран-при». По подсчетам статистиков, этот шедевр Эйзенштейна имеет максимальное количество наград и возглавляет рейтинг в международных опросах, сохраняя титул фильма «всех времен и народов».

Две следующие ленты Сергея Эйзенштейна – «Октябрь» (1927) и «Старое и новое» (1929) – отражают другой этап в творчестве режиссера, когда от идеи «монтажа аттракционов» он логически пришел к своего рода «монтажу мыслей», оформленной в теории «интеллектуального кино» и реализованной в ряде усложненных метафор.

Каждый свой фильм он превращал в исследовательскую лабораторию.

В конце двадцатых годов Эйзенштейн задумывает проект шарообразной книги. В «каталоге» тем, составленном для будущей книги, Эйзенштейн выделяет ее тематические узлы: *pars pro toto* – и крупный план, симпатическая магия – и пейзаж в литературе, партиципация – и актерская техника переживания, интерпретация следа охотником – и построение детектива.

Через орнамент (визуальное воплощение ритма) он приближается к динамическому феномену – сюжету, который связан в его понимании с выразительным движением, ритмической организацией и словесной амбивалентностью.

Эйзенштейн изучает формы этого раннего, чувственного мышления, цитирует психологов, лингвистов, антропологов, этнографов. Эти труды, основываясь на богатом эмпирическом материале, анализировали ритуалы, практики (охоты, врачевания), языковые структуры, символы, мифы, сказки.

Он приходит к тому, что структура выступает в качестве главного принципа строения. Основной образ структуры вещи для С. Эйзенштейна – это контур, линия, след. С. Эйзенштейн много рисовал, можно сказать, «мыслил линией».

В 1929-м Эйзенштейн, Г. Александров и оператор Э. К. Тиссэ были командированы в Западную Европу и Северную Америку для ознакомления с техникой звукового кино. В Берлине, Париже, Цюрихе, Брюсселе, Лондоне, Антверпене Эйзенштейн читал лекции и доклады о кино.

По возвращении в Советский Союз в мае 1932 года Эйзенштейн включился в научную и педагогическую деятельность. Он был утвержден заведующим кафедрой режиссуры ВГИКа, получил звание заслуженного деятеля искусств РСФСР. Сергей Михайлович пишет множество статей, составляет проект программы по теории и практике режиссуры, на основе прочитанных в институте лекций начинает собирать книгу «Режиссура».

Свой последний шедевр – «Иван Грозный» – режиссер создавал в течение шести лет – с 1941 по 1946 год. За первую серию он получил Сталинскую премию, вторая серия была запрещена и вышла в 1958-м году; съемки третьей прекращены. В 1956-м вышло однотомное, а в 1964–1971 – шеститомное собрание его сочинений.

Помимо семи снятых фильмов, Эйзенштейн оставил после себя огромное наследие: лекции, исследования, дневники, письма, рисунки.

Мы ценим Эйзенштейна за то, что он развил киноязык до необыкновенной утонченности, рафинированности, понимания того, как строится художественная форма.

Неравнодушная природа

О строении вещей

Допустим, что на экране надлежит представить грусть. Грусти «вообще» не бывает. Грусть конкретна, сюжетна, она имеет носителей, когда грустит действующее лицо; она имеет потребителей, когда грусть представлена так, что грустит и зритель.

Соображения эти детски очевидны, но в них заложены самые сложные проблемы построения произведений искусства, ибо они задевают самое животрепещущее в нашем деле: проблему изображения и отношения к изображаемому.

Композиция является одним из наиболее действенных средств выражения этого отношения. Хотя это отношение достигается не только композицией, и не только оно является задачей композиции.

Проследим это явление под углом зрения композиции, то есть рассмотрим случай, когда задаче воплощения авторского отношения служит, в первую очередь, композиция, понимаемая здесь как закон построения изображаемого.

Предмет изображения и закон построения, которым он представлен, могут совпадать. Это наиболее простой случай, и с композиционной проблемой в таком ее виде более или менее справляются. Это построение простейшего типа: «грустная грусть», «веселое веселье» «марширующий марш» и т. д. Другими словами: грустит герой, и с ним в унисон грустят природа, освещение, иногда композиция кадра, изредка ритм монтажа, а чаще всего подклеенная к нему грустная музыка.

Уже в этих простейших случаях совершенно отчетливо видно, чем питается композиция и откуда она берет свой опыт и материал: композиция берет структурные элементы изображаемого явления и из них создает закономерность построения вещи.

При этом в действительности она, в первую очередь, берет эти элементы из структуры эмоционального поведения человека, связанного с переживанием содержания того или иного изображаемого явления.

Именно по этой причине подлинная композиция неизменно глубоко человечна: будет ли это прыгающий ритм структуры веселых эпизодов, «монотонная затянутость» монтажа грустной сцены или «сверкающее радостью» световое разрешение кадра.

Дидро выводит композиционные принципы вокальной, а далее и инструментальной музыки из основ живой эмоциональной человеческой речи (одновременно и из звуковых явлений воспринимаемой им окружающей природы).

А Бах – мастер наиболее сложных композиционных ходов в музыке – утверждает подобный же человеческий подход к основам композиции как непосредственную педагогическую предпосылку.

«...По сведениям, дошедшим до нас через учеников Баха, он учил их смотреть на инструментальные голоса как на личности, а на многоголосое инструментальное сочинение как на беседу между этими личностями, причем ставил за правило, чтобы каждая из них «говорила хорошо и вовремя, а если не имеет что сказать, то лучше бы молчала или ждала, пока до нее не дойдет очередь...» (Розенов Э. К. «И.-С. Бах и его род»).

Совершенно так же на базе взаимной игры человеческих эмоций, на базе человеческого переживания строит и кинематография свои структурные ходы и сложнейшие композиционные построения.

Возьмем для примера один из наиболее удачных сцен «Александра Невского» – эпизод наступления немецкой «свиньи» на русское ополчение в начале ледового побоища.

Эпизод этот выслушан во всех оттенках переживания нарастающего ужаса, когда перед надвигающейся опасностью сжимается сердце и перехватывает дыхание.

Структура «скока свиньи» в «Александре Невском» точно «списана» с вариаций внутри процесса этого переживания.

Это они продиктовали ритм нарастания, цезуры, убыстрения и замедления хода.

Клокочущее биение взволнованного сердца продиктовало ритм скока копыт:

изобразительно – это скок скачущих рыцарей,

композиционно – это стук до предела взволнованного сердца.

В удаче произведения оба они – изображение и композиционный строй – здесь слиты в неразрывном единстве грозного образа – начало боя не на живот, а на смерть.

И событие, развернутое на экране «по графику» протекания той или иной страсти, обратно с экрана вовлекает по этому же «графику» эмоции зрителя, взвивая их в тот клубок страсти, который предначертал композиционную схему произведения.

В этом секрет подлинного воздействия истинной композиции. Используя как свой исток строй человеческой эмоции, она безошибочно к эмоции и апеллирует, безошибочно вызывает комплекс тех чувств, которые ее зарождали.

По всем видам искусства и в киноискусстве более, чем где бы то ни было, – именно этим путем и в первую очередь достигается то, о чем писал Лев Толстой применительно к музыке:

«Она, музыка, сразу, непосредственно переносит меня в то душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку...»

(Л. Н. Толстой, Крейцера соната, XXIII).

Таков – от простейших случаев к сложнейшим – один из возможных типов построения вещей.

Но есть и другой случай, когда вместо решений типа «веселое веселье» у автора возникает необходимость решить, например, тему «жизнеутверждающей смерти»

Как же тут быть?

Ведь очевидно, что закон построения вещи в таких случаях уже не может питаться исключительно элементами, непосредственно вытекающими из естественных и привычных эмоций.

Однако закон композиции и в данном случае остается тем же.

Но поле для поисков исходной схемы строя композиции будет не столько сопутствующей изображаемому, сколько, в первую очередь, в эмоции отношения к изображенному.

Но это случай, скорее, редкий. Обычно же в таких случаях возникает очень любопытная и часто неожиданная картина передачи явления строем, вовсе не привычным для него в «нормальных» условиях. Такими примерами в любых оттенках изобилует литература.

Здесь этот метод проступает уже и в таких первичных элементах композиционной обработки, как образный строй, решенный хотя бы через систему сравнений.

И со страниц литературы к нам тянутся образцы совершенно неожиданных композиционных структур, в которых представлены совер-

шенно «в себе» привычные для нас явления. При этом эти структуры определяются, питаются и вызываются к жизни отнюдь не формалистическими загибами или поисками экстравагантного.

Примеры, которые я имею в виду, относятся к реалистической классике, и классические они потому, что как раз этими средствами в них с определенной четкостью воплотилось предельно четкое суждение о явлении, предельно четкое отношение к явлению.

Сколько раз мы встречаем в литературе описание «адюльтера»! Каким разнообразием ситуаций, положений и образных сравнений ни украшены они – вряд ли есть более впечатляющие картины, чем те, где «преступные объятия любовников» образно приравнены к... убийству.

«...Она чувствовала себя столь преступною и виноватою, что ей оставалось только унижаться и просить прощения; а в жизни теперь, кроме его, у ней никого не было, так что она и к нему обращала свою мольбу о прощении. Она, глядя на него, физически чувствовала свое унижение и ничего больше не могла говорить. Он же чувствовал то, что должен чувствовать убийца, когда видит тело, лишенное им жизни. Это тело, лишенное им жизни, была их любовь, первый период их любви. Было что-то ужасное и отвратительное в воспоминаниях о том, за что было заплачено этою страшною ценой стыда. Стыд пред духовною наготою своей давил ее и сообщался ему. Но, несмотря на весь ужас убийцы пред телом убитого, надо резать на куски, прятать это тело, надо пользоваться тем, что убийца приобрел убийством.

И с озлоблением, как будто со страстью, бросается убийца на это тело и тащит, и режет его; так и он покрывал поцелуями ее лицо и плечи. Она держала его руку и не шевелилась. Да, эти поцелуи – то, что куплено этим стыдом. Да, и эта одна... рука, которая будет всегда моею, – рука моего сообщника...».

В этом отрывке из «Анны Карениной» (часть вторая, глава XI) в образном строе своих сравнений вся сцена с великолепной жестокостью целиком разрешена из самых глубин авторского отношения к явлению, а не из чувств и эмоций ее участников. Толстой поставил эпиграфом к роману: «Мне отмщение, и аз воздам».

М. Сухотин в письме к Вересаеву 2 от 23 мая 1907 года цитирует слова Толстого о смысле этого эпиграфа, волновавшего Вересаева:

«...Я должен повторить, что я выбрал этот эпиграф... чтобы выразить ту мысль, что то дурное, что совершает человек, имеет своим последствием все то горькое, что идет не от людей, а от бога и что испытала на себе и Анна Каренина...» (В. Вересаев, Воспоминания).

Во второй части романа, откуда взят отрывок, в задачи Толстого входило пока что показать «то дурное, что совершает человек».

Темперамент писателя заставляет ощущать его в формах высшей стадии дурного – в преступлении.

Темперамент моралиста заставляет расценивать это дурное высшей мерой преступления против личности – убийством.

Наконец, темперамент художника заставляет эту оценку поступков действующих лиц проступать с помощью всех доступных ему средств выразительности.

Преступление – убийство, став основным выразителем отношения автора к явлению, становится одновременно определителем всех основных элементов композиционной разработки сцены.

Оно диктует образы и сравнения: «...то, что должен чувствовать убийца, когда видит тело, лишенное им жизни. Это тело, лишенное им жизни, была их любовь...» и т. д.

Оно же диктует и образы поступков действующих лиц, предписывая выполнение действий, свойственных любви, в формах, свойственных убийству.

«И с озлоблением, как будто со страстью, бросается убийца на это тело и тащит, и режет его; так и он покрывал поцелуями ее лицо и плечи» и т. д.

Это совершенно точные «ремарки», определяющие оттенок поведения, выбранный из тысячи возможных именно потому, что только он именно в таком виде до конца соответствует отношению автора к самому явлению.

Во всех случаях прообразом для композиции остается деяние человека и строй человеческих деяний.

Решающие элементы композиционного строя взяты автором из основ своего отношения к явлениям. Оно диктует структуру и характеристику, по которой развернуто само изображение. Изображение, ничего не теряя в своей реальности, выходит отсюда неизмеримо обогащенным осмысленностью и эмоциональностью.

В любом смежном искусстве можно найти примеры того, как две ударные точки композиционного строя обе оказываются в точках золото-

го сечения. В этом случае эти точки оказываются совершенно так же отсчитанными от разных концов основной массы, которая ими членится.

Приведем пример такого «двойного золотого сечения» из живописи.

Пример этот особенно интересен потому, что он взят из произведения крупнейшего, никем не оспариваемого представителя реалистического направления в живописи.

И тот факт, что это встречается именно у него, может служить укором тем предрассудкам, согласно которым для реализма будто бы достаточно одной бытовой правды, строгость же композиционного письма отнюдь не важна и даже чуть ли не вредна.

Анализ работ подлинно великих мастеров реализма говорит о другом. Проблемы композиции творчески мучили их так же неустанно, как проблемы воплощения правды жизни. Перейдем к примеру. Картина эта – «Боярыня Морозова». Автор – В. И. Суриков.

Та картина и тот художник, о правдивости которых писал Стасов (в 1887 г.):

«...Суриков создал теперь такую картину, которая, по-моему, есть первая из всех наших картин на сюжеты из русской истории... Сила правды, сила историчности, которыми дышит новая картина Сурикова, поразительны...»

И неразрывно с этим, это тот же Суриков, который писал о своем пребывании в Академии:

«...больше всего композицией занимался. Там меня “композитором” звали: я все естественность и красоту композиции изучал. Дома сам себе задачи задавал и разрешал...»

Таким «композитором» Суриков оставался на всю жизнь. Любая его картина – живое тому подтверждение и наиболее яркое – «Боярыня Морозова».

Здесь сочетание «естественности» и красоты в композиции представлено, пожалуй, наиболее богато.

Но что такое это соединение «естественности и красоты», как не «органичность» в том смысле, как мы о ней говорили выше?

Но где идет речь об органичности, там ищи золотое сечение в пропорциях!

Тот же Стасов писал про «Боярыню Морозову» как о «солисте» в окружении «хора». Центральная «партия» принадлежит самой боярыне. Роли ее отведена средняя часть картины. Она окована точкой высшего

взлета и точкой низшего спадания сюжета картины. Это – взлет руки Морозовой с двуперстным крестным знаменем как высшая точка. И это – беспомощно протянутая к той же боярыне рука, но на этот раз – рука старухи – нищей странницы, рука, из-под которой вместе с последней надеждой на спасение выскальзывает конец розвальней.

Это две центральные драматические точки «роли» боярыни Морозовой: «нулевая» точка и точка максимального взлета.

Единство драмы как бы прочерчено тем обстоятельством, что обе эти точки прикованы к решающей центральной диагонали, определяющей весь основной строй картины.

Они не совпадают буквально с этой диагональю, и именно в этом – отличие живой картины от мертвой геометрической схемы.

Но устремленность к этой диагонали и связанность с нею налицо.

Постараемся пространственно определить, какие еще решающие сечения проходят вблизи этих двух точек драмы.

Маленькая чертежно-геометрическая работа покажет нам, что обе эти точки драмы включают между собой два вертикальных сечения, которые проходят на 0,618... от каждого края прямоугольника картины!

«Низшая точка» целиком совпадает с сечением АВ, отстоящем на 0,618... от левого края.

А как обстоит дело с «высшей точкой»? На первый взгляд имеем кажущееся противоречие: ведь сечение А отстоящее на 0,618... от правого края картины, проходит не через руку, не даже через голову или глаз боярыни, а оказывается где-то перед ртом боярыни! То есть, другими словами, – это решающее сечение, средство максимально приковать внимание, как будто проходит по воздуху, впустую, перед ртом.

Согласен, что перед ртом. Согласен, что по воздуху. Но никак не согласен, что «впустую».

Наоборот!

Золотое сечение режет здесь действительно по самому главному. И неожиданность здесь только в том, что само это самое главное – пластически неизобразимо.

Золотое сечение А проходит по слову, которое летит из уст боярыни Морозовой.

Ибо не рука, не горящие глаза, не рот – здесь главное. Но огненное слово фанатического убеждения.

В нем, и именно в нем, – величайшая сила Морозовой.

Тот же Стасов пишет о ней, что она «та самая женщина, про которую Аввакум, глава тогдашних фанатиков, говорил в те дни, что она “лев среди овец”».

Однако рука – изобразима. Глаз – изобразим. Лицо – изобразимо.

Голос – нет.

Что же делает Суриков? В то место, откуда вырывался бы «пластически не изобразимый» голос, он не помещает никакой детали, способной привлечь к этому месту внимание зрителя. Но он заставляет это внимание зрителя еще сильнее и еще взволнованнее задерживаться на этом месте, ибо это место есть пластически не изображенная точка пересечения двух решающих композиционных членений, ведущих глаз по поверхности картины, а именно – основной композиционной линии диагонали и линии, которая проходит через золотое сечение. Здесь Суриков средствами композиционных членений выходит за рамки узко изобразительного пластического изложения, и делает он это для того, чтобы дать ощутить то, что средствами одного пластического изображения и невозможно было бы показать! Он приковывает внимание не только к боярыне Морозовой, не только к ее лицу, но как бы и к самим словам пламенного призыва, вырывающегося из ее уст.

Как видим, подлинно высшая точка, равно как и низшая, действительно и здесь, как в случае «Потемкина», в равной мере оказываются на осях золотого сечения.

Мы только что обнаружили у Сурикова переход из измерения в измерение на «точке высшего взлета». В эту точку приходится неизобразимый звук.

Совершенно аналогичное происходит в «точке высшего взлета» и в «Потемкине»: в ней оказывается красный флаг; в ней черно-серо-белая световая гамма фотографий внезапно перебрасывается в другое измерение, в раскрашенность, в цвет. Световое изображение становится цветным.

О форме сценария

«Номерной сценарий вносит в кинематографию столько же оживления, как номера на пятках утопленников в обстановку морга».

Так я писал в разгар споров о том, каковы должны быть формы изложения сценария.

Этот вопрос не может быть спорным.

Ибо сценарий, по существу, есть не оформление материала, а стадия состояния материала на путях между темпераментной концепцией выбранной темы и ее оптическим воплощением.

Сценарий не драма. Драма – самостоятельная ценность и вне ее действенного театрального оформления.

Сценарий же – это только стенограмма эмоционального порыва, стремящегося воплотиться в нагромождение зрительных образов.

Сценарий – это колодка, удерживающая форму ботинка на время, пока в него не вступит живая нога.

Сценарий – это бутылка, нужная только для того, чтобы взорваться пробке и пеной хлынуть темпераменту вина в жадные глотки воспринимающих.

Сценарий – это шифр. Шифр, передаваемый одним темпераментом – другому.

Соавтор своими средствами запечатлевает в сценарии ритм своей концепции.

Приходит режиссер и переводит ритм этой концепции на свой язык, на киноязык

находит кинематографический эквивалент литературному высказыванию.

В этом корень дела.

А вовсе не в переложении в цепь картин, анекдотической цепи событий сценария.

Так формулировали мы требования к сценарию. И обычной форме «Дребух» с номерами этим нанесен серьезный удар.

Написанный в худшем случае простым ремесленником своего дела, он дает традиционное оптическое описание того, что предстоит увидеть.

Секрет не в этом. Центр тяжести в том, чтобы сценарием выразить цель того, что придется зрителю пережить.

А в поисках методики подобного изложения мы пришли к той форме киноновеллы, в какой форме мы и стараемся излагать на экране сотнями людей, стадами коров, закатами солнц, водопадами и безграничностью полей.

Киноновелла, как мы ее понимаем, это, по существу, предвосхищенный рассказ будущего зрителя о захватившей его картине.

Это представление материала в тех степенях и ритмах захваченности и взволнованности, как он должен «забирать» зрителя.

Никаких оков оптического изложения фактов мы не признаем.

Иногда нам чисто литературная расстановка слов в сценарии значит больше, чем дотошное протоколирование выражения лиц протоколистом.

«В воздухе повисла мертвая тишина».

Что в этом выражении общего с конкретной осязаемостью зрительного явления?

Где крюк в том воздухе, на который надлежит повесить тишину?

А между тем это – фраза, вернее, старания экранно воплотить эту фразу.

Эта фраза из воспоминаний одного из участников восстания на «Потемкине» определила всю концепцию гнетущей мертвой паузы, когда на колыхаемый дыханием брезент, покрывающий осужденных к расстрелу, наведены дрожащие винтовки тех, кому предстоит расстрелять своих братьев.

Сценарий ставит эмоциональные требования. Его зрительное разрешение дает режиссер.

И сценарист вправе ставить его своим языком.

Ибо, чем полнее будет выражено его намерение, тем более совершенным будет словесное обозначение.

И, стало быть, тем специфичнее литературно.

И это будет материал для подлинного режиссерского разрешения. «Захват» и для него. И стимул к творческому подъему на ту высоту экспрессии средствами своей области, сферы, специальности.

Ибо важно договориться о той степени гнета или порыва, которую должны охватить.

И в этом порыве все дело.

И пусть сценарист и режиссер на своих языках излагают его.

У сценариста: «Мертвая тишина».

У режиссера: Неподвижные крупные планы. Тихое мрачное качание носа броненосца. Вздрагивание Андреевского флага. Может быть, прыжок дельфина. И низкий полет чаек.

А у зрителя та же эмоциональная спазма в горле, то же волнение, подкатывающее к горлу, которые охватывали автора воспоминаний за письменным и автора фильма за монтажным столом или под палящим солнцем на съемке.

Вот почему мы против обычной формы номерного протокольного сценария («Дребуха») и почему за форму киноновеллы.

Монтаж аттракционов

Употребляется впервые. Нуждается в пояснении.

Основным материалом театра выдвигается зритель; оформление зрителя в желаемой направленности (настроенности) – задача всякого утилитарного театра (агит, реклам, санпросвет и т. д.). Орудие обработки – все составные части аппарата (говорок Остужева, не более цвета трико примадонны, удар в литавры столько же, сколько и монолог Ромео, сверчок на печи не менее залпа под местами для зрителей), во своей разнородности приведённые к одной единице – их наличие узаконивающей – к их аттракционности.

Аттракцион (в разрезе театра) – всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего, в свою очередь в совокупности единственно обуславливающие возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого – конечно-го идеологического вывода... (Путь познания – «через живую игру страстей» – специфический для театра).

Чувственный и психологический, конечно, в том понимании непосредственной действительности, как ими орудует, например, театр Гиньоль 12: выкалывание глаз или отрезывание рук и ног на сцене, или соучастие действующего на сцене по телефону в кошмарном происшествии за десятки верст, или положение пьяного, чувствующего приближение гибели, и просьбы о защите которого принимаются за бред, а не в плане развертывания психологических проблем, где аттракционом является уже самая тема как таковая, существующая и действующая и вне данного действия при условии достаточной злободневности. (Ошибка, в которую

впадает большинство агиттеатров, довольствуясь аттракционностью только такого порядка в своих постановках).

Аттракцион в формальном плане я устанавливаю как самостоятельный и первичный элемент конструкции спектакля – молекулярную (то есть составную) единицу действенности театра и театра вообще. В полной аналогии – «изобразительная заготовка» Гросса или элементы фото-иллюстраций Родченко.

Аттракцион ничего общего с трюком не имеет. Трюк, а вернее, трик (пора этот слишком во зло употребляемый термин вернуть на должное место) – законченное достижение в плане определенного мастерства (по преимуществу акробатики), лишь один из видов аттракционов в соответствующей подаче (или по-цирковому – «продаже» его) в терминологическом значении является, поскольку обозначает абсолютное и в себе законченное, прямой противоположностью аттракциона, базируемого исключительно на относительном – на реакции зрителя.

Настоящий подход коренным образом меняет возможности в принципах конструкции «воз действующего построения» (спектакль в целом): вместо статического «отражения» данного, по теме потребного события и возможности его разрешения единственно через воздействия, логически с таким событием сопряжение, выдвигается новый прием – свободный монтаж произвольно выбранных, самостоятельных (также и вне данной композиции и сюжетной сценки действующих) воздействий (аттракционов), но с точной установкой на определенный конечный тематический эффект – монтаж аттракционов.

Школой монтажера является кино и главным образом мюзик-холл и цирк, так как, в сущности говоря, сделать хороший (с формальной точки зрения) спектакль – это построить крепкую мюзик-холльную – цирковую программу, исходя от положений взятой в основу пьесы.

Как пример – перечень части номеров эпилога «Мудреца» .

1. Экспозитивный монолог героя. 2. Кусок детективной фильма (пояснение пункта 1 – похищение дневника). 3. Музыкально-эксцентрическое антре: невеста и три отвергнутых жениха (по пьесе одно лицо) в роли шаферов; сцена грусти в виде куплета «Ваши пальцы пахнут ладаном» и «Пускай могила». (В замысле – ксилофон у невесты и игра на шести лентах бубенцов – пуговиц офицеров) 4, 5, 6. Три параллельных двухфразных клоунских антре (мотив платежа за организацию

свадьбы). 7. Антре этуали (тетки) и трех офицеров (мотив задержки отвергнутых женихов), каламбурный, [с переходом через упоминание лошади к номеру тройного вольтажа на неоседланной лошади (за невозможностью ввести ее в зал – традиционно – «лошадь втроем»)]. 8. Хоровые агиткуплеты: «У попа была собака»; под них «каучук» попа – в виде собаки (мотив начала венчания). 9. Разрыв действия (голос газетчика для ухода героя). 10. Явление злодея в маске, кусок комической кинофильмы (резюме пяти актов пьесы, в превращениях Глумова (мотив опубликования дневника). 11. Продолжение действия (прерванного) в другой группировке (венчание одновременно с тремя отвергнутыми). 12. Антирелигиозные куплеты «Алла-верды» (каламбурный мотив – необходимость привлечения муллы ввиду большого количества женихов и при одной невесте), хор и новое, только в этом номере занятое лицо – солист в костюме муллы. 13. Общий пляс. Игра с плакатом «религия – опиум для народа». 14. Фарсовая сцена: укладывание в ящик жены и трех мужей, битье горшков об крышку. 15. Бытово-пародийное трио – свадебная: «а кто у нас молод». 16. Обрыв (возвращение героя.). 17. Полет героя на лонже под купол (мотив самоубийства от отчаяния). 18. Разрыв (возвращение злодея, приостановка самоубийства). 19. Бой на эспадронах (мотив вражды). 20. Агитантре героя и злодея на тему НЭП. 21. Акт на наклонной проволоке: проход (с манежа на балкон над головами зрителей (мотив «отъезда в Россию»). 22. Клоунское пародирование (номера героем и каскад с проволоки). 23. Съезд на зубах по той же проволоке с балкона рыжего. 24. Финальное антре двух рыжих с обливанием друг друга водой (традиционно), кончая объявлением «конец». 25. Залп под местами для зрителей как финальный аккорд.

Связующие моменты номеров, если нет прямого перехода, используются как легативные элементы – трактуются различной установкой аппаратов, музыкальным перерывом, танцем, пантомимой, выходами у ковра и т. д.

