

Михаил Ромм

Беседы о кинорежиссуре

учебное пособие

Для кого и о чем написана эта книга

Кинематограф у нас в стране любят все. Пожалуй, я не ошибусь, если скажу, что воспитание человека в значительной степени зависит от кинематографа. Кинематограф оказывает громаднейшее влияние на все стороны жизни, и особенно на молодежь. Когда кинематограф работает плохо, то тем самым молодежь лишается очень важного орудия для воспитания ее мыслей, ее морально-нравственных устоев, ее общественного настроения. Когда появляется даже одна хорошая картина, мы видим, что она иной раз производит такое действие на молодежь, какое не могла бы произвести даже армия агитаторов, газетных работников и т. д. Каждый кинорежиссер, сценарист, киноактер знает, какой интерес вызывает кинематограф и все виды кинематографических профессий. Где бы нам, киноработникам, ни приходилось выступать, мы получаем десятки записок с просьбой ответить на тот или иной вопрос, касающийся кино и людей, работающих в нем. Я получаю множество писем. Мне пишут солдаты и учащиеся средней школы, колхозники и театральные актеры, инженеры и рабочие. Одни спрашивают, как можно сделаться киноактером или кинорежиссером; другие интересуются, какую литературу по кино можно прочесть; третьи присылают свои сценарии или просят совета, как писать сценарии.

Трудно ответить на такой поток писем. Ведь каждый из пишущих ждет, что я ему отвечу сам, расскажу ему то, что знаю я — режиссер и кинодраматург. Поэтому я решил написать эту книгу. Я постараюсь рассказать в ней то, что думаю и знаю о работе режиссера в кино, о сценарии и вообще о кинематографе.

Книга эта рассчитана на широкого читателя. Мне хотелось бы, чтобы она прежде всего принесла пользу всем, кто

любит и интересуется нашим делом, не работая в нем профессионально. Таких людей очень много.

В нашей стране стремительно растет сеть любительских кинокружков. Уже десятки тысяч людей занимаются кинолюбительством. Снимая кадры и склеивая их, они подчас почти ничего не знают о сложной, трудной и многообразной профессии кинорежиссера и кинооператора. Все постигается ими на практике.

Итак, книга эта адресована тем, кто занимается кинолюбительством.

Но есть люди (и таких тоже немало), которые не имеют дела с узкоплечным аппаратом и тем не менее любят кинематограф, интересуются им и хотят знать об этом искусстве как можно больше. Не раз мне приходилось встречаться с кинозрителями, которые обнаруживали превосходное знание кинокартин, могли перечислить не только актеров советского и зарубежного кино (актеров знают, пожалуй, чуть ли не все), но и режиссеров, и операторов, и кинодраматургов. Многие из этих людей разумно и глубоко судят о картинах.

Среди писем, которые я получаю, немало написано именно такими зрителями. Они интересуются кинематографической литературой, и вопросы их в основном сводятся к тому, что прочитать о кинематографе, что прочитать о кинорежиссуре, что прочитать о сценарном деле. Любя кинематограф, эти люди хотят узнать его ближе и подробнее, хотят понять, как делается кинокартина, как работают кинематографисты, создавая свои фильмы. Я надеюсь, что эта книга поможет и этого рода любителям кинематографа.

Немало писем я получаю от работников смежных искусств — от театральных актеров, которые хотят сниматься в кино или просто интересуются смежным видом творчества, от работников других искусств, тянущихся к кинематографу, от начинающих писателей, от участников драмкружков. Может быть, когда-нибудь они и придут к нам.

Все они хотят знать специфику киноработы. Я рассчитываю, что эта книга принесет известную пользу и этой группе читателей.

Наконец, среди многотысячной армии профессиональных кинематографистов огромное большинство знает какой-либо один узкий раздел киноработы, и многим из них интересно полнее, шире изучить свое дело. Работая над этой книгой, я думал и об этих моих коллегах — кинемеханиках, ассистентах и помощниках режиссера, молодых операторах, осветителях, лаборантах, рабочих киностудий.

Мне довелось за последние годы прочитать много лекций и докладов. Я читал лекции во ВГИКе, на режиссерском, на сценарном и на других факультетах; читал лекции на режиссерских курсах «Мосфильма»; читал доклады для участников всевозможных семинаров на киностудиях; наконец, мне много раз приходилось выступать в университетах культуры и просто перед массовым зрителем. Я обратил внимание на то, что, чем проще и вместе с тем чем профессиональнее я излагаю предмет, тем больший интерес вызывает лекция, в какой бы аудитории она ни читалась. Разумеется, обращаясь к студенческой аудитории ВГИКа, приходится излагать некоторые особые, сложные проблемы режиссерской деятельности в кинематографе, которые интересны только специалистам, однако, я заметил, что большинство лекций, которые я читаю студентам режиссерского факультета, представляет интерес далеко не только для них, — такие лекции охотно слушает любая, самая «неподготовленная» аудитория.

Я сделал из этого вывод, что интерес к кинематографу настолько велик, любовь к нему настолько всенародна, наша молодежь (да и не только молодежь) настолько хорошо подготовлена для разговора о киноискусстве, что не нужно нарочито упрощать предмет в беседе с самой широкой аудиторией.

Беседа первая.

Что такое кинорежиссер

Один из основоположников советской кинорежиссуры — С. М. Эйзенштейн как-то сказал: научить режиссуре невозможно, но научиться ей — можно. Режиссура — это настолько сложный предмет, она связана с таким количеством разнообразных знаний, разнообразных навыков, она настолько многообразна, что до сих пор ни у нас и нигде в мире не создан еще учебник кинорежиссуры. Я тоже не хочу пытаться написать учебник. Смешно было бы предполагать, что можно создать книгу, прочитав которую человек может стать к киноаппарату и немедленно начать снимать фильм.

Студенты режиссерского факультета ВГИКа учатся пять с половиной лет. Первые два года они, в основном, слушают лекции по десяткам предметов, из которых кинорежиссура — только один. Со второго курса они начинают снимать маленькие этюды. Работа педагога с каждым следующим курсом делается все более специализированной. Он превращается, в основном, в советчика, в наблюдателя. Учеба студента завершается съемкой дипломной кинокартины.

Инженер, выполнивший дипломный проект, немедленно может начать работать по специальности. Он идет на производство в качестве инженера. Режиссер, защитивший дипломную кинокартину, вовсе не обязательно получает после этого самостоятельную постановку, ибо даже съемка дипломной картины еще не означает, что он завершил учебу по специальности режиссера-постановщика. Очень часто окончивший ВГИК молодой режиссер год, два, три, а то и больше работает на производстве, выполняя подсобные функции: работает ассистентом или так называемым вторым режиссером при режиссере-постановщике.

Режиссура — специальность сложная, трудная, но необыкновенно интересная. Кинематограф и работа в нем интересны сами по себе, но самое увлекательное в кино — это именно работа кинорежиссера.

В нашей стране искусством занимаются многие тысячи и десятки тысяч людей. Это — целая армия. Всю эту армию работников искусства можно разделить как бы на три отряда.

К первому из них мы отнесем тех, кто не нуждается ни в каком посреднике для того, чтобы донести свое творчество до потребителя — до зрителя или слушателя. Живописец пишет свою картину красками на полотне, и ему не нужен больше никто: зритель видит результат его творчества, оценивает его непосредственно. То же самое можно сказать, например, о народном певце, об акыне, о скульпторе, даже о писателе, который нуждается только в типографии, то есть в техническом средстве распространения своего искусства. Но между повестью, написанной от руки, и повестью, напечатанной в типографии, никакой разницы нет, это одна и та же повесть.

Писатель, живописец, скульптор непосредственно обращаются к своему зрителю, читателю, слушателю.

Однако не все искусства могут так прямоком передаваться от творца к потребителю, есть целый ряд искусств, в которых такая непосредственная передача невозможна, например, современная музыка.

Написанные композитором ноты представляют собой ряд значков на нотной бумаге. Они могут быть восприняты слушателем только тогда, когда другой творческий работник, скажем, пианист, скрипач исполнит их.

Почти то же самое можно сказать о театре. Драматург пишет пьесу, но зритель увидит и услышит эту пьесу только тогда, когда другие творческие работники, в данном случае актеры, разыграют эту пьесу на подмостках театра.

Итак, ко второй группе художников мы отнесем тех, кто нуждается в посредниках, чтобы донести свой замысел до потребителя.

Следовательно, есть и третья группа художников — это посредники. К ним относится вся огромная армия театральных и кинематографических актеров, музыкантов-исполнителей, дирижеров, операторов, театральных и кинематографических художников, декораторов и так далее. Труд этих людей, это как бы «вторичный» творческий труд, они интерпретируют основное произведение искусства, доносят его до зрителя.

Из того, что я назвал этот труд вторичным, вовсе не следует, что он менее уважаемый или второстепенный. Бетховен написал Лунную сонату единожды, но тысячи и тысячи пианистов исполняли и исполняют ее. Каждый из них понимает и играет Лунную сонату по-своему. Таким образом, существует как бы множество разных Лунных сонат. Одна — написанная Бетховеном, неизменная и не звучащая, представляет собой ряд символических обозначений, нотных значков; сотни тысяч других Лунных сонат — это те Лунные сонаты, которые слышали люди. Ван Клиберн понимает бетховенскую нотную запись по-одному, а Эмиль Гилельс — по-другому. И Лунная соната Вана Клиберна может оказаться непохожей на Лунную сонату Эмиля Гилельса. Оба они, исполняя бессмертное произведение Бетховена, вносят свою художественную трактовку, свое понимание музыки, свои чувства, свою логику развития. Мало того, они вносят в это, казалось бы, неизменное произведение, написанное свыше полутора столетия тому назад, ощущение сегодняшнего дня.

Если бы история сохранила для нас пластинки с записями исполнения Лунной сонаты в начале XIX века, в середине его и в наши дни, то наверняка оказалось бы, что, помимо индивидуальной манеры исполнителей, самое понимание музыки с течением времени резко меняется.

Еще более наглядно можно проследить это на примере театральных спектаклей. Триста пятьдесят лет назад написаны пьесы Шекспира, и до сих пор они играют во всем мире актерами всех национальностей. Играя Гамле-

та, актер не только вносит в исполнение черты своей индивидуальности, по-своему понимая Гамлета, по-своему видя и слыша его, — он неизбежно вносит в свою игру отпечаток времени, в которое он живет. Таким образом, «Гамлет», поставленный сегодня в Москве, наряду с идеями Шекспира несет мироощущение советских актеров, элементы идеологии, присущей только советским работникам искусства. И, разумеется, «Гамлет», поставленный у нас, будет не похож на «Гамлета», поставленного в этот же день и час, скажем, в Лондоне. И оба эти спектакля окажутся непохожими ни на «Гамлета», которого разыгрывали актеры в конце прошлого века, ни на того «Гамлета», которого когда-то написал Шекспир.

Таким образом, огромная армия посредников — актеров, музыкантов и других — выполняет в обществе ответственную и сложную роль. Работа их творчески так же полноценна, как и работа первоиздателя того литературного или музыкального произведения, которое они трактуют.

Но среди этой армии посредников, переводчиков искусства с языка нот на звуки оркестра или с печатного слова на язык театрального или кинематографического действия есть одна своеобразнейшая фигура — режиссер.

Давайте возьмем любой кадр любой кинокартины. Предположим, кадр этот изображает комнату. Вечер. За окном слабый свет луны. На столе горит лампа. Откуда-то доносится музыка. Молодой человек и девушка объясняются в любви. Кто создает этот кадр? Декорация комнаты сначала нарисована художником на эскизе, а затем им же построена в павильоне киностудии. Она освещена (лунный свет за окном, лампа на столе) оператором. Он же поставил аппарат и, как мы, кинематографисты, говорим, «взял декорацию в кадр», то есть установил на нее точку зрения, определил, откуда и каким объективом он снимает этот кадр. Музыку, звучащую за окном, написал композитор. Исполняет эту музыку оркестр. Текст любовного объяснения, да и все содержание сцены, создал кинодра-

матург — это точно записано в сценарии. Звук (и голоса, и музыку) записал на пленке звукооператор. И, наконец, роли молодых людей исполняют два актера.

Таким образом, в создании этого кадра участвует много творческих работников. Среди них я не нашел места только для одного — для режиссера. Однако, если бы мы присутствовали при съемке этого кадра, мы бы услышали голос: «Внимание, приготовились. Аппаратная, мотор. Начали». А по окончании сцены тот же голос сказал бы: «Стоп. Еще раз». Это голос режиссера.

Что делает он среди всей перечисленной мною группы ответственных и грамотных художников? Зачем он нужен?

В переводе на русский язык слово «режиссер» означает «управляющий». Режиссер ничего не делает сам, он только руководит другими. У него нет никаких признаков творческой работы. Художник работает кистью, скульптор — резцом, писатель и композитор имеют дело с пером и бумагой, актер располагает собственным голосом и телом. У режиссера нет ничего.

Тем не менее работа режиссера, и особенно в кинематографе, — это важнейшая и самая высокая ступень современной специализации в области искусства. Если между зрителем и автором пьесы стоит как переводчик замысла автора на язык кинематографического или театрального действия актер, то режиссер стоит между актером и основным автором. Таким образом, режиссер является переводчиком для переводчиков. Он первый истолковывает произведение искусства и доносит свое истолкование, свое видение и слышание всего того, что написал автор, до всего отряда исполнителей.

Он дает художнику и оператору точку зрения на зрительное оформление картины и затем, разделив это зрительное оформление на декоративную часть и операторскую часть, прорабатывает с каждым из них отдельно его область работы. С художником он работает над общей формой декораций, над их цветом, над планировкой, над ха-

рактером костюмов. С оператором — над характером света, над делением эпизодов на отдельные кадры, над композицией этих кадров, над всем операторским решением картины. Об этом в свое время мы будем говорить подробнее.

С актерами режиссер репетирует, то есть вкладывает в них свое понимание произведения, сочетая это свое понимание с индивидуальностями актеров.

Композитору он дает установку в отношении музыки: где она должна звучать, какой у нее должен быть характер.

Картина состоит из отдельных кадров. Склейка их (монтаж) — это сложнейшее дело, которого мы коснемся впоследствии не в одной беседе. Эту склейку производит монтажер, но руководит им опять-таки режиссер.

Он работает еще и со звукооператором, организуя звуковую часть картины, работает с десятками людей. В качестве орудия производства в руке у него не кисть и палитра, не мрамор и резец, не перо и бумага, а живые люди.

Лепить произведение искусства, пользуясь в качестве своего орудия живыми людьми, а не мертвыми инструментами, настолько же сложнее, насколько сам человек сложнее долота и кисти.

Человека, который пользуется чужим трудом, мы обычно называем эксплуататором. Если это так, то одним из величайших эксплуататоров является именно кинорежиссер. Вы в картине не найдете никаких видимых следов его труда, он не сделал там ничего, не произнес ни слова, не сыграл ни одной ноты, ничего не нарисовал и не вылепил, ничего не склеил, и тем не менее его индивидуальность вы видите в картине так ясно, что опытному кинематографисту не нужны вступительные надписи для того, чтобы угадать, кто из режиссеров поставил данный фильм. Разумеется, если режиссер этот талантлив и своеобразен.

К сожалению, мы делаем очень много плоских, неинтересных картин, которые похожи друг на друга, как близнецы. В такой картине режиссера не угадаешь. Но, между нами говоря, нужны ли нам такие режиссеры? Они подчас

усердно работают: исправно кричат «аппаратная, мотор», командуют «стоп», распоряжаются актерами и композитором, но не умеют внести в картину ничего своеобразного, ничего индивидуального, ничего яркого. Исполнители картин превращаются у них в своего рода Персимфанс.

Был у нас в свое время такой оркестр — Персимфанс, (первый симфонический ансамбль). В нем не было дирижера. Все участники этого оркестра — скрипачи, контрабасисты, флейтисты и ударники — играли сами по себе. То было в годы особого увлечения идеями коллективизма в искусстве. Музыканты решили произвести революцию и сбросить «хищническую», «эксплуататорскую» персону дирижера, который торчал над всем оркестром, размахивая палочкой... и принимал на свой счет аплодисменты, в то время как играл-то ведь не он, играли участники оркестра. Персимфанс просуществовал несколько лет. Впоследствии выяснилось, что в нем все-таки был дирижер, правда, негласный. Роль этого дирижера исполнял один из скрипачей. Он не махал палочкой, но все же движением головы или незаметным поворотом показывал оркестру, когда начать: он задавал темп. Этот же скрипач играл главную роль на репетициях. Но, не будучи чересчур одаренным дирижером, этот несомненно хороший музыкант и прекрасный организатор не сумел добиться многого. Оркестры с хорошими дирижерами оказались все-таки лучше.

В искусстве бывают случаи коллективного творчества. Все мы знаем Кукрыниксов, Ильфа и Петрова, читали романы, написанные братьями Гонкур, знаем мы и примеры великолепных камерных ансамблей — квартетов, квинтетов, — когда близкие по духу четыре-пять музыкантов настолько сливаются в едином творческом акте, что инструменты их звучат как один.

Но в кинематографе это невозможно. Слишком много людей самых разнообразных профессий работают в нем. Слишком сложен предмет трактовки — сценарий. Слишком много вариантов понимания его может возникнуть и

у актеров, и у художника, и у оператора, и у композитора. Необходим человек, который бы стал в центре этой многообразной работы по превращению написанного слова в кадр кинокартины. Этот человек — режиссер.

Профессия режиссера — так, как она сегодня понимается, — одна из самых молодых профессий в искусстве. Даже на театре режиссер в нынешнем понимании — это явление последних десятилетий. Когда Станиславский начал свою режиссерскую деятельность, режиссуры как искусства, по существу, не было. В большинстве театров спектакли разыгрывались на фоне стандартных писанных декораций, и актеры действовали каждый за себя. Как актер поймет текст роли, так он и играет. Задача режиссера сводилась к упорядочению действий актера: ну, скажем, чтобы они не сталкивались лбами, не входили все в одну дверь, более или менее равномерно распределялись по сцене, были видны из партера и т. д. Режиссер намечал некоторые входы и выходы, передвижения по сцене, оставляя, в основном, мизансцену на усмотрение самого актера и лишь иногда позволяя себе вмешиваться в исполнение в случаях слишком уж явного непонимания текста или грубой отсебятины.

У нас в России именно Станиславский возвел режиссуру на ступень подлинного и глубокого искусства. Он первый установил основные функции режиссера, которые заключаются в том, что режиссер прежде всего осмысливает, толкует пьесу, находит для этого толкования необходимое зрелищное решение и подчиняет работу актеров замыслу сценического воплощения пьесы.

В конце XIX и особенно в начале XX века режиссура стала у нас играть все большую и большую роль. Театральный режиссер все больше подминал под себя актера и даже автора пьесы, все больше делался единоличным и повелительным диктатором сцены. Мы пережили довольно долгую эпоху такой режиссерской диктатуры в театре.

Затем началось обратное движение — за полноценное

выявление актера и пьесы на сцене. Достаточно прочитать великолепную книгу Станиславского «Моя жизнь в искусстве», чтобы понять всю сложность профессии театрального режиссера, всю высоту этой профессии, понять те огромные требования, которые предъявляются к современному театральному режиссеру.

Однако профессия кинематографического режиссера еще сложнее. В этой вводной беседе я лишь в самых общих чертах коснусь контуров этой профессии. Ведь вопросам режиссуры будет посвящена вся книга. Мне не раз придется сравнивать работу кинематографического режиссера с работой режиссера театрального. Это естественно — искусства эти очень близки.

Основное различие между режиссерской работой на театре и в кино заключается в том, что на театре режиссер работает в открытую, все время видя результаты своего труда, что он готовит спектакль постепенно, от этапа к этапу и, наконец, что деятельность его понятна коллективу, что результаты каждого этапа работы видны каждому участнику.

В кинематографе дело происходит совсем не так. Снимаемый отдельный кадр, кинорежиссер только умозрительно представляет себе, как будут выглядеть остальные кадры. В каждый отдельный момент он работает над мельчайшим отрывочком целого, над одной пятисотой будущей картины, ибо в картине бывает до пятисот кадров. Пока эти пятисот отдельных кадров не будут сняты и склеены, ни режиссер, ни другие участники картины еще не знают, что и как получится в картине.

Режиссер на театре начинает с того, что разбирает пьесу с актерами, художником, композитором. В «застольном периоде» он работает с актерами, добиваясь у всего коллектива единого понимания произведения. Затем актерский коллектив переходит в «выгородки» (черновые декорации), где начинается разводка мизансцен. Актеры при этом видят и слышат друг друга, присутствуют при репе-

тициях эпизодов пьесы, ощущают вместе с режиссером все движение репетиционной работы. Работа идет сначала по отдельным кускам, по отдельным явлениям, затем по актам. Начинаются прогоны всей пьесы целиком. Во время этих прогонов вносятся ряд поправок, уточняется темп, ритм, уточняются мизансцены, детали поведения актеров. Вместе с тем появляются костюмы, мебель, реквизит. Последние прогоны проходят уже в настоящих декорациях, при полном свете, со всеми необходимыми аксессуарами. Наконец, настает этап генеральных репетиций, где опять-таки еще можно внести поправки. Поправки эти вносятся не только режиссером, который видит спектакль в целом, поправки вносят в свою работу и актеры, которые участвуют во всем процессе создания спектакля. Даже после премьеры спектакль продолжает обтесываться, улучшаться, как говорят театралы, — «обкатываться». Очень многие театры, например, «обкатывают» крупные спектакли на гастролях где-нибудь на периферии, а московская «преьера», по существу, является уже десятым или пятнадцатым спектаклем.

В кино все происходит совсем иначе. Когда режиссер входит в первую же декорацию, перед ним стоит задача снять на пленку, то есть окончательно зафиксировать ряд отдельных отрывочков будущего произведения, — поправок уже не будет. И далеко не всегда первые снимаемые отрывочки-кадры являются действительно началом картины.

По соображениям производственного удобства весь материал картины группируется на «павильон», то есть сцены, снимаемые на киностудии, и «натуру», то есть сцены, снимаемые вне студии — на улице, в деревне, в экспедиции и так далее. Порядок съемки кадров зависит от условий производства, от чисто экономических причин.

Картина может начинаться, скажем, с широкого показа работы тракторов на полях. Именно здесь, в обстановке подлинной природы, завязывается конфликт, ну, скажем,

между молодым трактористом и прицепщицей. Их характеры экспонируются именно в этой натурной сцене, на поле. А съемка картины начинается с павильонов, и, следовательно, актеры, прежде чем познакомиться, завязать отношения, вынуждены играть результат уже ранее завязанного и ими еще не сыгранного конфликта.

Но мало того: вовсе не обязательно съемки картины начинаются с декорации правления колхоза, которую вы первой видите на экране; иногда съемки начинаются с декорации, которая появится только в середине, а то и в конце картины.

Когда мы будем беседовать о работе актера в кино, мы этот вопрос разберем подробнее. Сейчас мне важно только одно: кинорежиссер, снимая данный отрывочек картины, должен умозрительно представлять себе всю картину в целом, должен представлять себе, как разовьются еще не снятые сцены, которые стоят в картине до этого отрывка или после него. Он задумал, например, что картина развивается в нарастающем темпе. Он один знает, до какой степени напряжения доведет он темп картины к моменту данного кадра. Изложить на словах всему коллективу ритмический замысел картины он не может. Да если бы он и посвятил этому несколько дней, то со слов никто до конца себе ясно не представит всех деталей будущего фильма.

Таким образом, работая над данным кадром, режиссер знает и чувствует многое, чего не знают, не чувствуют другие, видит многое, чего никто, кроме него, не видит. Он один, например, знает, какая здесь будет музыка. Она еще не написана, и только эскизы ее проиграны композитором режиссеру наедине.

Как видите, здесь трудности двойные: с одной стороны, многое из того, что театральные режиссеры видят глазами и слышат ушами, кинематографический должен себе только представлять; с другой — то, что в театре знает весь коллектив, в кинематографе знает только режиссер.

Именно поэтому роль режиссера в кинематографе осо-

бенно ответственна и сложна. Он должен заставить множество самых разнообразных людей безусловно верить себе и безусловно идти за собой. Персимфанс в кино невозможен.

Но это только первая сложность, а есть и вторая.

Как ни разнообразны спектакли, но они всегда разыгрываются на одной и той же сцене. Можно придумать тысячи вариантов декораций, однако, в общем они окажутся принципиально в чем-то очень схожими, и прежде всего все они окажутся развернутыми на зрителя, у всех будут три стены, а четвертая — воображаемая. Кроме того, на все декорации всегда есть одна главная точка зрения: середина партера.

Кинорежиссер каждый раз имеет дело с явлением, ничем не похожим на все его предыдущие работы. Декорацией подчас ему служит чуть ли не весь мир. Если в театре самая маленькая комната и самый большой зал в общем не так уж сильно отличаются друг от друга, то в кинематографе одна сцена играет в настоящем железнодорожном купе площадью в два-три квадратных метра, а другая — на Марсовом поле в Ленинграде площадью в 25 гектаров, а третья — в горах, четвертая — в дворцовом зале, пятая — под лестницей, в подвальной каморке. Сцены в кинематографе так же разнообразны, как разнообразна сама жизнь. И с каким бы куском жизни ни имел дело кинематографист, он должен найти точное решение для сцены — в одном случае, широкое и мощное, как Марсово поле, а в другом — сжатое в пределах маленькой комнатки.

Если в театре при решении любой сцены режиссер работает с актером примерно в одинаковых условиях — сначала в репетиционной комнате, затем на сцене, которую он знает, как свою собственную квартиру, то в кинематографе актеру приходится играть то в громадном павильоне, то в пустыне под палящим солнцем, то на ледяном ветру в снежном поле, то на пароходе, то в вагоне метро. И всюду режиссер должен найти пути к актеру, должен за-

ставить его работать естественно и точно, сообразовываясь с обстоятельствами сцены.

Еще одна сложность работы режиссера в кинематографе связана с молодостью нашего искусства. Ведь кино существует всего лет семьдесят. На наших глазах оно из немого превратилось в звуковое; на нашей памяти появилась первая цветная картина, первая широкоэкранный картина, первая стереофоническая запись звука и так далее. Кинематограф растет среди древних, устоявшихся искусств: по существу, он не вышел еще из младенческого возраста, он все время меняется, как меняется ребенок. И если хоть на минуту мы, кинематографисты, остановимся, то с кинематографом произойдет такое же уродливое явление, какое произошло бы с ребенком, если бы он задержался на всю жизнь в возрасте десяти лет, то есть превратился бы в карлика.

История развития кинематографа — это во многом история деятельности режиссеров. Почти все новое, что мы находим в кинематографе, связано именно с режиссерскими именами.

Задачи кинематографического режиссера не ограничиваются постановкой ряда приятных для зрителя картин. Он все время должен учиться, ему нужно двигаться в ногу с нашим непрерывно растущим искусством и самому нужно двигать его вперед. Кинорежиссер, который остановится в своем развитии, как бы хорош он ни был, быстро сходит на нет. На наших глазах целый ряд крупных кинематографических режиссеров художественно амортизировались, перестали представлять живой интерес.

Среди произведений всех искусств кинокартина стареет особенно быстро. Многие фильмы, которыми мы восхищались еще лет тридцать тому назад, сегодня вызывают только недоумение. То же самое происходит с кинорежиссерами. Уметь расти в любом возрасте — нелегкая задача, но этим умением обладают все лучшие кинорежиссеры.

Итак, режиссура в кино — занятие сложное. Но чтобы

вы не подумали, что я нарочно запугиваю тех, кто хочет стать кинорежиссером, или чрезмерно превозношу свою профессию, я сообщу вам по секрету, что есть много обстоятельств, которые облегчают деятельность кинорежиссера.

В самом деле, если снимать картину так трудно, то почему у нас картины редко «ложатся на полку» («положить на полку» — означает сделать полный брак, снять фильм, который нельзя выпустить на экран), почему так редко получается режиссерский брак?

Ведь, как правило, если картина начата, то она обязательно, в том или ином виде, появится на экране, какой бы беспомощный, профессионально слабый, малоталанливый режиссер ее ни ставил. Как получается это постоянное чудо?

Дело в том, что, когда я говорю о сложности работы кинорежиссера, я говорю о сложности работы над хорошей, выразительной кинокартиной, над произведением искусства. А картину посредственную можно снять, пользуясь привычными стандартами киносъемки.

Нетрудно кое-как отрепетировать и удовлетворительно снять коротенький десяти- двадцатисекундный отрывочек действия, нежели установить ритм, движение, смысл большой сцены. Работая над кадром, режиссер, не ставящий перед собой высоких задач, заботится только о жизнеподобии и естественности зрелища, заботится о том, чтобы все актеры были видны, чтобы главный герой оказался на переднем плане, чтобы все реплики произносились в установленном порядке и так далее. В таком маленьком кусочке отработать примитивное, простейшее действие отрывка не так уж трудно. Если потом эти отдельные кадры, отрывочки картины будут плохо склеиваться между собой, на помощь придет монтажер, что-то порежет, что-то вырежет, придут на помощь досъемки и пересъемки, вставятся какие-то крупные планы, и картина в общем склеится, если сценарий был приличный. Вот первое обстоятельство, помогающее посредственному, слабому кинорежиссеру.

То, что картина разыгрывается не только в декорациях, но и на натуре, в точных жизненных обстоятельствах, — это трудное условие, если ставить перед собой высокие цели единого стиля, глубины решения, своеобразия трактовки. Но это же обстоятельство помогает кинорежиссеру, который не ставит перед собой высоких целей, — помогает природа, деревья, небо, пейзажи, помогает похожесть на жизнь.

Ведь кинематограф — искусство очень молодое, и в нем еще действует первоначальная магия движущейся фотографии: зритель все еще любит смотреть красивые пейзажи, море, облака, лошадиные скачки, темпераментные пробеги и так далее.

Та же самая магия нашего молодого искусства еще действует и в актерских сценах. Если набраны хорошие, интересные актеры, то сами по себе планы этих актеров привлекают зрителя, независимо от ошибок режиссера. Выразительный человек на экране обладает необыкновенно притягательной силой, и подчас актеры перекрывают многие режиссерские грехи.

И, наконец, есть еще одно обстоятельство, которое «вытягивает» кинорежиссера, — это дороговизна картины. Низкое качество материала выясняется не сразу, а обычно где-нибудь этак в середине съемочной работы. К этому времени картина уже обошлась государству в сотни тысяч рублей, а то и больше. Тут на помощь режиссеру приходит весь механизм студии — бесчисленные советчики, консультанты и худруки начинают выправлять положение. Картину дружно толкают вперед, примерно так, как в былые времена солдаты выкатывали скопом завязшую в тряпине пушку.

Бывает так, что в результате бесчисленных режиссерских ошибок из картины приходится вырезать чуть ли не половину снятых эпизодов, а все остальные поправлять при помощи разнообразных досье, но студия обязательно доведет картину до конца.

Итак, профессия кинорежиссера и трудна, и легка. Трудна, если мы говорим о настоящем искусстве, и относительно легка, если мы говорим о рядовой кинематографической продукции, которая выходит на экраны и бесследно исчезает через несколько дней.

Давайте условимся, что во всех этих беседах мы будем иметь в виду только подлинное искусство и будем разговаривать о профессии кинорежиссера применительно к высоким задачам, которые мы должны поставить перед ним. Ведь если бы не денежные соображения, то, между нами говоря, всю эту посредственную кинопродукцию вовсе не следовало бы выпускать на экран. И я убежден, что при коммунизме, когда денежная система отомрет, плохих картин ставить не будут. Убедившись, что картина получается слабая, будут вежливо, но твердо возвращать режиссеру снятую им пленку «на память».

Обычно после лекции или после доклада я получаю записки с вопросами; некоторые из вопросов бывают интересны. В этих беседах после изложения основного материала я тоже буду прибегать к форме вопросов и ответов. Вопросы будут опираться на полученные мною записки, на те письма, которые я получаю от любителей кинематографа, или на устные вопросы, которые мне чаще всего задают.

Так, например, меня очень часто спрашивают: какими данными должен обладать кинорежиссер? Спрашивают об этом и те, кто собирается поступить во ВГИК и посвятить себя режиссерской профессии, и просто любители кинематографа, почитатели нашего дела.

Вопрос: Какими данными должен обладать кинорежиссер?

— Ответить на этот вопрос не так-то легко. Я сам много раз задавал его себе. За тридцать с лишним лет работы в кинематографе мне довелось перевидать множество кинорежиссеров, они были очень разные.

На первых порах я думал, что главнейшим свойством кинорежиссера является умение работать с актером, своего рода педагогический талант и психологическая проницательность. Однако мне довелось повидать режиссеров, в том числе и очень крупных, сила которых заключалась во все не в их умении работать с актером. Некоторые из них даже перепоручали работу с актером второму режиссеру или специально приглашенному театральному мастеру — педагогу. Например, иногда так поступал величайший из известных мне режиссеров С. М. Эйзенштейн, гениально владевший всем арсеналом оружия кинематографа — ведением действия, мизансценой, ритмом, композицией кадра, монтажом. Однако скрупулезная, терпеливая педагогическая работа с актером не стояла у него на первом плане.

Потом я решил, что одной из важнейших сторон режиссерского дарования является острота глаза, умение видеть. Однако мне довелось познакомиться с режиссерами, и притом очень хорошими, которые могли нарисовать человека только в виде двух кружков и четырех палочек и перепоручали всю зрелищную сторону картины оператору и художнику.

Некоторые полагают, что важнейшим качеством режиссера является музыкальность, чувство ритма. Однако мне довелось повидать режиссеров, которым, как говорится, медведь на ухо наступил, которые не только не разбираются в музыке, но терпеть ее не могут и даже в отношении ритма не очень-то сильны.

Распространено мнение, что режиссер должен быть очень энергичным, волевым, собранным и деловитым. Но вот, например, прекрасный режиссер И. А. Савченко представлял собой образец детской беспомощности во всех деловых вопросах. Таким же был и В. И. Пудовкин. Меньше всего эти прекрасные режиссеры походили на волевых командиров.

Пожалуй, есть только одна черта, которая объединяет

всех режиссеров, — это трудолюбие. Я не видел ленивого режиссера, этого не бывает.

Однажды американский кинематографический журнал затеял анкету как раз на эту самую тему: какими данными должен обладать кинорежиссер? И один остроумный режиссер Голливуда ответил на эту рекламную анкету так: 1. Железным здоровьем. 2. Стальными нервами. 3. Неизменным оптимизмом. 4. Умением обращаться с самыми разнообразными людьми, от участника массовой сцены до директора студии включительно. 5. Волчьим терпением. Три последующих пункта я не помню, а два последние пункта были следующие: 9. Грамотностью в пределах трех классов низшей школы и 10. Если возможно — талантом (не обязательно).

В этом издевательском ответе есть, однако, зерно истины: режиссеры бывают такими же разными, как вообще люди. В зависимости от характера своей одаренности они находят в режиссерской профессии ту точку опоры, которую искал Архимед, чтобы перевернуть мир.

У Эйзенштейна был свой рычаг, которым он приводил в движение всю систему режиссуры, у Пудовкина — другой рычаг, у Довженко — третий, у Эрмлера — четвертый, у Герасимова — пятый и так далее.

Вопрос: Можно ли стать кинорежиссером, не окончив специального учебного заведения?

Можно. Большинство режиссеров мира, в том числе режиссеры нашего старшего поколения, кинематографического учебного заведения не кончали. Эйзенштейн пришел в кинематограф из театра, Пудовкин — в прошлом актер, Довженко — живописец и педагог, Пырьев — актер, Александров — актер, Юткевич — художник, Райзман — ассистент режиссера без специального образования, Эрмлер до кинематографа был фронтовым политработником, я — скульптор.

Ныне у нас в Советском Союзе режиссеры обучаются во ВГИКе. Но это — уникальное учебное заведение, нигде в мире подобных нет. Программа ВГИКа, созданная Эйзенштейном, — единственная в своем роде. Существуют кинематографические школы, например, в Италии, Франции, но там это чисто практические школы. Не случайно к нам во ВГИК тянутся молодые люди из многих стран земного шара.

Сейчас кинематограф стал настолько сложным, а профессия режиссера в связи с этим требует такого количества знаний, что специальное высшее образование стало у нас почти непременным требованием для режиссерской деятельности. И тем не менее даже у нас, даже сейчас время от времени появляются режиссеры, не имеющие специального образования. Они приходят либо из театра, либо из смежных профессий. Так, например, поставил первую свою картину — «Судьба человека» — актер Бондарчук, поставил две картины — «Мексиканец» и «Капитанская дочка» — художник Каплуновский. Нет правила без исключения. Разумеется, ВГИК закладывает наиболее прочные основы режиссерской профессии, но к ней можно подготовиться и другими способами.

Вопрос: Как вы сами стали режиссером?

Я уже говорил, что по образованию я скульптор. Но кроме того я занимался литературой, художественными переводами, журналистикой. Пробовал свои силы в художественной прозе. Примерно, в году 1928 я решил посвятить себя кинодраматургии и для этого избрал своеобразный способ изучения кинематографа: я поступил бесплатным внештатным сотрудником в кинокомиссию Института методов внешкольной работы (было такое учреждение). Обязанности мои заключались в том, что я изучал реакцию на кинокартины детей от десяти до четырнадцати лет. Я записывал, сколько раз и как они смеялись, ше-

велились, вскрикивали и т. п. Я регистрировал это, а другие люди делали научные выводы из моих записей.

За эту работу я получил право держать в руках, разглядывать на монтажном столе и сколько угодно просматривать на маленьком экранчике любые картины, которые институт брал напрокат.

Я решил заучивать картины наизусть, наивно полагая, что если я буду знать, из чего картина состоит, то уж наверняка смогу написать и сценарий ее.

Так я выучил наизусть десять картин: пять советских и пять зарубежных. Я знал, сколько в них кадров, знал длину каждого кадра, его содержание, примерную композицию. Память у меня была хорошая, молодая, и я здорово испортил ее этой зубрежкой, но, во всяком случае, картины я помнил так, что меня можно было ночью разбудить и спросить: «Картина „Потомок Чингисхана“, кадр № 19», — и я бы немедленно ответил: «Кадр № 19, в кадре то-то и то-то, длина такая-то, сзади видно то-то, в следующем кадре то-то».

Когда я решил, что хорошо знаю, из чего склеены картины, я стал пробиваться на производство со своими сценариями. Первые несколько были отвергнуты, но, очевидно, у меня были какие-то способности, потому что меня все-таки заметили, и в 1930 году я был уже профессиональным кинодраматургом.

Мне сразу же не понравилось, как режиссеры ставили мои сценарии, я все представлял себе не так, все видел иначе. Просмотр поставленных по моим сценариям картин не доставлял мне ничего, кроме страданий.

Чтобы изучить практику режиссуры, я пошел ассистентом к режиссеру А. В. Мачерету на картину «Дела и люди».

Пройдя ассистентом одну картину, я пошел в монтажный отдел студии в качестве «надписера» (то есть человека, который редактирует надписи в немых картинах). Эта работа пополнила мои знания в монтаже.

В 1933 году мне было предложено поставить небольшую

немую картину. Я выбрал новеллу Мопассана «Пышка». С тех пор я кинорежиссер.

Я прошу не считать мой метод единственно целесообразным. Все это произошло случайно. Каждый выбирает себе ту дорогу, которая наиболее органична для него. Я полагаю, что больше всего пользы принесла мне ассистентура у А. В. Мачерета. «Дела и люди» была картина звуковая. Звуковое кино только рождалось, опыта не было, и нам приходилось очень многое как бы изобретать впервые. Именно этот экспериментальный характер картины и дал мне возможность опробовать и испытать многое из профессии кинорежиссера с особенной легкостью: картина-то была чужая, и я ничем не рисковал. А. В. Мачерет, превосходный человек и необыкновенно терпеливый руководитель, поставил меня в очень хорошие условия, и я бесконечно благодарен ему за то, что он помог мне на первых моих шагах.

Вопрос: Правда ли, что кинорежиссеры очень зазнаются?

Есть грех. Вспоминается острота С. М. Эйзенштейна. Как-то его попросили уступить просмотровую кабину одному мосфильмовскому режиссеру. «С удовольствием, — сказал Сергей Михайлович, — он у нас единственный талантливый».

— А все остальные?

— Все остальные — гении, — отрезал Сергей Михайлович.

Ну, разумеется, это острота. Среди кинорежиссеров есть такие же скромные люди, как среди работников любой другой профессии, но, между нами говоря, болезнь зазнайства все-таки существует.

Вот, например, кончает ВГИК обыкновенный скромный студент, и, наконец, он получает первую картину. В тот же момент на голове у него появляется берет, а во рту трубка, хотя до этого он ходил в кепке и курил нормаль-

ные папиросы. Трубка и берет кажутся ему непременными признаками такого лица свободной профессии, художника-индивидуалиста, человека особенного, не похожего на простых смертных.

Но нужно сказать, что уже через десять — пятнадцать съемочных дней, испытав на своей шкуре первые порции кинематографических затруднений, он забывает дома и берет и трубку и начинает вести себя, как самый обыкновенный, несколько растерявшийся и испуганный работник. К концу картины обычно он выглядит скромнее скромного.

Но вот картина выходит на экран, а если на нее напишут еще рецензию или не дай бог пошлют на международный фестиваль, — снова появляются берет и печать гениальности на лице.

Нужно вам сказать, что крупные режиссеры советской кинематографии, такие, например, как тот же самый Эйзенштейн, Пудовкин, Эрмлер и многие, многие другие, — это скромные труженики, независимо от масштабов их дарования.

Так что, если вы задумали стать режиссером, приготовьтесь к огромному труду. Нет области искусства, которая требовала бы такого упорного труда, какого требует кинематограф, именно потому, что это искусство новое, потому, что его надо строить, и потому, что это армия разнообразных работников, и потому, что работа в нем черная, сложная, напряженная, подчас мучительная и неблагодарная. К этому тоже приготовьтесь.

Беседа вторая. Великий немой

Трудно сейчас найти в нашей стране, да и во всем мире, молодого человека, который мог бы представить себе жизнь без кинематографа. Кинематограф стал неотъемлемой частью человеческой культуры. Во всем мире эстетическое и моральное формирование молодежи происходит под влиянием кинематографа столь же сильным, как влияние литературы. А между тем люди моего возраста еще помнят первое появление в России так называемых электротeatров или иллюзионов, которые именовались тогда «чудом XX века».

Кинематограф был изобретен Люмьером во Франции в конце XIX столетия. Для того чтобы это изобретение могло появиться на свет, потребовалось очень много открытий, сделанных человечеством за последнее столетие.

Первые кадры, которые сняли бр. Люмьеры, стали сенсацией своего времени — человек был потрясен явлением движущейся фотографии.

Первые кадры кинематографа были документальными. В них сразу же обнаружилось многие могучие свойства нашего искусства, и прежде всего — необыкновенная сила в передаче явлений жизни. Но, к сожалению, эффект, который произвел кинематограф, немедленно привлек к нему внимание дельцов и коммерсантов. Кинематограф тотчас же был превращен в вульгарное средство наживы.

Для этого самым простым оказалось снимать простейшие сюжетики, которые разыгрывались второсортными актерами. Кинематограф был превращен в ярмарочный аттракцион, в балаган, и первые его сеансы ничего общего с искусством не имели. В семью древних, устоявшихся, величественных и благородных искусств, таких, как поэзия и музыка, театр и живопись, скульптура и архитекту-

ра, вдруг вторгся так называемый «иллюзион» — от слова иллюзия. В душных маленьких комнатках, насквозь проплеванных, уставленных обыкновенными стульями, вешался на стене экран, сшитый из простынь; под экраном ставилось разбитое пианино и так называемый тапер брэнчал что-то, чтобы зрители меньше слышали раздражающий треск аппарата. Было несколько знаменитых вальсов, которые сопровождали любовные сцены, галопов для более возбужденных сцен, для вида моря подбирались быстрые пассажи, а в общем, этот несчастный парень без света, в темноте, целый вечер должен был играть что-то неопределенное, отдаленно напоминающее музыку. А на экране в это время проходило немое зрелище.

Первые картины вообще не были игровыми: идет поезд, люди играют в карты, идут рабочие на завод и так далее. Но очень скоро появились и первые игровые картины. Содержание их было примитивным.

Вспомните, что в это время существовали у нас такие писатели и поэты, как Горький и Чехов, как Александр Блок, что живопись достигла необыкновенной высоты, что в театре работали Станиславский и Гордон Крэг.

И в это время появились такие картины: человек бежит и сталкивается с кем-то лбом, тот, рассердившись, гонится за ним, они бегут, происходит еще столкновение, в погоню включаются еще люди, сшибают с ног старушку, рассыпали яблоки, сшибли толстого человека, побежал и он, наконец — куча мала. Вот и все содержание картины. Конечно, это казалось не искусством, а чудовищной профанацией искусства.

В канун первой мировой войны, когда получили распространение игровые картины низкого пошиба, тогда еще молодой критик Корней Чуковский написал громкую статью, требуя запрещения кинематографа как явления совершенно безнравственного, опошляющего само представление об искусстве, как аттракциона, который растит хулиганов и портит нервы.

Убожество первых кинокартин не мешало стремительному движению кинематографа вперед. Кинопредприятия росли, как грибы, их было колоссальное количество, боюсь, что больше, чем сейчас. Правда, они были очень маленькие. В любой комнате любого дома, где можно было поставить несколько рядов стульев и натянуть полотно, уже возникал электротheater. Программа состояла из 3–5 картин. Большая драма длилась 10 минут. Я помню до сих пор огромный аншлаг, что идет какая-то картина и в скобках: 800 метров. Это казалось огромной картиной, а сейчас это три части, то есть то, что ныне является короткометражкой.

Огромное развитие сразу же получила комедия, причем самого грубейшего, я бы сказал, пошлейшего толка.

Вот содержание одной из таких «комедий», которую я видел в детстве.

Бородатый граф приходит на почту. У одного из окошек он видит горничную. Горничная отправляет добрую сотню писем. Она облизывает языком марки и быстро наклеивает их. Сладострастно оглянувшись, граф хватается горничную и целует ее. Но губы и язык горничной стали такими клейкими от множества марок, что граф не может от нее отклеиться. Появляется жена графа, бьет его. В драку вмешиваются почтовые работники. Происходит общее побоище. Вот и все.

А вот другая комедия с участием знаменитого в те времена Макса Линдера.

Макс Линдер — боксер, он должен принять участие в матче с женщиной. На его глазах эта здоровенная, толстая дама нокаутирует одного за другим двух мускулистых противников. Макс Линдер выходит на ринг. Колени его дрожат от страха, женщина-боксер бросается на него. Тогда Макс Линдер применяет известный боксерский прием (клинч), он крепко обнимает даму-боксера и неожиданно целует ее. От поцелуя дама раскисает, и тогда Макс Линдер изо всех сил бьет ее в челюсть. Разъярившись, дама

бросается на него. Макс Линдер снова сжимает ее в объятиях. Дама раскисает. Он снова ударяет ее в челюсть. И так до тех пор, пока дама не нокаутирована.

Или, например, комедия «Блоха». Макс Линдер — жених, он является в дом к невесте, где происходит помолвка. Масса гостей. В это время в брюки Макса Линдера забралась блоха, которую он пытается незаметно поймать. Так как блоха не дает ему покоя, он выходит на балкон, снимает брюки, хочет их вытрясти и роняет вниз. Чтобы вернуться, ему нужно что-то надеть. Он срывает занавеску, закутывается в нее и входит в гостиную. Все решают, что это шутка, разворачивают его, получается скандал. После этого возмущенный тесть подает на него в суд. Макс Линдер идет к старому собачнику, покупает фунт блох и выпускает их в суде. Судьи чешутся, присяжные чешутся, прокурор чешется, после чего Макса Линдера оправдывают.

А вот мелодрама.

Муж и жена на пляже. С ними маленькая девочка. Муж — солидный бородатый человек. Жена — молоденькая, легкомысленная — в шляпке. Появляется молодой человек с усиками, подмигивает дамочке. Та направляется к нему. Заметив исчезновение жены, муж в ярости подсакивает и бросается в погоню. Происходит бешеная сцена, мужчины отчаянно жестикулируют, дамочка демонически хохочет. Тем временем девочка входит в воду и исчезает в волнах. Следующий кадр: рыбак выносит мертвую девочку на берег. Отец и мать, опомнившись, бросаются к трупу и рыдают.

Рыдает с ними и весь зал. Сейчас трудно в это поверить. Сейчас эта картина не могла бы вызвать ничего, кроме веселого смеха. Но тогда зритель свято верил в правду происходящего на экране. Ведь это была фотография. Волны были настоящие, песок на пляже был настоящий, и поэтому все оплакивали девочку, как если бы увидели подлинную утопленницу.

Как ни чудовищен был по содержанию новый аттрак-

цион, магия движущейся фотографии завоевывала человечество.

Очень скоро начали снимать кинокартины и в России. Они были не лучше зарубежных.

Помню, в те времена в Москве, в Александровском сквере, рядом с Кутафьей башней, стоял вагончик. На вагончике было написано: «Электрическое путешествие по Швейцарии. Цена пять копеек». Мы подходили к кассе, покупали билет, очень похожий на железнодорожный, входили в вагончик. В нем стояли железнодорожные скамейки. Киноаппарат был скрыт, а передняя стенка превращена в экран. Раздавались три звонка, кто-то изображал гудок паровоза, свет в вагончике гас, и на экране появлялись виды Швейцарии, очевидно, как я сейчас понимаю, снятые с передней площадки паровоза. Перед вами проносились горы и пропасти, и это производило такое впечатление, что люди вскрикивали от страха и восторга. Между тем панорама эта, вероятно, была не очень искусно снята и сегодня вряд ли произвела бы какое-нибудь впечатление. И все же в этом электропутешествии по Швейцарии, пожалуй, было больше принципиальности в использовании нового аттракциона, чем в таких безвкусных площадных «комедиях» и мелодрамах, которыми кинопредприниматели кормили публику начала нашего века.

Постепенно, шаг за шагом, кинематографисты стали внимательнее присматриваться к делам рук своих, стали задумываться над тем, почему же этот грубый аттракцион так полюбился народу. Были открыты основные эстетические законы кинематографа. Один из них кажется мне особенно примечательным и важным: он заключается в том, что все живущие на экране естественной жизнью — животные, птицы, деревья, облака, морской прибой и, наконец, дети, которые ведут себя так же просто и естественно, как животные, — все это выглядит на экране особенно убедительно. Великий закон правдолюбия кинематографа стал постепенно пробивать себе дорогу.

Кинематографисты стали понимать, что и человек на экране должен вести себя с такой же правдивостью, с какой ведет себя на экране ребенок. Поначалу актеры играли для экрана в высшей степени неестественно. И режиссерам и актерам казалось, что отсутствие слова можно заменить только преувеличенным движением. Вдобавок, камера видит хуже, чем глаз, крупный план еще не был тогда известен, все снималось на самых общих планах, и люди были довольно плохо видны. Поэтому актеры кино изображали чувства крайне подчеркнуто, преувеличенно. Изображая отчаяние, актеры хватались за голову и рвали на себе волосы, в гневе подсакивали на месте и таращили глаза, в страхе отступали назад и простирали перед собой руки, в недоумении высоко поднимали плечи и брови.

Этот набор штампованных мимических средств был заимствован у дурного театра и преувеличен во много раз.

Но чем дальше развивался кинематограф, тем более сдержанной становилась актерская работа, пока, наконец, кинематографическая манера не стала синонимом мягкости и жизненной правдивости игры. Но для того чтобы актер получил возможность работать сдержанно, потребовались десятилетия, необходимо было сделать целый ряд открытий.

Эти открытия были сделаны кинематографической режиссурой. Это — крупный план, деталь, ракурс, монтаж, съемка с движения.

Все эти специфические элементы кинематографа, которые являются его могучим оружием и известны сейчас каждому зрителю, потребовали долгих лет поисков. Старики еще помнят времена, когда при появлении крупных планов зрители гоготали и кричали: «Где ноги?!» В самом деле, ведь видеть человека без ног поначалу было очень странно, так же как видеть кадр, снятый резко сверху или резко снизу, смотреть изложение событий не в непрерывном виде, а смонтированным из отдельных кусочков.

Но именно крупный план, именно деталь, именно сво-

еобразные ракурсы позволили режиссеру добиться мягкости в актерской работе. В самом деле, не нужно тарашить глаза, если аппарат может подойти к человеку так близко, чтобы глаза его оказались ясно видимыми на крупном плане. Не нужно в гневе подсакивать или размахивать руками, если можно показать руку, сжавшуюся в кулак.

Монтируя, то есть соединяя между собой отдельные элементы события, режиссеры немного кинематографа вместе с тем вели актеров ко все более и более точной и отвечающей жизненной правде работе. Театру стало трудно соперничать с кинематографом в тонкости передачи человеческих чувств.

На театре между актером и зрителем лежит огромное пространство, и актеру приходится поневоле форсировать и голос и мимические средства, чтобы донести мысль до последних рядов галерки. Самая интимная сцена, которая требует, по существу, шепота, тишины, величайшей сдержанности, изображается на театре так, чтобы ее ясно разобрал зритель последнего ряда, находящийся в двадцати — тридцати метрах от артиста, а то и дальше.

Можно ли представить себе в жизни интимное любовное объяснение, которое слышно на тридцать метров вокруг? Однако в театре мы привыкли к этой условности: молодые люди объясняются в любви и шепчутся так громко, как в жизни можно только яростно браниться.

Немой кинематограф, задолго до возникновения звукового, установил закон точного соответствия между игрой актера и подлинной мерой чувства. Как я уже говорил, это стало возможно благодаря открытию целого арсенала чисто кинематографического оружия. Но, применяя крупные планы, сложные ракурсы, применяя монтаж, кинорежиссеры делали зрелище все более условным. Мы еще будем подробно говорить об этом в главе о монтаже, но сейчас я хочу обратить внимание на одно важное обстоятельство.

В немом кинематографе именно благодаря применению специально кинематографических средств зритель

смотрел картину по-особенному, для этого нужна была известная привычка, пристрастие к кинематографу, и, пожалуй, сейчас мы уже отучились так смотреть картины. Немая картина как бы ставила перед зрителем непрерывный ряд загадок, ряд шарад, которые он должен был угадывать, прочитывать. О содержании сцены иной раз нужно было догадываться, исходя из ряда отдельных, как бы разорванных ее элементов.

Когда вы смотрите спектакль, перед вами все время стоит общий план зрелища. Вы, конечно, вольны смотреть на того или другого актера, обратить внимание на какой-то предмет обстановки и вернуться вновь к актеру, но ваше сознание все время корректируется, направляется общим планом сцены, которую вы ясно видите и ощущаете.

В немом кинематографе последнего периода было не так. В картину включалось множество крупных или полукрупных планов. Поэтому характер события зритель восстанавливал сам, он, так сказать, конструировал событие, исходя из показываемых ему деталей.

Раскрылась дверь, человек, сидевший в комнате, резко повернулся, чья-то рука поднимает пистолет; крупно: человек закрывает лицо руками; крупно: пуля попадает в стену.

Ни в одном из этих перечисленных мною кадров вы не видели двух противников вместе, вы не видели даже выстрела, но вы догадываетесь: злоумышленник вошел, выстрелил и промахнулся. По сути говоря, эта сцена возникла только в вашем сознании. На экране были только детали ее, частности. Никто ни в кого не стрелял. Эту сцену можно даже снять в разных помещениях — дверь и злоумышленника в одном месте, а человека, в которого стреляли, в другом месте. И, кстати, так иногда и поступали.

Деталь играла огромную роль, а расшифровка событий по детали доставляла зрителю специфическое наслаждение, потому что он чувствовал себя как бы соучастником творческого процесса, сотворцом. Все время догадыва-

ясь, сопоставляя, конструируя в сознании событие, он испытывал творческое наслаждение. Восприятие картины было активным.

Вот примеры таких деталей, которые рассчитаны на до-воображение зрителя, из картины «Парижанка» Чарли Чаплина (это единственная из картин Чаплина, в которой он выступает только в роли сценариста и режиссера, а не актера). Картина эта имела огромный успех в Европе, и в частности, у нас, в Советском Союзе.

Молодой человек поссорился с отцом. Отец сидит в кресле и курит трубку. Он непоколебим. Молодой человек говорит что-то очень гневно, и вдруг лицо его меняется. Мы видим крупный план: дымящаяся трубка лежит на полу. Следующий кадр: безжизненно свесилась рука. Эти два кадра обозначали для зрителя: отец внезапно умер от апоплексического удара. И когда зритель по двум деталям догадывался об этом событии, по залу пронесся гул волнения.

Другой пример. Девушка, героиня картины, живет у отца. Нужно сообщить зрителю, что у нее нет матери, что отец вдов. Ныне мы просто объяснили бы это в диалоге, но в те времена нужно было найти такой знак, такую деталь, по которой зритель сам догадался бы о вдовстве. У Чаплина это сделано так: девушка через окно убежала на свидание. Отец холодно закрывает окно, чтобы дочь не могла вернуться, выходит на лестницу и останавливается перед портретом в траурной рамке. Портрет укрупняется. Мы видим молодую женщину. То, что портрет вставлен в траурную рамку, то, что отец стоит перед ним, заставляет зрителя догадаться: очевидно, это его жена, очевидно, она умерла.

Третий пример: героиня убежала из дому, она должна встретиться на вокзале с молодым человеком. Они решили уехать в Париж. Но молодой человек не пришел, так как отец его внезапно умер. Мы видим крупный план девушки, стоящей на перроне. Она мрачно смотрит в про-

странство. Потом по ее лицу начинают в одном направлении мелькать свет и тени. Мы понимаем: подошел поезд, и это отблески вагонных окон бегут по ее лицу. Свет и тени на лице девушки останавливаются. Она делает шаг вперед. Мы понимаем: она решила уехать одна. Затемнение, и следующий кадр: она в Париже, через год. Вот эти кинематографические детали, куски пластического действия, которые требовали от зрителя расшифровки, требовали творческой активности для восприятия картины, они-то и составляли главную прелесть немого кинематографа.

Работа режиссера в немом кинематографе была сопряжена с большими трудностями именно в области пластического изобретательства. Представьте себе сегодня жизнь без слов. Представьте себе любую сцену, происходящую в гробовом молчании. Попробуйте донести до вашего собеседника содержание любого события, не прибегая к слову, и вы поймете, насколько трудно было добиться художественного эффекта в немой картине.

И тем не менее немой кинематограф к концу двадцатых годов в своей ограниченной черно-белой беззвучной сфере достиг больших высот совершенства. Недаром во всем мире его стали называть Великим немым. И то, что ныне кинематограф не называют «великим говорящим», или «великим цветным», или «великим широкоэкранным, стереофоничным» доказывает, что у немого кинематографа были завоевания, которые ставили его на совершенно особое место среди всех прочих искусств.

Ограничение подчас бывает очень полезно художнику. Именно там, где возникает ограничение, где возникают трудности, часто находится подлинно творческое решение. Обратите внимание, что книжная графика подчас бывает несколько не менее выразительна, чем масляная живопись, а иногда дает гораздо более острые и интересные решения, хотя, казалось бы, она лишена цвета и ограничена размерами. То же самое происходило и с немым

кинематографом. Отсутствие слова заставляло кинематографистов изощряться в изобретательстве, находить для любого действия точное пластическое выражение.

Ныне мы потеряли эту изощренность. Слово облегчает нам работу, но подчас оно лишает нас былой выразительности.

Сейчас, когда надо показать, что человек скуп, это делается просто — соседка говорит: «Ну и скупой же Иван Иванович, я еще не видывала человека скупее». Или первый приходящий посетитель заявляет хозяину:

«Ты, брат, скуп, как Плюшкин». Коротко и просто, и зритель знает, что этот человек скуп, это объявлено вслух. А в былое время нужно было доказать зрителю, что данный персонаж скуп, доказать пластическим действием. И это не так легко, как кажется. Требовалось найти такое поведение, такую деталь, такие предметы обстановки, чтобы зритель сам сделал вывод и вывод бесспорный: этот человек скуп, не беден, а именно скуп.

В поисках таких тонких характеристик кинематографисты подчас доходили до изощренности, граничащей с фокусом.

Вот, например, немецкий режиссер Мурнау поставил в двадцатых годах картину, которая шла у нас под названием «Человек и ливрея». В этой огромной картине не было ни одной надписи, как бы не произносилось ни одного слова. Ведь во времена немногого кино все же некоторые реплики сообщались зрителю при помощи надписей. Правда, надписей было немного, обычно пятьдесят-шестьдесят на всю картину, значит, целая большая повесть имела право оперировать максимум этими репликами. Но Мурнау решил обойтись вовсе без реплик, вовсе без надписей. Между тем содержание его картины довольно сложное.

В большом отеле служит старый швейцар (эту роль играл актер Эмиль Янингс). Это почтенный человек. Он носит пышную ливрею, он провожает посетителей до автомобиля, он встречает их поклонами. Он пользуется уважением

соседей. У него есть жена, взрослая дочь. Дочь выходит замуж. То, что отец ее служит в таком приличном отеле, на таком почетном месте, является для жениха одним из существенных доводов в пользу женитьбы.

Но вот происходит несчастье: швейцар стал, очевидно, староват, ноги уже отказываются ему служить, и хозяин отеля, заметив какую-то оплошность старика, переводит его на работу служителем в уборную. Тут уже не полагается пышной ливреи, и работа эта, разумеется, не может снискать уважения соседей. Старик скрывает свое несчастье от семьи. Он по-прежнему уходит на работу в отель, по-прежнему с утра надевает свою великолепную ливрею. Но, не доходя до отеля, он отдает ливрею в камеру хранения и является на службу в скромной курточке служителя уборной. А вечером, тайно от семьи, опять переодевается и играет дома роль почтенного человека. Все это ради дочери, ради того, чтобы состоялась свадьба.

Разворачивается глубокая душевная драма старика, раскрывается жестокость буржуазных условностей. Картина кончается трагически: обман раскрывается, не остается, казалось бы, никакого выхода. И тут впервые в картине появляется надпись. Надпись примерно такая: «Здесь должна была бы кончиться эта картина, но публика любит хорошие концы — так получайте хороший конец».

И мы видим второй конец картины: в уборной неожиданно умирает какой-то старичок, умирает на руках Янингса. Это американский миллионер, которого хватил удар. Оказывается, в кармане у него лежит завещание: он завещает все свое состояние тому человеку, на руках у которого он умрет. Янингс делается богатым, все в порядке.

Представьте себе сейчас драму этого человека, всю сложность обстоятельств его семейной жизни, его служебных отношений, все перипетии, которые сопровождают драматическую историю старого швейцара, представьте себе все это изложенным без единого слова. Такое изложе-

ние требовало и от режиссера, и от актеров, и от оператора очень большой изобретательности, широкого пользования кинематографической пластикой, выразительности отдельных кадров, деталей, мимики, внимательного рассмотрения события, поведения предметов и так далее. Все это чисто кинематографические средства.

Поэтому мы и считаем, что основой кинематографа, даже современного, говорящего, является все же немое кино. Если вы задумаетесь, в чем кинематографическая специфика любого киноэпизода по сравнению, скажем, с аналогичной сценой на театре, то окажется, что эта специфика сплошь или почти сплошь лежит в области изобразительного решения эпизода, именно зрелищной его стороны.

Вопрос: Каких режиссеров немого кино вы считаете самыми лучшими?

— Самыми лучшими я считаю тех, кто двинул вперед искусство немого кинематографа. В Америке это Дэвид Уорк Гриффит. Я, кроме того, питаю особое пристрастие к Чарли Чаплину. Во Франции это группа «Авангард», выдвинувшаяся в двадцатых годах, в частности, Ренэ Клер. У нас — это Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, Козинцев и Трауберг в области художественной кинематографии; Эсфирь Шуб и Дзига Вертов — в документальном кино.

Вопрос: Чем замечателен Гриффит?

Гриффита называют отцом американского кино. Его лучшие картины относятся к временам первой империалистической войны и последующих за ней годов. Увидев картины Гриффита «Водопад жизни» и «Сломанная лилия», я впервые понял, что кинематограф может быть подлинным искусством, причем искусством и жизненно правдивым и психологически тонким.

Вопрос: А в чем особенности этих картин?

Прежде всего в том, что они ничем не похожи на обычную кинематографическую продукцию тех времен. Они глубоко гуманны, полны чистоты. Это настоящие, серьезные картины, быть может, немножко сентиментальные на наш сегодняшний взгляд. Но в них есть своеобразные характеры, образы, вылепленные при помощи чисто кинематографических средств с большой тонкостью. Гриффит первый принципиально использовал главное оружие немого кинематографа — монтаж и крупный план. До Гриффита монтаж был простой склейкой. Ставили камеру и крутили сцену. Кончалась сцена — переходили к следующей, две сцены склеивали вместе — и все тут; монтажа как искусства не было. Гриффит первый открыл возможности монтажа.

Не менее замечательна работа Гриффита с актерами. Именно он прославил таких выдающихся американских актеров, как Лилиан Гиш и Ричард Бартельмес. Гриффит добивался от актеров сдержанно точной и вместе с тем острой, выразительной работы, добивался тонкого изощренного психологического рисунка в немом действии. В области психологической драмы заслуги Гриффита огромны. Этот жанр, пожалуй, следует вести от него.

Вообще американский кинематограф в начале двадцатых годов нашего века вышел на первое место. Были даже теоретики, которые объясняли это тем, что американский образ жизни особенно подходит для развития кинематографа, что кинематограф — типично городское искусство, связанное с бешеным темпом движения. Это, разумеется, оказалось неверным.

Вопрос: Кто у кого учился: Гриффит у Эйзенштейна или Эйзенштейн у Гриффита?

Эйзенштейн выступил на арене кинематографа значительно позже Гриффита. Первая его картина «Стачка»

появилась в 1925 году, а «Броненосец „Потемкин“» в 1926 году. Но это вовсе не означает, что Эйзенштейн учился у Гриффита. Во всей истории кинематографа нельзя найти фигуру, равную по значению Эйзенштейну. Это был подлинный титан киноискусства. Он подверг решительной ломке все стороны кинематографа. Прежде всего он решительно перевернул представление о содержании кинокартины. В картинах Эйзенштейна действующим лицом стала масса, народ. Для того чтобы появился Эйзенштейн, нужна была Октябрьская революция. Картина Эйзенштейна «Броненосец „Потемкин“» прозвучала во всем мире, как громовой удар. На голландском судне «Семь провинций» после просмотра этой картины вспыхнуло восстание.

Однако сила Эйзенштейна не только в новом революционном содержании, не только в том, что он вывел на экран нового человека — человека революции, но и в том, что он нашел для нового содержания абсолютно новую революционную форму, сломав и перевернув все привычные представления о кинематографе.

Если Гриффит сделал первый шаг в отношении принципиального использования монтажа как выразительного оружия, то Эйзенштейн сделал монтажное искусство новым языком кинематографа, вскрыл такие возможности использования монтажа, о которых до него и не подозревали. Мы будем специально говорить об этом, когда дойдем до раздела режиссуры.

Такую же революцию Эйзенштейн произвел в вопросах композиции кадра, киномизансцены, в строении эпизода, в функции крупного плана, в использовании всех выразительных сторон кинозрелища.

Работы Эйзенштейна оказали огромное влияние на кинематографию всего мира и до сих пор (так же, как работы другого великого режиссера — Пудовкина) служат предметом изучения и у нас и во всем мире.

Вопрос: Почему вы не упомянули Кулешова?

С удовольствием исправляю эту ошибку. Еще до Эйзенштейна Л. В. Кулешов сделал многое для развития советского кинематографа. Его первые картины очень выразительны и своеобразны. Кулешов был учителем Пудовкина. Деятельность Кулешова подготовила появление титанической фигуры Эйзенштейна, развитие великолепного таланта Пудовкина и многих других режиссеров.

Беседа третья.

Что принесло с собой появление звука в кино

Появление звука резко изменило весь характер нашего искусства. Кинематограф получил новое могучее оружие — слово. Содержание кинокартин значительно обогатилось. Человек на экране получил возможность глубоко мыслить. Весь разнообразный мир звука вторгся в немую сферу кинематографа. Это была действительно революция, совершенно не похожая на появление цвета, стереофонии или широкого экрана.

И хотя, казалось бы, режиссерам сразу стало легче, казалось бы, сразу отпала самая большая трудность — трудность перевода всего содержания жизни в немое, беззвучное действие, на первых порах звуковой кинематограф, приобретая слово, потерял вместе с тем многое из былой выразительности.

Как только на экране появился говорящий актер, он властно потребовал места и времени для себя. Оказалось, что с диалогом нельзя обращаться так произвольно, так резать на кусочки, так монтировать, как мы резали на кусочки и монтировали немое действие. Логика развития речи стала диктовать построение сцены. Режиссер вынужден был уступить многие позиции актеру.

Что значит «уступить» многие свои позиции?

Дело в том, что немое кино выработало совершенно особенную фигуру режиссера — фигуру единовластного диктатора в фильме. Ведь строя немое действие из мельчайших частиц, из коротких однозначных кадров, он свободно распоряжался всем человеческим актерским материалом. Многие режиссеры даже не снимали актеров, они снимали так называемый «типаж», то есть просто людей своеобразной, примечательной внешности.

В коротком монтажном кусочке некоторых немых картин, где человеку надо было проделать какое-нибудь простейшее действие — пробежать, испугаться или удивиться, обрадоваться или отвернуться — неповторимая натуральная внешность человека с улицы иногда оказывалась выразительнее, чем работа профессионального актера. Профессиональный театральный актер был поставлен в немом кино в трудные условия. Прежде всего он был лишен речи. Затем он был лишен возможности естественно и постепенно развивать свое действие в сцене. Он снимался в кратчайших кусочках, связь которых с соседними подчас с трудом понимал. Во времена немом кино актерам зачастую даже не давали сценария. Им примерно объясняли содержание ролей, а затем в каждом отдельном кадре актер выполнял то, что ему приказывал режиссер. Режиссер один строил всю картину.

Я до сих пор помню, как в конце двадцатых годов впервые присутствовал при беседе ассистента режиссера с актерами, приглашенными в студию для отбора на несколько эпизодов.

Ассистент обошел актеров, внимательно вглядываясь в них, потом остановился против одного и сказал:

- Вот вы приходите завтра, будете сниматься.
- Какая роль? — спросил актер.
- Рабочий.
- Положительный, отрицательный?
- Положительный.
- Сколько лет?
- Столько, сколько вам.
- Что нужно делать?
- Придете на съемку — узнаете.

Между нами говоря, я не очень убежден, что и сам ассистент точно знал, что предстоит делать актеру. Вероятно, режиссер сказал ему: пригласите-ка мне на завтра человек пять рабочих, настоящих пролетариев с хорошими лицами, двух помоложе, трех постарше.

Актер во времена немого кино часто оказывался в положении как бы марионетки в руках у кукловода. Известен, например, анекдот о том, как обманул хозяин частной фирмы (это было еще до революции) одного актера. С ним заключили договор на роль, а сняли, как впоследствии оказалось, в двух ролях. Актер думал, что его переодевают по смыслу картины, а выяснилось, что он снимался в двух разных картинах, играя двух разных героев.

Съемка картины короткими однозначными кусками и привела к распространению типажной теории. Насколько эта типажная теория была широко распространена, показывает хотя бы такой примечательный эпизод из практики самого Эйзенштейна.

В 1927 году Сергей Михайлович снимал картину «Октябрь». В картине известное место было уделено образу В. И. Ленина. Сергей Михайлович решил, что ни в коем случае не будет гримировать «под Ленина» актера, что это будет жизненно неправдиво, искусственно, что это будет театральщиной. Он решил найти двойника Владимира Ильича.

Режиссерские штабы в кинематографе тогда были большие. Разослали ассистентов по городам Советского Союза, и вскоре где-то на Урале, на одном из заводов, был обнаружен человек, до того поразительно похожий на Ленина, что не нужен был даже грим.

Его выучили «ленинским» жестам: он энергично простирал вперед руку, закладывал пальцы за проймы жилета, наклонял голову набок, ходил стремительной походкой, словом, внешне подражал Владимиру Ильичу. Так как он был невероятно похож, то казалось, что типажная теория полностью восторжествует. Но, к сожалению, человек, столь похожий на Ленина, был неталантлив, и это оказалось отчетливо видно на экране. Он исправно делал ленинские жесты, но тем не менее смотреть на него было неприятно.

Я привожу этот пример только для того, чтобы подчеркнуть, насколько далеко в те годы зашла уверенность неко-

торой части передовой режиссуры в том, что картина делается только режиссерскими средствами, что актер, по существу, не играет решающей роли.

Но, между нами говоря, режиссеры немого кино не только с актерами обращались так сурово. Режиссер был повелителем всех сторон картины, в том числе и сценария. Профессиональный сценарий тех лет представлял собой сугубо схематическую запись сюжета, не больше, а все наполнение сюжета конкретным материалом жизни, так сказать, обрастание скелета мясом, предоставлялось режиссеру. Даже текст надписей, то есть скрытый диалог немой картины, в сценарии только намечался.

Тогда считалось, что картина рождается на монтажном столе, что именно монтаж, соединение мельчайших кусочков, рождает в кинематографе произведение искусства. Считалось, что монтажом можно сделать все что угодно.

Поэтому я и говорю, что появление звука, появление на экране говорящего актера заставило режиссеров сдать многие свои позиции, отступить.

В самом деле, когда эпизод развивается в диалоге, с ним уже не поступишь так, как с немым эпизодом, его не порежешь на кусочки, не выбросишь половину, не перемешаешь с кусками соседнего эпизода, он должен быть осмыслен, целостен. Да и актер говорящий, то есть мыслящий и действующий в слове, не может работать бессмысленно, рефлекторно. Он должен понимать содержание всей сцены, должен полно выражать его — выразить в цельном едином куске.

Для того чтобы диалог не рассыпался, чтобы реплики соединялись одна с другой, актеры должны взаимодействовать, «общаться», как мы говорим.

Все это поставило перед режиссерами новые сложные задачи.

Поначалу в картинах сохранялся, в основном, прежний немой монтажный строй. Первые звуковые картины еще очень похожи на немые, большинство эпизодов разверты-

вается в них без текста, и только время от времени появляются говорящие актеры. Обычно в те времена они появлялись на очень длинных планах. Ведь для того чтобы сообщить зрителю самую простую мысль, нужно много времени. Если в немой картине средняя длина кадра была два-три метра, то есть четыре-пять секунд, то в звуковой картине стали появляться планы говорящего актера длиной в десять — двенадцать и больше метров.

Эти длинные планы поначалу раздражали нас, режиссеров, привыкших к немому кинематографу, мы с трудом мирились с ними, но зрители с восторгом приняли заговорившего актера, они сразу признали его, они валом повалили на звуковые фильмы, и режиссерам пришлось отступить. Пришлось работать с актером, репетировать с ним, перестраивать монтажный строй картины. Под давлением диалога кадры стали постепенно удлиняться. Вот уже появились планы в тридцать, в сорок метров. Все большее развитие стали получать все виды съемок с движения, при которых можно было следить за актером и снимать картину длинными кусками.

При съемке короткими кусками актер и режиссер попадают в нынешнем звуковом кино в сложное подчас положение. Представьте себе, что мы снимаем какой-нибудь темпераментный монолог. Мы сняли его начало, но в момент, когда актер доходит до наивысшего накала и произносит какие-нибудь особенно яростные слова, в этот момент режиссеру требуется перейти на крупный план. Монолог прерывается, оператор начинает переставлять свет, а актер отправляется в буфет, выпивает чашку чая, съедает пару бутербродов, а иной раз пропустит и кружку пива. Затем он возвращается в павильон благодушный, сытый, и вот на крупном плане, уже не имея перед собой партнеров, а видя только киноаппарат и обступившую его съемочную группу, он должен выкрикнуть вдруг, без всякой подготовки, самый темпераментный кусок. Это сделать нелегко. Чтобы дойти до нужной степени накала, актеру

требуется непрерывность действия, а она нарушается монтажным методом съемки.

Вот почему режиссеры стали изобретать всевозможные способы, чтобы удлинить кадры, вот почему режиссеры стали жертвовать монтажным методом.

Если мы сравним лучшие немые картины конца двадцатых годов, то есть того времени, когда немой кинематограф достиг вершин своего развития, со многими звуковыми картинами, то ясно увидим, что кинематограф, приобретая с появлением звука новые огромные выразительные и смысловые возможности, вместе с тем многое и потерял. И одна из основных потерь заключается в том, что мы уже перестали ориентироваться на сознательное, активное сотворчество зрителя.

Вместо того чтобы строить немое действие, из которого зритель сам делал необходимые выводы, сам конструировал события (о чем мы говорили выше), мы просто сообщаем зрителю все необходимые обстоятельства, сообщаем их в диалоге, а если нам не хватает диалога, то вводим еще дикторский текст — голос автора или голос актера, который просто рассказывает зрителю смысл того, что перед ним происходит.

Авторский голос может быть использован очень интересно и очень принципиально, но мы сейчас пользуемся им хищнически: чуть картина не склеивается, эпизоды не вяжутся между собой, как мы вводим объяснения. За последнее время я видел целый ряд картин, которые начинаются с того, что чей-то голос говорит: в нашем городе, на одной из улиц живет такой-то человек. И дальше всюду, где картина не клеится, вставляется голос, который, более или менее бесхитростно, поясняет все, что необходимо.

Характер восприятия картины сегодняшним зрителем резко отличается от характера восприятия зрителем немой картины. Зритель звукового кино пассивнее. Мы переживаем период излишнего увлечения словом, мы перестали экономить слова, действующие лица у нас стали

болтливými, и подчас картина вся целиком переносится в область разговоров. Это не кинематографический путь, это путь театра. Ведь театр не располагает таким могучим оружием, как натура, как крупный план, как внимательное наблюдение за человеком, как тысячи зрелищных приемов, которые свойственны кинематографу. Вся трудность работы театрального драматурга именно в том и заключается, что он вынужден все содержание жизни переводить в слово. В этом условность театра, в этом его беда. И то, что мы в кинематографе стали пользоваться тем же методом, демонстрирует наше отступление на своего рода полутеатральные позиции.

Проделайте следующий опыт: сидя дома перед своим телевизором или в кинотеатре на какой-нибудь современной разговорной картине, попробуйте закрыть глаза. Открывайте их только тогда, когда вы по содержанию реплик или по вступлению музыки почувствуете, что на экране меняется обстановка, что действие переброшено куда-то. Откройте теперь на несколько секунд глаза, чтобы отметить новую декорацию, и снова зажмурьтесь.

Я убежден, что вы вот так, закрыв глаза, легко поймете многие из сегодняшних картин. Между тем в кинематографе зрелищная часть должна быть не только так же сильна, как звуковая, но должна быть во много раз сильнее; должна нести не меньше смысла, не меньше содержания. Кинематограф — это зрелище, а не «слушалище». Само слово «кинематограф» в переводе на русский язык означает «изображающий движение». По-английски кинематограф называется «движущаяся картинка». Таким образом, движение и зрелище лежат в основе даже самого названия нашего искусства.

Глаз бесконечно более изощрен, чем ухо; слепота во много раз более тяжелое несчастье, чем глухота. Как ни разнообразен мир звуков, зримый мир в тысячи, в миллионы раз разнообразнее. Нет более сильного впечатления, чем впечатление глаза. Все могущество кинемато-

графа заключено именно в зрелищности его, и все развитие кинематографа с первых его шагов идет по линии усиления зрелищной части (если мы исключим только одно изобретение — открытие звукового кинематографа).

Я говорю не только о таких открытиях, как широкий экран, синерама или циркорама, как цветное или стереоскопическое кино, я говорю о менее заметных открытиях в области операторского искусства в обычной черно-белой картине нормального формата. Сравнивая первые кинокартины, снятые лет шестьдесят тому назад, с картинами, снятыми тридцать лет тому назад, затем с картинами, снятыми десять — пятнадцать лет тому назад и, наконец, с современными картинами, вы увидите, как бесконечно двинулось вперед искусство изображения жизни в кинематографе, как усложнилось мастерство оператора в обращении с композицией кадра, со светом, насколько тоньше стали задачи, насколько они стали сложнее, насколько ярче, выразительнее стали методы съемки эпизодов фильма.

Картина «Летят журавли» — не широкоэкранный и не цветная — это обычная черно-белая картина. Но взгляните в операторскую работу Сергея Урусевского, посмотрите, сколько таланта, изобретательности вложено им в эту картину, как поразительно сняты некоторые кадры. Напомню хотя бы эпизод, когда Татьяна Самойлова прибегает на призывной пункт в надежде найти жениха среди уходящих на фронт солдат. Вспомните эту панораму через толпу — сколько поразительных лиц, какое гармоничное, стремительное и выразительное движение. Такая панорама еще десять — пятнадцать лет тому назад показалась бы невозможной, немислимой. Или вспомните смерть Алексея, вспомните эпизод бомбежки. Операторская работа в этих эпизодах достигает подлинного совершенства.

Вот это и есть главная, могучая сила кинематографа. В этих сценах звук и изображение сочетаются органически, причем изображение играет решающую роль. Зрелищная

природа кинематографа заключается не только в том, что мы можем вводить в него натуру, грандиозные батальные сцены, массовые народные движения, море, горы, великолепные дворцы или сдавленные домами узкие, мрачные улицы; зрелищность кинематографа не только в эффектных и масштабных эпизодах, она проявляется в самых интимных, в самых камерных сценах.

Возьмем любой эпизод: два человека разговаривают, сидя в комнате. Предположим, это сцена из «Анны Карениной» — сцена объяснения в любви Кити и Левина у ломберного стола. Сцена эта заключается в том, что ни Кити, ни Левин почти ничего не говорят, они объясняются при помощи букв, которые пишут на зеленом сукне стола. Можно ли представить себе такую сцену, сыгранной в театре? Разумеется, нет. Для этого пришлось бы прочитывать вслух буквы, а если их прочитывать вслух, то какой смысл писать их мелом на столе? Ведь в том-то и дело, что объяснение в любви происходит скрытно, что стеснительный Левин прибегает к мелку и отдельным буквам, чтобы побороть свою робость, свое смятение.

В кинематографе эта сцена может быть решена множеством способов. Можно придумать десятки выразительнейших решений этой сцены, не нарушая авторского замысла.

Мне можно возразить, что я взял сцену, в которой актеры говорят мало, в которой действие не выражено ни в слове, ни в движении. Возьмем, наоборот, сцену, которая сплошь построена на диалоге, ну, например, сцену Каренина с адвокатом. Такая сцена, разумеется, может быть поставлена и в театре. Она и фигурирует в театральной инсценировке «Анны Карениной». В чем будет заключаться разница между театральным и кинематографическим решением этой сцены? Разница будет заключаться в том, как, в какой системе кадров вы снимете ее. Будут ли видны все время оба партнера или аппарат будет брать то одного, то другого? Будут ли введены такие детали, как

длинные тонкие пальцы Каренина, суставами которых он любит хрустеть, и короткие волосатые пальцы адвоката?

Эту сцену на театре вы видите все время как бы в одном кадре, на общем плане. Если вы так снимете ее в кино, она окажется невыносимо скучной, плоской, даже бессмысленной. В кинематографе вам придется многое изменить и, в первую голову, разумеется, вам придется изменить не текст, а именно зрительную сторону. В кинематографе нельзя бесконечно держать в одном кадре двух разговаривающих людей, это будет невыносимо плохо, и вся изобретательность кинорежиссера будет направлена на то, как зрелищно сделать эту сцену более осмысленной, как выделением деталей, крупных планов лиц, отдельных мимических движений подчеркнуть смысл происходящего.

Таким образом, зрелищность кинематографа проявляется даже в сценах, где перед вами простая комната, письменный стол и два человека.

Вот почему мы говорили в предыдущей беседе о том, что немой кинематограф, то есть пластическое развитие действия, является основой киноискусства. Как бы ни была выразительна, разнообразна и изощрена звуковая часть, опирается кинематограф на изображение.

Вопрос: У меня такое впечатление, что вы — за немой кинематограф. Верно ли я вас понял?

Нет, вы поняли меня неверно. Я за движение, я — за рост. К. Чуковский написал прекрасную книгу «От двух до пяти». Любая мать знает, как очаровательны дети в этом возрасте. Но какая мать согласится оставить своего ребенка в пятилетнем возрасте, оставить его младенцем? Ребенок растет, появляются новые сложности, подчас портится характер, он делается сложнее, иногда грубее, а в общем — умнее, взрослее. То же самое происходит и с кинематографом. Появление звука двинуло его вперед. Кинематограф стал в чем-то грубее, но зато гораздо содер-

жательнее и умнее. Тонкость, изощренность работы «немых» режиссеров исчезла, зато появилась новая могучая сила — слово.

Я за то, чтобы мы не останавливались в развитии, надо двигаться дальше.

Вопрос: Вы говорили, что важнейшим свойством немого кинематографа была монтажность. Но разве в звуковом кинематографе нет монтажа?

Разумеется, и в звуковом кинематографе есть монтаж, но он изменился. Один из характернейших признаков его изменения — это то, что мы стараемся сейчас монтировать как можно незаметнее. Даже там, где сцена склеивается из целого ряда планов, мы сейчас, развивая единое звучащее действие, стараемся сделать переходы с кадра на кадр как можно более «мягкими», незаметными, плавными. А в немом кино, наоборот, ритм картины создавался именно монтажом, и поэтому переходы с кадра на кадр делались подчеркнуто резко, контрастно, остро.

Вопрос: Каких режиссеров звукового периода вы считаете самыми великими?

Великие люди в искусстве появляются очень редко, иной раз проходит полстолетия, пока в литературе или в живописи возникнет действительно великий человек, настоящий гений. Русская литература XIX века, по моему глубочайшему убеждению, является первой в мире литературой. Ни один народ не обладает таким великолепным наследием, как мы, и тем не менее я лично считаю только трех писателей XIX века поистине гениальными — Пушкина, Гоголя и Толстого. Впрочем, это мое личное мнение. Поэтому со словом «великий» я обращался бы с большей осторожностью.

У нас много хороших, профессионально сильных ре-

жиссеров. Я, например, очень люблю Сергея Герасимова, хотя сам работаю совсем в другой манере. Я ценю Герасимова за то, что это человек принципиальный, что он создал свой собственный стиль, выработал собственную яркую, индивидуальную манеру. Я ценю его также за то, что он умеет пропагандировать эту свою манеру, учить ей других, что он оказывает заметное влияние на многих молодых режиссеров.

Я люблю и очень многих других моих современников-режиссеров: например, бр. Васильевых, Калатозова, Козинцева, Райзмана и многих других. Я очень люблю итальянских режиссеров; я считаю такие картины, как «Похитители велосипедов» Витторио де Сика, «Машинист» Пьетро Джерми, «Рим в 11 часов» Де Сантиса, просто шедеврами. Но вместе с тем ни одного из итальянских режиссеров в отдельности великими назвать не могу, хотя все направление итальянского неореализма, с моей точки зрения, великолепно и прогрессивно. Из живущих ныне зарубежных режиссеров я высоко ценю французского режиссера Рене Клера, американцев Уайлера и Джона Форда. Все это превосходнейшие режиссеры, но среди ныне живущих только одного я считаю подлинным гением, это Чарли Чаплина, хотя его картина «Король в Нью-Йорке» неудачна. Но пусть она даже совсем плоха, — человек, создавший «Малыша», «Новые времена», «Огни большого города», «Великого диктатора», наконец, создавший образ Чарли, — этот человек имеет право на любые неудачи.

Вопрос: Что легче снимать — немую картину или звуковую?

— Снять по-настоящему хорошую звуковую картину так же трудно, как по-настоящему хорошую немую; снять посредственную или плохую звуковую картину не труднее, чем посредственную немую картину.

Вопрос: Широкоэкранный кино усложняет работу режиссера или облегчает ее?

Отвечу точно так же: если мы не ставим перед собой высокопринципиальных задач, то широкий экран даже облегчает работу, потому что автоматически создает дополнительный эффект — шикарнее выглядит натура, массовые сцены приобретают дополнительную мощь без всяких усилий режиссера, на зрителя действует сам широкоэкранный эффект. А если пользоваться широким экраном принципиально, если добиваться от каждого кадра точной, широкоэкранный выразительности, специальной широкоэкранный композиции, если использовать его во всю силу и принципиально, то, по-видимому, это очень трудно.

Беседа четвертая. Что такое кадр

Картина состоит из кадров. Кстати, слово «кадр» имеет несколько значений. Кадром мы называем отрезок пленки, снятый с одной точки или в едином движении камеры — от склейки до склейки. Кадр может быть и длинным и коротким.

Кадром мы называем также композицию изображения, установленную при помощи камеры. Режиссер говорит оператору: «Поставьте кадр» или «Возьмите в кадр вот это дерево». Это значит, что оператор должен поставить камеру так, чтобы в композицию изображения вошло данное дерево.

И, наконец, кусочек пленки длиной в четыре перфорации — единица движущейся ленты — тоже называется кадром или кадриком.

Сейчас мы будем говорить о кадре как о куске сцены, снятой с единой точки (движущейся или неподвижной).

Предположим, я снимаю сцену так: видна вся комната, в глубине в дверь входит человек. Подходит к столу. Берет в руки книгу. Вслед за тем показывается крупно обложка книги. На ней написано: «Л. Толстой. „Война и мир“».

Эта сцена склеена из двух кадров. Сначала был снят общий план комнаты, аппарат стоял в самом конце ее — видны были и стены, и дверь, и стол. Когда человек подошел к столу и взял в руки книгу, режиссер сказал: «Стоп», — оператор передвинул камеру к самому столу. Режиссер установил руку и книгу так, чтобы можно было крупно прочесть заглавие. И был снят второй кадр: крупно — книга.

Сцена в кинематографе состоит из ряда кадров различной крупности. Кадры могут быть сняты неподвижной камерой или же движущейся. Так, например, ту же сцену можно было снять не в двух неподвижных кадрах, а в

одном движущемся. Для этого нужно было поставить камеру на тележку так, чтобы в объективе была видна дверь. При входе человека камера должна отъезжать от него, чтобы человек, идя к столу, все время находился в кадре. При подходе человека к столу камера должна повернуться и подъехать так близко к книге, чтобы можно было прочитать заглавие. В первом случае мы изложили действие в двух статических кадрах, во втором случае — в одном кадре «с движения».

Кадры с движения, как правило, могут быть значительно длиннее неподвижных кадров, потому что аппарат может отъезжать перед актером, ехать вслед за ним, поворачиваться, пересекать комнату в любых направлениях — словом, может следить за актерами.

Но как бы длинны ни были съемки с движения или «панорамные» съемки, все равно невозможно не только всю картину, но даже большую сцену снять в одном кадре, какие бы изоощренные движения ни проделывала камера. Картина непременно состоит из ряда отдельных кадров.

Это «кусочное», как бы мозаичное строение кинокартины принципиально для кинематографа вообще. Ведь и само движение на экране, по существу, не непрерывно, а состоит из ряда мельчайших фаз, в каждой из которых изображение неподвижно. Всякий, кто держал в руках пленку, знает это. Ряд неподвижных изображений появляется на экране. Глаз человека устроен таким образом, что зрительный нерв на долю секунды удерживает в памяти появившееся изображение, и поэтому отдельные неподвижные картинки как бы сливаются в одну движущуюся.

Таким образом, то, что мы воспринимаем как непрерывное, плавное движение, вовсе не является ни непрерывным, ни плавным. Любое движение в кинематографе скачкообразно. Но скачки не воспринимаются нами именно благодаря свойству памяти продлевать впечатление.

Тот же самый закон, который в первичном, простейшем виде действует при прохождении пленки, мы обна-

руживаем и в более крупном масштабе при соединении отдельных кадров, то есть при монтаже. Впечатление от появившегося кадра остается в нашем сознании, задерживается в нем, когда мы монтажным путем переходим на следующее изображение.

Представьте себе, что человек, подошедший к столу и взявший в руки книгу, вдруг поворачивается, услышав что-то, и делает от стола шаг. Вслед за тем мы видим, что в окно, ну, скажем, влезла кошка. Кошку, которая лезет в окно, мы сняли отдельным кадром. Но впечатление движущегося от стола человека продолжает работать в нашем сознании, пока кошка лезет в окно, и в следующем, третьем по счету, кадре мы можем показать человека уже прямо около окна. Зритель воспримет это не как скачок, а как прямое следствие прохода человека: ведь он в предыдущем кадре начал движение от стола, и зритель мысленно продолжает это движение, пока следит за лезущей в окно кошкой.

Любой кинозритель видел сцены рубки шашками в конном бою, и многие поклянутся, что видели, как шашка опустилась на голову человека. На самом деле этого, разумеется, не было. Любителей подставить голову под шашку вы не найдете, да и охрана труда не допустит такой рубки. Снимается кадр всадника, который взмахнул шашкой. Затем любой перебивочный кадр, например, лошадь встает на дыбы. В следующем кадре «зарубленный» падает с коня. Но зритель мысленно продолжает движение шашки, и ему кажется, что он ясно видел, как шашка опустилась на голову.

Мы будем еще разбирать этот эффект зрительского продолжения действия в главе о монтаже. Пока нам нужно только установить это правило, для того чтобы стал ясен характер связи кадров между собой. Каждый кадр картины — это не изолированное явление, а лишь звено в цепи явлений. Подобно тому, как отдельный кадр кинематографической пленки длиной в четыре перфорации ничего со-

бой не представляет, кроме фотографии, а соединенный с соседними кадрами образует звено единого движения, точно так же каждый кадр картины является звеном в цепи развивающихся событий и может быть понят и до конца почувствован только в связи со всеми соседними кадрами.

Режиссер, строя кадр, должен учитывать, какое место он занимает в картине, в какой цепи, которым по счету звеном он является.

Кадр — это мельчайшая доля картины, и режиссер всегда работает над этой мельчайшей единицей.

В съемочных группах обычно на стене вешается большая доска, на которой записано триста, четыреста, пятьсот номеров. Это кадры будущего фильма.

Вот режиссер пришел в павильон. Снят первый кадр. И соответствующий номерок на табличке зачеркивается. Мне всегда казалось, что эта сухая таблица с номерами очень точно передает особенность нашего искусства. По мере работы над картиной все больше зачеркнутых номеров видим мы на таблице. Вот уже половина всех номеров перечеркнута, а картины пока еще нет. И если собрать в этот момент все снятое, то зритель еще ничего понять не сможет, — перед ним будут кусочки, отрывочки, не складывающиеся в цельное действие, в цельный сюжет.

Для того чтобы нам впоследствии легче было понимать друг друга, давайте договоримся прежде всего о том, что такое «крупность» кадра. Кинематограф оперирует самыми разнообразными масштабами. Можно снять весь зрительный зал Большого театра целиком, для чего поставить аппарат на сцене и направить его в зал, а можно подойти с аппаратом к одному из зрителей так близко, что будет видно только его лицо, или даже еще ближе — только рука и кольцо на пальце. Для того чтобы впоследствии ясно понимать, о какой крупности идет речь, мы введем следующую терминологию для определения кадров:

1. Дальний план или самый общий план. Это значит, что в кадре взято очень большое помещение целиком или

такой просторный пейзаж, что он читается очень далеко. Фигура человека на таком дальнем или самом общем плане будет еле различима. Если, скажем, это толпа людей, например, в момент штурма Зимнего дворца, то отдельные фигуры на таком плане сольются в общую движущуюся массу.

2. Общий план. Это целиком взятое помещение, но не столь масштабное, или на натуре участок улицы, или кусок природы, не столь далеко видимый. Разница между общим и дальним планом, как видите, не очень-то принципиальная. Когда мы пишем «самый общий» или «дальний план», мы хотим просто подчеркнуть масштаб зрелища. Но и в общем плане человек будет маленьким. Доминировать будет либо архитектура помещения, либо природа, улица.

3. Средний план. Это часть помещения, часть улицы, уголок природы. Если мы снимаем в театре, то это будет две-три ложи или какая-то часть партера, часть сцены. На среднем плане люди видны яснее. Архитектура или природа уже не подавляют человека, человек различим более отчетливо. Скажем, если «Крестный ход» Репина — это самый общий план, то «Иван Грозный убивает сына» — это средний план.

4. Следующий по крупности план мы назовем групповым планом. Это план, в котором доминируют люди, а помещение или натуральный объект чувствуются меньше. Групповым планом можно назвать картину Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану».

Следующие крупности не требуют особых пояснений:

5. По колени.

6. По пояс.

7. Портретный (голова и часть груди).

8. Крупно (одна голова).

Во всех этих крупностях человек приобретает все более решающее значение, а обстановка, среда чувствуются все меньше. В крупных планах она почти неощутима.

И, наконец, самая большая крупность.

9. Деталь. Деталь может быть мертвая, например, очки, коробка папирос во весь экран; деталь может быть и живая: кулак, глаза.

Когда мы работаем над режиссерским сценарием, то перед каждым кадром мы непременно обозначим его крупность, правда, не по столь подробной шкале. Обычно в сценарии различаются планы дальний, общий, средний, крупный и деталь.

Теперь представим себе работу режиссера, оператора и всей съемочной группы по установке кадра. Скажем, снимается картина «Анна Каренина», сцена обеда у Степана Аркадьевича, разговор Кити и Левина. Съемка эпизода началась еще позавчера. Часть сцены снята, и сейчас режиссеру предстоит продолжить ее.

Он входит в павильон. В декорации, изображающей столовую князя Облонского, стоит стол, накрытый скатертью, на столе — посуда, вино, кушанья, смятые салфетки. Гости рассаживаются.

Прежде всего режиссер должен вспомнить, чем кончился предыдущий кадр, если он уже снят. Иногда бывает и так, что предыдущий кадр (например, план старого князя Щербацкого) еще не снят. Сцена снимается не в порядке действия, а в произвольном порядке, обычно так, как это удобно оператору. Ведь для того чтобы снять кадр, скажем, на правом конце стола, следует весь свет, стоящий в павильоне, повернуть именно в этом направлении. Если же после этого снимать кадр на левой стороне стола, то в глубине этого кадра окажутся видны все осветительные приборы. Их придется вытащить, переставить, перевернуть весь свет наоборот. Это большая работа.

В данном случае во время обеда разговор перебрасывается все время с одного конца стола на другой. И если режиссер и оператор каждый раз будут переставлять весь свет, то это займет слишком много времени и потребует больших усилий. Поэтому режиссер сначала снимает все

общие планы — из начала сцены, из ее середины и конца. Затем он снимает все средние планы в направлении, предположим, справа налево, затем крупные планы в том же направлении. После этого весь свет перекидывается для съемки в направлении слева направо. Опять снимаются все кадры в этом направлении и крупные планы к ним.

Но ведь есть еще и обратная точка, кинематографическая декорация имеет все четыре стены. Когда сняты три генеральных направления, под самый конец снимаются обратные точки. Куски действия в этих обратных точках тоже могут относиться и к началу действия, и к середине его, и к концу.

Итак, в первый день режиссер отснял общие и средние планы в главном направлении. Затем перебрался на правое направление и сегодня продолжает эту работу. Прежде всего он устанавливает объект кадра. Скажем, в данном случае это Левин и сидящая рядом с ним Кити. Обычно оператор уже заранее знает, что ему предстоит начинать съемку с этого плана, и устанавливает камеру. Но режиссер должен помнить не только то, что ему нужны сейчас Левин и Кити, а должен установить еще и крупность плана в соответствии с тем, какие кадры идут до этого и после этого. Если перед этим кадром довольно крупно был снят Степан Аркадьевич, то вряд ли переходом камеры на Левина и Кити режиссер скомпонует средний план. Он постарается, чтобы крупности соседних планов отвечали друг другу. Таким образом, прежде всего он устанавливает с оператором, кого в каком направлении и в какой крупности нужно взять в кадр.

Установив композицию кадра и крупность его, оператор начинает устанавливать на кадр свет. Этот свет должен хорошо сочетаться со светом, который был на предыдущем кадре. Темное и светлое в нем должны быть распределены так, чтобы два соседних кадра, склеившись впоследствии, не вызвали ощущения резкого контраста.

Итак, мы с вами установили уже три элемента, которые

учитывает режиссер (и оператор) при установке кадра: содержание, крупность, свет.

Но ведь кадры соединяются с соседними не только с учетом света, но и с учетом композиции. Если в предыдущем кадре на переднем плане были крупно видны бокалы, фужеры, бутылки, за ними лицо Степана Аркадьевича, в глубине неслышно движущаяся фигура лакея, и стены комнаты уже слегка расплывались в дымке, то примерно аналогичный характер нужно придать и соседним кадрам. В то же самое время нужно найти черты отличия одного кадра от другого. Нехорошо будет, например, если в предыдущем кадре в правом углу стояла крупно на первом плане бутылка и в следующем опять в том же правом углу и столь же крупно окажется поставленная бутылка. Характер построения кадров в эпизодах должен быть аналогичен, кадры должны отвечать друг другу, но в то же время точное повторение композиции вызовет ощущение нарочитости или будет раздражать. Значит, четвертый элемент, который учитывает режиссер, строя кадр, — это элемент композиции.

В предыдущих кадрах за столом шел оживленный разговор. Предположим, изображается уже конец обеда, когда все порядочно выпили, лица покраснели и голоса стали достаточно громкими. Поведение Кити и Левина в этом кадре должно сливаться с поведением всех сидящих за столом или наоборот контрастировать с этим поведением, в зависимости от замысла режиссера. Но во всяком случае, общий характер состояния обедающих должен режиссером учитываться. А между тем, может быть, финал обеда еще и не снимался и будет сниматься только тогда, когда камеру перебросят на другую сторону, то есть завтра или послезавтра. В этом случае режиссер должен, работая с актерами, учитывать то, что он будет снимать, соотносить поведение актеров в данном кадре с теми кадрами обедающих, которые еще не сняты. Вот вам пятый элемент того, что должен учитывать режиссер.

Позади стола все время снуют лакеи. Они уже проходили в одном, в другом, в третьем кадре. Нужно учитывать и это движение заднего, второго плана, темп его. Если, например, в предыдущем кадре лакей, долив бокал, быстро вышел из кадра, то будет плохо, если в следующий кадр он войдет медленно и повторит ту же работу. А если он только пройдет сзади и пройдет быстро — это будет правильно. Поведение лакеев на втором плане должно слиться в какое-то единое стройное действие. Режиссер должен учитывать и движение на втором плане.

Если картина цветная, возникают особые обстоятельства. Скажем, столовая у Степана Аркадьевича темная, стены обшиты дубом. Единственным светлым пятном является стол с белоснежной скатертью, хрусталем, посудой. Таким образом, сочетание темных, коричневых стен и светлого стола окажется основным акцентом в общем плане. Но вот вы выделили поясным или портретным планом Кити, а Кити сидит в розовом платье. На общем плане это розовое пятнышко было еле различимо. Но когда вы взяли Кити крупно, во весь экран, то в кадре возникло большое количество розового цвета над белой скатертью. Это будет нарушать стройность, подействует неприятно, ибо в пределах одной сцены цветовое решение, так же как и решение света, должно строго выдерживаться в едином замысле. Оператору и режиссеру придется приглушить свет на платье Кити, может быть, перекрыть чем-то или не брать ее столь крупно. Вот еще один элемент, который учитывается режиссером при организации кадра.

Бывает, что продолжение сцены снимается через много времени после того, как снято начало. Представьте себе, что вы снимете не сцену за столом, а какой-нибудь эпизод с большими передвижениями — допустим, герои, разговаривая или ссорясь, идут из комнаты в комнату, из помещения на улицу и затем обратно. В таком случае единый разговор, единый проход окажется растянутым в съемке на многие месяцы. Сначала вы снимете на натуре, на ули-

це, середину сцены, потом — конец ее в подъезде, потом, когда вам уже построят декорации, — начало в одной комнате, продолжение — в другой. Сцена будет сниматься не последовательно — от середины к концу, от конца к началу, а ведь при этом на экране она должна развиваться естественно: сначала говорили мирно, потом начали нервничать, потом поругались, выскочили на улицу, чуть не подрались, вернулись и помирились. Сначала шли медленно, потом все быстрее, быстрее, потом чуть ли не бегом и, наконец, опять медленно. Так вот, вы начнете с «чуть не бегом», потом будете снимать примирение, потом будете снимать середину ссоры, а потом ее начало. Режиссер должен в каждом из этих кусков установить темп движения, ритм и характер актерской игры так, чтобы независимо ни от чего сцена потом развивалась естественно.

При этом могут возникать самые неожиданные затруднения, иногда примитивнейшие. Иной раз актер, да и ассистент просто забывают, что было надето в конце сцены — шляпа или картуз, был галстук или не было галстука, что стояло на столе, и так далее. И начиная от самых простейших вещей — что было надето и что стояло на столе — и кончая самыми сложными — ритм, движение, психологическое состояние, степень накала действия, — все эти важные элементы должны учитываться режиссером и при работе над кадром. Подумайте же, какое количество сложнейших обстоятельств должен он хранить в памяти или ясно вообразить наперед, предрешать заранее.

В тот момент, когда он снимает маленький кусочек середины ссоры, человек повернулся, вспыхнул и поднял руку. Он уже решил, по существу, всю сцену, которую еще не снимал: для того чтобы человек так повернулся, перед этим он должен себя вести так, а не иначе. И после такого поворота должно быть совершенно определенное продолжение, которое будет сниматься через месяц.

Но, помимо всего этого, каждый кадр отражает часть мира или выражает ее. Строя кадр, располагая в нем лю-

дей и предметы, режиссер как бы восстанавливает на экране частицу жизни. Огромное значение при этом имеет наполнение кадра. Совсем не безразлична даже посуда, даже мебель, даже стены. Вот я пришел в комнату, и от того, что я сниму, как я сниму, что я выделю крупно, а что отодвину на задний план, зависит впечатление, которое произведет на вас эта комната. Одну и ту же комнату можно снять так, что вы почувствуете симпатию к хозяину, или так, что вы почувствуете к нему неприязнь. Все зависит от того, что вы выдвинете на первый план.

Строя кадр, режиссер как бы осмысляет жизнь. Помимо человека в кадре всегда присутствует среда, и эту среду режиссер должен организовать так, чтобы она давала дополнительную характеристику всему, происходящему в кадре.

В двух одинаковых квартирах, в новом доме, на одной площадке живут молодой ученый и старый токарь. Стены одинаковые, а все без исключения предметы обстановки — разные. В них выражается и характер, и возраст, и профессия, и состав семьи.

Таким образом, первичная единица, из которой складывается картина, — кадр, строится режиссером с учетом огромного количества обстоятельств; если он не будет учитывать их, то картина рассыпется на отдельные крупинки, на отдельные кадрики и не соединится в стройно развивающееся, осмысленное действие.

Мы пока говорили только об изобразительной стороне кадра. Но ведь есть еще и звуковая. И эта звуковая часть тоже развивается, как развивается и изобразительная часть. Иногда звуковая часть кадра представляет собой сложнейшую партитуру.

Действие происходит в комнате, но окна открыты, доносится шум города. Мы внимательно прислушиваемся к разговору двух человек, но в комнате, кроме них, присутствует еще пятнадцать и, кроме разговора этих двух человек, мы слышим еще голоса. А может быть, за окном в это

время шумит проливной дождь или происходит демонстрация. Может быть, звучит музыка. Кадр короткий, но звуковая симфония развивается ведь не в отдельном кадрике, а во всей сцене целиком, и маленький отрезочек ее, слышимый в данном кадре, связан со всем ее развитием.

Сейчас мы со звуком в кинематографе поступаем просто. Обычно мы в кадре снимаем только диалог главных действующих лиц. Даже общий гул разговора мы стараемся приглушить. Все это делается позже. Когда картина вчерне закончена, то в ней звучат только основные реплики. Отдельно записываются шумы каждой сцены, отдельно — фон голосов, если дело происходит на народе, отдельно записывается музыка. И так собирается ряд звуковых пленок. Потом все эти звуковые пленки на специальной машине перезаписи совмещаются в единое целое.

Вот пример, который показывает всю сложность организации кадра. В картине «Адмирал Ушаков» снимался штурм крепости Корфу. Штурм этот мы снимали в крепости Белгород на Днестре, где сохранились старинные крепостные стены и рвы.

По моему замыслу штурм начинался десантом по воде, относительно медленным, потому что вода не дает идти быстро. Затем лавина людей устремлялась по рвам, карабкалась на стены. Бой разгорался на стенах, причем темп все нарастал и достигал предельной стремительности, когда волна атакующих заливала всю крепость.

Разумеется, как всегда, не удалось снимать эту сцену от начала к концу с тем, чтобы постепенно ускорять темп. Для удобства съемки пришлось начинать с середины, потом снимать начало, а уже потом конец. Организация каждого кадра была необычайно сложной, и именно организационным удобствам было подчинено все.

Итак, снимается один из общих планов. Перед нами ров и крепостные стены. На крепостных стенах «французы», по рву катится лавина атакующих. Они тащат лестницы, ставят их, карабкаются наверх.

Для того чтобы снять этот кадр, нужно поставить на двух бревнах площадку так, чтобы она оказалась надо рвом на высоте метров восемнадцать. На этой маленькой площадке помещаются оператор с аппаратом, его ассистент и режиссер, висящие, так сказать, прямо над бездной. Но зато в кадр отсюда можно взять и ров, и стены.

На вершинах стен установлены пушки. Каждую такую пушку заряжают порохом, и к каждой подводят электрический провод. У главного пиротехника в руках находится пульт. Он сам производит «выстрел», давая контакты на ту или другую пушку. Кроме того, на стенах должны взрываться снаряды. Для этого закладываются взрывы. К каждому взрыву также подведен электрический провод. Для этих взрывов проложены целые километры электропроводки, и группа пиротехников с утра «заряжает» пушки и закладывает «снаряды». Кроме того, весь кадр должен заволакивать дым пожарища. Для этого вокруг кадра закладываются очаги дыма, в которых горит нафталин.

Пока вся эта техническая часть готовится, идет репетиция самого кадра. Полторы тысячи человек, одетых в костюмы ушаковских матросов, расположены заранее на исходных позициях. По знаку режиссера вся эта масса бросается в ров, тащит и устанавливает лестницы, карабкается по ним, вступает в драку с французами. Кадр отрепетирован. Можно снимать.