Четвёртое измерение в кино

Ортодоксальный монтаж – это монтаж по доминантам, то есть сочетание кусков между собой по их подавляющему (главному) признаку. Мон-

таж по темпу. Монтаж по главному внутрикадровому направлению. Монтаж по длинам (длительностям) кусков и т. д. Монтаж по переднему плану.

Доминирующие признаки двух рядом стоящих кусков ставятся в те или иные конфликтные взаимоотношения, отчего получается тот или иной выразительный эффект (мы имеем здесь в виду чисто монтажный эффект).

Что же касается самой доминанты, то рассматривать ее как нечто самостоятельное, абсолютное и неизменно устойчивое никак нельзя. Теми или иными техническими приемами обработки куска его доминанта может быть определена более или менее, но никак не абсолютно.

Характеристика доминанты изменчива и глубоко относительна

Выявление ее характеристики зависит от того самого сочетания кусков, условием для сочетания коих она является сама.

Круг? Одно уравнение с двумя неизвестными?

Собака, ловящая себя за хвост?

Нет, просто точное определение того, что есть. Действительно, если мы имеем даже ряд монтажных кусков:

- 1) седой старик,
- 2) седая старуха,
- 3) белая лошадь,
- 4) занесенная снегом крыша,

то далеко еще не известно, работает ли этот ряд на «старость» или на «белизну». И этот ряд может продолжаться очень долго, пока наконец не попадется кусок – указатель, который сразу «окрестит» весь ряд в тот или иной «признак».

Вот почему и рекомендуется подобный индикатор ставить как можно ближе к началу (в «правоверном» построении). Иногда это даже вынужденно приходится делать... титром.

Кадр никогда не станет буквой, а всегда останется многозначным иероглифом. И чтение свое получает лишь из сопоставления.

Дело в том, что доминанта является далеко не единственным раздражителем куска. Центральному раздражителю сопутствует всегда целый комплекс второстепенных.

В полном соответствии с тем, что происходит в акустике (и частном ее случае – инструментальной музыке).

Там наравне со звучанием основного доминирующего тона происходит целый ряд побочных звучаний, так называемых обер и унтертонов.

Их столкновение между собой, столкновение с основным и т. д. обволакивает основной тон целым сонмом второстепенных звучаний.

Если в акустике эти побочные звучания являются лишь элементами «мешающими», то в музыке, композиционно учтенные, они являются одними из самых замечательных средств воздействия левых композиторов (Дебюсси 2, Скрябин 3).

На этом приеме и построен монтаж «Генеральной линии». Монтаж этот строится вовсе не на частной доминанте, а берет за доминанту сумму раздражений всех раздражителей.

Таким образом, за общий признак куска принято физиологическое суммарное его звучание в целом как комплексное единство всех образующих его раздражителей.

Так достигаемые суммы могут ставиться друг с другом в любые конфликтные сочетания, вместе с тем открывая совершенно новые возможности монтажных разрешений.

Обертонный монтаж на первых шагах своего становления должен был взять линию резко наперекор доминанте.

Обертонный монтаж является новой монтажной категорией известного нам до сих пор ряда монтажных процессов.

* * *

В уже цитированной вначале статье, указывая на «нежданный стык» – сходство Кабуки и звукового кино, я писал о контрапунктическом методе сочетания зрительного и звукового образа.

Для овладения этим методом надо выработать в себе новое ощущение: умение приводить к «единому знаменателю» зрительные и звуковые восприятия...

Между тем звуковое и зрительное восприятия к одному знаменателю не приводимы.

Они величины разных измерений.

Но величины одного измерения суть зрительный обертон и обертон звуковой!

Потому что, если кадр есть зрительное восприятие, а тон – звуковое восприятие, то как зрительный, так и звуковой обертоны суть суммарно физиологические ощущения.

И, следовательно, одного и того же порядка, вне звуковых или слуховых категорий, которые являются лишь проводниками, путями к его достижению.

Для музыкального обертона (биения), собственно, уже не годится термин: «слышу».

А для зрительного: «вижу».

Для обоих вступает новая однородная формула: «ощущаю».

Теория и методология музыкального обертона разработана и известна (Дебюсси, Скрябин).

Является ли метод оберточного монтажа каким-то посторонним и искусственно привитым к кинематографу приемом или он просто такое количественное перенакопление одного признака, что он делает диалектический скачок и начинает фигурировать новым качественным признаком?

Известные нам формальные категории монтажа сводятся к следующим. Существует категория монтажа, так как характеризуют монтаж с точки зрения специфики процесса в разных случаях, а не по внешним «признакам», сопутствующим этим процессам).

1. Монтаж метрический

Имеет основным критерием построения абсолютные длины кусков. Сочетает куски между собой согласно их длинам в формуле-схеме. Реализуется в повторе этих формул.

Напряжение достигается эффектом механического ускорения путем кратных сокращений длины кусков с условием сохранения формулы взаимоотношения этих длин («вдвое», «втрое», «вчетверо» и т. д.).

Примитив приема: кулешовские трехчетвертные, маршевые, вальсовые монтажи ($3/4$, $2/4$, $1/4$ и т. д.).

Вырождение приема: метрический монтаж на метре сложной кратности ($16/17$, $22/57$ и т. д.).

Подобный метр перестает физиологически воздействовать, так как противоречит «закону простых чисел (отношений)».

Простые соотношения, обеспечивая отчетливость восприятия, обуславливают тем самым максимальное воздействие.

И потому встречаются всегда в здоровой классике во всех областях: архитектура, цвет в живописи, сложная композиция Скрябина – всегда кристально четкие в своих «членениях»; геометризация в мизансценах, отчетливые схемы рационализированных госучреждений и т. д.

Подобным отрицательным примером может служить «Одиннадцатый» Дзиги Вертова, где метрический модуль настолько математически сложен, что установить в нем закономерность можно только с «аршином в руках», то есть не восприятием, а измерением.

Это отнюдь не значит, что метр при восприятии должен «осознаваться». Совсем наоборот. Не доходя до сознания, он, тем не менее, — непреложное условие организованности ощущения.

Его четкость приводит «в унисон» «пульсирование» вещи и «пульсирование» зрительного зала. Без этого никакого «контакта» обоим быть не может.

Слишком большая сложность метрических отношений взамен этого дает хаос восприятия вместо четкого эмоционального напряжения.

Третий случай метрического монтажа лежит между обоими: это метрический изыск в сложном чередовании простых, во взаимоотношении друг с другом кусков (или наоборот).

Примеры: лезгинка в «Октябре» и патриотическая манифестация в «Конце Санкт-Петербурга». (Второй пример может считаться классическим по линии чисто метрического монтажа).

Что касается внутрикадровой стороны подобного монтажа, то она целиком соподчинена абсолютной длине куска. Поэтому она придерживается грубого доминантного характера разрешения (возможной «однозначности» кадра).

2. Монтаж ритмический

Здесь в определении фактических длин кусков равноправным элементом вступает внутрикадровая их наполненность.

Схоластика абстрактно устанавливаемых длин заменяется гибкостью соотношения фактических длин.

Здесь фактическая длина не совпадает с математической длиной, отводимой ей согласно метрической формуле. Здесь практическая длина куска определяется как производная длина из специфики куска и той «теоретической» длины его, которая ему полагается по схеме.

Здесь же вполне возможен и случай полной метрической одинаковости кусков и получения ритмических фигур исключительно через комбинирование кусков по внутрикадровым признакам.

Формальное напряжение через ускорение достигается здесь укорачиванием кусков не только согласно формуле кратности основной схемы, но и в нарушение этого канона.

Лучше же всего — введением материала более интенсивного в тех же темповых признаках.

Классическим примером может служить «Одесская лестница». Там «ритмический барабан» спускающихся солдатских ног нарушает все условности метрики. Он появляется вне интервалов, предписанных метром, и каждый раз в ином кадровом разрешении. Конечное же нарастание напряжения дано переключением ритма шагов спускающихся с лестницы в скатывающуюся по лестнице коляску.

Здесь коляска работает по отношению к ногам как прямой стадийный ускоритель.

«Сошествие» ног переходит в «скатывание» коляски.

Сравните для контраста упомянутый выше пример из «Конца Санкт-Петербурга», где напряжения разрешены дорезкой одних и тех же кусков до минимального клеточного монтажа.

Метрический монтаж для подобных упрощенно-маршевых разрешений вполне исчерпывающе пригоден.

Для более сложных ритмических заданий – он оказывается недостаточным.

Третий вид монтажа я назвал бы –

3. Монтаж тональный

Термин этот вступает впервые. Он является следующей стадией за ритмическим монтажом.

В ритмическом монтаже за движение внутри кадра принималось фактическое перемещение (или предмета в поле кадра, или перемещение глаза по направляющим линиям неподвижного предмета).

Здесь же, в этом случае, движение понимается шире. Здесь понятие движения обнимает собой все виды колебаний, исходящих от куска.

Здесь монтаж идет по признаку эмоционального звучания куска. Причем доминантного. Общий тон куска.

Если со стороны восприятия он характеризуется эмоциональной тональностью куска, то есть, казалось бы, «импрессионистическим» измерителем, то это простое заблуждение.

Характеристика куска так же закономерно измерима и здесь, как в простейшем случае «аршинного» измерения в грубо метрическом монтаже.

Только единицы измерения здесь иные. И самые величины измерения другие.

Например, степень светоколебания куска в целом не только абсолютно измерима посредством селенового фотоэлемента, но вполне градиционно воспринимается невооруженным глазом.

Игра на комбинировании степеней софт или разных степеней резкости – типичнейший пример тонального монтажа. Как сказано выше, этот случай строится на доминирующем эмоциональном звучании от куска. Примерами могут служить: «Туманы в одесском порту» (начало «Траура по Вакулинчуку» в «Потемкине»).

Здесь монтаж построен исключительно на эмоциональном «звучании» отдельных кусков, то есть на ритмических колебаниях, не производящих пространственных перемещений.

Здесь интересно то, что рядом с основной тональной доминантой одинаково работает как бы вторая, второстепенная ритмическая доминанта кусков.

Она как бы связующее звено тонального построения данной сцены с ритмической традицией, дальнейшим развитием коей и является тональный монтаж в целом.

Как ритмический монтаж есть специальное видоизменение монтажа метрического.

Эта второстепенная доминанта реализована в еле заметном колебании воды, легком покачивании спящих на якорях судов, в поднимающемся дыму, в медленно опускающихся в воду чайках.

Кроме того, этот пример дает нам образец консонанса в сочетаниях между собой движения как перемещения и движения как светового колебания.

Интенсификация напряжений и здесь идет по линии нагнетания одного и того же «музыкального» признака доминанты.

Четвертым видом категорий монтажа мы с полным правом можем выставить

4. Монтаж обертонный

Как видим, обертонный монтаж, охарактеризованный в начале статьи, является органическим дальнейшим развитием линии монтажа тонального.

От него он отличается, как указано выше, суммарным учетом всех раздражений куска, и этот признак выводит восприятие из мелодически эмоциональной окрашенности в непосредственно физиологическую осязаемость.

Я думаю, что и это является стадийным по отношению друг к другу.

Эти четыре категории являются приемами монтажа.

Собственно монтажным построением они становятся тогда, когда они вступают в конфликтные с друг с другом (в приводимых примерах это именно это и имеет место).

В этом они, схемой взаимоотношений повторяя друг друга, идут ко все более изоощренным разновидностям монтажа, органически вытекающим друг из друга.

Так, переход от метрического приема к ритмическому создавался как установление конфликта между длиной куска и внутрикадровым движением.

Переход на тональный монтаж – как конфликт между ритмическим и тональным началом куска.

И, наконец, обертонный монтаж – как конфликт между тональным началом куска (доминантным) и обертонным.

Эти соображения дают нам сверх того любопытный критерий оценки монтажного построения с точки зрения его «живописности». Живописность здесь противопоставляется кинематографичности. Эстетическая живописность – физиологической животности.

Рассуждать о живописности кадра в кинематографе – наивно. Это под стать людям неплохой живописной культуры, но абсолютно неквалифицированным кинематографически. К такому типу рассуждений могут быть отнесены и, например, высказывания о кино со стороны Казимира Малевича. Разбирать «кинокадрики» с точки зрения станковой живописи не станет сейчас ни один киномладенец.

Я думаю, что критерием для «живописности» монтажного построения, в самом широком смысле слова, должно служить условие: если конфликт решается внутри одной какой-либо категории монтажа, то есть без того, чтобы конфликт возникал между разными категориями монтажа.

Кинематограф начинается там, где начинается столкновение разных кинематографических измерений движения и колебания.

Например, «живописный» конфликт фигуры и горизонта (в статике или динамике – безразлично), или чередование разно освещенных кусков только с точки зрения световых колебаний, или – формы (предмета и его освещенности и т. д.)

Следует еще отметить, чем характеризуется воздействие отдельных разновидностей монтажа на «психофизиологический» комплекс воспринимающего.

Первая категория характеризуется грубой моторикой воздействия. Она способна приводить зрителя в определенные внешнедвигательные состояния.

Так смонтирован, например, «сенокос» («Генеральная линия»). Отдельные куски взяты «однозначно» – одним движением из бока кадра в бок, и я от души смеялся, наблюдая за более впечатлительной частью аудитории, мерно раскачивающейся из бока в бок с возрастающим ускорением по мере укорачивания кусков. Эффект такой же, как от барабана и меди, играющих простой походный марш.

Вторую категорию мы называем ритмической, ее можно было еще назвать примитивно эмоциональной. Здесь движение более тонко учтенное, ибо эмоция есть тоже результат движения, но движения, не допускаемого до примитивно внешнего путем перемещения.

Третья категория – тональная – могла бы назваться мелодически эмоциональной. Здесь движение, уже во втором случае переставшее быть перемещением, отчетливо переходит в эмоциональное вибрирование еще более высокого разряда.

Четвертая категория – новым приливом чистого физиологизма как бы повторяет в высшем разряде интенсивности категорию первую, снова обретая стадию усиления непосредственной моторики.

В музыке это объясняется тем, что с моментом вступления обертонов параллельно основному звучанию вступают еще так называемые биения, то есть такой тип колебаний, которые снова перестают восприниматься как тона, а воспринимаются скорее как чисто физические «смещения» воспринимающего. Это относится к резко выраженным тембровым инструментам с большим превалированием обертонового начала.

Ощущения физического «смещения» они достигают иногда почти буквально: очень большие турецкие барабаны, колокола, орган.

В некоторых местах «Генеральной линии» удалось провести конфликтные сочетания линий тональной и обертоновой. Иногда же столкнуть еще и с метро-ритмической. Например, отдельные узлы внутри крестного хода: «нырки» под иконы, тающие свечи и задыхающиеся овцы к моменту экстаза и т. д.

Любопытно, что по ходу разбора мы совершенно незаметно провели знак субстанционного равенства между ритмом и тоном, установив меж-

ду ними такое же стадияльное единство, как я в свое время установил стадияльное единство понятия кадра и монтажа.

Итак, тон есть стадия ритма.

Интеллектуальный монтаж это есть монтаж не грубо физиологических обертоновых звучаний, а звучаний обертонов интеллектуального порядка, то есть конфликтное сочетание интеллектуальных сопутствующих эффектов между собой.

Стадияльность здесь устанавливается тем, что нет принципиальной разницы между моторикой качания человека под влиянием грубо метрического монтажа и интеллектуальным процессом внутри его, ибо интеллектуальный процесс есть то же колебание, но лишь в центрах высшей нервной деятельности.

Итак, пятым разделом был случай интеллектуального обертона.

Как видим, вопрос обертона на будущее имеет громадное значение.

Тем более внимательно надо вникать в вопросы его методологии и проводить всестороннее его исследование.

БРАТЯ ВАСИЛЬЕВЫ
ГЕОРГИЙ НИКОЛАЕВИЧ ВАСИЛЬЕВ (1899–1946)
СЕРГЕЙ ДМИТРИЕВИЧ ВАСИЛЬЕВ (1900–1959)
Режиссёры и сценаристы



Они были однофамильцами и яркими личностями, а псевдоним взяли и выступили творческим союзом после насмешливого объединения их в «братья Васильевы» В. Б. Шкловским.

Оба – выходцы из трудовой русской интеллигенции (отец Георгия – юрист, следователь по уголовным делам, отец Сергея – хранитель военно-исторического архива), оба сменили несколько профессий, прежде чем избрать кинематограф.

Сергей учился в Петроградском институте экранных искусств, Георгий – в Москве, в артистической студии «Молодые мастера».

Профессионально выполненный монтаж кинохроники в фильме «Подвиг во льдах», созданный в 1928 году – один из первых значительных успехов братьев Васильевых. Работал творческий союз в основном в монтажных мастерских Инструкторско-исследовательской мастерской С. Эйзенштейна, вместе перешли на Ленинградскую фабрику «Совкино».

Васильевы потом не раз повторяли, что учились ремеслу на американских картинах (через их руки проходил и Гриффит и Штрогейм). И выучились! Об этом говорила хотя бы серьезная книга Сергея Васильева «Монтаж кинокартины», изданная в 1929 году.

Поистине триумфальным был успех картины Васильевых «Чапаев». По итогам опроса киноведов мира (1978) фильм включён в число ста лучших фильмов мирового кино.

Точный монтаж, тонко построенные мизансцены, сложная психология персонажей, динамика рассказа, трагический финал, придавший фильму смысловую завершенность, балаганная, почти лубочная атмосфера многих сцен (как рассуждения о том, где должен находиться командир и выстраивание диспозиции на столе при помощи картофелин) уравновешена драматизмом других (эпизод психической атаки каппелевцев). После фильма «*Чапаев*» у Васильевых не было крупных творческих удач, поставленные одним С. Васильевым картины «*Герои Шипки*» (1955; приз за режиссуру на МКФ в Канне, 1955) и «*В дни Октября*» (1958) стали воплощением все того же экстенсивного направления в кинематографе. Присуждавшиеся с 1965 ежегодные Государственные премии РСФСР по киноискусству названы именем братьев Васильевых.

Совместно поставлены фильмы: «*Чапаев*» (1934), «*Волочаевские дни*» (1937), «*Фронт*» (1943); Сергей Дмитриевич – «*Герои Шипки*» (1955; советско-болгарский фильм).

Братья Васильевы. Собр. соч. в 3 т. М., 1981 г.

О кинонауке и кинорежиссуре

Введение. О монтаже

Монтаж – это сборка. В применении к кинематографии этим словом принято называть сборку кинокартины (фильмы).

Как известно, картина составляется из ряда сменяющих друг друга в определенной последовательности кусков различной длины, содержащих какой-либо определенный момент действия.

Каждый такой кусок, являясь частью целого, то есть кинокартины, естественно, должен быть разумно увязан с другими как в отношении правильного развертывания действия во времени, так и в отношении связности отрывка действия, происходящего в одном куске с отрывками действия, развертывающегося в соседних кусках.

Иными словами, возникает требование преемственности кусков действия. Каждый включенный в картину кусок должен или служить необходимым результатом предшествующих, или обязательной предпо-

сылкой для последующих, то есть наличие его в ряде кусков фильма должно быть «оправдано»

Подготовительные работы

Конечно, для того, чтобы это требование было выполнено в кинокартине, ее создатели – режиссер, оператор, художник и актеры – должны заранее, еще в процессе съемки, иметь полное представление о месте и назначении (конечно, и значении) заснимаемого куска (отрывка действия) в общей конструкции (построении) картины. Они должны ясно представлять себе взаимоотношение этих кусков в будущей картине, их временную и пространственную связь и строить действие каждого куска таким образом, чтобы при сборке из них предполагаемой картины действие развивалось непрерывно, ясно и четко.

Совершенно естественно, что подобный учет вряд ли было бы возможно производить на память.

До сих пор, правда, еще существуют режиссеры, которые ставят себе в заслугу работу по записям «на манжете» без всяких детально разработанных и записанных планов. Однако результаты их работы в большинстве случаев весьма плачевны – чаще всего от этой системы страдает зритель, принужденный в течение двух часов напрягать свое зрение и мозг для усиленной работы по разгадыванию смысла происходящего на экране действия.

К счастью, в последние годы почти все кинопроизводственники пришли к заключению, что для того, чтобы создать картину, отвечающую элементарным требованиям, предъявляемым к любому действительно художественному произведению – простота изложения, четкость положений, ясность действия – режиссер должен задолго до съемки продумать все, что он хочет довести до сознания зрителя в своей картине, и момент за моментом проследить весь ход событий развертывающегося действия, точно зафиксировав все это на бумаге.

Такая фиксация на бумаге содержания каждого отдельного куска будущей фильма носит в кинематографии специальное название – сценарий.

Рабочий сценарий

Сценарий в грубых чертах, без детальной разработки каждого отдельного момента может быть и часто бывает – разработан автором идеи, темы и сюжета предполагаемой картины. Но окончательная разработка и

отделка сценария в соответствии с художественными замыслами постановщика, требованиями и возможностями кинотехники – учетом декоративного оформления и актерского материала – принадлежит, конечно, режиссеру при тесном сотрудничестве оператора, художника и других членов производственного коллектива.

Вся разработка сценария должна проходить при непрерывном учете требований сборки, то есть монтажа картины. Для этого в состав производственного коллектива должно быть включено лицо, которому будет впоследствии поручен монтаж фильма, – монтажер, мнение которого при «раскадровке» (разработка сценария по съемочным кускам) должно быть принято во внимание.

Такой окончательный, детально разработанный режиссерский «рабочий сценарий» должен в результате давать полное представление о будущей картине.

Каждый кусок фильма должен быть предусмотрен рабочим сценарием не только в смысле конкретного действия, в нем происходящего, но и в смысле его зрительного оформления.

Движения действующих лиц, точка зрения аппарата, освещение, расположение всех фигур и вещей на плоскости экрана (композиция), временной промежутков, уделяемый данному отрывку действия, и, главное, целевая установка этого куска в общем ходе событий – все это должно быть точно учтено при создании рабочего сценария.

Подобно тому, как в архитектуре генеральный план служит для постройки здания, каждая часть которого строго вымерена, оформлена и предназначена играть оп-ределенную роль в структуре целого, так и рабочий сценарий служит для создания единого произведения – фильма – из отдельных кусков, каждый из которых точно учтен и оформлен.

Иными словами, правильная сборка (монтаж) картины невозможна без наличия монтажного плана – рабочего сценария, служащего основой всех построений при засъемке.

Из этого, однако, не следует заключать, что монтаж – это только чисто механический процесс сборки фильма по сценарию. Дело в том, что, как бы тщательно ни учитывал режиссер монтажные возможности в процессе съемочной работы, на практике всегда возможны и неизбежны отступления от первоначально намеченного плана, как по причинам впечатляюще-игрового порядка (экспрессивным), так и по причинам, вызы-

ваемым требованиями ритмической организации материала, так как именно аритмически организованная смена монтажных кусков является основой зрительного восприятия картины.

Ритмическое построение картины является одной из существеннейших частей предварительной монтажной обработки рабочего сценария.

Кинокартина, подобно музыкальному произведению, состоит из ряда элементов, ритмическое чередование которых составляет основу восприятия произведения аудиторией.

В ряде кусков, эпизодов и сцен, взаимно определяющих друга, перед зрителем, то ускоряясь в связи с нарастанием событий, то задерживаясь на отдельных моментах, развёртывается всё содержание картины.

Под ритмом в монтаже принято понимать порядок временных чередований отдельных монтажных единиц (кадров), их задержку в поле зрения зрителя и смену одного зрительного образа другим (планы).

Таким образом, ритмичность монтажа определяется длиной монтажных кусков и порядком смены их во времени в строгом соответствии с силой нарастания и убывания действия и при наличии учета изменения характера движений в самих кадрах.

Это изменение характера движения в кадре, усиление и ослабление степени этого движения принято называть темпом внутрикадрового действия.

Только при согласовании внешнего ритмического построения смены монтажных кусков с темпом внутрикадрового действия можно добиться правильного кинематографического ритма фильма.

В каждой картине есть свой главный, решающий действие эпизод. Все предшествующие ему эпизоды служат для постепенной подготовки зрителя к его восприятию, введения зрителя в интригу, разрешаемую этим эпизодом. Все последующие имеют целью показать зрителю неизбежный результат конфликта, разрешаемого главным эпизодом.

Таким образом, все действие картины можно изобразить в виде кривой, высшей точкой (кульминационным пунктом) которой будет решающий эпизод картины. Остальные эпизоды соответственно их значению в картине будут лежать на том или ином уровне кривой. Например, в приводимой ниже (с. 204) диаграмме решающим эпизодом (кульминационным пунктом) картины будет предпоследний эпизод VI части, следующим по значимости – последний эпизод II части и т. д.

Количество эпизодов в части может быть различно.

В приводимой диаграмме деление частей рассчитаны на 10 эпизодов, но фактически загруженной полностью оказалась лишь V часть.

Обычно кинокартина делится на части длиной 250–300 метров. Каждая часть правильно построенной картины должна заключать в себе законченный в смысловом отношении отрывок всего произведения, предпосылкой которому служат предыдущие части, а результат действия которого зритель найдет в последующих частях.

Становится возможным, подобно предыдущему, построить кривую каждой части картины, расположив составные элементы части (отдельные эпизоды и моменты) по степени их значимости в данной части и определив главный эпизод части.

Наконец, можно составить кривые каждого отдельного эпизода, руководствуясь тем же методом.

Необходимость и важность составления кривых действия выявляется с наибольшей яркостью при определении метража отдельных монтажных кусков и целых эпизодов, то есть, следовательно, их временной протяженности. Кривые дадут возможность правильно распределить материал и предотвратить съемку сцен «втемную», которая неоднократно приводила к «накручиванию» десятков метров для эпизодов второстепенного значения и к «нехватке материала» для монтажа ударных моментов картины.

В результате отсутствия разработанных кривых и основанной на них метражировки обычно возникает необходимость пересъемок, досъемок или в худшем случае – простого кромсания игровых кусков с целью «уложить» их в определенный метраж.

Художественные достоинства фильма от этого, конечно, не проигрывают.

Наличие разработанных кривых значительно облегчит также и ритмическую организацию монтажного материала в соответствии с внутренней значимостью отдельных кусков и эпизодов.

Требование учета взаимодействия и протяженности кусков будущей картины при «раскадровке» рабочего сценария особенно важны в процессе съемочной работы.

Режиссер при съемке должен твердо знать, какой длины должен быть данный кадр в будущей фильме, и в соответствии с этим давать задания оператору и актерам.

Действительно, пренебрежение этим требованием, – отсутствие учета метража кадров в момент съемки приводят к неминуемым неувязкам в монтаже.

Другое, не менее важное требование при раскадровке – учет ритмо-темповой преемственности кадров

Режиссер должен заранее продумать и учесть построение внутри-кадрового действия в определенном темпе, согласованном с внешним ритмическим построением картины.

Ускорение и замедление темпа внутрикадрового действия должно быть согласовано с нарастанием и убыванием ритмической смены кадров.

Темп внутрикадрового действия (игра актеров и пр.) должен быть точно зафиксирован, причем режиссер должен ясно представлять себе монтажную последовательность кадров и их темповую преемственность.

Наконец, третье основное требование – это строгий учет композиционной преемственности кадров. Правильный выбор точек съемки, угла зрения, взаимодействия элементов декоративного оформления и актеров между собою – все это должно быть продумано до съемки, с тем чтобы при монтаже соседние кадры не исключали друг друга взаимно или не вызывали у зрителя сомнений и путаницы, ведущих к потере пространственной ориентировки, то есть учета расположения и взаимодействия людей и предметов в пространстве.

Монтаж как технический прием

Кадр и кадрик

В практической работе по монтажу приняты два термина: «кадр» и «кадрик».

Кадрик – это отдельная клетка заснятой фильма, представляющая собой фотографический снимок размером 19х25 см.

Обычно съемочный киноаппарат производит 16 таких снимков в секунду. Размер клетки (снимка) установлен Международным конгрессом кинопромышленников и принят в производстве всех стран.

52 таких кадрика составляют метр фильма.

При демонстрации обычно придерживаются скорости 20–24 кадрика в секунду, то есть несколько больше нормального съемочного темпа.

Таким образом, можно легко высчитать скорость прохождения любого отрезка фильма перед глазами зрителя при демонстрации на экране.

Например, отрезок в 1 метр при демонстрационном темпе 24 кадрика в секунду пройдет – 2 секунды. Отрезок же в 4 кадрика при том же демонстрационном темпе пройдет в долю секунды. Один кадрик промелькнет на экране в 1 долю секунды – время, конечно, недостаточное, для того чтобы неподготовленный глаз зрителя успел уловить его содержание.

Опыты, произведенные нами в этом отношении, подтвердили правильность сказанного. Содержание кадрика, помещённого между двух светлых чистых полос фильма, при демонстрировании было еще уловлено отдельными зрителями причем все они принадлежали к киноспециалистам, имеющим уже определенный зрительный навык. Содержание же кадрика, помещенного между двух полос игровой фильма с разным содержанием, не улавливалось вовсе.

Это не значит, что нет вообще возможности пользоваться одним кадриком для достижения специальных монтажных эффектов. Но в таком случае необходимо подготавливать зрителя к восприятию содержания этого кадрика путем постепенного сокращения кусков с однородным содержанием, предшествующих нужному кадрику, и доведения их до минимального количества кадриков.

Пример такой подготовки можно видеть в фильме французского режиссера Абея Ганса «Колесо» в монтаже эпизода бешеного ускорения скорости хода паровоза.

Однако следует помнить, что злоупотребление при монтаже такими приемами может привести к излишнему напряжению и утомлению глаз зрителя и вызвать у него раздражение.

Монтаж на подчеркнуто коротких кусках (по несколько кадриков) принято называть «американским», что неправильно. Монтаж такого рода, скорее, следовало бы назвать «французским», так как именно французы (главным образом из группы так называемых «новаторов») стали применять его в своих картинах в погоне за зрелищным эффектом. Увлечение это, однако, к счастью для французов, проходит, и они мало-помалу отказываются от этого приема монтажа.

Но пример французов оказался заразительным. Не удержались от слепого подражания этому увлечению и некоторые из наших советских режиссеров, причем, если у французов короткий монтаж был прямым следствием общей формальной конструкции вещи, то этого нельзя ска-

зять о работах наших режиссеров, эпизоды которых, произведенные на коротком мелькающем монтаже, обычно совершенно неожиданно и неоправданно вклинивались в общий ход действия и нарушали цельность впечатления, получаемого зрителем от картины.

Короткий монтаж может и должен быть применим в тех случаях, когда динамика задания этого требует, например, при показе молниеносных психологических процессов (мысль, воспоминание и т. п.).

В советской кинематографии, имеющей установку на показ бодрой динамики строительства современности, короткий монтаж должен найти свое применение, но при обязательном условии предварительного сценарного его учета, а не путем насильственного вкромсания монтажных кусков в процессе сборки картины.

Мы неоднократно упоминали о монтажных кусках, служащих основой монтажной работы. Эти куски, как было сказано, могут быть произвольной длины, от одного кадрика до нескольких метров. Каждый такой кусок содержит в себе отдельный момент действия, которое, будучи сопоставлено с действием, развивающимся в соседних кусках, дает картину определенного игрового момента или эпизода.

Такой кусок носит в монтаже наименование «монтажного кадра».

Обычно монтажный кадр включает отрезок действия, снятый с одной точки (сама точка может передвигаться при условии сохранения непрерывности действия), одним объективом.

Планы

В съемочной практике всех стран принято деление монтажных кадров на так называемые планы. Планы являются результатом желания усилить и приблизить к зрителю тот или иной момент действия, подчеркнуть и довести до сознания отдельные переходы и оттенки (нюансы) игры актера, которые, будучи поданными слишком мелко, прошли бы незаметно.

В зависимости от приближения или отдаления актера от объектива съемочного аппарата, естественно, изменяются и приемы его игры. Если в отдалении от аппарата, попадая в поле кадрика всей своей фигурой, актер располагает всеми частями своего тела и может позволить себе даже весьма резкие движения и жесты, то, приблизившись к объективу, попадая в поле кадрика лишь частью своего тела, увеличенной при проекции на экране в несколько раз, актер принужден избегать всяких подчеркнутых (аффектированных) жестов и мимики.

В соответствии с изменениями условий и приемов игры актера в съемочной практике сегодняшнего дня принято деление планов на следующие градации:

Крупный план

Все поле кадрика занято головой актера, причем верхняя и нижняя границы кадрика режут» лицо актера от волос до подбородка. Здесь в распоряжении актера только лицевые «мимические» мускулы, пользование которыми должно быть весьма осторожно и экономно ввиду большого увеличения лица при проекции.

I план

В кадрике верхняя часть туловища актера по локти. При согнутых в локте руках – руки в кадрике. Актер получает возможность играть лицом (мимика), головой и руками (жесты движения). Этот план наиболее употребителен и особенно излюблен американцами.

II план

В кадрике все туловище актера, срезанное по колени. Вытянутые вниз руки – в кадрике. Актер получает возможность свободно владеть туловищем и руками. Допустимы сравнительно резкие движения.

III план

Вся фигура актера в кадрике. Нижняя граница кадрика режет актера под ноги или (иногда) чуть выше туловища. Актер располагает всем своим телом. Ноги становятся «играющим элементом». В русской практике этот план часто называют «средним».

Общий план

В кадрик захватывается не только играющий актер, но и та обстановка, в которой он находится со всеми окружающими его предметами и людьми. Здесь актер должен все время учитывать свое положение в отношении партнеров и вещей. Он должен компоноваться в общем построении кадрика.

Широкий жест, динамика движений имеют здесь полное применение.

Этим, собственно, исчерпываются планы актерской игры. Следует указать, что в некоторых случаях переходы от плана к плану (границы срезки планов) не так четки, как указано, но все же всегда могут быть опознаны по приближению к тому или другому плану.

Кроме указанных, имеются еще два плана, стоящие несколько особняком.

Это так называемый дальний план – план, в создании которого главную роль играет уже не актер, а режиссер и оператор.

В силу весьма значительного уменьшения всех реальных величин, находящихся на большом расстоянии от объектива аппарата, при съемке дальним планом главную роль играет не индивидуальная игра того или иного актера, той или иной вещи, а взаимодействие всех находящихся в плоскости кадрика человеческих групп и предметов – их компоновка, их цветовая зависимость и т. п.

Актер здесь рассматривается лишь как красочное пятно, или, вернее, светотеневое пятно – один из элементов общей композиции кадра, оформляемого усилиями режиссера и оператора.

Вот почему в картинах и сценах, рассчитанных на выявление в качестве героя массы – коллективного актера, дальний план занимает преобладающее место. При этом сила воздействия таких картин (сцен) на зрителя находится в прямой зависимости от художественных способностей и мастерства не актера массы, а режиссера и оператора.

Другой план, собственно, не является планом в полном смысле этого слова. Это так называемая деталь.

Под деталью в монтаже принято понимать снимок части вместо целого или отдельный снимок какого-либо предмета, выделяемого из общей массы. Так, в отношении актера деталью будут снимки отдельных частей тела (руки, ноги, глаза, уши, рот). По отношению к общему оформлению кадра деталью будет отдельный снимок какой-либо из вещей обстановки и реквизита (стул, лампа, пепельница и т. д.). Снимок части вещи также будет деталью, причем в этом случае принято упоминать наименование вещи – например, деталь стола, деталь лампы и т. д.

Деталь служит тем же целям, каким служит в печати выделение отдельных слов другим, более жирным шрифтом. Она задерживает внимание зрителя на какой-либо вещи или движении, как бы подчеркивает их, дает зрителю сосредоточить на нем свое внимание.

Приближение или отдаление (то есть укрупнение или уменьшение) детали по отношению к объекту зависит от той роли, которую предназначено ей сыграть в общем ходе действия, и от соображений художественного порядка.

Вот те элементы, из которых слагаются монтажные фразы.

Отбор материала

Ориентировочными признаками при отборе наивыгоднейших монтажных кадров служат следующие:

1. Технические достоинства позитива, фотографические эффекты, свет, проработка перспективы, ясность снимка и т. п.

2. Выразительность кадра – сила впечатления, ясность и удобопонимаемость кадра; последнее требование особенно важно, так как зачастую неправильная композиция внутрикадровых элементов делает кадр непонятным зрителю, а следовательно, мешающим легкому и точному восприятию зрителем картины.

3. Согласованность кадра с соседними по линии преемственности действия.

Преемственность кадров обязательна в следующих элементах:

а). Композиция действия – с тем расчетом, чтобы при переходе от кадра к кадру зритель мог совершенно свободно ориентироваться (разобраться) в пространственных взаимоотношениях величин на экране.

Характерным примером неправильного восприятия действия зрителем вследствие пренебрежения этим требованием может служить следующий: в одной из картин по ходу действия должна была быть показана охота на бегемотов в Центральной Африке, причем необходимо было показать зрителю всю опасность этой охоты.

Эпизод этот был смонтирован из кусков, снятых в различное время и в различных местах, – снимали отдельно бегемотов и отдельно охотников. При этом на экране куски эти проходили приблизительно в следующем порядке:

- 1) III план – бегемоты, купающиеся в реке.
- 2) III план – охотники у дерева.
- 3) Кр. план – морда бегемота.
- 4) Кр. план – лицо охотника.
- 5) III план – один из бегемотов.
- 6) III план – охотник стреляет.
- 7) Кр. план – лицо охотника.
- 8) Кр. план – ревущая морда бегемота
- 9) III план – падающий бегемот.

Недоучет требований композиционной преемственности действия и отсутствие кадров общего плана, дающих зрителю возможность разбираться в пространственных измерениях, привели к тому, что зритель не ощутил «величины» бегемотов. Бегемоты казались маленькими, напоминающими домашних свиней, животными.

Впечатление опасности охоты исчезло, и желательной реакции не получилось.

б). Временная последовательность жеста и движения при переходе от кадра к кадру, с тем чтобы зритель получил впечатление непрерывности действия. Здесь особенно важно соблюдение плавности перехода от кадра к кадру (с плана на план). В противном случае неизбежны скачки (провалы), которые потребуют при монтаже заполнения так называемыми перебивками, вставками, или надписями.

в). Ритмотемповая преемственность: малейшее расхождение в темпе действия соседних кадров может совершенно нарушить впечатление, получаемое зрителем, и часто вызвать противоположную реакцию. Этим последним явлением воспользовались в комедиях, чтобы неожиданным переходом от ускоренного действия к замедленному вызвать у зрителя реакцию смеха.

г). Преемственность световая – по линии светокомпозиции (светопись в кадре) и по линии проработки негатива и позитива (лабораторная работа). В первом случае важна преемственность светоэффектов; например, в сценах, где игра происходит при лампе или свече, необходимо сохранить эффект этого освещения при всех переходах с плана на план. Во втором случае следует подбирать куски так, чтобы они не слишком отличались по плотности, так как даже незначительные, но частые колебания яркости кадров на экране уже могут отразиться на утомляемости зрения.

Кроме этих общих ориентировочных признаков существует ряд других требований, вытекающих из того специального задания, которое стоит перед монтажником в каждом отдельном случае. Сюда относится выбор специальных ракурсов, эффектных кадров, деталей и т. п.

Приемы монтажа

Методы и приемы монтажа многообразны и текучи. В этом и заключаются художественные возможности, в нем заложенные. Именно это поднимает монтаж в область искусства.

Однако, как и в основе всякого другого творческого процесса, в основе монтажного творчества лежит ряд первичных приемов, служащих фундаментом всех построений.

Эти основные приемы в монтаже можно свести к следующим:

Прием временного монтажа – действие разворачивается рядом последовательных событий, соответственно их действительной последовательности во времени.

Этот прием следует считать родоначальником монтажа. На заре кинематографии, когда впервые пытались перейти от малометражных, безмонтажных, то есть снятых без перерыва на одном куске и с одной точки, картин к картинам более длинным, с более сложным сюжетом, единственным монтажным приемом был прием временной последовательности. Куски подклеивались один за другим в порядке развития действия во времени.

Там же, где режиссер по тем или иным причинам не смог заснять необходимый кусок, ставилась надпись, вкратце сообщавшая зрителю о том, что произошло в промежутке между двумя отрывками действия.

Такова была первоначальная форма монтажа.

С течением времени стали выделяться дальнейшие формы монтажных построений.

Прежде всего – прием параллельного монтажа. Вскоре поняли, что можно показать зрителю два одновременно происходящих в разных местах события, причем совпадение их по времени будет воспринято зрителем, если куски действия, происходящего в одном месте, чередовать в известной последовательности с кусками действия, происходящего в другом месте.

Эта новая форма монтажа сразу же дала кинематографу огромное преимущество перед другими искусствами, и до сих пор применение этого приема дает кинематографисту целый ряд художественных возможностей.

Развитие этого приема дало возможность построений ассоциативного порядка. Аналогии и контрасты, сходство и различие внезапно поставленных друг за другом явлений в их самом ярком выражении дали эффекты, необычайные по силе своего воздействия...

Приемы временного и параллельного монтажа породили третий прием, использование которого в самых широких размерах до сих пор дает неограниченные возможности, – прием параллельно-ассоциативного монтажа.

Чередование кусков действия различных по времени и месту, но связанных общей мыслью идеей или целью вызывает у зрителя ассоциативное восприятие параллельно монтируемых событий.

Прием параллельного монтажа впервые был использован в картине американского режиссёра Дэвида Гриффита «Нетерпимость», заключительные части которой, построенные по этому принципу, достигли необычайного впечатления ассоциативным сопоставлением событий четырех эпох.

Этот прием приобретает еще большую силу, если монтируемые события совпадают по времени, не совпадая по месту, или, наоборот, совпадают по месту, но значительно разнятся по времени.

Конечно, приемы монтажных построений далеко не исчерпываются тремя, но все же следует отметить, что многообразие этих приемов берет истоки из указанных основных форм и является лишь тем или иным художественным вариантом их применения.

Кадросцепление

По окончании тематической сборки заснятого материала вся полученная лента, как было уже сказано, просматривается монтажёром с целью разработки окончательного монтажного плана.

Определив соответственно кривым монтажного построения роль, место и значение каждого игрового момента и наметив временное протяжение (метраж) каждого куска (причем должны быть приняты во внимание данные, характеризующие кусок), монтажер приступает к подрезке и сцеплению отдельных монтажных кадров.

Если монтажер (режиссер) не ставит себе специальных задач, основанных на контрастном соединении игровых моментов, на преднамеренном разрыве зрительного восприятия, то соединение монтажных кусков моментов актерского действия должно быть проведено таким образом, чтобы зритель не замечал переходов с плана на план, от кадра к кадру и воспринимал действие как непрерывно развивающееся.

Здесь задача монтажера заключается в точной пригонке соседних кадров.

Наиболее плавное соединение кадров актерского действия достигается путём приема сцепления монтажных кусков на моменте движения. В этом случае жест (движение) актера, начатый в одном кадре, должен закончиться в следующем. Совпадение (преемственность) жеста дости-

гается тщательным сличением соответствующих кадров, соединяемых кусков и постепенной подрезкой лишних кадров.

Полученный таким образом игровой момент будет воспринят зрителем плавно, как единое действие.

Пример:

Кадр 1. Общий план

Два спорящих человека стоят друг против друга и ожесточенно жестикулируют. Один из них размахивается с целью дать другому пощечину.

Кадр 2. I план

Один из спорящих. В кадр входит рука противника и дает пощечину.

Кадр 3. III план

Оба спорщика. Рука давшего пощечину опускается.

В этом примере кадр № 2 может быть заменен другим:

II план

Оба спорщика. Движение размаха одного из них, начатое на общем плане, продолжается на II плане. Пощечина.

При сцеплении кадров разнородного действия (монтаж диалогов, вставка деталей, перенос действия при ассоциативном и параллельном монтаже и т. п.) монтажер должен следить за тем, чтобы внутрикадровое действие каждого монтажного куска было закончено (доиграно) и только после этого может быть совершен переход к следующему монтажному куску.

Обычно при завершении монтажного эпизода, сцены или фразы и переходе к новому эпизоду (или фразе) принято давать так называемый «переход»

Переходом могут служить специально заснятые концевые и начальные кадры с постепенным затемнением и высветлением действия (излюбленный американцами прием) или кадры, заканчивающиеся суживающейся диафрагмой, а начинающиеся из раскрывающейся диафрагмы. В случае отсутствия таких специально заснятых кадров или в случае нежелания прибегнуть к их помощи для отделения одной сцены от другой используются переходные эпизоды или кадры, которые включают в промежуток между двумя эпизодами. В этом случае необходимо, чтобы вставной эпизод (кадр) ярко отличался от разделяемых сцен как местом действия, так и действующими лицами.

В некоторых случаях можно прибегнуть к искусственному изготовлению затемнения, не учтенного при съемке. Такое искусственное затемнение делается лабораторным путем в процессе печатания позитива.

К этому приему монтажера приходится прибегать в связи с необходимостью закончить действие на кадре, который не был предназначен для концовки (концовой кадр) или даже вовсе не был заснят.

Например, монтажера какой-либо картины, найдя в одном из крупных планов актрисы кадрик, подходящий по замыслу, размножил его, то есть отпечатал на нескольких метрах пленки, причем конец куска постепенно затемнялся. Желаемый эффект был достигнут.

Монтаж как самостоятельный художественный фактор

Кадр и его монтажная зависимость

Как бы ни был хорош кадр сам по себе, как бы хорошо ни играл актер, как бы ни была удачна композиция кадра, окончательное свое экспрессивное значение кадр приобретает лишь в процессе монтажа, то есть в процессе сопоставления его с другими кадрами, составляющими монтажную фразу.

Только в ряду ритмически организованных и сюжетно оформленных игровых кусков кадр принимает окончательную смысловую редакцию и выявляет свои впечатляющие возможности.

Комбинация отдельных кадров с целью добиться путем их наиболее удачного сопоставления, максимума выразительности каждого из них и является основой художественного монтажа.

Именно на этой грани ремесленно-технический монтаж переходит в монтажное искусство.

Недостаточно еще технически верно и формально-логично соединить заснятые по сценарию куски. Необходимо суметь сопоставить эти куски с наибольшей художественной выгодой, подчеркнув значительное, отсеяв ненужное, используя все возможности, предоставляемые материалом.

Подобно тому как в литературном произведении одни и те же слова могут послужить материалом различных по степени выразительности фраз, монтажные кадры в зависимости от того или иного их соединения составят фразу, обладающую той или иной силой впечатляемости.

И в зависимости от таланта монтажера, его художественного чутья и вкуса, монтажная фраза при наличии соответствующего материала (подобно литературной) может оказаться или сочной, яркой и выразительной, или вялой, бесцветной, косноязычной.

В этой работе монтажер заслоняет режиссера-постановщика, оператора и сценариста. Их роль кончена. Монтажер, конечно, принимает все те пожелания, замечания и указания, которые могут быть высказаны авторами фильма. Усвоив идейную установку, вкладываемую ими в картину и отдельные ее эпизоды, монтажер в дальнейшей своей художественно-творческой работе должен быть свободен от всякого рода влияний.

Монтажер не может и не должен быть пристрастен к материалу. Ему не должно быть жалко того или иного кадра (что почти всегда неизбежно со стороны режиссера или оператора).

Он не должен останавливаться перед смелым шагом, перед отбрасыванием иногда даже прекрасных в художественном техническом отношении кадров, если этого требует создание общей композиции фильма.

Именно сопоставление (композиция) заснятых кусков в определенной последовательности и при определенной длительности этих кусков придает художественный характер личности, отдельному факту и всей картине.

Значение монтажных сопоставлений кадров для усиления их впечатляемости очень ярко проявляется при так называемой игре с вещами (с мертвой натурой).

Игра с вещью (или, как принято говорить, «игра вещей»), выявление неодушевленного предмета в качестве элемента действия стали возможными только благодаря искусству монтажа.

Чем удачнее смонтирована вещь в монтажный ряд, чем острее сопоставление ее с соседними кадрами, тем лучше «играет» вещь.

Прекрасные примеры удачного монтажа игровых кусков с мертвой натурой можно видеть в советских фильмах «Броненосец “Потемкин”» и «Мать».

В первом из них следует указать на «игру» брезента во время неудачной попытки расстрела матросов и пенсне сброшенного в море доктора.

Во второй картине неоднократно применен прием усиления действия игровых кадров параллельным показом кадров мертвой природы (сцена убийства в кабаке – и плакучие березки, сцена радостного настроения заключенного – и кадры весенней распутицы).

Конечно, применение этого приема требует большой художественной осторожности и мягкости. Злоупотребление вещами может привести

к излишнему торможению действия и засорению его кадрами, не имеющими никакого значения для развития действия, а следовательно, не имеющими и смыслового оправдания.

Обычно игра с вещью применяется там, где для передачи мысли автора средства актерского выражения должны быть подкреплены чем-то извне, усилены и подчеркнуты.

Игра с вещью может быть с успехом применена и для замены таких игровых моментов актерского действия, которые при показе их на экране могли бы выглядеть фальшиво или физиологически неприятно.

В этих случаях подмена показа актера показом детали, основанном на игре с вещью, не только поможет избежать художественно грубых положений, но и может усилить эмоциональное воздействие на зрителя, заставляя усиленно работать его воображение.

Конечно, если кадры мертвой природы усиливают или даже создают впечатление от игровых кадров актера, то и эти последние, в свою очередь, могут оживить и художественно одухотворить отдельные кадры игры вещей, придав им глубокое смысловое значение.

Достаточно вспомнить кадр с вертящимся на полу колесиком часового механизма в первой части картины «Мать».

Все сказанное подводит нас к основному закону монтажных построений, гласящему, что кадр не имеет самостоятельного значения и приобретает окончательный смысл и выразительность только в сопоставлении с другими элементами монтажной фразы.

ЛЕОНИД ЗАХАРОВИЧ ТРАУБЕРГ
(17.01.1902–14.12.1990)
Режиссер, сценарист



Родился в Одессе. Еще в гимназии увлекся театром и литературой. В 1919 году Трауберг организовал театр-студию в Одессе. Учиться театральной режиссуре он отправился в Петербург, где встречается с Г. Козинцевым. Одному было 18 лет, другому – всего 16.

В 1920 году на свет появилась Фабрика эксцентрического актера (ФЭКС). Параллельно с эпатированием публики (знаменитый девиз из Марка Твена: «Лучше быть молодым щенком, чем старой райской птицей» и т. д.), фэкссы экспериментировали с жанрами. Высшей точкой подлинной театральности они провозгласили эксцентризм. Это было искусство яркой пластической выразительности, построенное на динамике и цирковых трюках. Кино представлялось видом искусства, как будто специально предназначенным для эксцентрики. На экране можно было создать чудесный мир, заполненный самыми необычайными событиями, мир, где господствует выдумка, где все подвластно фантазии и остроумию художника.

Под крышей ФЭКСа молодым режиссерам удалось объединить множество талантливых людей. Из этой студии вышел знаменитый кинорежиссер Сергей Герасимов.

На сцене Траубергу и Козинцеву показалось тесновато, и они решили заняться кино. Без опыта, без профессионального образования режис-

серы добились от кинофабрики (будущего «Ленфильма») права на постановку картины «Похождение Октябрины».

В самых ранних своих манифестах ФЭКСы заявили, что они учатся у американской рекламы.

Приступая к работе над фильмом «Чертово колесо», Козинцев и Трауберг отказываются от неплохого штатного оператора и приглашают молодого и ничем еще себя не проявившего Андрея Москвина.

В фильме «Новый Вавилон» Козинцев и Трауберг как бы задались целью ни на минуту не оставлять зрителя спокойным. Сцены, полные напряжения, неистовой бури чувств, сменяли друг друга, завершаясь патетической трагедией гибели героических коммунаров. Выступив одновременно и авторами сценария, и режиссерами, они стремились воплотить свой замысел в максимально обобщенных образах.

Содружество Трауберга и Козинцева оказалось на редкость плодотворным. В их фильмах было много экспериментального. Критики того времени ругали и громили эти картины. Но спустя десятилетия фильмы мэтров советского кино вызывают интерес и уважение кинематографистов всего мира. В середине 30-х годов режиссеры создали трилогию о Максиме, которая принесла им невероятный успех. В США «Юность Максима» вошла в десятку лучших иностранных фильмов года.

В 40-е годы знаменитый дуэт распался. Трауберг поставил несколько фильмов самостоятельно, но вскоре увлекся преподаванием и сочинением книг. Когда появлялась новая идея, Трауберг говорил: «пофантазируем» и садился за стол писать.

Козинцев любил Шекспира и живопись, Трауберг – музыку (в частности, именно он пригласил в кино Дмитрия Шостаковича). Собственно, все годы их содружества Трауберг был именно музыкально-литературным редактором. Проявлялось это не только на стадии написания сценария (здесь, пожалуй, Трауберг делал даже больше, чем Козинцев), но и при монтаже (монтировал Козинцев, окончательное слово при просмотре оставалось за Траубергом).

Несмотря на огромный успех трилогии о Максиме, главным фактом творческой биографии Трауберга оставался ФЭКС.

В 1926–1932 годах Леонид Трауберг преподавал в Ленинградском институте сценических искусств, в 1926–1927 годах был заведующий киноотделением Ленинградского театрального института. В 1961–1965 годах преподавал на Высших сценарно-режиссёрских курсах при Госкино СССР.

В 70–80-е выходят книги профессора Трауберга «по теории и истории кино»: «Фильм начинается», «Дэвид У. Гриффит», «Мир наизнанку».

Трауберг создавал резко индивидуальные, выходящие за жанровые границы книги о фильмах и их творцах. Никто его писателем не считал и к «высокой литературе» его сочинения не причислял. Трауберговские тексты напоминают не серьезные киноведческие работы (хотя его эрудиция поражает), а блестящую прозу 20-х годов – Пильняка, раннего Эренбурга, «серапионов», Олеси. Писатель Трауберг сохранил присущие режиссеру Траубергу чувство ритма, склонность к неожиданным монтажным ходам, сочетание пафоса и иронии.