Дается сигнал пиротехникам зажигать думы. Главному пиротехнику — приготовиться к стрельбе, участникам массовой сцены переднего, второго и третьего планов — приготовиться к съемке. Затем, по знаку ассистента, думы загораются, по радио объявляется: «Атака... На штурм Корфу, ура!» Полторы тысячи человек бросаются по рву.

Но дунул ветерок, и дым, к сожалению, вместо того чтобы заволакивать стены крепости, стал заволакивать сам киноаппарат. Стоп. Еще раз. Снова заряжаются думы, снова заряжаются пушки, полторы тысячи человек отво-

дятся на исходные позиции. Снова начинается штурм Корфу.

На этот раз беда приходит совсем с другой стороны: одну из лестниц «заело», и «француз», искренне желая помочь съемке, высунулся со стены и помог «русским» поставить ее. Разумеется, брак. Стоп. Еще раз.

Снова заряжаются пушки, снова зажигаются дымь. Опять ринулась массовка на штурм, но у одного из офицеров слетела с головы треуголка, а на голове не было парика, обнаружился современный чуб. Смущенный офицер остановился, начал искать треуголку на земле. Обгоняющие его солдаты стали смеяться. Стоп. Еще раз.

Снова заряжаются дымь, снова заряжаются пушки. Но солнце успело уже значительно продвинуться в небе, и стена, которая была темной, на которой так отчетливо выделялись освещенные боковым светом солнца фигуры карабкающихся матросов, сейчас залита ярким лобовым светом. Она стала более плоской, она не страшна. Кадр надо отложить на завтра.

На завтра мы снимаем его и получаем для картины шесть секунд полезного действия. Разумеется, кадр в съемке длится не шесть секунд: пока люди разбегутся, поставят лестницы — проходит много времени. Но в картину (и мы это знаем заранее) войдет только тот момент, когда лестницы поднимутся торчком над бегущими и опустятся на стену.

Это кадр из середины штурма. Следовательно, темп движения здесь не такой медленный, как в начале, и не такой стремительный, как в конце (темп все время ускорялся.)

Как же мне добиться, чтобы все полторы тысячи человек бежали не слишком медленно и не слишком быстро? Такую задачу перед массовкой поставить, разумеется, нельзя. Перед неактерами нужно ставить задачи самые простые и ясные, а самая простая и ясная задача — это бежать изо всех сил, ставить лестницы как можно быстрее.

В этом случае на помощь нам приходит оптика и крупность. Чем дальше человек находится от аппарата, тем он как бы медленнее передвигается. Чем он ближе к аппарату, тем движение делается как бы стремительнее. Когда человек бежит на аппарат, его движение не будет выглядеть таким стремительным, как если люди будут пробегать поперек кадра, по диагонали близко к аппарату.

И, наконец, темп во многом зависит от того, какой вы взяли объектив. Чем шире угол объектива, тем движения кажутся стремительнее.

Дело в том, что так называемая широкоугольная оптика — объективы, широко видящие мир, — как бы увеличивают глубину кадра. Объективы узкоугольные, и в особенности телеобъективы, резко укрупняют видимое, но зато как бы упрощают кадр, делают его менее глубоким.

Человеческое зрение примерно соответствует кинематографическому объективу с фокусным расстоянием в 50 мм. Это среднеугольная оптика. Объектив в 28 мм называется у нас широкоугольным. Если объектив в 50 мм видит человека по пояс, то объектив в 28 мм с этой же точки увидит его в полный рост, а объектив в 18 мм возьмет мир еще общее. Зато объектив в 70 мм даст портретную крупность. А объектив в 100 мм — крупный план. И все это с одной и той же точки.

Если мы хотим увеличить комнату, углубить пространство кадра, мы применяем широкоугольную оптику, объективы 28, 24 и даже 18. Это примерно соответствует углу зрения лошади, а не человека.

Если вы пользуетесь широкоугольной оптикой, то человек приближается к аппарату очень стремительно и так же стремительно удаляется. И это естественно. Широкоугольный объектив захватывает огромную часть мира и как бы вытягивает ее. Фигуры при этом уменьшаются. От данного человека до аппарата всего десять метров. И если мы снимем его объективом, соответствующим нормальному человеческому зрению, мы и почувствуем, что че-

человек стоит метрах в десяти. Но если мы снимем его широкоугольником, человек окажется маленьким, покажется, что до него не десять метров, а добрых двадцать пять. И если он пойдет к аппарату, то он за десять шагов проделает как бы 25 метров, то есть будет двигаться очень стремительно. И наоборот, если мы хотим уменьшить пространство, мы ставим узкоугольную оптику и отходим от человека как можно дальше. Например, на сцене лесного пожара вы хотите добиться ощущения, что люди идут рядом с пылающими деревьями. Но ведь это физически невозможно — актеры обгорят. Тогда мы поступаем так: «зажигаем» лес, отходим с аппаратом очень далеко, но ставим объектив 100 или даже 200, то есть очень узкоугольный. Актеры идут в добрых тридцати метрах от горящих деревьев, но узкоугольная оптика сокращает расстояние, как бы сближает их с пламенем.

В «Штурме Корфу» мы поступили как раз наоборот: чтобы добиться стремительности движения, мы применяли всюду, где это было необходимо, широкоугольную оптику, и штурмующие начинали двигаться вдвое стремительнее, чем в кадрах, снятых нормальной оптикой.

Таким образом, для того чтобы установить единый развивающийся ритм сцены от умеренного к быстрому, от быстрого к стремительному, снимая сцену не последовательно, а по удобству съемок, мы использовали и такие возможности, как композиция кадра, направление движения и необходимая оптика. Но это сложный пример. В более простых случаях темп и ритм зависят от актеров, с которыми режиссер и устанавливает эти важнейшие элементы.

Вопрос: Каким образом режиссер запоминает все, что нужно учитывать в кадре?

Важнейшие обстоятельства — поведение человека, элементы ритма и темпа, характер зрелища, характер звуча-

ния кадра — режиссер устанавливает заранее, обдумывая режиссерский сценарий, и постепенно корректируя по мере того, как продвигается работа. Хороший режиссер не забудет эти важнейшие обстоятельства. А мелкие детали, например, что было надето на актере, что стояло на столе или находилось в комнате, как были расположены люди в кадре, — все это обязаны запоминать или зарисовывать ассистенты режиссера; лучше всего фотографировать и расположение предметов на столе, и одежду актеров, и расположение их в комнате.

По фотографии вы всегда можете восстановить все детали.

Вопрос: Но ведь фотография неподвижна, а вы говорили, что режиссер должен запоминать и движение.

Правильно. Это, пожалуй, самая сложная сторона режиссерской профессии. Ведь кадры должны отвечать друг другу. И если предыдущий кадр закончился каким-то поворотом, то режиссер этот поворот должен точно учитывать в следующем кадре, так как они должны между собой хорошо соединиться по законам монтажа, о которых мы будем говорить позже.

На одной из картин у меня был ассистент с поразительной памятью. Он мог через месяц восстановить кадр во всех его мельчайших подробностях. Ведь не всегда у вас есть возможность войти в просмотровую будку и поглядеть на экране то, что было ранее снято. Например, при съемках на натуре такой возможности нет. А этот ассистент все помнил. Я думаю, из него вырастет хороший режиссер.

Вопрос: А бывало с вами так, что ассистенты плохие и что-нибудь напутают?

— Со мной бывало и так, что вовсе не было ассистента. Например, на «Пышке». У меня был ассистент, но так как

это была моя первая картина, то я еще не умел организовать ассистентскую работу. В «Пышке» есть грубые накладки.

Вопрос: Расскажите, какие?

Ну вот, например, если вам придется смотреть эту картину, обратите внимание на эпизод, когда путешественники, узнавшие, что прусский офицер требует Пышку к себе, возмущаются и протестуют, а в это время совершенно неожиданно сверху спускается офицер, и все замирают, а господин Карре-Ламадон даже вытягивается перед офицером «смирно». Офицер между тем выходит на кухню, зевает, потягивается, потом, встряхнувшись, возвращается обратно, вновь проходит через гостиную, где находятся путешественники, и поднимается к себе наверх.

Так вот, кухня снималась в числе первых декораций. Это было в сентябре или в октябре 1933 года. Потом у меня был большой перерыв. Дирекция студии колебалась: стоит ли продолжать картину. Режиссер я был молодой, «Мосфильм» только еще строился, павильонов не хватало, и продолжение картины — гостиную с лестницей — мы снимали уже в феврале и марте 1934 года. Таким образом, между съемкой кухни и гостиной прошло чуть ли не полгода, и я забыл, как был одет офицер. И получилось так: офицер спускается по лестнице в строевом мундире, то есть в сапогах и короткой куртке. На голове у него — каска. Сцена начинается с того, что по лестнице крупно спускаются сапоги. Сапоги отчетливо видны. Когда Карре-Ламадон вытягивается перед офицером «смирно», снята крупная вертикальная панорама: аппарат от сапог медленно поднимается вверх до каски офицера. Затем офицер выходит из гостиной и входит в кухню, которая снималась гораздо раньше, но входит он уже не в строевом, а в парадном облачении, то есть в длинных брюках и штиблетах, в длинном сюртуке и с фуражкой на голове. Постояв около окна, он

возвращается в гостиную и входит туда вновь в строевом мундире, в сапогах и каске.

Когда я увидел этот материал, то решил, что все погибло. Переснять кухню или гостиную мне ни в коем случае не разрешили бы, я и так перерасходовал смету. Но в конце концов я пошел на следующую хитрость. Когда офицер выходит из гостиной, то между этим кадром и следующим кадром (входит в кухню) я вставил крупный план графики, чтобы не так заметна была разница в костюме. В результате этой хитрости картина идет на экране уже много лет, и никто никогда не заметил моей накладки. А между тем публика у нас придирчивая. И если бы эта накладка была замечена, то я получал бы очень неприятные письма.

Подчас простейшая накладка вызывает потоки протестов. Так, например, в картине «Секретная миссия» есть один кадр длиной всего два с половиной метра, то есть пять секунд. На этом кадре — зимнем, ночном — движется к фронту колонна грузовиков с советскими бойцами. После выхода картины на экран на студию «Мосфильм», в редакции ряда газет и ко мне лично пришли письма, главным образом от шоферов. Все они упрекали меня в небрежности, ибо были сняты пятитонные грузовики ЗИС, а во время Великой Отечественной войны пятитонные ЗИСы современной формы еще не выпускались, а ходили очень похожие на них американские «студебеккеры».

Я, например, отличаю эти грузовики только по фабричной марке, которая в темноте и на общем плане, конечно, не видна. Но водители по каким-то приметам отличили их в этом темном коротком кадре.

Вопрос: Что означает понятие — однозначный и многопланный кадр?

— Кадры, которые вы снимаете, могут быть одноплановыми и многоплановыми, однозначными и многозначными.

Кадр может быть многоплановым и по изображению природы, и по работе людей. Вот, скажем, пример многопланового натурального кадра совершенно без людей. Мы видим морской порт в легком тумане. Туман особенно отчетливо подчеркивает многоплановость кадра. Спереди черные детали, нагромождение бочек, канатов. В туманном утре они будут чуть поблескивать и выделяться резко впереди своей темной массой. Далее мы видим серые громады кранов, а за ними, совсем уже еле различимые в тумане, как призраки, стоят пароходы. В таком кадре резко различаются три плана: черный, темно-серый и бледно-серый; передний, средний и дальний.

Но можно наполнить весь этот кадр работой людей, и тогда по переднему плану у нас будут, скажем, действовать герои, а за ними мы увидим жизнь порта: грузчиков, матросов, пассажиров и так далее.

Для многопланового кадра, конечно, не обязателен туман. Жизнь второго плана часто играет в кинематографе очень большую роль, создает среду, атмосферу действия, ее жизненную выразительность. И здесь большое значение имеет то, какой именно оптикой, в какой композиции вы строите кадр. Широкоугольная оптика дает возможность ясно раскрыть глубину кадра, подчеркивать и выявлять жизнь второго плана; длиннофокусная же оптика, как правило, упрощает кадр, сосредоточивает внимание только на переднем плане.

Разумеется, из каждого правила возможны исключения. Хороший оператор выбирает для каждого данного случая необходимую оптику и иногда пользуется объективами, которые по стандартному мышлению совсем непригодны для данной сцены.

Беседа пятая.

От сценария к кадру. От кадра к картине

В прошлой беседе мы с вами говорили о том, какое множество обстоятельств учитывает кинорежиссер, строя тот или иной кадр. Если бы при этом режиссер полагался только на собственную память, на свою сообразительность или даже на свой профессиональный опыт, то ошибки возникали бы неизбежно. Ведь даже самый опытный режиссер такой же человек, как и все другие. Сегодня он в хорошем настроении, завтра — в плохом, сегодня он бодр и свеж, а завтра у него болит голова, он устал или не выспался.

В театре в таком случае репетиция проходит неудачно — ну, что ж! — завтра режиссер придет, лучше подготовившись и хорошо выспавшись, и исправит ошибки вчерашнего дня. В кинематографе то, что снято с головной болью, остается в картине. Режиссер ежедневно обязан давать результат своего труда в виде кадров на пленке. Но даже машина не всегда работает одинаково хорошо.

Кинорежиссер, приходя на съемку, очень часто, почти всегда, не имеет возможности думать. У него на это остается ничтожное количество времени.

Репетиция с актерами, установка света, организационная работа — все это требует от него огромной оперативности. Поэтому два свойства должны сочетаться в кинорежиссере: во-первых, импровизационные способности, то есть способности быстро, на месте, молниеносно, без колебаний решать вопрос; во-вторых, умение подготовиться к съемке таким образом, чтобы генеральные вещи были решены заранее.

Съемке кинокартины предшествует довольно длительный период подготовки. Именно в это время происходит

основная работа по проектированию каждого из будущих кадров.

Этот период деятельности съемочной группы можно назвать аналитическим. Исходя из общего содержания картины и замысла ее, из развивающегося в ней действия, режиссер с оператором, с художником картины, с другими своими ближайшими сотрудниками составляет план действия. Он как бы разбивает целое на мелкие части и готовит себя к осуществлению на экране этих частиц — кадров. При этом заранее определяются многие важнейшие стороны будущего произведения: содержание каждого кадра, его крупность, характер декораций, ракурс, в котором берется декорация, характер природы, мизансцены, темп картины, ритм, отдельные куски музыки, шумы и так далее.

Все предварительные соображения записываются в так называемом режиссерском сценарии, который представляет собой как бы технический и творческий проект будущей картины.

Я принадлежу к числу тех режиссеров, которые считают, что генеральный творческий труд по созданию картины в значительной мере заканчивается в момент написания режиссерского сценария. Это так же, как если взять архитектуру: тогда, когда сделан проект, по существу, дом уже есть. Дальше, разумеется, можно чем-то ухудшить, когда вы будете его строить, или улучшить; он может быть расположен в той или другой местности; прикреплен к местности может быть удачно или неудачно; могут быть ошибки. Но когда проект сделан, дом решен. Когда режиссерский сценарий написан, картина в общем решена.

Это не значит, что съемочный процесс и монтаж не вносят ничего нового. Конечно, очень много. Появляются живые актеры, которые резко меняют ваш замысел, появляются декорации. Хорошо, чтобы они появились до окончания режиссерского сценария. Хорошо, чтобы и актеры были намечены до окончания режиссерского сценария,

хорошо, чтобы какая-то часть репетиций по определению образов была закончена до того, как вы кончили режиссерский сценарий. Появляется натура. Хорошо, чтобы она была отобрана до того, как вы закончите режиссерский сценарий.

Таким образом, картина должна в режиссерском сценарии уже сложиться, и даже некоторые монтажные ходы, хотя они очень изменяются, должны быть в режиссерском сценарии если не точно зафиксированы, то, во всяком случае, запечатлены в виде ваших намерений.

В режиссерском сценарии определяется замысел режиссера. Правда, он записывается очень скупое, очень сухо, при помощи символических букв или цифр. Но символические буквы и цифры напоминают во время работы над кадром режиссеру, что именно он имел в виду.

Хорошо сделанный режиссерский сценарий должен давать ясное представление о будущей картине. Он должен быть разработан так, чтобы при чтении его возникал как бы ряд конкретных кадров. Чем точнее написан режиссерский сценарий, чем глубже анализ произведения, тем легче будет затем осуществлять замысел на съемочной площадке. Уже в литературном сценарии действие должно быть обозначено точно, но в режиссерском оно приобретает ясные кинематографические формы.

Генеральное отличие режиссерского сценария от авторского заключается в том, что если режиссерский сценарий написан точно, то любой человек, не только режиссер, не только актер, а любой человек в съемочной группе — оператор, ассистент режиссера, звукооператор, директор группы, реквизитор, костюмер, — по этому документу должны знать, что в каждом отдельном кадре ему надлежит делать.

Значит, это есть одновременно и изложение режиссерской воли: я вижу эту вещь вот так, и одновременно инструкция, технический проект для съемочной группы.

Возьмем какую-нибудь широко известную сцену, пред-

ставим себе, что это литературный сценарий, и посмотрим, как преобразуется эта сцена в режиссерском сценарии. Предположим, это кусочек из «Пиковой дамы» Пушкина, тот момент, когда Германн впервые оказывается перед домом графини. Вот он:

«Германн очутился в одной из главных улиц Петербурга, перед домом старинной архитектуры. Улица была заставлена экипажами, кареты одна за другою катились к освещенному подъезду. Из карет поминутно вытягивались то стройная нога молодой красавицы, то гремучая ботфорты, то полосатый чулок и дипломатический башмак. Шубы и плащи мелькали мимо величавого швейцара. Германн остановился».

Как видите, в данном случае я беру для простоты кусок немого действия, без диалога. Этот же кусок в режиссерском сценарии окажется разбитым на ряд отдельных кадров, в каждом из них будет указана крупность, метод съемки, точка зрения и длина кадра. Будут и другие дополнительные сведения. Обычно режиссерский сценарий делится на следующие графы:

Номер кадра.

Объект, то есть место съемки. В этой же графе упоминается павильон это или натура, упоминается и время дня, что важно для количества света, для всей операторской работы.

Крупность плана и способ съемки. Если кадр снимается с неподвижной точки, не пишется ничего, кроме определения крупности; если кадр снимается с движения, то в этой графе помечается: панорама (пнр) или отъезд или наезд и т. п.

В следующей графе — способ съемки звука, ибо звук тоже не всегда снимается одинаково. Иногда он снимается синхронно, то есть тут же на месте вместе с изображением записывается речь или шумы. Иногда кадр снимается без звука. Этот кадр озвучивается впоследствии. Бывает, что кадр снимается «под фонограмму».

Режиссерский сценарий короткими буквами «с», «о» или «ф» определяет, будете ли вы снимать синхронно, под фонограмму или под озвучание. Это три технически разных процесса, которые дают совершенно разный художественный результат, и иногда решение этих вопросов не так просто.

В следующей графе отмечается длина кадра в метрах.

В следующей — основной графе — записывается содержание кадра и диалог, если он наличествует.

После самой пространной графы, в которой записано содержание кадра, идет графа, в которой специально отмечается характер звука в кадре: шумы, голоса второго плана или музыка.

И, наконец, последняя графа режиссерского сценария — это примечания. В этой графе обычно отмечают технические средства съемки, необходимость операторского крана, тележки или каких-нибудь особых приспособлений. Если сцены боевые, отмечаются думы, взрывы, выстрелы. В случае, если мы снимаем сцену в тумане, — необходимость затуманить кадр дымом и так далее. В этой графе отмечается и характер массовки, костюмы.

Таким образом, отрывок из «Пиковой дамы» в режиссерском сценарии будет выглядеть примерно так:

Улица Петербурга. Ночь. Общ., с движен.	О (озвуч.)	5	Германн очутился в одной из главных улиц Петербурга...	Музыка, стук карет, топот копыт, говор.	Туман. Снег. Операт. кран.
Ср.	О	3	...перед домом старинной архитектуры	то же	
Ср. с другой точки	С (синхр.)	5	Улица была заставлена экипажами. Кареты одна за другой катились к освещенному подъезду.	Музыка, стук карет, топот копыт, говор.	Туман. Снег. Операт. кран.

Германн видит Кр.	С	3	Из кареты выныла стройная нога молодой красавицы.		
Менее Кр.	С	2	Из другой кареты показалась гремучая ботфорта...		
Кр.	С	—	Третья карета		
Ср.	О	—	Германн поворачивается		

Эта запись режиссерского сценария является результатом долгого, кропотливого труда, который режиссер проделал со всеми своими сотрудниками.

Если подготовка произведена тщательно, то к этому режиссерскому сценарию будут приложены не только эскизы декораций и костюмов, но и предварительные зарисовки всех мизансцен, то есть все передвижения актеров, а также и передвижения камеры, которые намечены режиссером и оператором при разработке сценария. На зарисовках мизансцен отмечены номера кадров и точки, с которых эти кадры должны сниматься.

А иногда все кадры картины заранее зарисовываются либо самим режиссером, либо специально приглашенным для этого художником. Так, например, работая над «Иваном Грозным», Эйзенштейн настолько точно заранее разработал картину, что для каждого кадра сделал специальные предварительные рисунки, а для некоторых сложных кадров со сложным движением — целый ряд рисунков, в которых заранее зафиксировал композицию кадра и расположение актеров во все решающие, узловые моменты действия.

При такой предварительной разработке, разумеется, легче строить кадр на съемке, легче ориентировать весь коллектив в характере снимаемого эпизода и в методе его разработки.

Но далеко не все режиссеры умеют рисовать и далеко не

все режиссеры полагаются на рисунки художника. В таких случаях композиция кадра импровизируется на месте. Тем не менее режиссерский сценарий определяет основные черты кадра, хотя бы в той краткой записи, которую вы видели выше.

Возьмем графу, в которой помечается длина кадра. В режиссерском сценарии она выглядит как сухая цифра: три, пять, пятнадцать. Но если вы положите перед собой сценарий и проследите, как определяет режиссер длину кадра, как чередуются у него длинные и короткие кадры, на какие кадры он дает больше метража, какие, наоборот, он делает самыми короткими, то вы обнаружите ритмический замысел картины.

Уметь определять заранее длину кадра, это одна из важнейших сторон режиссерской профессии. Ведь, когда перед вами работает актер, привнося в исполнение роли свои индивидуальные черты, быть может, очень интересно, но по-своему трактуя данный кусочек, вы, невольно увлекшись его игрой, можете начисто забыть о целом, забыть о ритме картины, забыть о том, какое место вы отвели этому кадру в общей архитектуре фильма. И потом, когда картина начнет склеиваться, какие-то кадры окажутся незакономерно длинными, тягучими, а другие, наоборот, слишком торопливыми. Картина потеряет стройность.

Я, например, всегда контролирую себя при помощи секундомера. Незаметно для актера мой ассистент включает секундомер в начале репетируемого кадра и выключает его с последней репликой. И время от времени он тихо докладывает мне результаты, которые показывает секундомер. Я могу сравнить свой проект ритма сцены с тем ритмом, который получается у актеров. Если я пойду навстречу актерам, сочту, что их исполнение точнее, лучше, чем мой первоначальный замысел, то я сделаю это сознательно, я внесу соответствующую поправку в свой замысел, но для меня результат не будет неожиданным. Я сообразую ритм, который взят актером в данной сцене — пусть даже

он отличается от ранее задуманного, — с ритмом движения соседних эпизодов.

Итак, за простейшей цифрой количества метров в кадре кроется очень сложное понятие ритма эпизода, ритма всего фильма.

То же самое можно сказать про графу, в которой отмечается крупность плана. Чередование крупностей, сухо помеченное в режиссерском сценарии, лишь символически обозначает композиционный замысел сцены. Режиссер с оператором представили себе заранее сцену, договорились о том, где и как они ее будут снимать, разбили ее на ракурсы, то есть на точки зрения камеры. Вот этот кадр мы выделили крупно, а вот этот мы возьмем общим планом. Здесь мы поглядим героям в спину, здесь мы заглянем им в лицо. Здесь за героями будет виден на втором плане такой-то фон, а здесь — совсем другой.

Выбор точек зрения, как мы убедимся, когда будем беседовать о монтаже, определяет и эмоциональное и смысловое звучание сцены. В режиссерском сценарии это записывается коротко и сухо: «общ.», «ср.», «кр.». Но для оператора и режиссера за этими буквами лежит большое содержание. Очень часто, просмотрев режиссерский сценарий, написанный молодым режиссером, можно обнаружить, что эти обозначения поставлены случайно, что режиссер не представляет себе сцену точно, а разбивает ее на планы либо по стандарту, либо ради того, чтобы формально существовали какие-то обозначения. Когда же начинаешь спрашивать, почему здесь после общего идет сразу крупный план, а после крупного — средний, не лучше ли сделать наоборот или нельзя ли эти три кадра соединить в один кадр, снятый с движения, то выясняется, что режиссер предполагает уточнить все это на съемке.

Конечно, съемка, особенно на натуре, вносит существенные поправки в первоначальный проект — ведь натура очень конкретна, натура — это жизнь, а жизнь редко укладывается в заранее намеченную схему. И тем не

менее первоначальный проект имеет огромное значение. Он помогает режиссеру придерживаться замысла, не терять главной задачи под напором случайных обстоятельств. Режиссерский сценарий, перекладывая замысел на язык системы отдельных кадров, служит режиссеру постоянным ориентиром. Чем точнее запись кадров, тем лучше работает на съемке этот ориентир.

Научиться не терять ориентир в виде кадров, это одно из важных режиссерских умений. Как я уже говорил выше, искусство всегда связано с каким-то самоограничением. Кадр тоже ограничивает видение человека. Формат его насильственен и неизменен. В жизни мы видим мир гораздо подробнее, шире, разнообразнее. Глаз наш легче перебрасывается с предмета на предмет, легче фокусируется на глубину. Переводя наше видение мира в систему кадров, мы как бы отсекаем многие стороны нашего зрения, стандартизируем результат.

Когда я учился скульптуре, мне, как и всем моим товарищам, приходилось все внимание сосредоточивать на форме человеческого тела и лица. Приходилось подчас отбрасывать ощущение цвета. Ну, например, леплю я портрет девушки с очень черными бровями и румяными щеками. В жизни эти черные брови и румяные щеки прежде всего бросаются в глаза, создают характер лица.

Отделявая портрет девушки в глине, нужно все время отвлекаться от цвета бровей и щек, думать только о форме лица.

И вот примерно на третий год обучения я заметил, что вообще почти перестал видеть краски, особенно на лицах людей. Познакомившись с человеком, я не мог на завтра сказать, какого цвета у него волосы, но отлично помнил форму лица, губ, носа, щек, ушей и так далее. Цвет мешал мне видеть форму, и я как бы сознательно отбрасывал его.

Учился я давно, в первые годы Советской власти. Институт наш был очень бедным: зимой, в мороз было так холодно, что за ночь тряпки, которыми мы покрывали свои

работы, примерзали к глине. Мы приходили и растапливали «буржуйку». Она раскалялась докрасна, и наши бедные натурщицы часами стояли обнаженными, в заданной позе, около этой печки в холодной, промерзшей мастерской, и одна сторона их тела синела от холода, а другая — багровела от жара печурки. И вот однажды я вдруг заметил, что тело натурщицы было поразительно разноцветным: багровое, синее, местами даже зеленое. Я подошел к товарищу и сказал:

— Ты посмотри на Клаву.

— Смотрю, — сказал он. — Ну и что?

— Посмотри, какое у нее тело.

— Ничего не вижу, — сказал товарищ.

— Да ведь оно всех цветов радуги.

— В самом деле, — удивленно сказал он. — Смотри-ка!

Он тоже не видел цвета, он тоже смотрел на форму тела. То был результат невольного, инстинктивного и постоянного упражнения: мы старались отвлечься от цвета и замечать только пластическую часть.

Точно так же должен упражнять свое зрение и кинорежиссер. Он должен учиться укладывать мир в систему кадров. Для этого есть самый простейший способ: изготовить рамку величиной в обыкновенную папиросную коробку или даже меньше, привязать к ней шнурок, носить на шее и как можно чаще смотреть через нее. Хорошо еще сделать на шнурочке узелочки с тем, чтобы устанавливать рамку на определенном расстоянии от глаза. Если вы поднесете рамку ближе к лицу, то угол зрения будет отвечать широкоугольной оптике, а если вы отодвинете рамку на все расстояние вытянутой руки, то угол зрения будет отвечать длиннофокусной, узкоугольной оптике. Разглядывая мир таким образом, вы научитесь вкомпоновывать в формат кадра необходимое вам действие, выделять крупные планы, находить необходимые ракурсы.

Ограничив мир рамкой, разумеется, отсекаешь большую часть, но зато рамка резко сосредоточивает ваше вни-

мание на том, что находится внутри нее, делает эту часть мира как бы более выпуклой, более стереоскопичной, более отчетливо скомпонованной.

Рассмотрите вот так, через рамку, свою собственную комнату, найдите самые выразительные детали вашей обстановки. Скомпонуйте десять натюрмортов, каждый из которых будет характерен именно для вас, для ваших наклонностей, для ваших привычек, для вашей комнаты. Потом найдите самую выразительную точку зрения на всю комнату в целом. Вот вам будет первое упражнение по построению кадра.

Потом перейдите к более сложным упражнениям: пойдите в Третьяковскую галерею, в любой музей, который есть в вашем городе, и попробуйте через свою рамку, через свой «кадроискатель» рассмотреть какую-либо картину. Вот, например, перед вами «Крестный ход» Репина. Представьте себе, что это эпизод кинокартины. На общем плане репинского полотна изображена такая масса людей, что в кинематографе они слились бы в «икру», а между тем каждый человек там написан интересно и своеобразно. Там можно обнаружить массу характерных подробностей, множество выразительных фигур. Попробуйте разбить эту картину на десять, пятнадцать или даже двадцать отдельных кадров. Сначала разбейте ее на двадцать статических кадров, скажем, начните с общего плана шествия. Затем возьмите средним планом наиболее выразительную часть крестного хода. Потом выделите десять — пятнадцать отдельных групп, все крупнее, крупнее и крупнее, вплоть до крупных планов лиц, и закончите снова общими планами. Постарайтесь при этом подчеркнуть в ваших кадрах антирелигиозный смысл картины.

Можно сделать по-другому, можно начать именно с крупных планов, чтобы сначала было не понятно, что перед вами. Идут какие-то люди, какой-то горбун шкандыбаёт на костылях, жандарм взмахивает нагайкой, колыхается икона. И только потом, после крупных планов, рас-

кройте общий вид зрелища. Так или иначе, но постарайтесь найти в картине отдельные выразительные, осмысленные кадры, и вы проделаете как раз ту работу, которую проделывает режиссер, готовясь к съемкам картины и разрабатывая свой режиссерский сценарий, на который он будет опираться во время съемок, когда перед нами возникнут подлинная натура и подлинные декорации.

Разбивая живописное полотно на отдельные кусочки, элементы, выискивая в нем выразительные подробности и komponуя их в пространстве кадра, вы проделываете, как я уже говорил, аналитическую работу.

Такую же работу проделывает режиссер над сценарием, с той только разницей, что перед ним нет написанной на холсте картины или реальной обстановки комнаты, то есть нет вещественного, предметного мира, в котором можно отыскивать, отбирать те или иные кадры. Перед ним лежит литературная запись — сценарий. Как бы этот сценарий ни был подробен, сколько бы слов ни затратил автор на описание сцены, обстановки, пейзажа, действия, каждый из читающих будет представлять себе литературный материал по-своему. Мало того, даже самые, казалось бы, ясные понятия, такие, как стол, стул, комната, дерево, у каждого человека вызывают в памяти свои, индивидуальные зрительные представления, которые зависят от того, где человек провел детство, к какой обстановке он привык, что прежде всего зрительно ассоциируется у него с тем или иным словом. Итальянец, прочитавший слово дерево, представляет себе пинию, каштан, а житель Вологодской области — сосну, ель, березу.

Чем сложнее содержание сцены, тем зрительные образы, возникающие при чтении написанного, будут больше отвечать внутренней индивидуальности того, кто читает.

Л. Толстой пишет с необыкновенной, чисто кинематографической точностью. Но если бы мы могли воспроизвести на экране зрительные представления, которые возникают при чтении Толстого, скажем, у современного мо-

лодого человека и у меня или моих сверстников, то мы обнаружили бы совершенно разные картины. Если б можно было проявить, как проявляют фотографию, те зрительные образы, которые возникают в мозгу читающих «Войну и мир», то оказалось бы, что у каждого из нас возникает совершенно другой фильм, по-иному выглядит Наташа, по-иному выглядит Николай, князь Андрей, по-иному выглядят люди, животные, дома, природа, вещи, по-разному звучат и голоса. И режиссер, создавший на основании литературного произведения свой зрительный образ кинокартины, ее звуковой образ, ее ритм и темп, словом, ее форму, не может точно изложить свое видение и слышание на бумаге, как бы подробно ни писал он режиссерский сценарий. А между тем это свое видение он должен сообщить ряду лиц, хотя бы, к примеру, своему ассистенту, который отыскивает для него актеров.

Режиссер ясно представил себе образы героев своего нового сценария. Он вызывает ассистента и говорит ему:

— Прежде всего, ищите актера на роль Ивана Ивановича. Это человек немолодой, сухощавый, скрытный. Хорошо было бы, если бы он был высокого роста. Он сдержан и умен. Прошел большой и суровый жизненный путь.

Режиссер отлично представляет себе этого Ивана Ивановича, он даже не подозревает, что это представление складывается из впечатлений об одном или нескольких знакомых только ему людях. Ассистент же этих людей не знает. Он глядит на режиссера и говорит:

— Понимаю, это должен быть актер типа Н. — и называет при этом фамилию актера, который ни в малой степени, ни крошечки не похож на то, как представлял себе Ивана Ивановича режиссер. Ведь сухощавых, сдержанных, высоких людей, прошедших сложный жизненный путь, в нашей стране миллионы, и все они очень разные.

Заранее скажу, что режиссеру обычно так и не удастся найти человека, точно отвечающего его представлению; не удастся и найти пейзаж точно такой, о каком он меч-

тал; услышать музыку именно такую, какая представлялась ему; увидеть сцены разыгранными так, как он этого хотел.

Режиссер почти всегда в чем-то уступает. И тем не менее этот самый, все уступающий режиссер, в каких-то главных вещах, как правило, проявляет совершенно дикарское упорство, воловье терпение. Часто бывает даже непонятным, откуда все это берется?

Режиссеру иногда приходится жертвовать чрезвычайно важными вещами во имя еще более важных. И здесь обычно и лежит та область конфликта между замыслом и выполнением, между автором сценария и режиссером, а если режиссер сам автор сценария, то конфликта с самим собой, который часто возникает в кинематографе.

Вся забота режиссера заключается в том, чтобы среди огромного количества компромиссов, изменений своего замысла не потерять главного, того, что решает картину. Главное — это мысль, это идея, которую вкладывает режиссер в свою разработку, из которой он исходит в построении каждого элемента и каждого кадра.

Если идейный замысел режиссера точен, он всегда находит критерий для определения верного и неверного, дурного и хорошего; он всегда сможет объяснить, почему ему данный актер не нравится, почему эта декорация не подходит, почему эта музыка носит не тот характер, который ему необходим.

Когда я снимал первую свою картину «Пышка», я очень быстро с отчаянием убедился, что не только все люди не те, но, кроме того, я не умею сделать ничего из того, что было мною задумано. Каждая сцена и каждый кадр приводили меня просто в оторопь. Единственное, что меня утешало, это то, что на просмотрах материала один из актеров очень часто весело хохотал, и мне казалось, что, если одному человеку смешно, все-таки материал не так плох, как я думаю. Наконец, я однажды спросил: «Почему вы так смеесть, что вам понравилось в этом материале?» Он говорит:

«Я сам себе нравлюсь, я никогда не играл в исторических костюмах, это очень интересно, что я хожу в этих панталонах и фраке, и я каждый раз помираю со смеха».

Тогда я понял, что и этого утешения нет. А к концу картины я полагал, что проиграл всю баталию полностью. Но когда картина сложилась, оказалось, что я проиграл ее только частично, потому что неожиданно выяснилось, что кратчайше выраженный первоначальный замысел потом в картине возник снова.

Как же случилось, что во всех кадрах я всегда убеждался, что я снял не то, а в конце концов оказывалось в какой-то мере то? Потому что незаметно для самого себя я все же проводил первоначальную мысль, которая обнимала главным образом зримую часть картины.

Это может быть выражено чрезвычайно кратко.

Меня привлекла в «Пышке» идея сделать как бы одного многоголового человека. Я подумал так: вот интересный случай, есть как бы три действующих лица — Пышка, офицер и все остальные, которые мне представлялись самыми главными в картине. Я думал, что это собирательный образ буржуа, собирательный образ лицемерия, жадности, бесчестности, настырности, во всех его оттенках, это как бы один человек, разделенный на десять голов. И эта идея — один человек, разделенный на десять голов, — водила моей рукой, когда я писал режиссерский сценарий. Я старался искать не разницу между этими людьми, а сходство их между собой. Я не углублялся в характер каждого, а придавал им только черты внешней характеристики и разрабатывал каждый эпизод таким образом, как будто бы каждый из них реагирует по-своему, но, если вы посмотрите внимательно, вы увидите, что они реагируют одинаково. Даже тот, кто не участвует, в общем, тоже участвует. Они одновременно негодуют, одновременно радуются, одновременно скучают, одновременно лицемерят, одновременно льстят Пышке или одновременно презирают ее.

Когда я снимал картину, я видел только то, что я теряю и что я не умею сделать. Когда же картина была готова, оказалось, что этот замысел остался.

И по каждой из картин вот такое, обычно очень лапидарное первое решение представляется мне важнейшим и драгоценнейшим. Если такое первое решение картины есть, то есть тот камертон, по которому вы определяете внутреннее звучание каждого эпизода, у вас есть тогда методика решения эпизода, идущая от общего замысла, а не эмпирическая ремесленная раскадровка эпизодов.

Если же режиссер неточен, шаток в определении идейной стороны картины, то найти критерий для определения каждой детали оказывается весьма трудно.

В качестве примера того, какое значение имеет идейное осмысление, я приведу пример картины «Анна на шее», поставленной по рассказу А. Чехова режиссером И. Анненским.

Мне хорошо известно, что картина эта нравилась очень многим зрителям, имела большой успех. Мне она не нравится. Прежде всего я не согласен с идейным решением этой картины. Я полагаю, что Анненский неверно понял идею Чехова, и поэтому все частности картины — ее сценарная разработка, актерский ансамбль, который набрал Анненский, характер видения сцен, весь стиль картины, даже костюмы — все, с моей точки зрения, оказалось неверным.

Чехов писал рассказ «Анна на шее» в годы, которые назывались сумеречными, в царствование чугунолитейного царя Александра III. Будучи писателем очень тонким, Чехов глубоко зашифровал идею своего произведения. Но тем не менее, если внимательно читать рассказ, нетрудно понять эту идею.

Мысль Чехова состоит в том, что в обществе, в государстве, которое основано на деспотизме, на грубом попрании человека, люди делятся на два разряда — на господ и на рабов. Анна принадлежала к породе рабов. Она бо-

ялась всего: боялась директора гимназии и учителя, боялась священника, она жила в непрерывном рабском страхе, и в дом своего относительно богатого мужа чиновника она вошла, как испуганная рабыня. Она служила ему, как рабыня. Она была девушка глупенькая, мелкая, с рабской душонкой. Она боялась даже приглашать в дом мужа своих братьев или отца, хотя лепилась к ним душой, ибо еще не вошла в мир «хозяев».

Но вот случился бал. Это был не слишком роскошный бал, это было обычное провинциальное увеселение. Чехов пишет, что в вестибюле пахло газом и солдатскими сапогами. Эта деталь — «пахло солдатскими сапогами» — прямоком указывает на невысокий ранг общества. Это не великосветский бал из «Анны Карениной», описывая который Толстой пишет: «...лестница была уставлена цветами и лакеями в пудре и красных кафтанах и залита светом».

Однако, как ни был провинциален бал, на котором появилась Анна, она имела успех в местном обществе, имела она успех и у мужнина начальства. И вдруг Анна поняла, что от нее может что-то зависеть. Ее маленькие, куриные мозги проделали за ночь после бала большую работу, и утром, когда муж подошел к ней, она заявила ему: «Пошел вон, болван». Была рабыней, стала госпожой. Таково уж это общество. И, став госпожой, Анна, естественно, порвала со своей семьей, ей, вероятно, стало даже стыдно встречаться с пьяницей отцом, с оборванными, голодными братишками. Она пустилась во все тяжкие: жить — так жить.

Вот в чем мысль чеховского рассказа. Как видите, она идет гораздо дальше жалости к бедным или осуждения богатых, нет в ней и любования роскошью. Чехов в скупой и точной форме, как бы скальпелем хирурга, вскрывает общественный уклад определенных кругов Российской империи — мысль повести очень глубока.

Для этой мысли чрезвычайно важен прежде всего характер Анны, ибо в ней и проявляется все уродство общества.

Анненский не понял чеховской мысли, он решил сделать героиню не только красивой, но и душевно привлекательной: так, казалось ему, будет лучше для кинематографического зрелища.

Пригласив красивую актрису (это как раз неплохо), он наградил ее совершенно не свойственными Анне чертами социального протеста. Героиня Анненского тоскует и мучается в доме супруга; с горькой усмешкой глядит она на белку в колесе, которая, очевидно, должна символизировать ее подневольное существование; пытается бежать из дома и, вообще, всеми доступными актрисе и режиссеру средствами старается завоевать симпатии публики. И когда она говорит мужу: «Пошел вон, болван», это воспринимается не как превращение рабыни в барыню, а как расплата мятущейся, оскорбленной души с миром зла.

Но тогда делается совершенно непонятным, почему она пустилась после этого в кутежи с купцами, почему она перестала помогать отцу и братьям?

Повесть Чехова, сдержанная и глубокая по мысли, превратилась на экране в гораздо более плоское произведение. И это идейное решение имело своим следствием изменение всей ткани картины.

В самом деле, если Анна, выгоняя мужа, оказывается правой в глазах зрителя, если она — духовно протестующая личность, то надо сделать купца, с которым она сходится, и интереснее, и лучше, чтобы зритель простил ей эту любовную связь. И вот на роль купца выбирается обаятельный актер Михаил Жаров.

Надо позаботиться и о другом оправдании Анны, надо показать, что голова у нее закружилась не в результате успеха на безвкусном, убогом провинциальном балу, а в результате того, что она вошла в роскошную, подлинно светскую жизнь. Поэтому Анненский повышает бал в ранге, делает и помещение, и костюмы, и начальство великолепными, делает «соблазнительное, красивое» зрелище.

И так во всем. Можно проследить кадр за кадром всю картину и убедиться в том, что содержание каждого кадра, его оформление, начиная от декораций и костюмов и кончая поведением человека в нем, зависит от первоначального идейно неверного решения вещи.

Вы можете соглашаться или не соглашаться со мною, вам может очень нравиться картина Анненского и совершенно не нравиться предложенная мною трактовка. Для меня важно другое: для меня важно, что от этой первоначальной мысли, от того, как режиссер понял содержание произведения, его идею, зависит решение каждого эпизода, каждого кадра.

На моих глазах однажды произошло такое удачное и, главное, очень быстрое решение картины, ее художественного замысла режиссером Тарковским. Картина «Иваново детство» поставлена по повести Богомолова, написанной в весьма реалистичной и спокойной манере, причем и мальчик там сделан обыкновенным мальчиком, который, когда его не видят, играет «в ножички».

Картину эту начал не Тарковский. По сценарию Папавы, по повести Богомолова ее начали ставить другие режиссеры. Материал оказался неудачным. Может быть, самая его большая неудача была в той обыденности положения, при которой взрослые посылают ребенка на гибель, посылают его в разведку. Эта простота (которая бывает иногда хуже воровства, а иногда и чрезвычайно необходима) была в той «простоте», с которой решалось, в общем, чудовищное положение: ребенок идет на самые опасные задания, потому что там, где взрослый непременно погибнет, он, может быть, и вывернется как ребенок. Эта простота производила гнетущее впечатление.

Картина была приостановлена, и со мной советовались, кому можно было бы поручить с остатком денег и в крайне короткий срок сделать эту картину заново или закончить то, что начато. Я порекомендовал Тарковского.

Тарковский прочитал повесть и уже через пару дней, придя ко мне, сказал следующее:

— Мне пришло в голову решение картины. Если студия и объединение пойдут на это решение, я буду делать, если нет — мне там делать нечего.

Я спросил его:

— В чем же твое решение?

— Иван видит сны.

— Что ему снится?

— Ему снится та жизнь, которой он лишен, обыкновенное детство. В снах должно быть обыкновенное счастливое детство. В жизни — та страшная нелепость, которая происходит, когда ребенок вынужден воевать.

Как видите, решение картины излагается буквально в двух строках, занимает всего несколько секунд.

Предложение Тарковского было принято, и оно повлекло за собой коренную перестройку сценария, необходимость взять другого героя, потому что сразу возник вопрос о контрасте между сном и действительностью. Решение картины «Иваново детство» все целиком заложено в этом решении, и все его частности — есть уже только именно частности того генерального художественного образа, который возник перед режиссером, когда он начал работать. Вся изобразительная, пластическая сторона картины, система работы с актерами, отбор актеров, структура фильма — все решительно, вплоть до темперамента кусков и чувственного и эмоционального содержания отдельных кадров, — все это заложено, если вы подумаете, в данном кратчайшем решении.

Итак, режиссер начинает с анализа сценария, и прежде всего он точно определяет для себя задачу картины, то есть ее идею. Исходя из этой определенной задачи, он намечает примерный актерский ансамбль, который уточняется во время так называемых «проб».

Проба — это своего рода актерский и режиссерский экзамен. На пробах актеры исполняют маленькие кусочки из

своих будущих ролей, режиссер просматривает пробы на экране и окончательно утверждает состав.

Одновременно он, как уже говорилось выше, исходя из своего замысла, разрабатывает с оператором и художником проект зрелищного оформления картины. Здесь определяется характер декораций, костюмов, характер света, эмоциональное решение каждого эпизода, цветовое решение картины.

Параллельно он продумывает с композитором характер музыки, а со звукооформителем — общее звучание картины. Все это записывается в режиссерском сценарии.

Вся эта работа продельвается в так называемом подготовительном периоде. Это период анализа и нахождения творческих решений.

По окончании подготовительного периода режиссер приступает к съемкам отдельных кадров. Считается, что теперь и он, и все его сотрудники достаточно ясно представляют себе картину, для того чтобы в каждом отдельном кадре сразу на месте находить должное решение и по содержанию кадра, и по форме его. Начинается долгий и самый трудный этап: съемочный период.

Кадр за кадром снимает режиссер. Обычно в день снимается примерно минута-полторы действия картины, причем эта минута-полторы может состоять и из большого количества отдельных коротких кадров, и из немногих длинных кадров.

Когда все кадры картины сняты, начинается завершающий этап — монтаж. Правда, многие режиссеры монтируют параллельно со съемками и, закончив какой-либо эпизод, тут же, хотя бы в грубом, примерном виде соединяют все кадры. К концу съемочного периода у таких режиссеров уже имеется примерное подобие картины. Другие не начинают монтировать, пока не снят последний кадр. Так, например, поступал Эйзенштейн. Для него монтаж был настолько важен, он уделял ему такое внимание, что не мог заниматься им между делом. Он рас-

смастривал монтаж как совершенно отдельный, особый процесс.

Так или иначе наступает момент, когда все кадры картины сняты, все они лежат в аккуратных коробках в стальных шкафах в монтажной комнате. Начинается завершающий этап создания картины — этап синтеза. Вы соединяете разрозненные элементы в единое, стройное целое.

Только сейчас, соединяясь друг с другом, кадры начинают образовывать единую цепь действия; только сейчас отдельные кусочки фонограммы, склеиваясь, превращаются в логически развивающийся диалог; только сейчас возникают шумы и музыка, которые цементируют всю звуковую часть картины.

Этот этап синтеза называется в кинематографе монтажно-тонировочным периодом. Именно в монтажно-тонировочном периоде и происходит окончательное соединение и осмысление всего, что было снято.

Вопрос: Что значит снимать «под фонограмму»?

— Это значит, что заранее записывается музыка или песня, во время съемки она воспроизводится через динамик, и кадр снимается в ритме этой песни или этой музыки.

Представьте себе, что у вас в мюзик-холле, в то время как на эстраде танцующая пара вертит какой-нибудь рок-н-ролл, происходит в первом ряду чрезвычайно темпераментный и ответственный психологический разговор. Как вы будете это снимать? Вы не можете снять и то и другое вместе. Это невозможно, потому что, если оркестр будет дуть рок-н-ролл, пара будет вертеть на эстраде свои туры, а вы будете пытаться одновременно вести разговор, то прежде всего у вас музыка не будет целостной. Она должна у вас начинаться в каждом кадре. Очевидно, должна быть записана какая-то цельная музыка, а весь разговор должен ложиться на музыку и сниматься под фонограмму. Как

быть с разговором, если пара видна позади танцующих? Значит, весь разговор пойдет в виде озвучания.

Я должен сказать, что озвучивать темпераментный разговор в павильоне, это значит терять часть качества, потому что озвучание никогда не может быть так хорошо, как синхронная съемка. Оно может быть сделано чрезвычайно тщательно, но никогда актер не озвучит так, как он скажет, потому что в одном случае у него действует, так сказать, весь организм, а в другом — он обязан воспроизводить артикуляции, и, как бы он ни был талантлив, это будет механическим повторением уже сделанного.

И вот обстановка комнаты озвучивания — мертвая тишина, холодный голос, который командует: «Внимание, мотор!» И начинает идти бесконечная лента, глядя на которую актер говорит, например: «Мама, мама, мне тебя жаль, но я вынужден тебя убить». И так без конца. Он говорит: «Мама, мама». Нет, опоздали. «Мама, мама, мне тебя жаль». Это повторяется без конца. Наконец, он начинает «попадать», и равнодушная монтажница говорит: «Это уже попадает, давайте запишем раз пять». И он раз пять говорит: «Мама, мама, мне тебя жаль, но я вынужден тебя убить».

Разве может это когда-нибудь быть сделано так же, как он скажет эту фразу своей маме? Конечно нет.

В каждом таком случае режиссер взвешивает: что ему важнее — разговор или танец, и отсюда идет метод съемки. Как только вы написали «сп. ф.» — вы решили дело в пользу танца, избрав съемку под фонограмму.

Вопрос: Должны ли в режиссерском сценарии определяться световые и цветовые решения фильма?

Да, световые и цветовые решения хорошо видеть в режиссерском сценарии, хотя бы в каких-то намерениях, хотя бы в каких-то приблизительных наметках.

Степень приближенности этих наметок может быть

довольно большая. Так, например, для «Адмирала Ушакова», после того как был записан режиссерский сценарий и монтажная форма его была определена, мы решили общую цветную характеристику фильма. Мы решили, что на спокойном, глубоком фоне, в общем, темном, для Англии и для всех паровозных кают — коричневатом, цветность достигалась за счет переднего плана, за счет костюма человека, переднепланной детали.

Исходя из такого общего решения, мы, чтобы не было никаких кривотолков, для каждой декорации подбирали по книжке колера, для костюмов отрезали кусочки материалов и подкалывали к эскизам. Зная, что в кадре у вас находится на переднем плане, вы могли уже довольно точно определить и цветную гамму будущего кадра, потому что цветные лоскутки давали представление о цвете костюмов.

Это цветное решение, очень простое, большей частью очень облегчало нам потом работу и, кроме того, сделало в общем колористическое решение фильма более или менее органичным.

Можно доходить и до такой степени тщательности. Но это не предел: можно на каждый кадр сделать цветной эскиз, можно задумать заранее и в режиссерском сценарии предусмотреть какие-то цветные удары, переходы, акценты.

Беседа шестая.

Мизансцена в театре и в кино

Под мизансценой мы понимаем сумму тех движений, которые по логике действия производит на сцене актер в соответствии с текстом. Актер входит, выходит, садится, встает, подходит ближе к авансцене или уходит в глубину, подбегает к партнеру или расходится с ним. Совокупность этих простейших движений и образует мизансцену, расположение актера на сцене.

Кинематографическая мизансцена во многом принципиально отличается от мизансцены театральной. Она сложнее ее, она как бы более скрыта. На театре режиссер открыто выражает свой замысел в системе мизансцен; родителями кинематографической мизансцены являются, с одной стороны — театральная мизансцена, с другой — вмешавшийся в мизансцену киноаппарат. Поэтому за передвижениями камеры, за крупными планами основная форма мизансцены обычно в кинематографе ощущается слабо. Но тем не менее она является внутренней опорой в строении эпизода, и режиссеру об этом не следует забывать.

Как мы уже говорили, и кинематографический, и театральный режиссер осуществляет весьма многообразную деятельность. Вся эта деятельность так или иначе связана в современном театре с возникновением выразительной мизансцены.

Режиссер работает с актером. Но как только работа выходит из застольного периода, как только актеры начинают двигаться, в режиссерскую работу с коллективом исполнителей уже начинает входить мизансцена, и с какого-то этапа режиссерское понимание мизансцены начинает определять поведение актера и неразрывно сливаться с ним.

Одновременно режиссер работает с художником. Рабо-

та художника уже с самого начала связана с будущей мизансценой, ибо эскизы декораций уже во многом определяют мизансценировку; или, наоборот, мизансценировочное решение режиссера диктует художнику многие элементы декоративного решения. В особенности ярко это видно на примере некоторых опытов Станиславского, который всегда ценил художников, приспособивших свои декорации к задуманной мизансцене, художников-профессионалов, которые не стремились создавать на сцене самостоятельное эффектное декоративное зрелище, пусть даже очень выразительное, но не дававшее режиссеру удобной площадки для мизансценирования, опорной точки для мизансцены. Станиславский ценил художника, который все элементы декорации, ее выразительность, ее красоту подчинял удобству режиссерской планировки, замыслу режиссера.

Режиссер устанавливает ритм спектакля, но ритм неразрывно связан с движением актеров, с мизансценой; режиссер устанавливает музыкальное звучание спектакля, но и музыка неразрывно связана и взаимодействует с мизансценой; режиссер в театре работает со светом, но свет тоже связан с мизансценой.

Итак, мизансцена связана со всеми элементами режиссерской деятельности, она определяет поведение актера и в свою очередь является результатом актерской деятельности на сцене.

До конца XIX века (в России — до Станиславского) понятие мизансцены было чрезвычайно примитивным.

По существу, это была только система развонок — входов, выходов и передвижений, которая давала актерам возможность произносить свой текст. При этом сложился целый ряд условных театральных правил.

Если, скажем, актер стоял перед публикой, повернувшись к ней правым плечом, то по театральному закону он не имел права поворачиваться назад через левое плечо, он непременно должен был повернуться в сторону пу-

блики, показав ей свое лицо, то есть вместо четверти круга сделать три четверти круга. Нельзя было проходить перед говорящим актером, перекрывая его во время реплики. Актеру нельзя было становиться так, чтобы другой актер, обращаясь к нему, должен был поворачиваться к публике спиной и т. д. и т. п.