«Когда я пришла в ФЭКС, были Козинцев и Трауберг. Отдельно, казалось, они не существовали. [...]

Козинцев всегда немного витал над землей. Трауберг твердо ступал по земле. Он часто заставлял Козинцева возвращаться на землю. [...]

У Трауберга невероятная память. Уникальная! Он почти дословно помнит и помнил все, что он когда-либо прочел или слышал. Вероятно, это помогало ему в чтении лекций по теории и истории кино. Более интересных лекций я не помню.

Один человек сказал мне, что Трауберга как режиссера погубила невероятная память и лень, которой он отличался и в молодые годы.

Нередко можно встретить людей, обладающих абсолютным музыкальным слухом, хотя сами не умеют ни играть, ни петь.

Мне кажется, что Леонид Захарович Трауберг принадлежит именно к таким людям. Он всегда точно знает, что и как надо.

Часто бывало, когда мы репетировали какую-нибудь сцену с Козинцевым и у нас что-то не получалось, Трауберг как бы между прочим бросал свое замечание – и сцена получалась. И это повторялось не раз и не два.

Когда же Траубергу приходилось самому быть хозяином съемочной площадки, ему хотелось скорее все отснять, и он гнал все дальше и дальше. Он не мог, как Козинцев, терпеливо, часами репетировать с актерами, добиваясь точного результата.

Когда Козинцев смотрел на экране отснятый Траубергом материал, он начинал что-то бурчать, все браковал и все переснимал.

Вероятно, Траубергу это было неприятно, но он имел мужество не спорить и не обижаться. Зная щепетильность и обидчивость Козинцева, Трауберг старался держаться в тени [...],» – писала Елена Кузьмина.

Профессия

Шестнадцати лет от роду, в 1918 году, я впервые попал на кинофабрику. Одесса, Французский бульвар, дача, я с двумя товарищами написал сценарий по Вертинскому:

«Спи, мой мальчик бедный...» Сюжет для гимназистов скромный: мать, изменяющая любовнику с мужем. Мы стояли робкие, в сенях, подле швейцара, прошел маленький взъерошенный человек, почему-то обратил на нас внимание, взял из моих рук тетрадь, полистал и сказал:

«Не пойдет!» – удалился. Мы – к швейцару: «Хозяин?» Он сказал выразительно: «Еще что?» И добавил: «Так, режиссер...» Поняв, что ниже этого чина никого на фабрике нет, мы все же подчинились приговору и покинули дачу.

Я сам не поверил бы в такое, если бы не прочел позже рассказ французского режиссера Жака де Барон Селли о его первом визите на киностудию в Жуанвиль ле-Пои: «Я был принят в дверях какого-то сарая кем-то вроде привратника в синем фартуке с метлой в руке, он счел меня за статиста и хотел выпроводить. То был постановщик Приер, преподавший мне начала моего ремесла».

Вновь я попал на кинофабрику – уже на ленинградскую – через шесть лет. Положение было не в пример лучше одесского: наш с Козинцевым сценарий «Похождения Октябрины» был неизвестно почему одобрен научно-художественным советом «Севзапкино». Однако, сообщая нам об этом событии, секретарь совета, в будущем режиссер, Эрмлер дружески информировал нас: «Принятие сценария, ребяташки, – пустяк. Надо, чтобы взялся режиссер».

А еще говорят, что в кино все меняется. Пятьдесят лет прошло, а фраза Эрмлера в силе.

Режиссеров кино мы не знали. Были слегка знакомы с помощником режиссера по фамилии Позняк. Он стоял с нами у входа в особняк на Сергиевской улице, где помещалась кинофабрика, и со вздохом повторял: «Взялся бы режиссер...»

Из особняковых дверей вышел солидный гражданин в добротном пальто и шляпе, помощник низко поклонился, гражданин наклонил

голову и прошествовал к ожидавшей машине «Руссо-Балт». В ответ на наш вопросительный взгляд Позняк значительно прошептал: «Режиссер ...совский!»

Позже из дверей вышел еще более солидный гражданин в пальто еще забористей, все повторилось: поклоны, кивок, машина... «Режиссер... новский!» Третий режиссер – «...ковский» – был без пальто, в сногшибательном костюме и пошел пешком – для моциона. Я понял, что у одесского хозяйчика режиссер был в загоне, у Советской власти – в пальто и в почете.

Мечтать о том, чтобы один из «...овских» взялся, было бессмысленно. Пишу в веселых тонах, но веселья на душе не было. Себе мы казались на пять этажей ниже одесского режиссера. А ведь мы уже были – невзирая на юность – «чем-то», два полускандальных спектакля, группка приверженцев. В Питере нас, хоть и не слишком признавая, знали.

Видали мы и больших режиссеров театра. Чему-то учились у Константина Александровича Марджанова (ходил в затрапезной куртке). Встречались с Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом (носил красно-армейскую форму). И часто бывали в гостях у Николая Николаевича Евреинова (принимал гостей в каком-то подобии пижамы). Где им было до магов кино – в пальто, с «Руссо-Балтом»!

Самое обидное было в том, что мы твердо собирались стать кинорежиссерами. Больше того: уже считали себя таковыми.

Куда там!

Вернувшись домой, я стал думать о профессии режиссера. (Я считал себя и историком театра, был даже зачислен слушателем в Институт истории искусств, разбирался и в античном и в русском театре; вынужден здесь отчасти применить свои познания).

Нет, не приходили на память греческие олимпиады, не представлялись обряды и козлодрания древней Руси (к ним приохочивал нас Н. Н. Евреинов). Но в театре средних веков я чувствовал себя дома. «Братство беззаботных ребят», буйные содружества студентов и клириков, ставивших спектакли на папертях и площадях... Что-то общее с ФЭКСом!

Горят высокие свечи, гудит орган, пахнет ладаном, сам епископ Этельвальд дает «режиссерские инструкции» исполнителям литургической драмы в десятом веке.

Фамилии – Кронек, Антуан, Александр Ленский. И... выше голову, юные ученики Марджанова! Ведь Марджанов был бок о бок с ними. Со Станиславским и Немировичем-Данченко.

В своей книге «Из прошлого» Вл. И. Немирович-Данченко перечисляет три главных отличия режиссера, три определяющих признака: толкователь пьесы, зеркало для актеров и – лицо, организующее взаимоотношения с художником, композитором, осветителем.

Скромно – до несправедливости.

Где же творец? Художник? Именно такой, каким был Немирович, создавший театры, драматургов, спектакли не только как толкователь (справедливости ради замечу, что Немирович-Данченко дополняет: «при этом особенно важным его (режиссера. – Л. Т.) качеством является умение «лепить» куски, целые сцены, акты...»).

Что же, нам считать Станиславского только зеркалом? В 1924 году, ставший легендой, он пишет Немировичу:

«Я оплакиваю лично свое будущее, что мне не удастся более поставить Шекспира так, как он мне чудится во сне, как я вижу его своим внутренним зрением и слышу своим внутренним слухом, Шекспира на основах симфонии, фонетики, ритма, ощущения слова и действия, на настоящем звуке человеческого голоса, на основах простого, благородного, постепенного, последовательно логического развития чувств и хода действия».

Но ведь так видит и поэт. Своим зрением, своим слухом в своем ритме, в слове, в действии. Ах, Шекспир «придумывал». Так ведь не придумывал. Развивал чувства и действия, уже описанные другими. Из семи драм Пушкина – в четырех «сюжеты заимствованы».

«Чудится во сне», «вижу», «слышу»... Какое уж тут – «растолковываю».

Не без иронии Станиславский писал о критиках, всячески – и прямо, и намеками – старавшихся доказать режиссеру, что его задача «растолковать», «развести актеров», что все эти его «обстановки», «настроения», «ритмы» только мешают актеру. Гений (речь идет об актере) в режиссерских выдумках – в уныло скрипящей двери, в сверчках, в колоритной толпе статистов – не нуждается.

Руководитель мейнингенского театра Людвиг Кревек однажды возразил, выслушав подобный упрек: «Дайте мне одного гения, и я подарю вам все двери».

Но никакие двери не могут помешать подлинному гению. Подлинным талантам.

Может быть, их вовсе не было у Кронека? (Это неправда: был превосходный артист Людвиг Барнай).

Но у Станиславского... Москвин, Качалов, Леонидов, Мейерхольд, Лилина, Чехов, Вахтангов, Тарханов, Грибунин, Хмелев, сам Станиславский!

Режиссер Ставиславский, его водопадом обрушивающаяся выдумка, его чудесное видение в «Горячем сердце» не помешали актерам. Помогли! Мейерхольд, Марджанов, Вахтангов.

Вслед за величайшим пошли великие. Его ученики. Режиссеры чистых кровей.

Что успел сделать Вахтангов? До боли мало. И все – золотыми буквами на доске побед.

«Турандот», «Свадьба», «Эрик XIV», «Искушение св. Антония», «Гадибук» – это только «толкование»?

С марджановского спектакля трагедии «Фуэнте Овехуна» в Киеве в 1919 году солдаты уходили на бой с петлюровцами, неся не только штыки и красное знамя, но и накал страстей спектакля.

И Мейерхольд... Этот, уж без сомнения, автор спектакля дал миру когорту актеров: Ильинский, Бабанова, Гарин, Мартинсон, Райх, Штраух, Охлопков, Боголюбов, Свердлов.

Но я позабыл, что еще двадцать четвертый год, что у многих слава еще впереди. Что в эти годы было то, что вполне можно счесть жестким разграничением. Не Станиславский и Мейерхольд (как случилось – и с великой силой – в начале их творчества и в конце), а либо Станиславский, либо Мейерхольд.

Что греха таить, и я, подобно друзьям своим, гордо сказал бы в тот, двадцать четвертый год: «Либо Мейерхольд!» Хоть и не очень пленился «Рогоносцем» и – к стыду своему – всхлипывал на спектакле «Сверчок на печи».

И вот через восемь лет, в 1932 году, я увидел Станиславского в двух шагах от себя. Это было уже после «Горячего сердца», наполнившего меня невиданной радостью.

Я пришел в театр на Камергерском «нанимать Ивана Михайловича Москвина на главную роль в нашем фильме «Путешествие в СССР». Москвин собирался лечь в больницу, но сделал нам сказочный подарок: рекомендовал своего брата Михаила Михайловича Тарханова.

Мы сидели втроем в полутемном фойе на диванчике, беседовали. Не стану скрывать – чувствовал себя подавленным: запросто разговариваю с создателями образов Хлынова и Градобоева (спектакль «Горячее сердце»).

Издали приблизилась не то чтобы высокая, а просто титаническая фигура.

Нет, не только по причинам роста, совсем по другим причинам.

И два гения сцены – Москвин и Тарханов – сразу встали (конечно, и я с ними). Станиславский остановился, заинтересовался беседой. Два брата стояли, как стоит сын перед отцом, без тени смирения. С любовью и безмерным почитанием.

Так почитал своего учителя и Мейерхольд.

Как Остап Бульбенко у Гоголя: сперва «Как будешь смеяться, то, ей-богу, поколочу», потом «Батько! где ты? слышишь ли ты?» Только воззвал не Остап к Бульбе, а Бульба к Остапу – Станиславский позвал лишьшегося театра Мейерхольда в свою студию.

Разные поколения, разные вкусы, характеры.

И одна профессия, созданная, утвержденная Станиславским: режиссер.

Об одном я должен сказать. Изрядно мы все пострадали от интереса к «декадентам» режиссерам, а все-таки... Одно только твердо знаю: молодые, бестолковые, сами себя именовавшие «щенками», мы малость умели разбираться. Любопытен нам был эффектный Макс Рейнгардт – и только. Общались с сугубо талантливым Н. Н. Евреиновым – и втихую посмеивались над ним. А «декадент из декадентов», нарочитый жупел, титанический Всеволод Мейерхольд приводил нас в трепет, вызывал желание подрасти, чтобы с ним же, с Мастером, драться. И, как бы ни осуждали мы непостижимые увлечения Марджанова, влюблены были в него со всем пылом юности, считали его Режиссером с большой буквы, воплощением профессии.

И много лет спустя, уже вкусив плоды успеха, я при встрече с этим человеком не мог унять дрожи, желая преклонить перед ним колено.

В 1923 году в Питере чествовали Мейерхольда. Пришли и мы. Козинцев, волнуясь, произнес: «От Фабрики эксцентрического актера...» Я закончил неестественно громко: «...Всеволоду Мейерхольду – привет!» Наш премьер, циркач Серж, разбежавшись из дальнего угла, сделал великолепное сальто (впервые на сцене Александринского театра!) и стал точно перед Мастером. Все ахнули. Мейерхольд рассмеялся, пожал нам троим руки.

Еще ощущаю это рукопожатие, посвящение в рыцари.

Режиссер кино! Да это был самый низкий чин на студии! Самая никудышная профессия! «После короткой репетиции и указаний, что нельзя переходить «за черту» и что надо всегда останавливаться в пределах очерченного квадрата пола, заработали камеры, – засняли около двадцати футов пленки, и съемка была закончена».

В те времена только с издевкой говорили: «муза кино». Какая там муза! Музы – танца, лирической поэзии, эпической поэзии, истории. Муза кино? Умора! В Европе музы были высокохудожественные, почитаемые. За океаном – жалкие музы. Тут и довелось родиться музе кинематографа. Этой Золушке не нужна была Фея, ибо и старшие сестры были замарашками.

Все пришлось делать заново. На пустом месте. Несколько сырых, еле тлеющих щепок – сценарий.

Как заставить пылать жарким пламенем? Нелепо гримасничающие, презирающие камеру и втайне пугающиеся ее артисты. Как сделать их людьми, больше, чем людьми, – кумирами человечества? Фотограф, крутящий ручку словно вросшего в цементный пол аппарата; снимает, «чтоб было видно». Как доказать ему (не только ему), что снятое может быть почти так же прекрасно, как портрет Гольбейна, пейзаж Пуссена, фотография Хилла? И зритель, как научить его «профессиональному» зрительскому чтению фильма вот как читаешь Диккенса, впитывая не только фабулу, не только эффекты, но и силу образов, слога, мысли, силу ритма?

Все это сделал – нет, только начал делать, как Колумб только «открыл» континент, – усталый актер, боявшийся потерять пять актерских долларов в неделю. И не можем мы не сказать вместе с Штрогеймом: «Я любил Дэвида Уорка Гриффита, как любят того, кто всему научил вас, того, кто щедро влил в вас нектар своего гения!»

Насчет вдохновенья... Оно нужно Поэту.

Зачем переводчику? Бери, переводы – готовое, вдохновенное. Но у Гёте: «Uber allen Gifeln ist Ruh» У Лермонтова: «Горные вершины спят во тьме ночной...» Ревешь от магии слов, именно этих.

Жуковский: «У меня почти все чужое или по поводу чужого – и все, однако, мое».

Немалыми усилиями свели кино (художественное!) преимущественно к передаче информации. Только бы не форма. Информация – это можно. Это содержание.

На склоне лет, поставив немало фильмов, я самонадеянно полагаю, что могу понять многое.

Могу понять (может быть, мне только кажется, что могу понять), как сделана сцена в доме благочестивого фермера в финале фильма «По пути на Восток»: только что выгнана из дома героиня Лилиан Гиш, и влюбленный в нее сын хозяина сидит неподвижно в конце длинного стола. И вдруг вскочил, трах тарелку о стол! И устремляется – за изгнанной. Великолепно и вместе с тем – в традиции. Так решали сцену и в театре. Прекрасный актер Борис Глаголин играл Теодоро в «Собаке на сене»: после признания графини стоял почти минуту столбом и внезапно падал со всего размаха на пол (совершенно вне темы упоминаю, что было ему тогда под пятьдесят).

Могу понять, как, укрупняя план, укорачивая куски, Гриффит (уже не в традиции театра) достиг вершин темпа в «Рождении нации». Это, в конце концов, имеется и в литературе: так сделано бегство по улицам Флоенс Домби в романе Диккенса, так бежит Татьяна, узнав о приезде Онегина. Не могу не привести поучительный для режиссера отрывок:

XXXV

«Вдруг топот!.. кровь ее застыла.

Вот ближе! скачут... и на двор

Евгений! «Ах!» – и легче тени

Татьяна прыг в другие сени,

С крыльца на двор, и прямо в сад,

Летит, летит, взглянуть назад

Не смеет; мигом обежала

Куртины, мостики, лужок,

Аллею к озеру, лесок,

Кусты сирен переломала,

По цветникам летя к ручью,

И, задыхаясь, на скамью

XXXIX

Упала...»

(Напомню, что после этого бега – резкое изменение ритма: неторопливый труд служанок в саду, лирическая песня).

И знаменитый кадр: Мей Марш на суде в «Нетерпимости» сидит, улыбаясь мужу, а руки ее выдают тревогу. Это тоже можно понять – ак-

цент на руках был издавна излюбленным приемом живописцев. Руки боярыни Морозовой, великолепно сложенные руки Ермоловой на серовском портрете, позднее – руки И. Павлова в нестеровской картине. И – руки Моны Лизы.

Мейерхольд говорил актеру Л. С. Вивьену: «Что самое главное у актера, а особенно у актрисы? Руки. Вот Рощина-Инс – казалось, она ничего не делает, только руки живут... Вспомним Леонардо. Сидят апостолы. Посмотри на их руки. У всех – разные!»

От себя добавлю: искусствовед Г. Вёльфлин полагал, что в положении рук – вся разница между художниками раннего и позднего Возрождения; у первых – рука только касается яблока, предмета, словно боясь его, у вторых – властно обхватывает пальцами, владеет!

Издали приближающееся в пыли персидское войско, раз навсегда лишенное улыбки лицо девочки в «Сломанных побегах» (в нашем прокате «Сломанная лилия»), сцену ледохода в том же «По пути на Восток» (Эйзенштейн выводил и ее из аттракционных гран-гала-спектаклей американского театра конца XIX столетия) – все, все можно понять.

Но как найдены в «Сломанных побегах» кадр, где девочка, пытаюсь предотвратить избиение, бросается чистить сапоги отцу, кадр, где умирает отец-боксер, отведя руку назад, словно желая нанести ответный удар разящей его смерти; как в «Нетерпимости» в невиданно затянутом ритме перерезаются нити, задерживающие последний миг жизни; как до мизерности скудными одним-двумя кадрами, нелепой походкой героини в «Улице грез» создается атмосфера необычности, странности – этого, думается мне, никто никогда не сможет по-настоящему понять.

Гениальная выдумка? Творческое озарение? Несомненно.

И в то же время – кристаллизованная воля режиссера, профессиональное умение, переплавленное в открытие.

Какое странное слово я употребил: профессиональное...

Желая похвалить Жана Ренуара, французский киновед назвал его художником по преимуществу в отличие от Фейдера и Карне, которые прежде всего техники, профессионалы. Бедный Фейдер! И еще более бедный киновед, не понимающий, что «художество» – это и есть профессия, ремесло. «Надо знать ремесло, рукомесло, тог да с пути не собьешься», – писал великий художник Валентин Серов.

Сергей Юткевич, подобно Карне, Феллини, Райзману, побывал (очень недолгое время) и в художниках фильма, и в ассистентах. Все было у него налицо: и увлечения, и своя теория, и ежели не литературный, то живописный дар, и уж наверняка своя разительная личность.

И все-таки – это профессиональный, чтящий ремесло режиссер. Режиссер, всячески оцененный, но, пожалуй, меньше всего с этой стороны.

И все же – «профессиональный режиссер».

Мученик ли режиссер? Ну конечно, нет. Профессия его скромнее, без костров, без полицейских нагаек. Но профессия эта предполагает готовность (пусть не одну готовность). К тому, чтобы фильм, в который ты вложил всего себя, и не только себя, – не поняли, не признали. Бывает и с поэтами, но режиссер – не только поэт, он не бумагу только перевел, его неуспех может быть трагичен. Сколько их, этих доподлинных трагедий, в короткой, по существу, истории кино!.. Неоцененная вовремя «Нетерпимость»... Подкошенный прокатом и критикой в США «Мсье Верду» Чаплина... Нелепо не дошедший до зрителей фильм Эйзенштейна «Да здравствует Мексика!»...

К тому, чтобы только полсотни (если не меньше) процентов задуманного, рожденного мыслью, фантазией осуществилось. Жан Ренуар снимал в Кенигсберге «Великую иллюзию», природа была против него, шел снег, пришлось снять едва десятую часть намеченного. И – наоборот: сцену «ледового побоища» в «Александре Невском» Эйзенштейну пришлось снимать летом, срубив деревья в саду «Мосфильма», превратив площадку в искусственный каток: сцена выиграла в графичности, но пострадал реалистический, смею думать, народный замысел фильма, который явно был ему показан (цитаты из сказок, образ кузнеца Игната, его прибаутки).

К тому, что, в отличие от литературы, музыки, живописи – любой человек лучше знает, что надо делать и чего не надо, что типично и что нетипично, что не смешно и что смешно, что дозволено и что не дозволено. Игорь Савченко поставил «Тараса Шевченко», приглашенная аудитория, восторженно приняв фильм, все же предложила ровно одну тысячу поправок, противоречащих одна другой; потом выяснилось, что нужны только две поправки, не вошедшие в тысячу.

Скромнейший из скромных, Серов, стоя перед своей картиной «Девушка, освещенная солнцем» (много лет спустя после того, как написал ее),

долго и пристально рассматривал, потом махнул рукой и сказал: «Написал вот эту вещь, а потом всю жизнь, как ни пыжился, ничего уж не вышло: тут весь выдохся».

Конечно, не так это. До самой смерти делал Серов великолепные вещи. Шел дальше и выше, от «девушки» к портретам Ермоловой, Иды Рубинштейн, Г. Гиршман.

Бывает иначе: кроме «Фламандских легенд» и «Тиля», за всю жизнь ничего примечательного не создал Шарль де Костер, умер он в нищете и неизвестности, как и Гриффит, только Гриффит хоть десять лет был в ореоле славы, к «Тиллю» признание пришло через десять лет после смерти его создателя.

Но существо дела не в этом.

Пусть «выдохся» Гриффит. Пусть «сдрейфил», сдался, докатился до пустыков Джозеф фон Штернберг. Можно понять, как погиб, стал мелким агентом в Голливуде Э.-А. Дюпон, постановщик классического «Варьете». Но Эрик Штрогейм! Заодно это, за бойкот Штрогейма, нет оправдания владыкам Голливуда! Какой гений был!

Первую свою «тысячу метров» снятого материала Сергей Эйзенштейн «завалил». На экране была – конфузия. Впору было рекомендовать незадачливому претенденту выбрать для режиссерских прогулок иной закоулок. Коммунист, директор фабрики Михин, оператор, снимавший Ленина, Эдуард Тиссэ, начинавший работу в кино режиссер А. М. Роом поручились за постановщика; он снял «Стачку», начал подлинный советский кинематограф.

Не забудьте, уважаемый читатель, что я еще ничего, кроме нашей несомненной гениальности, не знаю. Не знаю, что мы все-таки станем режиссерами кино, поставим «Похождения Октябрины», картину, мягко выражаясь, несуразную, о которой Виктор Шкловский, как всегда, весело и веско молвил: «Не было бы «Октябрины», не было бы «Октября!»» (конечно, это только дружеский каламбур).

Картина все-таки получила право на жизнь; в маленьком зале на Невском проспекте, в помещении «Сензапкино», рабочий, подпольщик, поставленный на место киноруководителя, встанет после просмотра и скажет, не слишком выбирая слова: «Картина – дрянь, а мальчики – ничего».

Все было. И слова бывали в дальнейшем пожестче, и схватки были не вовсе без крови, и далеко не всегда мы сами были на высоте, а изредка

не совсем справедливой была критика и вправде были мы – проклинать выбранную профессию.

Но ни одной минуты, в самый неладный час не оплакивали мы свой выбор.

Георгий и Сергей Васильевы очутились вечером вдали от Москвы: было шестое ноября 1934 года, второй день демонстрации «Чапаева» в Москве, надо быть на сеансе, и – испортился автомобиль. Остановили грузовичок, набитый красноармейцами «Извините, как видите, нет места. А кто такие?» – «Режиссеры Васильевы. У нас, понимаете, премьера фильма...» – «Какого?» – «Чапаев». – «Чапаев»? Лезьте, потеснимся. Не видели, но слышали. Как же можно таких режиссеров не довести?»

Это – не анекдот, а правда. И так же в интересах ее, правды, надо сказать. И в нашей стране имеются режиссеры, чьи лучшие фильмы были сделаны еще перед войной. Что поделаться, у разных – по-разному проявляется возраст, а изредка просто идет «не та полоса» – не те сценарии, не те актеры. Подолгу не идет. Но ни одному из таких сошедших с высот мастеров не было отказано в народном уважении.

В пиетете к его необходимой народу профессии. К нему. К профессионалу.

Упаси бог провалиться с фильмом! Очень и очень бесполезное для здоровья дело. Но нельзя ставить так, чтобы обязательно, во что бы то ни стало «не провалиться». Пожертвовать всем, но так или иначе выбраться на поверхность. Как говорится, «в общем картина сделана на хорошем профессиональном уровне», а больше в ней ничего нет, и уровня нет. Потому что не та профессия. Не кинорежиссер, а – работник киностудии, именуемый «режиссером», как именовали Хлестакова «господином Финансовым». Так вот о «профессиональном уровне»...

Что же он – грамотное построение кадра (мизанкадра)? Монтаж с похвальным знанием, как снимать «восьмерку» (два рядом стоящих кадра с героями), как сделать, чтобы персонаж не «выскакивал» из кадра, не «вскакивал» в него, как клеить куски «на движении»? В некотором роде щегольство техникой – стремительный наезд или отъезд (ура так называемому трансфокатору!) перемены ракурса в плане, безудержные поездки камеры?

«Сумасшедшие» это «пустяки», не от профессии, а, скорее всего, от недомыслия или от незрелости.

Подлинный профессионал наверняка рассеянно отнесется к этому «профессиональному блеску». Не до разделок и построений. Не до ба-ловства с рифмами, аллитерациями, переносами (вообще-то законными)

Приходит пора, и понимаешь, что все это – в-пятых: и безупречные декорации и костюмы, и музыка к месту, и мнимоджойсовские реминисценции («пора» может прийти и в дебюте – смотри «Стачку» или «Иваново детство»).

И на первый план выходит профессия человеческая. Человечность профессионала. И так и сяк поражал читателя Гоголь в «Записках сумасшедшего»: и собаки корреспондируют, и люди на стены лезут спасать планету, и все кончается реляцией о том, что у алжирского дея под самым носом шишка.

Так ведь не этим кончается бессмертная повесть!

«..Струна звенит в тумане; с одной стороны море, с другой Италия; вон и Русские избы виднеют. Дом ли то мой синее вдали? Мать ли моя сидит перед окном? Матушка, спаси твоего бедного сына! урони слезинку на его больную головушку! посмотри, как мучат они его! прижми ко груди своей бедного сиротку! Ему нет места на свете! его гонят!»

Я лег спать (если не забыли, все это я не мог обдумать, но условно обдумывал в своей комнате в 1924 году). Утром пошел – через город – к Козинцеву. Он тоже, может быть, с другого конца (иначе не стоило бы сходиться) продумал. И мы пошли на Сергиевскую улицу, в советское кино, в профессию режиссера.

Видение

Неизменный припев художников:

«Глаза утратили привычку видеть» (Огюст Ренуар).

«Почему люди не видят? Впрочем, это величайшая загадка, почему вообще люди не видят и даже тогда не видят, когда все ясно, как день» (Ал. Бенуа «Игрушки»).

«Трудно заставить его (мещанина. – Л. Т.) понять, что он тоже глух, слеп и нем, но не по вине злой “игры природы”, а вследствие личной его бездарности, его глупости» (А. М. Горький в письме к О. И. Скороходовой).

Появился автоматизм видения. Человек видит не то, что в действительности (это требует усилий), а нечто условное. Видит стереотип.

(Впрочем, невидение существует испокон веков: люди столетиями «видели», как солнце вращается вокруг земли).

У Честертона имеется рассказ «Человек-невидимка». В доме произошло убийство. Единственная дверь – с улицы. Люди, часами видевшие эту дверь, утверждают, что никто в нее не входил. Позже выясняется, что убийца – почтальон. Но он – «никто». Он слишком привычен, незамечаем.

Другой, связанный с той же проблемой рассказ Честертона – «Кого они видели?».

Актриса убита в темном коридоре театра. Выбежавший в коридор поклонник, поэт, увидел вдали силуэт женщины. Другой поклонник, прославленный охотник, майор, увидел... гориллу. Вызванный свидетель, священник Браун, говорит, что видел дьявола. И объясняет это тем, что у католических священников края шляп загнуты наподобие рогов. Поняв, что длинноволосый поэт, как и коренастый майор, увидел себя в зеркале, судья любопытствует:

«– Можете ли вы объяснить, почему вы узнали ваш собственный облик, когда двое таких примечательных людей не смогли сделать этого?»

Патер Браун несколько мгновений усиленно моргал глазами, потом пробормотал:

– Право, милорд, не знаю... Разве вот только потому, что я реже, чем они, вижу в зеркале свое отражение».

Известен случай, рассказанный К. Паустовским в «Золотой розе»:

«Французский художник Моне приехал в Лондон и написал Вестминстерское аббатство. Работал Моне в обыкновенный лондонский туманный день. На картине Моне готические очертания аббатства едва выступают из тумана. Написана картина виртуозно.

Когда картина была выставлена, она произвела смятение среди лондонцев. Они были поражены, что туман у Моне был окрашен в багровый цвет, тогда как даже из хрестоматий было известно, что цвет тумана серый.

Дерзость Моне вызвала сначала возмущение. Но возмущавшиеся, выйдя на лондонские улицы, взгляделись в туман и впервые заметили, что он действительно багровый.

Тотчас начали искать этому объяснение. Согласились на том, что красный оттенок тумана зависит от обилия дыма (точнее: от обилия в

нем искр из труб. – Л. Т.). Кроме того, этот цвет туману сообщают красные кирпичные лондонские дома.

Но как бы там ни было, Моне победил. После его картины все начали видеть лондонский туман таким, каким его увидел художник. Моне даже прозвали «создателем лондонского тумана».

Моне не поддался авторитету, взгляделся – своими глазами (может быть, потому, что был француз, реже видел туманы).

На картине красный конь. Где видел художник коня такой масти? Красный туман – допустим. Красный конь, извините. Или картины художника Эль Греко. Разве бывают такие люди, растянутые, словно на прокрустовом ложе? И это еще не самое причудливое в «их» видении. Может быть, у них иные глаза, чем у нас, простых людей? Но ведь вы ссылаетесь на Матисса: «Как оно существует в действительности!» Не похожи ли они, «умеющие видеть», на знаменитого Рыцаря Печального Образа?»

Еще один литературный герой близок к Дон Кихоту. Четыреста лет спорили, был ли он взаправду безумен, исследователи в одном сходятся: принц видит все в мире по-своему, «очами души своей». Он «запросто болтает с тенью», дон Кихот до этого не доходил. Но вот диалог из самой, казалось бы, «сумасшедшей» сцены – после «Мышеловки»:

Гамлет. Вы видите вон то облако, почти что вроде верблюда?

Полоний. Ей-богу, оно действительно похоже на верблюда.

Гамлет. По-моему, оно похоже на ласточку.

Полоний. У него спина, как у ласточки.

Гамлет. Или как у кита?

Полоний. Совсем как у кита.

Гамлет (в сторону). Они меня совсем с ума сведут».

С. М. Эйзенштейн в статье «Неравнодушная природа» полагает, что в этой сцене ни Гамлет не безумен, ни Полоний – не подхалим. Облако меняет форму и впрямь похоже то на верблюда, то на кита (Эйзенштейн даже нарисовал это). Но тогда к чему весь диалог? И главное – к чему фраза «в сторону», которую Эйзенштейн благоразумно опускает? Конечно, Эйзенштейн прав в том, что Гамлет не только издевается над министром. Гордон Крэг умно подметил, что Гамлет с Полонием учтив, даже любезен. Ибо «быть нелюбезным, а потом убить его было бы слишком ужасно». Но Полоний явно поддакивает принцу, тая подлый умысел!

В «любезности» Гамлета – несомненная ярость и боль. Сколько раз в истории человечеству приходилось страдать оттого, что по воле короля подданные видели его новое платье! Ведь буквально о том же говорит король Лир: «Купи себе стеклянные глаза! и делай вид, как негодяй политик, что видишь то, чего не видишь ты» (перевод Б. Пастернака).

(О, это не прекраснородушное невидение из «Алисы в Зазеркалье»:

«Король. Кого ты там видишь?»

Алиса. Никого.

Король. Какое у тебя прекрасное зрение! Увидеть Никого! Да еще на таком расстоянии!»)

Стремление к точному видению – это прежде всего борьба со злым невидением. Оно дорого стоило миру – и художникам.

Выше я говорил об облаке. Как не вспомнить в этой связи слова Тригорина в «Чайке»: «Вижу вот облако, похожее на рояль, думаю: надо будет упомянуть где-нибудь в рассказе, что плыло облако, похожее на рояль». Упомянет, и все будут ахать от восхищения, не замечая иронии. А Треплеву с его мучительными по пыткам увидеть «существенное» достаются недоумение, насмешки, презрение даже родной матери.

Но вот Гоголь пишет Анненкову:

«Передовые люди не те, которые видят одно что-нибудь такое, чего другие не видят, и удивляются тому, что другие не видят, передовыми людьми можно назвать только тех, которые именно видят все то, что видят другие (все другие, а не некоторые), и, опершись на сумму всего, видят то, чего не видят другие, и уже не удивляются тому, что другие не видят того же».

Но тогда Горький, Делакруа, Бенуа – не передовые люди. Или, может быть, они не столько удивляются, сколько возмущаются?

Холмс замечает не только число ступенек, но и следы на земле, оттиски зубов на палке, царапины на крышке часов. Весь жанр детективной литературы вышел из внимания к следам на земле, из видения. Из библейского судьи в рассказе о добродетельной Сусанне, ловко поймавшего двух старцев на ложном видении. Из вольтеровского Задига, описавшего пропавшую никогда не виденную им собачку царицы по следам на песке. Из героя Эдгара По Дюпена, гениально увидевшего потерянное письмо там, где его никто не искал, – на самом виду. Для детектива умение видеть, замечать – одно из определяющих свойств. Как и для разведчика.

Быстрота, цепкость видения – свойство важное. Но не менее ценно – умение длительно наблюдать, чтобы увидеть. Долгое время ученые видели в так называемой «чашке Петри», где росли микробы, наличие странных прозрачных пятен – «бляшек». Полагали, что «бляшки» эти появляются ввиду недостатчи питательной среды для микробов. А на деле история оказалась «уголовной», нашлись убийцы микробов. А. Г. Полотебнов, В. А. Манасеин и, наконец, Александр Флеминг глядели, наблюдали и раскрыли «преступников» – появился пенициллин.

Сближать науку и сыщиков – не кощунство ли? Вовсе нет. Не перечислишь имен ученых, подробно рассказавших о внимательном чтении ими произведений Конан Дойля, советовавших ученикам читать эти произведения... да и сам образ Холмса обязан появлением фигуре ученого. Автор «Собаки Баскервильей» в конце творческого пути создал фигуру ученого почти столь же популярного и яркого, как мудрец с Бейкер-стрит: профессора Челленджера.

Пусть так: ученые – еще можно. Но искусство! Театр! Святые имена – Мочалова, Ермоловой, Сальвини!

Станиславского!

Так вот сестра великого режиссера вспоминает, как в юности вся молодежь семьи Алексеевых увлеченно занималась игрой: сидели подолгу у окна, наблюдали за прохожими и спорили: кто-кто.

Буквально о том же пишет в мемуарах Чаплин о своей матери: «Ее наблюдательность была исключительной... Однажды утром через окно она увидела одного из наших соседей: “Билл Смит едва волочит ноги, ботинки не почищены, вид у него голодный. Наверняка поссорился с женой и уходит из дома без завтрака. Смотрите, идет в булочную купить себе хлебец”...

При иных обстоятельствах моя мать была бы замечательным детективом. Такое умение наблюдать людей – вот самое большое и ценное, чему научила меня мать; я стал живо подмечать все мелкие смешные черты людей и, имитируя их, заставлял людей смеяться»

Чаплину, может быть, и позволительно восхищаться чисто холмсовской наблюдательностью своей матери. Но – Станиславский!..

Обратимся к воспоминаниям Н. Горчакова о словах учителя («Режиссерские уроки К. С. Станиславского»):

«— Вот мы сидим с вами на скамейке, на бульваре... Мы глядим на жизнь, как из открытого окна. Перед нами проходят люди, перед нами совершаются события – и большие и малые. Расскажите все, что вы видите.

Я попытался это сделать и рассказал то, что мне казалось важным и интересным и что привлекало мое внимание. Нужно сознаться, что это было не очень много, – то ли мне мешало мое положение экзаменуемого, то ли неожиданность постановки вопроса, но я не был удовлетворен своим рассказом; очевидно, не совсем доволен был и Константин Сергеевич.

– Вы многое пропустили, – и он назвал целый ряд действительно пропущенных мною событий».

Вероятно, нужна избирательность, целеустремленность видения. Иначе видение превращается в помеху. Московский Художественный театр упрекали даже друзья в том, что наблюденные и воссозданные детали несколько задавили постановку «Мещан», в особенности центральную фигуру Пила. В своих записных книжках Илья Ильф пишет: «Большинство наших авторов страдает склонностью к утомительной для читателя наблюдательности. Кастрюля, на дне которой катались яйца. Не нужно и привлекает внимание к тому, что внимания не должно вызывать. Я уже жду чего-то от этой безвинной кастрюли, но ничего, конечно, не происходит. И это мешает мне читать, отвлекает меня от главного».

Видение хотелось бы назвать одним из основных качеств режиссера. Оно начинается с простого, с наблюдения, с восприятия, внимания к тому, что может пригодиться, что стоит запомнить и, все расширяясь в значении, превращается – в постижение мира.

Станиславский говорил Горчакову: «Наблюдения... можно накапливать специально к пьесе, к образу, а можно приучить себя наблюдать жизнь и до поры до времени складывать наблюдения на полочку подсознания».

А еще лучше – в записные книжки. Как у писателей.

В лекции режиссерам в 1939 году Всеволод Мейерхольд настойчиво призывал: «Вам надо обязательно достать... записные книжки Толстого, Чехова, Достоевского, Максима Горького, чтобы узнать, как выглядит записная книжка беллетриста. Я считаю, что работа режиссера почти идентична».

Своеобразными заготовками являлись наблюдения писателей, художников, режиссеров. Одна из ранних книг Бальзака называется «Словарь парижских вывесок». Один из очерков – «Теория походки». Станиславский горячо одобрил бы этот очерк, словно иллюстрирующий его уроки.

Сам Станиславский пишет о том, как вспоминал все наблюденное им, «старомосковское», утварь, мебель, повадки, когда ставил «Горе от ума».

Кто забудет булочника Семенова, сыгранного М. М. Тархановым в инсценировке повести М. Горького «В людях», его едва уловимый, смачный жест ногами, когда он выходил после непробудного сна на сцену? Горький пришел от этого в восторг, спрашивал, не знал ли актер самого Семенова. Тарханов ответил, что видел этот жест у других. Один только жест, но весь образ вставал в жутком, давящем значении.

Известна сцена из романа Гонкура: актриса Фостэн, сидя у смертного ложа любовника, наблюдает за каждым движением умирающего: пригодится!

Но так поступил и великий актер М. А. Чехов.

Е. Чехова вспоминает:

«После смерти Александра Павловича он (М. Чехов. – Л. Т.) показал мне набросок, сделанный им во время агонии отца. Страсть к рисунку была в нем так сильна, что даже в такой тяжелой момент рука его схватилась за карандаш. На наброске было лицо ужасное, с дикими, молящими глазами. Оно врезалось мне в память на всю жизнь.

Каково же было мое изумление, когда много лет спустя я увидела это лицо на одной из страниц книжки А. Морова “Трагедия художника” – это Михаил Александрович в гриме дьячка в инсценировке рассказа А. П. Чехова “Ведьма” (Париж, 1931 г.)».

(Кстати, о смерти отца рассказал и сам М. Чехов в книге «Путь актера».)

– Мир разнообразен. И в разнообразии его – колыбель искусства.

В последнее время кинематограф стал внимательнее к типу герою, и не только герою. Появились актеры уже не на одно лицо, все меньше презрения к «нефотогеничности», к некрасивости. Некрасивое, по словам Чехова, ничуть не реальнее, чем красивое, но мир ведь сочетает и то и другое.

Козикцев и я в немом кино считались знатоками «типажа»: сперва аттракционного («Чертово колесо»), позже изощренного («Новый Вавилон»). Но разнообразие лиц было внешним; по прочим статьям все наши девицы в сцене сада в «Вавилоне» были на одно лицо (если употреблять горькое определение Франсуазы из мопассановского «Порта»).

Снимая трилогию, мы отказались от системы подбора типажа ассистентами. Перед началом постановки сами побывали на заводах, на десятках заводов, вглядывались в рабочих, встречались с подпольщиками в прошлом (понимая, что их подлинное «лицо» – тоже в прошлом); смею думать, что галерея разнообразных лиц получилась не скучная.

Собственно, это и есть неизменный удел режиссера. Маяковский шагал по улицам и «мычал», подбирая строфы. Режиссер идет, вглядываясь, наматывая на ус, пытаюсь постичь, не довериться одному лицу.

Летом 1922 года Эйзенштейн и я имели обыкновение «шляться» по Петрограду, делая немислимые зигзаги – от Невского к Таврическому саду, где жил тогда Эйзенштейн. Особенно любили мы поздние, зачастую ночные проходы по набережной; я запомнил иронические наши беседы о характере невских мостов: Троицкий расходится, как льдины, дворцовый подымается, как занавес; были и другие, менее почтительные сравнения. Зрелище это пленяло нас, молодых режиссеров, мы стояли, глазели, может быть, и фантазировали вслух.

Не стану утверждать, что тогда зародилась знаменитая сцена из «Октября», но в моих записях тех лет имеется сцена, увы, ничтожная в сравнении – двое влюбленных спешат на ночное свидание, их разлучает разводящийся мост.

Психология немало места отводит этому вопросу. Восприятие пространства, предметов, цвета – вовсе не только в патологических случаях – не всегда соответствует реальности объектов. Цвет представляется иным в сумерки, иным – от фона, иным – от состояния зрите лей. Формы предметов в зависимости от освещенности, от дальности изменяются.

Было бы странно писать о видении и не видеть предшественников. Гораздо более интересных, чем автор этих строк. Хотя бы Виктора Шкловского. Впрочем, сам Шкловский указал, что и у него были предшественники.

«Новалис в “Фрагментах”, подчеркивая новое качество романтического искусства, говорил: “Искусство приятным образом делать вещи

странными, делать их чужими и в то же время знакомыми и притягательными – в этом и состоит романтическая поэтика”».

У Новалиса не было термина. Его предложил Шкловский.

Остраннение.

Сначала – о курьезе с термином.

Слово «остраннение» – от «странный». И некоторые (я в их числе) пишут «остраннение». Большинство жертвует одним «н» (как в случае с оперным Германом).

Даже сам Шкловский. Возможно, по созвучности со словом «отстранение» (точное написание, с двумя «н» – у М. Бахтина).

Для иллюстрации понятия Шкловский приводил рассказ Толстого «Холстомер». Человек – глазами лошади. В ее понимании. Немало авторов писало от имени собаки: Гоголь, Чехов, Твен, Лондон. Не приводя классические примеры «остраннения» (то есть делания примелькавшегося предмета, события странным, свежо увиденным), такие, как эпизод с Пьером на Бородинском поле или эпизод с Фабрицио дель Донго в битве Ватерлоо, напомним другой пример из романа Льва Толстого:

«Одна из девиц, с голыми толстыми ногами и худыми руками, отделившись от других, отошла за кулисы, поправила корсаж, вышла на середину и стала прыгать и скоро бить одною ногой о другую».

Можно было бы подумать, что здесь комическая полемика с пушкинским описанием балета («и быстрой ножкой ножку бьет»), но, конечно, другая цель у Толстого: анализ опьяненного состояния Наташи, переход от стыда к бесстыдству; в начале главы: «После деревни и в том серьезном настроении, в котором находилась Наташа, все это было дико и удивительно ей», а в конце: «Наташа уже не находила этого странным».

Примитивным пониманием «остраннения» был наш с Козинцевым эксцентризизм. Seriously развил в театральном искусстве прием «остраннения» Бертольт Брехт. Знаменитое «очуждение». (Тоже ошибочно пишут «отчуждение»).

«Эффект очуждения» состоит в том, что вещь, которую нужно довести до сознания, на которую требуется обратить внимание, из привычной, известной, лежащей перед нашими глазами, превращается в особенную, бросающуюся в глаза, неожиданную... Чтобы знакомое стало познанным, оно должно выйти за пределы незаметного...

Федерико Феллини говорил в интервью о замысле фильма «Рим», что он хотел показать город глазами иностранца, впервые приехавшего в «Вечный город».

Это не вышло: Рим показан любовно, по-родному, совсем не странно. Кроме одной сцены: демонстрации мод для... священнослужителей. Великолепная сцена, здесь и сатира и явное «остраннение».

Знаменитой сценой «Место командира» в фильме «Чапаев» справедливо восхищались многие. По словам Довженко, Шкловский хвалил сцену за то, что в ней показано место командира – в середине. Насколько помнится, по Васильевым, место командира где угодно, только не в середине: и сзади, откуда все видно, и, если надо, впереди на лихом коне. Но мне думается, в сцене прекрасен и принцип «одомашнивания», рассказа о кровопролитных боях при помощи насквозь бытовых вещей – картошки и яблочка.

Позволю себе полагать, что такое «одомашнивание» патетической истории подполья было и в нашей трилогии. Вероятно, не стоит называть эти фильмы иллюстрацией к приему «остраннения», но без внимания к этому понятию вряд ли мы замыслили бы свою вещь. И очень обидно, что в третьей серии сама ситуация диктовала уместное использование приема: банк с его онколями, коносаменами, сейфами и комиссар из рабочих – это можно было поднять до образа, мы проморгали возможность.

И так ли уж далек от жизни иконописный по задумке Красный Конь? Двойное значение слова «красный» (красна девица, солнце красное) кое-что объясняет в замечательной картине К. С. Петрова-Водкина. Было бы странно лет сто назад написать Красную площадь преимущественно алой краской; в наше время это просто натурализм.

Психологии творчества уделено немало внимания, и все-таки многое остается невыясненным. Возьмем вопрос о постижении цвета. Рембрандт отменил в конце жизни почти все краски, кроме коричневой и серой. В книге «Мастерство Гоголя» Андрей Белый анализирует изменение цветовой гаммы у автора «Вия» на всем протяжении творчества – все больше желтых тонов, цвета увядания и жесткости.

Эйзенштейн снял расстрел демонстрации вопреки правилам (даже вопреки логике). Как таковой, расстрел показан в «Матери» Пудовкина, в «Юности Максима»: все в горизонтали, две силы – одна против другой.

Эйзенштейн, споря, конечно, не с позже появившимися фильмами, а с традицией, взял площадкой для расстрела вертикаль, лестницу, сделал солдат идущими сверху, «от власти», «от бога». Этого не было в действительности, но попробуйте найти лучшее решение!

Козинцев и я в своих фильмах снимали преимущественно Ленинград. Сперва брали город озорно, эксцентрически: памятники как площадка для трюков. Потом прельстились пряным средоточием танцулек, ночлежек. Вдруг метнулись в историю: мосты, фонари, статуи. И только через десяток лет после своего прихода в кино увидели главный Петербург. Питер. Раньше попросту не «видели» всего этого – тюремных и фабричных стен, рабочих проспектов, цехов. И увидели в 1933 году, полемизируя, в частности, с самими собой. Потому и сумели показать, что увидели как бы впервые.

Конечно, не «открыли» город. Это было сделано задолго до нас. «Открытие сути» – самое главное в видении художника.

Высшая фаза видения – проникновение. Видение, которого не видит никто. Далекое не «беспредметное» видение.

Герой рассказа О'Генри, художник, теряет заказы, опускается на дно, потому что глаза на его портретах выдают сущность оригинала – увидев портрет невесты, жених отказался от нее, взглянув на портрет банкира, вкладчики поторопились – увы, с опозданием – забрать вклады.

Портреты, написанные Серовым, не устраивали заказчиков (как не удовлетворил заказчиков «Ночной дозор» Рембрандта). Они принимали их (все-таки Серов!) с кислой улыбкой. Делец Гиршман повесил свой портрет в отдаленной комнате. Увидев на портрете свои глаза, говорящие о близком конце, Н. С. Лесков так испугался, что через несколько дней умер. По глазам Драгомировой на портрете парижский психиатр поставил оправдавшийся позже диагноз «Сойдет с ума!»

Как сказал папа Иннокентий X о своем портрете кисти Веласкеса: «Слишком правдиво!»

Из воспоминаний К. С. Станиславского:

«Однажды ко мне в уборную зашел один близкий мне человек, очень жизнерадостный, веселый, считавшийся в обществе немножко беспутным. Антон Павлович все время очень пристально смотрел на него и сидел с серьезным лицом, молча, не вмешиваясь в нашу беседу.

Когда господин ушел... Антон Павлович мне сказал:

– Послушайте, он же самоубийца.

Такое соединение мне показалось очень смешным. Я с изумлением вспомнил об этом через несколько лет, когда узнал, что человек этот действительно отравился».

Серов и Чехов, несомненно, были «провидцами». Но жизнь часто играет злые шутки и с провидцами.

Современники «видели» Льва Толстого резко по-разному. В воспоминаниях Ал. Сереброва Толстой – высокого роста. Таким его нарисовал и Репин – гигант вроде Стасова. Мейерхольд рассказывает, что глядели на верх двери, ожидая увидеть если не гиганта, то человека большого, а вышел совсем маленький. Станиславский роста вообще не заметил, увидел глаза.

(Слово «видеть» – двузачно. «Я его вчера видел», «Я его вижу насквозь». Но оба эти смысла нередко совпадают. «Теперь вы видите», – говорит в финале чаплиновских «Огней большого города» герой фильма прозревшей цветочнице).

И встречавшиеся лично с Толстым и не встречавшиеся «видели» его новым Мессией, антихристом, вождем, чудаком, барином, мужичком. Ленин увидел в Толстом зеркало русской революции.

«Шел Маяковский ночью по Мясницкой и вдруг увидел золотую надпись на стекле магазина “Сказочные материалы”. Это было так непонятно, что он вернулся назад, чтобы еще раз посмотреть на надпись. На стекле было написано: “Смазочные материалы”.

Здесь все прекрасно. Лавка, где продаются сказочные материалы. Опять же Уэллс. “Диснейлэнд”».

Но прекрасно и то, что Маяковский сразу (не через тридцать лет) уточнил свое видение.

Лавки сказочных материалов нет. Но – существует художник.

Калоши он превращает в сказку.

Девушка, которую бьют кнутом на Сенной, оказывается Музой.

Червивое мясо превращается в приговор царизму и пенсне врача – в символ исторической слепоты.

Простая картошка становится конницей, рубящей беляков.

И потому поезда подползают лизать руки поэзии, благодарные ей за то, что она увидела их.

ГРИГОРИЙ МИХАЙЛОВИЧ КОЗИНЦЕВ

(22.03.1905–11.05.1973)

Режиссер, сценарист



Родился в Киеве, в семье врача. В 1919 году, будучи еще гимназистом, вместе со своими сверстниками – Сергеем Юткевичем и Алексеем Каплером – организовал в Киеве экспериментальный театр «Арлекин», просуществовавший четыре месяца. В 1919–1920 учился в Киевской школе живописи, 1920–1922 – в Петроградской академии художеств.

17-летним юношей Козинцев вместе со своим коллегой и соавтором Леонидом Траубергом возглавил в Петрограде скандально известную «Фабрику эксцентрического актера» – своего рода мастерскую по ниспровержению классики в театре. Практическая программа эксцентризма опиралась на «низкие», уличные жанры – цирк, бокс, мюзик-холл, детектив. Прославились цирковые аттракционы и чертовы колеса, ритм чечетки, звонкие затрецины рыжего, «поучающие подрастающее поколение подлинному темпу эпохи». Козинцев и Трауберг преподавали там до 1930 года. Но главной их работой было кино, фильмы они ставили сначала вместе, потом врозь. Это был дуэт был абсолютно разных людей, которые так и не стали друзьями, хотя работали вместе на протяжении 25 лет.

В 1925 году начинается многолетнее сотрудничество и крепкая дружба Григория Козинцева с художником Евгением Енеем и кинооператором Андреем Москвиным.

Козинцева воспламеняли идеи прогресса, и он был неистовым поклонником энергичной Америки. Ему нравились «крики газетчиков,

скандалы, палка полисмена, шум, крик, топот, бег...» – все, что олицетворяло стремительное движение. Но в лучших фильмах даже той поры ниспровергатели классики парадоксальным образом оставались ей верны – работала внутренняя интеллигентность, эрудиция, глубокая образованность во всех сферах старой культуры.

С 1924 г. Козинцев начал работать в кино (до 1945-го все фильмы ставил совместно с Траубергом). В картинах «Похождения Октябрины» (1924), «Мишки против Юденича» (1925), «Чертово колесо» (1926) большое значение имел формальный эксперимент и свободное сочетание разных, по преимуществу «низких» жанров.

В составе съемочной группы «Похождений Октябрины», первого их фильма, указан «Главный архитектор: Монферран». Кульминационный эпизод сняли на куполе Исаакиевского собора: окружность купола напоминала цирковую арену. «Чертово колесо» и «Шинель» во многом определили особенности ленинградской школы – и, в первую очередь, ее Золотого века – линию порой романтического, порой лирического или комического показа реальной, достаточно знакомой зрителю жизни.

Следующее десятилетие Козинцев и Трауберг полностью посвятили работе над трилогией о Максиме, вошедшей в золотой фонд киноклассики.

В центре историко-революционной эпопеи стоял образ рабочего парня с питерской окраины.