Искусство развести актеров таким образом, чтобы они друг друга не перекрывали, были видны все одновременно, — поворачиваясь лицом к публике, входили там, где нужно, и выходили, когда нужно, не сталкиваясь лбами, — это и называлось разводками или мизансценой, как мы сейчас говорим. Никакого подлинного искусства в этих разводках, как правило, не было. Да во многих труппах и режиссера, по существу, не было. Разводками иной раз занимался антрепренер, то есть предприниматель.

Станиславский установил целый ряд новых функций мизансцены, хотя, разумеется, он пользовался опытом, накопленным некоторыми передовыми актерами и передовыми театрами, русскими и зарубежными. Он суммировал этот опыт, обобщил его и развил, установив совершенно новые задачи мизансцены, превратив ее в настоящее режиссерское искусство.

В последние несколько лет в искусстве по поводу мизансцены возникали споры, и поэтому сейчас особенно важно разобраться в этом вопросе. Дело в том, что в течение последнего десятилетия XIX века и первых трех десятилетий XX века, в период режиссерской диктатуры (о которой мы уже говорили выше), мизансцена в русском театре была доведена до виртуозности, и в руках некоторых режиссеров оформление сцены, изощренная работа над мизансценой стали во многом подавлять и актера, и авторский текст.

В виде протеста против этой гипертрофии роли мизансцены возникли течения, которые вообще отрицают эстетическое значение мизансцены. Течения эти распространены не только в театре, но главным образом в кинемато-

графе. Я слышал сам от крупных советских кинорежиссеров утверждения, что вообще понятие «искусство мизансцены» устарело, что актер должен жить на экране и двигаться так, как ему хочется или как требует жизнь, смысл действия — и не больше. Красота же мизансцены, ее пластическая выразительность, ее объемность, ее композиционное совершенство никакого значения иметь не могут. «Пора забыть эти детские игрушки, — заявил мне один из кинорежиссеров. — Мизансцена — это эстетское баловство».

Я резкий противник подобных теорий и подобного отношения к зрелищной стороне театра и кино.

Разумеется, мизансцена в самой своей простейшей основе складывается из тех первичных движений, которые в жизни свойственны человеку для выражения чувства, мысли, действия. Люди движутся в жизни. Невозможно все время сидеть. Двигутся и актеры по той же самой причине — в волнении встают, в испуге отступают назад, успокоившись, садятся.

Правда, был некогда в Александрийском театре актер Варламов, до того толстый и уже старый, что, выходя на сцену, он иной раз садился в кресло лицом к публике и сидел в этом кресле до тех пор, пока не нужно было уйти со сцены. Обладая огромным обаянием, высокой сценической техникой и выразительностью, он, сидя в кресле, свободно владел залом, и на него смотрели с наслаждением. Но это исключение. Актер менее тучный и менее знаменитый и, кстати, более реалистический, разумеется, испытывает потребность двигаться по ходу действия. И возникает мизансцена прежде всего как потребность актера.

Но это — внутренняя причина ее возникновения. А цель ее вовсе не заключается в том, чтобы актер на сцене чувствовал себя свободно, чтобы он ходил, когда ему хочется ходить, и сидел, когда ему хочется сидеть. Цель мизансцены — передать зрителю смысл и эмоциональное содержание происходящего, придать действию эстетическую фор-

му, а это совсем другое дело. Иногда потребность актера ходить или сидеть вовсе не совпадает с задачей режиссера, который стремится выразить смысл сцены.

Мизансцена прежде всего есть способ передачи зрителю содержания чувства, так же как и текст. Ведь жизнь проявляется не только в слове, но и в движении. Слово и движение равноправны. В руках режиссера мизансцена — это немой текст, немое действие, и хорошо построенная мизансцена выражает мысль эпизода, его действие в той же мере, как и слово. Сочетание движения и слова открывает смысл сцены, ее темперамент, ее чувственную сторону.

Таким образом, мизансцена есть язык режиссера. Режиссер волен трактовать только оттенки — текст, который произносится актерами, написан автором... Сообщать ему только так называемый подтекст, то есть ту внутреннюю мысль, то внутреннее чувство, с которым актер произносит предложенные автором реплики. Между авторским текстом и актером режиссер стоит только как педагог, как истолкователь. Движение же актера, вторая сторона жизни человека, автором пьесы обычно почти не предусматривается, и режиссер выступает как автор той пантомимы, которая складывается в результате предложенных им мизансцен, в которых развивается пластическая сторона действия.

Следовательно, мизансцена — это специфический язык режиссера. Языком мизансцены сообщает он зрителю свое понимание пьесы. Мизансцена должна выражать идею, действие, содержание эпизода, передавать его чувственный строй, определять ритм, отделять главное от второстепенного, сосредоточивать именно на главном внимание зрителя и, наконец, создавать внешний рисунок спектакля — зрелище.

Отрицание мизансцены — это своеобразный нигилизм. Мизансцена может быть красивая и некрасивая, выразительная или невыразительная. В результате режиссерской мизансценировки может получиться интересное, острое

зрелище, или же на сцене будут блуждать актеры, произнося заданный автором текст, — не больше.

Первое, необыкновенно точное сочинение о важности театральной мизансцены принадлежит перу Гоголя. Я имею в виду финал «Ревизора». Пьеса кончается появлением фельдъегеря, который входит в дом Городничего и произносит: «Прибывший из Петербурга по именному повелению чиновник остановился в гостинице и требует вас немедленно к себе». И Гоголь описывает тут знаменитую немую сцену, находя для каждого действующего лица новое положение тела и свое собственное выражение лица. Огромный эффект сообщения фельдъегеря Гоголь предлагает передать чисто зрелищным, режиссерским, мизансценировочным приемом. Он точно описывает планировку, которая может быть воссоздана во всех своих деталях: «Кто расставил ноги фертом и открыл рот; кто согнулся — «вот тебе, бабушка, и Юрьев день». Эта сцена, по замыслу Гоголя, должна оставаться неподвижной и «немой» почти полторы минуты. Только после этого идет занавес. Полторы минуты молчания на сцене — это для театра огромно.

Внезапное перемещение персонажей, новые выразительные позы, долгая пауза окаменелости на сцене, по мнению Гоголя, должны сами по себе произвести настолько сильное впечатление на зрителя, что становится излишним какой бы то ни было текст или пояснение, иллюстрирующее полный крах этого, точно громом разбитого, общества сутяг и взяточников.

Мизансцена имеет непосредственное отношение ко всей системе актерской работы. Станиславский рассказывает, что, будучи еще очень молодым режиссером, он взялся ставить «Ревизора» с группой профессиональных актеров. Они разыграли ему всю пьесу, он посмотрел репетицию спектакля полностью и, убедившись в том, что «Ревизор» поставлен по укоренившимся испокон веков штампам, заявил, что либо надо оставить все как есть, и тогда ему здесь делать нечего, либо все начинать сначала.

Артисты выразили желание работать с ним над новым вариантом.

Вы думаете, Станиславский начал с того, что «вы все фальшивили, нажимали, переигрывали, действовали штампованно, давайте играть естественнее, взгляды в смысл» и т. д.? Ведь именно так мы обычно понимаем методику Станиславского. Ничего подобного. Станиславский начал совсем с другого. Вот как он об этом пишет:

«...Начнем, — сказал я, выходя на сцену. — Этот диван стоит налево; перенесите его направо. Входная дверь направо; делайте ее посередине. Вы начинали акт на диване? Переходите в обратную сторону, на кресло».

Так распорядился я тогда с заправскими артистами со свойственным мне в то время деспотизмом, — пишет Станиславский. — «Теперь играйте пьесу сначала и с новыми мизансценами», — командовал я. Но растерянные актеры с удивленными лицами недоумевали, куда каждый из них должен сесть или идти. Теперь... без всякой почвы под ногами они отдались мне целиком, и я начал управлять актерами совершенно так же, как управлял любителями».

Этот отрывок говорит о многом.

Простое изменение мизансцены сразу же выбило у актеров из-под ног почву для привычных штампов. Они растерялись: они должны начать действовать в новых условиях, то есть ходить справа налево, а не слева направо. Казалось бы, это одно и то же. Ничего подобного. Теперь они находятся в руках режиссера, ибо новый переход диктует новое поведение, а новое поведение дает актеру режиссер.

Правда, ниже Станиславский признается, что попытка перестроить спектакль не привела к успеху. Сначала актеры растерялись, а потом снова впали в штамп. Нужна была более глубокая реформа театра. К этой более глубокой реформе Станиславский и приступил впоследствии, но об этом мы сейчас не будем говорить.

Какое бы значение ни придавали мы мизансцене и ее выразительности, нельзя забывать о том, что в основе сво-

ей она должна опираться на жизненно верное физическое действие актера. Все мастерство режиссера и заключается в том, чтобы сочетать эти два момента — внешнюю выразительность мизансцены, ее изящный и сильный рисунок — с оправданным выражением внутреннего действия актера.

Театральная мизансцена по сравнению с кинематографической обладает рядом особых трудностей. В то же самое время она во многом более проста. Генеральная разница состоит в том, что в театре мизансцена рассчитана на неподвижного зрителя, в то время как в кинематографе — на зрителя подвижного. И хотя в основе кинематографической мизансцены, в самой глубине ее, всегда лежит мизансцена театральная, но киномизансцена опирается еще и на многие, специально кинематографические приемы передачи содержания действия зрителю, на кинематографические приемы рассмотрения мира.

Когда режиссер строит театральную мизансцену, он строит ее в расчете на условного зрителя, сидящего примерно посередине партера, в центральном проходе, обычно в театре среднего размера — на уровне 11–13 ряда. Здесь стоит во время репетиции режиссерский столик. Но реальные, живые зрители, которые придут в театр на спектакль, увидят мизансцену уже не так, как видел ее режиссер, ибо мизансцена была рассчитана на центр партера, а зритель будет сидеть либо правее, либо левее, либо ближе, либо дальше, либо много выше. При этом театральный зритель, видя перед собой всю сцену в том ракурсе, который выпал на его долю по воле кассира, продавшего ему билет в крайнее правое кресло третьего ряда или крайнее левое кресло девятнадцатого ряда, — этот зритель сам избирает на сцене объект своего внимания. Он рассматривает детали обстановки, актеров, блуждает взглядом по сцене, смотрит все действие сразу или следит только за миленькой молоденькой исполнительницей. Для того чтобы эти блуждания зрительского взгляда по сцене были подчинены определенной системе, режиссер рядом специальных

театральных средств привлекает внимание зрителя к нужному ему в данный момент актеру, в нужный ему в данный момент угол сцены.

Кинематографическая мизансцена не оставляет места для зрительской самодеятельности, хотя она рассчитана на зрителя в высшей степени подвижного, как бы крайне любопытного. В кинематографе зритель как бы сам присутствует на сцене и как бы непрерывно переходит с места на место. Поведение аппарата в картине, по существу, является поведением зрителя или, вернее, режиссера, который водит зрителя за руку и говорит: «Посмотрите на всю сцену под этим ракурсом, справа налево; теперь поднимитесь на сцену, пройдите вдоль этих людей; задержитесь на минуточку около этой девушки, поглядите на нее — это важно; теперь вернемся назад, посмотрим, что происходит в том углу сцены; но не забудьте, что в другом углу сидит очень неприятный человек, который сейчас что-то задумывает, взглянем на него, подойдем ближе, еще ближе, заглянем ему в глаза; теперь сразу повернемся и посмотрим на всех вместе; вы замечаете этих двух человек среди толпы? Обратите внимание на более высокого, он сейчас заговорит».

Аппарат как бы движется со зрителем, непрерывно разглядывая людей то в крупных, то в более общих планах. При этом для каждого момента он устанавливает тот единственный ракурс, который избран режиссером для рассмотрения. Все зрители кинематографа находятся в равном положении. Неважно, в каком ряду и с какой стороны расположены их кресла, зрелище предстает перед ними в окончательно отобранном виде. Этот отбор, как мы знаем, производит режиссер в системе кадров.

Движение камеры может быть плавным (панорама, проезд) или скачкообразным, прерывистым (монтажная съемка); зрителя можно швырять с места на место рывками или плавно водить его; гонять его бегом или заставлять ходить на цыпочках.

В какой-то мере поведение кинокамеры отражает характер режиссера. Камера может быть спокойной и нервной, внимательной или рассеянной, логичной или бессмысленно бросающейся из стороны в сторону. Камера, наконец, может быть умной и глупой, талантливой и бездарной. Но у каждого режиссера, во всяком случае, она беспрерывно движется и водит зрителя за собой. Это меняет существо мизансценировочной работы по сравнению с театром, методика мизансцены резко усложняется, но вместе с тем она и упрощается.

В театре режиссер добивается передачи смысла, в основном, движениями актеров, а в кинематографе режиссер передает тот же смысл, то же самое содержание, ограничивая подчас движения актеров, но зато развивая движение камеры. Поэтому рассмотрение кинематографической мизансцены невозможно без одновременного рассмотрения движения камеры, то есть метода, которым снимается материал.

Мы уже говорили, что движение камеры может быть явным, открытым — при панорамных съемках, при съемках с тележками или крана, а может быть скрытым — при монтажной съемке. При монтажной съемке кадры обычно статичны, каждый отдельный кадр совершенно неподвижен, но камера-то между каждыми двумя кадрами переставляется, то есть движется. Она движется еще быстрее, чем при панорамных съемках, на ее передвижение не тратится ни секунды времени, и хотя мы не видим при монтажных съемках этих передвижений камеры, путь, который она проделывает, как мы позже увидим, так же глубоко осмыслен, как, скажем, был бы осмыслен путь внимательного, любознательного человека, который, невидимо присутствуя при событии, рассматривает его подробнейшим образом, проходя между людьми, заглядывая им в лицо, поворачиваясь, присаживаясь на корточки или вдруг влезая на лестницу, чтобы посмотреть на все сверху.

Принципиальное отличие кинематографической мизансцены от театральной заключается также и в том, что на театре зритель все время вынужден выделять из общего частное. Перед ним все время стоит общий план сцены, а мизансцена, свет, действие заставляют его выделять все время те или иные частности, того или другого актера, тот или иной предмет, то есть воспринимать зрелище аналитически.

В кинематографе наоборот — зритель в основном видит частности зрелища и по ним восстанавливает общее. И это относится не только к немому, но и звуковому кино. По крупным планам, по отдельным людям, по группам людей, снятым любыми методами, зритель судит о действии в целом.

Этот метод киномизансцены позволяет раскрывать жизнь в ее глубочайшем содержании, в ее тонкостях, и именно это выделяет кинематограф из всех зрелищных искусств.

Кинематограф умеет наблюдать за поведением человека, которое на экране может быть аналогичным жизненному, может стоять совсем близко к жизни во всех деталях, во всех подробностях и в мельчайших проявлениях, — происходит это именно благодаря подвижному характеру раскрытия кинематографической мизансцены. Для каждого отдельного проявления жизни кинематограф способен найти отдельную, особую композицию, особую крупность и ракурс. Кинематограф тем и силен, что каждому видимому или слышимому жизненному явлению он может предложить на экране свою законченную форму, свой закономерный, единственно точный способ отражения.

Но из всего сказанного можно сделать такой вывод, что в кинематографической мизансцене не столь важны передвижения актеров, как именно передвижение камеры. Существует ли в таком случае сама по себе мизансцена в кинематографе или нужно как-то по-другому рассматривать действие на экране?

Мизансцена, как я уже говорил, существует. Она сложным способом соединяется со съемочной методикой. Для того чтобы определить еще яснее взаимодействие мизансцены и движений камеры, давайте разберем один литературный пример, разработанный с большой подробностью. В этом примере мы найдем и основу действия — передвижения актеров, и ряд ракурсов, в которых изложено действие. Я говорю об эпизоде из «Медного всадника» Пушкина. Прочитаем внимательно двадцать восемь строчек этой поэмы:

Кругом подножия кумира
Безумец бедный обошел
И взоры дикие навел
На лик державца полумира.
Стеснилась грудь его. Чело
К решетке хладной прилегло,
Глаза подернулись туманом,
По сердцу пламень пробежал,
Вскипела кровь. Он мрачен стал
Пред горделивым истуканом
И, зубы стиснув, пальцы сжав,
Как обуянный силой черной,
«Добро, строитель чудотворный! —
Шепнул он, злобно задрожав, —
Ужо тебе!..» И вдруг стремглав
Бежать пустился. Показалось
Ему, что грозного царя,
Мгновенно гневом возгоря,
Лицо тихонько обращалось...
И он по площади пустой
Бежит и слышит за собой —
Как будто грома грохотанье —
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой.
И, озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко скачущем коне...

В этих двадцати восьми строках мы видим очень точно

обусловленные движения актеров (будем считать и всадника на коне тоже актером), иными словами, мы видим мизансцену. В то же самое время в каждой из этих строк мы чувствуем особый ракурс видения. В некоторых строках мы чувствуем общие планы, широко взятое зрелище, в других — более крупные планы.

Режиссерам вообще очень полезно заниматься Пушкиным, потому что он видит мир почти всегда так, как видит его хороший кинематографист — в виде сменяющихся, движущихся, отчетливо ограниченных в пространстве картин, которые мы можем для простоты называть кадрами. В каждой из этих последовательно возникающих картин-кадров мы легко обнаруживаем и крупность, и ракурс.

Если в данный момент Пушкин смотрит как бы глазами Евгения, он не напишет рядом «пустая площадь», у него глаза и пустая площадь не соединяются в одну строку, не смонтируются в одно предложение, потому что глаза слишком мелки для огромного пространства площади.

Посмотрите, как отчетливы кадры в данном отрывке. Вот начало его:

Кругом подножия кумира
Безумец бедный обошел.

Два героя столкновения — Петр и Евгений — сначала увидены Пушкиным вместе, в едином плане. Евгений обходит вокруг памятника, как бы подбираясь к нему, оглядывая его, примеряясь к схватке. Это вступительный кадр, очевидно, — общий план.

Следующие две строки дают резкое укрупнение:

И взоры дикие навел
На лик державца полумира.

Здесь два крупных плана — Евгений и Петр, по кадру на строку (монтажный темп ускорился вдвое):

И взоры дикие навел (лицо Евгения)
На лик державца полумира, (голова Петра)

Затем автор снова возвращается к Евгению:

Стеснилась грудь его. Чело
К решетке холодной прилегло,
Глаза подернулись туманом,
По сердцу пламень пробежал,
Вскипела кровь.

Можно представить себе эти стихи как наезд или ряд постепенных укрупнений, ибо Евгений видится строка за строкой все крупнее:

Стеснилась грудь его. (поясной план) Чело
К решетке холодной прилегло, (голова сквозь решетку)
Глаза подернулись туманом... (лоб и глаза)

Иными словами, Пушкин все пристальнее всматривается в Евгения, все ближе подводит нас к нему. Затем следует явный отход камеры:

...Он мрачен стал
Пред горделивым истуканом
И, зубы стиснув, пальцы сжав,
Как обуянный силой черной,
«Добро, строитель чудотворный! —
Шепнул он, злобно задрожав, —
Ужо тебе!..»

Здесь опять-таки чувствуется не один кадр.

...мрачен стал
Пред горделивым истуканом

Это явно композиция двух фигур: маленький Евгений перед огромным Петром. Затем идет либо укрупнение Ев-

гения, либо даже ряд его укрупнений.

...зубы стиснув, пальцы сжав

Можно увидеть здесь и портрет, и даже крупный план руки, кулака, и затем снова лицо. Во всяком случае, в этом шестистишии вначале дается возвращение к общему плану, на котором видны оба противника (этот отход необходим Пушкину перед тем, как перейти к прямой схватке), и вслед затем — стремительный бросок обратно к Евгению, к его лицу, руке.

Итак, в ряде кадров мы видели, как Евгений обходил памятник (общий план), как встретились его глаза с лицом Петра (крупные планы), как прижался Евгений лбом к решетке. Затем мы отошли дальше, увидели обоих противников, вновь приблизились к Евгению, чтобы взглянуть в его лицо, руки, глаза, услышать его реплику, и затем, прежде чем что-либо произошло с памятником (как это часто бывает у Пушкина: сначала поступок, а потом уже причина), прежде чем мы узнаем в чем дело, — Евгений

...вдруг стремглав
Бежать пустился.

Почему? Причина разъясняется в следующем кадре:

...Показалось
Ему, что грозного царя,
Мгновенно гневом возгоря,
Лицо тихонько обращалось...

Сначала Евгений вдруг испугался, побежал и только вслед затем мы увидели поворот головы Медного Всадника (крупный план).

После крупного поворота медной головы Петра аппарат возвращается к Евгению на обширном общем плане.

И он по площади пустой
Бежит и слышит за собой —
Как будто грома грохотанье —
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой.

Здесь в длинном кадре (пять строк) бежит стремглав по огромной пустой площади маленький Евгений, бежит один, скок Медного Всадника только в звуке.

Следующее четверостишие — этот как раз кадр Медного Всадника, кадр еще более масштабный, пространственный, с широко взятым небом:

И, озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко-скачущем коне...

Чувствуете ли вы, как к финалу эпизода все возрастают масштабы кадров, как включаются огромные пространства пустого Петербурга под бледным небом, перспективы его площадей, громадные полотна мостовых, потрясенных скоком Медного Всадника?

Чувствуете ли вы, как одновременно с возникновением стремительного движения в этих огромных общих планах замедляется монтажный ритм, ибо на каждую картину-кадр падает уже четыре-пять строк, в то время как при описании непосредственной стычки кадры занимали две строки, строку, а то и меньше? Это точно соответствует монтажным законам кинематографа: чем «общее» план, тем дольше должен он держаться на экране, чтобы быть до конца прочитанным, чтобы впечатление его полностью отложилось.

В заключительном четверостишии эпизода опять, как и в начале, оба противника даются — это очевидно на самом общем плане или в ряде общих планов:

И во всю ночь, безумец бедный
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал.

Мы увидели ряд потрясающих зрительно-звуковых картин, написанных Пушкиным с необыкновенной глубиной поэтической мысли и звукового совершенства.

Из всех существующих искусств только кинематограф может построить зрелище, отвечающее этим строкам, может передать и смену зримых картин, и ритм, и звуковую симфонию. В этом отрывке мы можем обнаружить и мизансцену, и ее кинематографическую разработку.

Как выглядит мизансцена этого отрывка в театральном понимании? Сначала Медный Всадник неподвижен, и Евгений обходит вокруг постаamenta. Затем Евгений останавливается напротив памятника, прижимается лбом к решетке, вглядывается в лицо Петра, отступает назад, произносит свою реплику и вдруг, испугавшись, бросается бежать; всадник скачет за ним.

Если бы мы решали эту мизансцену на театре, мы вынуждены были бы нарисовать один круг (обход Евгения вокруг памятника) и две совпадающие прямые линии (путь бегства Евгения и путь погони Медного Всадника). Круг и прямая линия — больше ничего.

Но кинематографическая камера (то есть глаз Пушкина) проделала гораздо более сложный, разнообразный и прихотливый путь. Попробуем проследить за этим путем. Будем выбирать самые простые варианты, простейшие.

В первых строках Евгений обходит вокруг памятника. Не будем применять никаких панорам, предположим, что мы видим Евгения с неподвижной точки, откуда-то со стороны. Да, между нами говоря, при таком обходе вокруг подножия памятника панорама, то есть следование за Евгением, очень сложна: если видеть его лицо, то нужно ехать с камерой перед ним, и тогда мы не увидим па-

мятник; если ехать рядом с Евгением и видеть памятник через него, то Евгений все время будет повернут к нам затылком, потому что он будет глядеть на Петра, и, следовательно, перед нами будет долго качаться спина и поворачиваться площадь и памятник без особого смысла. Проще всего предположить, что первые две строки сняты откуда-то со стороны, с неподвижной точки: Евгений обошел во круг памятника.

Затем надо увидеть лицо Евгения, его дикий взор. К этому моменту Евгений остановился. Камеру нужно перенести, поставить ее между памятником и Евгением так близко, чтобы увидеть крупно его лицо, его глаза.

В следующем кадре мы видим крупно медное лицо Петра. Для этого нужно подняться на кране, повернув камеру в сторону памятника, или втащить камеру на специальную высокую подставку. Она называется у нас партикабль. Это сборная деревянная площадка, которой можно придавать любую высоту.

Снявши с партикабля крупный план Петра, мы должны вновь спуститься на землю и опять повернуть камеру к Евгению, чтобы увидеть, как его «чело к решетке хладной прилегло» и «глаза подернулись туманом».

Вслед за тем нужно опять отойти подальше, чтобы увидеть обоих вместе — «мрачен стал пред горделивым истуканом». (Самое простое взять именно такой кадр. Если мы будем снимать здесь памятник и Евгения по отдельности, придется установить еще две точки, еще два раза переставить камеру.)

Затем камера вновь передвигается так, чтобы увидеть Евгения в лицо в момент, когда он произносит реплику: «Ужо тебе». Здесь, в этом кадре, Петра видеть никак нельзя, потому что Пушкин специально отмечает неожиданность бегства Евгения — «вдруг стремглав бежать пустился». Только после этого мы видим, что голова Петра поворачивается. Для этого надо вновь взобраться на партикабль или подняться на кране.

Потом надо перебросить камеру вниз и повернуть, для того чтобы увидеть убегающего по пустой площади Евгения. То, что всадник гонится за ним, в этом кадре мы только слышим, но не видим («слышит за собой тяжело-звонкое скаканье»).

Вслед за тем нужно повернуть камеру на сто восемьдесят градусов и снять снизу вверх, на фоне неба («протерши руку в вышине»), скачущего Медного Всадника. Это можно сделать при помощи отъездной панорамы.

И, наконец, в последнем кадре этого отрывка мы видим опять обоих вместе, то есть камера должна стать на такую точку зрения или двигаться таким образом, чтобы видеть и бегущего Евгения, и несущегося за ним Медного Всадника.

Таким образом, камера должна двигаться гораздо больше, чем движутся актеры, она должна проделывать сложнейший путь. Какие бы скромные средства режиссер ни применял, камера должна подходить, отходить, поворачиваться, подниматься, опускаться, «смотреть» и с той, и с этой, и с третьей стороны, точно так же, как Пушкин, живописуя эту сцену, все время видит то Евгения, то памятник, то обоих вместе, видит то лицо одного из них крупно, то обоих вместе издалека и так далее.

Итак, театральная мизансцена резко отличается от кинематографической тем, что она имеет в виду только движение актера и иногда, очень редко, движение сцены в целом (вращение ее); мизансцена же кинематографическая просто неосуществима без учета передвижений камеры — плавных или прерывистых, быстрых или медленных. Одни движения актера ее не складывают.

Путь театральной мизансцены — это путь актера. Возьмите в библиотеке книгу «Режиссерский план «Отелло» Станиславского, там вы найдете огромное количество превосходных зарисовок и чертежей мизансцен. Все они отмечают передвижения актеров самым подробнейшим образом.

Но путь кинематографической мизансцены невозможно нарисовать только передвижениями актеров, ибо это путь кинокамеры, соединяющийся с движениями актеров. При этом, как мы видим, путь актера в кино может быть очень простым, лаконичным, очень близким к жизни; путь же аппарата весьма сложен, весьма извилист и прихотлив.

Поскольку кинематографическая мизансцена складывается из двух видов движения, а не из одного, как театральная, в кино и самый термин «мизансцена» неточен, неполон. Как мы видели, кинематографическая мизансцена как бы состоит из двух разных элементов; для второго, то есть для движения камеры, у нас еще нет названия. Французское слово «мизансцена» изобретено театральными работниками. Эйзенштейн предложил для определения киномизансцены термин «мизанкадр», то есть изложение сцены в системе кадров.

Но и этот термин неполно определяет весь объем кинематографической мизансцены, так как не акцентирует фундамент сцены, то есть независимые от кадровки движения актеров во всем эпизоде. Ведь мизанкадр имеет в виду только как бы передвижение актеров внутри каждого отдельно взятого кадра в связи с монтажной формой сцены, имеет в виду разбивку сцены на кадры разных крупностей и разных ракурсов. Однако, кроме того, в кинематографе существует ведь мизансцена в своем исконном, простейшем смысле.

Мы уже заметили с вами, что мизансцена, рассмотренная нами в отрывке из «Медного Всадника», состоит из обхода Евгения вокруг памятника и затем из бегства и погоны — из круга и прямой. Эта мизансцена будет едина, какие бы кинорежиссеры этот отрывок ни снимали. Эпизод можно разбить на десять, на двадцать пять или на сорок статических кадров; его можно изобразить также в виде ряда панорам или поворотов; можно ввести очень много укрупнений или только одно — глаза Евгения. Но как бы

ее ни снимать — панорамами, короткими кадрами, длинными кадрами, крупнее или общее (все это зависит от режиссера), — мизансцена актерская остается неизменной: она точно задана, точно определена Пушкиным.

Полагаю, что нужно использовать оба предложенных термина.

Условимся, что мы будем называть далее мизансценой в кинематографе лишь основной рисунок передвижения актера, а мизанкадром — разбивку мизансцены в системе планов различных крупностей и ракурсов и передвижения актеров внутри каждого отдельно взятого кадра.

Когда я приступаю к репетициям кинокартины, то, входя в каждую новую декорацию, я сначала репетирую сцену в целом. При этом я устанавливаю актерскую мизансцену. Здесь же присутствует оператор, который одновременно отыскивает наивыгоднейшие точки для съемки отдельных кадров.

Затем мы вместе с оператором разбиваем установленные мизансцены на ряд планов, снимающихся с неподвижных или движущихся точек, то есть устанавливаем мизанкадр. При этом, в интересах выразительности, иной раз приходится менять первоначальную мизансцену. Оператор может предложить совершенно неожиданный, очень интересный кадр, который не предусмотрен моей первичной мизансценой. Я начинаю думать над тем, как бы изменить ее, чтобы использовать этот интересный ракурс декорации, эту выразительную возможность. Такие изменения в пользу мизанкадра могут быть очень значительными, но, тем не менее, работая над мизанкадром, необходимо опираться на первичную разработку — на разработку мизансцены.

Беседа седьмая.

Мир, снятый с движения, и мир, снятый монтажно

Прежде чем перейти к изложению основных видов кинематографической мизансцены и мизанкадра, нам нужно побеседовать о тех возможностях, которые дает кинорежиссеру рассмотрение мира в системе кадров, снятых с движения, и что дает традиционная монтажная киносъемка, то есть изложение действия в ряде кадров, снятых со статических точек. Это очень разные методы.

Монтаж статических кадров . появился как только были сняты два первых кинематографических изображения, как только изобретатель кинематографа склеил их. Два склеенных кадра — это уже монтаж в самом простейшем виде.

Съемка с движения возникла много позже. Вначале она занимала в кинематографе ничтожное место, ею пользовались очень редко. Постепенно съемка с движения стала практиковаться чаще, а с возникновением звукового кинематографа динамические методы съемки — всевозможные панорамы, проезды, наезды, отъезды, повороты, подъемы и опускания камеры — стали внедряться все интенсивнее и интенсивнее. Появились картины, в которых уже большинство кадров снято движущейся камерой. Я видел даже картину, в которой нет ни одного кусочка, снятого с неподвижной точки. Камера все время блуждает.

Некоторые режиссеры, в том числе очень талантливые и очень крупные, считают, что, по сути говоря, монтаж сегодня — это скорее печальная неизбежность, чем органическое свойство кинематографа.

Вторжение в жизнь широкого экрана во всех его вариантах сулит и дальнейшее наступление на монтаж. Широ-

кий экран по самому характеру изображения еще больше тянет кинематограф к панораме. По-видимому, он еще ускорит процесс развития новых форм непрерывной съемки длинными кусками.

Между тем уже очень давно Эйзенштейн заметил, что монтаж не является прерогативой кинематографа, его можно обнаружить и в литературе, и в живописи, и в других искусствах. Он характерен для рассмотрения художником явлений мира. Но в кинематографе он существует в самой открытой, ясной, бесспорной и сильной форме. Поэтому великий кинематографист Эйзенштейн первый применил монтажный метод для исследования прозы и поэзии.

В чем же сила монтажа и в чем сила съемки с движения?

Представим себе любую сцену, снятую панорамой или проездом: скажем, мы обозреваем толпу при помощи непрерывно движущейся камеры. Почти так же можно наблюдать ее в жизни, просто переводя взгляд с одного человека на другого или проходя между людьми. В этом — сила съемки с движения. Но в этом, как мы увидим ниже, и ее относительная слабость.

Сила в том, что сцена, снятая с движения, приобретает особенное жизнеподобие. Ведь человек видит мир как бы в непрерывной панораме, взгляд его все время блуждает и, если даже иногда останавливается, сосредоточившись на каком-нибудь предмете, то вслед за тем вновь начинает свое бесконечное обозрение мира. Как бы стремительно ни переводили мы глаза с предмета на предмет, все равно мы переводим их панорамой. Вот мы взглянули на дальний лес, и тут же перебросили свой взгляд на стоящего рядом с нами ребенка. Но в момент этого перевода взгляда перед нами пронеслось все пространство, расположенное между дальним лесом и близко стоящим ребенком. Мы оглянулись направо и увидели фабричную трубу, потом налево — и перед нами возникло здание Московского уни-

верситета, но, переводя взгляд справа налево, мы быстрой панорамой, подчас сами того не замечая, бегло оглядели то, что расположено между фабричной трубой и университетом. Мы пронеслись по миру панорамой.

Если же представить себе более плановое рассмотрение мира, ну, скажем, представить, что видит человек, который, идя по тротуару, поглядывает на прохожих, то мы получим обычную кинематографическую панораму, с той только разницей, что аппарат не будет так многократно, живо и легко поворачиваться справа налево, слева направо, оглядываться назад и вновь глядеть вперед. Ведь глаз и шея человека гораздо оперативнее кинокамеры. Мы свободно фокусируем свое зрение на бесконечную глубину и вслед затем перебрасываем его на предмет, стоящий рядом с нами, так же свободно мы оглядываемся. Кинокамера не может с такой легкостью поворачиваться и пронестись в пространстве, как это делает наш взгляд. Она гораздо тяжеловеснее, неподвижнее.

И тем не менее движение камеры бывает очень выразительным и, как правило, чем-то напоминает нам ощущение нормального зрения, хотя камера повторяет путь нашего взгляда лишь в очень ослабленном, затрудненном, отяжеленном виде. Съемка с движения является как бы подражанием человеческому взгляду. В некоторых случаях это создает очень сильный и своеобразный эффект.

Сила панорамной съемки заключается в отчетливом ощущении единой точки зрения, в точном ощущении реального пространства и реального времени. Именно поэтому длинные движущиеся кадры стали особенно культивируются в картинах авторов, которые добиваются особого жизнеподобия зрелища.

Вот перед нами стоит очередь безработных. Можно, конечно, выхватить из толпы отдельные лица и смонтировать их, а можно медленно проехать вдоль этой очереди. Такой проезд создаст и глубокое настроение, и ощущение подлинности, жизненной правды. Неизменные спутни-

ки безработицы — голод, бедность, терпение — возникнут перед нами с большой очевидностью, ибо мы как бы сами пройдем вдоль очереди.

В противоположность этому монтажный метод съемки неизбежно ведет к ряду специфических кинематографических условностей. Любая монтажная перебивка разрушает непрерывность реально текущего времени. Время неизбежно уплотняется или растягивается.

Вот простейший пример: два человека разговаривают в комнате. Я снимаю эту сцену монтажно и вставляю в нее любой кадр, не имеющий отношения к этим двум людям: окно, дверь, выключатель на стене — что угодно. После этого я могу возвращаться к двум разговаривающим людям через час или даже через день. Время уже разорвано монтажно вставленным кадром.

Предположим, один из этих двух людей сказал: «Я хочу уехать к брату в Харьков». Вставим после этого колесо паровоза, и мы легко разрываем время: следующий кадр может происходить уже в Харькове.

То же самое происходит при монтажной съемке и с пространством. Панорама, движущаяся по вокзалу, связана с помещением, не выходит за пределы его, и зритель чувствует единство времени и пространства. При монтажной съемке крупные планы могут набираться произвольно. Я могу, например, вести действие сразу на вокзале, на перроне и на привокзальной площади. Монтируя крупные планы, я могу свободно перекидывать зрителя с места на место и, скажем, крупный план, снятый на перроне, присоединить к группе кадров, снятых на площади. Точное пространство уже не играет такой роли, оно разрушено.

Поэтому при монтажной съемке в какой-то мере исчезает ощущение прямого, непосредственного наблюдения явлений жизни. Восприятие зрелища резко меняется.

Монтажно построенная сцена требует от зрителя энергичной работы по соединению и осмыслению кадров, то есть работы довоображения. Мы об этом уже говорили.

Монтажный метод заставляет зрителя конструировать в своем сознании общий очерк события, о котором он судил по отдельным сталкивающимся деталям. Зритель при этом сам строит воображаемое пространство.

В приведенном примере, если я сниму часть кадров на перроне, а часть кадров — на площади да прибавлю несколько планов, снятых внутри вокзала, и соединю все это вместе, зритель сам сконструирует в своем воображении какой-то особенный, фантастический вокзал, у которого перрон, площадь и зал соединены в какое-то единое целое. Но ощущение этого целого будет смутным, не так отчетливо зафиксированным, причем у каждого зрителя оно будет резко индивидуально, будет зависеть от его способности к довоображению.

Таким образом, восприятие монтажно построенного зрелища носит более творческий, активный, конструктивный характер.

Для пояснения этой мысли я приведу широко известный в кинематографии пример: сцену расстрела демонстрации на Одесской лестнице из «Броненосца «Потемкин» Эйзенштейна.

После восстания на броненосце на каменной лестнице, спускающейся из города в порт, собирается огромная толпа ликующего народа. Приветственно подняты руки, цветы, женщины машут платками, зонтиками. В самый разгар этого ликования наверху лестницы появляется отряд солдат с нацеленными штыками. Раздается первый залп, и толпа начинает в панике катиться вниз. В потоке коротких, стремительно чередующихся кадров мы видим то сравнительно общие планы толпы, то крупные планы бегущих, то ноги солдат, неумолимо движущихся вниз, то цепь сомкнутых штыков. Снова залп, снова бегут люди. Вот упала женщина — и коляска с ребенком одна катится вниз, прыгая со ступеньки на ступеньку; вот торопливо скачет вниз безногий инвалид на костылях; вот какая-то женщина повернулась, старается собрать вокруг себя лю-

дей, чтобы упросить солдат. Снова залп. Крупный план выбитого глаза, текущей крови, разбитых очков; ноги бегут по лестнице; мелькают лица, полные ужаса и отчаяния. Лавина обезумевших от страха людей все катится и катится. А солдаты продолжают неумолимо спускаться сверху вниз, хладнокровно расстреливая бегущую толпу.

В жизни человек не может так увидеть этот расстрел. Не может увидеть его и камера, снимающая с движения. Дело в том, что эпизод резко растянут во времени по сравнению с реальной его протяженностью, каждая секунда расстрела превращена Эйзенштейном в длительное событие. Все эти действия происходили одновременно: катилась коляска, падала женщина, стреляли солдаты, бежали люди. Но все эти действия у Эйзенштейна перечисляются последовательно, одно за другим. Они снимались по отдельности, с разных статических точек. Таким образом, время резко растянуто из-за продления событий на монтажные элементы.

То же самое происходит и с пространством: оно развернуто, растянуто; благодаря монтажу оно теряет реальную точность. Количество маршей лестницы во много раз увеличено, ибо режиссер многократно повторяет в разных ракурсах одно и то же явление, он рассматривает его то общим, то средним планом, то в многочисленных крупных планах: то коляска, то кричащая женщина, то сапоги солдат, то мать с ребенком, то инвалид и так далее. Зрителю кажется, что все это происходит на разных маршах лестницы.

Вот на общем плане толпа скатилась с первого марша. Но после этого Эйзенштейн врезает крупные планы бегства по первому маршу. Тем самым он во времени возвращает нас назад, а в пространстве создает ощущение, что толпа бежит уже по следующим — второму, третьему, четвертому маршам, между тем как, по сути дела, рассматривается только бегство на первом марше.

Если в жизни попробовать проследить подобное собы-

тие с позиций, использованных камерой Эйзенштейна, то так наблюдать расстрел смогли бы только сотни людей одновременно, причем некоторые из точек вообще маловероятны для человека, а свойственны только кинокамере.

В жизни расстрел демонстрации, бегство толпы по лестнице могли занять лишь очень мало времени. Одесская лестница невелика: если не ошибаюсь, в ней всего три-четыре марша. Вряд ли потребовалось бы больше одного, максимум — двух залпов, чтобы толпа скатилась по этой лестнице и рассеялась.

Рассматривая монтажно построенную Эйзенштейном сцену расстрела, зритель конструирует собственную лестницу, гораздо более длинную. В его сознании возникает образ события идейно гораздо более значительного, динамического, темпераментного и масштабного, чем это могло быть на самом деле.

Таким образом, при монтажной съемке аппарат способен показывать явления жизни с невысказанной подробностью и невозможной для одного наблюдателя сменой впечатлений. Пожалуй, только литература может в этом отношении соперничать с монтажной съемкой. Впрочем, будучи патриотом своего искусства, я полагаю, что даже литература вынуждена здесь отступить перед кинематографом.

Были писатели, которые пытались короткое событие анализировать с таким пристальным вниманием, с таким обилием подробностей, что на мельчайшее душевное движение у них уходило много страниц. Но при таком письме исчезает активный, действенный характер события, исчезает его динамика, его энергия. Остается только литературно-умозрительный анализ, спокойное размышление по поводу события.

У Эйзенштейна же темперамент расстрела и бегства не только не теряется, но наоборот — приобретает дополнительную силу, событие делается еще более выпуклым, еще более ощутимым во всех подробностях; энергия только на-

растает. Для того чтобы увидеть лицо кричащей женщины с разбитыми очками и вытекшим глазом, достаточно одной секунды, но для того чтобы литературно донести до читателя образ этой кричащей женщины со всем ее своеобразием, с ее характером, с ее социальными особенностями, необходимо минимум несколько строк описания. А эти несколько строк отнимут время, эти несколько строк разрушат темперамент, стремительный темп развития бегства. Только кинематограф способен в кратчайший отрезок времени продемонстрировать целый поток динамических характерных явлений.

Именно эти свойства монтажной съемки — возможность сгущать событие, уплотнять (или, наоборот, растягивать) время, строить условное пространство, остро сталкивать разные ракурсы и аспекты зрелища, обозревать его с неведомых дотоле точек зрения — привели к бурному развитию монтажа в немом кинематографе, где зрелище главенствовало, где оно определяло смысл и художественное значение кинокартины.

Следует также помнить, что при монтажной съемке с многочисленных точек зрения мы можем применять самые разнообразные ракурсы, в то время как съемка с движения, как правило, из которого, разумеется, есть много исключений, резко ограничивает возможность пользования контрастными разнообразными ракурсами.

При монтажной съемке мы можем пользоваться в отдельных кадрах ускоренным или замедленным движением. Съемка с движения опять же, как правило, связана с нормальным ходом камеры.

Появление моментальной фотографии, и в особенности кинематографического кадра, установило для человечества целый ряд новых аспектов зрения на мир. Эти новые точки зрения повлияли на живопись. Посмотрите сколько угодно живописных батальных полотен прошлого века. Почти повсюду скачущая в галоп лошадь будет изображена таким образом, что ее передние ноги выброшены впе-

ред, а задние откинута назад. Но кинематограф показал, что фактически в галопе лошади нет такого момента, при котором все четыре ее ноги находятся в том положении, которое, как правило, изображали художники. Они изображали наиболее видимое для человека положение ног в галопе, но оно не одновременно для четырех ног. Только редчайшие живописцы, например, японский художник Хокусаи, схватывали у животных такие положения, которые казались даже неестественными, пока кинематограф не доказал, что они правдивы.

В одном из скифских курганов было найдено изображение оленя в очень странной и сложной позе: животное подогнуло все четыре ноги под живот. В течение многих лет вокруг этого изображения шел спор. Скифское искусство далеко от стилизованной условности, олень изображен реалистически. Почему же он находится в таком странном положении? Одни полагали, что это ритуальный олень, мертвый; другие — что, поскольку он изображен на браслете, ноги подогнуты для того, чтобы изображение удобнее поместилось на узкой пластинке. Но при съемке рапидом выяснилось, что испуганный олень, убегая стремительными прыжками, в самой середине прыжка, в его кульминации, на мельчайшую долю секунды принимает именно это положение: он прижимает все четыре ноги к животу. Наш глаз этого не улавливает, мы смогли увидеть это только через кинематографическое изображение. Скифский глаз, очевидно, был настолько острее нашего, что улавливал и это положение. В этот, наиболее яркий момент скачка скиф и изобразил оленя.

Таким образом, кинематограф открыл нам некоторые точки зрения, которые были доступны лишь единицам, но отсутствовали у человечества в массе. Рядовому человеку недоступно увидеть то, что увидел кинематограф, увидел Хокусаи, десятилетиями изучавший полет птиц или движения рыб, создававший сотни рисунков, посвященных положению крыла летящей птицы.

Думается мне, что монтаж тоже позволил увидеть многие события так, как не может их видеть никакой глаз. Монтаж позволяет так охватить, потом разъять на части, рассмотреть в деталях и вновь сложить зрелище, как не может этого сделать никакой самый гениальный художник с самым прозорливым глазом ни в каком искусстве, кроме кино.

Итак, если динамический, панорамный метод съемки в известной мере напоминает жизненное разглядывание события человеческим глазом, то монтаж и усложняет это разглядывание, и придает ему некоторые особые свойства, доступные только нашей камере.

Возьмем такой пример. Солдат во время штурма Зимнего дворца впервые попадает в Тронный зал. Он входит один. После ярости и грома штурма — тишина, и огромное пространство невиданно великолепного пустого помещения.

Можно найти много способов кинематографически передать ощущение солдата. Можно сразу показать общий план зала, а можно начать с какой-то детали; можно построить эту сцену монтажно, а можно пройти по залу панорамой, как бы вместе с солдатом. Аппарат может медленно проплывать по стенам, между колонн, канделябров, золоченых кресел, картин и так далее. А можно начать с того, что показать резную ручку двери, потом под ногами кусок штучного паркета, собранного из двадцати пород драгоценного дерева в затейливый рисунок, потом (крупно) — лицо солдата, потом — хрустальную люстру, золоченое кресло, снова лицо солдата, затем весь зал с точки зрения солдата и, наконец, его маленькую фигурку на огромном пространстве сверкающего паркета, снятую сверху.

Блуждание по стенам может создать иллюзию физического ощущения солдата. Это безусловно убедит нас в том, что мы видим Тронный зал именно его глазами, проходим вместе с ним по залу. Но монтажный метод столкновения крупных деталей с общими планами, столкновения пред-

метного мира зала с лицом и глазами солдата, как мне кажется, выразительнее раскроет и столкнет представителя нового мира с роскошью мира уходящего. Мы можем при монтажном методе выбрать и столкнуть такие детали, так вмонтировать их в общие планы, так соединить с глазами солдата, что возникнет новое качество мысли — более глубокая мысль. Думается мне, что этот метод в данном случае наиболее кинематографичен, плодотворен и идейно точен.

С другой стороны, возьмем, например, картину Серова «Петр Первый». Как снять ее в кинематографическом эпизоде, который наиболее выпукло передал бы содержание этой картины?

Вы помните ее? Петр идет по набережной, за ним — его соратники. Он стремительно движется вперед, через хаос строительства порта, глядя куда-то в пространство, огромный, мощный, решительный. Разумеется, лучше всего снять этот эпизод непрерывной панорамой: мелькают мимо корабли, паруса, бревна, тачки с песком и щебнем; мелькают мужики, подрядчики, солдаты, телеги, груды камня, канаты. А Петр идет с придворными и на ходу отдает распоряжения. В данном случае движение не только органично для мизансцены, но, кроме того, сама панорама, само накопление проплывающих мимо деталей придает всему действию новый смысл, который усиливается от того, что мы видим все эти предметы строительства, собранные в одном месте, что мы рассматриваем их в едином времени.

Разумеется, можно снять эту сцену и в ряде статических кадров, но, думается мне, это будет не лучшее решение — панорама органически входит в смысл сцены.

Итак, панорамы, съемки с движения применяются прежде всего там, где само движение органично для сцены (проход Петра через порт). Панорамы и съемки с движения применяются также там, где режиссер хочет добиться особенного жизнеподобия зрелища, то есть в эпи-

зодах, где очень важно создать ощущение художественной достоверности события, совпадения его с жизнью.

Но, кроме этого, есть еще три условия принципиального применения панорамы.

Панорама точно обозначает масштаб события. В случае с Петром движение его через верфь и непрерывное наблюдение за ним помогают зрителю ощутить объем стройки, ее разнообразие, ее размах. Чем длиннее будет такая панорама, тем она будет выразительнее, потому что тем больше будут вырастать масштабы строительства.

Из приведенного примера ясно, какими еще двумя принципиальными особенностями отличается панорама. Она убедительно доказывает зрителю одновременность действия (ибо монтаж, как уже было сказано, разрушает реальное течение времени) и единство места действия (ибо монтаж разрушает и ощущение единства пространства, вернее, деформирует его).

В одной старой зарубежной картине была показана демонстрация забастовщиков. Применение вертикальной панорамы с поворотом камеры придало зрелищу большую убедительность и силу. Сделано это было так: по улице движется на зрителя толпа рабочих. Камера поначалу стоит низко, и мы видим только передние ряды идущих, задние скрыты из-за низкой точки зрения. Затем камера начинает подниматься на кране вверх и одновременно наклоняться, не упуская из вида демонстрацию. По мере того как меняется угол зрения, все большая и большая масса рабочих начинает видаться в кадре, ибо мы наблюдаем демонстрацию уже сверху вниз.

Вот камера поднялась очень высоко, и мы видим, что вся улица заполнена массой идущих на аппарат людей. Демонстранты подходят уже совсем близко к переднему краю кадра, и тут камера вдруг поворачивается, и мы обнаруживаем, что за углом выстроился отряд солдат с пулеметами.

Это производит исключительно сильное доказательное впечатление. Зритель чувствует, что вот сейчас, сию ми-

нуту, через двадцать — тридцать шагов демонстранты наткнутся на заслон — застрочат пулеметы, прольется кровь.

Если бы мы монтажно сопоставили кадр идущих забастовщиков с другим кадром пулеметчиков, это, разумеется, не могло бы дать такого эффекта. Монтажное столкновение двух кадров не указывало бы нам на единство места действия. Монтажно снятые пулеметчики могут находиться и за этим углом, и за следующим, и даже на другом конце города. Ведь, как мы говорили, при монтажной съемке аппарат не считается с пространством, деформирует, разрушает его, и зритель инстинктивно чувствует это. Пока забастовщики и солдаты не сойдутся в одном кадре, мы не получим такого точного и доказательного ощущения грозящей опасности, как при повороте камеры, когда мы своими глазами видим, что вот за этими домами, до которых осталось идти всего тридцать шагов, вот за этим углом забастовщиков подстерегает смерть.

Панорама, отъездное или наездное движение камеры, если применять эти приемы принципиально, могут привести к глубокому и новому осмыслению зрелища.

В картине «Секретная миссия» круговой панорамой был снят эпизод заседания у Круппа. Немецкие промышленники собрались для тайного совещания с прибывшим в Германию американским сенатором, они сидят за круглым столом. Эпизод был снят так: камера была установлена в центре стола, медленно поворачиваясь вокруг своей оси, она рассматривает собравшихся, начиная с сенатора, который говорил речь. Описав полный круг, камера останавливается на первой точке, на кадре с сенатором. Эта круговая панорама придавала кадру особый смысл; она подчеркивала, что всех этих дельцов связывает один общий бизнес. В данном случае панорама лучше всего выражает мысль эпизода.

Однако я не очень люблю, когда камера ползает без особой необходимости. В одной картине, режиссер которой — принципиальный сторонник съемки с движения, я видел

эпизод заседания не то у директора завода, не то у начальника главка. Обычный начальнический стол, составленный в виде буквы «Т»; вдоль всего стола сидят собравшиеся на заседание, во главе стола — председатель. И вот это нормальное совещание снято при помощи камеры, непрерывно блуждающей по лицам — туда и обратно. В данном случае я не вижу никакого смысла в движении камеры. Вероятно, гораздо выразительнее было бы строить эту сцену монтажно, сталкивая отдельные характерные фигуры. Эпизод прозвучал бы более остро и более выразительно.

Режиссер должен одинаково свободно владеть обоими методами съемки — и монтажным, и динамическим. Строя мизанкадр эпизода, он должен определить, какой метод в данном случае наиболее полезен, эффектен, выразителен, какой метод даст наиболее осмысленный результат.

Разумеется, нельзя в пределах одной картины стихийно метаться от монтажного мышления к динамическим методам съемки; нельзя один эпизод решать в остроусловной монтажной манере, а соседний эпизод рассматривать только в кадрах с движения. Для картины в целом нужно выбрать какой-то один генеральный метод, отвечающий ее смыслу, ее стилю. Но внутри этого генерального метода можно пользоваться в отдельных случаях приемы различного характера.

Если вся картина решается монтажно, то это вовсе не значит, что в ней совсем нельзя применять панорамы или съемки с движения, но введение этих динамических методов съемки должно быть обусловлено характером эпизода и умело соединено с монтажным построением. И наоборот, в картине, которая в основном оперирует съемками с движения, отдельные эпизоды могут быть решены монтажно. Это не будет нарушением стиля, нарушением принципа, если режиссер хорошо продумает метод мизанкадра и применит разнообразные приемы осмысленно и точно.

Беседа восьмая.

Виды кинематографической мизансцены

Как вы уже, вероятно, догадались после прочтения двух предыдущих бесед, кинематографическое решение любой сцены зависит от поведения камеры в каждом отдельном кадре, от характера и количества кадров, которые вы применяете для решения сцены.

Мы до сих пор говорили о кадрах, снятых с движения, и кадрах, снятых с неподвижных точек. Однако при построении кинематографической мизансцены применяются не только эти два вида съемки. При разработке мизанкадра могут применяться и кадры, эффект которых достигается соединением обоих методов. Наконец, бывают случаи, когда мизанкадр играет такую огромную роль, что практически невозможно обнаружить реальную мизансценировочную основу эпизода.

Задача мизанкадра всегда одна и та же: сделать зрелище более выразительным и более глубоким по смыслу.

Мы нашли ряд очень важных причин, по которым в некоторых случаях должны применяться съемки с движения, но есть еще одна причина, может быть, важнейшая, которую мы пока что не упоминали. Это — работа актера.

В приведенном примере съемки кадра из «Анны Карениной» мы как бы отбросили соображения об удобстве исполнения роли актером. Ведь актер — не машина. Для того чтобы сыграть даже самый маленький кусочек, он должен войти в круг мыслей и представлений своего героя, должен найти в себе необходимый темперамент, ритм, темп, тональность, — тысячи неощутимых оттенков, в которых подчас даже трудно отдать себе самому отчет, которые актер находит инстинктивно, находит в общении с партнером.