Григорий Козинцев создал истинные шедевры мирового кинематографа. Это его первый полнометражный цветной и широкоэкранный фильм «Дон Кихот», вышедший в 1957 году и с огромным успехом прокатившийся по Европе. С не меньшим восхищением был принят и последний фильм Козинцева, снятый в 1970 году – «Король Лир». Эта интерпретация Шекспира была удостоена четырех премий на международных кинофестивалях в Тегеране, Чикаго, Лондоне и Сорренто. Для англичан Козинцев был одним из самых авторитетных шекспироведов, они поражались той глубине и верности оригиналу, которыми отмечены его «Гамлет» и «Король Лир».

В фильме «Гамлет» Григорий Козинцев выступил не только как выдающийся режиссер, но и как мыслитель, подробно исследовавший творчество Шекспира. Самая известная из книг режиссера – «Наш современник – Вильям Шекспир».

Всю свою жизнь режиссер боролся с плоскостью экранного изображения: он называл ее «фотографической тупостью» и стремился найти особую «глубину экрана». В работе над «Гамлетом», продолжавшейся 8 лет, он ее обрел в полной мере. «Глубиной на экране обладает только то, что было выстрадано художником», – пишет Григорий Козинцев. «Гамлет» по Козинцеву – это «трагедия совести».

Начиная с немого «Нового Вавилона», для сопровождения которого в кинотеатрах была написана музыка, закрепилось творческое содружество Козинцева с композитором Дмитрием Шостаковичем.

Яркое творческое наследие Козинцева – это 16 кинолент, нередко снятых по собственным сценариям, режиссерские работы в театре, объемное собрание литературных сочинений и плеяда учеников, ставших мэтрами российского кино: среди них – Илья Авербах, Станислав Ростоцкий, Юрий Клепиков, Вениамин Дорман, Вилен Азаров, Эльдар Рязанов.

Путь от «Балаганного представления» к помеси балагана и лирики, трагедии и карнавала, Голгофы и балагана, путь от комического эксцентризма к трагическому – это и есть путь Козинцева.

На протяжении многих лет Козинцев занимался преподавательской деятельностью: в 1941–1964 гг. работал во ВГИКе (с 1960 г. – профессор), в 1965–1971 гг. руководил режиссерской мастерской при Ленфильме. Козинцев – автор ряда книг и исследований: «Наш современник Вильям Шекспир» (1962), «Глубокий экран» (1971), «Пространство трагедии» (1973), «Время и совесть» (1981). Он много писал о замысле художника.

«Он знает множество вещей и думает много, на множество ладов. Который поток мыслей, из множества существующих, определяет его, трудно сказать. По снобической, аристократической натуре своей, сложившейся в двадцатые годы, он насмешливо-скрытен. Как Шостакович. И Акимов. Но уязвим и раним очень сильно. На удар отвечает он ударом, но теряет больше крови, чем обидчик. Он – помесь мимозы и крапивы». Так писал о Григории Козинцеве в своих дневниках Евгений Шварц.

Глубокий экран

Я только что прочитал один из последних номеров журнала Британского киноинститута «Сайт энд саунд». В передовой статье этого серьезного журнала английские критики за круглым столом обсуждают современное положение кинематографии. Многие в их словах заставило задуматься и меня. Захотелось принять участие в разговоре за еще большим столом. Нужен общий разговор, обмен мнений.

Прекрасный фильм – не только успех кинематографистов, но и успех кинематографии. Фильм рождается в спорах, решительном отрицании и решительном утверждении. Усилие передается от каждого художника всем, и от каждого зависит продолжить это усилие или ослабить.

Я отчетливо помню день, когда Пудовкин в крохотном просмотром зале показал мне «Конец Санкт-Петербурга», и вдруг я не узнал экрана. Он стал иным: передо мной были невиданно огромные здания, фигуры людей, как бы отлитые из бронзы; памятники, вещи – все стало значительным на этом новом экране.

И еще не раз мы видели, как преображался экран: возникли комические эпопеи Чарли Чаплина, мы узнали ироническую лиричность Рене Клера, прелесть французского искусства; Лоуренс Оливье показал, что Шекспир писал свои трагедии именно для кинематографии: открывались все новые горизонты. Многие художники убеждали своим талантом, с другими хотелось спорить; споры происходили и на экранах.

Как-то мне захотелось узнать мнение Довженко о просмотренной картине. Я спросил его, видел ли он этот фильм.

– Затрудняюсь тебе сказать, – последовал ответ, – видел ли я именно этот, но подобный же видел несомненно.

Я часто вспоминаю эти слова. В них – определение болезни, которой страдает кинематография многих стран мира.

Искусство подделки в наше время достигло виртуозности. Поддельная живопись, специалисты воспроизводят не только характер мазка, но и поверхность холста. Все внешнее – как у Рембрандта.

Не случайно внимание режиссеров устремилось теперь на внешнюю наблюдательность: посмотрите, как жизненно это лицо актрисы с века-

ми, припухшими от слез; ей сорок лет, оператор подчеркивает светом морщинки – это не «звезда», но обыденная пожилая женщина, посмотрите, как она точно изображает некрасивое выражение страсти...

Критики, довольные фильмом, нередко радуются: как просто, как естественно!

Однако А. П. Ленский, которого Станиславский считал одним из своих учителей, писал об артисте, утратившем дарование: «В его игре появилась та естественность и удручающая простота, что хуже воровства».

Простота и естественность – свойства истинного искусства, но распознаются они не по внешности. О какой простоте можно говорить, вспоминая «Землю» Довженко, и что естественного в походке Чаплина? Но вряд ли фильмы этих художников, выражавших по-своему окружающую их действительность, можно упрекнуть в нежизненности или неправдивости.

Беда многих картин, выпущенных за последние годы, не в том, что в них отсутствуют простота или естественность, – теперь эти свойства умеют воспроизвести даже ремесленники; иные качества, и, вероятно, решающие, не увидеть в этих фильмах – вот чего не хватает многим и многим картинам.

А сложность и глубину не поставишь на конвейер.

Мне хотелось бы понять свойства истинного искусства, проследить превращение его в традицию или в штамп.

В одной из статей Чарли Чаплин, вспоминая о своей матери, писал, как она часами простаивала у окна, наблюдая жизнь тупика вблизи Кенсингтонской дороги. Все, что видела эта женщина, отражалось на ее лице, в ее мимике. Глядя на нее, Чарли узнавал, какие характеры у прохожих, что случилось с ними сегодня.

Чаплин унаследовал и пантомимный дар, и способность видеть. Только он смотрел в иное окно. Вместо нищей лондонской улицы, где прогуливались одни и те же обыватели, перед его глазами была жизнь его времени. Его гений отражал то, что он видел: безработицу, кризисы, войну, фашизм. В зеркале его искусства отражалась эпоха.

У Чаплина было множество подражателей. Его искусство пробовали разъять на части, части поставить на конвейер. Ничего не выходило. Были клоуны более смешные, акробаты еще ловчее, но ничего схожего с великим комиком не получалось.

Талант – не только душевная организация художника, но и степень его восприимчивости жизни. Художник всегда сейсмограф, отмечающий внутренние толчки эпохи.

Имитаторы Чаплина могли изготовить наборы комических положений, но бессильны были передать его ощущение действительности. Без главного – угла зрения – оставались лишь потасовки и трюки.

Максим Горький писал Леониду Андрееву – еще молодому писателю: «У вас есть талант. Теперь вам нужно пострадать и талант возмужает».

Страдание, закаляющее талант, – сострадание, умение воспринимать боль, испытываемую множеством людей, как собственную.

Этим умением обладал веселый комик Чарли. Теперь нередко вспоминают силу пластики Эйзенштейна, «киноязык» его фильмов. Эйзенштейн искал форм не развлечения, но потрясения. Как всякий великий художник, он ничего не придумывал.

Фильмы советского режиссера имели мировой успех. Под их влиянием развивалось немало художников. Кроме влияния была и мода. «Русский монтаж» хотели поставить на конвейер. Но кинозык, оторванный от мышления, выродился в манерничающее эпигонство. Даже сцены, снятые самим Эйзенштейном, но лишенные его связующей идеи, потеряли свою силу. Когда материал «Да здравствует Мексика!» распродали по частям, результаты сделки оказались мало выгодными. Объяснили: покупатели не умеют монтировать, как Эйзенштейн. Нет, они не умели воспринимать жизнь, как он.

Итальянские кинематографисты открыли новые стороны действительности. Удивительная человечность неореалистических картин объяснялась тем, что все в них было обычным и одновременно необычным. В глубине простых происшествий открылись столкновения современных противоречий.. Чезаре Дзаваттини открыл искусство неторопливого исследования обыденных историй людей, пытающихся разумно существовать среди неразумных общественных обстоятельств. Человечность ожила в характерности юмора и страстности юга, в условиях безработицы и послевоенного неустройства. И хотя надежды было всего лишь на два сольдо, монета эта была вычеканена из настоящего золота.

Прошло несколько лет. Опыт Витторио Де Сика, Эдуардо Де Филиппо, Ренато Каstellани, Джузеппе Де Сантиса и многих других прекрасных художников вошел в современную культуру, но коллективное

усилие итальянских мастеров вдруг ослабело. Район их жизненных наблюдений ограничился. Мысли стали повторяться, и тогда прекратились открытия, обнажились приемы. Появились не только последователи, но и эпигоны. Они попросту выяснили: нищета – фотогенична, обшарпанная стенка – явление в своем роде эстетическое, развешанное белье – модный съемочный фон. Жизненные случаи вне глубины исследования стали положениями для чувствительных сцен; появилась сентиментальность.

Менее всего я стал бы упрекать больших художников за отдельные неудачи. Я слышал о трудности работы режиссеров, к которым я отношусь с глубочайшим уважением, об ателье, закупленных иностранными фирмам, о притеснениях цензуры. Но, мне кажется, кроме этих причин есть и другие.

Изменилось время. И отражение его нуждается уже в ином, новом качестве.

Я пишу об этом еще и потому, что во многих странах режиссеры, не испытывающие трудностей, переживаемых итальянскими художниками, поставили на конвейер приёмы неореализма.

На Всемирной выставке в Брюсселе был организован показ лучших фильмов всех времен. В главной аудитории демонстрировались двенадцать картин, отобранных историками кино. Жюри должно было наградить наилучшую золотой медалью. Многочасовые споры не привели к согласию: большой приз не был присужден. Большинство голосов получили «Броненосец “Потемкин”», «Золотая лихорадка», «Мать», «Похитителы велосипедов», «Страсти Жанны д’Арк», «Великая иллюзия».

Результаты просмотров оказались поучительными.

Можно было увидеть прочность искусства, слабость подделки. Многие сравнивали не только старые картины, но и самый уровень искусства – современный и тех времен.

Возникла мысль: если тогда была истинная кинематография, то, может быть, приемы выражения экспериментального периода необходимы и теперь?

Я вспоминаю кадры «Короля в Нью-Йорке», где королю сделали пластическую операцию, и его лицо приобрело неестественную и даже чем-то ужасающую искусственную молодость. Видя теперь на экране подчеркнута ракурсные съемки, мелькающий монтаж, я вспоминаю это омоложенное лицо. Нет, это не возвращение к молодости, а имитация того, что уже нельзя вернуть. Время изменилось, и изменилось зрение художников.

Хорошо с любовью вспомнить свою молодость, но не стоит впадать в детство.

Новую ступень создало не подражание эйзенштейновским приемам, но «Чапаев», фильм, учившийся у «Потемкина» и одновременно отрицавший многое в эстетике Эйзенштейна. Только так продолжается истинная традиция. Искусство отразило в этом фильме уже не только масштаб исторических событий, но и размах изменений души. Это было открытием не меньшей силы. Всадник в бурке проскакал по многим дорогам. Он останавливал своего коня там, где трудно было людям. Он был в Мадриде, его бурка мелькнула на фоне горящего рейхстага. С памятью о нем сражались за свободу, и дети нашей страны играли в «Чапаева» в каждом дворе.

Это стоило фестивальных премий.

Но можно ли создать современного «Чапаева»? Нет, это будет лишь эпигонство, мертвое омоложенное лицо, с которого исчезло выражение жизни, некогда одухотворявшее его. А одухотворяло этот фильм чувство времени.

В чем же состоит это чувство, о котором приходится так часто вспоминать? Ведь люди всегда любили, ненавидели, рожали детей, умирали. И именно это – обыденная жизнь – волновало и продолжает волновать зрителей всего мира. Вот, казалось бы, и секрет человечности: прикоснуться к этим вечным темам, и тепло с экрана перенесется в зрительный зал.

Но вечные темы в каждую эпоху наполняются жизненным содержанием, приобретают новые черты.

Любовь Ромео и Джульетты не могла существовать в искусстве без вражды Монтекки и Капулетти. Анну Каренину бросает под колеса поезда не только отчаяние любви, но и время. Противоречия времени гонят из стана в стан Григория Мелехова. Даже желание Фальстафа полакомиться ножкой каплуна и сладким хересом вступило в конфликт с государственной деятельностью короля Генриха V.

Однако сэр Джон не перестал веселить зрителей одновременно с концом феодализма, и образ его не потерял человечности.

Разговоры о вечном приводят лишь к претенциозности, и произведение, замышленное как вечное, обычно немедленно же устаревают. А все то, где сила искусства запечатлела время, живет, интересуется и последующие эпохи.

Вряд ли можно подражать сейчас шекспировским метафорам и гиперболам, но учиться у Шекспира выражению жизненных конфликтов, проникновению в глубь исторических столкновений никогда не следует прекращать.

Не правдоподобие, но правда открывается лишь тогда, когда художник обнаруживает, как через человеческие сердца проходит ток времени. Тогда в искусстве появляются не только наблюдения, но и мысли.

Глубины этих мыслей о времени настойчиво добиваются советские кинематографисты, ищущие все более тесной связи с жизнью своего народа. Фильмы, открывающие какие-то новые стороны действительности, выходят и в зарубежной кинематографии, и мы – благодарные зрители этих картин.

Искусство всегда о человеке. Но человек не существует в пустоте. Человек и человек, человек и род, человек и общество, человек и народ, человек и человечество – каждая из этих неразрывных частей всегда особенная: время движет, меняет «вечные отношения», дает им новые формы.

Декларативные речи и парадные события – плохой материал для искусства, но бездумие рассказа об обыденном так же мало радует, как и бездумие риторики.

А сейчас не время для бездумия. Люди думают все глубже, напряженнее. Достоевский некогда писал о «все связующей мысли», без которой не может существовать человечество. Без ответа на то, чем же является эта мысль, наполняющая человеческую деятельность смыслом, трудно существовать художнику. Ведь жить только внешней наблюдательностью не очень интересно.

Высокую человечность фильмов, ставших классическими, отличает от конвейерной «человечности» масштаб постановки жизненных вопросов. В этом общность таких несхожих фильмов, как «Мать», «Золотая лихорадка», «Похитители велосипедов». Различны идеи авторов, национальная почва, свои пути у каждого режиссера, – но время бродит в крови их героев. За маленькими судьбами – судьба гуманизма. Вот почему еще нескоро забудут старую женщину из рабочей слободки; бродягу, которому нет места среди золотой лихорадки; отца, вынужденного стать вором, чтобы накормить сына.

Техника далеко шагнула вперед. Кино стало звуковым, цветным. Расширился угол зрения объектива. Вслед за широкоугольной оптикой

появился широкий экран, синерама и, наконец, в Брюсселе – циркорама. Но иногда чем шире делался угол зрения, тем больше сужался взгляд на мир. Кинематография в этих случаях как бы проделывала обратный путь: назад от искусства к механической потехе.

Синерама, лихо прокатив зрителя по городам и океанам, не смогла рассказать ему ничего даже о самом крохотном месте на земле, а циркорама, заставив вертящих шеями посетителей взвизгивать и испытывать тошноту от укачивания, вернула кино к «киношке» – машинному аттракциону.

Я верю в будущее всех этих новых средств техники. Но, думая о них, я мечтаю об ином виде кинотеатров: о глубоком экране. На нем должно ожить наше время не только во внешних приметах, но и в самой сути его процессов.

Во время первой мировой войны молодой Маяковский говорил, что все, что пишет теперь художник, он должен не просто хорошо писать, но – как он выражался – «войной». «Писать современностью» – долг художника.

В любом жанре и материале, в современных, исторических, фантастических фильмах должны отразиться верования, чувства, мысли людей эпохи величайших жизненных изменений. Обсудим за круглым столом, как направить всю силу киноискусства на защиту человека и человечества, прогресса и мира.

Из материалов к книге о режиссуре

Судьбы моего поколения сложились самым странным образом; особенно в начале: не сняв ни одного фильма, большинство из нас стало заниматься теорией и даже преподавать. Казалось бы, услышав про это, можно только развести руками, пожать плечами («педагог» в восемнадцать лет!) или даже возмутиться. Кто дал им право калечить молодых людей (молодые люди были старше педагога)? Права действительно никто не давал. Но вот что понятно куда меньше: ученики тех лет оказались прекрасно подготовленными; скоро их имена стали известными. Не пропала зря – как оказалось в дальнейшем – и исследовательская работа.

Были ли у меня – теперь я перехожу к своим личным делам – программы? Увы, не было. Правда, не раз я записывал тезисы, темы, пробовал привести в порядок планы. Некоторое время «программа» приобретала какую-то форму, выполнялась, но вскоре же возникали новые обстоятельства: жизнь заставляла думать иначе, работы товарищей побуждали к спору – я пробовал двигаться со своими учениками в ином направлении. Потом я стал преподавателем настоящего учебного заведения, профессором ВГИКа. Программы – обладавшие всей академической видимостью – были налицо. Я принимал участие в их составлении с трудом. Программы обсуждали – со всей серьезностью – научные советы, утверждали – после глубокого изучения – соответствующие инстанции. Утверждать были все основания: программы учитывали опыт, это были хорошо продуманные программы.

Но должен покаяться: если урок был удачным – интересным и для меня и для студентов, если в классе становилось жарко – я начисто забывал про программы. Новые мысли возникали здесь же, сейчас, на ходу; мы – ученики и я, вместе, не повторяли и усваивали, а открывали иные связи между тем, что мне было известно, и тем, что только сейчас, впервые пробуются. Я хорошо учил, когда сам учился.

...В конце тридцатых годов Эйзенштейн пригласил меня во ВГИК прочесть курс лекций, который будет стенографироваться, чтобы, выправив записи, накапливать материал для учебника режиссуры. Потом, уже в военные годы, мы вместе с ним вели мастерскую, и он опять говорил о том же.

Было время, когда работа во ВГИКе была для меня основной, а как педагогу мне полагалось заниматься и научной работой. И вот из года в год в листы моей отчетности записывалось: работа над учебником по режиссуре. Писал я тогда довольно много, но ничего, даже отдаленно напоминающего учебник, у меня никогда не выходило. Менялось время, иным становился экран, и найти академические способы обучения мне было не под силу. Но все же не на пустом месте все мы трудились, и, как ни менялись цели, внутренняя связь не обрывалась.

Ее мне и хочется проследить. И от старых времен – тщетных попыток погасить «академическую задолженность» – осталось желание написать не учебник, а восстановить эти связи, звенья цепи – только вовсе не достижений, а часто неудач, неутраченной тревоги художника. Получа-

ется, что я оказался не только неспособным написать учебник по режиссуре, но, хуже того, росло у меня желание написать нечто иное, во многом противоположное академическому пособию. Говоря по-модному, «антиучебник», историю неудач – тех, что движут искусство. Не вышло, не получилось, и опять заново расставляются приборы, в тетрадь заносятся новые формулы, ставится опыт, и опять – не вышло, не получилось... Но приходит пора – и тысячи неудач рожают удачу, и какую!..

Что же передается от художника к художнику, от времени ко времени? Неоспоримость формул? Скорее зараза одержимости, неудовлетворенности, отрицания достигнутого. Неизменное определение: слова, слова, слова... И в звуке этих слов – удары лома по толще породы: туннель прорывается. К реальному, к жизненному делу, а не к «театру». Что же еще передается?..

Введение

В чем состоит профессия режиссера?

Сложность не в том, что необходимо в один прекрасный день с утра встать с доброй и ясной мыслью: я хочу отображать мысли и чувства народа, а чтобы к этому прийти всей полнотой своего внутреннего мира. Получить возможность его полностью раскрыть.

Каждое настоящее произведение, каждая настоящая картина художника имеет подготовительным периодом его жизнь.

«Вы боитесь глубоко устремленного взора, вы страшитесь сами устремить на что-нибудь глубокий взор, вы любите скользнуть по всему недумывающими глазами...» («Мертвые души»).

Простота и естественность – вовсе не синоним жизненности. Неестественна походка Чаплина и маложизненны фабулы его фильмов: бродяга, влюбившийся в слепую, воспитывающий подкидыша; добродетельный вор – всё это старые шаблоны мелодрам, но через сердце автора проходит время, а старые положения наполняются – не потоком внешних деталей – но мыслями о жизни; кризис, безработица, фашизм – токи огромных общественных событий движут маленькой фигурой в неестественных штанах. Старинные клоунские трюки наполняются новым, огромным содержанием. Я привожу как пример чаплинские картины

потому, что в них особенно видно различие внешнего правдоподобия и внутренней правды. Ведь вся особенность гения Чаплина именно в этом: это истинное чувство жизни, современности заключено иногда в самых глубоких слоях произведения.

Я уверен: только художник, переживший фашизм, смог бы создать такую полную гуманности сказку, как «Красный шарик» Ламориса. И может быть, мальчишки, остервенело топчущие сморщенный резиновый шарик, – один из образов человеконенавистничества, особенно страшного у детей.

Глубиной на экране обладает только то, что было выстрадано Художником, состроенное как карточный домик. Надо выстрадать, а это подразумевает прежде всего способность художника к огромной силе отклика.

Король Лир у Шекспира говорит: «Я ранен в мозг». Так называемый «творческий процесс», может быть, лучше всего объясняет эта фраза.

Будучи различны в своей технологии, искусства имеют все же между собой гораздо больше схожих черт, чем различий.

В особенности это касается основы каждого искусства – творческого процесса.

Кружева на экране могут выглядеть и как «белое сияние» («Дамское счастье» Золя), и как грязная тряпка, и как предмет роскоши, и как пыльный товар. При всем этом сами снимаемые кружева могут быть во всех случаях одними и теми же. В каждом случае будут меняться только приемы построения кадра и освещения.

Перенесение в кинематограф чисто литературной стилистики отнюдь не обязательно, но учеба у литературы и живописи является делом совершенно необходимым. Многие, над чем мы ломаем себе голову, в этих искусствах давно уже решено.

Можно и должно учиться искусству симфонического описания среды и у Золя. Приемы организации света, звука, цвета достигают у него классических образцов, на которых можно учиться не только писателям, но и режиссерам, художникам и операторам кинематографии.

Умение читать. Что это еще за искусство и какое оно имеет отношение к труду режиссера?.. И как ему научиться? Увы, учиться только на собственном горбу. Горб набивает жизнь.

Умение читать (особенно классику) – расширившийся круг собственных ассоциаций, жизненных откликов – способность к отзывчивости. Сложного тут ничего нет, напротив, все с годами упрощается: просто твоя жизнь подтверждает правду написанного в книге, и не какую-то отвлеченную правду, а неоспоримость картины жизни, схваченной автором.

Работа режиссера, постановка – свидетельское показание: я утверждаю, что именно так все и происходило на моих глазах, на моей памяти, со мной, с близкими мне людьми.

Кинокамера для меня – способ дачи показаний, документального подтверждения: видите, это даже сфотографировать можно.

Меньше всего тут беспристрастности. Веками тянется этот процесс. С кем ты, с прокурором или защитником?

Можно подобрать очки. Виденье нельзя подобрать. Оно должно возникнуть. И качество его не может быть таким или иным. Оно возникает как единственно правильное.

Оценка чего-либо происходит у нас взаимосвязанно с чувством будущего. Не только прошлого (качество сделанного), не только настоящего (восприятие), но прежде всего ощущения будущего. Очевидно, это чувство предвидения должно быть главным у режиссера. Ощущение будущего кинозала.

Режиссер и зритель. Начинать с Гоголя: всей своей массой «...стонут балконы и перилы театров; все потряслось снизу доверху, превратясь в одно чувство, в один миг, в одного человека, все люди встретились, как братья, в одном душевном движении...» (т. V, стр. 170).

Огромность, захват всего в явлении искусства и такая же сила отклика, захватившая, сплотившая, объединившая всех.

Соавторство. Профессия режиссера характерна необходимостью отношений с множеством людей (писатель, актеры, оператор и т. д.). Отношений, именуемых творческими, т. е. вызывающими у каждого из них феномен творчества (стимулируемой фантазии, собственной активной деятельности, собственного ряда ассоциаций). Но прежде всего эта профессия предполагает общение такого же рода – с наиболее близким из таких соавторов – со зрителем.

Читая повесть, не обязательно читать ее подряд. Можно прочитать тридцать страниц, потом пообедать, отдохнуть, затем прочитать следующие тридцать страниц и т. д. У зрителя все то время, которое он проводит в кинематографе, должен быть непрерывный контакт с экраном, и стоит этому контакту прерваться хотя бы на минуту, как вернуть его очень трудно.

С экрана все время должна протягиваться какая-то нить, которую зритель держит не только в своих руках, но и в своем сердце.

Иногда хочется задуматься над простыми положениями. Понять смысл того, что, казалось бы, ясно. Вот одно из этих ясных положений: искусство всегда открытие. Однако под открытием менее всего следует понимать показ какого-то еще не известного материала. Процесс открытия происходит не на поверхности исследования, но в глубинах внутренних процессов. Гоголь писал, что величайшая задача художника «изобразить обыкновенное», но «чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было, между прочим, совершенная истина» (т. V, стр. 54).

Обыкновенное и извлеченное из него необыкновенное. Что же такое это «необыкновенное»? Оригинальность ракурса, приема изложения? Нет, попросту «совершенная истина».

Когда в молодые годы начинаешь работу над постановкой, разгуливается выдумка, больше всего хочется придумать небывалое. Режиссура становится способом усложнения каждой, даже крохотной части произведения. Проходит время, начинаешь понимать: казавшееся сложным нередко было лишь запутанным.

Пробуешь работать по-иному. Хочется надеяться, что от запутанности к простоте.

Но это простота особая.

В фильме «Возвращение Максима» нужен был профессионал бильярдист. Ему предстояло, стоя спиной к аппарату, играть на бильярде вместо Б. Чиркова. Ассистенты разыскали такого специалиста и привели на съемку. Мы попросили его показать свое искусство. Невзрачный человек направился к бильярдному столу, намелил кончик кия и, как бы не целясь, шар. Дальнейшее произошло в мгновение: пирамидка разбежа-

лась по зеленому сукну и шар за шаром – то с грохотом, то беззвучно – уложились в лузы.

Я пробормотал жалкий комплимент: «Вы играете потрясающе!» «А что играть?.. – промолвил бильярдный чемпион, стирая мел с рукавов, – в угол, в середину, и все».

Работа режиссера – простое дело. Фильмы должны рассказывать про человека, про жизнь. И все.

Только в самых первых классах средней школы учат изложению. Потом требуют сочинение. Процесс режиссуры – это «сочинение», а не «изложение».

Моя работа над замыслом постановки начиналась обычно с того, что я отчетливо представлял себе какую-либо из сцен в жизненной обстановке. Например, Лир, за которым закрывались ворота замков. Яго в атмосфере портовых кабачков. Гамлет и актеры на заднем дворе, Гамлет в государственном совете и т. п.

И одновременно – очевидно, из-за длительности исследовательской работы – эта жизненная среда, реальное положение являлись и как бы сгустком тематического положения, поэтической идеей сцены.

Замысел: «Кисть бросила на полотно первый туман, художнический хаос; из него начали делиться и выходить медленно образующиеся черты. Он приник весь к своему оригиналу и уже начал улавливать те неуловимые черты, которые самому бесцветному оригиналу придают в правдивой копии какой-то характер, составляющий высокое торжество истины. Он чувствовал, что наконец подметил и может выразить то, что очень редко удается выразить»

(Гоголь, т. III, стр. 415).

См. замыслы поэтов. У Пушкина наброски строчек с еще не заполненными пространствами. Опорные точки образов, сцен. Менее всего – контуры, скорее – пятна.

«Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта» (О. Мандельштам).

См. у Рене Клера. Кажется, Расин: «Трагедия у меня уже готова. Осталось ее написать».

Предание о замысле «Грозы». Островский шел в сумерках, перед грозой, по пустынной улице в Костроме. Мелькнул свет лампы из-за высокого забора, раздался женский плач.

Работа, азарт, прилежание, упорство, неутомимость исследователя. Легкость импровизации. Жестокость самоограничения. Воля организатора. Способность взгляда со стороны. Критика.

Замысел постановки возникает не из перебирания связкой готовых ключей – кинематографических приемов, напротив, полное забвение этих приемов – первое условие успешной работы. Это путешествие в еще неведомый мир, который нужно узнать не только логикой сознания, но и ощущением, вкусом, запахом. Услышать общий гул этого мира, отчетливо увидеть его мельчайшие движения и звуки.

Ощущение, предчувствие образа, но иногда не только образа, но и идеи. Предчувствие образа в моей работе и момент, когда это первичное ощущение находило выражение, – Шостакович.

Можно культивировать саму смутность этих ощущений, оставлять поэзию на стадии мычания и – что самое плохое – интеллигентному человеку стилизовать свой голос под коровий.

Можно и действовать «расчетливой сообразительностью». Но с ней не сопряжется внутренними связями ткань образов – получится только «изложение» по шпаргалке. «Логическое сознание, переводя дела в слова, жизнь в формулу, схватывает предмет не вполне, уничтожает его действие на душу. Живя в этом разуме, мы живем на плане, вместо того чтобы жить в доме, и, начертав план, думаем, что построили здание. Когда же дойдет дело до настоящей постройки, нам уже тяжело нести камень вместо карандаша» (И. Киреевский – А. Хомякову).

Совображение. Сопряженность

Одно время я очень увлекался учебниками красноречия. Мне казалось, что это искусство близко к нашей профессии. Вот передо мной зри-

тельный зал, и мне его нужно в чем-то убедить. Как же мне строить цепь этих убеждений?

Образы сценария (пьесы) попадают в сознание, как брошенный в воду камень – всплеск, и сразу же возникают до бесконечности расходящиеся концентрические круги, круги ассоциаций.

«Только что зашло солнце» – короткая ремарка Чехова в 1-м действии «Чайки» превращается в режиссерской партитуре Станиславского в: «Тусклое освещение фонаря, отдаленное пение загулявшего пьяницы, отдаленный вой собаки, кваканье лягушки, крик коростеля, редкие удары отдаленного церковного колокола. Зарницы, вдали едва слышный гром».

Путь от неясного гула до слышимых слов, от колеблющихся пятен до форм – это путь выстраивания ассоциаций. Путь этот начинается с выяснения качества вещей сопоставлением, соотношением, сравнением.

Мы глядим на мир, он возникает перед нами удобными комплексами готовых схем, с детства известными сочетаниями, не требующими объяснения понятиями.

Вызревание замысла начинается с перемены качества зрения – глядение превращается в виденье. Осмотр превращается в узнавание. События, люди, вещи уже не движутся в сознании в одной плоскости, они поворачиваются, становятся объемными, то удаляются, показывая окружающий их мир, то приближаются, становясь отчетливыми в крохотных деталях.

Есть такое выражение: «перевести на кинематографический язык», выражение это не точно. Работа режиссера менее всего похожа на работу переводчика. Замысел постановки – это не изложение идеи, образов, среды, сочиненных автором. Это продолжение его сочинения на другом материале.

Пьеса (сценарий) – это «второй просмотр» автора. Для того чтобы начать работать над ней, режиссер должен вернуть ее к «первому просмотру». Нужно не только понять образы автора, нужно размотать обратным ходом ассоциации, их создавшие, и на этом пути создать свои ассоциации, найти свой материал.

Сила выражения в активности отношения к жизненным явлениям. Но и в своих, только своих ассоциациях – своем эхе, возникшем в душе.

Если этого эха нет – служба, ремесло, профессия.

Талант отличает от ремесла наличие этой способности страстно увлечься, услышать свои отзвуки и отклики. А если этого нет – не берись за работу.

Но этот отзвук нужно воспитывать. Иначе он заглохнет. Навсегда. «Восторг исключает спокойствие», – писал Пушкин. Однако он же писал: «Пока не требует поэта....»

Первое, что отличает любое художественное построение от хаотического нагромождения натурализма, это подбор всех элементов будущего произведения по определенным принципам. Это закономерность отбора и закономерность сочетаний.

Любой элемент фильма оживает на экране лишь тогда, когда он преображен, получил иной, особый характер. Актерская игра становится выразительной, лишь уловленная определенным положением или движением камеры, углом зрения объектива, тональностью фотографии. Звук – только в сочетании с иными звуками и с изображением и т. д.

Суть в том – и это понимаешь через много лет, – что сопряженность, спаянность частиц формы – множественна. Сопряженность бесконечно многими магнитными полями, связями. Сопряженность – притягиванием и отталкиванием. Сопряженность смысловая, тематическая, жизненная, бытовая. Сопряженность времени. Сопряженность внутренних закономерностей построения: ритма, композиции, ведения действия, интонации, душевной жизни одного героя, взаимоотношений нескольких героев, всех лиц, народа, истории. Сопряженность среды: предметов и зданий, костюмов и транспорта. Сопряженность запахов и звуков, ощущений и отзвуков. Сопряженность эха и сопряженность отблесков.

И все это – единство сплавленных, уже не существующих в отдельности, частиц ткани произведения. Лабиринт сплетений. В этой сопряженности заключена та глубина смысла, предвидения – сути явлений, выраженной, а не пересказанной искусством, что делает произведение живым.

Сопряженность – прирожденный дар, талант. В ней менее всего рациональный процесс подбора иллюстративных средств. Здесь не могут быть видны швы и ничего не приварить, даже автогенной сваркой.

Целостность произведения искусства – это не только целостность идеи, реализуемой в какой-то основной, магистральной линии замысла, это подчиненность каждой мельчайшей детали общему ощущению, общему пониманию действительности.

Для меня примерами выражения истории на экране являются не грандиозные общие планы(...), а совсем простые кадры.

Я нахожу в них качество, которое Гоголь считал главным для исторического живописца: «Высоким внутренним инстинктом» почувствовать «присутствие мысли в каждом предмете».

Открытие значительности, глубины смысла там, где поверхностный глаз не замечает ничего существенного; способность объединить разрозненные явления, найти связи бездушного и одухотворенного.

В «Матери» Пудовкина часы-ходики, чугунный утюг, рукомойник не детали быта, а элементы эпоса, истории, открытых в неподвижности будничных вещей.

Исследования – часто пресс, под который кладется произведение. Пресс приводится в действие: сжимаются слова, поступки, характеры – и остается выжимка сути сочинения; она вынимается из аппарата в виде карточки с анкетой. На ней вопросы и – ответы. В чем тема произведения? Какова его мораль? Кто с кем борется? Какие препятствия преодолевает (и преодолевает ли) герой? Положительный он или отрицательный (ненужное зачеркнуть)? Чем произведение подтверждает право автора на звание прогрессивного? Почему оно имеет (или не имеет) право ставиться сегодня?

Так Чаплин доставал из-под катка часы.

Может быть, признак гениальности и состоит в невозможности получить под этим исследовательским прессом сколько-нибудь разумный вариант.

О моих поисках пути в режиссуре.

18 лет – аппарат на веселом колесе.

22 года – специфика кино. Стилль и жанр. Актер.

30 лет – смысл.

60 лет – правда.

МИХАИЛ ИЛЬИЧ РОММ

(11.01.1901–1.10.1971)

Кинорежиссер, сценарист, актер, педагог



Родился в Иркутске в семье ссыльного социал-демократа, врача-бактериолога. Кинематографистом Михаил Ромм стал, когда ему уже было около тридцати. К тому моменту он приобрел как жизненный, так и творческий опыт. Учился на скульптора, занимался литературными писаниями, много переводил, особенно с французского. Был продовольственным агентом. В 1929 году, после смерти отца, дабы иметь твердый заработок, выбрал кино как постоянное занятие. Михаил Ромм решил экранизировать «Пышку» (1934). Он никогда не бывал во Франции, но у него оказалось достаточно литературных знаний для того, чтобы воссоздать колорит мопассановской Франции. Начинающий режиссер, следуя советам своего старшего товарища С. Эйзенштейна, создал выразительный образ «многоголового существа» обывателя, противостоящего человеческой индивидуальности, которой в данном случае оказалась провинциальная проститутка. С этой картины началось сотрудничество Ромма с оператором Борисом Волчком.

В 1936 году Михаил Ромм снял фильм «Тринадцать», прославивший подвиг горстки красноармейцев, вступающих в бой с басмачами у артезианского колодца. Единственную женскую роль в этой картине сыграла Елена Александровна Кузьмина, которая стала женой Ромма.

После кинодилогии о Ленине, созданной по указанию руководства студии в рекордно короткий срок, Ромм добился прочного официального

признания. Его режиссерская судьба складывалась внешне вполне удачно. Он никогда не был в простое, даже в эпоху малокартинья. 1957 год – переломный в биографии М. И. Ромма. После фильма «Убийство на улице Данте» он как режиссер решил отказаться от старой эстетики и сознательно ограничил себя преподаванием до тех пор, пока не обнаружил в себе способностей к обновлению. После шестилетнего перерыва, Ромм создал «Девять дней одного года» (Главный приз Международного кинофестиваля в Карловых Варах, 1962). Несколько меняется и почерк роммовской режиссуры, приближаясь к новым, более раскрепощенным, европейским канонам композиции кадра и актерской игры.

«Обыкновенный фашизм» – одно из крупнейших художественных явлений 20 века. Герои картины: человек – толпа – вождь (фюрер). Ромм сталкивал два пласта времени: прошлое, проходящее в кадрах хроники, и настоящее, раскрывающееся в авторском комментарии.

Ромм был одним из крупнейших педагогов: много лет преподавал во ВГИКе (с 1938-го на операторском и сценарном факультетах, с 1948-го – руководил актерско-режиссерской мастерской), написал несколько книг по вопросам киноискусства. Был женат на актрисе Е. Кузьминой, сыгравшей в большинстве его фильмов.

Оставаясь выдающимся художником, М. И. Ромм был в то же время и весьма своеобразным, серьезным педагогом. Список его учеников невероятен: Г. Чухрай, Р. Чхеидзе, В. Шукшин, А. Тарковский, А. Кончаловский, Э. Климов, А. Смирнов, В. Абдрашитов, В. Меньшов.

В 1989 году были опубликованы «Устные рассказы» Ромма. Он был великолепным рассказчиком.

«Михаил Ромм был на редкость обаятельным, мягким человеком, но одновременно с жесткими, неколебимыми внутренними позициями. Находясь рядом с Роммом, нельзя было сфальшивить, соврать. При всей своей сложной человеческой судьбе Михаил Ромм умел с каждым фильмом возрождать и находить заново свое уникальное качество. Бывают люди, которые застыли и не меняются. А Ромм был способен пересматривать себя, и это великое свойство... Ромм повторял нам: “Режиссура – это не профессия. Это способ жизни”», – писал о нём Элем Климов.

Глубинная мизансцена

Как известно, вторжение звука в кинематограф резко изменило представление о монтаже и мизансцене. Сначала появился длинный поясной план разговаривающего актера, затем нарушилось представление о длине монтажного куска вообще. Важнейшие функции монтажа, особенно в актерских сценах, оказались невозможными из-за звука. Речь принесла с собой элемент реальной протяженности времени, этим самым она под корень подрезала наиболее эмоциональный монтаж в условном (растянутом или, наоборот, сжатом) времени. Необходимость сохранения чувственной целостности речевого материала резко сократила возможность разбивки актерских сцен на монтажные куски.

В итоге, строя актерскую сцену, режиссер звукового кинематографа оказался обязанным пересмотреть принципы самого могучего выразительного средства немом кино – монтажа.

Как бы ни строилась актерская сцена в немом кино, но рано или поздно аппарат, разглядывающий эту сцену, вторгался в середину ее и начинал выхватывать из нее отдельные детали, групповые действия, портреты, отдельные движения. В монтажных столкновениях этих элементов происходящего возникало кинематографическое действие, которое по своей выразительности значительно превосходило первооснову, видимую глазом, без аппарата. Монтажная разбивка обогащала сцену. Это можно увидеть в любой немой картине. И наоборот – длинный разговорный план обычно выглядит бледнее в снятом виде, чем то, что происходило на репетиции.

На первых этапах звукового кинематографа режиссеры с трудом сдавали монтажные позиции. Но их пришлось в конце концов сдать. С каждым годом монтажные куски актерских сцен делались все длиннее. Логика человеческого поведения, эмоциональная взаимозаражаемость актеров, естественность переходов из состояния в состояние, непрерывность актерского действия – все это очень часто требует съемки сложной психологической сцены единым куском и на едином дыхании. Как правило, сцена, снятая на среднем плане, играет хорошо; выдернутые из нее укрупнения играют хуже; крупные планы, выдернутые из укрупнений, играют еще хуже.

При монтаже сцены происходит обогащение изобразительной ее стороны и одновременно – нарушение логики актерского поведения, которое далеко не всегда совпадает с намерениями режиссера. Но длинная сцена, снятая на общем или среднем плане, скучна, изобразительно неинтересна и нарушает самую основу кинематографического принципа: способность кинематографа разглядеть сцену в разнообразных ракурсах – то приближаясь к человеку, то удаляясь от него, то выделяя самое главное, то внезапно раскрывая широкую картину всего происходящего.

Таким образом, режиссеры звукового кино должны были или отказаться от выразительных средств монтажа, чтобы выиграть качество актерской работы, или же жертвовать в какой-то мере актерской работой во имя сохранения того зрелищного богатства, которое может и должен давать кинематографический монтаж.

В огромном большинстве снимающихся сейчас картин режиссер обычно поступает так: он выносит все основное содержание сцены на план, примерно поясной, поскольку в таком плане хорошо видна мимика и действуют руки. Режиссер «жертвует» ногами актера, нижней его половиной. К этому генеральному плану – обстановки и формы ради – снимается общий план мизансцены, на который иногда выносятся незначительная часть реплик. Затем в сцене выискиваются два-три наиболее значительных, по мнению режиссера, места, и эти наиболее значительные места снимаются крупно, то есть хуже, чем основная сцена. Для удобства монтажа снимается еще немой план лица слушающего. Из этого примитивного набора монтируется сцена. Общий план, крупные планы и лицо слушающего служат только для того, чтобы скрыть от зрителя то обстоятельство, что сцена, по существу, снята на поясном плане. Они служат как бы соусом к этому поясному плану и заставляют более или менее безболезненно проглотить его. Прием этот не имеет ничего общего с подлинным принципом монтажа. Это суррогат монтажа, который возникает в результате режиссерской робости: страшно построить сцену совсем без монтажных переходов.

Другой панацеей стала съемка с движения. Распространение панорамы в актерских сценах достигло сейчас невиданных размеров. Киноаппарат – соглядатай всех актерских сцен. В каждой картине и у каждого режиссера он обладает своим индивидуальным характером. В немом ки-

но это был темпераментный истолкователь сцены. Он императивно бросал зрителя именно к тому куску, который режиссеру казался наиболее важным. Движение камеры в актерской сцене, столь модное сейчас, напоминает часто ленивое шатание праздного, а иногда даже подвыпившего зеваки, который тупо поворачивает голову направо, налево, подходит и отходит, вяло разглядывает актеров, по существу говоря, мало интересуясь происходящим и ничего не подсказывая зрителю.

Несомненно, панорама может быть очень выразительной. Мы знаем примеры блестящих панорам в наших картинах. Но когда аппарат просто бродит за актерами, то наиболее динамичным элементом кадра оказываются стены, которые все время бегают взад и вперед, наезжают и отъезжают, в то время как актеры более или менее держатся в одной и той же крупности, и следовательно, не двигаются, а раскачиваются в кадре. Хорошая панорама должна строиться, как ряд открытий. Ее действительное назначение – раскрывать смысл или масштаб происходящего.

Третьим распространенным способом съемки длинных сцен стал наезд или отъезд (замена монтажа от крупного к общему или от общего к крупному плану). Наезд скрашивает неподвижность или бедность мизансцены и дает возможность более или менее безболезненно проглотить довольно длинные куски бездейственного актерского разговора.

В поисках мизансценировочной и монтажной формы актерской сцены каждый режиссер идет своей дорогой. Я хочу изложить принцип, к которому я пришел, строя актерские мизансцены в последних картинах, хотя вовсе не считаю этот принцип единственным и обязательным для всех. Это принцип глубинной мизансцены с переменной актерской крупностью.

Если вы возьмете общий план декорации, но вы двинете актера на самый передний план, то вы получите крупный план актера: фокус на нем, декорация полуприкрыта им и размыта в глубине. Стоит, однако, актеру отойти на два шага в глубину – и перед вами возникает средний план. Декорация открывается полнее. Актер на этом среднем плане может двигаться, свободно разыгрывая данную вами мизансцену. Его мимическая работа все еще видна, но теперь уже действуют руки, тело. Актер отходит еще на несколько шагов в глубину – и перед вами раскрывается общий план декорации, которая теперь полностью видима и в которой можно провести крупные мизансценировочные передвижения.

Если строить мизансцену так, то, не меняя точки аппарата, можно получить общий, средний и крупный план в одной мизансцене, то есть внести в самую мизансцену элемент монтажа. Длина куска окажется менее ощутимой. Смены же крупностей дают, как правило, гораздо большее ощущение динамики, чем поперечное движение аппарата за актером. Недостаток (или, скажем, сложность) такой мизансцены выясняется сразу. Все движения строятся по оси зрения аппарата, то есть в глубину кадра и из его глубины. Тем не менее такое построение мизансцены оказывается выразительным. Даже во время работы актера на самом переднем плане за ним все время присутствует среда. Отход его от аппарата резко изменяет выразительное содержание кадра. Движения актера подчеркивают стереоскопию построения плана. План может тянуться очень долго.

Развивая такого рода мизансцены, мы постепенно пришли к тому, что стали основную часть игровых актерских сцен выносить вообще за пределы декорации, потому что, выдвигаясь на портретную или даже поясную крупность, при условии максимально общей точки зрения за декорацию, актер должен выйти вперед из комнаты на аппарат.

Уже в «Мечте» некоторая часть мизансцен строилась вне пределов декорации. В «Человеке № 217» это стало одним из ведущих принципов. При таком построении мизансцены выгодно резко эшелонировать актеров в глубину, даже если между ними возникает самое непосредственное общение.

В иных случаях можно строить сцену таким образом: один из актеров неподвижно занимает позицию перед самым аппаратом, образуя передний портретный план. Второй актер действует в глубине, энергично передвигаясь или будучи неподвижным, в зависимости от содержания сцены. Отход в глубину актера, расположенного впереди, сразу меняет крупность плана, создавая ощущение монтажного хода. Такое ощущение монтажного хода возникает от приближения актеров вперед или от смены актера на переднем плане.

Одним из обязательных условий при построении такого рода мизансцен должен быть отказ от движения актера вдоль стен или вообще от пребывания его около стен декорации. Впрочем, прижимать актера к стене, влезая с аппаратом в середину декорации, – это, с моей точки зрения, самая вредная из всех традиций, которые принесло с собой звуковое кино.

Построение глубинной мизансцены переменной крупности на общих планах декорации дает огромное обогащение изобразительных ресурсов оператора и режиссера. Естественно, что при этом нарушается традиционная кинематографическая система мизансценирования, которая заключается в том, что эмоциональные и смысловые акценты достигаются движением аппарата или сменой монтажных кусков, в то время как в театре эти эмоциональные или смысловые акценты достигаются движениями актеров. В описанных выше мизансценах приходится в какой-то мере пойти на «театральный» прием, то есть заставлять самих актёров своими выходами на крупный план или уходами в глубину расставлять эмоциональные и смысловые акценты. Но кинематограф ограничен в этих возможностях железными требованиями логики человеческого поведения. Прийти на помощь актеру тогда, когда перемена крупности невозможна без насилия над сценой, должен аппарат.

Сохраняя тот же принцип построения мизансцены, его можно обогатить встречным движением камеры в декорации или из глубины на самую общую точку. При таком движении камеры можно в одном куске получить самые разнообразные планы и создать сложнейшую монтажную фразу, состоящую из ряда отчетливых композиций разной крупности и отчетливых передвижений, без единой резки плана и сыгранной актерами в одном куске.

В «Человеке № 217» типичным случаем глубинного построения мизансцены является сцена Кузьминой, Лисянской и Зайчикова в подвале. Кузьмина сидит, согнувшись в позе трагического отчаяния, на самом переднем плане, закрывая половину кадра. В глубине – видимая часть декорации, кровать, на кровати труп Сергея Ивановича и рядом с ним Лисянская. Декорация взята самым общим планом, и фигура Кузьминой вынесена далеко вперед – за пределы декорации. Все внимание зрителя сосредоточено на лице Кузьминой. Фокус аппарата поставлен на Кузьмину. Кузьмина тихо, еле слышно говорит свой драматический монолог, повторяя слова Сергея Ивановича о Родине. По мере нарастания отчаяния она повышает голос, в кульминационный момент она вскакивает и стремительно бросается в глубь декорации, раскрывая тем самым общий план, до этого момента закрытый ею. Фокус переносится в глубину. Лисянская вскакивает в свою очередь, и движения актеров приобретают большой размах.

Таким образом, вся сцена состоит из ряда глубинных мизансцен, повторяющихся в разных вариантах примерно ту схему, которая была описана выше. Передний план кадра формируется то из одного актера, то из двух. Разговор идет то на переднем плане, то перебрасывается в глубину. Бесперывный, медленный наезд аппарата подчеркивает тревожность мизансцены. Создается ряд отчетливых композиций разной крупности, резко сменяющих друг друга.

Необходимо добавить, что огромную роль в поисках глубинных мизансцен сыграл Б. И. Волчек со своим упорным стремлением к стереоскопическому построению кадра, обогащающему выразительные возможности.

Поиски этого рода мизансцен мы начали еще в ленинских картинах. Специфический монтажный эффект смены крупностей я обнаружил в фильме «Ленин В 1918 году» первой сцене между Лениным и Горьким. Однако применение глубинных мизансцен требует большой гибкости и изобретательности, и я внедрял их в картины осторожно и постепенно, во всевозрастающем масштабе.

Мне не всегда удается выдержать этот принцип до конца даже в пределах одной большой сцены. Я, однако, заметил, что в тех случаях, когда по тем или иным причинам мне приходилось отступать от этого принципа, я сбивался на шаблонное построение сцены и достигал значительно меньшей выразительности.

Глубинная мизансцена с переменной крупностей в какой-то мере заменяет эффект монтажа актерских сцен. Она обогащает действие на экране и делает эпизод более выразительным по сравнению с первоосновой разыгранной актерами сценой, видимой глазом. Глаз не обладает той способностью стереоскопического видения, какой обладает объектив. Выделение актера на крупный план, когда он делает вперед всего два-три шага, на глаз малоощутительно, между тем, снятое камерой, это движение при правильном построении кадра дает эффект огромной силы. Зато передвижения в глубине камера часто ослабляет.

Есть, однако, ряд необходимых условий удачи глубинной мизансцены. Первое – все передвижения актеров должны быть не только психологически оправданы, но, мало того, в них должно быть еще учтено дополнительное усиление или ослабление движения, которое дает камера. Второе – передвижения должны быть смелыми, резкими, выходы вперед

нужно доводить до большой крупности. Третье – кадр должен строиться максимально плотно. Общепринятые сейчас разжиженные композиции с большим количеством не работающего пространства – совершенно непригодны для такого рода мизансцен, так как они ослабляют эффект движения.

Само собой разумеется, что помимо статичной камеры, наездов и отъездов можно строить мизансцены переменной крупности на поперечном движении камеры, в специально рассчитанной для этого декорации.

По существу говоря, мизансцена переменной крупности – это соединение нескольких кадров в одном.

Причем ее всегда можно разбить при анализе на ряд планов. Все дело только в том, как эти планы между собой соединить. Поэтому для себя я подчас называл эти мизансцены «монтажными». При подготовке их я пользовался элементами возможного и привычного монтажного построения сцены.

Мизансцена и монтаж

Попробую изложить в своем докладе то, что думаю о современном состоянии мизансцены в кинематографе в связи с некоторыми мыслями о монтаже. Говорить специально о монтаже я не буду.

Хотел бы рассмотреть современное состояние мизансцены в нашем чрезвычайно молодом, еще не сформировавшемся искусстве, которое, как мне кажется, переживает сейчас даже не юношеский, а отроческий возраст. Это видно по тому, как быстро стареют произведения нашего искусства, как недолго живут в этом еще не установившемся искусстве, где ни одно явление нельзя рассматривать в состоянии статики, а всегда надо брать с позиций: как развивается, откуда растет и из чего оно сложилось.

У нас обычно делят кинематограф технически на две группы – немой и звуковой. Я бы разделил его на три этапа: домонтажный кинематограф; кинематограф с того момента, когда появился монтаж как элемент искусства, и, наконец, звуковой кинематограф. Ни цвет, ни стереоскопия кинематограф не прославили. Они, конечно, обогащают его, но пока что в развитии кинематографического искусства решает не цвет. Что касается стереоскопии, то мы находимся на такой стадии, когда трудно сказать

во что это выльется. Если переход на звук изменил природу кинематографа, обогатил и расширил его возможности, то первое революционное появление монтажа – это начало медленного и постепенного процесса, когда кинематограф перестает быть аттракционом и становится искусством.

С возникновением монтажа появились широко распространенные монтажные теории, которые принесли вред; но как бы ни были вредны и осуждены эти теории, тем не менее для своего времени появление монтажа в кинематографе знаменовало собой рождение искусства совершенно иного качества. Просматривая старые фильмы, я обратил внимание, как первые портретные планы, врезанные в сцену, резко изменили ее, природу.