Мне довелось снимать две картины («Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году») с величайшим из актеров, с которым только мне лично приходилось иметь дело, — с Б. В. Щукиным. Он дал мне немало ценнейших предметных уроков актерского мастерства.

Особенностью его работы было то, что он с необыкновенной тщательностью подготавливался к исполнению каждого кадра, прорабатывал диалог до мельчайших подробностей, многократно отработывал каждое междометие, каждое покашливание, каждый оттенок чувства и мысли, каждое мимическое движение.

Часто нам приходилось с ним репетировать вдвоем, то есть без партнеров, — таковы уж условия кинематографической работы. Казалось бы, Щукин сделал сцену абсолютно точно. Но вот, накануне съемки, во время так называемого «освоения» (подробная репетиция эпизода в уже выстроенной декорации), появлялся партнер. Как только вместо меня ответные реплики начинал произносить другой человек со своими особенностями, со своим тембром голоса, со своим ритмом, со своей манерой, Щукин неуловимо менял свою манеру, он приспособлял свое решение к индивидуальности партнера, разумеется, не нарушая общего принципиального рисунка, найденного для образа данной сцены и для Ленина в целом.

Бывало, что на съемке партнер Щукина вдруг «соврет», то есть не совсем точно осмыслит свою реплику, скажет ее с чуть другим, неверным подтекстом, — и Щукин мгновенно менял интонацию своего ответа, исходя из интонации партнера, подчас оправдывая тем самым ошибку партнера, «выручая» его.

Когда актеру приходится играть большой, сложный эпизод, то внутри этого эпизода он строит тонко развивающийся рисунок своего действия. Ведь в большинстве драматических эпизодов отношения между партнерами меняются по ходу действия — таково обычно содержание хорошо построенного эпизода (мы об этом будем подробно

говорить в разделе драматургии). Ну, скажем, вспомним эпизод разговора Ленина с кулаком из картины «Ленин в 1918 году». Ленин принимает посетителя сначала дружелюбно; затем присматривается к нему со все большим интересом; затем начинает подозревать, что перед ним сидит кулак; он постепенно обостряет разговор, заставляет кулака высказаться — и эпизод заканчивается острым столкновением двух непримиримых врагов. Соответственно развивается и поведение кулака. В конце эпизода появляются люди — и кулак вновь меняется, мгновенно возвращаясь к прежнему фальшивому смирению. Таким образом, оба актера — и Щукин, и исполнивший роль кулака Н. С. Плотников — ведут линию все время меняющихся, развивающихся отношений.

На сцене театра такой эпизод исполняется целиком, причем актеры далеко не каждый раз играют его одинаково. Если сегодня Плотников пришел вялый, больной, недостаточно собранный, то Щукин постарается взять всю задачу темпераментного ведения сцены на себя, он как бы потащит за собой Плотникова. Или наоборот. Для любителей театра прелесть этого древнего искусства в том-то и состоит, что каждый раз сцена звучит немножко по-новому. От первой же реплики актера, от того, как она сказана, какой задан тон, вся сцена может пойти в том или в другом ключе. В этом сила, но в этом, конечно, и слабость театра. В кинематографе мы стараемся найти для сцены окончательную, наилучшую, железно зафиксированную форму. Но, разумеется, во всех случаях актеру легче играть сцену целиком, все время внутренне следя за тем, как развиваются его отношения с партнером.

Именно поэтому звуковое кино вызвало к жизни потребность в длинных кадрах. Чем длиннее кадр, тем больший кусок сцены актеры могут сыграть органично, естественно, видя друг друга, чувствуя характер развивающихся отношений. Но снимать в кинематографе длинные куски с неподвижных точек — трудно, ибо закон кинематографи-

ческого зрелища — это смена крупностей. Весь смысл монтажа в том-то и заключается, что вы разглядываете мир, события человеческой жизни, столкновения, отношения людей в ряде разнообразных кадров, что вы наблюдаете за людьми все время в разных крупностях и разных ракурсах. Зритель подчас этого не замечает, но если мы установим какой-то средний или общий план и попытаемся большую сцену сыграть и снять так, как играют ее на театре, то есть не меняя крупностей и ракурсов, то зрелище станет просто скучным, неинтересным, невыразительным, а подчас даже непонятым. Смена крупностей и смена ракурсов есть основной закон монтажа, основной закон кинематографа: ведь мы с вами установили, что монтажный кинематограф... — это кинематограф первичный, начальный, от него все пошло.

Поэтому, стараясь снимать длинными кусками, кинематографисты стали искать возможности сделать эти длинные кадры тоже интересными, тоже разнообразными, но разнообразными внутри себя, внутри кадра. Это как раз и достигается съемкой с движения. Когда камера движется, она все время видит мир меняющимся. Если даже она просто следит за шагающим по комнате актером, который все время держится в кадре, то сзади будут проплывать взад и вперед, поворачиваться и двигаться стены. Это не очень-то хорошо; я, признаться, не люблю кинематографа, в котором стены комнат плавают в кадре без нужды. Как правило, из которого возможна масса исключений, это плохо. Однако и такая простейшая съемка с движения — наблюдение за актером — создает необходимое разнообразие в кадре.

Но ведь, снимая сцену с движения, мы тоже можем менять и ракурсы, и крупности. Мы, скажем, можем проезжать по перрону вокзала перед отходом поезда таким образом, чтобы перед нами то крупно проплывала голова женщины с ребенком, то вдруг открывалось все пространство с мечущимися фигурами; аппарат может то поднимать-

ся выше, то опускаться ниже, то замедлять свое движение по лицам, то вдруг, поворачиваясь, раскрывать массу людей; он может начать свое движение от какой-нибудь детали, скажем, от руки ребенка, которая сжимает куклу, закончить самым общим планом, в котором будет взят весь перрон целиком.

В сцене камерной, где играют два-три актера, опять же движение камеры может так сочетаться с движениями актеров, чтобы действие то бралось более общим планом, то сосредоточивалось на лицах отдельных исполнителей.

Таким образом, внутри хорошо построенной панорамы или кадра, снятого с движения, мы тоже можем обнаружить как бы ряд кадров — крупных, поясных, средних, общих — и ряд ракурсов.

Такой метод работы, при котором внутри одного длинного кадра сменяются различные ракурсы и крупности, мы называем внутрикадровым монтажом.

Даже этот термин — «внутрикадровый монтаж» — показывает, что монтажный метод обозрения мира в разных ракурсах выразителен и тогда, когда мы переходим к системе длинных кадров. Внутрикадровый монтаж можно обнаружить и в съемках с движения, и в кадрах, снятых с неподвижных точек (в последнем случае применяется глубинный мизанкадр с переменной крупностей, о чем речь пойдет ниже).

Мы уже говорили о выгодах, которые дает нам монтажное построение сцены, но органичность актерской работы, потребность в общении, в целостном актерском выражении большого куска действия подчас заставляет нас забыть о выразительности монтажа, искать приемы внутрикадрового монтажа, стараться сосредоточить действие какого-нибудь сложного эпизода в немногих, но зато очень длинных кадрах.

Для того чтобы более ясно представить себе применение тех или иных методов кинематографической мизансцены, прибегнем сначала к литературным примерам. Хо-

рошие писатели, особенно такие, как Пушкин и Толстой да и многие зарубежные писатели, видят настолько отчетливо, что целые куски их литературных описаний производят впечатление точной кинематографической записи.

Возьмем кусок, в котором монтаж задуман самим автором. Для начала это будет очень коротенький отрывочек из «Пиковой дамы» Пушкина.

Как вы помните, Германн, получивший от Лизаветы Ивановны записочку, в назначенный час пришел к дому графини, дождался, когда старуха уехала со своей воспитанницей, проник в дом, прошел его насквозь и остался в спальне старой графини, за ширмой, около холодной печки. Там он простоял больше трех часов. Наконец, слышался шум, подъехала карета, в комнату, чуть живая, вошла графиня со служанками. Германн глядел в щелку. Мимо него прошла Лизавета Ивановна, он услышал ее торопливые шаги по лестнице, но продолжал стоять, сквозь щелку наблюдая за графиней. И тут следует абзац, в котором графиня раздевается. Он чрезвычайно показателен для монтажного строения литературного отрывка. Вот что пишет Пушкин:

«Графиня стала раздеваться перед зеркалом. Откололи с нее чепец, украшенный розами; сняли напудренный парик с ее седой и плотно остриженной головы. Булавки дождем сыпались около нее. Желтое платье, шитое серебром, упало к ее распухшим ногам. Германн был свидетелем обратительных таинств ее туалета; наконец графиня осталась в спальне в кофте и ночном чепце: в этом наряде, более свойственном ее старости, она казалась менее ужасна и безобразна».

Прочитайте еще раз, и притом как можно внимательнее, эти несколько фраз и постарайтесь увидеть в каждой фразе только то, что написано Пушкиным, — не больше и не меньше. Я уверен, что вы даже без моей помощи обнаружите здесь ряд смонтированных кадров разной крупности.

Первая фраза звучит так: «Графиня стала раздеваться перед зеркалом». Это явно довольно общий план, ибо для того чтобы увидеть графиню перед зеркалом, нужно увидеть и старуху, и зеркало. А старуху ведь раздевают горничные, — следовательно, в этом первом кадре Пушкин глазами Германа видит: старуху, зеркало, горничных, то есть общий план зрелища. Но после точки он переходит к деталям, к укрупнениям. Вторая фраза звучит так: «Откололи с нее чепец, украшенный розами; сняли напудренный парик с ее седой и плотно остриженной головы». Это явно более крупный план, это план головы графини и склонившихся к ней лиц горничных или хлопочущих вокруг головы рук. Здесь очень важно, что голова «острижена плотно», то есть по-солдатски коротко. Наверняка очень странно, когда вдруг с головы старухи снимают пышный завитой парик и обнаруживается голова, остриженная бобриком.

Но дальше Пушкину неприятно описывать раздевание старухи. Как всякий хороший писатель, Пушкин видит то, что пишет. Если бы было написано: «После этого с нее сняли платье», — он бы увидел как со старухи снимают платье, он внутренним писательским взором увидел бы это старческое, дряблое тело. Это неприятно, это противно, и Пушкин хочет миновать этот момент. Обходит его чисто кинематографическим, монтажным путем. После крупного плана головы, с которой снимают парик, обнаруживая солдатскую стрижку, Пушкин в следующей, третьей фразе пишет: «Булавки дождем сыпались около нее». Это значит, что в кадре мы увидели пол и поток булавок. Значит, резким монтажным скачком с головы на пол Пушкин обходит раздевание, и только дождь сыплющихся булавок показывает нам отраженно, какое количество всевозможной фурнитуры и галантереи снимается со старухи услужливыми руками горничных.

В четвертой фразе (или в четвертом кадре) Пушкин берет опять пол, но более обще. Это уже не кусочек пола с сыплющимися булавками, это ноги графини. Фраза звучит

так: «Желтое платье, шитое серебром, упало к ее распухшим ногам». Итак, в кадре распухшие ступни старухи и круг упавшего желтого платья. Тела старой графини мы не видим, и дальнейшее раздевание Пушкин резко обрывает, ибо следующая, пятая фраза такая: «Германн был свидетелем отвратительных таинств ее туалета». Таким образом, в пятом кадре мы видим Германна, глядевшего в щелку, и как бы короток ни был этот кадр, за время этой монтажной перебивки старуха может переодеться до конца. Мы об этом говорили в предыдущих беседах: монтаж ведь разрушает непрерывное течение времени, он может его уплотнить или растягивать. В эпизоде Одесской лестницы мы видели, как монтаж растягивает время; здесь монтаж, наоборот, уплотняет его. Короткие куски: сыплются булавки, падает платье, глядит Германн — за десять — двенадцать секунд позволяют нам пробежать все то долгое время, которое должно было занять раздевание старухи в жизни.

Наконец, последний, заключительный кадр абзаца — это снова общий план: «Наконец графиня осталась в спальней кофте и ночном чепце. В этом наряде, более собственном ее старости, она казалась менее ужасна и безобразна». Вот теперь, когда старуху окончательно переодели, можно снова показать ее.

Такую сцену можно решить только монтажным путем, да она и написана в монтажном ключе. Смысл применения монтажа здесь, как мы видели, очень прост: экономия времени и целомудрие.

Мы уже говорили, как трудно актеру играть сложную сцену разорванными кусочками. И режиссер, и оператор, и актеры, монтажно строя эпизод, разрабатывают довольно сложную партитуру, которая проявляется в каждом отдельном кусочке.

Правда, сейчас в огромном большинстве картин мы наблюдаем псевдомонтажное строение эпизодов. Эпизоды только кажутся снятыми монтажно, фактически принципиальный монтаж в них отсутствует. Скажем, режиссе-

ру необходимо снять сцену, действие которой происходит в клубе. Содержание этой сцены — разговор между девушкой, участницей танцевального ансамбля, и молодым ба- янистом.

Обычно режиссер поступает так: он снимает общий план клубного помещения, в это время в нем танцы или, наоборот, помещение почти пусто, и в нем только вешают на стены лозунги. Этим общим планом зритель вводится в среду. Затем режиссер всю сцену разговора, которая занимает двадцать, тридцать, а то и пятьдесят метров, то есть целые две минуты (а это очень много для кинематографа), снимает на одном поясном плане. На этом поясном плане два актера отговаривают все, что им положено. И, наконец, заканчивает режиссер снова общим планом клуба. На этом общем плане герои расходятся.

Сначала снимаются два общих плана — самое начало и самый конец эпизода, а затем — поясной план, в котором и разворачивается все содержание.

Но для того чтобы зритель не заметил примитивности этого построения, бедности зрелищного замысла, скудости воображения режиссера, вставляется еще несколько кадров. Снимается крупный план героини, крупный план героя, один-два плана других присутствующих. Потом, во время монтажа, эти планы врезаются в разговор героев, для того чтобы разбить невыносимо длинный поясной план, на котором фактически снята вся сцена.

Такой способ съемки очень прост. Думать не надо, снимать можно быстро; зритель же не замечает убогости решения, так как крупные планы и какой-нибудь взгляд со стороны (скажем, монтера, который залез на стремянку) создают впечатление разнообразных ракурсов, маскируя неподвижность основного решения.

Или возьмем, скажем, сцену на перроне вокзала. Герои прощаются — один из них уезжает. Сколько таких сцен мы видели в картинах за последние годы? Обычно решаются эти сцены по стандарту: снимается два-три общих плана —

сначала перрон, и на нем толпа народу, спешащего к поезду (здесь мы впервые видим героев). Затем общий план, до самого конца эпизода, когда поезд уходит. Здесь провожающий остается один. А вся середина эпизода снимается опять же на поясном либо на плане по колено, на фоне стенки вагона. Для «соуса» будет снято несколько прощающихся пар, проводник на ступеньках, ну, если режиссер уж очень щедр, то еще план машиниста на паровозе. Эти планы вместе с крупными планами героев разбавят убогое зрелище, которое может быть снято и обычно снимается не на настоящем вокзале, а в павильоне. На вокзале снимут только общие планы, а в павильоне поставят кусочек вагонной стенки и разыграют все, что угодно.

А между тем пойдите на вокзал, посмотрите, как интересна жизнь перрона в момент отхода поезда. В Москве девять вокзалов, и люди на всех этих вокзалах совершенно разные. Одни люди едут с Курского вокзала на юг; и совсем другие — с Ленинградского или Ярославского вокзала на север; и третьи люди — с Казанского вокзала, на восток. На самом Ленинградском вокзале одни люди едут «Стрелой», другие — почтовым поездом. А на Белорусском вокзале совсем иной народ: тут уезжают за границу. А на Савеловском больше все пригородная публика. И проводники в поездах разные, и машинисты разные, и в каждый сезон пассажиры разные. И если герой провожает героиню, то одно прощание будет у них летом, на Курском вокзале, среди курортников, и совсем другое прощание зимой, на Казанском вокзале, среди людей, едущих в Сибирь или на целину, и третье прощание — на Ленинградском вокзале, перед «Стрелой». Другие пройдут пассажиры, другие их встретят проводники, другие пронесут вещи, другой будет звук, другой будет ритм, другое будет зрелище.

Стандартный метод мизанкадра ведет и к стандартизации изображения жизни. Но подумайте, какую выразительную картину прощания можно построить, пользуясь монтажным методом, если по-настоящему и точно

передать ритм всей собравшейся толпы, отъезжающих и провожающих, передать ее своеобразие в настоящей жизненной точности. Но тогда придется сцену строить очень сложно, в непрерывном взаимодействии первого, второго и третьего планов, с множеством монтажных перебивок, с богатым набором наблюдений, с большим количеством деталей.

Правда, в такой сцене будет выразительна и панорама. Панорама, проезд за героем через толпу, может создать большую точность жизненного наблюдения, но она не позволит так широко и так разнообразно проанализировать зрелище и построить его в таких разных ракурсах.

Стремясь снимать актерские эпизоды как можно более длинными планами, ряд режиссеров, в том числе и пишущий эти строки, стали развивать еще один метод разнообразной подачи материала в пределах одного длинного и притом неподвижного кадра. Этот метод называется глубинной мизансценой. Он состоит в том, что все движение в кадре, в основном, строится в глубину — на аппарат и от аппарата. Если при этом пользоваться широкоугольной оптикой, которая, как нам уже известно, увеличивает расстояние, усиливает темп движения, то можно в пределах одного кадра, только передвижениями актеров, добиться ощущения смены крупностей, то есть добиться главного монтажного эффекта.

В некоторых случаях глубинную мизансцену мы начинали прямо с крупного плана, который закрывал весь кадр. Вслед затем актер отходил и раскрывался общий план декорации. В других — начинали с общего плана и вели к крупным планам.

Можно соединить глубинную мизансцену с движением камеры. В этом случае мы строим движение актеров также в глубину, заставляя их то выходить на передний план, то уходить от камеры, то есть менять крупности. Но в то же самое время камера проделывает самостоятельный путь — либо поворот, либо наезд, либо отъезд, либо попе-

речное движение. Это будет комбинированная глубинная мизансцена, в которой перемена крупностей будет достигаться не только движениями актеров, но и движениями самой камеры; оба метода дают возможность вести напряженное действие непрерывно на одном длительном отрезке, меняя крупности и ракурсы внутри единого кадра и создавая динамическое зрелище.

Я сказал уже, что мизансценировочная площадка в кинематографе чрезвычайно мала. Можно было бы, пожалуй, всю беседу начать с этого, но, я думаю, что хорошо сказать об этом именно после того, как мы поговорили о разных методах съемки, чтобы читатель мог, зная уже довольно много о монтаже и о панорамах, примериться к тому, что такое мизансценировочная разводка в кино.

В театре мир предстает перед нами в виде большой коробки. Как бы ни хитрил режиссер, стараясь скрыть пространство сценического пола, какие бы сложные декорации ни строились, все равно перед зрителем всегда стоит прямоугольный портал сцены, и за этим порталом — коробка, ограниченная сверху, сзади и с боков либо кулисами, либо архитектурными деталями, и так далее. В этой театральной коробке и разыгрывается все зрелище, причем важная часть искусства театральной мизансцены состоит в том, чтобы как можно полнее использовать сценическое пространство. Если на сцене стоит лестница, режиссер непременно использует ее для мизансцены; использует все двери, все детали обстановки, всевозможные игровые площадки. Нельзя строить в театре мизансцену так, чтобы действие все время происходило, скажем, в правом углу сцены. Уже очень скоро это начнет вызывать недоумение: зачем нужна вся остальная декорация? Режиссер старается гармонически использовать всю декорацию и для этого очень часто раскидывает актеров довольно далеко друг от друга. Скажем, перед нами декорация какого-нибудь особняка, в котором мы видим ведущую наверх лестницу. Она находится в левой части сцены. Ми-

зансцена, при которой один из героев стоит на самом вер-ху лестницы, в левом верхнем углу сцены, и ведет разго-вор с другим героем, который стоит внизу, в правом ниж-нем углу сцены, будет очень выразительна, так как дей-ствием будет охвачено все пространство сцены.

Вслед за тем режиссер покажет актеров близко — и до-стигнет своим театральным методом ощущения смены пространственных решений, разнообразия мизансцен.

Перед кинематографическим объективом, как мы уже говорили, открыт весь мир. Поставьте его на Красной пло-щади, около Исторического музея, и в кадр свободно вой-дет и храм Василия Блаженного, и Спасская башня. Objec-тив видит мир как бы в виде бесконечно расширяющейся пирамиды, и, разумеется, для него такой кусок мира, как лестница в доме, не представляется слишком обширным.

Но, к сожалению, чем шире объектив берет мир и чем дальше от объектива находятся герои в этом пространстве, тем они менее видимы, менее разборчивы.

В театре актер почти совершенно одинаково виден и наверху лестницы, и около рампы, на полу. В кинемато-графе же, если мы возьмем в кадр большой зал с лестни-цей, то человек на лестнице окажется таким маленьким, что вы, пожалуй, не разберете даже его лица.

Мир, который представляет собой площадку для кинематографической мизансцены, огромен; но рабочее про-странство игровой мизансцены в кино ничтожно, потому что актеры видны только тогда, когда они подойдут близ-ко к аппарату, то есть расположатся в вершине пирамиды.

Как вы, вероятно, заметили, огромное большинство «игровых» кадров, то есть кадров, в которых отчетливо видна мимика лица актеров, видны их глаза, видны дета-ли их поведения, берется в крупности по пояс или по ко-лени. На экране нормального формата человек в рост, ко-нечно, виден очень хорошо, но глаза его уже начинают пропадать. А ведь именно глаза в кинематографе играют особенно важную роль в актерской работе.

Но что же такое — план по колени или по пояс? В шири-ну такой кадр захватывает пространство, примерно, в пол-тора метра. Даже кадр в рост человека, то есть около двух метров в высоту, составляет менее трех метров в шири-ну. Самая маленькая сцена самого маленького колхозного клуба больше, чем размер такого кадра. И если герою, ко-торый взят по пояс или по колени, приходится ходить, то уже на втором шаге он выскакивает из кадра. Приходит-ся либо ехать за ним с аппаратом, либо монтажно перехо-дить на следующий план.

При съемках с движения, разумеется, камера, следя за актером, может позволить ему ходить, но размер игровой площадки в каждый отдельный момент остается такой же маленький — полтора-два метра в поперечнике.

Когда я приступал к съемке первой своей картины, я был уверен, что теперь-то разгуляюсь с мизансценами, так сказать, «пропишу ижицу» театру. Но при первых же разводках, как только появилась камера, мне показалось, что меня связали по рукам и по ногам: буквально ни одно движение не укладывалось в кадр. И с этим же ощуще-нием связанности по рукам и по ногам я проработал всю свою жизнь.

Что, казалось бы, может быть нормальнее такой мизанс-цены: человек сидит за письменным столом и беседует с посетителем? Но для кино письменный стол — это пред-мет огромный. Ведь между двумя собеседниками, разде-ленными письменным столом, не меньше метра. Если снимать их обоих в профиль, окажется, что вся середина кадра занята пустым пространством стола, и две малень-кие фигурки торчат по бокам. Это очень плохо. Панорама или съемка с движения в такой неподвижной сцене двух человек невозможны; глубинная мизансцена всегда свя-зана с движением актеров — здесь она немыслима. При-ходится снимать такую сцену монтажно, снимать таким образом, что в одном кадре я беру хозяина кабинета через посетителя, а в следующем — посетителя через хозяина

кабинета. Один из двух собеседников сидит в кадре спиной к нам. Приходится пользоваться крупными планами и всячески изощряться в борьбе с письменным столом.

Мне приходилось много раз снимать сцены за круглым столом. Это так же трудно. В конце концов, я научился заказывать несколько столов. На общем плане комнаты я ставил настоящий круглый стол — большой или относительно большой. За ним рассаживал всех собеседников. Когда переходили к средним планам, ставили стол поменьше, а для отдельных укрупнений мне приносили совсем маленький круглый столик или разрезные части круглого стола. Без этой хитрости иной раз просто невозможно снять в кинематографе выразительно, выпукло сцену за круглым столом.

Борьба с ничтожными размерами мизансценировочной площадки в кинематографе ведется разными методами. Тут и съемки с движения, и глубинные мизансцены, и монтажное дробление эпизода. Об этом мы уже говорили. Однако некоторые режиссеры применяют совершенно особый метод, который заключается в том, что, по существу, актерской мизансцены в ее первичном виде вообще нет, а зрелище состоит из ряда соединяющихся в сложном мизанкадре отдельных ракурсов, которые только создают у зрителя впечатление мизансцены. Для ясности вот вам пример.

Во второй серии «Ивана Грозного» Эйзенштейна есть эпизод во дворце польского короля Сигизмунда. Весь этот эпизод был разыгран на фоне одной-единственной плоской стены. В первом кадре на фоне этой стены и раскрашенного квадратами пола были расположены все или почти все участники сцены. В глубине сидел король, рядом с ним — советники. На переднем плане — спины каких-то монахов, каких-то женщин, рыцарей, придворных. В кадр входит Курбский, направляясь к Сигизмунду. В следующих за сим кадрах происходил разговор, в котором участвовали и польские дамы, и монахи, и рыцари, и король.

Все эти кадры снимались на фоне той же самой единственной стены. Камера почти не меняла направления, поворачивались к аппарату в разных ракурсах только актеры, но поворачивались таким образом, что соседние кадры как бы сталкивались между собой, перекликались по диагонали. При этом переставлялись отдельные предметы обстановки, передвигались канделябры, колонны и т. п.

Таким образом, режиссер поначалу вовсе не создавал никакой реальной мизансцены эпизода — он снял ряд кадров на фоне одной-единственной стены и мастерски скомпоновал их таким образом, что кадры отвечали друг другу, а в результате получил как бы зрелище тронного зала и как бы мизансцену. Именно — как бы: на самом деле ни зала, ни мизансцены не было. Они возникали только в сознании зрителя.

Когда я снимал эпизод дилижанса в картине «Пышка», то поначалу мне построили весь дилижанс целиком и поставили его на специальную качающуюся площадку. За окошками мелькали тени деревьев. В этой декорации я и пытался снять все действие (в дилижансе проходят целые две с половиной части). Но попытка оказалась совершенно неудачной. Когда эпизод смонтировался, никакого ощущения тесноты, замкнутого пространства и даже взаимодействия людей не получилось. Тогда мы с моим оператором Б. И. Волчеком пошли на следующий эксперимент: мы оставили только один-единственный общий план дилижанса (между нами говоря, можно было не оставлять и его), а весь остальной эпизод полностью перенесли на маленьком кусочке стенки (декорация дилижанса с фоном, на котором мелькали тени, была давно сломана). Мы даже не сказали дирекции, что собираемся перенести весь дилижанс, мы попросили только разрешения исправить некоторые кадры. Фактически же, снимая декорации гостиной, отдельных комнат, кухни и так далее, мы в каждую декорацию притаскивали кусочек стены дилижанса размером всего метр на метр, и на этом кусочке

снимали крупные планы пассажиров по одному-два плана в день (остальное время мы снимали очередную декорацию). Я точно расписал все планы — кто в какую сторону глядит и в какую сторону поворачивается, и весь дилижанс, все полтораста кадров, две с половиной части, снял на этом малюсеньком кусочке стенки. Ощущение того, что дело происходит в дилижансе, достигается тем, что люди глядят в разных диагоналях как бы друг на друга, что свет на них ложится по-разному. На деле же ни декорации не было, ни актерского общения не происходило, мы снимали максимум две головы.

При монтажной разработке сцены иногда мизанкадр может разрушить фактическую мизансцену, вернее, заменить ее. Такие разрушения мы производим по мелочам более или менее постоянно. Ну, например, по мизансцене герой сидит в углу, около стены. Но кинематографические стены, как правило, плохи. На них видна обычно «фактура»: нехорошо сделанная штукатурка или кирпичи и так далее. Кроме того, когда герой сидит около самой стенки, на него нельзя поставить контровой свет, нельзя подсветить его сзади. Как правило, когда мы берем укрупнение этого кадра, мы отодвигаем стул от стены на метр, а то и больше, спокойно ставим на полу, между стулом и стеной, маленький приборчик, подсвечиваем героя сзади и снимаем его на метровом или даже двухметровом расстоянии от стены, хотя перед этим на общем плане ясно видели, что он сидит около самой стены.

Мы произвольно поднимаем и опускаем столы и стулья, иной раз громоздим большое количество площадок (когда снимаем монтажно, а не с движения). Площадки эти нужны для того, чтобы взять, например, актера в нужном ракурсе, на фоне потолка или находящегося сзади высоко расположенного окна, чтобы построить выразительный кадр с выразительным фоном. Актера для этого приходится поднимать.

Иной раз герои даже двигаются не по полу, а по специ-

ально наставленным ящикам, которые мы накрываем дорожками, чтобы не было слышно стука ботинок. Это нужно для того, чтобы и в проходе взять актера на выразительном фоне, снизу вверх.

Если в мизансцене принимает участие большое количество лиц, мы свободно меняем их расположение в кадре. Например, в картине «Мечта» снимается сцена скандала во время игры в лото — укрупненные кадры ссорящихся мы не обязательно снимаем в том самом месте и в том самом положении актеров, как это было установлено во время репетиции на общей мизансцене, как это было видно на общем плане. Мы произвольно переставляем актеров, передвигаем их, ищем для них наиболее выразительный фон, не считаясь с общей мизансценой.

Таким образом, фактически мы разрушаем установленную нами же мизансцену, но зато в мизанкадре складываем выразительное зрелище из хорошо перекликающихся между собой кадров, а зритель воображением пополняет мизансцену, то есть как бы строит ее сам.

Это один из самых выразительных и интересных способов строения кинематографической мизансцены, отвечающий зрелищной природе кинематографа.

Михаил Ильич Ромм давно задумывал написать книгу о режиссуре в кино. Он энергично взялся за дело и написал около трехсот страниц. Ему хотелось самому себе и своим читателям дать возможность разобраться в особенностях киноискусства, в специфике работы над сценарием, над монтажом, мизансценой, в работе с актером. Но так случилось, что, занятый съемкой очередного фильма, Михаил Ильич отложил незаконченную рукопись. Прошло немало времени, прежде чем у него вновь возникает мысль дописать книгу. Но смерть оборвала работу одного из замечательных советских режиссеров, книга осталась недо-

Беседа девятая.

Монтаж

Вот, наконец, мы добрались до монтажа (хотя, как вы заметили, почти во всех беседах приходилось говорить о нем). Я столкнулся с монтажом, как только впервые попал на кинофабрику. Тогда я еще ничего не понимал в профессии режиссера, я был начинающим сценаристом. Приятели потащили меня в просмотровый зал смотреть только что прибывший из экспедиции материал по картине известного в те времена режиссера.

В течение часа смотрел я отдельные куски, которые не связывались между собой, видел бесконечные проходы, повторяющиеся по три, четыре, пять раз, видел средние и общие планы каких-то переходов, поворотов.

По окончании просмотра меня спросили, как мне понравился материал. Я сказал, что ничего не понял, что все это произвело на меня впечатление скучного сумбура и только два-три кусочка показались мне интересными. «Ничего, смонтируется, — ответили мне приятели, — режиссер знает свое дело».

Через несколько месяцев мне снова пришлось быть в просмотровом зале, я просматривал материал другого режиссера. Это был материал к павильонному эпизоду. Он мне показался гораздо более ясным, и я понял, что к чему, что куда станет, и похвалил материал. «Не монтажно снято, — ответили мне приятели. — Вот увидишь, ничего не получится, не смонтируется».

Так я впервые познакомился с таинственными понятиями — смонтируется, не смонтируется.

Прошло время, я стал сценаристом, потом работал в монтажном отделе, часто просматривал полуготовые картины, редактировал надписи и даже давал указания монтажникам об исправлении картин. Ведь, между нами го-

воря, давать указания по монтажу картины гораздо легче, чем их осуществлять. Есть три области, в которых все считают себя специалистами, — это медицина, кинематограф и воспитание детей. Стоит мне сказать кому угодно, что у меня больная печень, как мне немедленно предлагают рецепты. Все считают, что умеют лечить печень. Точно так же все без исключения считают, что умеют монтировать картины. Вносил поправки и я, как мне казалось, очень удачно. Поэтому я полагал, что полностью освоил искусство монтажа.

И вот настал торжественный день: я снял первый эпизод своей первой картины. Материал пришел из лаборатории, я отобрал дубли и сел монтировать. Эпизод этот — приход путешественников к немецкому офицеру из картины «Пышка». Если вы видели эту картину, то, может быть, помните эту маленькую сцену: утром путешественники узнают, что их не выпускают из гостиницы, и идут объясняться к немецкому офицеру. Далее происходит следующая сцена:

Они входят в комнату немецкого офицера. Офицер не встает, не поворачивается, не здоровается. Они спрашивают, почему их не выпускают, он отвечает: «Вы не поедете». Они спрашивают: «Почему?» Он отвечает: «Так, не хочу», — и кивком головы отпускает их. Эта коротенькая сценка в комнате немецкого офицера и была моим первым эпизодом.

Когда я снимал этот эпизод, я придумал мизансцену, которая мне показалась не только интересной, но даже новаторской. Я решил, что раз офицер не встает и не поворачивается к вошедшим, то можно всю сцену сыграть так, чтобы все четверо были повернуты на аппарат. Офицер сидит посреди комнаты лицом к нам. Путешественники входят за его спиной — дверь находится в глубине комнаты. Они подходят к офицеру и останавливаются позади него на почтительном расстоянии, лицом к зрителям. Итак, все четверо смотрят на зрителя.

«Вот, — думал я, снимая этот эпизод, — ловкий выход из положения: не нужно снимать по отдельности в разных направлениях офицера и путешественников, никто не повернут спиной, все видны, к тому же это оправдано хамством офицера и робостью, лакейством путешественников».

Итак, я снял ряд планов: офицера покрупнее, потом офицера пообщее, а за ним, в глубине, видны входящие и идущие на аппарат путешественники, потом опять офицер покрупнее, он говорит: «Вы не поедете», а путешественники, стоя за ним, спрашивают: «Почему?» Потом снял отдельно путешественников, которые задают свои вопросы, снова офицера, который отвечает, — и все это в одном направлении, так что все видны прямо в лицо.

Картина была немая, вместо реплик, как известно, вставлялись надписи. Надписи были заказаны в лаборатории. Они тоже облегчали монтаж, потому что через вставленную надпись можно переходить с одного кадра на другой.

Итак, материал снят, надписи готовы, все в порядке: есть и общие планы, и средние, и крупные планы, и отдельно офицер, и отдельно путешественники — все видны. Я являюсь в монтажную монтировать. Монтажница у меня была суровая. Она задала мне только один вопрос: «Сами будете монтировать или поручите мне?» Я гордо ответил: «Сам». — «Пожалуйста», — сказала монтажница и показала на материал, развешенный на колышках на монтажном столе.

Я стал выбирать план за планом по ходу действия, вставляя в надлежащие места надписи, смотал все отобранные и обрезанные до нужной длины кадры в ролик и передал монтажнице: «Склейте».

Через десять минут я уже сидел в просмотрной кабине и смотрел материал. Первый урок, который я получил, был жесток.

Прежде всего половина кадров оказалась повернутой

не в ту сторону, потому что я не отличал матовой стороны пленки от глянцевой, и некоторые кадры были зеркально перевернуты наоборот. Два кадра я поставил вверх ногами. Присутствующие в просмотрном зале еле сдерживали смех: ведь я был молодым режиссером, а съемочная группа любит подтрунить над новичками, занимающими столь важное положение.

Пришлось снова взять материал в монтажную, перевернуть часть кадров с мата на глянec, то есть поставить их правильно, перевернуть также кадры, поставленные вверх ногами, и снова склеить эпизодик.

«Теперь-то уж все в порядке», — решил я и снова направился в просмотрную кабину.

Да, теперь все кадры стояли, как полагается, но эпизод явно не смонтировался. Соединение каждых двух кадров вызывало ощущение грубого толчка, действие не развивалось плавно, а как бы скакало. На местах склейки кадров нарушалось движение рук, ног, голов.

Тут я впервые заметил, что актеры по-разному держат руки, шляпы, которые они сняли, чуть-чуть по-разному поворачиваются, и если они на среднем плане сыграли чуть не так, как на общем, то кадры не соединяются.

Пришлось снова нести материал в монтажную. На этот раз я занялся только движением актеров. Я заставил вытащить все дубли, все варианты, просмотрел в материале положение рук, голов, шапок, глаз и нашел места, где можно было переходить с кадра на кадр, соблюдая полнейшую точность движения. Эта работа заняла у меня полных два дня. На мое счастье съемки в это время были приостановлены, ибо строилась следующая декорация. Меня не торопили с картиной, и я мог спокойно сидеть и монтировать. Впрочем, спокойно, это не то слово — я мог горестно сидеть и размышлять над своей судьбой и пытаться монтировать малюсенький эпизодик, всего в тридцать — сорок метров.

Раз пять я переклеивал кадры, стремясь добиться плав-

ного движения людей. Добился наконец. Но все равно эпизод монтировался плохо. То, что мне казалось величайшим моим достижением, не облегчало монтаж, а, к моему изумлению, крайне затрудняло его.

Тут впервые я усвоил основное правило монтажа, с которым мы встретимся еще в этой же беседе: кадры одного содержания, снятые в одном направлении и примерно в одной крупности, то есть кадры, мало отличающиеся друг от друга, не соединяются, не дают ощущения монтажного движения. Склейка таких кадров производит впечатлительные скачки.

Для того чтобы смонтировать этот маленький эпизодик, мне пришлось упорно работать над ним, склеивать его, снова расклеивать, обрезать кадры на несколько клеточек, даже на одну клеточку, переставлять их и вновь восстанавливать прежний порядок.

Материал эпизода был до того безнадежно изрезан, что его нельзя было уже пропускать через аппарат. Пришлось, к моему стыду, просить разрешения вторично отпечатать материал. И я снова начал монтировать этот эпизодик. В конце концов он кое-как смонтировался, и я получил немало предметных уроков основ монтажа от этих тридцати метров пленки.

На опыте первых снятых эпизодов я усвоил одно простейшее правило: для того чтобы эпизод хорошо смонтировался, он должен быть снят монтажно, то есть, снимая его, вы должны учитывать монтаж, знать его. С другой стороны, для того чтобы знать монтаж, надо сначала снять картину. Получается какой-то заколдованный круг: вы не можете смонтировать эпизод, потому что он немонтажно снят, а монтажно снять вы не можете, потому что еще не знаете монтажа.

Можно ли теоретически изучить монтаж? Можно ли научиться монтировать на бумаге? Есть ли какие-нибудь правила, которые могут предохранить молодого режиссера от возможных ошибок? Таких бесспорных правил нет,

абсолютных рецептов правильного монтажа нет. Все это постигается только на практике. Тем не менее есть некоторые общие свойства, законы монтажа, о которых можно поговорить.

Ваш приятель, кинолюбитель, снял на даче у своего друга четыре кадра. У него нет ни ацетона, ни монтажного пресса, и он не может склеить свою пленку. Он обратился к вам, попросил склеить кадры. Кадры немые, вот они:

1. Худенький мальчик задумчиво смотрит куда-то.

2. На ветке сидит птичка.

3. Толстый человек, сидя за столом, с аппетитом ест котлеты.

4. Лает собака, глядя наверх.

В том порядке, как я перечислил сейчас эти кадры, они бессмысленны. Что можно сказать об этих кадрах? Человек был где-то на даче, снял птичку, собаку, мальчика и толстяка за едой. Что это — жанровые картинки? Как связаны между собой эти кадры? Пока никак.

Но давайте будем располагать их в каком-либо порядке. Посмотрим, нельзя ли в монтаже придать этим кадрам смысл? Сначала я склею их в такой последовательности:

1. Птичка сидит на ветке.

2. Лает собака.

3. Мальчик смотрит.

4. Толстяк ест котлеты.

Что у нас получилось? Бессюжетная картинка семейной идиллии. Дело, очевидно, происходит за городом. Утро. Поет птичка, лает на нее собачка. Что собачка лает именно на нее, нам ясно, потому что кадр собаки поставлен после кадра птички, а мы знаем, что впечатление от кадра длится после его исчезновения, — таким образом, птичка в сознании зрителя как бы наложится на кадр собаки, и возникнет такая мысль: собака заметила птичку и лает на нее.

Мальчик с любопытством наблюдает за собакой и ждет, что будет. То, что он глядит на собаку, является результатом опять же расположения кадров.

Между тем толстяк добродушно ест котлеты. Может быть, это отец семейства.

Пока никакой мысли в этих четырех кадрах мы не нашли. Но жанровая картинка у нас получилась.

Теперь я попробую еще раз переставить эти кадры. Первым кадром я поставлю кадр толстяка с котлетами, вторым — кадр мальчика. Получится, что мальчик смотрит на толстяка, который ест. У нас возникнет, может быть, даже мысль о том, что мальчик не прочь бы отведать котлет и сам. А между тем в первом варианте мальчик смотрел не на толстяка, а на собаку.

Третьим кадром я поставлю собаку. У нас получится, что собака лает на мальчика. И, наконец, четвертым кадром я поставлю птичку. Для нее в этом монтажном строении пока не нашлось места, я могу начать с птички или кончить ею, во всяком случае, она «не работает», то есть не участвует в монтажном действии. Разве что кадр птички после кадра собаки создаст у зрителя впечатление, что все же собака лает на птичку. Ведь кадр собаки соединяется с двумя кадрами: он сомкнется и с кадром мальчика, и с кадром птички. Все зависит от того, в каком направлении и как будет лаять собака.

Вы видите, что содержание эпизода от перестановки кадров уже несколько изменилось, возникла новая мысль: мальчик и толстяк с котлетами соединились между собой. Мальчик теперь смотрит на толстяка, смотрит, как он ест. Может быть, ему хочется есть.

Давайте пойдем дальше, попробуем разрезать пополам первый кадр (кадр толстяка) и смонтируем теперь этот эпизодик так: толстяк ест котлеты, мальчик смотрит, толстяк продолжает есть котлеты, собака лает. Теперь у нас отчетливо появилась новая мысль: мальчик явно смотрит на толстяка, он явно хочет есть, а толстяк не обращает на него внимания; очевидно, это человек равнодушный. Эта мысль возникает от того, что кадр толстяка повторен дважды, и в обоих случаях он не смотрит на мальчика. Собака,

поставленная после второй половины кадра толстяка, теперь несомненно лает именно на него.

Мысль эпизода будет такая: равнодушный человек ест, в то время как двое голодных смотрят на него — мальчик и собака, которая лает, — вероятно, тоже просит кусочек котлеты.

В этой, по-новому осмысленной сценке опять же не нашлось пока что места для птички. Отложим ее в сторону, будем продолжать работать над монтажом этой сцены. Разрежем пополам еще один кадр — кадр мальчика. Смонтируем теперь эпизод так: толстяк ест котлету, мальчик смотрит на него, толстяк хладнокровно продолжает есть котлету, мальчик, теперь уже явно голодный, не отрывает глаз от котлеты, лает собака. Теперь, соединившись с кадром мальчика, она будет лаять уже на мальчика. По-видимому, это собака толстяка; ее хозяин равнодушен, а она отгоняет попрошайку.

Поставим перед всем этим эпизодом оставшийся у нас свободным кадр птички. Этот кадр сразу введет нас в место действия и придаст всей сцене несколько ироническое звучание.

Можно продолжать работу над этими четырьмя кадрами, искать еще разные формы соединения их, но мы с вами уже установили одно важнейшее правило монтажа: соединяясь между собой, кадры рожают как бы некоторую новую мысль. Мысли этой, может быть, даже не было в снятых кадрах — эту мысль родило монтажное сопоставление. Когда ваш приятель снимал толстяка, он вовсе не думал, что его родной отец, добродушный, хороший человек, обладающий завидным аппетитом, послужит объектом довольно неприглядной картины равнодушия. Его отец просто ел, но когда кадр аппетитно поедающего котлеты человека соединяется с кадром голодного мальчика, быть может, снятого в совсем другом месте (да и мальчик-то может быть вовсе не был голоден, а смотрел на игрушку или на ту же самую птичку), то возникает новое каче-

ство мысли: вонзикает идея несправедливости, жестокости, равнодушия.

Этим свойством монтажа часто пользуются в документальной кинематографии. Ну, предположим, мы снимаем банкет миллионеров в великолепном американском отеле и вслед затем негритянскую лачугу. Сопоставим эти два кадра, и возникнет мысль о социальном неравенстве. Снимем теперь в лачуге негра, который встает, глядя куда-то. Соединим его с кадром банкета в отеле — возникнет мысль о протесте и так далее.

Из этого примера ясно, что, склеивая два кадра, режиссер прежде всего развивает определенную мысль. Даже повторение одних и тех же кадров, внутри каждого из которых как будто бы никакого нового содержания нет, может тем не менее развивать и видоизменять мысль, как мы это видели на примере мальчика и толстяка с котлетами.

Итак, кадры прежде всего соединяются по мысли, они развивают содержание картины. Мы еще вернемся к этому вопросу. Но, кроме того, есть целая группа простейших монтажных правил.

Прежде всего, помимо мысли, два соединяющихся между собой кадра организуют движение и пространство. Ведь кадр картины, как правило, не неподвижен, он находится всегда, или почти всегда, в движении. Но если даже кадр полностью статичен, то, когда он склеивается с соседним, возникает ощущение движения. Можно снять несколько совершенно неподвижных пейзажей, но если подобрать и смонтировать их в нужной последовательности, возникнет движение. Скажем, мы начинаем эпизод с самого общего или дальнего плана, где под высоко видимым небом на горизонте виднеется синяя полоса леса. Затем перейдем на кадр, снятый ближе к лесу. Лес в этом кадре займет несколько больше места. У зрителя появится ощущение, что он сам двинулся вперед, к лесу. Если после этого поставить пейзаж, снятый на самой опушке леса, то из трех неподвижных кадров получится небольшой мон-

тажный этюд движения к лесу, хотя ни в одном из кусков, взятом отдельно, движения нет.

Монтаж неразрывно связан с идеей движения. Движение непременно возникает при соединении двух кадров, а так как в кадре большей частью берется движение, а не неподвижность, то режиссер, склеивая два кадра, учитывает движение в двух его формах: то, которое заложено в самом кадре, и то, которое возникает в результате соединения кадров. А это совсем разные вещи.

Скажем, вы сняли скачущую тройку в разных ракурсах: и в морду лошади, и в ее спину, и справа налево, и слева направо, сняли план удаляющихся саней и план саней, летящих на нас. Мы склеим эти кадры и можем получить совершенно неожиданный результат: тройка не поскачет в каком-то одном направлении, она будет лететь то вперед, то назад.

Монтаж может усилить движение или разрушить его; подчеркнуть его поступательность или уничтожить. Это происходит благодаря своеобразным свойствам склейки, которые создают своего рода зрелищные повороты. Во многих военных картинах часто нельзя разобрать, где русские, а где, предположим, турки; где белые, а где красные. Зритель часто путается между двумя армиями именно потому, что режиссер неточно монтирует кадры по движению, и бегущая армия внезапно превращается в наступающую или наоборот. Это происходит благодаря дурному знанию некоторых простейших монтажных законов.

Борясь с этим, многие режиссеры выдумывают себе разные фетиши. Так, один режиссер считал, что положительный герой всегда должен входить в кадр слева, а отрицательный — справа. Он даже подвел под это утверждение теоретическую базу: ведь мы читаем слева направо, говорил он, и привыкли таким образом сочувственно проходить по строкам в этом направлении. Итак, мы идем вместе с положительным героем навстречу отрицательному, которого встречаем враждебно: он ведь входит справа налево.

Разумеется, это чепуха. Есть верные и тонкие методы, которые позволяют монтажным путем не разрушать, а развивать движение и одновременно строить пространство. Предположим, вы сняли сцену из времен турецкой войны: русские преследуют войска противника. Если мы снимем и турок, бегущих на аппарат, и русских в таком же примерно ракурсе, то при соединении этих кадров не получится ощущения преследования. Разумеется, если поставить камеру на одно место и крутить кадр так долго, чтобы пробежали мимо аппарата все турки, а потом за ними пробежали бы русские, то все станет понятно. Но такой длинный кадр в кинематографе невозможен. Следовательно, для того чтобы достичь нужного эффекта, необходимо найти какие-то ясные монтажные позиции. Лучше всего при этом строить сцену в диагоналях и одновременно использовать систему укрупнений, позволяющих добиться ощущения, что русские войска идут за турецкими.

Если между кадром турок, бегущих на аппарат, и кадром русских, бегущих по их следам в том же направлении, вставить небольшую группу более крупных планов, изображающих детали боя и взятых в диагоналях справа налево и слева направо, но тоже с основным движением на аппарат, то это даст ощущение, что турки бегут, а русские их догоняют. Движение построится правильно.

О роли диагональных композиций при монтаже мы поговорим немного ниже, а пока что перейдем к следующим особенностям соединения кадров. Пока мы назвали две: кадры соединяются, во-первых, по мысли, во-вторых, по движению.

Из сочетания кадров вместе с ощущением движения складывается и ощущение пространства. Мы уже говорили, что в игровых сценах мы часто вынуждены оперировать крупными планами, но кадры большой крупности при недостаточно точном монтаже разрушают ощущение пространства.

Предположим, у нас следующая сцена: в огромном пустом гимнастическом зале ночью осталось два человека: девушка, которая в одном углу этого зала срочно заканчивает стенгазету, и парень, который в другом углу, ну, скажем, чинит какое-то спортивное приспособление, готовясь к соревнованиям. Они разговаривают. Предположим, разговор очень содержательный, может быть, это даже любовная сцена. Этой сцене большую остроту придаст то, что между молодыми людьми лежит огромное пустое пространство зала. Это накладывает интересный, особенный отпечаток на всю сцену, делает ее выразительной.

Как снять такую сцену? Если взять обоих в кадре на общем плане, то молодые люди окажутся настолько мелкими, что мы не разберем их лиц, мы даже не поймем, что они делают. Если мы будем снимать крупно то парня, то девушку, то исчезнет ощущение огромного зала, пространство разрушится. Крупные планы, сталкиваясь между собой, резко сблизят героев. Придется либо чередовать крупные планы героев с общими планами зала, все время напоминая о том расстоянии, которое лежит между героями, либо применить метод глубинной съемки, скажем, снимать на переднем плане девушку у стенгазеты и далеко, в глубине кадра, — парня у своего снаряда и потом наоборот. И так как им придется говорить очень громко, почти кричать, чтобы слышать друг друга, то хорошо, чтобы во время реплики девушки на экране крупно был бы парень, а девушка будет кричать из глубины, подчеркивая пространство, а затем, когда парень отвечает, снимать крупно девушку и через нее парня. После одного-двух таких кадров мы можем уже брать крупные планы, ибо ощущение пространства, которое будет подчеркнуто в предыдущих кадрах, продлится в сознании зрителя, наложится на крупные планы. Но долго оперировать только крупными планами нельзя. После двух-трех крупных планов вновь придется подчеркивать, выстраивать пространство зала.

Из этого примера ясно, что монтажный эффект нераз-

рывно связан со съемочным методом. Для того чтобы построить пространство зала, нужно не только правильно смонтировать кадры, но снимать кадры так, чтобы подчеркнуть пространство. Хороший режиссер всегда предусматривает монтаж, когда снимает эпизод, — он монтирует, так сказать, заранее и снимает кадр, уже учитывая, как он склеится с соседними, как построится мысль, движение и пространство при последующем соединении кадров.

Снимая кадры для монтажа или соединяя их на монтажном столе, следует учитывать еще одно важное обстоятельство: композицию кадра и, в частности, основные элементы этой композиции — направление движения или композиционную сосредоточенность в том или другом углу кадра.

Кадр может быть построен из серии совершенно неподвижных предметов, допустим, это натюрморт на столе или же, например, это детские игрушки: пирамиды, кубики, шарики. В кадре вообще может не быть ничего движущегося. И тем не менее композиция его может быть статичной или динамичной, фронтальной или диагональной, она может сосредоточивать внимание зрителя в центре кадра или в каком-то углу, успокоить зрителя или вести его куда-то.

Вот я взял набор детских игрушек. В середине кадра поставил большой кубик. По бокам симметрично расположил кубики и шарики поменьше. Получился фронтальный кадр, спокойный, никуда не движущийся. Теперь я переставлю в нем предметы: самый большой кубик я расположу в правом углу кадра, кубики поменьше рассыплю налево во все уменьшающемся порядке, причем последние положу где-то далеко, в глубине. Кадр композиционно окажется направленным в правый угол, крупный кубик привлечет к себе все внимание.

Остальные предметы, расположенные внутрь по диагонали, будут как бы двигаться к нему. Получится остродиагональное построение кадра.

При соединении кадров между собой вопросы композиции соседних кусков, столкновения, внутрикомпозиционных импульсов, заложенных в кадрах, очень важны.

Предположим, режиссеру надо снять разговор двух человек, стоящих друг против друга. Разговор этот настолько значителен, что необходимо показать их глаза. Скажем, собеседники в ярости, но они сдерживаются, и только глаза выдают их волнение. Так как они смотрят друг на друга разъяренно, стоят лицом к лицу, то режиссер должен снимать их, по-видимому, поочередно. Если он снимет в одном кадре два профиля, это будет плохо, и глаза почти пропадут. Но если снять их поочередно прямо в лицо, то не получится столкновения взглядов — нам покажется, что оба человека смотрят куда-то в одном направлении, а не друг на друга. То же самое впечатление получится, если мы снимем людей в одинаковых диагоналях, скажем, справа налево. Они не будут смотреть друг на друга, они оба будут смотреть куда-то в сторону и ругаться будут не между собой, а с кем-то третьим.

Нужно снимать этих людей во встречных диагоналях: один должен смотреть по диагонали справа налево, другой, наоборот, — слева направо. Тогда их взгляды встретятся, тогда они начнут говорить друг с другом.

Следует еще помнить, что в крупных планах решающее значение имеет именно направление взгляда, а не поворот лица. Я могу снять двух людей прямо в лицо, но если один из них будет исподлобья смотреть слева направо, а другой справа налево, взгляды их встретятся, они будут говорить друг с другом. А на более общих планах решающее значение будет иметь поворот всей фигуры. Считается, что для эффекта столкновения, встречного действия, общения и так далее, лучше всего монтировать именно встречные диагонали, то есть кадры, снятые в диагональных противоположных композициях. Такие кадры как бы отвечают друг другу. Это и изобразительно, зрелищно хорошо.

Скажем, вдоль длинного стола, по обе его стороны, сидят гости. Линия гостей, сидящих по правой стороне стола, всегда смонтируется с линией гостей, сидящих напротив, если эти кадры снимать от переднего конца стола, поворачивая камеру при перестановке кадра не больше, чем на четверть круга. Именно в этом случае получаются встречные диагонали. Встречные диагонали построят топографию (то есть пространство) стола и создадут эффект общения гостей.

Разумеется, не всегда диагональная композиция бывает ясно выражена в кадре, иногда она присутствует почти скрыто, и тем не менее при монтаже даже слабо ощутимые диагонали часто определяют изящество, непринужденность и точность соединения кадров.

Возьмем более сложный пример: по ночной улице идет на аппарат мужчина. Кадр взят в диагонали справа налево. Другая улица, тоже пустая, по ней идет женщина. Она идет по диагонали слева направо. Если мы соединим эти два кадра, то получим ощущение, что мужчина и женщина идут навстречу друг другу. Если мы снимем обе эти улицы в одинаковых диагоналях, то получится ощущение либо что женщина идет за мужчиной, либо что мужчина преследует женщину.

Обратите внимание, что в эпизодах преследования — пешего, конного, автомобильного или мотоциклетного — точное ощущение погони получается тогда, когда убегающий движется в тех же диагоналях, что и преследующие. Если же перейти в таком эпизоде на противоположные диагонали, то ощущение преследования может совершенно исчезнуть: покажется либо что люди движутся навстречу друг другу, либо что они разбегаются в разные стороны.

Мы уже говорили в одной из бесед, что при соединении кадров следует еще учитывать тональность кадра, то есть его световую и цветовую гамму. Это ясно само собой. Но кроме этого есть еще одно очень важное обстоятельство, сопровождающее монтаж.

Дело в том, что склейки кадров образуют определенный монтажный ритм, который должен соответствовать внутрикадровому ритму. Общий ритм картины получается именно благодаря сочетанию внутрикадрового и монтажного ритма. Часто примитивнейшей ошибкой молодых режиссеров является неточный учет ритма даже в простейших проходах.

Скажем, человек идет в нескольких подряд монтирующихся кадрах то скорее, то медленнее. Его походка должна быть рассчитана, исходя из задуманной монтажной формы. Нужно учитывать последовательность и длительность каждого из кадров, иначе при склейке двух кадров, в которых актер идет по-разному, получится неприятный толчок — кадры плохо соединяются между собой.

Раньше, в немом кинематографе, ритм создавался только склейками кадров. Обычно режиссеры немого кинематографа, строя динамические, темпераментные сцены, монтировали их из коротких кадров, причем соединяли кадры очень контрастно, так, чтобы каждая склейка создавала своего рода удар. Чередование этих ударов, то очень частое, то более редкое, и создавало то нарастающий, то замедляющийся ритм картины.

В звуковом кинематографе ритм картины в значительной степени определяется поведением актера в кадре. Склейки стали играть меньшую роль. Внутри актерских сцен мы к тому же стараемся смягчать переходы с кадра на кадр для того, чтобы полностью подчинить ритм актерскому действию. Зато в массовых сценах мы восстанавливаем методы немых склеек и иногда пользуемся чисто монтажным ритмом.

Далее, при монтаже актерской сцены, следует помнить, что каждый, переход с кадра на кадр, каждая склейка должна быть непременно вызвана либо смыслом действия, то есть неожиданным поворотом мысли, либо словом, либо движением актера. Внезапный переход с одной крупности на другую внутри одного цельного, эмоцио-

нально единого куса вызывает неприятное ощущение скачка. Для перехода с кадра на кадр нужен всегда импульс.

В звуковом кино таким импульсом часто является звук. Скажем, я снимаю лицо молодого человека, который читает книгу. Вслед затем мне нужно перейти на кадр девушки, которая сидит в этой же комнате. Внезапный скачок с молодого человека на девушку, если он ничем не вызван, покажется странным, неожиданным. Но если девушка начнет говорить за кадром, раздадутся первые слова ее фразы и переход на нее после этих первых слов будет совершенно естественным.

Скажем, девушка говорит такую фразу: «Ваня, ну пойдем, прогуляемся, такая чудная ночь». Достаточно будет, если в кадре молодого человека прозвучат слова: «Ваня, ну давай», а уже «прогуляемся» девушка будет говорить на своем крупном плане — переход на него будет совершенно естественным, потому что, услышав первые же слова ее фразы, зритель захочет увидеть девушку и легко обернется к ней вместе с камерой, то есть сменит кадр.

Как правило, монтажная склейка хороша там, где она отвечает зрительному желанию. Скажем, после общего плана комнаты очень легко перейти на любое укрупнение. Такое монтажное соединение воспринимается как абсолютно естественное, ибо зритель хочет подробно увидеть то, что происходит в комнате, — он легко идет на укрупнение. Но гораздо труднее с укрупнения вернуться на общий план — для этого нужно подготовить почву, подготовить действие. Этой подготовкой может служить и звук, и развитие сцены, и определенный монтажный ход. При разборе монтажных примеров мы легко заметим это.

Вот еще одно важнейшее правило: маленькая разница в композиции кадра, маленькое приближение камеры, маленькое изменение направления съемки воспринимаются на экране как скачок. Более резкое изменение ракурса, более резкое приближение или удаление воспринима-

ются мягче, как это ни странно на первый взгляд. Кажется бы, лучше всего соединятся два очень похожих друг на друга кадра. На деле совсем наоборот: мягче, незаметнее соединятся кадры более резко различающиеся.

Дело в том, что законом монтажа является контраст, различие: контраст ракурса, контраст крупности, направления, содержания, движения и так далее. Этим объясняется и правило монтажа встречных диагоналей.

Когда мы говорили о панорамах, мы уже установили с вами, что даже внутри непрерывно развивающегося кадра, снятого с движения, отдельные части этого кадра должны контрастировать: то возникают крупные фигуры людей, то общий план зрелища.

Еще отчетливее это правило проявляется при монтажной съемке. Скажем, если снять кадр средним планом, а затем подойти на один шаг или сменить объектив 40 на объектив 50, то эти два кадра, снятые в одном направлении, между собой не смонтируются. Зритель вместо ощущения новой точки зрения получит ощущение внезапного содрогания кадра, скачка, ибо контраст будет слишком маленьким. Если же снять тот же самый средний план, а затем подойти значительно ближе, на четыре-пять шагов, или сменить объектив 40 на объектив 70, то есть взять гораздо более узкоугольную оптику, и в кадре сразу вместо пяти фигур окажется только две, то такое резкое приближение воспримется как естественное, ибо контраст будет достаточным.

Если снимать актера в лицо, а затем зайти сбоку и снять его в профиль или даже в затылок, то эти кадры могут между собой хорошо смонтироваться. Но если снять его в лицо, а затем чуть-чуть изменить ракурс, не меняя крупности, скажем, вместо фаса взять три четверти, то эти два крупных плана между собой не смонтируются, потому что содержание и композиция их останутся почти теми же самыми, а кадр все же сменится, но без достаточного контраста. Поэтому возникнет ощущение толчка, грубой склейки.

Все эти правила трудно усвоить вне практики; каждое из них нужно проверить, либо сравнивая два кадрика между собой, либо разглядывая две аналогичные фотографии, положенные на стол, либо снимая узкоплечной камерой разные кусочки и склеивая их. Но тем не менее изложенные мною правила помогут вам.

Если вы займетесь монтажом, запомните еще одно очень важное правило: кадры хорошо монтируются по движению переднего плана. В актерских сценах это, быть может, важнейшее или, во всяком случае, одно из важнейших правил.

Если крупные фигуры, расположенные в передней части кадра, хорошо монтируются, то уже второй и третий глубинные планы соединяются между собой.

Запомним одно: элементы композиции и крупности предопределяют возможности монтажа, а передний план и его движение создают те акценты, которые помогают режиссеру переходить с кадра на кадр, особенно когда он имеет дело с актерскими сценами.

Беседа десятая. Драматургия кино. Композиция сценария и фильма

Драматургия — это способ, которым вы доводите до зрителя вашу мысль в действенной форме через столкновение развивающихся характеров. Мысль, выраженная с экрана в бездейственной форме, зрителя не может ни увлечь, ни подействовать на него. Для того чтобы на зрителя подействовала ваша мысль, она должна быть выражена в форме конфликта характеров, в форме действия, в которое зритель будет вовлечен, симпатизируя какой-то определенной стороне, сопереживая с героем или с какой-то группой героев. Когда он окажется втянутым в действие, он примет вашу идею.

Все важно: важна работа актера, важна режиссерская изобретательность, тонкость его работы, выразительность, темперамент, умение обращаться с кадром, с массовкой, важен монтаж, важно изобразительное решение, важны все компоненты кинематографа, которые формируют зрелище, но фундаментом картины является сценарий; он решает успех дела, он определяет и идейный, и художественный результат.

Поиски своей темы, работа над сценарием, с автором, нахождение себя самого, своего кинематографического стиля именно в литературной основе, в драматургии, в сценарии — для хорошего режиссера — первейшая сторона его профессии. Режиссеры, которые небрежно относятся к драматургии, недооценивают или дурно понимают эту сторону режиссерской деятельности, обычно не могут полностью проявить себя, не достигают многого в кинемато-

графе. Даже если им удастся поставить одну-другую хорошую картину, их творческая индивидуальность не развивается органически, не проявляется в полную силу. Бывают чрезвычайно одаренные режиссеры, одаренные именно режиссерски, как мы это подчас понимаем, т. е. отлично работающие с актером, обладающие живой, конкретной и богатой фантазией, умеющие использовать деталь, построить мизансцену, словом, режиссеры, так сказать, «милостью божьей», но лишённые острого драматургического чутья, точного ощущения движения своей картины в целом, развития ее сквозной мысли... Такие режиссеры неизбежно несут большие потери в работе.

Когда режиссер получает в руки литературное произведение, работа его начинается с точного осмысления вещи. Кривотолки в вопросах понимания произведения невозможны в коллективной творческой работе. Прежде всего нужно отдать себе отчет в том, что и во имя чего я делаю, а отсюда — каким способом я это буду делать, ибо способ зависит от цели.

Если режиссер неверно понял ведущую идею литературного произведения, которое легло в основу картины, то ошибка проникнет во все детали экранного воплощения, все элементы постановки будут неверно отображены, неверно осмыслены и освещены.

Но идейное осмысление — это только первый этап работы режиссера над драматургическим материалом. Режиссер должен уметь разобраться в сценарии не только с точки зрения идеи, но и с точки зрения действенного содержания того, над чем он будет работать, с точки зрения кинематографической точности, чистоты, отделанности.

Сценарий, на первый взгляд, должен оставлять меньше простора режиссерскому толкованию. Но и в сценарии, то есть в произведении, написанном специально для кинопостановки и, следовательно, предлагающем режиссеру уже отобранный и как бы осмысленный материал, буквально каждая сцена может найти десятки вариантов ис-

толкования и в отношении актерской работы, темпа, ритма, мизансцены, и в отношении материального, зрелищного ее воплощения. Нет и не может быть такой формы литературной записи сценария, которая могла бы все предусмотреть, все объяснить, все раскрыть, все истолковать. Единственное, что может быть записано с абсолютной точностью, — это диалог. Но диалог далеко не исчерпывает всего действия и, кроме того, может быть по-разному понят, раскрыт и осмыслен. Что же до всей зрелищной стороны, то она записывается, как правило, очень скупно.

Форма современного сценария сложилась не сразу. В немом кинематографе сценарист мог записывать только движения актера, характеристику среды, пейзаж, деталь. Вместо диалога он изредка прибегал к надписи. В то время выработалась своеобразная форма сценария, которая существовала примерно до 30-х годов. В эпоху немого кино сценарий записывался в виде ряда нумерованных кратких кусочков-кадров, в каждом из которых скупно, сухо, нарочито лаконично определялась внешняя сторона действия человека. Монтаж был условно предусмотрен уже в литературной записи. Например, если бы сценарист 20-х гг. разрабатывал драматическую сцену, в которой, предположим, сын-преступник, вернувшийся домой, внезапно встречает свою мать, то это записывалось бы примерно так:

1. Общий план. Улица. Идет Прасковья.
2. Средний план. Ворота дома. Выходит Григорий.
3. Крупно. Прасковья оглянулась.
4. Крупно. Григорий мрачно смотрит на Прасковью.
5. Очень крупно. Испуганные глаза Прасковьи.
6. Очень крупно. Глаза Григория.
7. Средний план. Григорий медленно поворачивается.
8. Общий план. Григорий уходит.
9. Крупно. Глаза Прасковьи.

Из этого примера видно, что монтажное мышление определяло форму сценария. О драматизме приведен-

ной сцены говорит только то, что введены крупные и особо крупные планы — даны глаза. Характеристика среды, подробности поведения в то время сообщались скупно, зато материальной детали уделялось большое внимание.

Уже в то время был написан ряд сценариев, например, «Мать» Натана Зархи и другие, и содержательные, и глубокие, и драматургически крепкие. Сценаристы О. Леонидов, К. Виноградская, Г. Гребнер, Н. Зархи двигали вперед сценарное мастерство великого немого. В их сценариях ярко разрабатывалась пластическая сторона кинозрелища, драматургия опиралась на сильные характеры и острые конфликты. Именно эти традиции наиболее ценны в драматургическом наследии немого кино.

Когда в кино пришел звук, сценаристы поначалу еще не знали, как обращаться с ним, и первые сценарии, написанные в 1930-1931 гг. — на заре звукового кинематографа, — обычно писались так, что звук (в том числе и диалог) выделялся в особую графу. Этим самым сценарист как бы подчеркивал новую и чуждую природу, вторгшуюся в его произведение. Звуковая и изобразительная сторона существовали в сценариях отдельно. По мере того как актерская речь стала все плотнее входить в материал кинематографа, сценарии стали все больше приближаться по форме к пьесе. Но и сейчас нет еще окончательно выработанной формы литературного сценария, цикл развития сценарной записи еще не закончен.

Помимо того, что сценарий должен быть идейно осмыслен, что его идея должна быть выражена в конкретной цепи поступков, что в нем должно быть интересное и непрерывное действие, что он должен быть разыгран в яркой и осмысленной среде, что в нем должны быть сильные и своеобразные характеры, что мысль его должна быть ясна и т. д. и т. п., — помимо всего этого большое, а иногда и решающее значение имеет специфическая кинематографичность материала, который предлагается режиссеру к работе.

Правил в этом отношении нет никаких; история развития любого искусства, в том числе и кинематографа, свидетельствует: то, что одному поколению кажется плохим или невозможным, для следующего поколения становится хорошим и выразительным; то, что нам сегодня кажется противоположенным кинематографу, завтра может оказаться содержанием великолепной картины.

Кинематограф начался как искусство чисто внешнего действия, а пришел к тому, что стал искусством углубленно психологическим. Кинематограф начал с того, что был немой, а стал сплошь говорящим. Трудно представить себе, что теперь мы сможем увидеть новую немую картину.

Но можно представить себе картину почти бессловесную. Мы знаем, что и в тех фильмах, которые мы ежедневно смотрим, очень часто эпизоды, лишенные слова, действуют чрезвычайно сильно. Спецификой киновидения пауза может быть развита до такой степени, что содержанием целой части картины можно сделать, например, молчаливый завтрак семьи. Если система отношений этих людей ясна, то мимика, движения рук, взгляды позволят в полном молчании при помощи крупных планов и деталей развивать действие, и, пользуясь всем этим, можно построить необычайно сильную и полную драматизма или, наоборот, полную юмора сцену, совершенно не прибегая к слову, даже при условии такой малоподвижной мизансцены, какую представляет завтрак.

Кинематографический литературный материал требует ясности видения и слышания всего, что происходит на экране. Логически из этого вытекает, что кинематографичность материала зависит от того, насколько интересно, выразительно и своеобразно то, что показывается, насколько оно ярко выражает замысел в цепи движений, в зрелище, которое развивается в соединении со словом или без него.

Не каждый литературный эпизод может быть превращен в театральное или кинематографическое зрелище. Но

мы пока можем только определить те важнейшие стороны киноискусства, которые создают его своеобразие и силу. Почти вся сумма качеств кинематографа, которые ныне определяют его специфику, лежит в области его зрелищной стороны или тесно связана с нею, хотя сегодняшний кинематограф исключительно разговорчив.

Даже тогда, когда режиссер работает со сплошь текстовыми кусками, он должен детальнейшим образом продумать именно зрелищное оформление диалога, которым в конечном счете определяется кинематографическое качество произведения, ибо вне точного экранного решения в кино теряется не только выразительность, но и какая-то часть смысловой, идейной силы слова.

Театр в этом смысле менее требователен. Для иллюстрации приведу пример из своей работы над «Русским вопросом» К. Симонова.

Пьеса начинается с разговора Джесси и Гульда, в котором выясняются все фабульные обстоятельства: Джесси рассказывает Гульду, что приехал Смит, что ему заказана книга о Советском Союзе, что книга должна быть антисоветской, что она, Джесси, собирается выйти замуж за Смита, потому что Смит от этой книги разбогатеет. В этом же разговоре Гульд намекает, что Джесси была его любовницей, что она была и есть любовница Макферсона. Все дальнейшее развитие пьесы заложено в этом экспозиционном разговоре. Разговор этот в пьесе происходит в кабинете Макферсона.

Начать фильм таким статическим экспозиционным куском было бы недопустимо. При экранизации пьесы мне пришлось решать экспозицию совершенно по-другому.

Картина начинается с хроники, которая показывает современную Америку. Затем следует эпизод на аэродроме, куда прилетает Смит. Сюда вынесен кусочек разговора Гульда и Джесси. Затем Джесси и Смит едут в машине по вечернему Бродвею — сюда вынесен другой переработанный и развитый кусочек того же разговора. Затем следует

парикмахерская, где происходит короткий разговор Смита и Престона, транспонированный из последующих явлений пьесы. И, наконец, идет сокращенный разговор Гульда и Джесси, который начинается в вестибюле, продолжается в лифте, затем в огромной панораме через редакцию, где работают тысячи сотрудников, которая служит как бы «кухней» новостей, и только заканчивается этот разговор в кабинете Макферсона.

Этот пример довольно ясно показывает разницу между кинематографическим методом подачи материала и методом подачи театральным. Генеральное различие этих двух методов в том, что в кинематографе режиссер ввел большое количество разнообразного и характерного для времени и среды зрелищного материала. Словесная часть изменилась далеко не столь значительно, правда, текст был резко сокращен, зрелищный же материал претерпел полную перестройку и был, елико возможно, обогащен.

Дальнейшие части картины меньше отличаются по фактуре от пьесы, хотя в них сделаны значительные сюжетные изменения, но в зрелищном отношении сильнее всего реформировано начало. Почему именно начало? Потому что кинематограф с первых же кадров должен убедить вас в правде происходящего. Есть такой термин — «предлагаемые обстоятельства». Если широко понимать этот термин, то предлагаемые обстоятельства «Русского вопроса» — это Америка, 1947 год, атмосфера страны, Нью-Йорк, редакция, деловой день, вызванный Смит, намерения Макферсона и т. д.

В кинематографе нужно все это увидеть. В театре достаточно это услышать.

Не думайте, однако, что зрелищная сторона — это только улицы, массовки, природа. Вовсе нет. Зрелище может быть и скупым, и лаконичным, и интимным.

Я, например, допускаю, что можно поставить картину, содержанием которой был бы просто один день жизни человека.

Когда еще был жив Щукин, я хотел поставить такую картину — один день Ленина.

В 1922 году Ленин после тяжелой болезни огромным усилием воли вернулся к работе. После перенесенной болезни ему пришлось заново учиться писать, говорить, читать. Он силой заставил себя поправиться. Это было делом его титанической воли, его железного характера и неистребимой жажды деятельности. Врачи строго предупредили его, что он должен работать не более четырех часов в день. Владимир Ильич не послушал врачей. Он не мог себе позволить отдыха. Момент был острый, партия, страна переживали нелегкие дни. Завязывались первые международные связи. Во всех областях жизни Советского Союза нужны были его ясные указания. Ленин это делал день за днем с огромной, кипучей энергией. Он держался подчеркнуто весело, часто смеялся. Его секретари вспоминают, что он тогда был веселее, чем когда бы то ни было, хотя прекрасно знал, что ему предстоит весьма короткий период жизни, в который он должен сделать как можно больше.

Какую поразительно содержательную картину можно создать, показав один день жизни Ленина в этот период. Он встает больной, он преодолевает головокружение, слабость, берет себя в руки, готовится к рабочему дню, завтракает, входит в кабинет, полный орлиной энергии, веселый, бодрый, а подчас гневный, он принимает в кабинете таких людей, как Калинин, Чичерин, Дзержинский, Сталин, принимает рабочих, крестьян, народных комиссаров и так далее. Разве день жизни Ильича не интересное содержание для картины? По-моему, невероятно интересное. А между тем в картине не было бы ярких зрелищ, она была бы заключена в четырех стенах, и ничего, кроме кабинета Ленина, его комнаты да кремлевского двора, зритель не увидел бы.

С другой стороны, можно представить себе картину, действие которой охватывает весь земной шар.

Содержанием ее может быть, скажем, очередной конгресс мира. Люди съезжаются со всех концов земного шара. Можно показать судьбу ряда делегатов, можно показать множество интереснейших людей и стран: Вьетнам и Корею, Бразилию и Аргентину, Англию, Францию, Италию. Можно это сделать в пределах одной картины? Можно. Это тоже кинематографический материал.

Казалось бы, предлагаются такие разные предметы киноискусства, что кинематографическим материалом оказывается все что хотите, — все кинематограф! Нет, не все оказывается в одинаковой мере кинематографом, ибо в первом случае, когда говорится об одном дне жизни Ленина (или просто рядового человека), мы имеем дело с очень специфическим материалом, и нам надо изобрести к этому дню, к этому замкнутому в четырех стенах материалу, совершенно особый подход, для того чтобы найти в нем кинематографическую зрелищную яркость. В самом замысле, вне разработки, строго говоря, кинематографического зерна нет. А во втором случае кинематографическое зерно есть в самом замысле. Сам материал как бы наталкивает на решение его именно кинематографическими средствами.

Итак, главной и отличительной особенностью кинематографа является его зрительная, зрелищная сторона.

Какова бы ни была структура кинокартины, есть некоторые законы, общие для любого кинематографического произведения, которые режиссер должен помнить.

Эти общие свойства кинематографа проистекают из его характерных особенностей, в первую очередь — из массовости киноискусства.

Хорошую картину у нас в первые же месяцы смотрит 15-20 миллионов человек, и нужно, чтобы она могла понравиться всем этим людям: рабочим, студентам, старикам и молодым, академикам и дворникам, вагоновожатым и министрам. Но для этого она должна быть ясна и понятна им всем.

Значит, первое свойство кинематографического письма — это понятность, простота, популярность его.

Второе — это народность сюжета. Что значит — народность сюжета? Это вовсе не значит, что нужно делать картины только из жизни, скажем, пролетариата или крестьянства. Картина может трактовать любые события отдаленной от нас эпохи, взятые в любой стране, в любой среде, но тема ее, ее внутренняя идея, мораль событий, которые в ней происходят, — все это должно быть близко и понятно нашим современникам и согражданам, должно волновать каждого из них. Самые, казалось бы, отдаленные от нас по времени и расстоянию картины могут возбуждать самые злободневные для нас чувства, если они сделаны с достаточной степенью точности и с чувством нашего времени.

Третье правило: картина должна быть построена в самом основании максимально точно. Кинематограф в какой-то мере искусство «площадное», этим он отличается от театра, значительно более замкнутого в себе. Недавно многие театральные деятели два-три десятка лет тому назад стремились поломать коробку театра, вынести зрелище на площадь, сделать его более народным, массовым. Об этом всегда мечтал и Маяковский, но он еще не видел в кино, тогда немом, народного преемника театра. А кинематограф является этим преемником, ибо он вынес обогащенное театральное искусство на площадь, развил и расширил его, сделал его абсолютно массовым, популяризировал его, нашел новый выразительный язык. Но именно поэтому, хотя киноискусство может быть чрезвычайно тонким и изящным в отделке деталей в кадре, в тонкостях актерской работы, в режиссерских ходах, — именно поэтому в основе своей, в замысле картины, в развертывании фабулы, в действии оно должно быть очень точным, простым и лаконичным.

Следующая сторона — вопросы логики. У нас очень часто нарушают в кинематографе логичность развития сюжета, в то время как железная последовательность его,

точность всех мотивировок, обоснованность всех положений являются необходимейшими из требований.

Для того чтобы замысел автора нашел в картине адекватное воплощение, нужно знать основные принципы композиции сценария и фильма.

Длина современной кинокартины составляет в среднем 2500–2800 метров, а то и несколько меньше, так что кинематографическое зрелище обычно продолжается от часа двадцати минут до полутора, редко — до двух часов. Правда, бывают картины более длинные, но это случается редко.

Рядовая пьеса занимает до трех часов действия. Бывают пьесы и более продолжительные. Таким образом, картина короче пьесы. Требования же к зрелищному и идейному содержанию картины не меньше, чем к театральной пьесе, скорее, наоборот. Этими обстоятельствами — ограниченным размером кинопроизведения и высокими требованиями к его содержанию, необходимостью показа среды, человеческих характеров, образов — определяются своеобразные черты кинематографического сюжета. Строчение, структура кинематографических картин значительно разнообразнее и сложнее, чем строение обычных театральных пьес.

Фильм складывается из ряда эпизодов, как театральное представление — из актов и картин, только в театральном представлении картины четко отделены друг от друга занавесом, светом, антрактами, а в кинематографе эпизоды связаны плотнее, развитие зрелища непрерывно. И все же картина состоит из ряда четко разграниченных эпизодов, иногда даже отмеченных затемнениями или наплывами. Таких эпизодов в картине в среднем бывает от 15 до 30. Бывает и больше.

Благодаря ограниченной протяженности кинематографического зрелища, благодаря тому, что оно, за редкими исключениями, не может быть больше определенного размера, в кинодраматургии сложились своеобразные виды

строения сюжета, которые с известной натяжкой можно приравнять к литературным видам. Это отчасти происходит и потому, что развитие кинематографа тесно связано с освоением литературы. Вглядываясь в кинокартины, можно определить, что есть фильмы, которые по строению сюжета явно идут от новеллы, от короткого рассказа, есть картины, которые идут от повести, есть картины, которые можно приравнять, скажем, к роману, есть картины пьесоподобные и т. д.

Но если литературная новелла занимает максимум 20-30 страниц, то роман занимает 500, а то и 1000 страниц. Следовательно, в литературе различие в строении сюжета сопровождается огромной разницей размера произведения. В кинематографе же, хотя различие строения почти столь же отчетливо, как в литературе, размеры произведения примерно одинаковы: и новелла в кино укладывается в полтора-два часа, и роман должен уложиться в такое же время.

Это делается возможным только потому, что кинематограф позволяет по-разному обрабатывать материал: в новелле с коротким сюжетом материал обрабатывается с совершенно иной степенью подробности, чем в фильме, строение сюжета которого сходно с романом. Поэтому и размер, и структура кинематографического эпизода очень различны. В картине с новеллистическим строением сюжета эпизоды разрабатываются весьма детально и могут быть широко развернуты. В картине же типа романа — с большим количеством героев, с большим охватом событий и времени — эпизоды разрабатываются несколько по-иному, потому что кинороман должен пробежать за те же два часа (максимум — при двух сериях — три часа) огромный отрезок времени, охватить огромное количество событий, экспонировать много персонажей.

Что такое новелла? Новелла — это короткий рассказ, опирающийся на какое-то единое острое происшествие, фабульное событие, в котором сосредоточено все действие.

В связи с этим новелла, как правило, не бывает протяженной во времени, действие ее укладывается в сравнительно сжатые сроки. В смысле обзора мира, пространственных категорий эпизоды новеллы тоже обычно сосредоточены так, что они происходят в одном месте или немногих, тесно связанных между собою местах. Поскольку время действия очень коротко, то глубокого развития характеров обычно нет, они даются в сформированном виде, причем персонажей вводится не больше, чем это нужно для центрального события (если не считать каких-нибудь фоновых фигур). Герои новеллы не стареют, сравнительно мало изменяются, за исключением тех случаев, когда в результате центрального события происходит какой-нибудь резкий перелом судьбы и резкое изменение характера. Таким образом, характеры здесь более статичны, время действия короткое, место ограничено, одно центральное событие определяет и все образы, и весь сюжетный ход.

«У нас наибольшее распространение получили сценарии типа повести. В таком сценарии временной ход значительно шире, шире и событийный размах, охват среды, мест действия, более разнообразны сюжетные перипетии, вводятся обычно параллельные линии, имеется не одна группа действующих лиц, сосредоточенная вокруг центрального сюжета, а могут быть развиты и вторые характеры со своим сюжетом.

Типичным примером такой картины-повести является, например, «Большая семья». Она поставлена по роману, но разработана с недостаточной шириной для того, чтобы приравнивать ее к кинороману.

«Последняя ночь» — картина Райзмана об Октябрьских событиях в Москве — это тоже типичная картина-повесть. Действие ее во времени сконцентрировано, как в новелле, но зато в ней развит ряд параллельных линий: одна семья, вторая семья, переплетение событий, судеб, разные социальные срезы жизни. Структура ее сюжета значительно сложнее, чем в картине-новелле.

Типичная картина-повесть — «Машенька». Она имеет значительно больший временной разворот по сравнению с «Последней ночью», но зато параллельные сюжетные линии в ней усечены, и все действие сконцентрировано на истории главных персонажей.

«Депутат Балтики», «Человек № 217» — все это картины-повести. «Мечта» — также характерная картина-повесть с несколькими параллельными линиями, с довольно большой временной протяженностью, но без такого широкого охвата событий, людей, среды, какой типичен для романа. «Мечта» включает в себя целый ряд сюжетных линий, каждая из которых экспонирована, проведена через перипетию фабулы и закончена. Переплетение этих линий создает структуру картины-повести.

Если картина «Ленин в Октябре», несмотря на то что действие в ней сжато в несколько дней, все же в какой-то степени приближается к роману, является картиной эпического строения, то «Ленин в 1918 году» — это повесть о нескольких днях жизни Ленина, ибо она более узка по охвату событий, сосредоточена в нескольких эпизодах.

На грани между повестью и романом стоит наша великая картина «Чапаев», очень своеобразная по структуре сюжета: в ней при несколько ослабленной фабульной линии (событийная сторона сравнительно мало подчеркнута) все сосредоточено на развитии монохарактера, на последовательном действенном освещении образа. Нить зрительского интереса все время держится в этой картине фигурой Чапаева. Как граненый алмаз, поворачиваясь то одной, то другой стороной, сверкает то красным, то синим, то желтым, голубым или белым лучом, так и Чапаев поражает многокрасочностью своего характера. Сначала он показан на тачанке, и вы понимаете — это герой. Потом он встречается с Фурмановым в эпизоде вылавливания винтовок, и вы видите — это хитрец. Затем скандал с фельдшерами, и открывается новая грань — простак да еще неврастеник. В какой-то момент думается, будто он груб, но вот он уже

показан мягким; добрый? — нет, жестокий; безграмотный? — нет, очень умный; бестактный? — нет, в высшей степени тактичный; наивный? нет, себе на уме; зазнается? — нет, скромн и прост. Характер Чапаева необычайно противоречив, и в каждом эпизоде он с нарочитой остротой поворачивается к зрителю неожиданной и большей частью прямо противоположной гранью. Если в одном эпизоде он кричит: «Расстрелять!», то в следующем появляется совершенно иная интонация. Острое наблюдение за необычным характером человека лежит в основе строения этого фильма, его развития.

Что такое картина-роман? Тут, конечно, четких граней установить нельзя. Кинематографисты много лет мечтают довести кинематограф до уровня подлинного романа, с характерным для романа широким охватом событий, времени, эпохи, социальных слоев, с рядом переплетающихся сюжетных линий, каждая из которых имела бы свое особое смысловое значение, с целой галереей ведущих образов.

Характеры в романе находятся в непрерывном развитии, люди растут, меняются на ваших глазах. Ни новелла, ни повесть не достигают такого большого смыслового размаха и возможности такого глубокого, подробного проследивания за ростом, за развитием характера человека, какого достигает роман. Разносторонность материала романа дает возможность значительно сложнее строить мысль, более разнообразно, богато проводить свой идейный замысел. Все это требует широкого письма, огромного количества подробностей, высоких категорий мышления.

В кинематографе, отчасти из-за ограниченного времени, картина-роман встречается с целым рядом специфических, особых трудностей. Одно время казалось, что, для того чтобы сделать картину по своему размаху, мышлению, по охвату событий, по разнообразию материала приближающуюся к роману, необходимо делать двух-трехсерийные, даже говорили, пятисерийные картины,

демонстрация которых могла бы длиться несколько вечеров подряд.

У нас есть многосерийные картины: «Петр Первый», «Адмирал Ушаков» и др. Но картина-роман определяется все же не размером и, во всяком случае, не столько размером, сколько строением, независимо от числа серий. «Иван Грозный» Эйзенштейна, «Тарас Шевченко» Савченко, «Щорс» Довженко, «Сельская учительница» Донского, с моей точки зрения, приближаются к роману.

Не обязательно картина-роман должна растягиваться на две, три или четыре серии. При строгой экономии материала, при умении работать лаконично можно и в картину, длящуюся два часа, вместить огромное количество событий, мощный разворот действия, большую временную протяженность. Структура эпизодов в такой картине, конечно, должна отличаться от структуры эпизодов новеллы. Большинство эпизодов фильма-романа должно делаться гораздо более коротко; лаконично.

Краткость каждого отдельного эпизода, опирающегося на выразительные детали, на лаконичное слово, резкие переброски с одного эпизода на другой в расчете на то, что зритель многое сам додумает, довоображает, — вот отличительные признаки киноромана.

Содержанием художественного кинематографического произведения является человек, образ человека.

Драма в широком понимании этого слова (я имею в виду драму не как жанр, а как содержание вещи) есть столкновение характеров, выраженное в действии.

Конфликт, который лежит в основе каждого произведения, возникает в результате столкновения противоположных сил, столкновения людей, направляемых волей. Если развитие этого конфликта опирается к тому же на выпукло очерченные характеры, то, по-видимому, мы имеем дело с произведением искусства. Если же конфликт завязывается и развивается не в связи с характерами, об-

разами персонажей, не в связи с их индивидуальной волей, а, скажем, только благодаря неким случайностям, то он является конфликтом, я бы сказал, второго порядка. Подобные конфликты тоже возможны и бытуют в драматургии, но высокие произведения искусства стараются избегать такого рода сюжетных стержней.

При хорошей драматургии конфликт строится вокруг какого-либо примечательного острого случая, а все развитие перипетий предоставляется как бы самим героям, таким, какие они есть, с их неповторимыми характерами, с их собственной волей, которая является продуктом характера, которая не может быть оторвана от реального человека, от времени, от среды, от социальной характеристики. Развитие перипетий диктуется персонажами и их стремлениями, а не нарочитой волей автора, которая остается как бы невидимой.

Каждое произведение, в том числе и кинематографическое, грубо говоря, делится на три части. Первая часть называется экспозицией: в ней раскрываются предлагаемые обстоятельства произведения в целом и происходит завязка основного конфликта. В экспозиционной части, как правило, должны быть показаны все или почти все будущие герои, особенно если произведение строится, как концентрированная во времени, острая борьба. В тех редких случаях, когда произведение строится по линейной схеме, как, например, «Сельская учительница», где действие ведет один человек на протяжении всей своей жизни, экспонируется этот один человек, а остальные лишь постепенно входят в действие. Но входя, они каждый раз так или иначе вступают в конфликт, связываются с действием главного персонажа. Обычно же в экспозиционной части автор разворачивает почти всю группу действующих лиц, очерчивает время, среду и предлагаемые обстоятельства и завязывает основной конфликт.

После этого идет средняя часть — перипетийная (перипетии — это сменяющиеся сюжетные положения драмы).

В этой части, которая занимает большую часть произведения, борьба постепенно развивается и приходит в какой-то момент к кульминации, т. е. к наивысшему пункту, открывающему наиболее острую фазу борьбы. Кульминация может наступить в конце произведения или где-то в середине его. Затем следует финал, разрешение драмы. В фильме «Ленин в 1918 году» кульминация идейного и драматического замысла находится почти в середине. Разрешение, последний этап, занимает треть картины. В картине «Ленин в Октябре» кульминация находится в самом финале, разрешение же целиком вмещается в одну последнюю фразу — Ленин, протянув руку, говорит: «Революция совершилась».

В разных произведениях по-разному лепится сюжетная ткань, но всегда можно найти эти три основные этапа: экспозицию с завязкой, перипетийную среднюю часть с кульминацией и финал с разрешением драматургического узла. В финале должны быть завершены все основные сюжетные линии: то, что было заложено в начале, должно решиться в конце. Чехов говорил, что если в первом акте висит на стене ружье, то в третьем оно непременно должно выстрелить. Как нужно понимать эту фразу? Конечно, не прямо. Она означает, что если автор вводит в сюжет какое-то острое положение, какой-то материал, который зритель внутренне отмечает, то где-то в финале эта линия, этот материал непременно должны быть решены.

Бывают произведения, в которых развивается целый ряд параллельных линий; тогда финал должен решать все эти линии.

Если взять такой фильм, как «Сельская учительница», в котором развивается судьба одного человека, то в финале ее, естественно, решается только одна генеральная тема — тема учительницы. Но выпуск учеников в конце прямо отвечает началу.

В картине «Ленин в Октябре» судьбы основных персона-

жей как бы не решаются даже в финале, потому что генеральной темой этой вещи является не судьба того или другого человека, принимавшего участие в борьбе на стороне Октябрьской революции или контрреволюции, а судьба самой Октябрьской революции и воля Ленина к осуществлению восстания, которая ведет действие. Следовательно, торжество воли Ленина и народа, арест Временного правительства, крах контрреволюции, открытое появление Ленина на трибуне решают генеральную тему, и тогда становится уже не важно, что произойдет дальше с отдельными людьми. В финале только отмечены некоторые персонажи: Василий, которому Ленин жмет руку, крестьянин, который, наконец, увидел Ленина.

Часто применяется кольцевое построение драматического произведения, при котором финал отчетливо, ясно, не только по мысли, но и по материалу, по отдельным деталям перекликается, отвечает начальной части, повторяет частности, но уже в новом смысле и на новом уровне.

Движение сюжета, которое всегда является столкновением разных «я хочу», опирается в своей разработке на отдельные эпизоды.

Действие есть основа и всего произведения в целом, и любого из его эпизодов. Каждый эпизод фильма есть столкновение воли, то есть действие. Непосредственное столкновение воли в эпизоде иногда выражается прямо — в физической борьбе, иногда в споре, иногда во внутреннем споре или в скрытом действии, которое является, по существу, спором, если в него вникнуть. Иногда в эпизоде может участвовать только одна из спорящих сторон, но и она действует, ибо непременно осуществляет часть действия всего произведения. Спор, борьба может вестись и с закадровым противником.

Разумеется, не в каждом эпизоде сталкиваются противоборствующие силы, могут быть эпизоды, в которых нет прямого столкновения. Но даже если эпизод, скажем, изображает одиночество, то и в этом одиночестве нужно най-

ти сквозное действие человека, которое идет через все произведение в целом.

Каждый эпизод, в зависимости от того, где он расположен внутри сюжета, несет свою функцию. Есть эпизоды экспозиционные, то есть такие, которые знакомят зрителя с людьми, с обстановкой, со средой, со временем, экспонируют действие, завязывают конфликт; есть эпизоды перипетийные, то есть те, которые развивают действие, заложенное в первых эпизодах, развивают дальнейшую борьбу, столкновение волею, приводя ко все более острым, резким столкновениям; и, наконец, есть эпизоды заключительные, которые разрешают эти столкновения.

Эта схема стара как мир, но несчастье заключается в том, что она не всегда достаточно умело и кстати прилагается к нашему новому материалу и поэтому воспринимается именно как схема.

Точно так же обстоит дело и с экспозицией. В наиболее открытом виде экспозицию можно обнаружить в оперетте, особенно старой, в фарсе и в водевиле, который подчас начинается с того, что выходит актер и прямо сообщает зрителю предлагаемые обстоятельства. Обыкновенно это бывает прислуга, которая говорит примерно такое: «Я живу в таком-то доме, барышня очень капризная, всех женихов отвергает, папа скупой, мама такая-то, за ней ухаживает такой-то, но ничего не выйдет, а я сама — горничная, и сейчас должен приехать жених».

Оговорив все отправные положения в совершенно условном монологе, актер завязывает клубок действий.

У хорошего автора экспозиция строится так, что читатель не замечает, как сообщаются обстоятельства, как постепенно идет наращивание действия. Материал в таком произведении как бы начинается прямо с конфликта. Так это делает, например, мой любимый Толстой. Я лучшего писателя в этом отношении не знаю. «Анна Каренина» начинается с того, что Степан Аркадьевич Облонский просыпается не в спальне, а в кабинете на диване, потому что

он вчера поссорился с женой и жена решила от него уйти. Уже вызвана Анна из Петербурга, она должна сегодня приехать, чтобы мирить разводящихся супругов.

Таким образом, Толстой сразу вводит тему романа, то есть измену и развод, но при этом вводит его как бы обманно: это совсем не тот развод, и Степан Аркадьевич во все не разойдется с Долли, они будут жить и дальше, и он всю жизнь будет ее обманывать. Это только размолвка, которая никакого существенного следа в романе не оставит. Но Толстой, концентрируя внимание читателя именно на этой размолвке, успевает в это время привезти в Москву Анну, познакомить ее с Вронским, устроить бал, привести на этот бал Кити, Анну и Вронского. Он заставляет Кити потерять Вронского и отказать Левину. Итак, все конфликты романа завязываются, и происходит это совершенно незаметно, скрытое историей несостоявшегося развода Степана Аркадьевича, который лишь тематически перекликается с разводом Анны, как бы предваряет его.

Если бы Толстой начинал прямо со встречи Анны Карениной и Вронского, то встреча могла бы показаться нарочитой: читатель мог бы почувствовать, что эта случайность специально подстроена, чтобы столкнуть будущих любовников. Но Толстой искусно скрывает свои намерения. Степан Аркадьевич встречает Анну с искренней надеждой на то, что она спасет его семейный мир, и читатель ждет от Анны только этого. Случайно (это единственная случайность, все остальное абсолютно закономерно) она ехала в одном вагоне с матерью Вронского. Дальше все развивается абсолютно логично, потому что входит в работу машина столкновения волею и характеров, общественного мнения и нравов. Вронский приезжает встречать мать, видит Анну... Постепенно, сначала незаметно, читатель оказывается втянутым в машину действия, в генеральный конфликт, который возникает для него так же естественно, как это происходит в жизни, непонятно как и почему,

в строгой логике взаимодействия живых людей, взаимодействия живых характеров.

Эпизоды экспозиционной части произведения несут определенную служебную нагрузку: это — завязка, обоснование будущего конфликта. Но вместе с тем эти вступительные эпизоды должны нести в себе самих свой изначальный, внутренний конфликт. Если они будут служить только материалом экспозиции в чистом виде, как у нас иногда бывает в фильмах, они обязательно окажутся скучными, потому что в них будут только показываться, перечисляться люди, раскрываться обстоятельства, а действие еще не начнется. Дурная драматургия, как правило, связана с бездейственной экспозицией.

Как ни горько признаться, но я не перестаю жалеть о двух коротеньких вступительных эпизодах фильма «Ленин в Октябре», которые были нами режиссерски и сценарно не продуманы достаточно хорошо, сделаны драматургически неискусно. Первый из них — митинг, который вводит в место и время действия. Этот митинг знакомит зрителя с эпохой, — не больше. Сейчас я могу предложить десятки эпизодов, которые выполняют его функцию с большим успехом. К сожалению, тогда они мне в голову не пришли.

Но все же этот митинг экспонирует хоть время действия — Октябрь 1917 года.

Следующий эпизод сделан еще хуже: стоят какие-то офицеры на улицах и ищут Ленина. В действие еще не введен ни один герой. Если бы хоть какой-то персонаж картины участвовал в нем, что-то было бы завязано, появилась бы более крепкая драматургия. А сейчас это — взгляд и нечто, общая обстановка, картинка настроений эпохи, и только.

Таким образом, пробормотаны два эпизода, драматургически слабые, и лишь после них дается эпизод, сделанный более тщательно: появляется Ленин.

В экспозиции нужно знакомить зрителя с эпохой, со

средой, определять социальную характеристику персонажей, давать подчас большое количество важнейших сведений, чтобы развязать потом себе руки, получить возможность свободного ведения действия, но делать это нужно сразу же в активном действии, в конфликте.

Прежде чем научиться разбираться в структуре всего произведения в целом (а это режиссеру, конечно, необходимо), необходимо научиться разбираться в структуре эпизода — той составной единицы, из которых складывается сюжет произведения. Разбираясь в структуре эпизода, следует каждый раз отмечать для себя практическую цель данного эпизода и его строение.

Каждый эпизод несет определенную структурную нагрузку. Во-первых, он развивает действие, заложенное в предыдущих частях; во-вторых, готовит то, что мы называем «площадкой» для последующего движения, то есть подготавливает следующие столкновения. Нанизываясь друг на друга, эпизоды постепенно накапливают взрывчатый материал вплоть до кульминации, в которой происходит обычно взрыв, подготавливающий разрешение.

Кульминация действительно раскрывает идейный замысел всей вещи, на нее работает накопленное напряжение всех линий борьбы, всех волей, пересекающихся в произведении. Часто в кульминации действие приходит к какому-то резкому слову, как, например, в «Мечте», где кульминацией является грандиозный скандал в доме мадам Скороход, в котором разрубаются почти все линии, накапливающиеся вначале.

Значит, любой эпизод нужно рассматривать в связи с предыдущими (на что он опирается) и последующими (что он готовит).

Внутри каждого эпизода должен опять-таки решаться какой-либо частный драматический конфликт. В нем должна быть своя, так сказать, «малая» драматургия — своя небольшая действенная экспозиция, свои перипетии,

кульминация, разрешение. Это разрешение может иногда занимать всего одна реплика, экспозиция тоже может быть молниеносной. Иногда эпизод связан с целым рядом переломов. В эпизодах могут многократно меняться отношения людей, в них тоже может быть ряд перипетий, определяемых волей и характерами.

Почти в каждом хорошо драматургически построенном эпизоде можно обнаружить резкие сломы.

Почти в каждой законченной драматической сцене, даже самой маленькой, есть экспозиция, слом и финал. Возьмем совсем микроскопическую сцену из финала «Ленина в Октябре» — ночь перед штурмом.

«С грохотом несется последний трамвай. Он пуст. На площадке одинокая кондукторша.

На остановке в вагон вскакивает Василий и загримированный Ленин. Кепка у Ильича низко надвинута на лоб, воротник пальто поднят. Виднеются только перевязанная щека и густой клок темных волос на лбу.

Ленин и Василий садятся. Ленин возбужденно оглядывается по сторонам, глаза его блестят.

— Куда идет вагон? — весело спрашивает он кондукторшу».

Этот миниатюрный очерк является экспозицией эпизода. Затем начинаются перипетии его:

«Та не отвечает, вглядываясь в темные ночные улицы.

Василий дергает Ленина за рукав, показывает ему глазами, что он не должен говорить: ведь его могут узнать.

Ленин виновато машет рукой, отворачивается, но тут же, не удержавшись, обращается к кондукторше:

— Товарищ, куда идет трамвай?

— В парк, — неохотно отвечает кондукторша».

Короткая, но перипетия — в жесте Ленина подразумевается согласие: «Хорошо, не буду говорить», но он тут же не выдерживает: «Товарищ, куда идет трамвай?»

Дальше.

«Василий опять толкает Ленина локтем и выразительно

глядит на него. Но Ленин не обращает на Василия никакого внимания.

— А почему он...

— Не разговаривайте, Владимир Ильич, — еле слышно цедит сквозь зубы Василий.

Ленин машет рукой, с извиняющимся видом отворачивается, но тут же снова озорно обращается к кондукторше:

— А почему он идет в парк? Ведь еще рано.

Кондуктор сердито поворачивается к Ленину:

— Куда, да почему... Ты что, с луны свалился, что ли? Не знаешь, что мы сегодня буржуев бить будем?

Ленин едва сдерживает смех. Глаза его весело сверкают из-под кепки. Василий фыркает, но тут же, на всякий случай, строго обрывает кондукторшу:

— Ну, ладно, ладно. Не ори очень-то.

Это и есть разрешение. «Ну, ладно, ладно. Не ори», — иными словами: «мы такие же, как ты». В течение эпизода пришло взаимопонимание трех людей, которые поначалу друг друга не знали: кондукторша глядела подозрительно, Василий боялся, чтобы Ленин говорил при ней, между тем кондукторша сама готовится к штурму. Коротенький эпизод, но в нем тоже своя экспозиция, свое развитие и маленький финал — точка, которая позволила переходить дальше.

Я не могу вам привести точного определения, что такое драматургия. Все определения, которые я знаю, неполные и неверные. Я знаю только одно, что драматургия — это метод сведения в небольшой отрезок времени сгустка жизни, в котором отражается мировоззрение художника, его взгляд на людей, на мир. Следовательно, задача драматургии есть задача информации, если переводить на современный язык. Художник многое сообщает зрителю: чем больше информации заложено в произведении искусства, тем оно ценнее. Чем больше открытий делает зритель, смотря это произведение искусства или читая его,

слушая, скажем, в устном творчестве или по радио, чем больше информации он получает, информации просто в виде знаний об обществе, информации о жизни человеческого духа, информации чувственной, информации, которая раскрывает для него новые стороны общественных отношений, новые для него типы людей, новые для него и для человечества отношения между людьми, тем вообще ценнее это произведение. Значит, задача режиссера, автора сценария, писателя, любого работника искусства рассказать о людях нечто новое.

Любое зрелище, а также и литература прозаическая имеет в основе своей событие. Вы, в общем, не найдете теоретически полного и удовлетворяющего определения того, что такое сюжет. Я не знаю и не решаюсь вам сказать. Сколько я ни читал по этому поводу определений, каждое из них кажется мне неполным, неясным и лишенным кинематографической специфики. Но я знаю твердо, что сюжет, во всяком случае, является выкристаллизованным из жизненных обстоятельств непрямым событием, которое с интересом смотрится зрителем.

В последние годы я по-новому начал размышлять о вопросах драматургии и начал присматриваться ко всему новому, что делается в этой области и у нас, и за рубежом.

В картине «Девять дней одного года» мне надо было сказать очень многое. Старые каноны драматургии не годились, ибо речь героев не подчинялась логике привычного кинематографического сюжетного развития, ограничивающего автора и ограничивающего свободу мышления героев. А нам с Д. Храбровицким хотелось раскрепостить мысль.

Легко проанализировать сценарий «Девять дней одного года» и убедиться в том, что впервые за тридцать лет моей работы я нарушил все привычные для меня правила построения сценария. Я всегда стоял за краткость и широту экспозиции, которая стремительно вводила в действие основную массу персонажей и ориентировала зри-

теля в существо завязывающегося конфликта. Чем короче и насыщеннее экспозиция, тем легче, думал я, перейти к раскрытию перипетийной части, направленной к единой цели. Эта перипетийная часть должна занимать генеральное место в картине. Кульминацию событий я обычно помещал где-то на пороге последней четверти картины. Это начало Октябрьского восстания в «Ленине в Октябре», это покушение в «Ленине в 1918 году», это скандал в семье Розы Скороход в «Мечте», это приезд штурмовиков в «Человеке № 217», это свадьба в «Убийстве на улице Данте».

В «Девяти днях одного года» мы нарушили эту пропорцию. Вся работа над сценарием, от варианта к варианту, заключалась в том, чтобы разрушать внешнюю логику течения событий, ослаблять искусственные сюжетные цепки, в то время как раньше, в течение тридцати лет, моя работа сводилась как раз к обратному.

Вся первая половина «Девяти дней одного года», вплоть до свадьбы, есть не что иное, как неимоверно распухшая экспозиция. Только во время свадьбы мы знакомимся с рядом очень важных для нас героев картины. Таким образом, экспозиция занимает больше половины фильма. Засим следует перипетийная часть. Она очень коротка, всего один день и одно утро, около 300 метров.

Кульминация перипетийной части — это удачный опыт. А дальше идет непомерно растянутый финал, настолько растянутый, что он мог бы длиться сколько угодно частей и мог бы быть оборван гораздо раньше.

Не только я, но и большинство участников съемочной группы очень боялись, что это настойчивое ослабление сюжетных цепочек, нарушение пропорции и многочисленные уходы в сторону от развития действия, многократные остановки действия и т. д., — все это снизит интерес к картине и сделает ее трудной для восприятия. Это оказалось как будто неверным.

До «Девяти дней одного года» движущей силой картины, ее пружиной я всегда считал развивающуюся фабу-

лу. В «Девяти днях одного года» движущей силой картины стала развивающаяся мысль, и именно мысль сформировала и последовательность эпизодов, и строение их, и все основные формальные приемы.

Уже в середине работы над картиной мы нашли формулу: «картина-размышление». Эта краткая формула вооружила нас и помогла преодолеть ряд противоречий. Она привела даже к изменению названия картины. Прежде картина называлась «Я иду в неизвестное», то есть подчеркивалось именно сюжетное движение. Название «Девять дней одного года» более неподвижно, но оно точнее определяет новую форму картины.

Конечно, я не сказал в «Девяти днях одного года» всего того, что хотел сказать. Я испытываю жадную потребность высказаться по многим вопросам, которые волнуют не только меня, а, убежден, большинство моих современников. И поэтому, может быть, в следующей картине мне потребуется вновь очень много слов и много размышлений.

Новая для меня драматургия «Девяти дней одного года» потребовала множества новых решений во всех областях режиссуры. Я всегда был убежден, что все формальные стороны фильма подчинены одной главной стороне — его драматургическому решению.

Я не убежден, что мне удалось сделать все необходимое в области режиссуры. Но, по меньшей мере, картина с железной необходимостью заставила меня задуматься над всеми сторонами своей работы, а в связи с этим и над работой моих товарищей.

Беседа одиннадцатая.

Актер в кино

Я не специалист в работе с актером. Как и у многих моих товарищей, кинорежиссеров, у меня нет школы работы с актером. Ко времени постановки своей первой картины я решительно ничего не знал об актере, не обладал никаким методом, никакой подготовкой, я все постигал на практике.

Разумеется, и на практике можно научиться работать с актером, можно открыть ряд секретов этой профессии, можно добиться того, что актеры будут играть у тебя так, как это тебе кажется нужным, и то, что тебе кажется нужным. Но одно дело — уметь добиваться от актера хорошего результата в своей картине, другое дело — учить его актерскому мастерству. Для того чтобы учить, следует хорошо знать методику.

Впрочем, должен сказать, что во всем мире очень многие кинорежиссеры знают работу с актером только по своей режиссерской практике и не обладают точным, обоснованным методом. Может быть, поэтому почти нет кинематографической литературы, серьезно трактующей работу с актером в кинематографе, профессионально и подробно освещающей этот вопрос.

Совсем иное дело в театре. Существует огромная, очень интересная и глубокая литература по воспитанию театрального актера и по работе с ним в процессе создания спектакля. Наша страна занимает в этом отношении первое место, потому что крупнейшим теоретиком работы с актером, создателем современной, научно обоснованной системы воспитания актера является К. С. Станиславский. Труды его признаны во всем мире, это классические работы.

Тем из моих читателей, кто особенно заинтересуется именно этой областью режиссерской работы, я порекомен-

дую прежде всего прочитать труды Станиславского и в особенности лучшее его творение, книгу «Моя жизнь в искусстве». Для того чтобы наглядно понять метод работы Станиславского, желательно еще прочитать воспоминания режиссера Н. Горчакова «Станиславский на репетиции». Н. Горчаков был ассистентом Станиславского и, к счастью, знал стенографию. И нужно отдать ему должное — он сделал великое дело. После каждой репетиции он на основании своих записей восстанавливал ход ее, и это дало ему возможность сделать впоследствии превосходную, очень поучительную книгу.

Есть и еще ряд отличных книг по работе театрального актера. Все они очень полезны, и многие из них написаны талантливыми актерами или режиссерами, крупными специалистами в своей области, хорошо изучившими систему Станиславского.

Правда, работа театрального актера отлична от работы актера кинематографического, это не совсем одно и то же; и даже школа воспитания театрального актера, особенно на старших курсах, отличается от школы воспитания актера кинематографического.

Тем не менее основа актерского действия в кино и в театре примерно одна и та же. Мне довелось в жизни работать и с крупными кинематографическими актерами, и с крупными театральными актерами. Мне довелось снимать Б. В. Щукина, В. В. Ванина, Н. Ф. Астангова, Ф. Г. Раневскую, Н. П. Охлопкова, Н. В. Комиссарова, Н. С. Плотникова и ряд других выдающихся театральных актеров. Все они в то же время являются и выдающимися кинематографическими актерами. Значит, не так уж различна специфика актерской работы в театре и в кино. Знающий театрального актера, знает многое и о киноактере.

Поэтому в беседах о работе с актером в кино мы будем главным образом говорить только о том, что отличает работу кинематографического актера от работы актера театрального, займемся только специфическими особенностями.

Эти отличия, эти кинематографические особенности тоже очень значительны и по-своему интересны.

Когда мне была поручена постановка «Пышки», я ничего не знал о работе с актером. Коллектив актеров, который я собрал, был довольно разношерстным. Здесь были очень опытные театральные актеры: Ф. Раневская, А. Горюнов, М. Мухин. Из них Раневская — талантливая актриса — снималась впервые. Были здесь театральные актеры, давно пришедшие в кино, ставшие профессиональными киноактерами, например П. Репнин и С. Левитина. Были молодые, не имевшие большого опыта театральные актрисы — Н. Сухотская, Г. Сергеева, Т. Окуневская. Были профессиональные киноактеры, никогда не работавшие в театре, — А. Файт, К. Гурняк. Была совсем неопытная киноактриса В. Кузнецова. И, наконец, играл довольно большую роль некто В. Лавринович. Я пригласил его на роль демократа Корнюде из-за необыкновенно роскошной бороды. Корнюде должен быть бородатым, а мне не нравились приклеенные бороды. Я знал, что в немом кинематографе работают с типажом и решил пригласить человека из-за его бороды.

Одним словом, компания была очень разнообразная. Сейчас я бы призадумался, прежде чем собрать такой странный коллектив, в котором почти у каждого актера были своя школа, другие навыки, другое представление о методе репетиций, другие вкусы и другая манера исполнения.

Чтобы сколотить из столь разнообразных актеров хороший ансамбль, нужно к каждому из них найти свой подход, свой ключ, каждого из них особым методом повернуть на нужную тебе дорогу. Но тогда я ни о чем этом не думал. Мне отчасти помогло то, что картина была немая, следовательно, киноактеры чувствовали себя в «своей тарелке», театральные же актеры, которых я особенно боялся, оказались выбитыми из привычной колеи тем, что были лишены речи.

С самого начала наибольшие трудности возникли именно здесь. Лишить актера возможности говорить, отнять у него слово — это значит сразу нарушить его привычную актерскую жизнь. В особенности трудно было Горюнову. Он все время искал пути, которыми можно было бы чем-то компенсировать отсутствие слова, и находил эти пути в достаточно старомодной манере первых времен немого кинематографа, в преувеличенной выразительности. Он все содержание старался перевести в жест, в усиленную мимику, утрировал походку — все делал немного чересчур, как у нас говорят, «наигрывал».

В какой-то мере те же трудности переживала и впервые снимавшаяся Ф. Раневская.

Очень скоро я убедился в том, что надо прежде всего дать выход актерскому темпераменту в слове, и, хотя мы звука не снимали, я работал с Раневской и Горюновым так, как если бы мы снимали звуковую картину. Они не бормотали отдельных, ничего не значащих слов, как это было принято в немом кинематографе, а говорили полный текст. Этот текст я сочинял на ходу. Он был гораздо обширнее того текста, который потом включался в надписи. В надписях реплики возникали в сокращенном во много раз виде, а многие и вовсе отсутствовали. Но зато возможность говорить сразу освободила театральных актеров от напряжения — они стали держаться естественнее, проще. Это был для меня первый урок органического поведения актера.

Не могу сказать, чтобы работа над «Пышкой» уж очень многому научила меня. Прежде всего это была немая картина, но, кроме того, в ней были довольно слабо разработаны характеры. Я не стремился полно и глубоко вскрывать внутреннюю жизнь своих героев, мне это казалось совершенно не важным. Я полагал, что все девять едущих буржуа представляют собой как бы многоголовую гидру, и интересовался, главным образом, их коллективной психологией, а отличия одного персонажа от другого находил

только во внешней манере поведения, в так называемой характерности.

Всю картину я строил в почти эксцентрической манере. Смысл произведения не был для меня заключен в разработке человеческих образов. Поэтому и с актерами я работал несколько внешними приемами, добивался внешней выразительности, ритмичности поведения, общей согласованности действия.

Уже много лет спустя при работе над картиной «Мечта», в которой есть много общего с «Пышкой», мне пришлось гораздо глубже заглянуть внутрь человека, хотя там перед зрителем тоже предстает как бы целый, единый коллектив мелких буржуа, тоже разрабатываются вопросы общей для них психологии. Но в «Мечте» я уже научился строить индивидуальные характеры. Я искал то, что отличает одного человека от другого: индивидуальность характера. В «Пышке» же я искал только то, что является общим для всех едущих в дилижансе, подчеркивая не разницу, а сходство, разрабатывая не индивидуальность каждого человека, а общие черты, как бы присущие всем буржуа. Разницу же видел только в манере поведения и во внешности. Ну, разумеется, я подводил под это известную социальную базу, сочинил биографии своих героев, словом, постарался дать каждому из актеров материал для того, чтобы построить образ хотя бы внешними приемами.

Следующей картиной, которую я ставил, была картина «Тринадцать». В ней снимались сплошь кинематографические актеры: И. Новосельцев, Е. Кузьмина, А. Файт, А. Долинин, П. Масоха и ряд других. Картина эта была звуковая, но тем не менее я строил ее в почти полной аналогии с «Пышкой». Опять меня не интересовала глубина психологического раскрытия образа, характера; вновь я старался найти не то, что различает людей, а то, что их объединяет, что характерно для всей группы. Один из красноармейцев был туркмен, другой — грузин, третий — украинец, четвертый — русский. Был там и ученый, и ко-

мандир, и его жена. Один оказывался трусом, другой, наоборот, проявлял большую выдержку, у третьего были черты остроумия — все это были либо внешние отличия, либо лишь небольшие намеки на характер. По существу же, сценарий был написан так, что любой эпизод можно было передать от одного актера другому. Между нами говоря, так и случилось. Я раскрою вам небольшой секрет: хотя картина и называется «Тринадцать», но в ней действуют не тринадцать, а всего двенадцать человек. Только в одном кадре, когда происходит переключка, присутствуют действительно тринадцать.

Дело в том, что я снял с работы актера, который исполнил главную роль. Именно он по сценарию оставался в живых, именно он проводил все важнейшие эпизоды. Но картину мы снимали в исключительно тяжелых условиях: в пустыне, в невыносимую жару, в песках — и в результате далеко не все члены съемочной группы выдержали нелегкое испытание. Не выдержал его и актер, исполнявший главную роль. Не то чтобы он заболел, просто с ним стало очень трудно работать, и я для примера остальным снял его с роли и отправил в Москву, а роль его спокойно разделил между двумя другими актерами. Никто этого не замечает, настолько, по существу, мало разнятся характеры в картине.

Я не хочу называть фамилию этого актера, это очень хороший актер и хороший человек, может быть, я сам был виноват в том, что случилось, — сейчас, вероятно, я так не поступил бы. Но в те времена, в молодости, я был режиссером-диктатором, и раз приняв решение, уже не отступал от него.

Как бы то ни было, в картине осталось двенадцать человек, и я сохранил название только потому, что слово «тринадцать» эффектнее, чем слово «двенадцать».

Кстати сказать, не только актеры с трудом выдерживали пустынное пекло. Нас выехало из Москвы чуть ли не пятьдесят человек, а к концу съемки осталось меньше по-

ловины: кто заболел, кто просто не в силах был работать. Из моих двух ассистентов остался один; из двух помощников — ни одного; из шести или семи членов операторской группы осталось только два человека; всю звуковую группу пришлось отпустить в Москву, обойтись без звука. Даже фотографа мы отправили.

И вот в этих-то условиях снимались мои киноактеры. Иногда мне было до слез жалко их. Мне самому было нелегко, но ведь я ходил в белых брюках, в белой рубашке и в английском пробковом колонизаторском шлеме. (Кстати, это чудесная штука. Шлем не сидит плотно на голове, внутри у него специальное кольцо, которое удерживает его на некотором расстоянии от головы, а в верхней части шлема проделаны дырки. Поэтому под шлемом вокруг головы все время гуляет ветер, волосы под шлемом встают дыбом, голове делается относительно прохладно.) А вот актеры ходили в брюках, гимнастерках, сапогах, в полном красноармейском облачении. Они играли на натуре темпераментные сцены, бегали по сыпучему песку, в котором ноги увязают по щиколотку, боролись, дрались, швыряли друг друга.

На них был направлен дополнительный свет. Либо пленка была малочувствительной, либо прямой солнечный свет был недостаточно выразительным, но актеров подсвечивали еще зеркалами; каждого актера, кроме слепящего солнца, жгли еще два-три зеркала, а он иной раз по полчаса лежал в нужной мне по кадру позе, лежал на этой пустынной сковородке, припекаемый сверху солнцем и зеркалами, лежал, пока мы репетировали кадр, лежал, пока оператор устанавливал свет, лежал, пока заряжалась камера.

Как же происходили съемки? Мы начинали съемку рано утром и прекращали ее в 11 часов. К этому времени солнце поднималось отвесно над головой, тень у ног сжималась в маленькое пятнышко. От верхнего света под глазами появлялись провалы, снимать было уже нельзя. Мы де-

лали перерыв до половины третьего. В половине третьего раздавался звук трубы — это нас снова созывали на съемку. И снова брели актеры на съемочную площадку. Один раз я видел, как двое из них плакали. Это были взрослые, серьезные, здоровые мужики, но они плакали как дети, настолько им было трудно.

Вот что такое работа киноактера и в чем ее отличие от работы актера театрального. Это у нас будет отличие номер один. Киноактер работает в жаре и в холоде, по горло в воде или над пропастью, среди тысячной толпы зевак или в пустыне.

Когда я работал над картиной «Человек № 217», Елене Кузьминой пришлось сниматься в эпизоде карцера. То был настоящий гроб, только поставленный вертикально, — в нем нельзя было ни лежать, ни сидеть, только стоять. Актрису облили по ходу эпизода водой и поставили в этот карцер. Она простояла в нем весь день. К вечеру у нее так распухли ноги, что пришлось увести ее со съемки под руки.

Снимая куски в пустыне, я заботился о чем угодно: о красоте кадра, о выразительности действия, о монтажности материала, о его смысле; мне не приходило в голову только одно: что актеры должны играть, что им жарко, что им хочется пить. Им на самом деле было невыносимо жарко, им все время хотелось пить, и я был уверен, что это-то получится само собой, что этого играть не надо.

Каково же было мое удивление, когда я, просмотрев в Москве материал, убедился, что в нем есть все, что угодно, кроме жары и жажды. Актеры играли страх, гнев, радость, дружбу, азарт боя, спокойствие, выдержку — все было здесь. Действие развивалось, не в пример «Пышке», — гораздо точнее, но ощущения жажды не возникало.

Пришлось в павильоне на крупных планах доснимать кусочки к сценам, и как раз доснимать те кусочки, в которых видно, что люди хотят пить и что им очень жарко.

Вот это был второй урок актерской работы. Актер дол-

жен играть все: если он не играет жажду, то как бы ему на самом деле ни хотелось пить, он инстинктивно будет скрывать это, бороться со своей жаждой — и на экране жажды не получится.

Немало смеялись над нами в Москве, когда мы потребовали, чтобы из Ашхабада были пригнаны два вагона песка для павильонных съемок. Дирекция студии просто умирала от хохота — это казалось невероятным режиссерским капризом. Но какой подмосковный песок нам ни притащивали, он совершенно не был похож на каракумский. Каракумский песок измельчен веками до кристаллически мелкого состояния, это тот песок, который вы видите в песочных часах; он не сыплется, он льется; он не ложится в кучки, он растекается. Ветер легко несет его, передвигает, шевелит, укладывает.

Не помню уже, как мы разрешили проблему песка. То ли нам доставили ашхабадский песок, то ли достали под Москвой более или менее подходящий, но, во всяком случае, в павильоне возник уголок пустыни. На «Мосфильме» был тогда старый «мастер фонов» — Никулин. Он по нашим фотографиям нарисовал фон пустыни, перед которым был насыпан песчаный барханчик. Вот в этом уголке и доснимались крупные планы в Москве.

Пожалуй, и после «Тринадцати» я не очень сильно продвинулся бы в работе с актером, если бы не огромное счастье, которое неожиданно свалилось на меня в следующей картине. Я говорю о работе с Борисом Васильевичем Щукиным в фильме «Ленин в Октябре».

Б. В. Щукин очень долго, очень подробно, очень тщательно и глубоко готовился к роли. Он начал подготовку, вероятно, за год или полтора до того, как начал сниматься в картине «Ленин в Октябре». Он собирался сниматься в картине «Человек с ружьем». Щукин не готовил роль к картине «Ленин в Октябре». Сценария не существовало. Но он работал над образом Ленина. Причем он шел к нему точно по тому методу, который мы считаем для актера пра-

вильным. Он работал по методу, который внедрен был в театре Вахтанговым, учеником Станиславского. Щукин изучил сочинения Ленина, просмотрел кинолетопись, собрал огромный изобразительный материал, работал над текстом в высшей степени тщательно.

Интересно, что, когда мы снимали вторую серию, он должен был играть раненого Ленина. Щукин потребовал, чтобы мы поехали к Склифосовскому, чтобы я дал ему опытного хирурга-анатома. Ему важно было знать, какие мышцы у него прострелены. Он выезжал с каретой скорой помощи как только получали сообщение, что кого-то подстрелили или ранили. Он так изучил анатомию, что знал или чувствовал, можно ли ему так повернуть руку или нельзя. Он категорически заявлял мне, что так ему больно, а так он может. Я думал, что он по актерской привычке «щеголяет», но я проверил и мне это точно подтвердил хирург, что при таком движении участвует мышца, которая прострелена, и поэтому больно, а при таком — не больно. И Щукин точно и органично действовал так, как может действовать раненый человек сначала на третьи, потом на седьмые, на пятнадцатые, на двадцать первые сутки после ранения.

Каждый кусок текста строжайшим образом разбирался им по смыслу, а вслед затем начиналась отработка фраз этого куска.

Отработка фразы велась Щукиным с чрезвычайной скрупулезностью.

Предположим, Горький говорит Ленину:

— Бывает, что человек науки — и только...

— Нет, Алексей Максимович, это неверно, таких не бывает.

Щукин начинает придирается к этой фразе и искать возможные, наиболее энергичные ее варианты:

— Нет, Алексей Максимович, это не так.

— Нет-нет, Алексей Максимович...

— Алексей Максимович, это не так...

— Алексей Максимович, таких не бывает...

— Нет, Алексей Максимович, это не так, таких не бывает.

Вопрос о том, сказать ли при этом «нет» или не сказать, мог им обдумываться целый день. Он мне звонил ночью и говорил:

— Михаил Ильич, как мы оставим: «Нет, Алексей Максимович, это не так, таких не бывает»? — Это нехорошо. Разрешите мне сказать: «Нет, Алексей Максимович, это не так». — Нет, это вяло.

В два часа ночи он мне звонит:

— Нет-нет, Алексей Максимович, это не так.

И пока ему не становится ясно, он не успокаивается.

Он должен прийти на съемку абсолютно готовым, с совершенно разобранным и точным текстом, который весь уложен в окончательный рисунок мизансцены, должен быть определен заранее на основе договоренности.

Но, репетируя, Щукин не любил доводить репетицию до окончательного результата. Если он репетировал в полный голос три, четыре, пять раз подряд, то в этот день шестой раз исполнить сцену так же хорошо он не мог, он исполнял ее хуже. Поэтому сперва мы с ним окончательно устанавливали мизансцену, в которой он тоже требовал абсолютной точности, например, рука, выброшенная вперед, здесь, здесь или еще здесь; и затем в камере рука становилась точно на то место, на которое нужно. Отработав проход, отсчитав шаги, выбросив руку, он просил меня сделать какое-нибудь решающее замечание по исполнению сцены перед съемкой первого дубля для того, чтобы ему впервые сыграть в полный голос уже перед аппаратом, когда идет пленка. Для него это как бы заменяло открытие занавеса. Так что маленький элемент вдохновения, при всей точности работы, он оставлял.

Забавно было при этом, что для него команды «приготовились», «начали», «аппаратная», «мотор» и сирена заменяют открытие занавеса только при условии, если в павильоне нет посторонних лиц.

Он говорил так: «Я могу играть либо перед тысячей зрителей, которые заплатили деньги и смотрят на меня, либо перед съемочной группой, которая работает со мной, но я не могу играть перед зеваками или репортерами из радио или газеты, посторонними лицами, которые не заняты на работе». Взгляд одного постороннего человека неслыханно его смущал, ему было это неприятно. Он начинал стесняться, как если бы был не одет, хотя в театре он выступает перед тысячами. Но там другое дело — тысяча в темноте. Кстати, и в театре он терпеть не мог, чтобы на него смотрели из-за кулис, и, хотя перед ним сидит большой зал, если он замечал любопытствующего за кулисами, ему делалось неприятно.

Вот один метод работы, которым работал Щукин.

И вот совершенно другой метод, каким работал В. В. Ванин, который тоже преподавал мне урок подхода к тому, что такое работа актера и как с ней следует обходиться.

В. В. Ванин возник у меня в картине совершенно внезапно. В картине роль Матвеева должен был исполнять А. Д. Дикий. Он уже начал сниматься. И вот неожиданно с Диким случилась неприятность, из-за которой он выбыл из игры. Ночью выяснилось, что исполнителя роли Матвеева нет.

Тогда мой второй режиссер, Д. И. Васильев, не сказав мне ни слова, послал сценарий Ванину. И утром на студии я застал Ванина перед гримерным зеркалом. А я и понятия не имел, что он будет играть у меня эту роль.

Когда я увидел Ванина, я сделал на лице большую улыбку:

— Очень рад, Василий Васильевич.

Потом спрашиваю Васильева:

— Что он тут делает?

— Гримируется на Матвеева.

— Почему на Матвеева? Где Дикий?

— Дикий сниматься не сможет.

Ванин, наверное, слышал наш разговор или увидел

мою физиономию, на которой все отражалось.

Я подошел к нему в крайнем недоумении: что с ним делать?

И вот я увидел, как работает Ванин.

Весь подготовительный период по картине прошел у нас в течение пяти минут. Он в грубом изложении звучал примерно так:

— Очень рад... вы будете играть Матвеева.

— Я сомневаюсь, что вы так рады, по-моему, вы ничего и не знали.

— Ну что вы?..

— Да, мне все известно. У вас там массовка собралась?

— Да, уже собралась.

— Давайте поговорим коротко.

— Поговорим.

— Что собой представляет Матвеев?

— Вы читали сценарий?

— Читал. Хочу, чтобы вы мне повторили.

— Рабочий. Старый большевик. Работает на этом заводе.

— Дети есть?

— Для вас это имеет значение?

— Нет. Но так полагается.

— Нет.

— Женат?

— Не знаю — как вам удобнее.

— Холостой. Так будет удобнее. Был на каторге?

— Да, вероятно.

— Питерский рабочий? Потомственный или из крестьян?

— Как вам удобнее?

— Пролетарий питерский, но вроде, может быть, родители его из деревни. Спокойный?

— Вроде спокойный.

— Значит, питерский пролетарий, на большом заводе работает. Ну что ж... дайте мне за что зацепиться... какую-нибудь поговорочку.

— Там есть какая-то поговорочка.

— Дайте мне какой-нибудь жест, какой-нибудь трючок маленький для начала, и я тогда совершенно буду готов...

— Какой же вам трючок?

— Может быть, он заика?

— Да что вы?

— Ну что-нибудь... я не знаю.

Он в это время искал себе прическу и зачесывал свои реденькие волосенки — то так сделает, то так.

— Что вы так стараетесь, какое это имеет значение? — говорю я.

— Да нет... Может быть, можно мне гребенкой поработать. Я буду говорить, только тихо.

— Вы думаете этим трючком закрыться от роли?

— Михаил Ильич, только тихо...

Он говорит:

— Вы не преуменьшайте этого дела и не волнуйтесь. Все будет в порядке. Спасибо. Я могу сниматься.

Вот и все. Больше у меня с Ваниным разговора о том, что представляет собой Матвеев, не было, разве только по ходу отдельных эпизодов. Этот разговор заменил нам весь подготовительный период.

Правда, мы тут же договорились, что он как бы незаметный, мешковатый, мягкий. И при этом, естественно, исходили из того, что здоровый, крупный, плечистый, голосистый Дикий требовал другого подхода к роли. А как только я посмотрел на фигурку Ванина, я понял, что нужно работать на том, что он может делать.

Я был несколько смущен, потому что, с точки зрения автора сценария — А. Я. Каплера и моей, товарищ Матвеев, вождь большевиков данного района, должен быть такого типа, как Дикий, то есть с какими-то большими усами, крупный пролетарий, мускулистый человек, вожак рабочих масс, который в нужный момент выведет их. Помните, он выходит:

— Все готовы?

— Готовы.

— Интернационал. Пошли на штурм...

А тут выходит Ванин со своей фигуркой... Пришлось идти от того, что представляет собой актер. В какой-то мере у меня это произошло от растерянности, скажу вам правду, потому что я не ожидал появления Ванина. Но художественный эффект оказался несомненно гораздо сильнее, вся фигура получилась своеобразная, а решение интереснее, чем если бы я продолжал снимать Дикого, который к этой роли подходил с первого взгляда, казалось бы, гораздо больше.

Нам предстояло снимать сцену на телефонной станции, которая, в общем, стала значительной по необыкновенному остроумию и точности поведения Ванина. Должен сказать, что в сценарии эта сцена была абсолютно ничтожной. Вот ее текст по сценарию. Охлопков звонит по телефону, наконец, станция ему отвечает, он говорит: «Владимир Ильич, станция наша». Ленин отвечает: «Пусть дадут Балтийский экипаж». И оттуда, со станции, отвечает Ванин, даже не Ванин, а какой-то матросик, только потом мы решили, что это делает Ванин. И вот он говорит: «Да я тут не знаю, куда чего втыкать, а барышни все в обмороке валяются. Я сейчас».

Он тащит к телефону барышню, она делает что надо, и все.

Ванин говорит мне: «Ух, какая дорогая сцена и как в сценарии она не выделена. Разрешите сделать из этой сцены конфету».

Я соглашаюсь.

И тогда он говорит: «Михаил Ильич, простите, вы меня, может быть, сочтете халтурщиком, но я не хочу репетировать, выдумывать текст. Вы постройте телефонную станцию, наберите телефонисток, юнкеров и т. д., и на месте мы все сделаем. Мне так будет интереснее, чем вперед ее сочинять».

И действительно, мы набрали массовку: телефонисток,

сначала было 20 юнкеров, 40 красноармейцев. Затем стало пять юнкеров, затем два и одна телефонистка пробегающая, одна, лежащая в обмороке. Тут Ванин нашел и пистолет, которым он гладит ее по спине и приговаривает: «Только тихо, только тихо, не волнуйтесь, барышня, дайте мне Балтийский экипаж». В это время приближается юнкер. Ванин продолжает: «Дайте мне Балтийский экипаж, только скорей, скорей, скорей». Готово и — бах в юнкера. Этот великолепный актерский этюд был сделан чисто импровизационным методом.

Третьим актером, с которым я познакомился на этой же картине, был Н. П. Охлопков — человек, с моей точки зрения, необыкновенного таланта и обаяния.

Разумеется, он не профессиональный актер, он, в общем, конечно, режиссер. И опять с ним можно работать только чисто импровизационным методом.

Мы сделали несколько проб Охлопкова, пытались пробовать его в разных сценах. Здесь я увидел третью и поразительную индивидуальность актера. Я увидел актера, который превыше всего ценил внешнюю форму, хотя сам был необыкновенно органичен. Когда мы пытались с ним разобрать эпизод, он всегда придумывал какие-то необыкновенные трюки, очень сложные и интересные. Так, например, придут министры, и он скажет «садитесь, пожалуйста», подставит стул одному и тут же этот стул предложит другому, чтобы тот сел мимо стула, а второй удивится, и он сядет сам и т. д., то есть масса сложных, чисто внешних трюков.

В то же самое время в своей игре он был необыкновенно прост. По сути говоря, он не играл, он просто существовал. И это было в нем самое хорошее, обаятельное и интересное.

Когда мы сделали его пробы, то оказалось лучшим следующим. Мы одну сцену пробовали, вторую, третью, четвертую с заранее установленным текстом из сценария. Затем мы сняли одну пробу специально для оператора Б. И. Волчека в разных поворотах. Я сказал Охлопкову:

«Позовите кого-нибудь оттуда, затем с другой стороны, с третьей стороны: «Вася, Федя, Дмитрий Иванович, Федор Иванович, идите сюда, я скажу вам что-то интересное...»

Вот это «что угодно делать» оказалось самой сильной пробой, потому что здесь он не играл, а просто звал людей.

Значит, с ним нужно было работать импровизационным методом, и я это понял. Он не был строго «закрепляющим» актером. Вы могли сколько угодно репетировать, но закрепить что-то, это означало сразу вызвать его на найгрыш. Если же он был свободен в тексте, не очень даже хорошо знал его или знал только приблизительно, он тут же на месте что-то изобретал, и это получалось очень хорошо.

Следующей картиной после этих работ я ставил «Мечту», в которой снималась целая группа великолепных актеров: А. Войцик, М. Астангов, Р. Плятт, Ф. Раневская, М. Болдуман, Е. Кузьмина. И урок, который я получил (и чему я постепенно научался в своей жизни), был точно такой же: с каждым из актеров приходилось работать так, как того требовал данный актер. И единственное, в чем я убедился на третьей, четвертой картине, — я окончательно понял, что с актером надо работать таким образом, чтобы он, идя по пути, который ты считаешь верным (а как ты его направляешь на этот путь — это другое дело, это вопрос такта, терпения), по мере возможности, почти не чувствовал над собой руки режиссера, чтобы актеру, в основном, казалось, что он играет совершенно свободно то, что ему хочется. И действительно, если органика актера тебя устраивает и если в общем направление его верно, чем меньше ты его поправляешь, тем лучше он играет; так же, как режиссер — тем лучше снимает, чем меньше ему делают замечаний и чем он свободнее себя чувствует.

Пожалуй, это единственный урок, который я достоверно изучил в своей практике.

Есть ли действительно какая-нибудь существенная разница между театральным и кинематографическим актером или, по сути говоря, это одно и то же?

Разница эта, бесспорно, есть, и я постараюсь ее примерно изложить.

Бывает так, что очень хороший театральный актер оказывается и крупным кинематографическим актером. Скажем, Щукин, который был крупнейшим театральным актером, по приходе своем в кино оказался очень интересным, ярким. То же самое можно сказать о Ванине.

Я могу назвать целый ряд крупнейших театральных актеров, которые годами мечтают сниматься в кино и тем не менее не снимаются по некоторым свойствам актерского темперамента, своей актерской школы, которые кинематографу противопоказаны. Есть театральные актеры, которые снимаются в кино, но не могут занять там такого места, какое занимают в театре, чего-то им не хватает. И обратное явление: иной раз мы снимаем совершенно незаметного театрального актера, и вдруг он на экране получается настолько выразительным и интересным, что его же коллеги по театру поражаются этому результату.

Значит, тут нет общего закона и есть какая-то существенная разница. Попробуем определить, в чем она, и сделать выводы о воспитании киноактеров. Начну с двух цитат из книги Станиславского «Моя жизнь в искусстве». Там есть место, где рассказывается, как ставилась «Власть тьмы».

Он пишет, что для того, чтобы восстановить на сцене в полной достоверности крестьянскую жизнь того времени, они поехали в Тулу, в Ясную Поляну, в окрестные деревни, познакомились с бытом, накупили много утвари, костюмов и привезли с собой «для образца» двух крестьян — старика и старуху, которые должны были консультировать по крестьянскому быту, говору, обычаям и т. д.

Старуха оказалась необыкновенно талантливой: она сразу запомнила все роли и весь текст пьесы и поэтому очень скоро могла работать как суфлер и как консультант. И затем, когда актриса, игравшая Матрену-отравительницу, которая передает яд, заболела, Станиславский попросил

старуху заменить эту актрису на одну репетицию, и старуха всех потрясла. Это была сцена, когда Матрена передает Анисье яд. Станиславский пишет: «Она так сыграла эту сцену, с такой простотой и деловитостью, что всем стало страшно, волосы вставали дыбом от того, как просто, не сознавая злодеяния, которое она совершает, старуха передавала яд и учила, как нужно отравить человека».

Он был так восхищен ее исполнением, что решил уговорить актрису, исполнявшую эту роль, отказаться от роли, чтобы заменить ее старухой. И когда актриса увидела, как играет эта крестьянка, она сказала, что, конечно, так сыграть она не сможет.

Старуха стала играть, но тут возникли два прискорбных обстоятельства. Первое — случайное: она ругалась и не могла никак удержаться от этого. Ей казалась неестественной крестьянская жизнь без этих слов, и сколько ни боролась с этим дефектом, он время от времени проскальзывал. Но не это было главным. А главным было то, что после нее ни один актер не мог выйти на сцену. Она играла с такой простотой, что любое актерское исполнение после нее казалось фальшивым. Кроме того, с ней не могли играть ее партнеры, она забивала всех, причем не темпераментом, а необыкновенной правдивостью исполнения.

И Станиславский говорит, что, как ни печально, а все же пришлось снять ее с роли, и решили использовать старуху в народной сцене, когда собирается толпа, раздаются крики и прочее. Они поставили ее в толпу, она плакала вместе со всеми. Но одна нота ее плача так вырывалась из всего актерского исполнения, что никого не было слышно, играть сцену было невозможно, она сразу резко контрастировала со всеми. Пришлось снять ее и отсюда. Тогда, не в силах отказаться от нее, Станиславский выдумал специальную паузу. Когда сцена оставалась пустой, она только проходила через нее, мурлыча какую-то песенку, и кого-то звала из-за сцены и уходила. И только. Но когда она окликала своим старческим голосом, это произво-

дило такое поразительное впечатление подлинной деревни, что после этого ни один актер не мог выйти на сцену, хотя они и делали громадную паузу. Пришлось отказаться и от этого.

«Тогда мы, — говорит Станиславский, — включили ее в хор, который поет за сценой. Но хор пел так, как у нас поют, а она пела по-деревенски. И она убивала хор. Пришлось отказаться от этой талантливейшей старухи».

Таким образом, театр с его условностью не выдержал прямого вторжения жизни.

И второй пример из той же книги. Описываются гастролы (еще до революции) в Киеве. Театр принимали великолепно. Праздник следовал за праздником, масса поклонников, цветов. И однажды после спектакля артисты вместе с громадной толпой — друзей театра — пошли гулять в Царский парк. Станиславский рассказывает: когда проходили по этому парку, они вдруг увидели, что на перекрестке двух аллей стоит скамейка, и это совершенно точно повторяет декорацию к спектаклю «Месяц в деревне». Такая же скамейка, такое же дерево, и как будто бы специально природа устроила напротив пригорок, где могли бы разместиться гости. Они решили в виде подарка друзьям сыграть тут же в парке, при настоящей, а не искусственной луне, сцену из «Месяца в деревне». Рассадили гостей, и в прекрасном, приподнятом настроении Станиславский с Книппер-Чеховой начали играть. Но после первых же слов он остановился и не мог продолжать.

«Я почувствовал, — пишет Константин Сергеевич, — что на фоне настоящей природы, настоящих деревьев, настоящего неба мои реплики кажутся мне невыносимо фальшивыми». И тут же он добавляет: «А еще говорят, что наш театр дошел до натурализма». «Как же далеки мы на самом деле от подлинной реальности, от правды», — пишет Станиславский.

Свидетельство это, принадлежащее не перу кинематографиста, а перу крупнейшего театрального режиссера,

относящееся еще к эпохе десятых годов нашего столетия, для нас чрезвычайно важно.

Известно, что киноактеры снимаются на фоне настоящих деревьев, на настоящих скамейках и, мало того, среди настоящей толпы — в трамвае, в метро, на площади, в шахте, играют на земле, под землей и под водой... И им натура не мешает, а, наоборот, помогает.

В очень многих кинокартинах участвует типаж, например, дети, которые играют с такой же простотой, как играла старуха крестьянка. Итальянцы снимают типаж регулярно. В «Похитителях велосипедов» главный герой не актер, а рабочий; мальчик тоже не актер. В картине «Два гроша надежды» блестяще играющая девочка — крестьянская девочка. А рядом с ней — актриса, мать безработного. Она актриса и драматург. И стиль исполнения роли кинематографическим актером не противоречит встрече его в кадре с любым подлинным человеком, не актером, как угодно правдивым, как угодно близким к жизни.

Из двух примеров, которые приводит Станиславский, можно сделать вывод, в чем же разница между работой театрального актера и работой актера кинематографического.

Кинематографический актер работает значительно ближе к подлинной жизни. Поэтому и получается, что театральные актеры, которые могут работать в этом плане — большой близости к подлинной правде, — могут сниматься в кинематографе. Театральные актеры, которые в результате своей школы, своего воспитания, своего темперамента или характера актерского дарования, работают в несколько условной театральной манере, — эти актеры, как правило, в кинематографе снимаются редко.

Случилось так, что один из крупнейших актеров МХАТа, В. И. Качалов, чрезвычайно интересный актер разнообразного дарования, — в своей жизни почти не снимался и никогда не видел себя на экране. Обладая хорошим чувством эстетического, прекрасного, он был воспитан

в определенной театральной традиции, его воспитывал Станиславский, он был воспитан в самом правдолюбивом из всех театров — МХАТе. Качалов был уже стар, когда было решено снять в кино на студии научно-популярного фильма сцены из пьесы «На дне», для того чтобы сохранить некоторые образцы его мастерства.

Василий Иванович сыграл эту роль в театре, вероятно, раз пятьсот, а может быть, и тысячу, и, видимо, ему казалось, что он играет правильно и в кино. Он снялся и, когда ему показали, пришел в ужас от того, что увидел на экране, и попросил, чтобы его пересняли. Сняли второй раз. Он работал вполголоса, старался не форсировать мимические средства, сдерживал себя как мог. Но поглядев результат, тем не менее попросил снять третий раз. Я видел эту третью съемку, она уже хороша.

Не имея контроля через экран, Качалов сам себя не видел и не слышал, а привычка усиленно мимировать, форсировать свои игровые средства у него была. Эта привычка неизбежна для театрального актера, потому что театр за много тысяч лет своего существования, по сути говоря, не изменился. Правда, в греческом театре люди носили маски и становились на котурны, то есть на башмаки с высокой подставкой, которая увеличивала рост актера. Это делалось для того, чтобы можно было лучше видеть актера. Греческие амфитеатры были очень велики, они обладали превосходной акустикой. Но, во всяком случае, какая-то необходимость форсировать — возвыситься, усилиться — неизбежна для театрального актера.

Станиславский пишет в одной из своих книг, что, работая с учениками, он как бы говорит им: научитесь жить на сцене естественно, а уже потом форсировать для зала мы вас научим. Но дело в том, что тут была та граница, которую не смог перейти даже Станиславский. На протяжении всей своей жизни он организовывал маленькие дочерние предприятия: Первую студию МХАТа, Вторую, Третью, Четвертую студии МХАТа. Все они начинали свою

деятельность в маленьких помещениях, в которых собиралось 50, 100, максимум 200 человек, и пока студия играла в маленьком помещении, спектакль производил потрясающее впечатление подлинности. Но как только студия переходила, в результате успеха своих первых спектаклей, во сколько-нибудь более обширное помещение, актерам приходилось форсировать голос, и это ощущение подлинности немедленно исчезало. Студия превращалась в обычный театр.

Вся школа театрального актера частично сводится к тому, чтобы, форсируя голос, не терять богатства интонаций, приобретая его специальным, особым искусственным путем — путем «раскрашивания» слов. Когда актер начинает говорить тихо, не считаясь с тем, сколько зрителей сидит в зале, он немедленно находит в своем голосе сотни различных оттенков; как только он начинает говорить, напрягая голос, он говорит однообразно, уныло, напряженно. Это, конечно, гораздо менее художественно, то есть менее правдиво.

Легко понять, почему это происходит. Необходимость преодолеть не только большое театральное пространство (это было бы полбеде), но, главным образом, выбросить действие из коробки сцены, перенести через рампу, через оркестровую яму, выбросить его в зал и своим действием захватить зал — это требует от театрального актера огромных усилий. Требовало и три тысячи лет тому назад, и пятьсот лет назад, требует и сейчас. Такое усилие, которое вынужден театральный актер прилагать к исполнению роли, заставляет нас и учить театрального актера, и проходить с ним длиннейший специальный тренаж, направленный к тому, чтобы это усилие было, по возможности, незаметно и чтобы смысловая и интонационная гибкость при этом сохранилась.

Все развитие искусства на протяжении столетий идет ко все более точному изображению правды. Но театр просто не может поспеть за этим движением, он не может угнать-

ся за ним, и вот тут-то и есть решающий водораздел между работой театрального и кинематографического актера.

Актера на театре учат изображать, и это неизбежно. Его «развязывают» для того, чтобы он не боялся пространства, не боялся публики, не боялся партнеров. Специальные приемы изображения придают ему громкость голоса, форсированное изображение чувств. Я отличаю старых театральных актеров на взгляд совершенно безошибочно по тем складкам, которые появляются на лице от носа ко рту и между бровями. Складывается особым образом рот оттого, что ежедневно, утром на репетиции и вечером на спектакле, он форсирует свои чувства и свою мимику. У него постепенно делается типичное актерское лицо — лицо актерского склада, которое вы не спутаете ни с каким другим.

Почему образуется эта типичная актерская складка? Ведь актер на сцене, казалось бы, переживает то же самое, что переживаем мы в жизни. В одной пьесе у него умирает мать — и у всех нас когда-нибудь наступает этот момент; в другой пьесе ему изменяет любимая девушка — у нас это тоже бывает; в третьей пьесе он сам изменяет девушке — и это у нас бывает. Словом, он переживает те же радости и драмы, которые переживаем и мы в жизни, но, к сожалению, переживает не так, как мы переживаем. И женщины и мужчины, у которых случилось горе, горюют не так, как на сцене горюет театральный актер, плачут не так, как будет плакать на сцене театральный актер, и работать ртом и всем своим артикуляционным аппаратом будут не так, как это делает актер. И так как его единственное оружие — это аппарат, которым он доносит до зрителя то, что он думает, то этот аппарат разрабатывается, и к концу жизни вы видите результаты этой разработки.

У кинематографического актера этого быть не должно. Большой мастер — театральный актер — приходит в кино и очень хорошо играет. Как же получается, что большой мастер, выученный таким образом, тем не менее хорошо

играет в кино? Дело в том, что если этот большой мастер сохранил у себя и воспитал в себе это ощущение разницы между тем, как он играет и как он должен был бы играть, то, приходя в кинематограф, он испытывает даже известное облегчение.

Щукин, после того как снялся в четырех картинах, репетировал Городничего в «Ревизоре», он мне сказал: «Я постараюсь сыграть его по-кинематографически». Что это значит? Это значит, что он постарается его сыграть в точную меру чувства. Весь Вахтанговский театр был в восторге от того, как он репетировал эту роль. Это было, помимо всего прочего, интересно и творчески. Но как только он вышел на сцену, они должны были сказать: «Вас не слышно уже в пятом-седьмом ряду». А ему было уже неприятно форсировать свою манеру, он придумал массу интереснейших «приспособлений» для роли Городничего. И мне чрезвычайно понравилась одна сцена — это сцена, когда Хлестаков врет и все сидят пьяные и слушают, когда он говорит о сорока тысячах курьеров. А затем Городничий остается и сообщает: есть ли тут хоть капля правды? Щукин играл так: на столе стояла ваза с сухарями, и он начинал их жадно есть. И вы понимали, что, в то время как все пили-ели, у него маковой росинки во рту не было. Щукин обрабатывал свою роль, как он говорил, по-кинематографически.

Есть много таких актеров, которые стараются как бы смягчить свою работу, работать по-кинематографически.

Но есть одна область кинематографа, где мне редко приходилось видеть даже очень крупных мастеров театра, которые могли бы с ней справиться, — это работа на крупном плане.

В театре все играет ровно. Сцена, в общем, одинакова, изображает ли она каморку или дворец, это одна и та же сцена, и расстояние до зрителя одно и то же. В кинематографе это не так. Мы можем снять человека посреди Марсова поля, и сцена окажется величиной в десят-

ки гектаров, а можем подойти вплотную к актеру и заглянуть ему в глаза. И вот окажется, что, если он будет стоять среди большого помещения, он должен в кинематографе форсировать свои мимические средства и свою жестикуляцию, иначе его не будет видно, и на этом большом, дальнем плане работа кинематографического актера приближается к работе актера театрального. Он вынужден форсировать, ему нужно преодолеть пространство до камеры. Но вот мы подходим ближе, берем его поясным планом. Мы видим его подробно, и здесь ему нужно работать в точную меру чувства. Каждое преувеличение, каждое насилие над своей природой будет замечено зрителем. Но вслед за тем мы подошли к нему еще ближе, заглянули в глаза, взяли совсем крупным планом. И тут оказывается, что даже обычная мера чувства для крупного плана чрезмерна, и если актер на крупном плане будет работать так, как он работает на среднем, особенно опытный, выученный театральный актер, то окажется, что он таращит глаза, чересчур шевелит ртом, делает все с чрезмерной выразительностью, хотя бы даже по правде жизни это было бы вполне естественно, и на крупном плане мы сдерживаем актеров даже против жизненной меры. Это должна быть абсолютно тонкая работа, на мельчайших деталях мимики, потому что в жизни мы привыкли, говоря с людьми, придерживаться расстояния метр — два, а на крупном плане мы как бы подошли вплотную, и когда подошли совсем вплотную, то оказалось, что одно движение века заменяет подчас целую мимическую гамму или целое слово.

Хорошо выученный кинематографический актер образует свои усилия, свою систему работы с тем, как видит его камера, и не всегда работает одинаково, а все зависит от того, в движении или в статике, в панораме или в неподвижном плане, на общем плане или на среднем, на поясном или на крупном плане он работает. В каждом отдельном случае, в пределах данного кадра решая свою задачу, кинематографический актер работает так, чтобы

зритель не почувствовал в нем актерства, специальной игры. Таково требование кинематографа, таков его железный закон.

Чем дальше мы движемся вперед, тем этот закон делается все более требовательным. Мы не расширяем границы условности работы в кино, а все строже ограничиваем условности актера, если исключить какие-то специальные жанры, которые требуют отдельного рассмотрения.

Из этого общего закона можно сделать для себя вывод и о роли внешних, физических данных актера кинематографа. У нас часто с иронией говорят: ну, да разве в кино нужны талантливые актеры? Вот был талантливый актер Н. и красивый Р., так красивый Р. снимается, а талантливый Н. не снимается. Или говорят: вот была девушка, цены ей нет, а не снимается, а такая-то — дурная актриса, а все время снимается. Почему? Да потому, что за кинематографического актера какую-то часть работы делает его лицо, а если оно правильно снимается оператором, то очень большую часть работы. Если это лицо выразительно, жизненно интересно (то что называется фотогенично, хотя это нелепое слово), оказывается, что актер, обладающий меньшими «данными», с педагогической точки зрения, на площадке дает меньше, а на экране получается лучше.

Существует так называемое экранное обаяние. Здесь никаких правил нет. Трудно сказать, что получается на экране. Даже глядя в глаза человеку, я не могу сказать, как он получится на экране. Между лицом и фотографией лежит какое-то пространство. Во-первых, исчезает масштаб. Вы не знаете, большой он или маленький, худой или толстый. Вам часто кажется, что вы хорошо знаете этого кинематографического актера, но поражаетесь, увидев его на экране. Оказывается, он маленький, потому что на экране возникает какая-то иная пропорция частей тела, и актер выглядит по-иному.

Существует знаменитый анекдот. Когда-то кто-то из на-

Беседа двенадцатая.

Изобразительное решение фильма

Появление звука усложнило кинематограф, но не отметило его зрелищной природы. Внимательно взгляните в любой кинематографический эпизод; вы обнаружите специфику киноискусства именно в зримой, зрелищной части картины, хотя сегодня восприятие картины происходит наполовину на слух (а иногда и главным образом на слух). Тем не менее кинематограф остается искусством зрелищным, и чем дальше будет продвигаться вперед, тем зрелищная его сторона будет все больше совершенствоваться. В этом — диалектика развития кинематографа.

Очень часто в беседах со зрителем, да и на наших собеседованиях товарищи говорят, что кинематограф стал слишком театральным. Спросите зрителя, что такое театральность в кинематографе? Вам ответят: очень длинные сцены, много разговаривают, мало чувствуется монтаж, мало крупных планов, мало динамики.

Разумеется, «театральность» не совсем правильный термин, потому что театр тоже может быть в высшей степени ярким, зрелищным, но это иная яркость и иная зрелищность.

Зрелищность кинематографа имеет некоторые особенности, о которых надо сразу договориться.

Красочная яркость, условная эффектность декораций, мизансцен, эффектность световых решений, приподнятость слова и жеста в театре — вот то, что составляет существо театральной зрелищности, когда мы говорим, что спектакль оформлен ярко, театрально.

Зрелищность кинематографа совершенно особого рода, и условность в кинематографе не такая, как в театре. Ки-

нематограф имеет дело с фотографией и неизбежно в каждом куске сталкивается с натуральностью того, что в нем снимается.

Фотография — мать кинематографа. Начиная от костюма, грима, мизансцены, декорации, вплоть до движений, до пластик и кинематографического актера, — все в кинематографе безусловно и жизнеподобно во всех его основных жанрах, в то время как в театре, чем все элементы условнее, тем зрелище подчас бывает интереснее.

Сравним театральный и кинематографический грим. Дело не только в том, что театральный грим рассчитан на обозрение с расстояния 20 метров, а кинематографический — на внимательное вглядывание в лицо актера. Дело в том, что это принципиально разные системы грима. Театральный грим может выражать характер человека явно условными приемами; мы помним весьма условные гримы в «левых» театрах. Но даже если театральный грим не пытается создать формально условного лица, то, тем не менее, актер театра имеет возможность придавать характерность своей физиономии методами, которые в кинематографе априорно неприемлемы, потому что в кинематографе невозможно насилие над природой живого лица. Грим в кинематографе, следуя за существующей пластикой лица, может максимум усилить ее или очень ничтожно менять. Поэтому, когда в кинематографе приходится делать характерный грим, мы переживаем огромные трудности, пытаюсь скрыть следы обработки лица актера.

В кинематографе самый обыкновенный парик, если зритель заметит его наличие, сразу нарушает восприятие картины. Мейерхольд надевал на актеров лиловые и золотые парики. В кинематографе это исключено. Невозможное в природе невозможно и в кинематографе. (За исключением, разумеется, особых, условных жанров — сказки, феерии и так далее.)

То же самое относится к костюму. Мера условности костюма в кинематографе гораздо меньше, чем в театре. Ко-

стюм в кинематографе должен быть настоящим. Мы любим яркое театральное зрелище, в котором костюмы явно условны по цвету, подчеркнуты по форме, не претендуют на то, чтобы быть бытовыми, — но такая зрелищность в кинематографе невозможна. Каждый отдельный костюм должен быть совершенно достоверен. Зритель, имея дело с кинематографическим искусством, хочет верить, что это — костюм настоящий, надетый на настоящего, живого человека.

Еще большие трудности встают перед организатором кинематографического зрелища, когда он имеет дело с декорацией. Даже в самом реалистическом из театров, в самом, так сказать, «мхатовском» театре, декорация почти никогда не притворяется комнатой: только у очень плохих художников на театре декорация просто повторяет интерьер в его бытовых деталях. Декорация в театре всегда конструктивна: это всегда сценическая площадка, то есть заведомо условное подобие комнаты, которое художник и не старается выдавать за настоящую комнату.

В кинематографе мы тоже имеем не настоящую комнату. В нашей кинематографической комнате жить трудно из-за ее планировки. Но зритель должен ее воспринимать как реальную комнату, а не как декорацию: реальный класс, реальный подвал, с настоящей штукатуркой, если возможно, с настоящим кирпичом или такой подделкой, чтобы она была неотличима от настоящего кирпича, и так далее.

В кинематографе невозможно стилизованное дерево, а в театре только стилизованное и хорошо. В кинематографе, имеющем дело с натурой, деревья, которые вы ставите в павильоне, должны быть такими же, какие вы сняли на натуре. И если нужно снимать в павильоне дерево, берется обыкновенный березовый или еловый ствол, настоящие березовые или еловые ветки. Стараются имитировать самую настоящую, натуральную, ничем не опозитизированную и ничем решительно не приукрашенную зелень.

Грязь так грязь, зелень так зелень. В театре это было бы невероятно плохо, в кинематографе — неизбежно.

Как мы уже говорили, то же самое относится и к актерской работе.

Таким образом, я начал с того, что кинематограф — искусство, в первую очередь, зрелищное, и тут же поставил такое количество препятствий этой зрелищности, что на театре это разрушило бы моментально любой эффектный замысел режиссера. Если бы ему предложили организовать в театре яркое, острое зрелище, но поставили бы условие, чтобы комнаты были в натуральном размере, натурально выкрашены, мебель стояла бы настоящая, костюмы были бы жизненные, актеры не имели бы яркого грима и двигались бы и говорили так, как в жизни, то, конечно, никакого организованного, эффектного театрального зрелища он создать не мог бы. А в кино — это первое и естественное условие.

Закон натуральности кинематографа был понят, конечно, не сразу. Возникновение его сопровождалось попытками кинематографистов вырваться из железного кольца жизнеподобия, попытаться найти какие-то выходы за пределы трудно одолимого натурализма кинематографа.

Напомню немецкий фильм «Кабинет доктора Каллигари», в котором были сделаны экспрессионистические декорации: стены были кривые, фонари условной формы были поставлены наклонно, лестницы извивались по сложной спирали. Но так как в этих декорациях ходили, пусть стилизованные, но фотографически живые люди, то живое и мертвое никак не могло соединиться между собой. Внутри этой картины было заложено непримиримое противоречие.

Единичные попытки найти кинематографическую зрелищность в условной стилизации материала не имели успеха за исключением некоторых жанров, как, например, сказки. Другое дело — мультипликация, о которой

особый разговор. Это — совершенно другой раздел кинематографа.

Для того чтобы понять природу зрелищности кинематографа, представьте себе простейшую вещь: вы сидите в театре и видите на сцене за окном медленный рассвет, появляется солнце. Как правило, если этот рассвет сделан хорошо, особенно если декорация изображает натуру, в зале обязательно раздаются аплодисменты.

Представьте себе кинематограф: восходит солнце или медленно садится — ни малейшего эффекта, аплодисменты не раздадутся.

Значит, мы имеем в театре и в кино два разных рода восприятия.

Кинематографическую зрелищность надо искать не в тех эффектах, к которым мы привыкли в театре, а внутри специфически кинематографической трактовки того материала, который вам предложен.

Зрелищность кинематографа, как мы говорили выше, может быть иногда весьма интимной. Но, как вы знаете, зрелищность кино может иметь весьма широкие масштабы. Кинематографу доступно все.

Итак, мы договорились о том, что зрелищная сторона в кинематографе составляет специфику его как искусства. Если вы проанализируете все движение кинематографа, начиная с возникновения звука, то вы отчетливо увидите, что все перипетии, связанные с развитием кинематографа, зависят от того, как кинематографические режиссеры на данном этапе понимали зрелищную сторону своего искусства, как они отступали от позиций немого кино, как пытались потом вновь завоевать их. Возникновение широкого экрана — это дополнительные зрелищные возможности кинематографа.

Итак, зрелищность лежит в природе кинематографа.

Теперь поговорим об оформлении фильма, начиная с декорации, мизансцены и монтажной разработки.

Так же, как в театре, в кинематографе нам надо решать

все компоненты будущего эпизода картины комплексно. Мы с вами подробно не говорили о работе с художником. С этого я хочу начать подход к режиссерскому решению.

Когда-то Эйзенштейн прочел ряд лекций во ВГИКе, разбирая только один эпизод готовившегося им сценария о восстании негров на Гаити. Там видна методика работы Эйзенштейна, его подход к декорациям.

Он подходил к декорации, структуре эпизода, отправляясь от мизансцены. Не вписывал мизансцену в декорацию, которую ему предлагал художник, а проектировал декорацию, исходя из чисто кинематографического решения сцены. Он начинал строить мизансцену в какой-то условной прямоугольной декорации. Эта мизансцена вызвала потребность в двух входах, потому что в один вход должен был войти герой, а в другой — входят противодействующие силы. Таким образом, возникают две двери.

Герой должен был выскочить в окно. Тогда, исходя из этой мизансцены, которая образовалась из двух входов, он искал наиболее выгодное место для окна. Скажем, грубо говоря, во время этой сцены хорошо было бы на заднем плане иметь какую-то третью силу — возникала идея лестницы. Затем вся архитектура этого помещения, по мере развития конфликта, обростала деталями, и постепенно вырастала декорация.

При этом учитываются, конечно, местная архитектура, возможные решения, близкие к жизни, но из мизансцены, изнутри, вырастает, по сути говоря, площадка для разыгрывания действия, которая кинематографически затем оформляется как декорация.

Нужно иметь довольно большую изобретательность, обладать такой фантазией, которой обладал Эйзенштейн, таким знанием архитектуры и умением самому планировать, чтобы в результате у него выросла закономерная декорация. Это трудно, это не всегда удается. Это — один из путей.

Второй путь, который принят у многих режиссеров, это

путь обратный. Художнику предлагаются определенные смысловые и эмоциональные требования по отношению к декорации. Ему говорят, что это — такое-то помещение, это старый дом, тяжелые очень толстые стены, в которых, как бойницы, прорублены окна. Это — невысокие двери, большая площадь, сводчатый потолок — вот, что я хочу видеть в этом помещении.

Художник приносит эскиз. Режиссер внутри этой декорации, которая может быть выклеена в макете, начинает прикидывать свои мизансцены. Если он видит, что какие-то мизансцены ему трудно развести, он просит учесть в этой декорации те или иные исправления, то есть он свою мизансцену погружает в декорацию, и декорация ему иногда создает мизансценировочный импульс.

Третий путь, наиболее частый в кинематографе: режиссер предъявляет самые общие требования художнику по поводу декорации и откладывает все мизансценировочные решения на момент, когда декорация будет построена. Так работает огромное большинство режиссеров кинематографа.

Декорация проверяется режиссером с точки зрения соответствия ее действительности, образности, удобства, эффектности. Оператором она проверяется с точки зрения возможности интересных композиций, удобства съемки, места для света, удобства освещения сбоку, сверху, наличия проемов. Когда декорация выстроена, оператор и режиссер начинают прикидывать на месте будущие мизансцены, будущее действие.

Разумеется, путь, который избрал Эйзенштейн, наиболее глубокий, но он и рискованный. У сторонников прямо противоположного направления есть обычно такой довод. Они утверждают (и в этом есть кое-что справедливое), что кинематограф всегда связан со следованием за натурой.

Возьмем простой пример, оставим пока разговор о декорациях. Вы выходите с аппаратом на улицу. Разве вы стро-

ите улицу для кадра? Ведь вы строите кадр, отправляясь от реальной природы — дома, выбранного вами, села, рощи, берега или переулка, — и так строите зрелище. Причем выбранная вами природа диктует и поведение актеров, и мизансцены. Изобретательность режиссера в этом случае заключается в том, как он использует эту природу, как впишет в нее действие, как сумеет органически соединить эти элементы, потому что кинематограф как искусство, связанное с глубоким наблюдением жизни, должен уметь видеть объективный мир таким образом, чтобы он был освоен художником так, как ему нужно.

А какая разница между улицей и декорацией? Нет никакой разницы, — говорят иногда. Постройте такую лавку, какая на самом деле была в России в 30-х годах наиболее типичной; такое дворянское собрание, какое было наиболее характерно, чтобы, конечно, можно было его осветить и удобно в него было входить. Постройте такую гостиницу, такой зал и так далее. А я как режиссер, если это будет соблюдено, сделано удобно для съемки, сумею в ней разместить все действие. Пусть это будет как можно ближе к подлиннику, как можно ближе к настоящей жизни. Чем это будет ближе к подлиннику, тем у меня правдивее развернется действие в данной декорации.

Вот теоретическое обоснование такой позиции. И я бы не сказал, что плохие режиссеры работают таким образом.

Я лично никогда не мог решать вопрос так, как решал Эйзенштейн, но не согласен и с третьим путем, а держался средней позиции: то есть я всегда старался создать декорацию, которая вместе с эмоциональным решением этого пространства несла бы в себе такие конструктивные элементы, которые помогли бы мне разрешать определенные изобразительные задачи внутри данной декорации. Но все же окончательное решение мизансцен я всегда находил на месте.

Я буду вам называть те минимальные определения мизансцены, которые я давал художнику при проектировке

декораций, чтобы вам ясен был примерно общий характер этой работы.

Скажем, делая большую комнату в картине «Пышка», из чего я исходил? Моя установка в этой картине была на групповую коллективную психологию, на показ персонажей как некоего единого девятиголового существа. Исходя из этого, мы сразу же договорились, что нужно какое-то мизансценировочное место, которое объединяло бы их всех. И мы решили, что таким мизансценировочным элементом будет круглый стол. В данном случае я частично как бы пошел по пути Эйзенштейна — мы пошли от круглого стола. Это был один из важнейших элементов декорации.

Затем огромное значение имеет офицер, живущий наверху. Очевидно, лестница, ведущая в комнату офицера, должна быть тут же, если в этой же центральной комнате будет уход Пышки к нему, и спуск офицера вниз, и выходы хозяина, и протестующее шествие, и уговоры. Все это связано с двухэтажностью: хозяин спускается сверху, офицер спускается сверху, Пышка идет наверх и т. д. и т. д.

В конце концов, мы решили построить винтообразную лестницу, и получилось два круга: первый — стол и второй — винтообразная лестница. Остальное я предоставил целиком на усмотрение художника.

Как ни жизнеподобна кинематографическая площадка, как бы она ни была вообще похожа на натуральное помещение, все же в ней элементы конструкции, рассчитанной на заданную смысловую мизансцену, обязательно должны быть. Дальше все зависит от степени фантазии художника и режиссера.

Следующая картина, которую я ставил, была картина «Тринадцать», вся снятая на натуре, за исключением всех укрупнений, снятых в павильоне. И тут я получил первый в жизни урок приспособления к обстоятельствам. Мы запланировали декорацию еще в Москве в виде небольшого холмика. Он обнесен глиняным дувалом. Этот

прихотливых очертаний глиняный дувал окружает холмик неровным абрисом. Где-то он обрывается, дальше идут еще холмы.

Когда мы начали снимать, выяснилось, что, в зависимости от направления ветра, конфигурация декорации меняется самым катастрофическим образом. Если ветер ночью дул с востока, утром мы приходили и обнаруживали, что почти весь дувал засыпан песком. И здесь, и там вырастали барханы. Если ветер ночью дул с запада, внезапно бархан оказывался не слева, а справа, дувал делался необыкновенно высоким. Повторить дважды мизансцену в одном и том же месте, в идентичных условиях было совершенно невозможно. Необыкновенно изменчива пустыня, особенно в таких местах. Мне пришлось все лето приспособливаться к этим меняющимся пескам.

Но я был поражен, когда в Москве просмотрел материал и не увидел вообще никакой разницы. Пустыня, в общем, всегда выглядела одинаково, и зритель совершенно не замечал конкретно того или другого места дувала. Для него было важно одно: чтобы центральный пункт всегда выглядел одинаково. Если есть такая точка в декорации, вы с остальным можете обращаться совершенно свободно.

Это было для меня уроком на всю жизнь. С тех пор я не верю ни в какие двери, если у двери нет какого-нибудь отличительного признака, если она не связана архитектурно с каким-нибудь центральным мизансценировочным пунктом, например, находится под лестницей. Тогда зритель замечает эту дверь. Во всех остальных случаях, как я убедился, вы можете как угодно переставлять стулья, столы, перемещать мебель, пускать один раз героя в комнату направо, другой раз — налево, и если декорация выстроена хорошо, то есть в какой-то мере условно, и по данной мизансцене это логично, вы смело можете пускать актера куда угодно, — зритель вообразит какие угодно двери. Надо, чтобы в декорации был жизненно убедительным какой-то основной ее элемент, чтобы мизансцена строи-

лась вокруг основного стержня, а в деталях вообще можно идти на самые смелые, то есть свободные, условные решения. Мизансцена не должна точно повторять жизнь.

Помимо мизансцен общего характера, декорации и ее приспособленности к определенным актерским группировкам, существует такой вопрос, как метод съемки. Это играет очень большую роль — собираетесь ли вы снимать данную декорацию, скажем, монтажным путем или вы собираетесь снимать ее путем панорамы.

Вот вам пример того, к чему приводит недоучет этого обстоятельства в режиссерском и художественном представлении. В картине «Русский вопрос» мы проектировали холл в доме Смита, отправляясь от самых великолепных образцов американских небольших домиков. Мы собрали огромную коллекцию каталогов, причем точно определили, сколько заработал Смит, сколько он мог заплатить за домик в рассрочку. Второй режиссер провел «научно-исследовательскую» работу, в результате чего доложил, что Смит мог купить домик стоимостью в 9 тысяч долларов с обстановкой на такую-то сумму. И вот вам домик на эту цену.

Затем художник решил построить домик по последней американской моде, которая заключалась в том, что соединяют внутри помещений самые разнообразные материалы, и вся элегантность постройки расценивается, исходя из этого. Камин — из неотесанных каменных плит, по полу проходят балки, а рядом стена из рифленого плексигласа в металлической раме из нержавеющей стали, спускающиеся жалюзи и так далее. И он оформил все четыре стены этого холла разными материалами. Передняя стена выходила в так называемую пергалу, была сплошь стеклянная и закрывалась жалюзи. Здесь же был небольшой простенок в виде квадратов, причем на каждом квадратике стояли всевозможные горшочки с цветами, разные фигурки зверей. Рядом проход в кабинет. Камин из громадных грубых камней.

Дальше простая голая каменная стена, а затем стена из каких-то бревен.

Расчет был на то, что мы будем это снимать панорамой, то проезжая мимо каменной стены и въезжая в деревянную, то из деревянной в стеклянную. Но панорамы не вышло. И в результате кадр с кадром катастрофически не монтировались по цвету. При панорамах это было интересно, когда же вы начинаете оформлять монтаж такой сцены, у вас все эти материалы друг с другом не соединяются. Это была грубейшая ошибка: я сразу понял, что мы погибли. В результате две стены мы совершенно не снимали. Таким образом, четырехсторонняя декорация сразу стала односторонней.

Это пример грубой фактурной ошибки, но такие ошибки бывают и конструктивные. Вы можете решить декорацию в расчете на определенную эмоциональную задачу, не учитывая того обстоятельства, как вы ее собираетесь снимать, как будете строить мизанкадр на месте.

В последние годы кинематограф во всем мире, так или иначе, у большинства художников переходит ко все более длинным кадрам, ко все более длительному движению камеры, наблюдающей за актером. Когда появилась панорама, старое строение декораций оказалось совершенно невозможным. Пришлось строить декорации совершенно по-иному, гораздо ближе к жизни, отказаться от условности и стандартной декоративной техники.

Весь строй кинематографа меняется в результате применения длинных кадров. Декоративная техника, мизансценирование, разбивка на кадры — все решительно претерпевает сейчас довольно большие изменения, причем под этим лежит не просто прихоть или каприз режиссера, а стремление сделать зрителя соучастником зрелища, создать для него эффект присутствия.

У нас в кинематографе с появлением цветного кино утвердилось поддерживаемое режиссерами и особенно художниками убеждение, что решающей фигурой в созда-

нии изобразительного строя фильма является художник. Теоретической предпосылкой, особенно в цветном кино, служит то, что нужно решить колорит картины, нужно решить цветное изображение, ее зрительный образ, а это решается, в общем, в декорации. Возник даже своеобразный спор о том, кто является автором изобразительной стороны картины.

Если брать наше кинематографическое производство по аналогии с театральным, можно прийти к выводам о необыкновенно большом значении художника во всем изобразительном строе картины. В театре обычно так и бывает: приглашение того или иного художника на спектакль, по существу, решает всю его изобразительную сторону и часто многие мизансцены. Режиссер на театре над всем изобразительным строем работает именно с художником.

В кинематографе сюда вклинивается еще одна фигура — фигура оператора. И нам с вами нужно заранее установить точку зрения на функции режиссера между этими двумя профессиями и на отношение его с каждой профессией.

Я заранее скажу, что претензии некоторых художников на единоличное авторство в изобразительном решении фильма считаю совершенно незакономерными и неверными. Скажем, возьмем широкоизвестную картину Репина «Иван Грозный убивает своего сына». Прежде всего уберем оттуда Ивана Грозного и сына, затем уберем свет, оставим только ковер и обои. Поставим трон на место, чтобы он стоял, как ему положено. Никаких разбросанных подушек, никакой опрокинутой мебели, никакого жезла в луже крови. Если так увидеть эту картину, автором ее действительно является художник, ибо он делает декорацию стен. Но затем в этой комнате появляется свет. Этот свет появляется от оператора. Причем свет резко изменит весь замысел художника. Все зависит от того, как оператор осветит кадр.

Наконец, появляется человек, которого вводит в декорацию режиссер, и вместе с человеком появляются круп-

ные планы, ракурсы, всевозможные детали из декорации, ее частности. Ни один кадр картины, за исключением решающих общих планов, которые держатся на экране очень недолго, не повторяют в точности тот первоначальный эскиз, который делает художник.

Вообще говоря, эскиз художника не только оживает, когда мы начинаем снимать его, но он приобретает совершенно другие формы. Я уже говорил, что каждая кинематографическая декорация может быть рассмотрена как своеобразная условная конструкция, которая безусловна в деталях и условна во всех своих конструктивных элементах, потому что, по сути говоря, это специальное приспособление для кадра, для ракурса, для определенного угла зрения, площадка для определенного объектива. Смена объективов позволяет внутри декорации делать что угодно и прежде всего уменьшать, увеличивать, изменять конфигурацию ее.

Если к этому прибавить свет, то, не меняя тональности декорации, не меняя настроение внутри нее, мы меняем ее эмоциональное воздействие. А когда мы из нее выкраиваем отдельную деталь и начинаем ее укрупнять и под разными углами зрения ее рассматривать, этот эскиз декорации приобретает совершенно новые пространственные и цветовые черты.

Я затеял этот разговор, чтобы стало понятным, как изобразительный строй картины практически решается в съемке, когда вы начинаете в нее вторгаться киноаппаратом, и тот, кто владеет киноаппаратом, тот, кто стоит у лупы, тот, кто строит кадр, — окончательно решает изобразительный характер фильма.

Бывают разные системы отношений оператора и режиссера. Есть режиссеры, которые дают оператору довольно точные указания, предоставляя ему решать композиционно этот кадр во всех деталях, предоставляя ему свет. Есть режиссеры, которые komponуют кадр с начала до конца, предоставляя оператору только свет и разрешение ком-

позиционных вопросов. Есть режиссеры, которые вмешиваются даже в вопросы света. И, наконец, есть режиссеры, которые совершенно не вмешиваются в изобразительную сторону картины, предоставляя ее целиком оператору и художнику. Все зависит от того, какие сложились реальные отношения с оператором, насколько оператор понимает режиссера, насколько они друг другу верят. Тут складывается каждый раз своя собственная практика.

Мало того, у одного и того же режиссера с разными операторами складывается разная практика. Скажем, Эйзенштейн по-одному работал с Э. Тиссэ и совершенно по-другому с А. Москвиным, потому что эти операторы в разном сильны. С Москвиным он снимал все павильоны «Ивана Грозного», а с Э. Тиссэ он снимал все картины и натуру «Ивана Грозного» в первой серии.

Почему он снимал с Тиссэ натуру, а с Москвиным павильоны? Потому что такого мастера света, как Москвин, вообще нет. Это был величайший художник мирового масштаба. Что касается Тиссэ, то у него очень острое композиционное чутье. Он жестковат в световом решении, поэтому интересно пользуется солнцем с его резкой светотенью, но он, особенно в те времена, не был таким мастером света в павильоне, как Москвин. Поэтому, когда Эйзенштейн работал с Тиссэ, он вмешивался в вопросы света, но верил ему в очень многом в вопросах композиции.

Есть режиссеры, которые подправляют оператора, даже если оператор поставил кадр, — настолько они верят только своему глазу. А иногда это происходит еще от специфики режиссерской натуры, которая не терпит никакого нарушения своего, так сказать, приоритета. Есть режиссеры, которые даже участников массовки отбирают сами.

Есть режиссеры, которые любят командовать. Есть режиссеры, которые даже стул в кадре непременно бросаются передвигать. Есть режиссеры, которые подойдут, посмотрят построенный во всех деталях кадр и едва шевельнут собственной ручкой: чуть-чуть правее, чуть-чуть левее.

Я стараюсь, как правило, доверять оператору, спорю с ним, иногда в виде доказательства снимаю два-три варианта или что-нибудь в этом роде. Лучше, с моей точки зрения, так сработаться с оператором, чтобы понимать друг друга с полуслова. Нужно сказать, что с Б. И. Волчеком я одно время так сработался и знал его настолько, что нам не приходилось особенно много разговаривать.

Я говорил ему слова, которые, кроме нас, вряд ли кто-нибудь понимал: «Поставьте наш план в том направлении», — и я был уверен, что он сделает то, что нужно.

Что значит — «наш план»? Довольно крупный, очень плотный, с широкоугольной оптикой, без всякого запаса, чтобы все было очень рельефно и с большой глубиной сзади. Он знал это. Бывало так, что я говорю второму режиссеру: «Поставьте такой-то план». Он ставит. Я говорю: «Нужно ближе и выше». Он говорит: «Михаил Ильич, так лучше». Я говорю: «Подождите, придет Волчек, он скажет». Волчек приходит и повторяет мое указание. Это результат пятнадцатилетней совместной работы и выработанного единого взгляда.

Если вы знаете, что вам от кадра нужно, стоит лучше потратить время в начале картины, чтобы оператор понял вас, и затем работать в четыре руки...

Беседа тринадцатая. Я иду в неизвестное

В 1956 году, после очередной картины, я заметил, что начинаю повторяться. Я поймал себя на том, что дал актерам мизансцену, которую уже применил однажды. Это, казалось бы, маленькое обстоятельство смутило меня, ведь каждый кадр фильма должен быть неповторим. Ибо этот кусочек — открытие мира. Любая картина — это своего рода исповедь режиссера и выражение его точки зрения на события мира. Если он повторится хоть в чем-нибудь, — значит, он превратился в ремесленника. А это, как мне кажется, в искусстве нетерпимо.

Я стал рассматривать свое прошлое, рассматривать его пристально и придирчиво. Есть такая басня про сороконожку. Она бегала до тех пор, пока ее не спросили, какую ногу она ставит после двадцать восьмой. Сороконожка задумалась, и больше она уже не смогла бегать. Она только думала, какую же ногу она ставит после двадцать восьмой.

Вот примерно в таком состоянии я пребывал почти шесть лет. Пока однажды не дал себе клятву. Я даже записал ее тут же на бумаге на письменном столе. В чем состоит эта клятва, пока говорить рано, я не знаю, выполню ли я ее до конца.

Но, во всяком случае, я решил жить в кинематографе заново, что в шестьдесят лет не так-то легко.

Сейчас, когда я об этом думаю, это кажется забавным. Но тогда мне было невесело.

Это был долгий и мучительный период, когда я старался содрать с себя нарощенную кожу профессиональных навыков и отбросить груз привычных представлений о кинематографе, накопившийся за много лет. Насколько мне это удалось, не мне судить.

Но, во всяком случае, я пришел к картине «Девять дней

одного года», которую считаю для себя новой. Эта картина, так же, как «Обыкновенный фашизм», была горячо принята советскими зрителями, особенно молодежью. Я горжусь этим, так как делал эту картину именно для нее.

Кино — искусство жестокое. Оно обладает способностью очень быстро зачеркивать прошлое. Ничто не стареет так быстро, как фильм. Многие картины тридцатилетней давности кажутся непонятными или смешными.

Каждой своей новой картиной режиссер держит экзамен. И чем старше он становится, тем труднее ему выдерживать эти экзамены. В последние годы ряд режиссеров блеснули на очередном экзамене. Молодое поколение режиссуры продолжало теснить нас, грешных. Процесс неизбежный: пока организм живет, что-то в нем постепенно умирает и заменяется молодым, новым. Это общеизвестно, и тем не менее всегда немножко горько.

Для меня 1961 год был особенно трудным, потому что я работал после долгого перерыва. Календарно я сделал последнюю картину шесть лет назад, но сценарий был написан шестнадцать лет назад, так что я не могу считать «Убийство на улице Данте» работой пятидесятых годов. Я был недоволен этой картиной. Может быть, недовольство и привело к такому долгому простоя, первому в моей жизни.

Шесть лет перерыва, по-видимому, были необходимы. Хотелось понять, имею ли я право работать дальше или не стоит занимать место на экране, потому что превращаться в ремесленника не следует даже в 60 лет. Нужно было начинать что-то заново.

Сейчас надо говорить честно, и прежде всего надо быть честным с собой. Важно понять, что в тебе есть свое, собственное, а что — чужое, ненужное. Мне хотелось приступить к новой картине, не раньше, чем я соскребу кожу нарощенных навыков. С годами человек делается умнее, но в отборе того, что он видит, что он слышит, начинает диктовать профессия, навык. Это плохо.

Работая над предыдущей картиной, я не раз с горечью

замечал, что повторяю уже ранее испытанные мизансцены, что снимаю уже поставленные когда-то кадры более ранних моих картин. Мне кажется, что это самый жестокий приговор для режиссера.

Нет двух явлений жизни, которые могут быть увидены одинаково, тем более через несколько лет, когда сама диалектика времени, развитие жизни диктуют новое отношение, новые оценки. Для каждого поступка, слова есть одно неповторимое, окончательное выражение. И это неповторимое выражение нужно находить с болью, с трудом, вытаскивая сердцевину явления. Только тогда ты — режиссер, только тогда ты сможешь построить кадр, выражающий сущность сцены. Любое повторение — это ремесло.

Меняется время, меняется ритм жизни; сегодняшней день рождает новые мысли; меняется вкус, иными становятся понятия дурного и хорошего. Я заметил, например, что актеры, которые некогда казались мне хорошими, стали вызывать у меня сомнение. Появилось что-то новое в актерской манере, что трудно еще назвать.

Современность властно овладевает людьми, заставляет приобщаться к новому.

1961 год стал для меня годом поисков этого нового в режиссуре. Начиная от сложения сюжета, кончая системой оформления кадра, — все, к чему я привык и что было для меня уже легко, потребовало смены. Трудно вылезти из собственной шкуры. На съемочную площадку приходят актеры, нужно решить с оператором систему света, дробление на кадры. Въевшиеся навыки предлагают удобные и эффектные решения. В конце концов, сколько их — вариантов режиссерских мизансцен? Как будто не так уж много. За тридцать лет работы в кино все, казалось бы, стало известно. Кругом тебя стоят люди, которые верят тебе, ждут от тебя мгновенного решения; они тоже привыкли к кинематографическому образу мышления, и мучительные раздумья над самой, на первый взгляд, простой задачей кажутся им странными.

Начиная со сценария, я испытал эту трудность омоложения почерка. Прежде всего мне хотелось избежать обычных драматургических канонов. Это оказалось не только трудно, но подчас почти невозможно.

Сила привычки иногда непреодолима. Рука сама пишет.

Получается эффектно, как будто интересно, и актерам есть что делать, и мизансцены лепятся, но я знаю, я чувствую, что в жизни все это бывает более сложно, более случайно, менее логично и поэтому гораздо глубже по мысли, тоньше по оттенкам чувства и интереснее по неожиданной силе выражения.

Для того чтобы сойти с проторенной дорожки, я решил взять совершенно непривычный для себя материал — жизнь и работу физиков. Это люди, стоящие на самом острие проблем сегодняшнего дня. Люди очень интересные. Мне довелось присутствовать на деловом совещании в одном из физических институтов. Физики обсуждали какие-то сложные специальные вопросы.

Они спорили, острили, подшучивали друг над другом, смеялись. Я улавливал их отношения, но три четверти слов были для меня абсолютно непонятными: разговор шел на каком-то новом, неведомом мне языке физиков.

Знакомство с физиками помогло мне во многом. Может быть, именно поэтому удалось сделать кое-что в сценарии. Кое-что, далеко не все. Когда мы с Д. Храбровицким закончили первый вариант сценария, мы сами увидели в нем драматургические эффекты, которые были подсказаны не физикой, не физиками, а привычкой к проторенным ходам, только положенным на необычный материал.

Мы стали выбрасывать все, что казалось нам вчерашним днем кино. Сюжет начал как будто ослабевать, зато мысли стало больше. Мы работали над сценарием два года. Внешняя проблематика его ультрасовременна: управляемая термоядерная реакция, научная проблема номер один, добыча энергии из воды. Каждая шеститы-

сячая молекула воды содержит дейтерий. Запасы дейтерия практически неисчерпаемы, этого топлива хватит на миллионы, на десятки миллионов лет. Над этим работает мощный отряд физиков, в том числе и наш герой.

Но это только внешняя сторона сюжета. По существу, мы хотели сделать картину-размышление о нашем времени, о жизни, о роли науки в судьбе человечества. Поэтому «термоядерщина» была для нас лишь поводом для разговора о жизни.

Когда началось осуществление картины, опять оказалось, что для того чтобы говорить о шестидесятих годах языком именно этих годов, нужно очень многое пересмотреть во всех законах режиссуры и прежде всего победить в себе представление, что ты что-то умеешь, что-то знаешь.

Я работал с молодым оператором Германом Лавровым. Он человек смелый, у него острое чутье современности, он очень во многом помог мне.

В картине, которую я сделал, — «Девять дней одного года» — еще многое идет от привычки к зрелищу. Но кое-что удалось вынести за пределы обычной кинематографической псевдовыразительности. Мне хотелось, чтобы у меня в картине люди разговаривали о чем им хочется, а не обменивались репликами, необходимыми драматургу для продвижения сюжета.

Если проследить всю историю развития кинематографа, пожалуй, ее можно определить как непрерывное движение от уродливо преувеличенного, условного зрелища ко все более глубокому исследованию действительности. Слово «исследование» ко многому обязывает.

Сейчас настало время, когда кинематограф может собрать силы для этого исследования. Я часто слышу примерно такие «профессиональные» суждения: такой-то эпизод или такая-то картина сняты в устарелой манере.

Сегодня камера должна находиться в непрерывном движении, а тут — смена статических кадров. Мне думается, что современность кинематографа заключается не в дви-

жении камеры, не в новой манере освещения и даже не в современной, сдержанной и точной работе актеров.

Фильм будет современным и по форме, если режиссер сумеет найти для каждого куска, для каждой сцены единственное, органичное решение, которое выражает мысль данной сцены, содержание именно этого куска жизни. Только тогда будет получено выражение для нашего сложного решения с его новыми идеями, ритмами, интонациями. Кинематограф сегодня умеет делать все. Можно отыскать окончательное и точное решение для любого события и даже для такого куска, в котором как будто совсем нет события: просто ничего не происходит.

Раньше, работая над режиссерским сценарием, я продумывал единый метод съемки, единую монтажную форму для всей картины в целом. Но это предполагает как бы уравнильное решение отдельных кусков. Сейчас же мне пришлось находить особое решение для каждого куска. Поэтому, если прежде я работал почти безошибочно и, снявши последний кадр, знал: картина закончена, то теперь я часто ошибался, много переснимал, а иногда, выйдя на съемочную площадку, попадал в положение, за которое всегда бранил своих учеников, — я не знал, что мне делать. Не потому, что разучился снимать — это невозможно, как нельзя разучиться ходить или ездить на велосипеде, — а потому, что не хотел повторять известное мне и чувствовал себя в положении новичка, который не знает, как приложить руку к тексту. Иногда хватало воли, и я находил нужное решение. Иногда же, под давлением необходимости, снимать я шел по ранее найденным тропам. Тогда снятый кусок оказывался похожим на кино вообще, а нет ничего хуже кино вообще.

Даже в вопросе музыки я оказался перед новыми для меня трудностями. В той манере, которую я пробовал, обычное музыкальное сопровождение, усиливающее драматическое звучание сцен, заполняющее паузы ничего не значащей музыкой, оказалось решительно противополо-

зано картине. В конце концов, я вовсе отказался от музыки. В картине ее нет. Только шум. Но сделать выразительными и нужными шумы, которые с таким разнообразием предлагает нам жизнь, нелегко. Их нужно не только отбирать, но и преобразовать. Они должны не только сопутствовать действию, но и выражать его смысл вместе со словами. Это была совсем новая для меня область.

Неожиданно сложной оказалась работа с актерами. Я давно уже не испытывал при просмотре материала ощущения внезапного разочарования или, наоборот, внезапного восторга. Я твердо усвоил: то, что хорошо на съемке, обязательно хорошо и на экране. Надо только уметь видеть и слышать.

И вдруг я столкнулся с тем, что иногда не знаю, как разъяснить актеру задачу. Задачи были много сложнее, чем те, к которым я привык. И многое было трудно перевести на язык логики. Оценка актерского исполнения тоже оказалась трудным делом. Как определить — что такое яркое и точное исполнение куска? То, что было точным для тридцатых годов нашего века, стало неверным или преувеличенным, или просто безвкусным в шестидесятых. Сейчас приходит новое поколение актеров с новой манерой, с новым пониманием того, что такое мера и правда чувства. Я получил предметные уроки от многих актеров в картине, особенно от молодых. Я благодарен им за эти уроки.

В режиссуре, как и в драматургии, происходят ныне коренные изменения. Тот, кто уловит сущность этого движения, кто подхватит новое, — тот будет жить в киноискусстве.

Я, пожалуй, чересчур подробно рассказываю о своих трудностях. Но мне кажется, что это представляет интерес не только для меня. Трудности перестройки переживает вся наша кинематография. Я не смогу назвать картины, которая выразила бы этот процесс в целом. Однако то там, то здесь я нахожу явно ощутимые черты нового: внимательное вглядывание и вслушивание в жизнь, от-

вращение к штампу, отвращение к внешнему, привычно отобранному выражению чувств, стремление понять внутренний ход событий, выразить его сильно и в то же время скромно, сделать кадр глубоким, емким и начисто лишенным красоты, подделки, жирной раскраски. Оператор Лавров снял картину так, что герои часто погружены в темноту, иногда не видно даже их лиц. Может быть, нам не хватило смелости довести эти решения до предельной силы? Но, во всяком случае, и в этом есть элемент внимательного вглядывания в жизнь, предлагающую вам более неожиданные, смелые и интересные композиции света и тени, чем те, которые мы привыкли видеть на накрахмаленном и выутюженном экране. И так во всем. Во всей кинематографии.

Она сможет быть очень разнообразной. Современный кинематограф знает множество разных видов и разных форм. Я буду говорить об одной из его форм.

В частности, отмечу, что во время работы над сценарием «Девяти дней одного года» и во время монтажной сборки картины «Обыкновенный фашизм», я вспоминал то, что слышал от С. М. Эйзенштейна о «монтаже аттракционов», вспоминал давнее прошлое советского театра, советского кинематографа, примерял его к сегодняшнему дню, и мне помогало это в сборке картины.

А раз помогло одному, может помочь и другому.

Под аттракционом понимается номер в цирковом представлении, номер экстра, либо очень смешной, либо очень страшный, либо связанный с особым риском, либо оснащенный особенной, небывалой техникой. Это может быть иллюзионист с совершенно новым приемом, с распиливанием пополам женщины, это может быть дрессировщик удавов, тигров и пантер, это может быть номер на проволоке или в полете, клоунада или прыгун — все что угодно.

Называя часть кинематографического зрелища аттракционом, Эйзенштейн стремился в несколько гиперболи-

ческой, острой форме выразить свою идею и свое намерение. Но за этой гиперболизацией лежит определенное содержание, которое можно использовать и сегодня, о котором следует помнить.

Итак, когда я работал над «Обыкновенным фашизмом», мне очень помогла сильно измененная теория «монтажа аттракционов» Эйзенштейна. Устаревшая для нас сегодня и тем не менее совершенно закономерная при новом прочтении, потому что теория Эйзенштейна имела отношение не к практике кинематографа 20-х — 30-х годов, а к общим законам творчества, которые исследовал Эйзенштейн.

Эта система мышления помогла мне в работе над картиной «Обыкновенный фашизм». Мне неприятно применять слово аттракцион по отношению к некоторым эпизодам этой картины, но давайте будем профессионалами, установим для себя, что в слове, как и в отдельной ноте, ничего оскорбительного быть не может, оно просто выражает крайнюю, предельную выразительность необычайно страшного или смешного, пугающего или удивляющего, веселого или, наоборот, зловещего. Все может быть. Каждое явление жизни может быть объектом исследования, инструментом искусства.

Первоначально мы были уверены в том, что самым сильным и страшным разоблачающим фашизм материалом являются те зверства, которые чинили рядовые, обыкновенные люди. Эсэсовцев было тысячи тысяч, и, разумеется, это не были исключительные люди.

Это были обыкновенные люди, но они проделывали разного рода зверства. Значит, мы сразу решили: вероятно, это и будет самым впечатляющим материалом.

Однако кинематографический материал этого рода оказался настолько силен, что, если пользоваться терминологией Эйзенштейна, «происходил накал зрителя». Он закрывал глаза и не мог смотреть до конца.

У нас есть картина, которая называется «Свидетель-

ские показания к Нюрнбергскому процессу». Эта картина не выходила на широкий экран. Начинается она с торжественной клятвы операторов, которые присягают, что все то, что есть в этой картине, снято действительно ими, когда они входили в освобожденные города, что здесь нет ни ретуши, ни подделки... После этого начинается никак не смонтированное простое перечисление: такой-то город, идет снятое операторами то-то и то-то. Это семь частей кинодокументов о гитлеровских зверствах. Выдержать подряд семь частей, даже если ты обязан посмотреть их как режиссер-постановщик картины, почти невозможно.

Я посмотрел один раз. Когда мне надо было посмотреть второй раз, чтобы отобрать материал, я после первой части сказал: не могу. Отложил на неделю. И через неделю не смог. Показали картину группе молодых ребят. Из них трое выскочили из зала на второй части.

Этого рода материал оказался слишком сильным для человеческих нервов. Потом мы привыкли. Однако оказалось, что кроме меня и композитора, который пришел впервые и сидел, вылупив глаза и открыв рот, все сидят опустив глаза. Никто не смотрел на экран. Раз в зале сидит Ромм и смотрит, то можно закрыть глаза, чтобы не смотреть.

От этого рода аттракциона пришлось отказаться.

В конечном счете картина «Обыкновенный фашизм» нашла свое решение тогда, когда мы, отказавшись от исторического или последовательного метода изложения, стали собирать материал в отдельные плотные большие группы, по темам. Мы набрали 120 тем. Собирали так: крупные планы орущих «зиг хайль», крупные планы молчащих, крупные планы думающих.

Речи Гитлера, бегущая толпа, орущая толпа, трупы, военный быт, концлагеря, парады, марши, стадион, гитлерюгенд, раненые — словом, сто двадцать тем.

По каждой из этих тем собирался материал из двадцати — тридцати источников и собирался огромный мас-

сив. Например, маршей у нас поначалу набралось на добрые час-полтора просмотра. И собранные в такой массе, один за другим, они превращаются в подавляющее и чрезвычайно интересное зрелище — типичный аттракцион, так же, как и речи Гитлера — страшный, гротескный аттракцион. Если бы вы видели эпизод толпы, орущей «зиг хайль», когда он был собран впервые и занимал три с половиной части непрерывного рева, — это был действительно сногшибательный аттракцион.

Мы собрали картину по таким комплексам. Не все были такого поражающего характера, конечно. Мы все же решили отобрать все, что носит характер странного, необычного аттракциона. Поэтому мы сразу отобрали речь Муссолини. Представьте себе, что режиссер разрешил бы в такой цирковой манере какому-нибудь актеру играть дуче, как играет он сам, — это было бы невозможно. Или эпизод, когда Гитлер обходит почетный караул во фраке.

Мы собрали эти массовые, большие куски материала громадными группами. Из этой массы выбирали поражающие эпизоды фашизма и затем располагали их так, чтобы материал максимально контрастно сталкивался в соседних кусках.

Как только мы нашли такой метод, с этого момента материал стал казаться гораздо короче, и наметился путь к тому, что можно было физически сложить картину. Вначале это казалось совершенно невозможным; первый сбор материала составлял сорок тысяч метров. После отбора остались пятнадцать тысяч метров — в течение одного дня это нельзя было просмотреть.

Но когда мы стали строить все по принципу контрастного столкновения эпизодов, само собой многое стало выбрасываться и вылетать.

Как строится, если вы помните, первая часть «Обыкновенного фашизма»? Начинается с рисунков детей. Потом идут студенты, влюбленные, матери и снова дети. Можно было бы эту тему поставить позже, и многие мне говори-

ли, что напрасно, наверно, начинать картину с этих рисунков и с этой мирной жизни, потому что в общем-то эти сцены мирной жизни гораздо сильнее должны подействовать, когда вы увидите ужасы фашизма и скажете: вот что людям грозит.

Но не забывайте, что титры «Обыкновенного фашизма» предопределяют настроение людей, которые пришли в кино.

Наша реклама позаботится о том, чтобы на фото было как можно больше зверств, в плакате обязательно будет изображен орел с окровавленным клювом или череп в фашистской каске — все это будет. Люди ждут. С чего мы начнем? А мы начнем с того, что улыбается на экране кот, нарисованный, кстати, моим внуком. Когда я спросил, почему кот улыбается, он ответил: «А он мышью съел».

Это было совершенно неожиданно и заставляло зрителя забыть о том, что он пришел смотреть картину об обыкновенном фашизме, потому что зритель не хочет смотреть ужасы, никто не хочет смотреть ужасы. И он, при всем своем любопытстве к этой картине, даже если соседи сказали, что картина хорошая, садится и думает, что вот сейчас начнется — фашистские марши и виселицы или историческая лекция. Всего этого он не хочет и радостно принимает веселого кота, влюбленных, студентов, рисунок «Моя мама самая красивая», и, хотя зритель умен, он забывает о том, что все равно его ожидает страшное зрелище фашизма. Поэтому, когда раздается выстрел и внезапно на экране появляется мать с ребенком, зал, как правило, ахает. После этого я опять показываю прелестную девочку, и зритель успокаивается: может быть, не будет? Нет, будет. Их очень немного, всего десять — двенадцать секунд, пятнадцать коротких кадров, в зале стоит мертвая тишина. После этого я стараюсь успокоить зрителя. Я говорю, что это прошлое. В настоящее время здесь музей, печи давно остыли, заросли травой. Эти протезы — за стеклом, волосы — за стеклом. А затем я оставляю здесь толпу, которая орет «зиг хайль».

Таким образом, эта часть представляет собой ряд по контрасту составленных аттракционов, которые четырежды бросают зрителя из стороны в сторону. И так построена вся картина. Причем к концу первой серии мы скопили максимальное количество смешного, гротескного, иронического материала и закончили его главой «Искусство» для того, чтобы зритель, отдохнувший и посмеявшийся, принял бы вторую трагическую серию, которая сразу начинается с очень серьезного разговора о том, во что превращает человека фашизм и что этот превращенный в фашиста человек может сделать.

Когда мы в «Обыкновенном фашизме» показываем, как солдаты орали и отдыхали, вешали и купались, то в музыкальном сопровождении сделано следующее: идет песенка «Лора» очень громко, это веселая песенка; она разделена на несколько кусков, и в промежутки вставлен барабан, они чередуются, не совсем совпадая с изображением, а в изображении идут: зверства, быт, зверства, быт.

Вот они купаются, вот они ласкают собак, вот они бредутся, едят, слушают патефон. Эти же люди вешали и расстреливали...

В Венгрии один звукооператор счел, что такое чередование песни и барабана безграмотно. Поэтому он сделал так: текст идет громко, а под ним еле-еле, далеко кто-то мурлычет песню. Этот звукооператор лишил песню характера аттракционности. Она является аттракционом только тогда, когда она идет очень громко, когда контраст между нею и повешенными огромен. Когда в кадре видны повешенные, можно только громко орать или совсем не орать, но уж петь нельзя.

Требование острого стыка есть неперемное условие, если вы встали на этот путь. Если вы на этот путь не встали, можете делать, что хотите.

Поэтому, когда я увидел вариант, который сделан вроде бы и так, но где все смещено, я понял, что художественный прием картины рассыпался от того, что объяснил сам

звукооператор: «Вы сделали уникальную картину. Я подошел к ней со всем старанием, старался сделать ее в хорошем вкусе...»

А здесь нужен не хороший вкус (хороший вкус нужен всегда), здесь нужна дерзкая и решительная ломка стереотипов, бормочущего кинематографа, который так часто бывает не горячим, не холодным, а тепленьким. Я всю жизнь ненавидел выражение «теплая картина», потому что теплыми обычно бывают помои, пища же может быть либо горячей, либо холодной.

В последнее время границы между документальной и игровой кинематографией начинают стираться. Все больше мы видим документальности в игровых актерских картинах. Скрытая камера, подлинная жизнь вместо натянутой массовки, съемка в подлинных интерьерах вместо павильонов, отказ от условности киносвета, мизансцены, система актерских импровизаций — все это признаки поисков документальности, приближения к реальной жизни в игровом фильме, который нуждается в решительном обновлении.

О фашизме сделано много документальных картин. Но это меня не смущало, поскольку я меньше всего думал об исторической кинолекции, иллюстрированной кадрами. Мне думалось, что из документов можно извлечь гораздо больше чувства, если обращаться с ними так, как обращался режиссер с игровым кадром. В основу конструкции мы положили принцип «монтажа аттракционов», провозглашенный Эйзенштейном для своего игрового кинематографа. Картина вместе с тем строится как авторское философское размышление, которое раздвигает рамки документального материала, заставляет думать о судьбах человека и человечества в глубоком и очень современном аспекте. Текст к фильму я наговорил сам. Он не был написан. Смонтировали картину как немое художественное произведение, а я импровизационно комментировал огромными кусками, не заботясь о синхронности, не го-

няясь за стандартными «документальными» эффектами, как бы размышляя по поводу материала и приглашая к этому размышлению зрителя. Именно этот прием — сочетание художественного монтажа, насыщенного в эмоциональном отношении, с авторским монологом — придал, на мой взгляд, своеобразию ленте.

Время идет быстро. Люди меняются, и кинематограф меняется. Я никогда не рассчитывал на бессмертие, но наблюдал не раз в жизни режиссеров, которые на него рассчитывали. Бывают такие случаи, что какая-то картина проходит с очень большим успехом, получает премии на ряде международных фестивалей, режиссер начинает примериваться к бессмертию и применительно к этому начинает действовать. Он делается глупее, теряет юмор, а вместе с юмором и талант.

Я считаю важной тенденцией сближение игрового и документального кино, о котором говорил выше. Оно превращает документальное кино в личное, субъективное, остроэмоциональное явление искусства с отчетливым авторским видением мира. Это же сближение превращает игровое кино в своего рода документ эпохи. В Советском Союзе, и во Франции, и в Америке можно наблюдать то же стремление к жизненной документальности у ряда режиссеров молодого поколения.

Есть и прямо противоположные тенденции. Так, например, итальянец Федерико Феллини в последних картинах идет по пути островыраженного «монтажа аттракционов», с резким отходом от жизнеподобия в сторону обострения условности.

Но и то, и другое течения объединяются идеей авторского кинематографа.

Сейчас в каждом искусстве прокладываются новые дороги. Дороги очень разнообразные. В литературе эти процессы примерно напоминают то, что происходит в кино. Недаром сейчас документальная, очерковая, публицистическая книга завоевывает все больше широкого читателя.

Фильмография

«Реванш» («И мы», «Шриффт»). Союзкино. М., 5 ч., выпуск — январь 1931 г.

Авторы сценария — М. Ромм, Б. Альтшулер, Н. Жинкин, Режиссер — В. Журавлев. Оператор — К. Строд. Художник — А. Вайсфельд.

В ролях: рабочий — В. Ярославцев, его сын Павел — М. Викторов, его дочь — Л. Короткая, Ленька — И. Ванюшкин, железнодорожник Семенов, отец Леньки — И. Сизов, телеграфист — Н. Акимов.

«Рядом с нами». Союзкино. М., 5 ч., выпуск — сентябрь 1931 г.

Авторы сценария — В. Гусев, М. Ромм. Режиссер — Н. Бровка. Оператор — В. Солодовников. Художник — В. Егоров. Композиторы — М. Старокадомский, Л. Половинкин.

В ролях: Кошкевич — К. Барташевич, полковник — Б. Вербицкий, генерал — Г. Милляр, фашист — А. Бахметьев, комсомолка — Кира Соловьева, комсомольцы — А. Ахрамеев, М. Сидоркин.

«Конвейер смерти» («Товар площадей»). Союзфильм. М., 9 ч., выпуск — ноябрь 1933 г.

Авторы сценария — В. Гусев, М. Ромм, И. Пырьев. Режиссер — И. Пырьев. Оператор — М. Гиндин. Художники — В. Егоров, Н. Савицкий. Композиторы — С. Рязунов, Н. Крюков.

В ролях: Луиза — А. Войцик, Элеонора — В. Полонская, Анна — Т. Макарова, Дик — В. Шаховский, Кристи, почтальон — П. Савин, Курт — М. Болдуман, князь Сумбатов — М. Астангов, Кащевский, мастер — А. Чистяков.

«Пышка». Москинокомбинат, 7 ч., выпуск — сентябрь 1934 г., озвучен в 1955 г.

Фильм поставлен по одноименной новелле Ги де Мопасса-

на. Автор сценария и режиссер — М. Ромм. Оператор — Б. Волчек. Художники — И. Шпинель, П. Бейтнер.

В ролях: девица Елизавета Руссэ (Пышка) — г. Сергеева, прусский офицер — А. Файт, господа Луазо — Ф. Раневская, А. Горюнов, графиня — Е. Мезенцева, граф — М. Мухин, госпожа Каррэ-Ламадон — Т. Окуневская, П. Репнин, монахини — С. Левитина, Н. Сухотская, Корнюдье, демократ — В. Лавринович, немецкий солдат — И. Гурняк, горничная — В. Кузнецова.

«Тринадцать». «Мосфильм», 9 ч., выпуск — май 1937 г.

Авторы сценария — И. Прут, М. Ромм. Режиссер — М. Ромм. Оператор — Б. Волчек. Художники — В. Егоров, М. Карякин, А. Никулин. Композитор — А. Александров.

В ролях: командир — И. Новосельцев, его жена — Е. Кузьмина, геолог — А. Чистяков, подполковник Скуратов — А. Файт, Акчурин — И. Кузнецов, Тимошкин — А. Долинин, Свириденко — П. Масоха, Петров — И. Юдин, Баландин — В. Кулаков, Левкоев — Д. Зольц, Журба — С. Крылов, Гусев — С. Козьминский, Мурадов — А. Кепиков, Кулиев — А. Кулиев.

«Ленин в октябре» («Восстание»). «Мосфильм», 13 ч., выпуск — ноябрь 1937 г.

Авторы сценария — А. Каплер. Режиссер — М. Ромм. Оператор — Б. Волчек. Художники — Б. Дубровский-Эшке, Н. Соловьев. Композитор — А. Александров.

В ролях: В. И. Ленин — Б. Щукин, Ф. Э. Дзержинский — В. Покровский, Василий — Н. Охлопков, Матвеев — В. Ванин, жена Василия — К. Коробова, Керенский — А. Ковалевский, Родзянко — Н. Соколов, Рутковский — Н. Свободин, Анна Михайловна — Е. Шатрова, Блинов — Н. Арский, филер — И. Лагутин, Кирилин — Н. Чаплыгин, Жуков — В. Ганшин, Карнаухов — В. Владиславский.

«Ленин в 1918 году». «Мосфильм», 14 ч., выпуск — апрель 1939 г.

Авторы сценария — А. Каплер, Т. Златогорова. Режиссер-постановщик — М. Ромм. Оператор — Б. Волчек. Художники — Б. Дубровский-Эшке, В. Иванов. Композитор — Н. Крюков.

В ролях: В. И. Ленин — Б. Щукин, К. Е. Ворошилов — Н. Боголюбов, А. М. Горький — Н. Черкасов, Ф. Э. Дзержинский — В. Марков, Я. М. Свердлов — Л. Любашевский, Н. К. Крупская — з. Добина, Василий — Н. Охлопков, Наташа, его жена — К. Коробова, Коробов — Д. Орлов. Матвеев — В. Ванин, кулак — Н. Плотников, Евдокия Ивановна — Е. Музиль, доктор — И. Толчанов, профессор — А. Хохлов, Бобылев — С. Кузьминский, Ф. Каплан — Н. Эфрос, Константинов — А. Шатов, Синцов — В. Соловьев, Рутковский — Н. Свободин, Новиков — В. Третьяков.

«Мечта». «Мосфильм», 12 ч., выпуск — сентябрь 1943 г.

Авторы сценария — Е. Габрилович, М. Ромм. Режиссер-постановщик — М. Ромм. Оператор — Б. Волчек. Художник — В. Каплуновский. Композитор — г. Варе.

В ролях: Анна — Е. Кузьмина, Василь, брат Анны — В. Соловьев, Томаш, рабочий — В. Щеглов, Роза Скороход — Ф. Раневская, Лазарь Скороход — А. Кисляков, Ванда, невеста — А. Войцик, пан Станислав Комаровский — М. Астангов, Добмек, бывший художник — М. Болдуман, Янек, извозчик — Р. Плятт, Стефан, старый ткач — П. Орлов.

«Человек № 217». «Мосфильм» и Ташкентская киностудия, 11 ч., выпуск — апрель 1945 г.

Авторы сценария — Е. Габрилович, М. Ромм. Режиссер-постановщик — М. Ромм. Операторы — Б. Волчек, Э. Савельева. Художники — Е. Еней, А. Фрейдин. Композитор — А. Хачатурян.

В ролях: Татьяна Крылова — Е. Кузьмина, Клава Васильева — А. Лисянская, парень — г. Михайлов, Иоганн Краус — В. Владиславский, фрау Краус — Т. Барышева, Лотта — Л. Сухаревская, Рудольф Пешке — П. Суханов, молчаливый Курт — Г. Грайф, Макс — В. Балашов.

«Русский вопрос». «Мосфильм», 9 ч., выпуск — март 1948 г. Экранизация одноименной пьесы К. Симонова.

Автор сценария и режиссер-постановщик — М. Ромм. Оператор — Б. Волчек. Художник — С. Мандель. Композитор — А. Хачатурян.

В ролях: Гарри Смит — В. Аксенов, Джесси — Е. Кузьмина, Макферсон — М. Астангов, Гульд — М. Названов, Мэг — М. Барабанова, Престон — А. Цинман, Харди — Б. Пославский, Мерфи — Б. Тенин, Паркер — г. Юдин, Кеслер — С. Антимонов, Вильямс — М. Трояновский, радиодиктор — В. Драгунский.

«Владимир Ильич Ленин». Центральная студия документальных фильмов, 10 ч., выпуск — январь 1949 г.

Авторы сценария — В. Беляев, Е. Кригер. Режиссеры — М. Ромм, В. Беляев. Композитор — А. Хачатурян.

В фильме использованы кинодокументы Центрального государственного архива СССР, Института Маркса — Энгельса — Ленина при ЦК КПСС, историческая кинохроника и документальные съемки В. И. Ленина 1918-1922 гг.

«Секретная миссия». «Мосфильм», 11 ч., выпуск — август 1950 г.

Авторы сценария — К. Исаев, М. Маклярский, Режиссер-постановщик — М. Ромм. Оператор — Б. Волчек. Художники — А. Фрейдин, П. Киселев. Композитор — А. Хачатурян.

В ролях: сенатор — Н. Комиссаров, Гарвин — С. Вечеслов, Марта — Е. Кузьмина, Дементьев — В. Макаров, генералы советской разведки — А. Грибов, А. Чабан, Гитлер — В. Савельев, Гиммлер — П. Березов, Борман — В. Белокуров, Кальтенбруннер — М. Перцовский, Шелленберг — А. Пелевин, Черчилль — М. Высоцкий, Роджерс — П. Гайдебуров, Дилон — В. Гардин, Вандерхорн — Н. Рыбников, американский летчик — Н. Тимофеев, Крупп — А. Хохлов, Люнес — Л. Фенин, немецкие промышленники — В. Готовцев, Б. Петкер, Н. Свободин, М. Яншин, немецкие резиденты — Н. Светловидов, И. Соловьев, Шитте — А. Антонов, Берг — г. Георгиу.

«Адмирал Ушаков». «Мосфильм», 11 ч., цв. выпуск — апрель 1953 г.

Автор сценария — А. Штейн. Режиссер — постановщик — М. Ромм. Операторы — А. Шеленков, И. Чен. Художники — А. Пархоменко, Л. Шенгелия, А. Вайсфельд. Композитор — А. Хачатурян.

В ролях: Ушаков — И. Переверзев, Потемкин — Б. Ливанов, Мордовцев — Н. Свободин, Войнович — Н. Чистяков, Сенявин — г. Юдин, Васильев — В. Дружников, Метакса — А. Алексеев, Тихон Прокофьев — С. Бондарчук, Пирожков — М. Пуговкин, Ховрин — Н. Хрящиков, Виктор Ермолаев — г. Юматов, лекарь Ермолаев — П. Волков, Екатерина II — О. Жизнева, султан Турции — В. Васильев, Вильям Питт — Н. Волков, Нельсон — И. Соловьев, Сеид-Али — В. Этуш, Орфано — П. Шпрингфельд, Томат Грей — г. Шпигель, Фут — В. Туманов, Роберт Эмели — Л. Фенин.

«Корабли штурмуют бастионы». «Мосфильм», 9 ч., цв. выпуск — октябрь 1953 г.

Автор сценария — А. Штейн. Режиссер-постановщик — М. Ромм. Операторы — А. Шеленков, И. Чен. Художники — А. Пархоменко, Л. Шенгелия, А. Вайсфельд. Композитор — А. Хачатурян.

В ролях: Ушаков — И. Переверзев, Синявин — г. Юдин, Васильев — В. Дружников, Метакса — А. Алексеев, Белли — В. Балашов, Тихон Прокофьев — С. Бондарчук, Пирожков — М. Пуговкин, Ховрин — Н. Хрящиков, В. Ермолаев — г. Юматов, лекарь Ермолаев — П. Волков, Шепилов — П. Любешкин, Суворов — С. Петров, Мордовцев — Н. Свободин, Павел I — П. Павленко, Александр I — М. Названов, Нельсон — И. Соловьев, Гамильтон — И. Толчаков, Эмма Гамильтон — Е. Кузьмина.

«Убийство на улице Данте». «Мосфильм», 10 ч., цв., выпуск — июнь 1956 г.

Авторы сценария — Е. Габрилович, М. Ромм. Режиссер-постановщик — М. Ромм. Оператор — Б. Волчек. Художник —

А. Пархоменко. Композитор — Б. Чайковский.

В ролях: Катрин Лантье, по сцене Мадлен Тибо — Е. Козырева, Шарль, ее сын — М. Козаков, Ипполит, ее отец — Н. Комиссаров, Филипп, ее муж — М. Штраух, Грин, импрессиарио — Р. Плятт, Журдан — В. Муравьев, Питу — г. Вицин, Жак-А. Пелевин, Исидор — А. Кубацкий, жених — П. Шпрингфельд, мадам Купо — Е. Понсова, Купо, ее сын — Л. Губанов, партнер Мадлен в спектакле — г. Юдин, Жюно — О. Голубицкий, Руже — В. Гафт, следователь — А. Шатов.

«9 дней одного года». «Мосфильм», 11 ч., выпуск — январь 1962 г.

Авторы сценария — М. Ромм, Д. Храбровицкий. Режиссер-постановщик — М. Ромм. Оператор — г. Лавров. Художник — Г. Колганов. Композитор — Д. Тер-Татевосян.

В ролях: Дмитрий Гусев — А. Баталов, Илья Куликов — И. Смоктуновский, Леля — Т. Лаврова, Синцов — Н. Плотников, отец Гусева — Н. Сергеев, профессор Покровский — Е. Терин.

«Обыкновенный фашизм». «Мосфильм», 14 ч., выпуск — 1965 г.

Авторы сценария — М. Ромм, М. Туровская, Ю. Ханютин. Режиссер-постановщик — М. Ромм. Главный оператор — Г. Лавров. Режиссер — Л. Инденбом. Композитор — А. Караманов. Звукооператоры — С. Минервин, Б. Венгеровский.

Текст от автора читает М. Ромм.

«И все-таки я верю...» «Мосфильм», 13 ч., выпуск — 1975 г.

Автор фильма — М. Ромм. Авторы сценария С. Зенин, А. Новогрудский, М. Ромм.

Над фильмом работали: оператор г. Лавров, режиссеры Э. Климов, М. Хуциев и др.