Если возьмете современный звуковой кинематограф на том участке, который мы будем специально рассматривать, речь пойдет об актерской сцене и мизансценировании, главным образом, об актерской павильонной сцене, то мизансцена теперешнего кинематографа сложилась под влиянием монтажного мышления немого кинематографа и под влиянием театральной мизансцены. Эти два фактора определили мизансценированное мышление режиссеров сегодняшнего дня. Поэтому хотел бы начать с того, чтобы обозначить некоторые особенности кинематографического мизансценирования и мизансценирования театрального – в отличие от мизансценирования режиссеров немого кинематографа.

Кинематограф, как мне кажется, необычайно близок к театру как искусству. Я не принадлежу к числу тех работников искусства, которые считают, что театр и кинематограф – два разных вида искусства, одновременно существующих и могущих одновременно жить, существовать и развиваться. Я считаю, что кинематограф и театр относятся друг к другу в какой-то мере как отец и сын, как родитель и его ребенок.

Правда, у кинематографа предок не только театр; он сложился результате воздействия многих искусств.

Можно вывести кинематограф из литературы и театра, но, во всяком случае, одновременное существование кинематографа и театра на большом историческом отрезке времени исключено. Я совершенно убежден, что кинематограф будет вытеснять театр. Кинематограф может делать все, что делает театр, за исключением непосредственного наблюдения за живым творчеством актера. Но я не считаю, что это специфика высокого

искусства. Мне кажется, что искусство, которое не может окончательно зафиксировать и закрепить определенную точку зрения автора на то, каким он видит мир, искусство, которое не может фиксировать до конца, как скульптура, графика, музыка, литература, – это искусство исполнительское, искусство особого и второго порядка. Кинематограф может это делать и поэтому является искусством высокого порядка, могущим больше сделать, чем театр. Все, что я могу изобразить в театре, – в кинематографе могу изобразить лучше. Если задача искусства реалистически отображать жизнь, то кинематограф может отображать жизнь в сотни, тысячи, в миллион раз подробнее, точнее и вернее, чем может отобразить театр. Если мы стремимся к реалистическому искусству, то театр никогда не может так реально показать мир, как кинематограф.

Одна из главных отличительных особенностей кинематографа заключается в том, что в нем присутствует авторская точка зрения, авторская интерпретация: в немом кинематографе – в надписях, в звуковом – и в виде надписей, и в виде дикторского текста. Автор может комментировать.

В театре всякая мизансцена строится для сидящего зрителя, который сам волен перекидывать свое внимание справа налево, с переднего плана на глубину, наблюдать за тем или другим элементом сцены. Если вы сидите в первом ряду, то переключаете своё внимание, как хотите, – человеческий взгляд не может обнять всю сцену целиком. Я наблюдал однажды в спектакле, как один из героев стоял в том углу сцены, а второй – в другом углу. Публика вела себя как на теннисном корте: поворачивала головы направо или налево. Зритель сам примерялся, на кого ему интереснее смотреть – на Иванова или на Петрова.

В кинематографе зритель видит только с той точки, как этого хочет автор. Автор хочет, чтобы зритель смотрел на Петрова, а не на Иванова, – и эта точка зрения автора навсегда зафиксирована в фильме. Эта истина кажется настолько общеизвестной, что я прошу извинения за такой рассказ. Но от этого многое принципиально меняется. Когда в театре разводится мизансцена, очень часто режиссер дает право актерам поначалу самим ее искать. Имея громадное пространство сцены, актер свободно на этой сцене живет. Текст и мизансцена являются единственным и главнейшим орудием театрального режиссера, которыми он выражает свое отношение к замыслу. Все остальное – явление вспомогательное.

В кинематографе не так. В кинематографе все движения актера должны быть строго согласованы с техникой, грубо говоря, – со съемочной техникой, с тем, как вы собираетесь это снимать. Вы вместе с аппаратом должны прийти на эту сцену и должны рассмотреть ее, выхватывая отдельные куски, двигаясь по сцене или поворачиваясь, подходя к актеру или отходя от него. Следовательно, раз вы сами ведете себя активно на этой сцене, то передвижения актеров должны быть всегда согласованы с этим мышлением режиссёра, рассчитанным на зрителя. Зритель вместе с аппаратом подходит к актеру, который должен быть на этом месте, он обходит его с той стороны, с которой это вам нужно. Вы монтируете сцену из кусков. Вне этого движения аппарата мизансцены нет.

В кинематографе сцена должна быть строго согласована с волей режиссера. Значение мизансцены поднимается невероятно. В театре безразлично, если я нарушу мизансцену. Если вы придете в хороший театр на три-четыре спектакля подряд, вы обнаружите, что один состав играет так, другой – не так; один актер подошел к известному месту раньше, другой – позже; сегодня он играет стремительно, завтра – медленно; сегодня он перешел к столу, завтра – нет. В кинематографе это невозможно. Если актер против задуманной мизансцены делает отклонение на пять сантиметров, – его рука выдвинется; если не встанет – он не попадет в кадр.

Мизансцена в кинематографе – железная, стальная и должна делаться необыкновенно быстро. Если в театре мизансцена находится медленно, в результате долгих репетиций, день за днем, после застойного периода с поправками и изменениями, и медленно приближается к окончательным результатам, то в кинематографе режиссер должен найти мизансцену мгновенно, он должен развести ее на два-три часа в окончательной форме. Поэтому приходится заставлять актера, насиловать его в полном согласии со схемой монтажа и мизансценой, которую я создал для своего авторского отношения к вещи.

Исходя из этих обстоятельств, особенно важно осмыслить некоторые принципы кинематографического мизансценирования, потому что в результате мы всегда действуем сугубо эмпирически: приходим в павильон и изобретаем, как склеить актерское поведение со своим отношением к вещи. Методологии никакой нет, не разработана, и ее даже не начали разрабатывать.

Если я сижу в театре в десятом ряду, я вижу все, что происходит, вижу, как движутся люди. Если я попробую с той же точки снять таким образом, чтобы вся сцена вошла в кадр, то мы не увидим решительно ничего, будут бродить маленькие козявки, у которых не только мимики не увидите, но даже движений – на столько у камеры слепой глаз. Для того чтобы увидеть подробно, мы должны подойти ближе, но как только подходим ближе – теряем пространство. Пределом ясного видения является, как мне кажется, такой кадр, в котором фигура взята в рост. Если взять чуть больше, мимика уже не видна.

По сравнению с любым театром, наша игровая площадка в кинематографе невероятно мала. Если возьмем распространенный план – по колено, на котором играют большинство актерских сцен в картине, то размер кадра будет в этой площадке высотой 1,2 метра, шириной – 2 метра.

Если посмотреть наши картины, то окажется, что огромное большинство действий развивается на ничтожном пяточке. Правда, мы обманываем зрителя, показывая, что за играющими актерами еще многое видно, но факт, что мы разводим мизансцену на пространстве в письменный стол.

В кинематографе нет более тяжелого положения для режиссера, чем съемка за письменным столом, а в театре сцена за письменным столом – самая легкая. Письменный стол не помещается в размер игровой площадки. Вы можете взять одного или другого актера, но взять двух вместе – невозможно. Этот стол так велик, что мы режем его пополам. И каждый раз, когда нам предстоит снять сцену с письменным столом мы думаем, что же изобрести...

Сцена в театре представляет собой прямоугольник или трапецию, широким основанием повернутую к зрителю. Сцена в кинематографе – треугольник, повернутый острым углом: чем дальше, тем вы больше видите. Чем ближе в пределах треугольника действует актер, тем меньше вы его видите – сужаете его в пространстве. У нас есть случаи, когда берем крупный план актера, малейшее движение головы есть уже крупное передвижение.

Но несчастье в том, что каждое движение камеры в кинематографе нельзя считать прихотью режиссера. Любая смена кадра принимается зрителем как смысловой акцент. Если я возьму человека, который ничего

не будет делать, возьму его сначала целиком, потом по пояс, по том одни глаза – зритель начнет отыскивать в этом что-нибудь значительное, и в зависимости от того, будет лицо этого человека скучновато или грустновато, – зритель сделает свой вывод. Если возьму девушку, сниму ее дальше и дальше на улице одну, то всем станет грустно, потому что я от нее отошел. Если приблизиться к ней, – это ощущение исчезнет.

Каждая смена кадра должна нести смысл. Если не несет – это будет незаконный прием. В кинематографе смена кадра, движение камеры должны что-то обозначать. Когда режиссер разводит кинематографическую мизансцену, он вкладывает свое понимание, свое истолкование в эту съемку кадра, как и в работу актера. Сочетание кадров дает понимание, представление об удавшейся или неудавшейся сцене.

Вмешательство режиссера настолько могуче, что актеры не всегда его могут переспорить.

С. М. Эйзенштейн очень мало работал с актерами, – он почти не работал с ними. Он тщательно следил за их поведением, за их движением в кадре, но он психологически предоставлял им большую свободу, во всяком случае, большую, чем предоставляют актерам другие режиссеры. Такие опытейшие актеры, как Черкасов, Жаров, Бирман, снимаясь в «Иване Грозном», который был построен в самой сложнейшей монтажной схеме, не сумели бороться с режиссером, так как манера съемок продиктовала манеру игры. Это заставило актеров самих подчиниться своеобразному ритму и нарушить тем самым нормальный жизненный ритм.

Мизансцена и монтаж настолько тесно связаны, что одно без другого не существует. Кинематографическая мизансценировка и последующий монтаж должны быть заранее продуманы, и только при соединении их что-то возникает в кинематографе.

В кинематографической мизансцене актер связан в свободе передвижения, режиссер ограничен размерами площадки, аппарат подслеповат, и только в соединении этих элементов возникает мизансцена.

Весь ход мысли в немом кинематографе я должен домыслить образно. Какую бы сцену ни взяли в немом кинематографе, она складывается из разных элементов движений человека, его глаз и прочее. Вот взят человек крупно, кто-то отшатнулся, в воздухе сверкнула пулеметная очередь. Лежит человек.

Каждое человеческое действие сопровождается словом, но слова в немом кинематографе нет, оно заменялось движением, каким-то образным представлением, и в результате накопления этих знаков-символов зритель угадывал смысл происходящего. Из этого родилась своеобразная эстетика ребуса. Эта сторона немого кино бесспорна сейчас, она формировала даже самые простейшие картины. Далее, актерские реалистические сцены всегда строились с элементами загадок. Все шло на загадке: что представляет собой то или иное действие, потому что элемент загадки заложен в самой природе немого кадра. С другой стороны, мизансцена в немом кинематографе строилась на столкновении разнородных элементов и была связана с условно растянутым или сжатым временем. Как бы ни строилась мизансцена в немом кинематографе, но всегда аппарат, вторгаясь в действие, начинал выхватывать куски и из столкновения кусков складывать ребус. Вместе получался поступок.

Когда я ставил первую свою картину «Пышку», я приступил к ней с гордым намерением – во что бы то ни стало по-иному отрепетировать всю картину с актерами и начать новую жизнь в кинематографе: все как в театре. Я начал с репетиций сцены в дилижансе, собрал всех актеров. Пышка входит в дилижанс, садится, оправляет платье и приветливо кланяется; Пышка приветливо улыбается, опять кланяется; голова Луазо отворачивается. Идет ряд крупных планов – это реакция буржуа на появление Пышки... Пышка улыбнулась, и все по-разному реагировали. Произошло замешательство... Далее выяснилось следующее: для того, чтобы эту сцену изобразить в реальном времени, актеры должны сделать единообразное движение все вместе отвернуться и возмутиться – и получается реакция. А я хотел добиться разнообразных движения актеров. Оказалось, что в жизни это движение можно производить одновременно, а на экране – в растянутом времени. Я бился, бился и решил, что эту сцену отрепетировать не смогу, но инстинкт кинематографиста говорил, что эту сцену показать можно, она на экране должна получиться. (Она получилась в растянутом времени).

Смена двух кадров режет время в зависимости от желания режиссера. Это определяется тем, как режиссер соединяет планы. Но это хорошо, когда нет звука, а представьте себе, если бы Пышка сказала: «Здравствуйте» (голосом), а все должны ответить одновременно что-нибудь, то вы этот прием не смогли бы применить. Изображение можно растянуть

во времени, а звук?.. Не выйдет, потому что появляется реальное время. Как только появляется слово и неразрывные цельные разговорные сцены, это лишает вас возможностей, которыми вы свободно распоряжались в немом кинематографе, в его образной системе.

Еще долгое время после того, как пришлось перейти на звуковое кино, я пытался в звуковых картинах использовать неожиданно свалившееся в «Пышке» богатство возможностей распоряжаться чудесными вещами, которые на экране обогащают мизансцену.

В чем радость режиссера? Радость режиссера в том, что он видит глазом на экране лучше, следовательно, он снял правильно. Перед глазом было бедно, а ты снял в определенной крупности – и стало богато. Значит, правильно смизансценировано. Или было богато глазом, снял и стало хуже – значит, не нашел нужной точки.

В «Пышке» я убедился, что кинематограф имеет возможность ритмически обогащать действие благодаря столкновению разнообразных элементов. Я пытался это сделать и в других картинах, но сразу натолкнулся на некоторые препятствия, которые ставят звук и которые поначалу сильно мешали работать.

Звуковое кино – искусство более сложное и высокое, и, как мне кажется, мы в звуковом кино мало постигаем истину, поскольку эта истина во много раз стала сложнее и богаче.

Первые звуковые сценарии строились на сложнейшем сочетании слова, музыки и изображения. Мы пытались и в звуковых кинокартинах построить сложный монтаж. Но оказалось, что поясной план разговаривающего актера как вошел в кино, так из него и не выходил, – он даже постепенно начал подминать под себя остальной материал.

Первые звуковые картины имели строение по методу немого кино, начальные кадры шли под музыку. В картине «Одна» Кузьмина говорит всего пять слов. Ее единственная фраза: «Они режут на мясо ваших баранов»; больше ничего Кузьмина за всю картину не произнесла, Бабанова пела песенку, Герасимов один раз «звуково» зевнул. Был длинный план Крупской, которая уговаривает Кузьмину поехать в деревню. Трауберг и Козинцев – режиссеры эстетически тонкие, им было стыдно вставить план разговаривающей Кузьминой в картину, поэтому Кузьмина говорила за кадром, а в кадре – слушающие Кузьмину.

В другой картине, «Дела и люди», появился в середине разговорный план: Охлопков произносил три длинных монолога. Постепенно выяснилось, что эти монологи и есть самое интересное, что было в картине. Как только актеру дали возможность долго держаться в кадре, как только кинематограф познакомился с новым качеством актерской работы, – он познакомился с тем, что такое реалистически выраженная мысль, ибо в немом кинематографе актер работал пунктиром по законам немого кинематографа: от движения к движению, от поступка к поступку. Через пустые перебивки создавался пунктир. Зритель соображал, заполнял сам отсутствующие места, – отсюда типажная теория. Человека можно заставить делать одно движение, заплакать, засмеяться и прочее – все по отдельности. Зритель заполнял недостающее своим воображением, он многое домысливал за нас.

Когда впервые увидели органику актерской мысли и поведения, когда появился план разговаривающего актера, то он оказался драгоценным. Этот план оказался необычайно емким в идейном отношении, слово оказалось необычайно емкой формой для выражения мысли, и поэтому нельзя было от него отступать назад. Этот план стал постепенно подчинять себе звуковой кинематограф, и влияние долго разговаривающего актера.

Зрительно неинтересно смотреть актера долго говорящим. Но если вы по-настоящему актерскую сцену начнете резать на куски, то потеряете в качестве. Сколько раз я убеждался: сцена, сыгранная целиком, играет актером хорошо, а как только выдернешь кусочек – всегда играет хуже. Этот кусок играет вне связи с предыдущим и последующим. Крупные планы вообще играют плохо. Кузьмина не могла играть крупные планы, как мы обычно их снимаем. Охлопкову нужен был человек, которому он должен заглянуть в глаза, а не дощечка. Кинематографическую условность он не переваривал.

Из этого, казалось бы, серьезного противоречия: резать сцену – хуже играют актеры, не резать – получается невыразительно и бедно. Каждый раз для съемки сцены такого рода придумывается какой-то спасительный выход. Есть профессиональный, широко известный прием, который применяют режиссеры каждый раз, когда наталкиваются на противоречия. Наиболее просто: как бы стать на позиции немого монтажного кинематографа и снять общий план для того, чтобы зритель по-

нял, где происходит действие; затем выделить двух наиболее важных из актеров, связать их поближе друг с другом на площадке размером в письменный стол – для конца, потом опять снять общий план. Это всегда смонтируется.

Но является ли такой монтаж действительно принципом, и тот ли это монтаж, о котором говорим, имея в виду монтаж и мизансцену? Ни в малой степени. Но огромное количество сцен снимается этим способом. В качестве самого важного оказывается самый длинный план. Это поколенный, невыразительный план. Если посмотрим монтажные листы картины, то обычно звучит так: общий план 2,5 метра. Что происходит? Маша подходит к Василию. Средний план – 29 метров, идет огромный диалог. Далее – крупно Василий: «Что ты говоришь?» Потом средний план 38 метров. Маша крупно: «Я не люблю тебя». Потом средний и общий – 2 метра: они расходятся...

От вас скрывают, что вся сцена снята по колено. Это тот же план, который появился в кино в 1931 году, только снабжен соусом, сделан гарнир. А по существу он так и торчит... Разве так делали монтажную разбивку в немом кинематографе? Сейчас бы пришлось «настричь» Машу и Василия, разбить их на «капусту».

Монтажная и образная природа немого кинематографа сохранилась и сегодня – это псевдомонтажный прием, который применяется сейчас, несмотря на то, что является, с моей точки зрения, незакономерным. Он необычайно распространен.

В поисках выхода из этого положения первое, что представляется спасительным, это панорама, съемка с движения. Можно классифицировать панораму по-разному, – я не очень понимаю разницу: что такое панорама и что такое съемка с движения. Можно кататься на тележке, ездить на кране, совершать целый ряд движений и т. д. – для меня это все равно, раз камера повернулась, или поднялась, или поехала, раз она стронулась с места, – все это будет съемка с движения.

Панораму я разделяю на панораму, которая зависит от движения актера, которую «тащит» за собой актер, и панораму, которая не зависит от движения актера, которую делает режиссер для своих целей – это разные панорамы.

Что такое панорама, которую «тащит» актер? С моей точки зрения, это не панорама, потому что основа панорамы – это обозрение в про-

странстве некоторого явления. Изначальный смысл панорамы в том и заключается, что это было обозрение. Если станете снимать ближе, отдельными кусками, то они никогда не станут достоянием массового восприятия. Зритель в каждом кадре почувствует жульничество. Он вам поверит, если увидит, что это действительно лежит труп, и он вместе с вами его обзревает.

Вы хотите установить физическую одновременность событий: например, человек нагнулся, а за его спиной готовится выстрелить враг. Если это показать панорамой – ощущение действительной опасности выше, чем если показываем это монтажом. Потому что панорама доказывает: мы здесь присутствуем, внутри одного действия. Значение панорамы в том, что она своим движением открывает новые качества.

Я помню панораму из одной картины... Толпа. Ходит герой, безработный; сначала мы видим его крупным планом, потом аппарат начинает отъезжать, мы уже видим 20–30–500–1000 человек. Среди этой толпы мы начинаем отыскивать своего героя, но это не возможно. Вы начинаете понимать, что таких людей, как наш герой, – миллионы... Или возьмите панораму из «Молодой гвардии» Герасимова. Оператор снимает Краснодар единой панорамой, и внутри сцены каждый раз возникают неожиданные фрагменты действия. Это изначальное предназначение панорамы.

Панорама, в которой аппарат ходит за актером, назначается для того, чтобы освободить актера от небольшого пяточка и в то же время дать возможность снимать цельным длинным куском. Актер может ходить, вы за ним, он садится – и вы садитесь вместе с ним. Актер как бы приобретает большую свободу действий.

Дело в том, что блуждание за актером иногда бывает необходимо. Например, влюбленная парочка идет по улице. Надо так построить улицу, чтобы она была интересна. Иногда бывают случаи, что это сопряжено с большим интересным обозрением. Например, у Пырьева в «Кубанских казаках» люди идут по ярмарке, за это время перед вами проходит вся ярмарка – это интересное и принципиальное решение. Вы параллельно получаете некоторое обогащение. Но, очевидно, когда аппарат начинает ездить за актером в комнате, то получается, что у вас в кадре качается аппарат, а за ним качаются стулья, столы, окна... Человек на месте, а шкафы стремительно идут туда-сюда, и при этом условии добиться точ-

ного преднамеренного решения режиссером изобразительной стороны сцены нельзя.

Поведение аппарата в какой-то мере характеристика поведения самого режиссера. Режиссер может быть любопытен и нелюбопытен, нервный, как Пудовкин, или очень спокойный, который монументально берет кадр с одной точки и «лупит» его. Режиссер напоминает собой ребус, — он присутствует в целом ряде пунктов, но ничего не разъясняет и не объясняет... Актер ходит, и я хожу, он остановился — и я остановился... В чем смысл этой кинематографической мизансцены? Почему ходит? Только потому, что человек вообще ходит? Но этого мало.

Каждое движение камеры, как и смена кадра, несёт определенный смысл... Сцена — три человека, сидят и разговаривают. Что нам делать? Мы говорим себе: вернемся к старому испытанному средству — медленному наезду. Поставили аппарат, а потом решаем лучше медленный отъезд. Пробуем наезд и отъезд. Когда сравниваем, то, оказывается, и наезд не плох и отъезд не плох. Что это значит? А это значит, что и отъезд не нужен и наезд не нужен. В чем же смысл? Обмануть зрителя, сделать вид, что у вас есть мысль, — и зритель обманется.

Панорама, прежде всего, должна быть осмыслена.

Принцип глубинной мизансцены, соединенный со стереоскопичностью изображения, во многом препятствует панорамному строению сцены. При глубинной мизансцене изменение крупностей создает актер... Как только выходим за пределы актерской сцены, то оказывается, что звуковой кинематограф до сих пор питается всеми традициями образного языка немого кинематографа. И в этом отношении мы многое потеряли. Мы стали пользоваться этим значительно хуже и менее изобретательно, чем пользовались некогда.

Образность немого кинематографа, то есть обязательное требование образной съемки, сейчас утеряна. Помню, как мы учились писать сценарии... Мне нужно было в первом моем сценарии, который я написал, изобразить сцену, из которой было бы видно, что хозяйка квартиры аккуратная женщина, что она очень хорошая хозяйка. Я написал это так: Климова моет пол... Мне сказали, что моет пол и плохая хозяйка. Тогда я написал: Климова очень хорошо моет пол. Мне возразили, что, должно быть, Климова плохая хозяйка, она давно-давно не мыла пол. Мне пришлось долго думать, как показать, что Климова хорошая хозяйка. Сейчас

мы вообще не стали бы показывать Климову, а сделали бы это так: встречаются хозяйки и говорят о том, какая Климова хорошая хозяйка.

В картине «Тринадцать» (она снималась, когда еще живы были традиции немого кинематографа) надо было показать, что красноармеец давным-давно идет по пустыне. Я долго мучился, как это показать: пустыня, дохлая лошадь, следы, следы красноармейца, дохлая лошадь, валяется шашка, далее – подсумок. Он шел и постепенно сбрасывал с себя предметы. Как показать, что он хочет пить? Я выдумал, что он ползет на бархан. Песок при этом начинает осыпаться и течет, течет, как вода... Сейчас красноармеец сказал бы: «Пить хочу. Я уже прошел 28 километров по жаре...» Ясно, коротко и всего заняло бы несколько метров, – для публики было бы ясно, что красноармеец прошел много километров и хочет пить. Что может быть более органично для кинематографа? Мягко говоря, слово великая вещь, но мы сегодня стали использовать его в хвост и в гриву. Образное выражение в искусстве – это обязательное требование; мы очень часто стали о нем забывать, то есть перестали пользоваться могучими возможностями, которые имеет наше необыкновенно мудрое искусство. Природа восприятия кадра у нас настолько изменилась, что нам уже нельзя мыслить прежними категориями.

Значит ли это, что мы должны стремиться к уничтожению монтажной формы в кинематографе? Это было бы неверно. Внутри актерской сцены мы стараемся монтировать мягче, и когда берем целые сцены, то делаем наплывы, мягкие шторки: стараемся брать актера крупно. Тогда как резкий переход на крупный план обогащает картину. Сколько раз я замечал, что соединение наплывов или шторок ухудшает картину, а грубые соединения делают картину лучше, проще и яснее, и от этого возникают новые мысли, а наплывы смягчают, вуалируют...

Я бы сравнил кинематограф с мозаикой. Мозаика есть искусство, в котором элементы по своей природе разграничены. Рисунок выложен из цветных камешков так, что камешек от камешка отделяется прослойкой, но если вы сделаете переходы незаметными, – это будет не мозаика, а плохой рисунок.

Кинематограф не может быть по своей природе неразрывен. Он прерывист. Следовательно, мы обязательно эту его прерывистость в соединении с отдельными кусками должны возводить в принцип работы.

Свойство кинематографа состоит в том, что сцены должны сталкиваться как два кулака, они должны осуществлять какую-то функцию. Столкновение сцен в кинематографе неизбежно...

Вот примерно то, что я хотел сказать. Если хотите, могу произнести заключительную фразу относительно того, что у нас идет процесс обогащения монтажной природы кинематографа, – в последнее время он стал действительно обогащаться. Мы диалектически пришли к монтажному обогащению кинематографа.

Но должен сказать, что в последнее время у некоторых режиссеров этот процесс стал как бы кристаллизироваться. Режиссер уже привык к определенным приемам работы и продолжает применять их в каждой следующей своей картине, забывая, что прием родился от содержания картины, а пользуется он им в картине совершенно иного содержания, и здесь он не оправдывает себя. Если внимательно посмотрите, вы увидите у некоторых наших режиссеров «остекленение» приема. Найдя спасительную панацею – движение камеры или монтажную форму, – он начинает механически применять ее в каждой сцене. Оказывается, что каждую сцену можно так решить. Значит, прием плох. Он не может быть универсальным, он должен исходить из содержания сцены.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. Лев Кулешов.....	5
Глава 2. Дзига Вертов	25
Глава 3. Борис Шкловский	42
Глава 4. Всеволод Пудовкин	55
Глава 5. Александр Довженко.....	69
Глава 6. Сергей Эйзенштейн	93
Глава 7. Братья Васильевы	118
Глава 8. Леонид Трауберг.....	137
Глава 9. Григорий Козинцев.....	163
Глава 10. Михаил Ромм	183

Учебное издание

Светлакова Елена Юрьевна

РЕЖИССУРА АУДИОВИЗУАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Часть 1

Хрестоматия

Редактор: *О. В. Кравцова*

Дизайн обложки: *М. А. Иноземцев*

Компьютерная верстка: *В. А. Попкова*

Подписано к печати 20.07.2010. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».
Уч.-изд. л. 10,0. Усл. печ. л. 11,9. Тираж 300 экз. Заказ № 485

Издательство КемГУКИ: 650029, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 19. Тел. 73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru