

М. И. РОММ



**МОНТАЖНАЯ
СТРУКТУРА
ФИЛЬМА**



ГОСКИНО СССР
ВСЕСОЮЗНЫЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ОРДЕНА
ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ИНСТИТУТ КИНЕМАТОГРАФИИ

МОНТАЖНАЯ СТРУКТУРА ФИЛЬМА

Рекомендовано Ученым советом ВГИК
в качестве учебного пособия
по специальности «Кинорежиссура
художественного фильма»

Москва
1981

В этом учебном пособии помещены пять из восьми лекций М. И. Ромма, застенографированных на Высших режиссерских курсах в 1964 г.

ВГИК выражает благодарность дочери М. И. Ромма Н. Б. Кузьминой за предоставленную институту возможность опубликовать эти материалы.

Первые три лекции этого цикла см. в кн.: М. И. Ромм. О профессии кинорежиссера. М., изд. ВГИК, 1980.



27 февраля 1964 г.

Подобно тому, как в чреве матери человек проходит все стадии развития, от рыбы, через обезьяну, до человека, так и в кинематографе, пока он еще растет, следует иногда оглядываться назад. Для того, чтобы изучить профессию, надо хорошо знать ее генетику, ее развитие.

По образованию я скульптор. Учился в годы, когда во ВХУТЕИНе (сейчас этого учебного заведения нет, а в свое время оно было знаменито, помещалось в двух зданиях, на улице Кирова и на Рождественке) учились, а затем и вышли из него очень крупные художники нашего времени: Вильямс, Кукрыниксы, Пименов, Богородский. И все крупнейшие скульпторы.

Разница между ленинградской Академией художеств и московской школой была в том, что в московском ВХУТЕИНе царствовал дух абсолютной вольницы тех времен, который можно представить себе по состоянию театра, литературы.

Обязательных предметов вообще никаких не было, за исключением скульптуры. Еще полагалось сдать формовку (умение формовать в гипсе), рубку по мрамору и по дереву и так называемую пластическую анатомию. К пластической анатомии мы относились в высшей степени иронически. Кто не хотел ее изучать, — те и не изучали, не рисовали ни рук, ни ног, ни ушей, что в Академии считалось обязательным: весь первый год люди там сидели и рисовали глаза, уши, пальцы рук и ног, — казалось бы, совершенно дикое занятие — рисовали с гипсов.

Я не занимался (да и не только я) такими глупостями. Мы вообще считали, что рисунок для скульптора вреден.

В результате я и не научился как следует рисовать, хотя кончил ВХУТЕИН. Но когда я кончил, я понял, что мне не хватает для скульптора той технической, пусть грубой, пусть скучной, пусть академической основы, которая все-таки нужна огромному большинству.

Попадают художники, живописцы, которые обходятся без этого, попадают и режиссеры, которые обходятся без фундаментальных знаний профессии, но они именно попадают. Это значит только, что человек настолько технически одарен, что он сам осваивает некоторые вещи, ему не нужно их изучать. Обычно же любому, даже очень талантливому работнику искусства надо знать технику так же, как актеру надо владеть голосом, телом, скульптору — основной рисунка.

Есть режиссеры, которые с налету, каким-то нюхом, что ли, постигают, что такое режиссура, даже не умея этого объяснить, и сразу ставят очень интересную, иногда великолепную картину. Ну, скажем, к таким относился Эйзенштейн. Но, как правило, все-таки нужно стараться узнать эти скучные начала для того, чтобы не ошибиться жестоко на каком-то этапе своей работы.

Очень часто мы могли наблюдать в истории кинематографии, как человек, пришедший на производство, в первой же своей работе оказывался чрезвычайно талантливым, а во второй и в третьей выяснялось, что он не движется вперед. Как правило, это связано с неумением задумать картину, точно ее спроектировать, не с нахрапу, а по-настоящему, суметь ее всю вообразить, разрешить и выполнить. Картина иной раз складывается сама, если попадает хороший сценарий с крепким сюжетом, набраны хорошие актеры, которые сами знают, что играть и как играть, и хороший оператор, который все это грамотно снимет. В таком случае материал, подчас далее выглядящий в несобранном виде не очень эффективно, потом слепляется в картину, его начинает тащить драматургия. Особенно часты такие случаи, когда режиссер строго придерживается сценария — либо потому, что он верит в этот замысел, либо потому, что у него недостаточно фантазии.

Таким образом, иной раз и недостаток фантазии выручает режиссера, если у него есть крепкий сценарий. А когда все начинает склеиваться, уже трудно, иногда почти невозможно отличить, где тут доля режиссера и была ли она, где доля сценариста, где доля оператора, где доля актеров. Что это — сознательное и волевое исполнение замысла или просто так получилось? Ведь и «просто получилось» у нас бывает очень часто.

Сейчас профессия режиссера находится, так сказать, под ударом: кто только не поносит режиссеров. Их поносят на всех пленумах кинодраматургов, перечисляют разные их вредные свойства, к ним подозрительно относятся все, кто стоит рядом, выше, ниже, и даже операторы, поработавшие с разными режиссерами, начинают считать, что, в общем, нет такой профессии.

Этим объясняется, что Андриканис, Волчек, Дербенев, Кольцатый, Шеленков, Кун — теперь режиссеры.

Надо вам сказать, что среди этих людей я назвал операторов высочайшего класса, это Волчек и Андриканис, причем Волчек работал не только со мной, он работал с Пудовкиным. Он много видел режиссеров, и оператор он первоклассный, хотя в его манере были какие-то остатки от живописной системы закомпонированных решений.

Режиссеры могут быть даже среди осветителей, среди критиков, среди драматургов (это частый случай), и тем не менее режиссер есть своеобразная, очень специфическая профессия. Никто не знает, как этому делу учить, и я, в общем-то, после пятнадцатилетней работы во ВГИКе или даже больше, начинаю сомневаться в том, правильно ли я понимаю это дело, и каждый раз пробую с другого конца подойти. Все сомневались, и Сергей Михайлович сомневался. Но, хотя никто не знает, как этому делу учить, тем не менее все же что-то глубоко прозаическое нужно знать для того, чтобы делать самые поэтические картины.

Вот ведь Андриканис — оператор прекрасный, но когда он стал режиссером, то у него оператор снимает плохо. Поразительное явление. Волчек — оператор прекрасный, первоклассный, но когда он стал режиссером, он сделал картину, снятую на уровне, которого бы сам Волчек, будучи оператором, никогда не допустил, поскольку он отвечал бы за эту часть картины. А когда он режиссер, что-то с ним происходит, даже со зрением. Слишком огромное количество вопросов ему приходится решать, и в результате получается какое-то перерождение личности.

Андриканис, например, — оператор мужественный и острый, а режиссер — сентиментальный, чувствительный, как девица, я бы сказал. И вдруг оказывается, что, когда он осуществляет в картине ту часть работы, которая касается изображения, — область, которую он хорошо знает, хорошо изучил, в которой у него есть свои твердые убеждения, тогда у него и вкус очень хороший, но когда он начинает осуществлять все, оказывается, что у него просто нет вкуса.

Вкус режиссера должен быть, так сказать, всеобъемлющим. В том числе режиссер должен уметь видеть и изобразительную часть картины, без него она не решается.

Иногда бывает, что режиссеру попадается такой оператор, с которым ничего нельзя сделать. Сам не поставишь кадр, на это не хватает ни сил, ни времени, а, главное, просто не хватает знаний. Например, Эйзенштейн, который был великолепным рисовальщиком и, я уверен, мог бы сам поставить и осветить все кадры, тем более, что они подробнейшим образом были у него зарисованы, не брался подменять оператора. Поэтому, когда он приступил к «Ивану Грозному», и

оказалось, что Тиссе несколько отстал в вопросе павильонного света, то Эйзенштейну пришлось, хотя Тиссе был его другом, старинным другом — другом, с которым он прошел громадную жизнь, — ему пришлось пригласить на павильонные съемки Москвина. А ведь это было очень тяжело и Эйзенштейну и Тиссе. Он оставил за Тиссе натуру, которая, в общем, не требует специального освещения, а павильон в «Иване Грозном» снимал Москвин.

И это не было капризом Эйзенштейна. Будучи великолепным рисовальщиком, он прекрасно понимал свет, композицию, подчас специально для Тиссе ставил или компоновал множество кадров, тем не менее сам заменить Тиссе не мог. Он мог работать Тиссе как своей рукой или своим глазом, но эта рука или глаз в виде живого человека были ему необходимы.

То же самое относится и к художникам, и ко всем решительно членам съемочного коллектива. Почему Прокофьев, работая с Эйзенштейном, писал такую музыку, а когда я однажды попробовал поработать с Прокофьевым, я пришел в глубочайшее отчаяние? Для Эйзенштейна он почему-то писал музыку и эмоциональную, и чрезвычайно глубокую, и точную, а для меня эскизы, от которых я просто костенел, — настолько это было «не то». Я был не тот режиссер, с которым должен был работать Прокофьев, а Эйзенштейн — тот. Почему, — в этом непросто разобраться, но мне с Прокофьевым не удалось соединиться, как маслу и воде. Мы думали совершенно наоборот. К счастью, наша картина была законсервирована *, иначе это была бы большая драма для меня и для Прокофьева, вероятно, потому что работа эта у нас не получалась вообще.

Уметь располагать живым глазом, живым ухом, живою рукою и управлять ими можно только при условии твердого знания профессии, которое, повторяю, иной раз само собою присутствует в человеке.

Бывают такие писатели, которые сразу пишут великолепно, не проходят никакого пути молодых исканий, как говорится. Бывают такие и режиссеры и живописцы — бывают, но очень редко.

Это я в виде вступления к тому, что надо знать черный хлеб режиссуры.

Мы с вами уже говорили о том, что вкус современного кино резко меняется, причем особенно чувствительно реагируют на эти изменения вкусовых оценок как раз молодые режиссеры, когда они только ищут. Какую бы область режиссерского умения мы ни взяли, во всех этих областях за пос-

* Речь идет о «Пиковой даме» (1938). — Ред.

ледние 10—15 лет, а может быть несколько больше, произошли кардинальные изменения.

Один польский критик, пытаясь подвести итоги тому, что такое современный стиль в киноискусстве, написал ряд определений *, примерно таких.

Первое — открытая драматургия. Что такое открытая драматургия при некотором напряжении ума можно понять. Это означает, что не сводятся концы с концами, нет точно рассчитанного сюжета, а есть как бы вольное следование по капризам данной вещи. Открытая драматургия — это значит незаконченные эпизоды, на первый взгляд, не связанные друг с другом, и т. д.

Второе — пренебрежение монтажом и даже отсутствие монтажа.

Третье — пренебрежение композицией кадра. Очень подвижная, невесомая камера.

Дальше идет актерская работа — прежняя и современная. Затем — отдаленность ассоциаций, интеллектуализм.

Можно, конечно, и так определить современный вкус. Что-то в этом похожее на некоторые современные картины, в общем, есть, особенно на картины «новой волны».

Но это не есть современный вкус в кино. Это, так сказать, одна из стадий, которые сейчас пробегает кинематограф, потому что вообще монтаж в кинематографе, это не только старомодный способ склейки пленки (если взять просто эту часть). Я не представляю себе, чтобы можно было снять картину в одном кадре, даже если бы мы имели кассету в две с половиной тысячи метров. Можно представить себе узкопленочную кассету на две с половиной тысячи метров или, скажем, если вскорости появится электромагнитная запись изображения, тогда наверняка можно будет зарядить кассету хоть на полтора часа. Но можно ли представить себе при этом совершенно без склеек снятую картину, в одном куске? Это было бы на один раз эффектно и поразило бы, наверное, мир: вот начинается картина — человек вышел из дому, и так идет весь фильм.

Но это решение ни в малой степени не может быть определяющим развитие кинематографа, потому что монтаж существует во всех соседствующих искусствах — в литературе, в архитектуре города. Это свойство, не выдуманное кинематографом, и легко доказать, что кусочное, мозаичное строение кинокартины, как бы наивно оно ни выглядело на первых шагах кинематографа, вообще есть свойство искусства.

Можно проследить, скажем, как делают многие педагоги, какие-то литературные отрывки (мы с вами тоже этим на-

* Речь идет о статье Е. Плажевского «Похвалы и предостережения (Эстетика 1961 года)», «Искусство кино», 1962, № 1, стр. 158—162. - Ред.

верняка займемся) просто для того, чтобы убедиться, что хорошие писатели, даже не знающие кинематографа, никогда не видевшие его, но обладающие точным зрением, такие, например, как Пушкин, Толстой, Чехов, Флобер, Бунин, Золя, — в разной степени, но в особенности писатели русской школы — Пушкин, Гоголь, Толстой, Чехов, — они, в общем, писали монтажно.

Если взглядеться в написанные ими куски и постараться представить себе, что видел писатель, когда он писал, и как он видел, вы убедитесь в том, что он действительно видел монтажно.

Иногда это панорамы, скольжения, иногда — цепь монтажных кусков, размещающихся не обязательно в формате кадра. Формат у них условен. Может быть, писатель не видел отчетливо обрисованных краев, рамок, может быть, зрелище представлялось ему в виде круглых кадров, и наверняка так, потому что в принципе поле зрения человека овально, округло. Вероятно, он видел сменяющиеся картины какого-то неясного овального формата с размытыми краями, но тем не менее в них всегда присутствует ракурсность, крупность, расположение фигур в глубину и отчетливо видимые смены этих крупностей и ракурсов.

Чем острее глаз и ухо художника-писателя, тем отчетливее вы видите, что для него пунктуация — запятая, точка с запятой, многоточие — обозначает не только музыкально-ритмический прием или логическую отметку конца фразы, но (например, у Толстого) совершенно четкую смену видимой им картины. Он ставит большей частью точку тогда, когда зрелище меняется; абзац — тогда, когда зрелище меняется еще резче; начинает новую главу — когда происходит уже полная смена содержания.

Вероятно, я и начну вводить вас в практику режиссуры именно с этой части ее, с монтажа, потому что тут происходит сейчас очень значительные изменения. Монтаж подвержен очень резко и отчетливо влияниям времени, на него оказывают давление новые формы кинематографа, особенно широкий экран, ручная камера. Это область, в которой, в общем-то, соединяется все, потому что монтаж есть система рассказа, система кинематографического повествования, избранная вами.

Толкование кадров всегда имеет в виду либо продолжение мысли, развитие ее, либо нарушение хода мысли, столкновение контрастных, иногда противоречивых материалов для того, чтобы родить у зрителя новые ассоциации, новые мысли, новые представления, иногда не содержащиеся в самом материале. Вам, вероятно, это известно, по я напоминаю еще раз, потому что тот, кто об этом забывает, подчас бывает жестоко наказан.

Каждый монтажный кусочек, врезанный в картину, всегда воспринимается зрителем со знаком вопроса: «Для чего?» Это «для чего?» очень хорошо чувствует любой грамотный или даже полуграмотный режиссер, потому что стоит только, предположим, врезать какой-то крупный план в момент спора, как этот крупный план сразу будет осмыслен спором. А если этот план будет крупнее, чем планы спорящих, он обретет еще большую смысловую нагрузку.

Если в общий план политического спора вы врезаете крупный план слушающего человека, то он мгновенно приобретает в этом споре основное значение. В зависимости от того, куда вы его врежете и, разумеется, как он слушает, он может восприниматься как человек, который скептически относится и не верит, или вдумывается, или со своих позиций расценивает это.

Скажем, есть такая картина «Гневное око», американская. В ней есть эпизод стриптиза, эпизоды в разных барах и кабаках, и в одном месте в кабацкий эпизод, очень остро и резко сделанный, врезан крупный план героини, напряженно глядящей. Если вы вынете ее портрет оттуда и посмотрите его отдельно, в этом крупном плане нет ничего: просто женщина с широко открытыми глазами. Но так как вы знаете ее историю" знаете, что ее бросил муж, что она одинока, что она тоскует, жаждет любви, то хотя врезан только один этот крупный план, у вас возникает огромное количество мгновенных мыслей про эту женщину, и весь эпизод уже превращается как бы в отражение ее душевного состояния. А ведь взят просто документально снятый кабак, решительно без всякой подделки (кабак снят методом скрытой-незаметной съемки), а героиня снята отдельно, и режиссер куда угодно мог бы поставить этот план, но он врезал его сюда, и вдруг весь кабак, в соединении с этим взглядом, оказывается рассказом о ее душевном одиночестве.

Монтаж в кинематографе переживал разные периоды — подъема и упадка. Могут вновь стать модными монтажные картины, ибо в монтаже есть свои огромные преимущества, это может случиться завтра или через много лет. Но может быть еще далее пойдет пренебрежение монтажом, и свободный, неграмотный монтаж, скажем. Годара, который вообще не заботится о нем совершенно и клеит как попало, станет еще более распространенным в мире, хотя я лично не сочувствую этому движению.

Я вообще считаю, что в произведении искусства должно быть как можно меньше случайного и не зависящего от воли автора. Я глубоко убежден, что настоящим произведением искусства можно назвать только то, которое наиболее полно отражает волю автора, его замысел, в котором случайность есть только частица, необходимая как неповторимость жизни,

но в волевом отборе. Поэтому и соединение кадров и монтаж есть часть замысла, как и все остальные стороны картины, и его нужно знать.

Почему сейчас монтаж стал в мире отступать, так сказать, на задний план? Именно потому, что нынешний режиссер старается работать так, чтобы пленка, снятая им, производила впечатление как бы даже не нарочно снятой, а случайно получившейся, словно подсмотренной скрытой камерой. Поэтому и появилась такая подвижность ручной камеры, которая сейчас входит в моду. Это имитация человеческого взгляда беспорядочного и непрерывного. Эта беспорядочная непрерывность движения камеры действительно в какой-то мере, хотя очень утяжеленно, воспроизводит метание взгляда. Но воспроизвести его так, как это происходит по-настоящему, как по-настоящему видит человек, все равно невозможно.

Самая легкая камера, если она будет уменьшена до 500 граммов, все равно имеет предел подвижности механизма, и есть предел возможностям беспорядка на экране, за которым наступает хаос, расплывчатость. Все равно вам придется корректировать это, и показать что бы то ни было так, как по-настоящему видит человек, с его мгновенной способностью перебрасываться взглядом из самой дальней глубины на передний план, для кинематографа недостижимо, если вы не работаете монтажным методом.

Даже если вы обладаете объективом с предельно глубоким фокусным расстоянием, все равно то, что вы видите, при переносе на плоскость становится видимо одинаково отчетливо как в глубине, так и спереди. Если же я в жизни гляжу на товарища, который сидит на диване в глубине комнаты, я перед ним уже ничего не вижу, я вижу только смутный силуэт. А в кинематографе такое смутное метание неприятно, за ним трудно следовать.

Мы сотни раз убеждались вот в чем. Допустим, работает массовка, а по переднему плану действует главный персонаж. Я распределяю обязанности так: сам слежу за игрой актеров, вы (второй режиссер) следите за вторым планом, вы (ассистент режиссера) следите за самой глубиной. Я не могу все видеть сразу. Кончается кадр. Я не видел, как вела себя массовка. Как будто все хорошо, но там вот одна женщина почесалась. Ассистент смотрел только в глубину: «Ну, что вы, этого никто не заметит, это не видно». — «Посмотрим». — Оказывается, все видно.

На экране все видно потому, что это плоскость и она видна сразу. Если вы сидите на тройном расстоянии от экрана (то есть на расстоянии величиной с три экрана), вы видите все детали в одинаковой отчетливости. Имитировать точно зрение нельзя, хотя какое-то приближение возможно.

Если имитация блуждания взгляда используется принципиально, так, как это сделал Урусевский в «Неотправленном письме», когда камера превращается как бы в пятого геолога, в еще одного участника действия — вздрагивает в момент пощечины или вместе с героем колет камень, продирается сквозь кусты и т. д., — т. е. превращается в еще одного человека, как бы случайно попавшего к ним, это может быть очень интересно. В этом было новаторство Урусевского. Ради такого ощущения, которое было впервые достигнуто в фильме «Летят журавли», можно многим пожертвовать.

Но есть принципиальная разница между панорамой Урусевского в «Летят журавли» и панорамой из «Большого парада», про которую мы прошлый раз говорили*, и она заключается в том, что в «Большом параде» панорама объективна и наблюдение объективно. Там есть точка зрения аппарата, которая говорит: «Вот посмотрите, что происходит, я — режиссер — бесстрастный человек, я вам показываю». А у Урусевского в «Летят журавли», когда бежит Самойлова и камера бежит за ней, она, так сказать, бежит задыхаясь, как и сама Самойлова, она является как бы участницей события. В этом основное открытие Урусевского, а не в подвижности камеры. Подвижность камеры мы знаем давно, но именно в ее субъективности — открытие Урусевского.

Если же метания камеры не несут с собой какой-то дополнительной драматической, сюжетной задачи, если это только имитация взгляда как бы равнодушного человека, то мне такое «открытие» не кажется интересным. Оно полезно тем, что открывает еще одну возможность кинематографического наблюдения, но для меня лично ни в какой мере не заменяет выразительных возможностей монтажного кинематографа, которые, во всяком случае в смысловом отношении, гораздо богаче.

В кинематографе, как вы убедитесь, когда начнете работать, один из самых трудных вопросов для решения, это как раз не организация мизансцены, а организация, выбор метода кинематографического наблюдения мизансцены.

Иной раз выбранный вами метод наблюдения начинает менять саму первооснову сцены, поведение актеров, то есть актеры подчиняются камере, и режиссер вынужден идти на такое подчинение. Это и в монтажном кинематографе, и в кинематографе, так сказать, динамическом, с постоянно движущейся камерой.

Есть бесконечное количество способов развести простейшую мизансцену из трех человек в кадре. Но когда вы выбрали с вашей точки зрения наиболее выгодное, выразительное

* См. лекцию от 20 февраля 1964 г. в кн.: М. И. Ромм. О профессии кинорежиссера. М., изд. ВГИКа, 1980, стр. 74—77. — Ред.

и умное расположение этих фигур, их взаимоотношение, их общение между собой и т. д., то оказывается, что столь же бесконечны возможности кинематографа в фиксации этой сцены.

Когда вы развели эту мизансцену на сцене театра, вам остается вопрос света, раскидывания ее по площадке, отработка ее деталей и т. д. А в кинематографе либо техника съемки стоит у вас на пути огромным количеством мешающих вам свойств, не дающих эту мизансцену осуществить и увидеть, либо, наоборот, в руках у режиссера, который все это точно задумал и видит заранее, техника может превратиться в дополнительное орудие выразительности.

Вот, скажем, есть простейшая сцена у Л. Толстого в «Анне Карениной», когда Алексей Александрович Каренин приходит к адвокату по случаю развода. Мизансцена удивительно проста: адвокат его принимает за столом.

Внутреннее содержание сцены заключается в том, что Каренину, наверное, неловко и неудобно, хотя он этого не показывает, а адвокат торжествует. Он торжествует и потому, что к нему пришел сам Каренин, и потому, что этот важный барин и аристократ находится в руках у него, у адвоката, и потому, что предстоит грандиозный и скандальный судебный процесс, который, может быть, поможет его карьере; а больше всего ему нравится, что этот скандал коснется самого Каренина. Камера для того, чтобы сколько-нибудь разглядеть этих людей, должна к ним подойти достаточно близко, и поэтому вы не сумеете обоих одновременно с полным воздействием и общением разместить в кадре. Я работаю как режиссер уже тридцать с лишним лет, и до сих пор, когда у меня в сценарии попадает сцена, где один человек сидит за письменным столом, а напротив него — другой, и оба одинаково важны, я теряюсь и не знаю, как ее решать. Оказывается, такая простейшая сцена — самое трудное, что только можно придумать для кинематографа, хотя это и самая простая вещь для театра.

В кино нетрудно показать, как толпа бежит на пожар, или маршируют пионеры, или идут забастовщики, или происходит суета в учреждении в момент окончания рабочего дня, — все это примеры однозначных кадров.

Но чем у вас сложнее действие в кадре, чем сцена многозначнее по подтексту, богаче по мысли, тоньше по взаимодействию персонажей, тем труднее найти для нее кинемато-

* Ограниченный объем данной публикации вынуждает нас здесь и ниже частично сокращать анализ монтажной структуры некоторых литературных отрывков. С вариантами подобных разборов или групповых обсуждений тех же отрывков читатель может ознакомиться по другим вгиковским изданиям лекций М. И. Ромма. — Ред.

графическое решение, которое выбрало бы в каждый отдельный момент важнейшее, с тем, чтобы зритель додумывал остальное.

Без этого додумывания остального, домысливания, довоображения, зрительского соучастия, кинематограф, мне кажется, как искусство не существует и существовать не может. Весь вопрос в том, что это за домысливание, за довоображение. В пределах простейшей актерской сцены это только вопрос отбора. Вы отбираете то, что вам в этой сцене кажется важнейшим, нужнейшим и выразительнейшим, и строите сцену, опираясь на эти главные пункты, в большей или меньшей степени пренебрегая остальным.

А пренебрегать вы непременно вынуждены, потому что в каждой кинематографически решенной сцене, благодаря и малой подвижности камеры, как бы вы ни суетились с ней, и благодаря тому, что она не так видит, как глаз, и не так способна перебрасываться — благодаря всему этому все равно вам придется непременно чем-то жертвовать.

Монтаж и вообще решение мизанкадра, съемка — это не только выбор главного, но всегда сознательное жертвование чем-то.

И не забудьте еще об одном обстоятельстве. Вот я очень быстро огляжу ваши два ряда, я уже обвел полный круг и дошел до края, а в глазу у меня еще остались увиденные мною лица. Этим свойством зрения пользуется кинематограф. При молниеносных перебросках взгляда мы на какое-то время как бы сохраняем то, что видим сейчас. В кинематографе камера жестко фиксирует только то, что она видит в данный момент, но свойство глаза сохранять предыдущее изображение, как бы продолжать его, используется в монтаже при соединении двух в чем-то взаимопротиворечащих кадров.

Если вы соединяете два противоречащих кадра, причем соединяете их нарочно, то они не только спорят друг с другом, они как бы накладываются один на другой, сколь бы резко они ни были смонтированы. Вы не только умом это понимаете, но еще и глазом ощущаете.

Как бы то ни было, и избирательная способность камеры, и способность ее переброски, и все остальное не может быть приближено к этому гибкому инструменту — глазу — до конца и никогда не будет приближено, ибо когда вы сами смотрите, то не замечаете движения глаза, перемены фокусировки. Это происходит потому, что вы хотите поглядеть сюда, туда... Когда же, глядя на экран, вы должны подчиниться этим переброскам, то слишком резкие гуляния камеры вас начинают раздражать, поскольку это не вы захотели увидеть ту женщину в глубине, а режиссер вместо вас. И тем самым нарушается та самая имитация зрения, к которой как бы стре-

мится сейчас кинематограф. Это весьма приблизительная имитация, она очень условна. Но тем не менее стремление к имитации зрения — это не просто мода, это дальнейшие поиски кинематографа в попытках приблизить условное зрелище к полной достоверности жизненного взгляда. Ведь даже «небрежный» монтаж Годара не просто небрежен, «потому что плевал я на монтаж», а он еще опирается на то ощущение, которое возникает от небрежного монтажа, по аналогии с хроникой, которую вы часто видите.

Случайность кадра служит целям имитации правдоподобия, как можно определить один из путей кинематографа. Один кинематограф представляет собой субъективное наблюдение, строго запечатленное волей художника, который, не скрывая своей воли, открыто говорит: «Я хочу видеть так, в таком-то ракурсе, в такой-то композиции, в такой-то последовательности... Хотите — идите со мной, не хотите — не надо...».

Другой метод как бы заключается в том, что художник говорит вам: «Я ничего не хочу, жизнь существует сама по себе, со всеми своими капризами, случайностями». Отсюда и идет вот это знаменитое «кино-верше», дедрамматизация. Режиссер говорит: «Давайте пойдем по жизни случайно». Здесь и возникает взгляд на кинокамеру как на орудие, которое должно быть подвижным и как бы случайно видеть не то, что ее заставляет видеть художник, а то, что она будто бы сама подсматривает, «случайно» оказавшись здесь. И это иной раз производит впечатление действительно подсмотренных кусков жизни. А мы уже говорили, что самое сильное в кинематографе — это простейшие явления жизни.

Выбор одной из этих двух позиций есть не только выбор чисто формальный, он влечет за собой далеко идущие последствия идейного характера, потому что нельзя, предположим, такую картину, как «Страсти Жанны д'Арк» или «Мы из Кронштадта», то есть картины глубоко осмысленные, точные по содержанию, волевые по исполнению, их нельзя выполнять методом «синема-верите». В «Страстях Жанны д'Арк», так же, как в «Мы из Кронштадта», вы видите, что каждый кадр построен и даже в чем-то условен. В каждом кадре есть точно выраженная воля художника, т. е. данные картины очень точно выражают свое направление. И сейчас появляются такие картины и у нас, и на Западе.

Это два направления кинематографа. Мне кажется, я достаточно ясно их определил. Изучить монтаж вне пленки, вне снятого тобой кадра, вне материала, который ты не только знаешь насквозь, но которым ты «болеешь», вне этого изучить монтаж очень трудно, я бы сказал, просто невозможно. Но предварительно поразмыслить над этими обстоятельствами есть большой смысл, и не только потому, что кине-

матография, настоящая художественная кинематография как искусство, началась вместе с монтажом и не существовала, пока монтаж не был открыт как элемент искусства, но и потому, повторяю, что монтажное мышление "лежит в самой природе кинематографа даже тогда, когда вы снимаете подвижной камерой.

Настоящая съемка подвижной камерой всегда есть в чем-то или как-то трансформированное монтажное построение. В хорошей панораме, в хорошем движущемся динамическом кадре вы непременно обнаружите все законы, которым подчиняется монтажное строение: контрастность материала внутри этой панорамы, столкновение крупностей и ракурсов, отчетливо видимые отдельные композиции, перемену характера кадров.

Но панорама (правда, это не совсем точное слово; под панорамой обычно понимается круговое движение камеры, а я имею в виду любую съемку с движения — динамическую съемку), но динамическая съемка, разумеется, часто имеет свои преимущества. Ну, скажем, есть куски, которые сами по себе невозможно снимать чисто монтажно, вне движения, и которые ранний кинематограф и не мог бы снять, пока не была достаточно изучена и разработана динамическая съемка.

В некоторых случаях динамическая съемка просто необходима. Если бы вы снимали «Войну и мир», то представить себе, что сцена на батарее, где Пьер бежит, возвращается, и то он оказывается объектом наблюдения, то бой виден с его точки зрения со всей своей бессмыслицей, — эта сцена по самому своему смыслу не может быть снята при помощи неподвижных кадров. Потому что идея Толстого, при всем его патриотизме, заключалась в том, что он воспринимает бой и убийство как величайшую бессмысленность.

Для выражения этой идеи и нужен Толстому Пьер на батарее: чтобы увидеть бон его глазами, глазами самого штатского из возможных штатских людей, да еще доброго, не умеющего, как мы знаем, стрелять (с этими же целями он заставил Пьера ранить Долохова, хотя Пьер даже не умел спускать курок), никогда не видевшего, что такое снаряд, пушка, что такое разорванная на части лошадь или лужа крови. Глазами этого человека увидеть бой Толстому было необходимо из соображений сугубо идеологических, из соображений его толстовской морали.

Все это какое-то странное видение необходимо Толстому для передачи тех потрясений, которые впоследствии обоснуют духовное перерождение Пьера.

Я думаю, что такую сцену нужно снимать рваными, короткими, быстрыми, динамическими; непременно подвижными

кадрами, имитируя и быстрые, беглые, взгляды Пьера и одновременно следя за его собственными передвижениями. Вряд ли тут есть спокойное сплошное скольжение камеры. Думается, что здесь необходимо соединение монтажных кусков, монтаж, при непрерывной динамике внутри каждого кадра, то есть это ряд динамических кадров, предусмотренных содержанием самой сцены.

В то же самое время, если вы возьмете такую сцену, например, из той же «Войны и мира», как сцена пари Долохова, где он пьет бутылку коньяка с подоконника, — это явно монтажная сцена, каждый кадр которой имеет совершенно точно выраженную Толстым крупность. Причем опять причиной смены кадров, причиной укрупнений в этой сцене является идея, совершенно точно осмысленная Толстым, и возникают те или иные куски из идейного понимания сцены, а не просто ради формального эффекта.

Если посмотреть эту сцену, видно, что в ней Толстым опущены все кульминационные моменты. Например, Долохов, стал скользить по подоконнику и сейчас сорвется вниз. Камера его бросает и переходит на Пьера или наблюдающих. Толстому важнее видеть, как испугались люди, как Пьер закрыл глаза, чем видеть, как Долохов справился с этим сползанием, в то время как любой кинематографист непременно снимет именно Долохова, потому что это есть важнейший во всем пари кусочек. Взялся человек выпить бутылку коньяка, стоя на откосе окна, и вдруг пополз вниз... Ну, как же миновать тот момент, когда он допил бутылку и встал? А тут, именно в момент, когда он пополз и задрожала рука, вдруг камера его бросает. «Пьер закрыл глаза», — пишет Толстой. Потом раздался шум, и когда Пьер открыл глаза, Долохов уже стоял, выпивши бутылку, то есть сам центр сцены выброшен.

Значит, то, что я вам говорил про монтажную природу кинематографа, которая включает в себя не только отбор нужного, но и отбрасывание лишнего, касается и высокой литературы: так пишет настоящий художник, который видит. Толстой видел.

Я знаю, что сейчас не очень в моде читать Толстого. Но вас, кинематографистов, я просто заклинаю: прочитайте. Потому что Толстой — это азбука кинематографа, это как раз те самые пальцы, уши, глаза, которые нужно уметь лепить, знать, как это делается. Все это есть у Толстого.

Если Пьер закрыл глаза, Толстой вместе с ним ничего не видит, хотя, казалось бы, легко можно было написать так: Пьер закрыл глаза, а между тем Долохов, преодолев минутную слабость, поправился на окне, допил свою бутылку и резким усилием своего собранного мускулистого тела вскочил на подоконник.

Ничего подобного Толстой не делает. Пьер закрыл глаза, затем он услышал громкий шум и вздох: Долохов стоял на окне, лицо его было бледно и весело. Он отбросил пустую бутылку. У Шкловского рассказано о том, что Толстой говорил Крамскому: «Вот мы идем по лесу, а вот там, подальше, другой лес, а там далеко, за полем, еще лес. Все эти три леса одинаковы, я бывал во всех трех, по вот про этот лес, где мы идем, я могу написать, скажем, так: «Старые ели со своими обвисшими ветками» или «Березы уже роняли листья, потому что я это вижу; про второй лес я этого написать не могу, потому что я этого не вижу, хотя и знаю, что там тоже березы роняют листья, и тоже у елей обвисли ветки, но я этого не вижу, и я могу написать только, что там лес; а про тот дальний лес, я и этого написать не могу, я могу только написать: «А за полем виднелась синяя полоска леса», хотя прекрасно знаю и тот лес так же подробно, как этот, по которому мы идем» *.

Это и есть кинематографическое видение в самом общем порядке. А когда вы попытаетесь разобраться в каждой фразе Льва Николаевича, вы увидите, что это же он применяет решительно в каждой сцене. Он строго выбирает место, откуда смотрит, и пишет только то, что можно увидеть с этого места. Поэтому так точно описание событий под Аустерлицем, когда вдруг из пелены тумана заблестели штыки.

Если вы возьмете тургеневское описание природы, оно похоже на устарелую литографию начала прошлого века, где все вырисовано так подробно, что, в общем, это уже неправда, потому что совершенно одинаково выписано близкое и далекое, важное и неважное, видимое сразу и невидимое сразу. А если вы возьмете картину хорошего импрессиониста, то там вы увидите только то, что можете увидеть мгновенно. Так же пишет и Толстой и, кстати, Чехов, который, по-моему, многому научился от Толстого и продвинулся в этой области еще дальше.

Режиссерский сценарий начинается с того, что литературное повествование разбивается на отдельные кадры.

Мне, правда, еще ни разу не удалось соблюсти при съемке ту кадровку, которую так строго соблюдал Сергей Михайлович. Я кадрую режиссерский сценарий, и мне кажется, что это все интересно и правильно. А потом, когда я снимаю, когда я вижу реальную декорацию, натуру или развожу актеров, от этой всей кадровки остается иногда только какая-то часть принципиальной установки на видение сцены — что является наиважнейшим или что ты считаешь таковым — все

* Точный текст, приведенный у В. Шкловского таков: «Когда я вижу вдали лес. то хотя знаю, что в нем деревья из таких же листьев, какие я вижу ближе к себе, но самые листья писать не буду» (В. Шкловский. Лев Толстой. М., «Молодая гвардия», 1963, стр. 480). — Ред.

остальное меняется резко и так резко, что иной раз по проекту в данной сцене было 12 кадров, а при выполнении осталось 3 или наоборот. Но тем не менее главное соблюдается.

Это означает просто, что, может быть, я недостаточно точно заранее учитываю декорации и всякие другие обстоятельства, которые потом властно вмешиваются в намерения режиссера. Вы тоже этого хлеба отведаете.

Следующий раз мы продолжим разговор о монтаже и некоторых еще более прозаических правилах или наблюдениях, которые я вам изложу с тем, чтобы потом перейти к монтажному анализу прозы, ибо у нас другого выхода нет.

Если бы у нас был аппарат «Джекки», я с удовольствием занялся бы с вами монтажным анализом картин. Но ни в Союзе кинематографистов, ни во ВГИКе, кроме монтажных столов, ничего нет, а монтажный стол одновременно 25 человек видеть не могут. Нет аппарата, где можно было бы пустить пленку назад, вперед и потом остановить, а это очень нужно. Если бы можно было что-нибудь подобное сообразить, это была бы большая радость. Мы взяли бы узкоплечный проектор, на котором можно бы проследить, как монтируется сцена в разного стиля картинах, это очень полезно.

Есть ли у вас вопросы, нет ли пожеланий в отношении того, что я слишком подробно освещаю одни части, а вам, может быть, хочется о чем-либо другом послушать?

С места. Я хотел бы проверить свои некоторые мысли именно в связи с тем, что вы сегодня говорили о случайном и в съемке и в выборе материала.

Я рассматриваю монтаж как мировоззрение, но именно в кино мы часто путаем две вещи: монтаж как техническую склейку и монтаж как метод мышления, в котором выражается мировоззрение художника, и если и здесь художник отдаст все случайности, мы потеряем кинематограф совсем. Я считаю, например, что очень многие наши сегодняшние картины, именно из-за стремления сделать их как можно более похожими на жизнь, оказываются слабыми.

Ромм. Монтаж можно разделить на ряд областей. Монтажом как способом склейки, то есть технологией монтажа, мы вообще заниматься не будем. Вы придете на студию и научитесь клеить.

Затем есть монтаж как неизбежность в соединении кадров внутри актерской сцены. Есть и гораздо более сложные формы монтажа, относящиеся к крупной драматургии, например, своеобразный монтаж Антониони, который обрубаёт эпизоды и монтирует без начала следующий эпизод для того, чтобы целые огромные куски сюжета оставлять нераскрытыми — это особенная часть монтажа, ее тоже можно изучать на Толстом. И, наконец, есть некоторые формы монтажа, которые сейчас сохранились главным обра-

зом в документальном кино, которыми работал в свое время Эйзенштейн. Это монтаж-столкновение контрастных по содержанию кадров, рождающих ассоциативные, особым кинематографическим методом возникающие идеи, как бы не существующие на экране, но через столкновение кадров возникающие в сознании зрителя. Это — третья часть монтажа, с которой мы говорим.

Все это называется одним словом — монтаж. Самая распродинамическая картина все равно монтажна, и пренебрегать этим нельзя.

Может быть есть кто-нибудь, кто хочет высказать другую точку зрения?

С места. Меня тоже это занимает. Мне кажется, что есть некое стремление к тому, чтобы как можно дальше спрятать прием, чтобы зритель не видел никакого приема, а ведь прием Б в каком-то определенном смысле тоже является средством художественного выражения и подчас важен и сам по себе.

Ромм. Вне приема вообще ничего не существует. Но есть одно свойство кинематографа, о котором я уже говорил в первый раз и которое не нужно сбрасывать со счетов, — это действительно его поразительная способность изображения жизни. И чем дальше, тем (независимо от наших желаний или нежеланий) степень точности изображения жизни повышается.

Я уже говорил, что грим, который был еще 20 лет тому назад терпим, ныне нетерпим. Раньше бутафорский камень, сделанный из папье-маше, был терпим, ныне — нетерпим.

Однако в этом движении нужно отбирать важное и нужное от лишнего, временного и мешающего.

Я глубокий сторонник точного видения, точного приема и лаконичного кадра. Причем мне это доставляет немало мучений. Каждый лишний предмет в кадре есть раздражающее меня обстоятельство.

Например, когда мне в «Девяти днях одного года» притащили обстановку квартиры Гусевых, включающую в себя книги, картины, литографии, столики, диваны, кастрюли, предметы туалета, принадлежащие Гусевым, и прочее, то я почти ничего, за исключением того, па чем человек должен сидеть или лежать, не использовал, и стены остались пустые. Я предположил, что они недавно поселились в квартире и еще не обставили ее. Но причина, конечно, не в этом, а в том, что меня лично это раздражает. У других — наоборот. В каждом случае можно решать по-разному.

Есть два принципа грима. Скажем, вы хотите удлинить пальцы актера — он играет Мефистофеля. Если сделать ему бутафорские пальцы — это будет видно в кинематографе. В театре рисуют черную полосу, и пальцы делаются длиннее. В кинематографе это невозможно. А если оптическим спосо-

бом вы удлините его пальцы, то окажется, что в кинематографе это почему-то не только терпимо, но лежит в пределах наилучшего кинематографического качества или вкуса.

Можно заgrimировать человека для того, чтобы изменить ему лицо, а можно строить портрет светом и оптикой. Свет и оптика тоже меняют лицо. И такие изменения в кинематографе возможны, допустимы и интересны.

Другое дело, что иногда все начинают снимать при помощи объектива 18 и там, где не нужно, менять лицо и вытягивать носы. Но если это сделано к месту, вы видите перед собой живое лицо, а не заgrimированное, и воспринимаете его как натуральное.

На моем письменном столе для того, чтобы писать, мне всегда приходится расчищать место. На нем лежат сценарии, вечные ручки, лежат клещи, щипцы, потому, что я всегда что-то починаю, лежат скрепки, тушь, стоит лампа, что-то, что я поставил, что мне принесли на память и еще неудобно выбросить, — так что стол загроможден до невероятности.

Есть два способа привести этот стол в порядок. График, который будет его рисовать, из этого беспорядка выберет доминирующие черты и не будет подробно изображать каждый предмет. Иначе стол не будет организован, это будет хаос. Он найдет свой способ изменить стол.

А кинематографический способ другой. Представьте себе огромную лупу, предположим, с полметра в диаметре, и при помощи этой лупы выделите на столе то, что вам в данный момент наиболее интересно, нужно или важно для характеристики хозяина, и смотрите в эту лупу: то, что в лупе в центре, будет у вас выделено крупно; то, что по краям, размоется, уйдет.

Вот это — принцип кинематографический, то есть выделение важнейшего, причем каждый предмет остается естественным: книга — книгой, бутылка — бутылкой, щипцы — щипцами, но только эта книга будет значительно больше, если она вам нужна, и бутылка получится значительно больше, и щипцы тоже, а остальное — гораздо меньше.

Так можно решать мизансцены, так можно пользоваться оптикой, так можно строить мизанкадр. Здесь есть условность кинематографа и явно видимый прием. Но при этом фактура предмета, его подлинность не должны, как мне кажется, нарушаться,

Эти требования распространяются и на работу актера в кино. Чем дальше, тем больше мне хочется, чтобы зритель в игре актера не заметил насилия над природой человека. Это трудно. Бывают картины, в которых требуется довести действие до очень острых страстей, но тогда нужно постепенно втянуть зрителя в атмосферу этих страстей, чтобы он даже не заметил, когда актеры стали играть в полную силу.

Это должно случиться вместе с развитием его чувства, нужно уметь довести его до этого.

То же относится ко всем элементам кинематографа. Нужно, как мне кажется, выбирать из нынешнего кинематографа то, что в нем важно для нас, то, что освежает зрительское восприятие.

Наша цель одна: чтобы зритель был втянут на экран, а в картине, которая рассказывает о важных жизненных проблемах, действительно хочется, чтобы он верил в правду изображаемого. Терпеть не могу слова «жизненная правда», потому что это весьма неточное выражение для искусства, я не знаю, чем его заменить, но оно широко ходит, оно удобно, и вы понимаете, что под этим кроется натуральность, современность кинематографа. Однако в том, что эта натуральность начинает убивать авторский диктат точки зрения и точности исполнения, точности измерения — я с вами согласен, это в какой-то мере убивает кинематограф как точное искусство.

Если я говорил вам, что современный кинематограф пренебрегает Монтажом, точной композицией и даже самим приемом, то вовсе не с одобрением, а просто констатировал этот факт, чтобы к нему присмотреться, потому что ко всякому такому явлению необходимо внимательно присмотреться, значит, что-то в этом есть, и нужно присмотреться, с целью заложить в свое хозяйство то, что нам нужно, а то, что не нужно, — отбросить. Всегда можно, не теряя основ, все-таки многое взять на вооружение.

Если художники не будут прислушиваться к себе и ко времени, то они угаснут. Неподвижно стоять в искусстве просто нельзя. По-моему, тут нет предмета для спора.

Я думаю, что даже в самых первых работах вам необходимо стремиться к точному выполнению своего замысла наиболее точным способом. В этом предмет искусства. Сколь бы ни казались случайными, как моментальные фотографии, композиции Дега, однако они резко отличаются от моментальной фотографии, потому что они увидены и сделаны с поразительной точностью. Там просто ничего нельзя переставить или изменить — настолько это беспредельно точно. А вот во многих картинах, которые у нас сейчас делаются, многое, даже последовательность эпизодов, можно изменять как угодно.

С места. О Дега тоже в свое время говорили, что это случайность. Академическая школа — это рисунок, видно мастерство художника, а что же Дега — взял и обрезал пол-лица, что-то у него торчит, хотя именно это — железный отбор.

Ромм. То, что он обрезал пол-лица, это не значит, что он плохо рисовал. Его ранние работы показывают, что он — великолепный рисовальщик, просто поразительный. Посмотр-

рите на его лицо, на широко расставленные глаза, на этот взгляд, поразительно серьезный, глубокий, пристальный.

А что он обрезал под-лица, то никто не мог обвинить Дега, что он это сделал случайно.

Когда я смотрю Кассаветиса, я понимаю, почему он избирает метод как бы случайного диалога и что он этим старается утвердить. У него есть цель. Цель простая.

Возможность правдоподобия кино абсолютно не исчерпана, наоборот, только сейчас мы открываем, насколько кинематограф может быть поразительно похож на жизнь в ее неповторимых случайностях.

И я из этого делаю вывод: отлично, значит нужно добиваться того, чтобы это неповторимое правдоподобие было, грубо говоря, запланировано и точно увидено заранее художником, и нужно суметь добиться этого волевым путем, а не путем лотереи.

19 марта 1964 г.

Прошлый раз я говорил о Толстом, видит ли он только статические кадры или динамические. Как великий писатель, Толстой, конечно, в общем, строго статические кадры не видит. Эту привычку в свое время развивал кинематограф—видеть кадр в статике. Для этого приходилось бороться с жизненными навыками видения. Тем не менее у писателей, наиболее точных, в смысле видения, можно найти больше элементов строго скомпонованных и статических композиций, чем мы с вами сегодня думаем.

Мы уже говорили, что элементы монтажа можно обнаружить решительно в любых видах искусства. Но кинематограф, который появился позже и вобрал в себя опыт всех других искусств, сделал монтаж своим принципиальным и важнейшим оружием, хотя сейчас кое-кто к монтажу относится пренебрежительно, и движущаяся камера занимает все больше места, да и само понятие монтажа стало оспариваться.

Я уже говорил вам, что польские критики одним из признаков современного кино считают пренебрежение к точному монтажу или его отсутствие. Это так же неверно, как, скажем, утверждение одного крупного советского режиссера, сделанное лет десять тому назад, что мизансцена есть понятие устарелое, что ни на театре, ни в кинематографе она как искусство не существует, а есть только жизнь актера, естественно передвигающегося в соответствии с внутренними потребностями и содержанием сцены, и аппарат, который должен эти передвижения актера как можно лучше наблюдать, — больше ничего. На мой взгляд, такое пренебрежение мизансценой приводит к оскудению изобразительного строя

картины, а вместе с тем и к разрушению того, во имя чего боролись с мизансценой: естественности поведения актера, потому что даже это в кинематографе требует точной мизансцены, мизанкадра и т. д.

Эйзенштейн в одной из своих еще не опубликованных работ ввел даже третий термин, кроме мизансцены и мизанкадра (я не помню точную формулировку), нечто вроде мизанжеста или мизанмимики; то есть разложение генеральной мизансцены на отдельные кадры его уже в какой-то период не удовлетворяло. Он старался добиться еще более подробного анализа кинематографического способа мышления, который неразрывно связан с монтажом. Как бы камера ни была подвижна, все равно монтаж остается.

Монтаж остается и внутри движущегося кадра; он остается и в соединении отдельных движущихся или статических кадров, потому что монтаж — это способ кинематографического рассказа. Он так же важен для кинематографа, является такой же органической составной частью его, как в прозе абзац, фраза, точка, синтаксис, архитектоника вещи, без которой писать невозможно. Можно, скажем, пренебрегать точностью фразы или архитектоники в целом, но от этого проза лучше не делается. Точно так же и в кинематографе.

Поэтому именно с монтажа я хочу начать изложение уже непосредственной темы наших занятий — режиссерского сценария.

По существу, режиссерский сценарий, строго понятый, начинается с монтажной разбивки литературного материала. Он и отличается от литературного сценария разбивкой на куски, то есть монтаж возникает, как только профессионал режиссер и оператор прикасаются к литературному материалу. С момента, когда начинает задумываться структура картины, метод повествования, немедленно возникает вопрос монтажа как первого и основного элемента кинематографического способа развития действия.

Соединение двух кадров, то есть монтаж, — всегда столкновение. Можно понимать монтаж как развитие мысли, но все равно мысль в кинематографе развивается, так сказать, скачкообразно, поневоле или по природе кинематографа. Каждое соединение двух элементов уже несет в себе какой-то контраст, либо противопоставление, то есть содержит взрывчатый материал.

Это, разумеется, не всеобщий закон, потому что могут быть отдельные монтажные фразы, которые построены на принципе как можно более незаметного соединения кусков — об этом я потом скажу, — но даже такое незаметное соединение кусков, если это не обыкновенный кинотрюк, который замазывает соединение двух кусков, — даже самый плавный, мягкий монтаж базируется на контрасте двух сое-

диняемых кусков. Есть даже такой закон, который прекрасно знают опытные монтажеры: кадры, противоречащие друг другу по композиции, или по крупности, или по направлению, монтируются между собой легче и незаметнее, чем кадры, сходные по композиции, крупности и направлению.

Бывают случаи, когда режиссер хочет так соединить куски, чтобы шов абсолютно не был заметен. Например, ему надо сделать очень длинную панораму, а в одном куске, скажем, три комнаты не укладываются. Тогда он ставит какую-нибудь черную доску или темную фигуру, мимо которой в месте стыка проезжает аппарат, и этой секундой затемнения пользуется для перехода на начало следующей панорамы. Кажется, что это один кусок. Но здесь был не монтаж, а просто техническое соединение неискусно снятых двух кадров, то есть попытка соединить трюковым, механическим образом в единую фразу технически разбитое пополам действие. Это не монтаж, мы будем говорить о другом. Мы будем говорить о монтаже, при котором соединение, столкновение двух кусков возбуждает в зрителе новое чувство или новую мысль, новое представление, вызывает какой-то ассоциативный взрыв, в результате которого возникает нечто третье, третья мысль, которой не было ни в первом, ни во втором куске. Это и есть принципиальное свойство монтажа, и в этом и заключается его главная особенность.

Благодаря этим столкновениям и благодаря тому, что эти столкновения рождают какие-то новые качества материала, кинематографический монтаж еще обладает свойством свободного оперирования временем и пространством, создавая специфическое кинематографическое время, специфическое кинематографическое пространство (мы об этом уже говорили), специфическую кинематографическую мизансцену, которой в жизни может и не существовать или которая в такой временной протяженности и таком пространственном виде может и не наблюдаться.

Во времена немного кино монтаж нес еще одну очень важную, так сказать, образующую функцию: он определял ритм картины. Короткие куски были обычно однозначны и заключали в себе небольшое, ограниченное действие. Весь ритм картины складывался из сочетания внутрикадрового темпа и ритма и монтажного темпа и ритма, из их соединения. С возникновением звука, когда кадры стали делаться все длиннее, особенно при динамических съемках, ритм внутрикадровый стал вытеснять монтажный ритм и, в общем, почти вытеснил его. Ритмообразующая функция монтажа отступила на второй план, осталась в каких-то генеральных моментах общего сюжетосложения картины.

Кстати, на вопросе сюжетосложения следует немного остановиться. Дело в том, что мы, в общем, имеем в виду два

рода монтажа, причем оба они подчинены одним и тем же законам. С одной стороны, это монтаж внутриэпизодный, то есть синтаксис кинематографа, фраза его, индивидуальный почерк кинописателя, кинохудожника, киноавтора. С другой стороны, в общей архитектонике картины существует межэпизодный монтаж, который как раз в последнее время стал играть у многих режиссеров особенно большую роль по сравнению с внутриэпизодным монтажом. Но и монтаж больших, резко отличных по содержанию кусков и синтаксический монтаж — оба они, в общем, подчинены тем же законам контраста, столкновений, каким подчинен вообще всякий монтаж.

Разрешите привести несколько кинематографических и литературных примеров, из которых будет ясно, что я имею в виду.

Возьмем фильм «Сладкая жизнь». В первом же эпизоде вы видите монтаж следующих элементов: над Римом плывет вертолет, он волочит подвешенную на веревку статую Христа. И дальше идет самое контрастное, что можно было бы придумать к Христу, который плывет над Римом: голые девки, загорающие на крыше.

Таким образом, уже внутри этого эпизода проявляется первое качество монтажа — контраст, резкий контраст, а вся картина в целом представляет собой ряд эпизодов, соединяющихся весьма относительно намеченной фигурой героя, причем каждый из них является подчас прямой противоположностью предыдущему. Это как бы ряд огромных картин, часть из которых интимная часть вынесена на натуру, некоторые сделаны в бурном ритме, другие — в весьма спокойном; одни из них массовы, другие, наоборот, стиснуты в пределах очень немногих лиц. И почти всюду благодаря столкновению контрастирующих величин возникает то общее ощущение неблагополучия жизни итальянского общества, к которому Феллини, не будучи ни в малой степени революционером, в общем, почти что и не стремился.

Вспомните вторую серию «Ивана Грозного», она очень полезна при разговоре о монтаже, потому что эта картина принадлежит величайшему мастеру монтажного изложения мыслей — Эйзенштейну, теоретику, который обосновал, по существу, все принципы монтажа и на практике разработал его основные стороны, причем самым разнообразным способом, иногда доходя до каких-то крайностей в своих поисках.

Вся картина «Иван Грозный» построена следующим образом: в ней сменяются резко контрастные по всем своим элементам сцены. Скажем, заговор боярский и монашеский решен в черных тонах, с еле высвеченными контурами; и

вслед за этим сразу — ослепительно и совершенно по-новому построенное зрелищное церкви. Пир опричников снят в цвете, а кончается мрачным проходом по собору и убийством. Сцена Ефросиньи Старицкой с сыном сменяется сценой Малюты Скуратова с Грозным.

Внутри же каждого эпизода в этой картине особенно отчетливо идет непрерывное столкновение резко противоположных диагоналей: слева направо — справа налево и опять: слева направо — справа налево; очень крупно — очень мелко и т. д. Чередуются резко контрастные кадры, и чем беспокойнее сцена, тем контрастнее эти крупности и диагонали, как, например, в пире опричников, вплоть до полного пренебрежения жизненной основой мизансцены.

Последние же кадры эпизодов, как правило, фронтальны, то есть, скажем, весь эпизод, например, боярский заговор с патриархом, с Ефросиньей, строится по диагоналям, а когда принято решение, тогда идут подряд три фронтальных кадра. Три фронтальных кадра, как три финальных аккорда в симфонии, классически построенной, знаменуют собой монтажное заключение. Конечно, зритель не осознает, диагональный это или фронтальный кадр, но очень остро ощущает законченность, элегантною завершенностью куска.

Мне хочется вспомнить, по закону контраста, «Пиковую даму» Пушкина. Как построена «Пиковая дама» в смысле крупных монтажных кусков?

Она начинается со сцены игры в карты у офицеров.

Затем — огромный пропуск времени, идет в бытовых тонах написанная утренняя сцена после глубокой ночи, через много дней, в спальне у старухи графини с Лизой. В эту спальню приходит Томский и что-то там острит. Лизавета Ивановна подходит к окну и видит офицера.

Действие мгновенно переносится назад. Рассказывается, что этот офицер стал в последние дни появляться перед окнами.

Затем — еще сдвиг назад: рассказывается, как Германн вышел от Томского вечером, как он ходил по улицам, как ему не давала покоя рассказанная Томским история и как он внезапно оказался у окон дома графини.

Далее — снова утро: Германн пришел и увидел в окне девицею головку.

Затем повествование возвращается к утренней сцене, которая была во втором эпизоде: графиня зовет Лизавету Ивановну, и они решают ехать.

После этого следует записка, которую девушка получила от Германна, и вслед затем, вскорости — свидание. Мы узнаем, как Лизавета Ивановна прошла мимо печки и ширмы, за которой стоял Германн, наверх; далее идет сцена со ста-

рухой; затем — Лизавета Ивановна у себя в комнате вспоминает о том, что было на балу, и после этого действие опять возвращается в ее комнату.

Таким образом, эта повесть, которая, кажется, написана чрезвычайно просто, построена с весьма сложным монтажным ходом, с перескоками во времени. И только благодаря этим перескокам, благодаря нарушению последовательности рассказа Пушкину удается замаскировать то обстоятельство, что прилично воспитанная девушка, так сказать, из аристократических, хотя, может быть, и обеднелых слоев, воспитывающаяся у весьма знатной старухи, назначает у себя в спальне свидание офицеру, которому она еще ни слова не сказала, и дает ему ключ от своей комнаты. На мой взгляд, даже для нынешних нравов сразу пустить его в спальню, да с тем, что он пройдет через спальню старухи, и принять его ночью у себя с совершенно явными намерениями не чай пить — в общем, это решение более чем смелое. Если бы Пушкин излагал всю эту историю последовательно, вероятно, ему было бы довольно трудно выйти из этих обстоятельств, без того, чтобы читатель не задумался, а не чересчур ли бойка Лизавета Ивановна.

Все эти перескоки непрерывно возвращают действие к Германну, при котором Лизавета Ивановна играет, в общем, вспомогательную роль, так что с кусками, посвященными ей, непрерывно монтируются напряженно-страстные, изложенные в приподнятой романтической манере куски, посвященные Германну. Вот это прихотливое строение вещи в целом — это ведь и есть монтаж, причем его очень важная, если не самая главная часть. Монтаж как соединение больших кусков, как сочетание крупных объемов произведения, каждый из которых в свою очередь соединяется из малых объемов и дробностей, присутствует у Пушкина, как и в кинематографе. Каждый из этих кусков, или почти каждый из них — во всяком случае, те, которые Пушкин считает очень важными, — эти объемы, столь прихотливо соединяющиеся в сюжете повести, они и внутри в высшей степени тщательно разработаны с точки зрения крупности, ракурса и монтажного соединения отдельных фраз, которые тоже строятся по законам контраста, взрывчатого столкновения отдельных кадров, но уже в более мелких масштабах.

Все романы Толстого, а в особенности «Анну Каренину» и «Войну и мир», можно тоже рассматривать как пособия по монтажу крупных объемов.

По существу, главное формальное новаторство Толстого в «Войне и мире» состоит в том, что, ведя одновременно ряд сюжетных линий четырех семейств, а кроме того, двух полководцев и т. д., то есть включая огромное количество линий, он строил весь роман таким образом, что эти крупные объемы

и эти куски, сталкиваясь между собой, наивыгоднейшим образом работали друг на друга.

Функция соединения кусков заключалась у него не только в том, чтобы продолжать рассказ, как это делали еще, скажем, Вальтер Скотт или Стендаль, а в том, чтобы от самого соединения этих кусков у зрителя возникло совершенно новое ощущение, новая мысль — мысль, не выраженная прямо словами, то есть по всем законам кинематографического монтажа. Именно так сделан параллельный монтаж именин у Ростовых (куда приходит Пьер и откуда он вынужден уехать к умирающему отцу) со сценой смерти старого графа Безухова.

Именины у Ростовых, где экспонируется весь московский свет, — веселые, полные света, музыки, — акцентированы сплошь на молодежи, потому что и граф, и графиня, и подруга графини Друбецкая, и другие старики — гости только сопровождают Наташе, Николаю, Борису, Соне и всему тому ликующему веселью в день именин Наташи, которым наполнен дом Ростовых.

С этим контрастирует дом старого графа Безухова, мрачный, темный, неосвещенный, полный тревоги и интриг. У заднего крыльца этого дома уже толятся гробовщики, прислуга там уже ходит, где ей не положено, потому что в доме умирает человек; там происходит драка из-за мозаичного портфеля; там собрались люди более высокого пошиба, более богатые, которым не симпатизирует Толстой: он симпатизирует дворянству попроще, типа Ростовых; а там — князь Василий, Анна Михайловна, старик Безухов, две княжны — тишина, драка, жадность, смерть, гробовщики.

Эти два зрелища монтируются между собой, поддерживая друг друга, и в одной из таких перебросок Толстой подчеркивает этот контраст, переходя с одного куска на другой примерно следующей фразой (цитирую на память: «В то время, как у Ростовых танцевали в зале шестой англез под звуки от усталости фальшививших музыкантов и усталые официанты и повара готовили ужин, с графом Безуховым сделался шестой удар». Должен сказать, что для того, чтобы умереть, достаточно было и трех ударов, и там доктор немец говорит, что не было случая, чтобы после третьего удара человек живым оставался, но Толстой сделал шесть инсультов, потому что у Ростовых танцевали шестой англез.

Эта переключка цифровая, которую ввел Толстой в этой фразе, пренебрегая медициной, — он вообще пренебрегал медициной: нужны шесть ударов, пусть будут шесть ударов, нужны двадцать шесть ударов, пусть будут двадцать шесть ударов, — ему нужна эта переключка для того, чтобы если читатель не догадался о смысле этой фразы, так вот навещающая фраза: подумайте, почему я соединил эти два куска

между собой сюжетно; их можно было бы изложить один, а потом другой, казалось бы. А он делал, как видите, не так.

Это точный кинематографический монтаж с соблюдением всех его законов.

Предыдущие сцены в Петербурге, их там три, тоже соединены по законам резкого контраста, хотя во всех трех присутствует один герой — Пьер: светский вечер у Анны Павловны Шерер; интимная сцена у князя с ссорой между супругами, на которой присутствует Пьер; и вслед за тем гусарская вечеринка с выходкой Долохова и пари, после того, как все едут к «девочкам». Что там произошло? Мы узнаем только, что он привязал квартального на спину медведю и спустил в воду. Об этом Толстой не пишет, но, очевидно, это дошло до большой лихости.

И сразу, когда они полетели к «девочкам» (казалось бы, тут и надо заняться сюжетом), Толстой перебрасывается в чистейший дом Ростовых, где девочки Наташа и Соня, еще только подрастающие, чистые, как распускающиеся цветочки, добрый, милый граф, добрая, милая графиня, и все прелестно; только вот Вера чуть себялюбива и немножко слишком красива. Вот и все. Все это строится на взрывном столкновении друг друга поддеживающих кусков.

И в результате пять сцен — светский вечер, интимная сцена у князя Андрея, гусарская вечеринка, затем дом Ростовых и смерть графа Безухова — создают весьма широкую картину светского общества, гораздо более широкую, чем если бы мы стали это подробно исследовать, толковать, излагать не в столь своеобразной и, я бы сказал, весьма эксцентричной, неожиданной манере, резко противоречащей тому, что в те времена считалось законом романа (потому что действие в этих кусках, по существу, как бы и не развивается). Само столкновение контрастных, превосходно препарированных сцен дает нам ощущение движения жизни в целом, хотя единственное, что там случается, это то, что Пьер в результате драки между старым князем Курагиным и Друбецкой за мозаиковый портфель, который оказался в руках у Друбецкой, вдруг стал миллионером, чему он не придавал значения.

Я вам привел примеры, так сказать, архитектурных контрастов — тех контрастов, на которых строится кинодраматургия в целом и которые можно обнаружить и в литературе. Но предопределенная природой кино невозможность слитного изложения сюжета, вынужденное дробление повествования на куски приводит к тому, что такие приемы в архитектонике кинематографического произведения уже становятся решающими.

Наиболее удобно проследить это на примерах экранизации. Когда режиссер или сценарист приступают к экраниза-

ции романа, им предстоит либо попытаться изложить все содержание романа последовательно в девяти, десяти или двенадцати сериях, что возможно; либо сократить кое-что, но все же остаться при литературном строении; либо найти новые формообразующие элементы, чисто кинематографические. И тогда можно, сжавши повествование, сталкивая контрастные куски, добиться такого же ощущения широты замысла, громадности происшедших событий, широкого и объемистого полотна, какое производит роман, за счет предельно сжатой структуры, состоящей из взаимоспорящих кусков, которые обогащают друг друга, а не просто продолжают один другой. Даже в театре между двумя актами, помимо монтажных элементов на самой сцене, лежит антракт, который обычно хороший драматург точно рассчитывает для того, чтобы начало, скажем, второго акта оказалось настолько спорящим с концов первого акта, чтобы между ними за то время, пока зрители ходили в буфет, мысленно что-то бы произошло — то, чего на сцене зритель не увидел, но что он мгновенно додумывает, вспоминая конец предыдущего акта. А резкая переброска через время в другую обстановку и т. д. дает ему возможность дофантазировать очень многое. Таким приемом часто пользуется, скажем, Шекспир.

Но помимо большой архитектоники, о которой мы сейчас говорили, в той структуре, которую наиболее полно выразил и нашел Толстой (и, пожалуй, он оказался учителем всей мировой литературы в этом отношении), — помимо этого существует еще внутриэпизодный монтаж в пределах отдельного куска.

Это и есть то, что обычно принято называть монтажом, потому что столкновение крупных объемов, в общем, считается кинодраматургией, хотя это тот же монтаж: здесь можно обнаружить, повторяю, те же самые приемы. Но внутри этого объема существует монтаж отдельных фраз, и этот монтаж отдельных фраз внутри большого объема обязательно подчинен тем же законам контраста.

Когда режиссер сталкивает два кадра, то он соединяет два куска, в которых заложено множество элементов, и соединение этих кусков может быть сходным или контрастным по характеру изображения, в котором есть та или иная структура света, тональность; по композиции, в которой есть какая-то доминанта, акцент; по крупности — общий план или крупный; по темпу движения, по актерской работе, по развитию мысли, по контрасту содержания и т. д. и т. п.

Как бы человек ни пренебрегал монтажом и ни старался, скажем, внутри эпизода как можно незаметнее, мягче соединить куски, все равно столкновение этих элементов неизбежно, и чем оно сделано точнее и продуманнее, тем, в общем, лучше. Подобно тому, как эксперт-графолог по трем

написанным словам установит идентичность почерка человека, точно так же у режиссера, работающего более или менее сознательно, монтаж является предметом его почерка настолько точно, что можно при хорошей наблюдательности и хорошем знании мастера по одному эпизоду понять, кто так снял и так смонтировал материал, потому что монтаж есть соединение не случайных кусков, а кадров, снятых с определенной художественной задачей.

Эйзенштейн монтировал совсем не так, как Пудовкин, а Пудовкин — иначе, чем Довженко, хотя все они режиссеры одного поколения. Пудовкин — режиссер монтажного мышления, как и Эйзенштейн, но подход их к тому, что такое монтаж, что он собой представляет, был у них не только очень разным, но в чем-то даже прямо противоположным.

В чем может заключаться контраст, взрывчатая сила соединяющихся отдельных кусочков? Здесь есть целый ряд, так сказать, установленных, хорошо известных каждому монтажнику законов, которые, в общем, почти самоочевидны для человека с развитым зрением, чувствующего изображение.

Скажем так: всегда лучше монтируются кадры, взятые в резко противоположных диагоналях; гораздо хуже — взятые в одной диагонали. Если кадры сняты в одной крупности, то монтаж в разных диагоналях становится уже почти обязательным.

Представьте себе простую ситуацию: молодой человек разговаривает с девушкой. Они стоят в пяти шагах друг от друга таким образом, что взять их обоих в кадр с достаточной крупностью трудно, и переругиваются. Вам хочется видеть и молодого человека, и девушку, хочется чувствовать, что они глядят друг на друга. Казалось бы, простейшим способом было бы стать между ними и снимать то одного, то другого. Тогда на экране будет возникать то крупно девушка, то крупно молодой человек, глядящие прямой перед собой, то есть в зрительный зал. Но на экране, как правило, при этом не возникает ощущения, что они глядят друг на друга; если вы не будете непрерывно напоминать об их расположении, врезая более общие планы, то такой простой монтаж крупных планов глядящих друг на друга людей не сложится в столкновение взглядов, этого не получится. Они будут глядеть один мимо другого.

Для того, чтобы они глядели друг на друга, нужно взять либо более общий план, скажем, через спину молодого человека девушку, или даже, если угодно (сейчас это возможно, а двадцать лет тому назад считалось бы безграмотным), поставить абсолютно фронтальный кадр, где они стоят друг против друга, а потом дать крупный план девушки. Сразу после общего плана крупный план девушки, глядящей

в аппарат, будет воспринят как подробность, как детализация этого общего плана, и вы почувствуете, что она смотрит на своего партнера. Но после этого вам нужно перейти к какому-нибудь контрастирующему плану, а не брать тут же молодого человека, можно, правда, пойти на это один раз, но вряд ли больше. Если же вы будете снимать по старому кинематографическому образцу таким образом, чтобы монтировать, как у нас говорится, «по ушам», то есть чтобы у молодого человека все время было видно правое ухо, а у девушки — левое, то они начнут глядеть друг на друга: молодой человек будет смотреть справа налево, девушка — слева направо, и они смонтируются между собой. Таких диагональных планов вы можете смонтировать сколько угодно.

А вот, допустим, другая ситуация. За этим столом ряд слушателей сидит «одесную», а ряд «ошую». Представьте себе, что я не пришел, и между вами возникает дискуссия: разойтись ли по домам или посидеть, поговорить, и вы между собой поругались; правый ряд хочет уйти, а левый — поднять вопрос о поведении педагога. Если мы станем с аппаратом между вами, на месте вот этого зеленого кресла, и будем снимать фронтально один ряд, а потом тоже фронтально другой ряд, то вы окажетесь как бы в одном ряду и ругаться будете со зрителем.

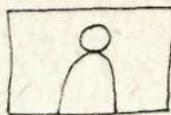
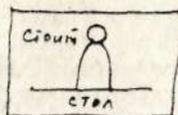
Есть другие возможности. Скажем, я снимаю этот ряд в диагонали от окна — диагональ пойдет слева направо. Вслед затем, как это очень часто бывает в кинематографе, для того, чтобы построить прямо противоположный кадр, я перейду в другой конец комнаты и снимаю этот ряд вот так: диагональ пойдет опять слева направо, потому что я сам повернулся на 180° , и вы опять окажетесь в еще более сильной степени сидящими в одном ряду. Но если я буду поворачиваться с камерой менее, чем на 180° , буду снимать отсюда, ставши в стороне, как бы в середине, этот ряд так, а этот ряд так, — вы будете друг с другом спорить. Повторив так несколько раз, я могу добиться того, чтобы уже ряды эти, когда они будут изучены, брать прямо фронтально, и ничего, они будут друг с другом монтироваться.

Человек, хорошо знающий монтаж, может нарушить любой из его законов, но вы всегда увидите, что это нарушение закона основано на весьма высокопродуманном восприятии. В картине Кавалеровича «Мать Иоанна от Ангелов» есть поразительная сцена спора раввина с монахом о боге, обе роли играет один и тот же актер. Спор происходит в темной комнате и в прямом противоречии с тем, что я сказал, — оба взяты прямо в лицо, никаких диагоналей, чисто фронтальные кадры.

Чем добивается Кавалерович эффекта спора, взгляда друг на друга?

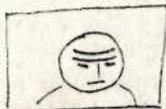
Эти
Кавалерович

6 2 фронтальных кадра
Стоящий друг против друга.

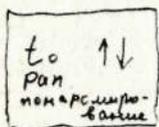


неи стола
стена. XX

Начал с К.П.



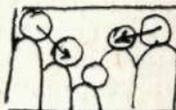
Камера
вниз.



XXI

приучил зрителя к
своему методу, и потом
монтировал крупные планы
(К.П.). Поворот камеры точно
180°. А у Тухрая не
было

Закон вырванных
точек создает
капсулу
3х мерное
пространства



[Мизансцена была такая: возле стола, на котором лежит библия, стоит герой (сцена идет почти в полной темноте, высвечена только книга, которая лежит перед человеком). Второй стоит на фоне такой же темной стены. Казалось бы, что эти кадры между собой не монтируются и сложены они неправильно. Но Кавалерович начал показывать первого из действующих лиц с крупного плана, вот так (рисует). Затем камера идет вниз на крупно взятую книгу. Человек при этом почти полностью уходит из кадра. Затем камера сразу поднимается на лицо второго. Так Кавалерович несколько раз переходит либо через книгу, либо как-то еще с лица одного из героев на лицо другого. И это читалось, как очень острое

столкновение. Тем более острое, что такой монтаж непривычен. Вообще, все, что непривычно в искусстве, все новое, всегда воспринимается более остро. Но Кавалерович добился нужного эффекта благодаря тому, что он принял меры, позволившие зрителю с самого начала точно определить взаимное расположение персонажей] *. И они все время говорят, глядя друг на друга, благодаря этим движениям сверху вниз и снизу вверх, хотя сам спор производит несколько тревожащее впечатление.

Несмотря на очень разный грим, Кавалерович снимал эту сцену таким способом с целью подчеркнуть, что это, по существу, один и тот же человек, который спорит сам с собой. Вот эта задача—добиться того, чтобы казалось, будто это один и тот же человек, несмотря на очень резкую разницу грима и то, что актер отчетливо играет два разные характера, — именно эта задача и привела Кавалеровича к такому нарушению обычного закона монтажа. В результате сцена производит несколько странное впечатление и, хотя он и добивался того, чтобы у вас возникло ощущение одного человека, а не двух, вернее двух и одного одновременно, он очень много мер принял к тому, чтобы при этом не возникло ощущения досадной путаницы. Для этого он опускается вниз по окончании каких-то кадров, уходит почти на полную темноту, добиваясь органичного перехода от одного лица к другому, потому что прямое непрерывное столкновение двух лиц привело бы к впечатлению, будто они выскакивают на экране один вместо другого, и нарушилось бы ощущение пространства в кадре.

Кстати, в этой картине вы, наверное, заметили, если видели хороший экземпляр, еще одно, подчеркнутое Кавалеровичем, очень изысканным режиссером в отношении изобразительной стороны картины, — еще одно острое проявление того же закона контраста. В то время как обычно все режиссеры и операторы, которые имеют дело с натурой и павильоном, стараются высветить павильон и смягчить солнечную натуру, чтобы не было слишком острого контраста, он поступил как раз наоборот. Он засыпал мелом землю и под ярким солнцем всю натуру сделал ослепительно белой. А павильоны, чем дальше к концу картины, тем он освещает все меньше и делает их смоляно-черными — до такой степени, что ближе к финалу в некоторых павильонных сценах, происходящих днем, при входе внутрь помещения, например,

* Кусок, взятый в квадратные скобки, и воспроизведенные здесь рисунки **М. И. Ромма** включены в настоящую стенограмму из лекции во ВГИКе от 2 марта 1967 г. взамен по-видимому с пропусками записанного куска данной лекции, посвященного анализу той же сцены из **фильма Кавалеровича**. — Ред.

в сцене убийства, видны только отдельные еле различимые детали. Даже человек целиком не виден. Иногда в зеркале мелькнет слабый отсвет изображения. Иногда кадр остается черным на несколько секунд, на нем вообще нет ничего, кроме бархата, и затем только деталь руки или абрис плеча проглядывает еле видимый. Вслед затем, при выходе на натуру, вы имеете белый, гораздо более белый, чем в ледовом побоище в «Александр Невском», кадр, по которому идут в белом или в черном люди. Контрастные смены, которые применил здесь Кавалерович, — это просто исследование возможностей, так сказать, черно-белого кино в прямом понимании этого слова, не серо-сероватого, как обычно у нас бывает, а именно черно-белого, то есть предел возможного контраста. Думаю, что во многом такое решение определялось очень острым содержанием этой вещи, но в какой-то мере это и чисто формальный эксперимент, по-моему, чрезвычайно интересный.

В сцене этого спора раввина со священником применено то, что Эйзенштейн именовал «мизанжест», потому что там мизансцены, по существу говоря, нет. Это укрупнено до пределов жеста как образующей форму величины.

Кадры могут сталкиваться по крупностям, по композиции, по свету, по тональности, по смысловому контрасту; наконец, есть еще цвет в цветных картинах, так что кадры могут сталкиваться и по цвету. Если гнаться за тем, чтобы кадры спорили друг с другом, сталкивались и взрывались по всем решительно элементам одновременно, то, пожалуй, неизбежны крупнейшие просчеты. Обычно режиссер намечает тот взрывной, сталкивающийся материал, ту область или, допустим, две области, в которых смежные кадры между собой спорят; например, свет и композиция. Но зато в остальном внутри одного эпизода он должен соблюдать единство. В особенности это относится к цветным картинам, потому что контраст в цветном решении должен быть и очень продуманным и очень экономно используемым. Сталкивая кадры по крупности, по композиции, по актерской работе, по содержанию, внутри единого эпизода, пока что, на нынешней ступени, мы стараемся соблюдать хотя бы приблизительно единство цветового решения, разумеется, с каким-то развитием его (развитие в результате столкновения крупностей всегда неизбежно).

То, что я сказал, так же обязательно для кинематографа, как и для хорошей литературы, для хорошей поэзии. Мне неоднократно приходилось обращать внимание на того же «Медного всадника» Пушкина или на куски из Толстого, в которых вы всегда внутри одной монтажной фразы, которая отвечает литературному абзацу, деленному на фразы, можете обнаружить крупности, структурные точные членения элементов, спорящих между собой по содержанию и по форме

кусков, которые в результате создают широкую картину. Так строится эпизод наводнения в «Медном всаднике» или любой эпизод Толстого.

Но если в хорошей литературе мы это находим иногда, как признак необычно точного видения писателя или поэта, то в кинематографе соблюдение этих законов обязательно; не законов, я выразился неправильно, потому что неизменных законов нет, а учет этих положений, соблюдение их или сознательное нарушение во имя какой-то определенной цели: идейной, эмоционально-чувственной или чисто изобразительной, которую преследует в данном случае художник.

И еще несколько замечаний по монтажу.

Если вы соединяете два кадра, причем на плоскости экрана у вас присутствует и крупно вылепленная фигура впереди и видимые позади, в глубине, фоновые фигуры, то монтаж, как правило, опирается, если он оперирует многоплановыми композициями, на то, что видно впереди.

Вот простой пример. Если я снимаю группу людей, хотя бы сидящих здесь, в средней крупности и таким образом, что будет виден стол, руки и головы, обрезая кадр по верху головы, и вслед затем снимаю небольшое укрупнение, скажем, вместо шести человек в кадр войдет уже только пять, стол останется, но будет чуть-чуть подрезан, то есть заменю, скажем, оптику 35—40 на оптику 40—50, то эти два кадра, если я их возьму в одном направлении, между собой не смонтируются: в них слишком мало контраста. Это будет очень маленькое приближение. Маленькое приближение, маленькое удаление, маленькое изменение композиции, маленькое изменение содержания — это все соединяется, как правило, плохо. Обычной ошибкой в начале работы является стремление подобрать кадры, как можно более похожие друг на друга. Вот как раз они-то и не монтируются, а кадры, спорящие между собой, монтируются.

Так вот, я взял этих шесть человек, чуть-чуть укрупнил и убедился, что это укрупнение не монтируется. Но если я по переднему плану посажу любую спину, а в начале следующего кадра этот человек встанет (еще лучше, если он начнет вставать в первом кадре и полностью поднимется во втором) или сядет, в первом плане мы бы видели спереди обрезанные руки и плечи, во втором — что сел человек, то эти два кадра смонтируются очень хорошо, потому что, хотя действие может быть сосредоточено именно на этих шести фоновых фигурах, а передний может быть безгласным и немым статистом, в данном случае передний план, всегда создавая акцент движения, дает возможность монтировать почти любые кадры. И наоборот, — в этом случае начинает действовать второй закон, — если вы монтируете по переднему плану, по человеку, сидящему впереди, по его движению, даже по руке, которая

прошла, то лучше смонтируются кадры, в которых фон будет меньше отличаться, чуть-чуть отличаться, потому что акцент стоит впереди. Вы даже не заметите, что задний план в это время изменился по крупности, потому что акцент здесь создает передний план.

Все эти правила монтажа (их безграничное количество) постигаются опытом, но хороший монтажер или опытный режиссер, поглядев на два кадра, всегда скажет: «Нет, не монтируется», или: «Монтируется».

Когда я снимал свою первую картину «Пышку», имея в то время приблизительное понятие о монтаже, у меня произошла ошибка в сцене скандала, который происходит после того, как Пышка второй или третий раз отказалась пойти к офицеру. Руанские патриоты начинают между собой ругаться, причем снято это было на чрезвычайно крупном плане — Репнин, Мухин, Раневская, Горюнов и т. д. Я их снимал, не учитывая направление диагоналей, и оказалось, что среди семи кусков, которые я думал настричь, пять сняты справа налево и только два — слева направо. Снимали так, чтобы экономить свет. В результате сцена не монтировалась. Но это была немая картина, у нее не было звуковой дорожки, и я сделал очень просто. Я разрезал кадры на куски и стал выворачивать с мата на глянец: он кричит справа налево, они отвечают слева направо; затем снова поворачиваю пленку, и он кричит слева направо, а ему отвечают справа налево. Тогда все стало на место, и лучшие куски смонтировались по диагонали.

Когда я усвоил эту азбучную истину (звуковой дорожки не было и поэтому можно было пленку поворачивать), мне пришлось в голову, что можно это применить в более широком масштабе. Мне нужно было сделать пробуждение трех супружеских пар: супругов Карре-Ламадон в своей комнате, супругов Луазо у себя и графа и графини в третьей комнате. Но дирекция категорически отказалась строить мне три декорации, и я решил снять всех в одной комнате в резких диагоналях, подчеркнув балки потолка, и монтировать так: одна пара, целый эпизод — на мат, другая — на глянец. Мы снимали в одной декорации, с одной точки, в одинаковой композиции один и тот же малюсенький уголок, переворачивали его наоборот, и получились три разных комнаты в разных диагоналях. Они смонтировались и стали разными только благодаря изменению диагонали и перестановке предметов быта, которые там находились. Правда, кто-то из героев чешется у же левой рукой вместо правой, но этого никто не замечает.

Это первый простейший вывод, который я для себя сделал.

Съемки в этой картине я начал со сценки, в которой к немецкому офицеру являются посланцы. Их трое. Причем мне показалось, что я задумал изумительную мизансцену: чтобы

офицер сидел к ним спиной, лицом на аппарат, и не поворачивался, а они вошли бы сзади и стали за его спиной. Я думал: вот счастье — все четверо в кадре, все в лицо, и это оправдано наглостью офицера и робостью этих людей. Они глядят из-за его спины.

Но, когда я соединил этот материал, именно потому, что он был весь снят в одном направлении и в недостаточно острых контрастах крупностей, он абсолютно не монтировался. Счастье, что я готовил какие-то крупные планы и что в немом кино существовали надписи. Вставка надписей дала возможность смонтировать эти кадры, которые не соединялись, потому что они были слишком близки по крупностям и сняты в одном направлении. А я думал, что это идеальный случай: тут все смонтируется, потому что совершенно точно тот же свет, та же мизансцена, то же расположение фигур, я снимаю то их, то его. Но именно потому, что тот же свет, то же расположение фигур и то же направление, они между собой не клеились.

Этот эпизодик, занимающий в картине всего 25—30 метров, я монтировал неделю и изрезал материал до того, что его пришлось печатать второй раз: его просто не осталось, были одни обрывки. Потом я его еще раз монтировал. Этот эпизод был моим проклятьем; только вставив надпись, я как-то его склеил, но все равно он остался довольно неточным.

А все сцены в дилижансе мне вообще пришлось снимать вторично, потому что когда я попробовал их смонтировать, то убедился, что этот поток крупных планов не соединяется в действие, люди не глядят друг на друга и не происходит того, что должно было происходить, потому что неправильно было снято как по направлениям, так и по крупностям. Весь дилижанс уже был разломан. Стенки его, обитые репсом, были снесены на склад. Мы эти стенки украли и в каждой снимавшейся потом декорации ставили их, так что, снимая любой эпизод, я в конце два-три кусочка снимал для дилижанса.

Монтаж играл такую роль в картине, которая была лишена звука, что ошибка в нем вела к разрушению эпизода, эпизод не складывался. Сейчас с этим во много раз легче: движущаяся камера, голоса, совершенно иная структура фильма не требуют такой монтажной точности, но все-таки знать азбуку монтажа необходимо.

Расскажу еще об одной грубейшей ошибке из той же картины «Пышка», чтоб вы поняли, каким могучим может быть монтаж, до какой степени он может изменять восприятие зрителя.

В «Пышке» у офицера было два костюма: один парадный, другой полевой; парадный — это длинные брюки, сюртук и

фуражка; полевой — высокие сапоги и брюки, заправленные в сапоги, короткая курточка и каска. Ничего общего между этими двумя костюмами не было. Я снял сначала кухню и офицера, который входит туда, подходит к окну, делает какие-то движения и возвращается обратно. Эпизод же начинался и заканчивался в гостиной. Материал проявлялся долго. Помощника режиссера у меня не было. И актер и я забыли, что в кухне офицер был в парадном костюме, и сняли его в гостиной в полевом. Получалось: по лестнице крупно спускаются сапоги. Общий план: входит офицер в каске, курточке и сапогах, подходит к Карре-Ламадону. Крупно: сапоги офицера, ботинки Карре-Ламадона. Аппарат крупно панорамирует до каски офицера. Офицер делает знак — вольно, и выходит на кухню. В кухню он входит в длинных брюках, в фуражке и сюртуке, подходит к окну, зевает, потягивается и возвращается обратно в гостиную в сапогах, каске, короткой курточке, поднимается по лестнице и медленно исчезают его сапоги, которые все провожают взглядом.

Когда я получил эти два эпизода, кухня была уже сломана и переснять я не мог. Увидев это, я понял, что просто погиб. Мне казалось, что без выхода на кухню и возвращения обратно эпизод теряет всякий смысл. И я сделал следующее. Я оставил эпизод, как он есть, спускаются сапоги, панорама; затем, когда он выходит на кухню, я врезал один план графини, которая смотрит ему вслед, и кусочек Пышки, которая бросается ей на грудь. Затем через эту перебивку — кухня, то есть совершенно явно тут же, немедленно. И при возвращении в гостиную опять врезал какой-то план кого-то, кто смотрит на этого офицера.

Я смонтировал эту часть и показал пятнадцати помрежам, спросив затем, какая есть в этой части накладка. Из пятнадцати только один после третьего просмотра заметил, что разные костюмы. Все искали в содержании, в чем угодно. И до сих пор картина идет в таком виде и, если вам это интересно, вы можете в этом убедиться, посмотрев ее на экране.

В общем, запомните, что любая перебивка, особенно в немом кинематографе, означает резкий перерыв действия.

Допустим, что мы с вами занимаемся. Один из вас говорит:

— Михаил Ильич, я хочу съездить к матери в Тамбов.

Следующий кусок: вертятся колеса паровоза.

Следующий кусок: я продолжаю занятия.

Уверяю вас, что у зрителей будет ощущение, будто слушатель уже в Тамбове, а это совершенно другие занятия, хотя лучше после куска паровоза перейти к чему-то другому для того, чтобы не было такого прямого соединения. Но все равно, даже любой кусочек, вставленный между двумя кад-

рами, как правило, означает, если не продолжается речь, что очень важно, — означает разрушение времени, перевод его в условный ряд. И хотя эпизод в «Пышке» происходит в один вечер, в одно и то же время, но вставленные два кадра настолько разрушают эту непрерывность, что зритель просто не замечает несоответствия костюма.

Есть ли у вас какие-нибудь вопросы ко мне?

С места. Я хотел бы узнать ваше мнение. Может мизансцена свободно перемещаться? Двое сидят за столом, аппарат снимает крупный и средний план; снимает, допустим, часы на стене, а следующий план — двое стоят уже у окна.

Ромм. Почему же пет? Они могли встать, это самое проштейшее.

С. М. Эйзенштейн начинал обычно преподавание с того, что занимался мизансценой в театральном ее понимании. Он брал какой-нибудь отрывок — либо оригинальный, который тут же выдумывал, либо литературный; он очень любил пользоваться Бальзаком, Золя, Толстым, Диккенсом и т. д. Первое время он со студентами занимался вопросами мизансцены как принципиального орудия режиссера, поведением человека, передвижением в пространстве сцены, а затем переходил к мизанкадру, к разложению этой мизансцены на систему, кадров. Из этой последовательности занятий как будто бы вытекает, что для Эйзенштейна мизансцена была непоколебимой основой кинематографического действия. В сущности же это просто отражало его собственный театальный опыт, так как он пришел в кинематограф из театра и считал, что многих выразительных, смысловых и чувственных элементов в режиссерском решении сцены можно достигнуть только на расположении актера, его передвижении, на решении маленького сценического пространства. Он заставлял студентов рисовать декорации, передвижения, а затем переходил к раскадровке.

Но практически в своей деятельности и к концу преподавания он доводил систему кадровки до такого абсолюта, что сама физическая мизансцена в общем-то разрушалась. И она неизбежно разрушается, особенно при монтажном способе строения, а иногда и отсутствует с самого начала.

В немом кинематографе сцена конструировалась из отдельных кусочков, даже не обязательно снятых в одной декорации. Пространство ведь строилось совершенно условно. Любая сцена могла сниматься (вы и сейчас можете это увидеть, скажем, у Бардема) так называемыми обратными точками. Например, я одну картину снимал, не имея замкнутого пространства декорации, а обратные точки были вынесены рядом как продолжение декорации. Вот декорация, а вот она в перевернутом виде, и все это развернуто на одной линии.

С места. Чем это вызывалось?

Ромм. Удобством съемки и свободой оперирования мизансценой. При этом основа мизансцены уже резко нарушается, она сразу разбрасывается даже в разные помещения. Решающее значение здесь имеет монтаж кадров. Обычно, как только вы перешли в обратную точку, вы сразу же нарушаете мизансцену. Если вы снимаете трех человек — один по переднему плану, а двое в глубине, — затем хотите снять обратную точку, вы никогда их так же не поставите, вы непременно расположите их по-другому для выразительности обратной точки, для того, чтобы она острее воспринималась. Наивно думать, что вы другим аппаратом снимете ту же самую тройку и это будет выразительно. Нет, вам придется их переставить, то есть нарушить мизансцену.

Вот сидят у стены люди. Если я захочу снять их укрупненно, для того, чтобы они были нормально освещены, я непременно оторву их от стены, чтобы за ними появилось воздушное пространство, то есть сразу нарушу мизансцену. И этого никто не замечает. Расположение людей за столом может совершенно меняться через перебивку — их можно пересаживать, делать число их больше или меньше, в зависимости от того, сколько вам нужно, чтобы их было в кадре, в общем, менять как угодно.

В конечном счете, чем свободнее режиссер обходится с мизансценой при условии такого монтажа, тем это лучше и выгоднее и, во всяком случае, удобнее. Здесь никаких законов нет. Я уже приводил примеры, как Эйзенштейн нарушал мизансцену, даже меняя людей местами, в зависимости оттого, в какой диагонали он снимает и куда ему нужно, чтобы они смотрели.

С места. Скажем, у Феллини в картине «Сладкая жизнь», в этой уличной сцене в кафе, где они сидят за столиком, центральное действие разворачивается в глубине кафе. Передний же план обильно засорен всеми этими машинами, людьми, не имеющими отношения к действию. Двух своих героев он поместил в самом дальнем углу, загородив весь передний план чем-то второстепенным. Может быть, изредка это нужно для удобства съемки, но здесь в этом не было необходимости.

Ромм. У Феллини здесь была очень большая смысловая необходимость. У него в «Сладкой жизни» нередко то, что кажется засоряющим элементом, служит раскрытию смысла. Все эти фоторепортеры, которые, казалось бы, никакой роли в сюжете не играют, неожиданно в сцене самоубийства этого эстета, когда они общелкивают его жену, позволяют режиссеру создать широкое полотно определенного строя жизни.

Вся эта коротенькая улица, на которой снята «Сладкая жизнь», это, так сказать, улица сладкой жизни. Она в Риме одна, с довольно широкими тротуарами. Здесь расположены

дорогие рестораны, дорогие кафе, какие-то другие дорогие заведения для легкой жизни; она заполнена иностранными машинами, всевозможными туристами. Мы приехали туда, когда туристский сезон уже кончался и улицы с каждым днем пустели. Картина «Сладкая жизнь» вся снята там. Переулок, где сняты «Похитители велосипедов», находится на расстоянии 15 минут оттуда. Феллини эту улицу общелкивал, и для него это совсем не второстепенное дело. Весь прием в этом фильме заключается в том, что вы с трудом прощупываете движение сюжета. Он кажется построенным как бы вне каких бы то ни было законов; кроме того, перенос действия в глубину имеет уже отношение не к монтажу, а к общему кинематографическому решению, это не изобретение Феллини.

Окажем, вы видели «Гражданина Кейна?».

С места. Будем смотреть.

Ромм. Если вы получите плохой экземпляр, к сожалению, вы эту картину оценить не сможете. Ее снимал Грегг Толанд — совершенно поразительный оператор. Там необыкновенно смело впервые применена широкоугольная оптика, и есть куски, в которых далеко-далеко в глубине происходит что-то, что является в кадре самым важным. Мало того, он пользуется там таким приемом: он не высвечивает павильон широко, и герой то входит в полную тень, тогда вы видите только черный силуэт, то выходит в помещение, на свет. При этом иногда именно в совершенной темноте герой произносит самое важное, а когда ему отвечают, он выходит на свет, — то есть как раз наоборот тому, как использовал бы любой режиссер чередование света и тени. Он постарался бы акцентные места вынести на свет, а Уэллс делает наоборот.

Нужно сказать, что вообще «наоборот» играет в искусстве огромнейшую роль. И если вы не можете найти решение сцены, прямое решение у вас не получается, всегда надо попробовать сделать наоборот. Пусть даже вначале это не имеет никакого смысла, — просто чтобы оттолкнуть от себя штамп.

Я получил, например, актера, который очень уж привык к каким-то театральным штампам, к определенной системе мимики, жестикуляции, когда страх выражается так-то, гнев так-то и т. д. Я просто его насильовал, чтобы он делал как раз наоборот. Скажем, испугавшись, не отступал, а двигался вперед. И иногда это приводило неожиданно к правде, потому что штамп недостаточно правдив.

Когда мы выносим действие на передний план и вытаскиваем актера, стараясь самое важное выделить, мы просто пользуемся привычными кинематографическими средствами, которые в общем тоже являются, уже незаметно для нас, штампом, и иногда нарушение этого приема ведет к тому, что

кадр приобретает повышенную выразительность именно благодаря своей неожиданности. У Феллини это оправдано всем содержанием картины, у Уэллса оправдано в меньшей мере, но и у него производит впечатление именно свежестью приема.

Может быть вы с чем-нибудь не согласны? Такого рода сведения вам нужны?

С мест. Очень нужны.

Ромм. В следующий раз, я думаю, мы с вами попробуем монтировать на бумаге. Возьмем какой-нибудь литературный отрывок и попробуем его разобрать. Я принесу «Войну и мир» или «Анну Каренину», и мы тут же выберем.

С места. Вы говорили о Кавалеровиче. Когда он сталкивал равнина и монаха, кроме того, что они взяты фронтально и не похожи и в то же время похожи, там есть еще детали — и семисвечье, и священное писание.

Ромм. Совершенно верно — именно потому, что они оба монтируются фронтально и ему нужно позаботиться о том, чтобы эта долгая сцена не превратилась в монолог, а осталась диалогом, чтобы это был спор не только внутренний, но и изобразительный. Это все не законы, это гигиена: гигиена обязательна. Все можно нарушать, в том числе и законы монтажа, но знать их надо. Даже, когда вы строите выразительную панораму, все время в этой панораме, в этом движении, присутствует тот же монтаж; и если только у вас нет перечислительной задачи, то в панораме непременно присутствует контраст.

Вот великолепный пример панорамы, которую я видел в одной немецкой картине примерно в 1933* году. Там рассказывалось о забастовке гамбургских рабочих.

Камера стоит близко к уровню земли и вы видите движущуюся на нас толпу забастовщиков с плакатами и знаменами; так как камера стоит низко, вы видите главным образом передний ряд людей, их постепенно вырастающие фигуры. По мере того, как они подходят ближе, камера начинает подниматься выше. При этом аппарат наклоняется вниз, и тогда вы видите сверху, какое огромное шествие движется на нас. Это людское море открывается сверху, но мощность фигур от этого, конечно, теряется. Вслед за тем камера резко поворачивается: вы видите, что за углом стоят солдаты с пулеметом, и вы понимаете, что сейчас, очевидно, будет расстрел.

В этой панораме соединены три резко контрастных кадра: кадр снизу, кадр сверху и поворот. Если вы смонтируете это без движения камеры, а просто три отдельных плана, вы этого

* Речь идет о фильме «Куле Вампе», 1932, Германия, сцен. Б. Брехт и Э. Отгвальт, реж. З. Дудов. — Ред.

эффекта никогда не получите. Подвижная камера имеет в виду единое пространство и единое время, это всегда. Именно поэтому панорама особенно эффективна, когда она показывает масштаб события. Вы в данном случае убеждаетесь, что солдаты стоят тут же, за углом этой же улицы, в эту же самую минуту, что между ними всего двадцать или тридцать шагов и что рабочие их не видят и сейчас начнется расстрел. Вы этого никогда не достигли бы, смонтировав три отдельных кадра, потому что единство готовящегося события было бы нарушено. Но скрытый, внутренний монтаж в таком движении все равно необходим.

Или представьте себе панораму (я часто привожу ее как пример), в которой материал как будто бы необыкновенно однообразный, и в то же время начало и конец ее, благодаря огромному контрасту этих двух точек, создают совершенно новое осмысление целой картины.

Я говорю о финальной панораме в цирке из немой картины «Толпа»*, конца двадцатых годов. Эта картина про безработную пару, в которой муж наконец нашел работу и принес первые доллары. Кончалась она так: они решают на первый заработок пойти в цирк. Манеж, кувыркается клоун, они двое хохочут. Камера начинает медленно отъезжать. Она отъезжает долго, постепенно в кадре появляется огромная масса людей, в которой теряются эти два лица. И вот один этот кадр придает картине совершенно новое осмысление: таких, как они, — миллионы. Это чрезвычайно принципиальная и очень интересная панорама.

С места. Дзиган как раз полемизирует с вами**. Вы приводите этот пример в одной из статей, а он считает, что можно это сделать статичными планами разной крупности.

Ромм. Дело в том, что Ефим Львович очень любит полемизировать со мной, а я, как видите, человек кроткий и говорю: можно, но будет хуже. Все можно, можно поставить плохую картину, можно поставить хорошую, но разница большая. Мне хотелось бы ставить в основном хорошие картины. Можно это сделать и скачками. Такое удаление у меня есть в финальном эпизоде в «Мечте», когда героиня остается одна на улице. У меня не было достаточно большого крана во Львове, и там это сделано скачками. Можно было так делать? Конечно, можно, но это хуже. А в картине «Толпа», особенно важен был именно отъезд, потому, что сама медлительность этого отъезда несет там огромную смысловую нагрузку. Я боюсь, что вы смотрели «Толпу» уже более холодным взором, а тогда это была новость.

* 1928, США, реж. К. Видор — Ред.

** Речь идет о статьях М. И. Ромма «Не отставать от бега времени» («Сов. культура», 1961, 13 мая, стр. 1—2) и Е. Л. Дзигана «Что же современнее?» («Сов. культура», 1961, 2 сентября, стр. 2). — Ред.

С места. В каком-то случае лучше отъезжать медленно и плавно, в каком-то случае — скачками, — все ли это связано со смысловой задачей?

Ромм. Когда аппарат в данном случае медленно отъезжает и вы начинаете постепенно терять героев, а они должны быть, ведь кадр не прерывался («Но где они? — Я их потерял»), вам приходит в голову мысль: «Таких миллионы». Если вы это сделаете скачками, то зритель не будет искать героев. А вот когда аппарат, отъезжая от них, от крупного плана, и все время держа их в поле зрения, заставляет их потерять, и вы их теряете, здесь основную нагрузку несут только две точки панорамы — начальная и конечная, хотя обычно такие кадры, снятые с движения, имеют в середине массу контрастирующих элементов.

Скажем, «Вива Вилья». Помните панораму боя в городе, когда аппарат объезжает одну улицу, вторую, третью, четвертую? В этом случае заключенный внутри панорамы контраст четырех улиц дает отчетливо четыре точки зрения на этот бой, которые объединяются в одну.

Представьте себе такую простую вещь: скажем, два человека стовариваются совершить диверсию, а третий их слышит стоя за стеной. Предположим, дело происходит в уборной простите за такую мизансцену; они зашли в мужскую уборную, никого нет, и они начинают шепотом стовариваться не заметив, что за одной из этих стен есть еще один человек. Как выгоднее его обнаружить? Конечно, панорамой, движением камеры, потому что вы безусловно убедитесь, то он тут и слышит. Можно и смонтировать, но это будет хуже. В случаях, когда перед вами стоят задачи подчеркнуть единство действия, единство времени и масштаб событий, лучше всего использовать панораму, съемку с движения.

Вспомните «На Западном фронте без перемен» не Пабста, а Майлстона, американца. Во все позднейшие документальные фильмы о первой мировой войне вошли кадры, снятые Майлстоном. Эти кадры настолько выразительны, что их соединяли с хроникой и все документалисты мира считают, что это хроника, хотя это кадры, поставленные Майлстоном. Так же как хроникой считают штурм Зимнего. Мне это присылали как хронику, когда я делал картину «Владимир Ильич Ленин», из разных стран.

В чем дело в этой картине Майлстона? Это кадр, в котором вдоль траншеи быстро бежит аппарат. Вы видите спины пулеметчиков, бегут на аппарат люди; затем аппарат поворачивается и бежит вдоль окопов, в которых происходит драка. Благодаря движению камеры, смене этих спин, непрерывное разворачивание этой панорамы смерти и драки до такой степени впечатляет, что это стало классикой, непревзойденной. И совсем недавно во французской картине «14--18»

опять помещена та же панорама, хотя автор и уверяет, что каждый кадр его картины документален. Ничего подобного, — это кадр из Майлстона.

Между прочим, сам он одессит. Перед тем, как меня с ним познакомили, я думал, как буду с ним разговаривать, но оказалось, что все это очень просто — он прекрасно говорит по-русски.

С места. В югославском фильме «Козара» — совершенно точное повторение этого приема: спины пулеметчиков, набегающие люди и быстрый проезд по окопу, где дерутся.

Ромм. Следовательно, режиссер тоже считал это хроникой, которой подражать не зазорно. Повторение художественного кадра — это уже хуже. Но у Майлстона построенный художественный кадр, в котором вы видите принципиальное и очень точное использование панорамы.

Если бы вы попробовали намонтировать такую атаку из отдельных кусочков, ничего хорошего не получилось бы. Таких атак, иамонтированных из кусочков, я видел сколько угодно. Это можно сделать здорово: один крупно протыкает горло штыком (есть такие убирающиеся штыкн), заранее там положен мешочек с клюквенным квасом, и можно так заколоть человека, что просто охватывает ужас. Горящие шинели на коротких, в одну-две секунды, планах. Таких картин я видел массу — французских, немецких, английских, американских. Но вот один кусок, в котором человек догадался сделать панораму, стал классикой, его используют как документ, а все остальное — явно видимая бутафория.

С места. А ворота Зимнего, это тоже панорама?

Ромм. Нет, я был убежденным сторонником статического плана и не пользовался панорамой.

С места. Я видел сейчас «Клео, от пяти до семи». Вы знаете, какая там вещь? Может быть, это неграмотность или что-то другое? В эпизоде у нее дома, когда приходят музыканты, ее друзья, она уходит за ширму переодеваться. Комната довольно большая, музыканты в одном углу, она в другом. Она что-то говорит за ширмой. В это время идет панорама вдоль стены, и в кадр входит масса предметов. Мне показалось, что это выпрыгнуло как прием, мне не понравилось.

С места. Эта панорама настолько работает на ее состояние, на ее настроение, что лучше и не придумаешь. Женщина ждет, ей должны объявить, больна ли она раком. Все содержание картины — от 5 до 7 часов вечера, в 7 часов врач должен объявить о результатах анализа. Она начинает делать одно — бросает; начинает делать другое — бросает; очевидно, правомерна где-то эта смятенность.

Ромм. Для того, чтобы разобраться и отличить ошибку от талантливого хода, нужно посмотреть, — понравилось ли

нет. Если понравилось, тогда подумайте, почему; если не понравилось, тоже подумайте, почему. Надо посмотреть, потому что иногда это бывают вынужденные вещи, и если БЫ взволнованны тем обстоятельством, что у нее рак, вам кажется, что это необходимо. Трудно ответить на вопрос по картине, которую я не видел.

С места. В картине «Ленин в Октябре» в сцене покушения использован отъезд крана?

Ромм. Это в «Ленине в 1918 году», там есть несколько кусков с движения, но очень мало, в частности, отъезд и подъем крана. Но я использовал их в те годы очень скромно. Это были годы статического кинематографа, и средства движения у нас были в те времена ограниченные. Картина снята 27 лет тому назад. Сейчас я, вероятно, больше использовал бы динамические кадры, а тогда мне приходилось выходить из положения иначе. И кроме того, так же, как я долго был сторонником немого кино, я был сторонником статического кино, отдавая должное лишь отдельным кадрам с движения. Я считал, что болтающаяся камера, в общем, плоха. Сейчас мне пришлось в чем-то здесь уступить, хотя в своих картинах, даже в самой последней, я мало пользуюсь движением и всегда только для смысловых целей, а в общем продолжаю оперировать статическими кадрами. Но это уже привычка. Разговаривая с вами, я вынужден быть объективным. Не могу же я проповедовать статический кинематограф, к которому привык, хотя и расширил область движения. Вам нужно самим выбрать свою дорогу.

В этом эпизоде, о котором вы говорите, когда женщина ушла за ширму и аппарат поехал по предметам обстановки, а не по людям, и совершенно ушел от людей, может быть заключено большое эмоциональное содержание. А насколько хорошо это сделано, я не могу судить, не видел картину. Но в том, что вы мне рассказали, я не вижу принципиального греха.

Нет ни одного запрещенного приема. Иногда кажется, что это бессмыслица, а потом оказывается, что там есть какой-то смысл. Дело в том, как задумана картина. Кинематограф обладает очень большими возможностями и вправе оперировать любым приемом. Самих по себе плохих приемов нет. Недопустима только пошлость или глупость; если это глупо или пошло, тогда плохо.

Есть такой режиссер Микеланджело Антониони, ныне очень известный. Вы видели его картину «Крик». Тут еще вопрос, я бы сказал, морального аспекта. Дело в том, что «Затмение» и «Приключение» — это картины, до такой степени сосредоточенные на половой проблеме, что там ничего другого и нет. В «Приключении» как начинается с муж-

чины и женщины в постели, так и кончается. В середине картины одна девушка пропадает; ее ближайшая подруга и возлюбленный ищут ее, но по дороге они «занимаются любовью», и то же самое — другие персонажи. Антониони ничего другого не разбирает. Актриса, играющая главную роль в картинах «Затмение» и «Приключение», — его жена, и он показывает ее таким манером, что если бы вы разрежали меня на куски, то и тогда не только жену, но девушку, к которой я прилично отношусь, я никогда не показал бы в такой степени эротического возбуждения и с такой непристойностью на экране. А ему, очевидно, это нравится. Я считаю, что и она немного ненормальная, хотя очень талантливая актриса. Если бы предложить любой нашей актрисе сыграть нечто подобное, она бы умерла от стыда через две минуты. Это немыслимо. Представьте себе, что вам нужно поставить такую мизансцену в присутствии осветителей, помощника режиссера, администратора, — я бы, например, спрятался, до того было бы стыдно. Но посмотреть надо, вы попросите показать вам эту картину. Что у Антониони примечательного? Он всю свою работу, особенно в «Затмении», строит так, будто он снимает вещи совершенно лишние, лежащие вне сюжета. Едет машина, едет, едет, едет. Я думаю: «Ну сколько можно ехать?». А она все едет и едет. Начинает трясти от злости, потому что скучно. Л потом машина останавливается и оказывается, что герой искал подходящий пустырь. Наконец, он нашел его, хотя это место находится рядом с железной дорогой. Эти герои очень любят, чтобы то, чем они занимаются, происходило у кого-то на глазах, и, если нельзя, чтобы видел это друг, мимо проходит поезд, из которого могут посмотреть пассажиры. Оказывается, был смысл для него ехать.

Когда смотришь, раздражаешься, а назавтра думаешь, что картина интересная, сделана талантливо, хотя мне лично кажется, что он прибегает к запрещенным приемам. Это искусство такого сорта, как удар ниже пояса в боксе, за который дисквалифицируют и выводят с ринга. По-моему то, что он вытаскивает на экран — не предмет искусства. Но это работа очень талантливого человека, великолепного режиссера, и необыкновенная томительность его картин, с огромным количеством как бы ненужного, как бы лишнего, как бы затянутого, как бы случайного — все это в конце концов создаст какое-то весьма своеобразное ощущение куска жизни, очень напряженное и какое-то острое ощущение мысли — мысли очень безысходной и горькой о полном одиночестве человека, о том, что в общем нет ни любви, ни дружбы, нет никакого общения между людьми, человек в этом мире бесконечно одинок, как на необитаемом острове: сколько бы людей вокруг него ни было, он один. Это общество одиночек.

Вот идея Антониони, и он ее в конце концов Как-то доказывает своими картинками, так что, хотя я считаю, что это модерн и модерн неприятный, многое меня там раздражает, тем не менее я должен сказать, что все это сделано сознательно. Это не ошибки, не наивности. Незаконченность эпизодов — это прием Антониони. Он не кончает эпизоды, а начинает и бросает, начинает и бросает. Только что-то завязалось, он бросил, и началось что-то другое, а вы потом достраиваете недостающее. Наверное вы заметили это и в «Крике», потому что режиссера интересует только безысходная страсть этого человека к одной женщине, а все остальные, которые путаются по дороге, ничего ему дать не могут. Кажется случайным, что там какал-то забастовка (дерутся против постройки полигона), через которую герой пробивается. Антониони не интересует ни этот полигон, ни демонстрация, его интересует мужчина, которому эти люди, полиция мешают пробиться к женщине. Вот, что его интересует. Общество со всеми его страстями не стоит ничего. Он один, ни другие женщины, ни политика, ничто не может его в этой страсти утолить. Такова идея фильма. Все это сделано сознательно, хотя, казалось бы, странно разрешена эта история с протестом.

Поэтому мне трудно вам ответить, закономерен или нет проезд в «Клео». Все, что в одной картине глупо или件ужно, или просто затянуто, — в другой картине будет организовывать. Вы можете соглашаться или не соглашаться; можете восхищаться или возмущаться; вам может нравиться или не нравиться, — это ваше кинематографическое видение. Но если вы чувствуете закономерность художественного решения, то оно имеет право на существование, а дальше — надо выработать свою платформу, свои позиции, свое убеждение.

26 марта 1964 г.

Мы в прошлый раз говорили о том, что монтаж есть не только форма драматургии, вид кинематографического повествования, по в нем так же, как во всех остальных сторонах фильма, выразится и своеобразный почерк режиссера, и система его мышления, и задачи, которые он ставит перед собой в каждом данном сценарий.

Сейчас для начала возьмем самый простейший литературный отрывок, в котором автором монтаж уже предусмотрен, а потом займемся и более сложными кусками, в которых придется изобретать монтажно-мизансценировочную форму. С этой деятельностью вам придется встретиться, как-только вы получите литературный материал для постановки, при чем заранее вас предупреждаю, что лишь очень немно-

гие из вас, может быть один—два человека, получат сразу материал настолько интересно и сильно написанный, что надо будет только приложить к нему режиссерское решение. Как правило же, вы будете получать сценарии, которые будут требовать от вас не только режиссерского осмысления, но и какого-то литературного участия, а уж кинематографическая сторона в нем почти всегда целиком будет лежать на вас.

Вам придется осмыслять каждую сцену, т. е. находить ее смысл и, исходя из этого смысла, находить ее форму, а исходя из этой общей формы, уже переходить к монтажу, мизансцене, к актерской работе, к системе работы с оператором, к изобразительному решению и т. д.

Но, предположим, вам попался очень хороший писатель—А. С. Пушкин, он в настоящий момент учится на режиссерском факультете ВГИКа, и вот он написал вам очень маленький абзац. Я не стал искать никаких новых, потому что это не важно. Это абзац из «Пиковой дамы», кусочек о том, что рассказ Томского произвел на Германна сильнейшее впечатление и не выходил у него из головы. Вот этот отрывок:

«Что, если — думал он на другой день вечером, бродя по Петербургу,— что, если старая графиня откроет мне свою тайну! — или назначит мне эти три верные карты! Почему же не попробовать своего счастья?.. Представиться ей, подбиться в ее милость, — пожалуй, сделаться ее любовником — но на это все требуется время — а ей восемьдесят семь лет,— она может умереть через неделю, — через два дня!.. Да и самый анекдот?.. Можно ли ему верить?.. Нет! Расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты, вот что устроит, усмерит мой капитал...»

Тройка, семерка, туз — он уже все сочинил, прежде чем к нему явился призрак. Это, очевидно, все проход Германна по Петербургу. Здесь уместна какая-то съемка с движения, поскольку Германн ходит, думает. Это можно дать в рост, а может быть крупнее. Но во всяком случае мы слышим его мысли, и идет динамическая съемка Германна. Возьмем этот отрывок, попробуем его размонтировать и посмотрим, сколько способов есть, чтобы сделать следующий кусочек, занимающий всего несколько строк. Я прошу вас поизобретать как можно больше способов. Нужно прежде всего представить сам кусочек, постараться понять его так, как он описан у Пушкина:

«Рассуждая таким образом, очутился он в одной из главных улиц Петербурга, перед домом старинной архитектуры». (Представили себе эту фразу?) «Улица была заставлена экипажами. Кареты одна за другой катились к освещенному подъезду. Из карет поминутно вытягивались то стройная нога молодой красавицы, то гремучая ботфорта, то полоса-

тый чулок и дипломатический башмак. Шубы и плащи мелькали мимо величавого швейцара. Германн остановился». (Следовательно, до сих пор он шел.)

«—Чей это дом? — спросил он у углового будочника.

— Графини*** (Нарышкиной, подразумевалось — М. Р.), — отвечал будочник».

Юнгвальд. Мне кажется, если брать этот кусок отдельно, отвлеченно и делать его раскадровку, просто исходя из этого текста, это один вариант. Другой вариант общий: как решать кинематографически всю «Пиковую даму», и тогда отсюда будет исходить решение и данного куска, потому что подход к этой вещи с точки зрения Германца или с чей-то другой точки зрения должен быть виден в этом куске...

Ромм. Не обязательно все должно быть увидено с точки зрения Германна. Обратите внимание: Пушкин никогда не пишет ничего лишнего. Он так борется с паразитическими словами, фразами, как только можно. И в «Пиковой даме» вы не найдете ни одного слова, не только ни одной фразы, которое не было бы прямо сказано либо с Германном, либо с Лизаветой Ивановной. Есть только одно маленькое отступление, где он говорит, что в Петербург приехал Чекалинский и завел игорный дом. Все остальные куски либо сопровождают Германна и происходят в его присутствии, либо сопровождают Лизавету Ивановну и происходят в ее присутствии. Иных кусков в «Пиковой даме» нет. И вообще, Пушкин в этом смысле был необычайно конкретен.

Когда он говорит «Рассуждая таким образом, он очутился в одной из главных улиц Петербурга», и дальше — «Улица была заставлена экипажами, кареты одна за другой катились... Из карет поминутно вытягивались то стройная нога молодой красавицы... Шубы и плащи мелькали...» — и последнюю фразу: «Германн остановился», — то совершенно ясно, что все эти фразы связаны с тем впечатлением, которое это произвело на Германна: Германн остановился. Значит, это должно быть построено так, чтобы поразить Германна: «Германн остановился. — «Чей это дом?»».

Его поразило зрелище богатства, это совпало с его мечтой о богатстве. Они никогда не видели этого дома. Кроме того, ответ будочника показался ему символическим и роковым.

Для нас важно проследить видение самого Пушкина. Сначала надо понять автора, а потом вы можете его перелдывать.

Вы правы в своем вопросе вот в чем. Разумеется, вне общей концепции, вне общего понимания произведения в целом, нельзя решать ни одного его куска. Но цель этого занятия для меня заключается не в истрактывании «Пиковой

дамы», которую Можно поставить Десятью тысячами разных способов, но просто, предполагая, что вы знаете эту повесть, не вникая в глубину трактовки ее, постараться проследить, как выгоднее монтажно сделать этот кусок.

Насчет мизансцены мы условились. Мизансцена чрезвычайно простая. Германн идет по тротуару мимо дома. Хотя можно решить это и по-другому. Но, исходя из того, что он увидел крупные планы, что «шубы и плащи мелькали мимо величавого швейцара», можно понять это как точку зрения человека, стоящего перед подъездом. Пушкин же не писал «господа, генералы, дамы и красавицы». Он написал «шубы и плащи» — то, что видно сзади — «мелькали мимо величавого швейцара» — то, что видно в лицо. Но зато высовывающиеся ноги увиденны в прямо противоположном направлении.

Есть еще одна деталь: в какую сторону ехали кареты? Я убежден, что они ехали навстречу Германну, потому что это интереснее по движению. Если он шел за каретами, то БЫ увидите зад карет и спину Германца. Двигаться будет только стена дома и поперек мелькать люди, само же движение улицы исчезнет. Если же кареты будут ехать навстречу, то будут проезжать лошади, берейторы, открываться следующие кареты, и динамика движения возрастет вдвое, и пока он дойдет до подъезда и углового будочника, вы успеете пропустить 6—8 карет.

Кстати, движение человека не обязательно должно изображаться при помощи беспрестанного присутствия его в движущемся кадре. Если вы смонтируете три таких кадра: я бегу стремглав по кустарнику; выскакиваю на опушку; передо мной вдалеке лес, я его увидел; следующий кадр: лес значительно ближе; следующий кадр: еще ближе; следующий кадр: опушка; следующий кадр: уходит спина человека, — все это будет значить, что я пробежал поле, хотя в прежних кадрах меня и не было. Три статические кадра, в первом из которых вы видите синюю полосу на горизонте, очень далеко и низко; затем во втором кадре горизонт делается выше, различимы отдельные деревья; затем кадр—лес, сквозь который просвечивает небо, видна трава на опушке; следующий кадр — опушка, дуб и человек спиной, задыхаясь, смотрит на этот дуб, — эти три кадра означают, что человек перебежал поле, хотя все кадры были статичны.

Вообще, из соединения любых двух статичных кадров непременно возникает эффект динамики, если только вы не смонтировали нарочно два совершенно одинаковых кадра. Но и тогда возникает динамический эффект, только более слабый и худшего качества.

С места. Это просто трижды укрупненный лес.

Ромм. Да, тридцать укрупненный лес. Я вышел на опушку, поставил камеру и снял лес оптикой 18, потом 35, потом 50 и, наконец, 75, даже не передвигая камеру. Смонтировав эти четыре кадра, вы получите полное ощущение, будто человек перебежал поле. Тем более, что есть простейший закон монтажа: начатое движение мысленно продолжается зрителем в следующем кадре. Так, например, если я снимаю человека, быстро входящего в эту комнату, и он сделает всего два шага внутри комнаты, вслед затем я сниму повернувшихся к нему вас и вернусь обратно к этому идущему человеку, я не имею права вернуться на то же место, где я его бросил, потому что вам покажется, что он резко прыгнул назад. За тот момент, который ушел па ваш поворот, он должен был сделать несколько шагов, и при этом больше, чем сделал бы в жизни. Если вага поворот занимает всего одну секунду, т. е. за это время он успеваает сделать два шага, то для кино необходимо вырезку в движении человека делать больше, допустим — три—четыре шага, если только вы не пользуетесь широкоугольной оптикой, которая сама ускоряет и увеличивает движение, потому что любая перебивка одновременно означает резкий скачок времени. Если человек взмахнул саблей, и вы сделаете любую перебивку, то зритель будет клясться, что видел, как тот отрубил голову, между тем, как он даже не прикоснулся, а только размахнулся. Этим приемом широко пользуются.

Зритель мысленно продолжает движение, поэтому проход, начатый Германном, не непременно должен изображаться при помощи панорамы, а может состоять из приближенного, укрупненного кадра и возвращения к Германну уже в другой точке.

С места. Мне казалось, что нужно было не проиллюстрировать проход Германна, а кадровать по настроению и по развитию мысли. Ведь главный акцент в этом куске — что он увидел величественного человека, швейцара. Глухая стена собора, дом, где из двери освещенного подъезда виден огромный квадрат, и на нем силуэт какого-то величавого человека, который потом оказывается швейцаром.

Ромм. Почему вы придали такое значение швейцару, а не будочнику? Кто-нибудь хочет возразить против такого решения?

Ливанов. Это совершенно вне стилистики Пушкина. Это какой-то Гофман, какая-то мистика, совершенно не пушкинского характера. Здесь все нарушено. Это только твое представление о «Пиковой даме», несмотря на такие конкретные образы, как тень на соборе.

Ромм. Если бы дело было только в том, что это не в стилистике Пушкина, это еще не так важно. Но ведь и смыс-

лово это неправильно: это экспрессионистическое и бессмысленное решение. Кстати, одна из следующих фраз (когда Германн попадает в этот дом) про швейцара написана очень прозаически: «Увидел слугу, спящего под лампою в старинных, запачканных креслах». Вот и весь таинственный швейцар. А для того случая он надел ливрею, стоит и кланяется гостям. Я думаю, что вряд ли швейцар здесь является зловещей фигурой. Во всей этой истории есть только две зловещие фигуры: графини и Германна.

Кроме того, вы совершенно пренебрегли тем, что написано у Пушкина. Потом можно принимать любое решение, но сначала надо проследить за автором и понять, для чего Пушкин это вводит. Следя за безумием Германна, он этой случайности придает большое значение в постепенном нарастании его маниакального состояния. Одна случайность — он увидел дом, — и вторая случайность, — он увидел в окошке Лизавету Ивановну, — решили его судьбу. Дом богатый, и больше ничего, тут нечего больше нагнетать.

Я хотел бы вам еще раз напомнить о вкусе. В разные эпохи вкус бывает разный, он меняется на наших глазах. То, что было хорошим вкусом вчера, делается тривиальностью сегодня. Но есть одна примечательная особенность хорошего вкуса во все эпохи: это способность художника применять изобразительные средства, — очень широко понимая слово «изобразительные», понимая и в прямом и переносном смысле, скажем, в актерской игре, — в меру задачи. Всякое насильственное превышение меры всегда ведет к дурному вкусу. Когда в комедии стараются смешить смешнее, чем подсказывает ситуация — это дурной вкус. А когда актер играет точно, в меру, или еще сдержаннее, отрабатывая смысл вещи, то, во-первых, это смешнее, во-вторых, лучше по вкусу. В трагедии само содержание ее диктует весьма высокий уровень изобразительных средств, их выразительность и весьма резкий стиль работы актера. И тем не менее, на протяжении веков мы видим, что даже и трагедия трактуется все более и более сдержанно. Все, что раздувает ситуацию, внося в нее элементы, которые в ней не заключены, для того, чтобы придать ей ложную значительность или ложную выразительность — это всегда путь рискованный, потому что он ведет, в общем, либо к обесмысливанию, либо к дурному вкусу.

Сейчас можно прочесть всю «Пиковую даму» чрезвычайно сложно. Можно и этот эпизод дополнительно осмыслить, повысив его выразительность, обогатив его. Но для этого нужно найти его смысл, который никак не сочетается с той ролью, которую вы придаете швейцару. Слово «величественный» надо понимать чуть-чуть иронически.

Про слуг графини было сказано трижды. Один раз, что ее запихивали в карету. Другой раз — слуга спал в старинных

запачканных креслах. А третий раз — слуги наперебой обво-
рвывали ее.

Это и есть характеристика всех этих людей, и швейцара в том числе. Он здесь не может играть роковой роли, а для Германна особенно. Он хорошо знает, что сегодня это швейцар, завтра лакей, а послезавтра поехал свиней пасти. Он крепостной. И никак нельзя придавать ему слишком большого значения.

Так что, это неверное осмысление куска. Кроме того, он решен в экспрессионистической манере, которая сюда никак не идет. Ливанов сказал правильно: это решено вне пушкинского стиля.

Цель сегодняшнего занятия была в том, чтобы вам стало ясно, какое количество решений возможно в пределах простейшей мизансцены, которая здесь описана. Поэтому я не хотел бы чересчур экстравагантных решений, монтируйте, идя за Пушкиным. Когда вы сделаете точно по Пушкину, вы увидите, что здесь есть несколько совершенно равноценных логических решений.

С места. Пушкинских?

Ромм. Да, несколько пушкинских решений. И решения эти меняются от эпохи к эпохе, смотря кто ими занимается.

Кстати, в Петербурге нет ни одного такого остроконечного готического собора, который вы нарисовали, он совершенно не в стиле Петербурга. Если взять Адмиралтейство, я не представляю себе, какой должен быть швейцар, чтобы отбросить такую тень и какой источник света нужно взять позади швейцара, может быть лазер?

С места. Надо ставить прожектор.

Ромм. Прожектора мало. Фонари были масляные, даже еще не керосиновые (горным маслом называлась нефть или лампадное масло). Давали они света весьма немного. В одной из ближайших фраз, через небольшой пропуск, когда Пушкин описывает, как Германн подошел к дому, он пишет: «Фонари светились тускло».

С места. А газа еще не было?

Ромм. Откуда?! Вы же историю материальной культуры должны знать.

Все, что нас ныне окружает, за исключением стен некоторых домов, не насчитывает и века существования. Я не говорю про крупные технические открытия: телевидение, кибернетика, бионика, лазеры, хромосомы, электронный микроскоп. Я говорю про обыкновенные вещи, которыми мы пользуемся ежедневно: электричество, газ, уборные, канализация, ванны, лифт, сигареты, папиросы, троллейбусы — все это изобретения последнего времени. Не только во времена «Пиковой дамы», но и во времена «Анны Карениной» этого

не было. Я сделал для себя удивительное открытие, когда внимательно перечитывал сцену родов Кити. Я выяснил, что у богатого барина Левина не было уборной. Это можно просто установить; потому что у них в спальне стояла ширма и Левин ночью, проснувшись, увидел, что Китти прошла за ширму, и он с тревогой спросил: «Ты нездорова?» — потому что за ширмой стояла ночная посуда.

С места. Может быть, она боялась выходить?

Роим. Куда выходить? Канализации в Москве не было в те годы, во всяком случае она только начинала появляться. Не было водопровода, даже и в Петербурге. В древнем Риме был великолепный водопровод, и римляне получали на душу населения столько воды, сколько сейчас получают москвичи. Этот водопровод работает до сих пор. А Вронский, приехавший в Петербург, прядя с вокзала закопченный, моется в умывальнике с налитой в него водой. Нажимает педаль и пускает воду, потому что ванна у него была наливная и умывальник с педалью. А того, что сейчас предлагается в каждой квартире, так называемый санузел — этого у Вронского не было, хотя он и был очень богатым барином. Была примитивная канализация, так называемая воздушная, но не в домах.

Ливанов. Мне кажется, что здесь имеют значение два положения: во-первых, Германн глазами читателя, глазами автора, и, во-вторых, то, что он видит: улица, подъезд и все остальное глазами Германна. Вот два основных смысловых видения (рисует).

Это можно сделать тремя отдельными кадрами.

Ромм. Совершенно верно. Первый кадр: отворяющаяся карета и нога. Несколько другая композиция той же крупности — другая карета. Третья композиция — третья нога. Если в первом нога высунулась, во втором — высунулась, в третьем — сошла и двинулась вперед. И тогда вы можете прямо переходить на подъезд и вслед затем па кадр, где Германн идет к будочнику, при чем поначалу ничего, кроме любопытства к этому богатому дому нет. Он спрашивает только, чей это дом, а когда ему ответили, что это дом графини Нарышкиной, про которую он думал всю ночь, только тогда он, как пишет Пушкин, затрепетал. Произошла резкая смена его внутреннего состояния.

В целом с таким монтажом все согласны?

С места. Это статическое решение?

Ромм. Вы хотите динамическое? Можно сделать и динамическое. Обратите внимание, что это не только точно и наиболее близко к Пушкину, но, с моей точки зрения, примерно такой монтаж наиболее выразителен.

А кареты с ногами я бы делал крупно, во всяком случае ту, в которой высовывается стройная ножка, потому что здесь, кроме ноги, войдет очень много и другого. Композиции карет можно менять. Более общая, как у вас, вторая — колесо, подножка, довольно высоко видимая дверца, нога, высовывающаяся из темноты, две руки, взявшиеся за боковинки, лакей, который помогает сойти. Уже следующую карету я бы брал значительно крупнее, а следующую можно вновь сделать общее, для того, чтобы это не было одинаково. Но это уже ваше дело.

Можно вообразить этот же монтаж с двигающейся камерой? Конечно, можно. При этом некоторые кадры можно обогатить, в особенности самый первый, когда Германн приближается к дому, потому что с двойным движением карет и движением к дому создадутся очень выразительные кинематографические возможности. Можно вообразить себе также и тройной кадр. Вы можете поставить заранее три кареты и быстрой переброской камеры представить их в определенной крупности, что будет каким-то образом имитировать взгляд человека.

Это более современный монтаж, не предусмотренный в тексте. Поскольку сказано: «Из карет поминутно вытягивались...», то можно представить себе такие переброски и четвертую переброску на подъезд. Тогда все это объединится в один динамический кадр с несколькими перебросками, причем Германца во всем этом может и не быть. Если вы в следующем кадре увидите его подходящим к будочнику в глубине, вы прочтете, что он прошел мимо всего этого.

Сегодня мы на этом закончим.

2 апреля 1964 г.

Прежде всего, маленькое отступление. Разумеется, не только монтаж какой-то отдельной сцены, ее замысел, по и замысел всей картины включает в себя, по существу, все стороны решения. Когда вы определили, что тут главное, перед вами возник какой-то художественный образ фильма в целом, из этого логически вытекают, если вы его по-настоящему продумаете, абсолютно все элементы вашего режиссерского решения — в том числе и монтаж, количество крупных планов в картине, и то, будет ли у вас много двигаться камера или мало, на чем будет основной упор, каков будет темпо-ритм картины, отбор актеров, — все исходит из этого.

На моих глазах однажды произошло такое удачное и, главное, очень быстрое решение картины, ее художественного замысла с режиссером Тарковским. Картина «Иваново детство», как вам известно, поставлена по повести Богомолова, написанной в весьма реалистической и спокойной

манере, причем и мальчик там сделан обыкновенным мальчиком, который, когда его не видят, разглядывает какие-то картинки, о чем пишет в последнем сборнике* режиссер А. Эфрос, которому картина не нравится (он считает, что Тарковский поставил ее не с той простотой, которую хотелось бы здесь видеть).

Картину эту начал не Тарковский. По сценарию Богомолова и Папавы или, вернее, 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 том чудовищном положении, что 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, пожалуй, бесчеловечности.

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

Тарковский прочитал повесть и уже через пару дней сказал:

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

Я спросил его:

— В чем же твое решение?

Он говорит:

— Иван видит сны.

— Что ему снится?

— Ему снится та жизнь, которой он лишен, обыкновенное детство. В снах должно быть обыкновенно 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, потому что сразу возник вопрос о контрасте между сном и действительностью.

Сразу выявилось, что действительность эта неестественна, бесчеловечна, и по-иному повернулся характер мальчика, он стал совершенно другим. Налет, я не хочу сказать «экспрессионизма», но повышенно экспрессивного решения кар-

* Речь идет о сб.: «Когда фильм окончен. Говорят режиссеры «Мосфильма», М., «Искусство», 1964, стр. 47—62. — Ред.

тины «Иваново детство», весь целиком заложен в этом решении, и все его частности есть уже только именно частности того генерального художественного образа, который возник перед режиссером, когда он начал работать.

Сроки у него были чрезвычайно короткие. Может быть, если бы он имел больше времени, кое-каких вещей, за которые его упрекают, он и не сделал бы, но, во всяком случае, вся изобразительная, пластическая сторона картины, система работы с актерами, их отбор, структура фильма, все решительно, вплоть до темперамента кусков, их чувственного и эмоционального содержания, — все это заложено, если вы подумаете, в данном кратчайшем решении.

В картине есть эпизод, который часто называют лишним. Это любовный эпизод в березовой роще, который, по существу, к Ивану отношения не имеет. В самом деле, на первый взгляд, для изложения истории Ивана этот эпизод совершенно не нужен. Но для изложения той мысли, которая проистекает из художественного замысла Тарковского, он крайне необходим, потому что эта девушка так же не защищена перед жизнью и ее жестокостью, как не защищен Иван. Тарковскому нужно было чем-то поддержать эту мысль, давать ее не только через образ мальчика.

Опять-таки повторяю: вероятно, исходя из этого решения, если бы он посидел над сценарием не месяц, а три, он с большей полнотой и стройностью сумел бы провести это в фильме. Но в данном случае меня привлекает • последовательность, с которой из общего, очень кратко, лапидарно выраженного замысла проистекает решение по всем компонентам картины.

И это, по-моему, Тарковскому удалось сделать с очень большой силой. Я именно за это люблю «Иваново детство», хотя, когда говорят, что там есть какие-то повторения, скажем, что некоторые эпизоды недостаточно оригинальны, или наоборот, чересчур оригинальны, что то-то сделано не совсем точно, а то-то — чересчур, то, вероятно, это все правда. Но, во всяком случае, это — явление искусства, потому что в фильме есть замысел и исходящий из него ход режиссерского решения, который обнимает все стороны картины.

Почему я к этому вернулся? Потому что мне показалось, что прошлый раз, когда мы разбирали кусочек из пушкинской «Пиковой дамы» могло создаться впечатление, что я способен рассматривать кусок картины изолированного от всего замысла в целом.

Нет, разумеется. Даже тот кусок, который мы прошлый раз разбирали, если бы вам пришлось ставить «Пиковую даму», вы решали бы не только в зависимости от конструкции данного пушкинского текста, отдельно взятого, но еще и в зависимости от общего решения картины. Вы — люди

взрослые и сами понимаете. Я говорю об этом, чтобы здесь не было разночтений.

Я иногда вспоминаю, скажем, какие решения в самом общем смысле толкнули меня на ту или иную картину и как представился мне впервые ее образ. Этот первоначальный образ картины застревает надолго. Вся дальнейшая работа как-то испаряется из памяти, а то, что представилось впервые, остается надолго.

Работа режиссера, как правило, состоит из множества компромиссов. Вообще режиссер и вся его профессия так тесно связаны с компромиссами, что трудно найти место, где режиссер не соглашатель. Он почти всегда в чем-то уступает. И тем не менее, этот самый, все уступающий режиссер, в каких-то главных вещах, как правило, проявляет совершенно непонятное для начальства (если это хороший режиссер) дикарское упорство, воловье терпение, которое часто бывает даже непонятным — откуда все берется?

Вот маленький пример. Худой, небольшого роста, человек — Хуциев. Вес его в тот момент, о котором я рассказываю, был не более 42 кг. Его можно было поднять одной рукой. Болезненный, необыкновенно кроткий человек, который в своей жизни не обидел и мухи.

И поставьте рядом с ним директора киностудии им. Горького — Бритикова. Огромный дядя, прошедший Отечественную войну, исполосованный шрамами, горевший в танке, весит 90 килограммов — словом, могучий тип. И в течение двух с половиной лет он дошел до полного изнурения от Хуциева. Правда, и от Хуциева осталась щепка.

Откуда берется это страшное режиссерское упорство, откуда оно идет? Нельзя сказать, чтобы Хуциев не шел па компромиссы. У него очень много компромиссов. Один из них — его главный герой. Он не нашел парня, который отвечал бы его представлениям, и, не найдя этого парня, он не нашел ему замены в своей превосходнейшей, очень глубокой, интересной картине*.

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

Я не запомню случая, чтобы в картине мне не пришлось бы терять половину того, что хотелось сделать, а иногда и гораздо больше половины. Как редчайшие случаи, я вспоминаю кадры, которые точно отвечали моему замыслу. Когда вы начнете снимать, вы тоже убедитесь, что все всегда не так.

* Речь идет о фильме «Мне 20 лет» (выпущен в 1965 г.). — Ред.

Вы представили себе какой-то кусок природы, но в натуре ничего похожего отыскать никогда не удастся и подделать его будет невозможно. Вы увидели человека, но такого актера, как этот человек, вы никогда не найдете. Всегда будет какой-то другой, и, следовательно, всегда в чем-то он не выполнит то, чего вы хотели, потому что это будет другая природа.

Вы объясняете своим помощникам, что вам нужен такой-то, такой-то и такой-то исполнитель. Что это за такой-то, такой-то и такой-то? Это сумма накопленных вами в течение предыдущей жизни каких-то смутных, отложившихся в памяти воспоминаний о людях. Сюда может войти ваш дедушка, ваш сосед, человек, увиденный вами в трамвае, ваш друг или ваша возлюбленная. Вы даже не знаете, почему и из чего сложился этот образ, и очень редко бывает, что он складывается сознательно. Но вы видите этого человека, видите так ясно, как если бы он был живым и стоял тут, перед вами или за углом. Но он не стоит за углом, и такого актера ни в Москве, ни в Ленинграде, нигде нет.

Я сейчас наблюдал, как Чухрай пытался найти старика для своей картины. Фрид и Дунский написали чрезвычайно точный образ, чрезвычайно точный характер, написали его настолько точно, что на Художественном совете все совершенно одинаково определили, каким он должен быть внешне, какой у него характер, что это должен был быть за старичок, и все время заставляли Чухрая искать еще и еще. И все было не то. Вот этот как будто бы похож, но плохой актер, а тот — хороший актер, но вовсе не похож, это совсем другой человек.

Чухрай тоже очень ясно видел своего старичка и пришел в полное отчаяние: он убедился, что в актерском мире такого актера нет и, следовательно, как он полагает, картина погибла. Он уехал на натуру с настроением, что получается черт знает что.

А потом окажется, что и поселка такого нет, и всего остального — тоже. Не чем крепче и яснее был ваш первоначальный замысел, тем эти потери менее существенны для картины. Я бы сказал даже, что они иногда делаются не принципиальными, если замысел ваш тверд. Если это он продиктовал вам все основные решения, можно в очень многом уступить.

Когда я снимал первую свою картину, «Пышку», 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. К концу съемок я полгал, что проиграл всю баталию полностью, но, когда картина сложилась, оказалось, что кратчайше выраженный первоначальный за-

мысел потом в картине неожиданно возник снова. Оказалось, что незаметно для самого себя, я все же проводил первоначальную мысль, которая обнимала главным образом зримую часть картины.

Меня привлекла в «Пышке» идея сделать как бы одного многоголового человека. Я подумал, что есть как бы три действующих лица — Пышка, офицер и все остальные, которые мне представлялись собирательным образом буржуа, собирательным образом лицемерия, жадности, бесчестности, настырности и т. д., во всех его оттенках. И эта идея — один человек, разделенный на девять 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 характерности и строил действие так, чтобы, хотя каждый из них реагирует по-своему, получалось, будто они реагируют одинаково. Они одновременно негодуют, одновременно радуются, одновременно скучают, одновременно лицемерят, одновременно льстят Пышке или одновременно презирают ее. У Мопассана это не совсем так, хотя в какой-то мере есть и у него, но я решил сделать это генеральным приемом.

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

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

Я сделал это предупреждение, потому что мы как раз занимаемся раскадровкой вне общего замысла, чтобы просто освоить эту деталь нашей работы — кинематографическое решение эпизода.

Сегодня я вам предложу некоторые отрывки, чтобы вы попробовали в пределах эпизода определить то важнейшее, исходя из чего вы будете строить монтаж.

Я вам сейчас прочитаю эпизод из той же «Пиковой дамы», а вы мне скажете (вы ведь прекрасно помните ее), исходя из всего замысла повести, ее строя, характера Германна, что в этом эпизоде является ключом к решению, то есть откуда надо отправляться для того, чтобы потом монтировать. Может быть, мы даже монтировать это и не будем, а я предложу вам размонтировать другой эпизод, потому что это довольно длинно и сложно, но сейчас я хотел бы, чтобы вы мне ответили, где искать ключ. Это очень важно и в отношении целой картины, и в отношении ее куска.

Я имею в виду тот эпизод, когда Германн уже пробрался в дом графини, прошел мимо спящего слуги, который сидел в запачканных креслах и был освещен лампой, прошел через ряд темных комнат и вошел в спальню графини. Он обошел ее, увидел портрет графини, убедился, что за ширмой есть лесенка, которая ведет в комнату Лизаветы Ивановны, вернулся обратно и стал ждать.

Вы думаете, что самое важное в этом куске, это раздевание графини?

Каневский. Ни в коем случае. Самое важное, это размышление Германна о том, как встретят его просьбу, чем это кончится.

Ромм. Как вы это сделаете?

Каневский. Через портрет. Он живет одним чувством — тем, с которым он сюда пришел.

Ромм. Вообще сейчас кинематограф способен дать длинный план, как бы ничего не выражающий, и этот длинный, ничего не выражающий план часто приводит зрителя к тому чувству или к той мысли, к которой его хочет привести автор. То есть сейчас усиливается тенденция заставить зрителя работать. Но существует предел возможной работы зрителя.

Вот передо мной сидит Ливанов, он что-то рисует и слушает, а в это время занят решением какой-то чрезвычайно горестной проблемы. Сколько бы я на него ни смотрел, я никогда не угадаю, что это за проблема. А если я наперед знаю, о чем он думает, то смотреть на него долго мне будет неинтересно.

Предположим, он намеревается зарезать вас за противоречие, и мы знаем, что отточенный нож лежит у него в кармане и сейчас он в вас его вонзит. Можно при этом условии держать некоторое время Ливанова в кадре. Он будет рисовать, а я, зная, что он ждет, пока кончится этот час, и в перерыве произойдет драма, я могу время от времени возвращаться к нему.

Вы же предлагаете невыполнимую задачу, потому что мы знаем только одно: что он пришел к старухе выведать три карты. В тот момент, когда он стал у печки, нам делается ясно, что он вероятно отсюда не сойдет.

Действительно, можно и так решать, что проход Лизаветы Ивановны мимо него совершенно не акцентирован, но тогда все равно главным местом, от которого будет происходить решение сцены, будет ее финал, а не стояние около печки, — то, как он подходит к графине, момент, когда мы увидим ее.

Портрет кисти мадам Лебрен, который висит на стене, изображает красавицу, совершенно не похожую на старуху 87 лет, и вряд ли он может сработать нам сейчас как противник Германна, как объект ожидаемой дуэли. Я бы лично

считал, что наилучшим вкусом здесь будет играть только ожидание и больше ничего. Затекали ноги, трудно стоять, поэтому я прислонился к печке, и потерплю.

И большего вряд ли вы добьетесь от актера. Никаких колебаний, никаких его внутренних размышлений, ничего, кроме наивного актерского наигрыша актер принести не может, потому что это невыразимо. Да и не было этих колебаний. Даже за 70 лет до появления кино, когда писал Пушкин, обратите внимание, что он дал ему одну актерскую краску: он окаменел, то есть был совершенно неподвижен. Хотя еще в то время Пушкин не брезгал такими фразами, как «Германн трепетал, как тигр», — на сегодняшнее ухо это звучит неприятно. Он трепетал, как тигр, когда подошел к дому, в ожидании выезда графини, следовательно, он мог шатать, ходить, осматривать дом, то есть он был возбужден. По как только она уехала и в доме погасли окна, он действует совершенно точно: подходит к фонарю, глядит на часы, дожидается, когда стрелки точно подойдут к назначенному часу, после этого идет, входит в дом, минует ряд комнат и становится у печки. В этом, мне кажется, гораздо больше того лаконичного, хорошего вкуса, о котором мы говорим, чем если мы будем развивать страсти Германия во время его стояния у печки и поединок между этим человеком и портретом.

Это в опере: «Так вот она. Какой-то тайной силой, с тобой я связан роком»... Это как раз опера, вы и зовете к оперному решению, а не товарищи, которые предлагают ограничиться скромным стоянием у печки. Это в опере Германн пошатнулся, когда увидел портрет, и перед ним он поет длинную арию. Если мы ее исключим, отношения с портретом будут довольно неясные, а актеру играть будет нечего. А кроме того, мне кажется, что и по смыслу это будет неверно.

Мы немного задержались на этом куске, по это полезно. Я хотел вам продемонстрировать, что с того момента, когда вы принимаете решение, о чем будет эта сцена, в тот же самый момент вы принимаете решение по всем ее компонентам — и звуковым, и изобразительным, по крупностям планов и по монтажу.

Я думаю, в этой сцене, даже если мы все согласились с первым предложенным решением, что важнейшие куски здесь — проход Лизаветы Ивановны и приближение Германца к графине (и, пожалуй, второй еще важнее), даже при этом условии дальнейшая разработка может быть разнообразной, но тем не менее, она будет исходить из этого принятого вами решения.

Давайте примирим две враждующие партии и признаем, что возможны по меньшей мере два решения (я убежден,

что можно найти еще несколько). По второму из них проход Лизаветы Ивановны, который акцентирован у Пушкина, ни в коем случае не следует акцентировать, а следует сосредоточиться на двух противниках, и поэтому главную роль следует уделить ожиданию Германна и финалу, когда он подходит к старухе.

Попробуйте подготовить по этому второму решению домашнее задание. Поскольку оно не идет за Пушкиным, не настаиваю, чтобы все сделали его, а только — кто сможет. Это будет полезно. Попробуйте размонтировать этот кратчайший отрывок, который занимает одну страницу, снабдив его маленькими обозначениями крупностей, маленькими рисунками, от которых я не требую никаких подробностей, поскольку не все умеют рисовать, но чтобы было понятно, что есть в кадре.

Кстати, я прошу вас записать сейчас обозначение крупностей, которыми мы будем в учебных целях пользоваться, поскольку в этом деле царствует разнობой и когда в режиссерском сценарии пишется «средний», это не означает решительно ничего. Часто можно видеть режиссерский сценарий, написанный примерно так: «Средний план: Павел идет по двору; средний план: он входит в подъезд; средний план: он звонит в квартиру; средний план: он входит в прихожую; средний с движения: он проходит в столовую» — и т. д. По-видимому, все-таки это очень разные планы, но все они обозначены как средние. У нас на студиях сейчас принято три обозначения: общий, средний и крупный. А что значит — крупный? Если вы берете и срезаете лоб и берете только жующую челюсть, это крупный?

С места: Это дед.

Ромм. Нет, дед это будет один зуб. А деталь — это нечто, вырванное из контекста. Поэтому я прошу принять учебную терминологию для пас, который вы потом можете не пользоваться.

Дальний план — только для природы и в такой степени общности видения, при которой перед вами разворачивается, предположим, целая улица, без крупных фигур впереди. Далекий вид сверху па эту улицу или далекий пейзаж, где вы подчеркиваете, что это не просто общий, а чрезвычайно общий план.

Общий план — объяснений не требует, но для помещения он обозначает, что вы берете все помещение в его максимальной общности, причем люди составляют только деталь этого плана.

Средний план — это часть комнаты или вашего зала. В этом плане человеческие фигуры выглядят крупнее, но обстановка, фон, второй план чувствуются очень отчетливо. Переднеплановые фигуры еще не доминируют.

Затем очень условное название, но я другого не придумал, если вы придумаете, буду вам крайне благодарен — *групповой план*. Это план, в котором впереди работающие актеры и обстановка уравновешены в своем значении. Это часть помещения, скажем, с выдвинутыми на передний план актерами, или съемка с движения, при которой в кадре может поместиться два—три актера. Скажем, идут три мушкетера, и вы всех троих видите, все трое помешаются и более или менее заполняют собой кадр. Это для нормального формата. Я обычно прошу под групповым понимать такой план, при котором переднепланные фигуры видны примерно в рост.

Затем далее — самые обычные обозначения: *по колени, по пояс, по грудь, портретный крупный*. Или можно портретный трактовать таким образом, чтобы брать по грудь, хотя портрет может быть и по горло. Затем — крупный план и, наконец, *деталь*: очки, часы, один кулак, глаза и т. п.

При таком обозначении, даже без рисунка, я все-таки буду примерно понимать, что вы имеете в виду.

Впоследствии, когда вы начнете работать профессионально, вы, вероятно, отбросите многие из этих обозначений, упростите эту систему, но пока лучше придерживаться ее для того, чтобы приучиться строго видеть кадр.

Я на определенном этапе своей работы придерживался примерно этой номенклатуре в режиссерском сценарии, и это мне принесло известную пользу, потому что прекратились споры о крупностях, сразу было ясно, что я имею в виду.

Некоторые предпочитают обозначать «первый средний», «второй средний» «первый крупный», «второй крупный». Это создает путаницу. Гораздо яснее — по колени, по пояс, по грудь.

Ливанов. «По колени» может совпадать с «групповым»?

Ромм. Может, если вы берете над головой большое пространство. Я говорю: крупность группового плана — человек в рост. Но редко бывает так, что все вписывается, обыкновенно срезается часть ног, потому что, если взять по колени и часть сверху, то тем самым будет равновесие между обстановкой и человеком, которого я хочу дать этим планом.

Скажем, если вы возьмете: солдат входит в зал Зимнего дворца после штурма. Вы видите огромный зал и маленькую фигурку солдата. Это будет общий план. А если вы выберете в этом случае групповой, хотя никакой группы нет, и возьмете солдата почти в рост, и трон, и сзади стены, конечно, вы весь тронный зал не видите, но какая-то деталь играет не меньшую роль, чем солдат, вы видите какую-то глубину позади трона, позади рисуется какая-то дверь. Это будет групповой план, хотя солдат там один.

Это та система условных обозначений, при которой, когда вы будете представлять монтажные разработки, независимо

от рисунка будет ясно, какую степень крупности вы имеете в виду в данном наезде, данной панораме или данной системе статических кадров.

Разрешите мне прочитать вам еще один маленький кусочек из Толстого, в котором найдете и скажите, что для вас является важнейшим и как, исходя из этого, вы будете решать этот кусочек.

Русская армия в первой части «Войны и мира» стоит в Австрии. Все ждут известий от генерала Мака, который должен разбить французов, после чего должна начаться генеральная баталия. Пока все очень спокойно, но уже начнется некоторое волнение. Вот этот отрывок.

Я подошел бы к этой вещи так.

Пришло громадное известие — известие настолько огромное и трагичное, а человек настолько виноват, что он входит, как правильно сказали товарищи, уже искалеченный. Почти все, что здесь написано в сцене, алогично, то есть все поведение Мака.

Обычно мы играем как? Предположим, человек перенес тяжелое горе — мы играем человека, раздавленного горем. Толстой поступает как раз наоборот. Он дает человека крайне возбужденного своим несчастьем. И это есть один из показателей объема катастрофы. Прямая противоположность обычному впечатлению от человека, которого постигло несчастье. Он крайне возбужден.

Эта крайняя степень возбуждения и динамичности Мака очень резко противоречит спокойной штабной обстановке, тому, что были перед этим негромкие голоса, где-то сидит генерал-аншеф, сидят люди, ждут очереди, сидит адъютант и легкая тревога — что там с Маком?

Если бы предыдущую сцену я вел в спокойных движениях камеры или с небольшим количеством монтажных форм, то здесь прежде всего это должна быть резкая смена ритма. Поэтому я согласен с теми, кто считает, что эту сцену нужно делать на очень стремительных проходах, либо с очень резкими сменами кадров, либо, еще лучше, с резкими и неожиданными передвижениями панорамы, причем эти передвижения панорамы могут вовсе не отвечать прямым образом движению Мака. Если мы побежим рядом с ним, он не будет ни укрупняться, ни уменьшаться, он будет только качаться в кадре, а бежать в основном будут стены. Очевидно, движение камеры здесь должно быть прихотливым.

Мне думается, что возможно и такое решение. Мне кажется, что самым важным в этом эпизоде является тот звук, который, вытянувши шею, с жалобным недоумением, произнес Мак. Эта эксцентрическая нота, которую дает Толстой, что человек как будто бы начал петь и вдруг оборвал, вытя-

нувши шею, означает высшую степень растерянности Мака. По-видимому, он скакал от Ульма до штаба, и у него была одна мысль: скорее сбросить с себя этот груз, скорее сказать Кутузову, что произошло несчастье. С этим он и вбежал. И вдруг его остановили.

Дело не в том, что его остановили в такой момент, что он — большой генерал, а его не знают. Этого он мог ожидать. Дело в том, что вдруг прервался этот стремительный ход, в котором он жил, этот бег, когда вдруг — стоп, он не может сразу войти к Кутузову и сказать приготовленные слова: «Вы видите несчастного Мака». Эти слова он давно приготовил, скача в коляске: «Господин Кутузов, вы видите несчастного Мака». И больше ничего. Все потеряно, армия полностью разгромлена и взята в плен, армии не осталось. И, кстати, Мак на исторической арене больше не появлялся. Это был конец его карьеры, хотя на протяжении своей довольно длинной жизни он потерпел массу поражений, но почему-то каждый раз выплывал вновь наверх, так как эти поражения происходили как бы не по его вине. Но на этот раз это была просто катастрофа, он кончился как генерал и вместе с ним кончилась в какой-то мере и австрийская слава. Это был грандиозный, потрясающий разгром, который имел огромные последствия для всей Европы.

Так вот, стремительный ход Мака, с целью скорее сказать эту фразу, здесь вдруг прервался и, следовательно, в этой сцене первый резкий ритмический скачок — это остановка около Козловского. Тут я бы сменил направление съемки. Весь проход по комнате я бы брал какой-то скользящей панорамой, в которой Мак уходил бы все глубже наискось через комнату. Я бы видел его проход, а его вопрос, когда Козловский сказал, что генерал-аншеф занят, прозвучал бы где-то очень далеко. Но в ответ на эти слова я стремительно подошел бы к этой паре, переменял бы точку зрения и второе «генерал-аншеф занят» брал бы через Козловского на Маке со стоящей за ним фигурой.

А когда Мак так же, как он быстро шел, дрогнул, написал записку, отдал (это не очень крупный план), затем ринулся к окну, с такой же стремительностью бросил свое тело, как тут сказано, на стул, — я бы осторожно, как к больному, подехал к нему, но не очень близко, а чтобы видеть всю эту странную фигуру, сосредоточился бы на рассмотрении его, причем не пожалел бы времени для того, чтобы этот странный звук, который был произнесен, прозвучал бы среди тишины и до и после него. Для этого, как мне кажется, вовсе не требуется брать Мака крупно.

Появление Кутузова, с поворотом Мака, — это, очевидно, один кадр: стремительный проход Мака к Кутузову, когда он, нагнувшись как бык, бежит к нему и останавливается.

Разумеется, в конце нужен крупный план Кутузова, ибо этот план—это точка. То, что он почтительно наклонил голову, это одновременно означает и слова: «Конец с вашим превосходительством, проходите». Можно было бы сделать так.

Но можно сделать и как раз наоборот. В том рисунке, который я вам предлагаю сейчас, я почти не останавливался бы с камерой. Она остановилась бы только в момент, когда мы доехали до сидящего Мака и подождали, чтобы он вытянул голову, произнес этот звук и снова поник, пока он не повернется к двери. А можно и без поворота. Можно решать ее непрерывным следованием за Маком, скажем, с ручной камерой. Можно решать и так, как говорили, то есть все время инструментовать на князе Андрее, еще на каких-то посетителях и на той тревоге, которая возникает в комнате.

Но мне кажется, что, если не отрываться от Мака, хотя это чуть труднее, это будет точнее отвечать ощущению катастрофы в самом человеке. Я понимаю: короля играют придворные, но описанный тут случай поразителен самим поведением персонажа, тем более, что в конце концов он произносит эту фразу: «Вы видите несчастного Мака».

Это прекрасный кусок для попытки соединить ряд панорам или попробовать размонтировать его статически.' Вы увидите, что решать ее в статических планах чрезвычайно трудно, почти невозможно.

Ливанов. И не нужно.

Ромм. И не нужно. Хотя в следующий раз я приведу вам сцены Толстого, которые все явно построены на статических кадрах. Почти каждый такой кусок Толстой пишет точно, но благодаря тому, что он не пишет лишнего и каждая сцена несет в себе взрывчатый заряд смысла, она дает повод для самых разнообразных кинематографических решений. И эта сцена в том числе.

Я хотел прочитать вам еще одну коротенькую сцену, которую мы не будем разбирать, а вы подумайте над ней, насколько она поразительно кинематографична.

Вы помните историю, когда у Денисова пропал кошелек с деньгами, которые ему прислали из дому, и так как в комнате были только Ростов и Телянин, то Ростов поскакал в город, потому что подозрение могло пасть на него.

Можно даже не брать всю сцену, а только с того места, когда Ростов тихо говорит ему на ухо: «Вы взяли эти деньги», и тот, бормоча «Как вы смеете?», не смеет поднять глаза, а смотрит куда-то ему в живот. Это кусок тоже чрезвычайно интересный для кинематографического решения, и он очень непростой. Здесь и обстановка трактира, сидящие люди, поведение Телянина, кошелек, Ростов, долгая пауза,

Ростов, который ничего не ест, конец еды Телянина, решимость, когда Ростов берет кошелек в руки и все еще не до конца уверен, затем отпускает кошелек, Телянин прячет его в рейтузы, и, наконец, Ростов оттаскивает его к окну и решается ему сказать. Все это — очень интересное упражнение на материале, который вам часто будет встречаться в каких-то современных вещах, с той только разницей, что у Толстого подробно и точно описана мизансцена и поэтому легче начинать с таких кусков.

Я прочитал все это для того, чтобы предложить вам попробовать размонтировать — кто хочет кусок из «Пиковой», кто — из «Войны и мира» с Маком, кто — второй. Кусок хороший, интересный. Мы его сейчас разбирать не будем, интересно над ним подумать. Возьмите любой из трех кусков. Как вы знаете, решения Пушкина и толстовские очень разнятся.

Мне хотелось бы следующее занятие посвятить разбору ваших некоторых работ. Я рекомендую сделать последний кусок, потому что мы его не разбирали.

16 апреля 1964 г.

Было бы желательно, чтобы вы посмотрели с точки зрения монтажа две картины, независимо от их содержания. Первая — «Жить своей жизнью» Годара — история о том, как девушка превращается в проститутку: история, так сказать, простейшая, обычная, в которой, как и всегда у Годара, весь интерес для него заключается в том, как это простейшее событие изложить самым непривычным способом.

Что там интересно? Все, что мы с вами говорили о монтаже, решительно все, нарушено. Все сделано, так сказать, наоборот. Это стоит посмотреть для того, чтобы убедиться, что и так можно. Годар — очень талантливый человек и сделано это очень талантливо, при чем совершенно по-другому, чем фильм «На последнем дыхании». Здесь очень много подчеркнутой работы на статике, но часто, во многих эпизодах, как бы вверх ногами по сравнению с тем, как понимался монтаж или строение мизансцены до Годара.

Я это говорю к тому, чтобы еще раз подчеркнуть, что если человек талантлив и у него по-настоящему что-то задумано, и есть причина, по которой задумано именно так (а у Годара такая причина есть), он может нарушать любые правила, разумеется, зная их.

Обычный путь современных художников-режиссеров — и итальянских, и французских из «новой волны», и самых последних, модных, такой: сначала несколько документальных картин; вернее — сначала ассистентура, затем докумен-

тальные картины, потом художественная режиссура. Это типичный путь.

Антониони сказал по этому поводу, что кинорежиссеру нельзя захотеть и сделать картину, а нужно научиться. Под «научиться» он понимает — держать в руках и монтировать пленку.

Ален Рене, который вам известен по своим художественным картинам «Хиросима, любовь моя», «В прошлом году в Мариенбаде», сделал несколько документальных фильмов. Это «Герника», фильм о немецких концлагерях*, я бы сказал, лучший из фильмов, которые сделаны на эту тему, и другие. И таков путь большинства режиссеров.

Я напоминаю об этом, поскольку, чтобы проявить в области монтажа в «Хиросиме» современное новаторство, как это сделал Ален Рене, надо сначала точно знать основы монтажа.

Чувствуется, что и Годар их знает. В картине «Жить своей жизнью» он делает так: титры идут на фоне крупно взятого женского лица, кажется, сначала в профиль, потом в фас, — так же крупно, потом опять в профиль. Лицо совершенно неподвижно, или более или менее неподвижно. Оно как бы предупреждает о том, что речь пойдет о женщине, притом красивой.

Но вот кончились титры, и перед вами возникает такой кадр: спиной к аппарату сидит женщина, по-видимому, та самая, профиль которой вы только что видели. Но вы этого разобрать не можете, потому что она сидит строго спиной к вам. Сидит она в автоматической закусочной, которая смутно различается в глубине — какие-то металлические круглые баки, из которых наливают кофе, какие-то бутылки, посуда, стойки и т. д. Не очень точно даже понятна планировка этого помещения, потому что женщина взята со спины и вы не понимаете, сидит ли она на высоком табурете около стойки или за столиком. Лица ее не видно. То и дело проходит официант, меняет какую-то посуду, что-то наливает, проходит, взглядывая на нее.

Этот кадр со спины длится, как мне показалось, метров сто, а может быть и больше. В это время она с кем-то разговаривает. Тот, с кем она разговаривает, сидит справа от нее, за кадром. План держится так долго, что вы начинаете внимательно рассматривать всю глубину. И тогда замечаете, что в глубине есть зеркало и в этом зеркале мутно отражается, буквально пятнышком, ее лицо. Но не ее собеседника, собеседника в кадре нет. Разговор же чрезвычайно важный, который решает всю ее судьбу.

* Подразумевается фильм «Ночь и туман» (1956)—Ред.

Она говорит примерно так: «Я хочу с тобой расстаться, я хочу жить своей жизнью». Кто-то отвечает ей из-за кадра: «Как ты будешь жить, дурочка?» Она говорит: «Может быть, в театр пойду, может быть, меня пригласят на съемки. Если нет, буду что-нибудь продавать». Словом, идет долгий, долгий и чрезвычайно важный для нее разговор. Партнера все нет. Начинаешь думать, что, может быть, она говорит с воображаемым собеседником или, что этот разговор был раньше, а сейчас вспоминает его. Начинаешь жадно ждать появления этого героя. Метров через сто он появляется и тоже — со спины. На этот раз в кадре нет ее.

Я, например, за такой монтаж сразу поставил бы двойку и сказал: «Неужели вы не понимаете, что это не монтируется? И там это не монтируется. Но это так странно и интересно, что возникает ожидание: а дальше что? А дальше она опять одна, и опять со спины; а затем опять он без нее и опять со спины. И только в конце эпизода, когда персонажи в общем-то уже расходятся, Годар на секунду показывает их вдвоем. Вот и все.

А следующий эпизод смонтирован совершенно нормально, еще один — просто блестяще. Значит, все это вступление — просто какой-то фокус, смысл которого — поразить и освежить внимание к обыденной сцене, то есть сделать обыденную сцену для вас абсолютно непривычной. Вот простейшая мысль, которая, очевидно, двигала Годаром. И этой цели он достигает. Другого, более глубокого осмысления этого решения я так и не понял. Иначе собеседник должен быть виден.

Своим же решением Годар добивается двух вещей. Во-первых, это привлекает напряженное, удивленное внимание. И во-вторых, благодаря тому, что сцена снята в настоящей закуской, она производит впечатление какой-то документальности. И понятно, почему он не передвигался с одной спины на другую: было бы менее остро.

Один эпизод там развертывается в современном публичном доме, с массой номеров. Все происходит очень деловито, там нет даже ни танцульки, ни музыки, просто номера, и все: 14-й, 18-й, 25-й. Этот занят, этот свободен. И хотя сам эпизод ужасен по содержанию, там очень интересен монтаж. Может быть, и хорошо, что он ужасен, потому что действительно получается тяжелая картина проституции.

Посмотрите эту картину — она интересна, она заставляет задуматься над некоторыми профессиональными сторонами кинематографа. В ней и актеры хорошо работают. Но смотреть надо с хорошим переводчиком, потому что там, как всегда делает Годар, целый ряд этапов действия пропущен, а другие хотя и изложены подробно, но в подробном изложении этих кусков есть отдельные слова и фразы, которые если опустить, то связки внутри картины могут лопнуть.

Впрочем, понимать там, собственно, нечего, это простая история: жила-была девушка. Она была должна две тысячи франков за квартиру и никак не могла достать эти деньги. И ей пришлось пойти на панель. А дальше все развивалось последовательно. Один, другой раз она вышла как любительница, а затем стала профессионалкой. Потом у нее появился сутенер, потому что без мужчины, беззащитной, быть нельзя. И все кончилось тем, что ее убили.

Это простая история падения, в которой вы понимаете, что произойдет, но изложена она своеобразно, и очень интересно наблюдать за тем, как выходит узор на этой простейшей канве, как он вышит. В этом и заключается какой-то особый, свой смысл этой картины.

И обязательно также посмотрите картину «Восемь с половиной». Ее надо знать хотя бы потому, что она получила первую премию на Московском фестивале. Вы должны посмотреть, чтобы ответить на вопрос: за что дана на Московском фестивале первая премия?

Эта картина очень интересная, хотя она совершенно провалилась у публики. Режиссер, которого вы увидите в этой картине, это сам Феллини, хотя его играет Мastroяни. Но это имеет отношение к Феллини, как к любому художнику. Картина о том, как человек не знает, что ему ставить. Вот и все содержание картины: «Не знаю, о чем поставить картину после мирового успеха «Сладкой жизни», что же теперь делать?» Надо что-то уже очень мировое. Продюсер дал деньги под имя, а ему нечего сказать. Декорация построена, а ему нечего снимать. Вот содержание картины, которая сделана очень своеобразно.

В этом фильме интересно посмотреть собственную историю Феллини, потому что его продюсера постигла та же судьба, которая изображена в картине: он действительно разорился, картина не собрала денег. Тончайших подтекстов, переходов этой картины публика не поняла. Творческие работники всего мира, узнавая какие-то куски собственных переживаний, приняли ее, но народ не принял, и не только у нас (у нас ее просто не видели), а за границей, где ее смотрели, ее тоже не приняли. Она и в Италии не собрала больших денег, в отличие от «Сладкой жизни». Но вам нужно посмотреть эти две картины.

«Сладкая жизнь» — картина гораздо более поучительная и глубокая. Это очень интересная картина.

А теперь давайте разбирать наши работы, после предупреждения, что все, что мы будем сегодня говорить, можно нарушать. Но для того, чтобы дойти до таких сложных нарушений, до которых доходят некоторые западные художники, надо знать эти законы. Конечно, если вы захотите доходить до нарушений, потому что это совершенно не обя-

зательно. Можно и не нарушать ничего. Я надеюсь, что к моменту, когда вы будете кончать курсы, в моду войдет простейшее кино. Вдруг станет чрезвычайно модно делать понятные, простые, человеческие, массово доступные и осмысленные картины. Все может случиться, имейте в виду. Я на всякий случай вас предупреждаю. И тогда многие окажутся в тяжелом положении, потому что сделать такую картину, в общем-то, нелегко, ведь простота — вещь не такая легкая, как кажется сначала.

Итак, чью разработку вы рекомендуете сегодня разбирать?

С мест. Кропачева.

Кропачев. У меня широкоэкранный разработка.

Ромм. Почему?

Кропачев. Мне показалось, что так можно сделать меньше кадров.

Ромм. Это верно. А в жизни их и вовсе нет. А у кого нормальная разработка, без широкого экрана?

С мест. У всех остальных.

Ромм. Итак, чью же мы возьмем?

Николаев. У меня разработка Аскольдова и Николаева.

Ромм. Рисуите на доске и рассказывайте. Прежде всего скажите, какую мысль вы положили в основу?

Николаев. В общем то, что у Толстого.

Ромм. Декорация как была у вас спланирована? Вы можете нарисовать планировку декорации?

Николаев. Речь идет о трех комнатах. В начале, когда Ростов попадает в трактир, там говорится, что **во второй** комнате трактира сидел поручик. Я представил себе так, что попадая сюда через какую-то комнату, Ростов видит сидящего в глубине за столом Телянина (рисует).

Ромм. В общем, это монтаж грамотный. Я думаю, что Годар, если бы ему принесли такую раскадровку, сказал бы: «Да, так сделали бы все, а как сделать как раз наоборот?» Но, независимо от Годара, в чем вы видите здесь какой-нибудь недостаток? Или никто не видит никаких недостатков?

С места. Мне кажется, стоило бы до того, как Телянин стал расплачиваться со слугой, сделать средний план: два немца жуют, затем русский, затем крупно — Ростов. Мне кажется, что вся сцена сделана с точки зрения Ростова. А искра возникла, когда пошел кошелек. Я бы не делал, как Ростов подходит, а Ростов сразу оказался около него: «Позвольте посмотреть мне кошелек». А до этого должна быть какая-то томительность: Телянин ест, офицеры жуют.

М. И. Ромм. Сцена бесспорно написана с точки зрения Ростова. Но я до сих пор еще не видел сцены, которую можно было бы решить всю с точки зрения героя, даже когда

герой вспоминает себя или ему снится что-нибудь. Как правило, в жизни, когда вам что-нибудь снится, вы себя не видите, а только ощущаете. И когда вспоминаете, вы тоже себя не видите. Я, когда я вспоминаю что-нибудь прошлое, вижу все — как ко мне подходили, как со мной разговаривали, и даже помню, что я ответил, но я себя со стороны не вижу. Я в этом случае представляю собой как бы камеру.

В кинематографе даже воспоминания объективизируются, делаются менее субъективными, менее сосредоточенными на единой точке зрения. Я, например, если бы делал теперь какие-нибудь воспоминания, попробовал бы снимать так, чтоб героя не было в кадрах даже со спины, а вместо него была бы камера. Это точно передавало бы ощущение воспоминания, но это очень трудно. Обычно же воспоминания человека приходится делать так, как я делал в «Убийстве на улице Данте». Там она все вспоминает, и, хотя, по правде, героини не должно быть в картине, я каждый раз немедленно перехожу на нее. Это не ее точка зрения, а точка зрения некоего третьего лица, которое со стороны наблюдает за тем, что она вспоминает.

Такова условность кинематографа и, конечно, в вашей каскадровке все сделано с позиции этого третьего лица. Но можно было бы сочетать позицию третьего лица все-таки с какой-то, хотя бы частичной индивидуализацией взгляда, потому что все-таки в этой сцене Толстой, по-моему, глазами Ростова видит и слышит происходящее. Он заметил глазами Ростова: золотой был новенький; сидели такие-то люди. Все это видел Ростов, так мне кажется. Это один из тех случаев, когда можно применить более индивидуальный прием.

Итак, какие же мы нашли здесь дефекты?

Во-первых, слишком короток ход Ростова, то есть декорация и место Телянина запланированы так, что (я повторяю ваши возражения, может быть я с ними не соглашусь) Ростов мгновенно и как бы механически видит Телянина, посаженного в проеме двери, а поперечный проход через маленькую комнату (я допрашивал вас с пристрастием, какая комната больше, потому что больше вторая комната), этот поперечный проход не может дать ощущения того длинного хода возбужденного Ростова, который ищет Телянина, с предположением, что тот украл деньги, особенно после скачки на лошади, следовательно, еще взбудренного, злого, сомневающегося, оскорбленного, потому что подозрение как бы пало на него. Таким он попадает в этот трактир, и чрезвычайно важен здесь момент, когда он увидел Телянина и как он сел. Этому моменту в данной раскадровке не придано особенного значения, если не считать наезда на Телянина:

ах, вот он, — почти сразу. Следовательно Ростов здесь опущен.

При всем лаконизме записи я прошу обратить внимание па то, что хотя Толстой как бы пропускает такие фразы, он их обычно и не пишет, но о них можно догадаться. Скажем: в комнате было тихо, слышалось только чавканье поручика, стук ножей и вилок. В громадной пустой комнате сидели еще только два немца...

С места. Не сказано, что пустой.

Ромм. Мне представлялось, что это большая, пустая комната, Ростов сел за соседний столик. Я уверен, что там было больше, чем четыре столика, и я непременно использовал бы эту комнату с пустыми столами для того, чтобы Ростов сел за соседний стол, то есть и не за тот же, и близко, то есть занял позицию, выгодную для наблюдения.

Соседний стол, кстати, это не стол, расположенный напротив; я, например, посадил бы их непременно не в таком строгом противопоставлении, а так, чтобы каждый взгляд Ростова был акцентирован поворотом, так же, как взгляд Телянина, то есть не друг против друга, а может быть рядом, сзади, может быть, по какой-то диагонали. Тогда это будет выразительнее по положению фигур. А Телянину сначала наплевать на появление Ростова. Телянину в голову не пришло, что Ростов, знает эту историю и осмелится что-то сказать.

С места. Ростов застенчив, он боится оскорбить человека.

Ромм. Тем более интересно играть актеру. Что интересное играть — застенчивость всплывшего человека, которому неудобно глядеть и который все-таки должен это делать, пли положение, при котором он глядит совершенно открыто? Конечно, для актера первое выгоднее, легче и дает больше возможностей. И Телянина нам будет гораздо удобнее снимать, если он что-то почувствовал и поглядел на Ростова. Это будет в смысле мизанжеста, как говорил Сергей Михайлович, точнее, когда вы будете работать на крупном плане, потому что, как только вы перейдете к укрупнению, простой поворот головы будет обозначать: «гляжу на Телянина».

Второй недостаток, который все здесь отметили, кроме короткого прохода, — го, что эта комната не экспонирована, а также не экспонирован слуга. Нужно еще до того, как слуга подошел, увидеть его в этой комнате почти как неодушевленный предмет: вот он что-то смахивает у стола, вот стоит у печки. Тогда он в любой момент может появиться перед Теляниным или Ростовым — мы уже видели его, и он не войдет как предмет театрального реквизита в том момент, когда он нужен.

И затем, — не увидена обстановка. На таком плане эта комната не пуста, в ней нет тишины; она наоборот, как бы

полна. Если бы мы увидели комнату больше, посадили Телянииа глубже, заставили Ростова пройти мимо чего-то, сесть не на более удобное, выгодное, сразу приготовленное место, то момент ожидания нам можно было бы разработать гораздо подробнее на одном или нескольких планах. Во всяком случае, оно бы существовало. В этом же монтаже его почти нет.

И ощущение столкновения двух человек в незаинтересованной среде: спокойно жуют немцы, сидит какой-то офицер, который ни за чем не следит и ничего не понимает; стоит слуга; тихо, слышно, как стучат ножи и вилки, потому что все молчат; слышно чавканье поручика,— как он ни был плохо воспитан, вероятно, он не чавкал особенно громко, просто жевал, может быть, чуть громче обычного, но Ростов слышал.

Толстой повсюду пропускает какие-то подробности, которые нам важны, потому что мы одновременно наблюдаем за Ростовым и Теляниным. Он говорит: «Во второй комнате сидел Телянин», а «он вошел» Толстой пропускает. Он также не говорит: «В комнате было пусто», потому что Ростов видит только Телянина.

Когда Телянин вынимает кошелек, Толстой пропускает слова «он подозвал слугу», он прямо говорит: «Он вынул из кармана двойной кошелек». Ростов первый заметил, что золотой новый, что у поручика загнуты пальцы. Он был почти уверен, что кошелек тот самый, вязаный, но ему нужно было посмотреть поближе. Толстой как бы пропускает все эти подробности, но точно описывает пальцы, золотой. В том, что Телянин поднял брови, чувствуется, что в это время Ростов его внимательно разглядывает. Поэтому это место так крупно здесь и выделено.

Если выбросить разглядывание Телянина Ростовым, действительно золотой появляется рано. А когда Ростов подходит, берет кошелек в руки, тут укрупнение не нужно.

Здесь, мне кажется, все смонтировано кинематографически грамотно, планы между собой монтируются безупречно, но опущено одно важное обстоятельство: география местности, так сказать, с позиции Ростова. География этих комнат до конца не продумана. Она сделана простейшим способом, в то время как ее можно было сделать, более глубоко поняв состояние Ростова, а для состояния Ростова эта мизансцена слишком проста, то есть для того, чтобы нам понять, насколько этот человек возбужден, как ему трудно, как он должен преодолеть себя. То, что Толстой пишет, как какая-то искра пролетела между ними и Ростову стало понятно, что кошелек украден Теляниным, означает, что до последней минуты он в это не верил. Пришедший в армию, в гусарский полк, восторженный юноша думал, что вот он приехал защищать родину. И вдруг гусар крадет кошелек. Это для

Ростова было, очевидно, невероятно страшно. И вот, чтобы передать это состояние, такой монтаж немножко слишком логичен и сосредоточен на средних планах. Я бы, конечно, из бесконечного количества возможных вариантов попытался найти более контрастное и более динамическое решение.

... Мы продолжали говорить и в перерыве и, в частности, был подвергнут острой критике проход, который я предложил. Я не предлагаю начинать непременно с такого прохода. Цель сегодняшнего занятия вовсе не заключается в том, чтобы я установил вместе с вами или предложил категорическое и единственное решение этой сцены. Такого категорического и единственного решения нет; есть лучшие или худшие решения на сегодняшний день, причем их множество. Я именно хотел обратить ваше внимание на то, как много может быть решений одной, в общем, простой сцены.

Если вы посмотрите, например, бой под Аустерлицем или некоторые другие сцены «Войны и мира», то там все окажется еще гораздо сложнее.

Я хотел только подчеркнуть еще, что каждая сцена сделана Толстым с какой-то единой точки зрения. Есть сцены, которые написаны прямо с позиции героя, например, сцена в опере, явно видимая взглядом Наташи. Кстати, и там Толстой нигде не пишет: «Наташа увидела сцену, оркестр, актеров», а там написано: «На сцене толстый человек с обтянутыми лямками подошел к такой же толстой женщине и, взявши ее за руку и отвернувшись от нее, стал петь, уверяя, что он ее любит». Это явно увидено глазами Наташи, которая никогда не была в опере и не знает театрально-оперной условности. Но Толстой не пишет, что это — глазами Наташи, он просто как бы переселяется на секунду в нее. А вот сцена дуэли Пьера и Долохова явно написана с позиции стороннего наблюдателя, а не одного из участников. Это очень легко почувствовать и доказать. Почитайте эту сцену и вы увидите, что точка зрения на всю дуэль взята из самого центра, между Долоховым и Пьером, с поворотом то в сторону Пьера, то в сторону Долохова, то в сторону секундантов. Толстой там стоит в географическом центре дуэли. Эта сцена написана объективным наблюдателем Толстым, который выбрал себе позицию и с этой позиции разглядывает то, что видит. Позиция эта не неподвижна, он то приближается, то удаляется, поворачивается и т. д., но все это из какого-то круга в центре дуэли.

А, например, разбиравшаяся мною в журнале* (поэтому я не хочу повторять) очень точно написанная сцена, когда Долохов выламывает окно и пьет на пари коньяк, написана

* Имеется в виду статья «Умение видеть» («ИСКУССТВО КИНО». 1060, № 11, стр. 74—78). — Ред.

одновременно и с позиции стороннего наблюдателя, но как бы стоящего рядом с Пьером, то есть она написана от Пьера, но при этом виден и Пьер. Расстрел написан точно глазами Пьера, причем объективного наблюдения там уже почти нет. Только, когда кончился расстрел и Пьер подбежал к яме, Толстой начинает писать как бы со стороны. В общем, если отбросить небольшие отступления, там все написано глазами Пьера.

Взятая нами сцена тоже имеет в виду как бы точку зрения Ростова, но спрятанную, скрытую, писательски не подчеркнутую. Кинематограф может либо подчеркнуть ее, то есть извлечь из сцены и то, что подразумевается, либо может строго следовать за Толстым.

А в сцене, которую мы прошлый раз разбирали, с генералом Маком, нет ни одного человека, в душу которого хотел бы переселиться Толстой, ни Козловский, ни Мак, ни Кутузов таким человеком не являются...

Таким образом, у Толстого есть сцены, написанные по-разному. Эта сцена может быть решена миллионом разных способов, в зависимости от того, что вы избрали в качестве своего основного приема, но одно обязательно: передать душевное состояние Ростова. Вот почему, с моей точки зрения, надо так построить мизансцену и декорацию (потому что вне декорации мизансцены нет), чтобы она была наиболее удобна для этого.

Во-первых, по-моему, обязательно, с целью передачи душевного состояния Ростова и того, что для него в этой сцене является самым сильным и решающим, это просто подчеркнута у Толстого, — дать крупный план, когда Ростов смотрит глаза в глаза с Теляниным.

Обстановка трактира тоже имеет огромное значение, особенно, когда, вы вспомните предыдущий эпизод, после проигрыша Денисова, эти полковые заботы, о которых так хорошо написано, то, как Ростов втянулся в эту жизнь, как он поскакал в деревню, где стоял штаб, для того, чтобы уличить Телянина. Значит, обстановка этого трактира, его тишины нужна. А здесь о трактире нет ни слова. Я, между прочим, даже не убежден в том, что там действительно никого нет; вероятнее всего разговаривали где-то рядом хозяева, а может быть и еще что-то происходило, но Ростов просто ничего не слышит и ничего не видит, кроме Телянина и того, что происходит в этой комнате. Я, может быть, это обстоятельство постарался бы как-то в мизансцене, в проходе тоже выделить.

Когда я говорил об этом развернутом проходе, я говорил о том, что ежели принимать фронтальный принцип прохода и вслед затем фронтальный принцип построения всей сцены, который предложили Аскольдов и Николаев, такой принцип

тоже возможен, хотя, с моей точки зрения, здесь он менее удобен и менее выразителен, а в другом случае может быть вполне уместен, — но если его принимать, я бы его тогда развивал до предела, я бы тогда удлинил первый проход Ростова, то есть увеличил бы масштаб трактира, пренебрегая в таком случае реальными габаритами этого здания. Я предполагал бы, что трактир размещен в бывшем большом скотном дворе, перед которым дом хозяина кажется маленькой приставкой к нему, потому что амбары и скотные дворы на Западе часто гораздо больше, при хуторской системе хозяйства, чем то жилище, в котором живут хозяева, и которое почти исчезает среди этих каменных громадных строений. Это можно увидеть даже в Латвии: огромные каменные строения — это сеновалы, скотные дворы и т. д. Может быть, когда-то, давным-давно это было одно из таких строений, приспособленное затем под трактир. Тогда можно сделать довольно длинный проход по длинному каменному зданию. И такое небольшое нарушение в кинематографе вполне допустимо, тем более — при быстрой панораме. Мне представлялась эта комната большой, потому что это, вероятно, просто выгодно, а сделать ее полупустой, по-моему, будет выразительнее.

Представьте себе маленькую комнату, в ней стоят четыре столика. Это комната примерно в 16 квадратных метров — метр на столик и метр расстояния, чтобы было, куда поставить стулья. Значит, в ширину это метра четыре, самое большее. Если в такой комнате четыре человека едят и садится пятый, то она наполнена звуками, и звон посуды и чавканье поручика несколько не удивительны. Вы даже услышите дыхание.

Если же вы сделаете комнату величиной хотя бы с эту, это вовсе не слишком большая комната для трактира, там будет три-четыре окна, и поставите здесь, скажем, 12—15 столиков, из них займете только три, за четвертый садится Ростов, и в этой комнате будет слышен только стук ножей и чавканье поручика, как будто бы остальные не чавкали (по те не слышны потому, что они сидят дальше, и потому, что Ростов слушает только поручика, а не потому, что поручик Телянин чавкает громче, чем другие, — я так думаю), тогда у вас будет как бы два звуковых слоя. И может быть третий, очень далекий, неразличимый: голоса и звуки деревни. Тогда у вас будет тишина — в большой комнате было тихо, каждый сидел сам по себе.

Поэтому мне комната представляется большой, мне кажется, что это эмоционально точнее.

Кроме того, мы договорились с вами, что общий, как бы критиковавшийся всеми, недостаток этой раскадровки заключается в том, что она, помимо расположения фигур, которое

я считаю недостаточно выразительным, однообразно средне-планна, то есть в ней нет ни общего плана, при котором мы могли бы увидеть все, что происходит, а затем на чем-то сосредоточиться, ни таких укрупнений, за исключением бытовой детали — кошелька, — которые позволили бы понять ту перебежку взглядов, которая произошла между Теляниным и Ростовым, и понять состояние Ростова, а кроме того, понять, что мы сейчас как бы вместе с Ростовым будем разглядывать эту комнату.

Вот замечания по этому монтажу.

(Обращаясь к Юнгвальду.)

Вы предлагали совершенно другую схему, нарисуйте ее с такой же ловкостью, с какой нарисовал Николаев. Только немножко строже следите за форматом, потому что у вас некоторые кадры совсем квадратные, а один вертикальный, когда проходит Ростов. При таком вертикальном проходе вы не успеете заметить, кто промелькнул, этого очень мало.

(Юнгвальд рисует.)

Вот перед вами сложное диагональное мышление. Все несчастье в том, что каждая сцена имеет слишком много решений. Если бы хоть раз мне попала сцена, при которой я бы твердо сказал: у нее есть одно, но зато гениальное решение. К сожалению, такие сцены не попадались. В былые, монтажные времена были режиссеры, которые на всякий случай любую сцену снимали со всех четырех сторон света — в надежде, что монтажный стол покажет, как лучше взять. Это очень удобно, в том смысле, что актеры успокаиваются, они думают, что все будет в лицо; затем снимается та же сцена слева, справа, сзади, общий, средний, крупный планы — во всех вариантах. И в результате нет никакого решения, и отобрать очень трудно. Это выражает беспомощность режиссера, отсутствие замысла.

На какой высоте стоит у вас камера в 4-м кадре?

Юнгвальд. Высота два метра.

Ромм. Вообще верхняя точка зрения на эту пустую комнату возможна и даже выгодна, и если я сказал, что комната, где сидит Телянин, была наверху, то можно это решить и как раз наоборот: она была внизу, и тогда Ростов, стоя на ступеньках, увидел ее сверху. Это тоже чрезвычайно выгодно. А потом, когда он вошел внутрь и сел, вся точка зрения на комнату резко изменится. Это тоже интересное решение: хозяин использовал полуподвал.

Начало и финал панорамы у вас скомпонованы с передним планом. Поэтому поначалу передним планом является угол трактира с еще невидимым крыльцом, а когда подскакивает Ростов, он делает так, что передний план — лошадь и Ростов, а в глубине — трактир. Это довольно разумное решение.

шение, потому что тогда панорама имеет в виду смонтированные два кадра и оба они имеют стереоскопическую глубину. Классическое кинематографическое решение.

Это все один кадр — 2-й и 3-й рисунки?

Юнгвальд. 2-й, 3-й и 4-й — это один кадр. Поначалу камера на секунду неподвижна, вы видите спину Ростова и официанта, который предлагает ему сесть. Ростов отказывается, и камера движется вперед, уходя от Ростова и доходит до Телянина.

Ромм. Это единая съемка с движения?

Юнгвальд. Это ритмически необходимо.

Ромм. Где у вас в кадре 6-м Телянин?

Юнгвальд. Его нет. У меня кончается этот кадр Ростовым, который смотрит за кадр.

Ромм. Почему вы здесь перейдете на Телянина?

Юнгвальд. Потому, что Ростов смотрит туда. Он сел, затем поворачивается — там жующий Телянин.

Ромм. Здесь вы переходите на монтаж?

Юнгвальд. Да

Ромм. Мне достаточно этой перерезки. Я хочу вас спросить, почему вы после этого переходите на монтажную позицию? Где у вас тут Телянин? Лицом к нам?

Юнгвальд. Да

Ромм. Что вам стоит повернуть камеру и подъехать к Телянину, если камера так мобильна? Зачем вам резать? Предположим, у вас кассета в тысячу метров.

Юнгвальд. Можно повернуться на Телянина и подъехать к нему, а затем крупный план Телянина, который достает кошелек.

Ромм. Тогда крупный план Ростова. Это я понимаю. Когда он достал кошелек, следует крупный план Ростова. Я понимаю, почему вы переходите на монтажную съемку. Надо избрать какую-то единую позицию. У вас избрана позиция непрерывного наблюдения, и вы переходите на другой кусок, потому что понимаете, что, в общем, трудно проехать. А если с рук, вы можете подойти к Ростову и в трактуре.

Я вам рассказал, как снимал Урусевский панораму, даже под воду нырял, и то ничего. Почему бы вам не войти внутрь трактора? Только по производственным соображениям? Сейчас нас эти соображения не интересуют, а интересует только принципиальное решение. Вы хотите снимать все с движения до тех пор, пока Телянин не вынул кошелек — это я понимаю, это принципиальное решение: все с движения, пока он не вынул кошелек.

Мы сегодня это разобрать не успеем. Я прошу всех, у кого работы сделаны, сдать их.

Автор данной раскадровки сказал, что то же самое можно представить себе монтажно. У меня вопрос к товарищам: можно то, что нарисовано Юнгвальдом, представить себе снятым монтажно?

С мест. Ни в коем случае. Нет.

Ромм. Невозможно. Так, как нарисовано, — сделать это монтажно, будет безграмотно. И даже в такой степени безграмотно, что это будет уже не Годар, а просто плохо. А снять с движения это возможно. Но и при съемке с движения тут есть условности, которые спорны.

Вот Ливанов возражает. Что вы хотели сказать?

Ливанов. Мне кажется, что здесь есть много бессмысленных движений камеры, которые оправдываются только тем, что весь кусок до кошелька снимается с движения. Например, наезд на Телянина, отъезд от него — это совершенно не нужно. Нет ничего хуже, чем бессмысленные движения камеры.

Ромм. Согласен. Имейте в виду, есть некоторый закон: приближение к объекту, проход вместе с субъектом всегда воспринимается зрителем, как естественные, нормальные, соответствующие, грубо говоря, его желанию. Если вы его не хотите дразнить. Тот пример, который я привел из картины Годара, рассчитан именно на желание поддразнить. Но это должно быть очень точно рассчитанное желание и чем-то обусловленное, иначе такое поддразнивание приводит к тому, что делается неприятно смотреть.

Все знают: очень легко вставить крупный план после общего и гораздо труднее, приблизившись, отойти. Для этого должен быть либо логический, либо эмоциональный толчок, который заставил бы зрителя захотеть посмотреть. Ну, например, в «Мечте» (я беру свои картины, потому что мне это легче вспомнить), когда Анна остается одна на улице, извозчик уехал, идет ряд планов от крупного до самого дальнего, потому что она остается одна. Идея здесь такова: а кругом пустой город. Тогда зритель, чувствуя эту идею, видя, что уехал последний человек, который был с ней, и она осталась одна, отходит от нее охотно, потому что он узнает нечто новое при таком отходе.

То же самое с панорамой в «Голпе», о которой я вам говорил. И таких примеров сколько угодно.

Но представьте себе, что я стал бы постепенно отступать в какой-то сцене, к которой я только что подошел до того, чтобы разглядеть. И вдруг опять стал отступать. Почему? Мне нужна какая-то побудительная причина для этого: чтобы увидеть что-то новое, взглянуть с какой-то другой точки зрения.

Простое движение камеры — монтажное или непрерывное, — которое будет заключаться в том, что я мотаюсь впе-

ред и назад, возможно только тогда, когда по состоянию героя это мотание будет как-то мотивировано. Скажем, он спокойно оглядывается, или он сам шагает по комнате, или что-нибудь еще в этом роде, или он ждет кого-то. Тогда человек может отступить, поворачиваться. Если же этого нет, и вы отступаете только с целью показать, что в комнате сидело еще два человека, нам неизвестных и неинтересных, то лучше для этого в такой панораме не отступать, или отступить не больше, чем один раз.

Вообще, движение камеры с рук еще не изучено, возможно оно вообще может быть абсолютно беспорядочным, как движение частиц, принцип которого в том и состоит, что в нем нет никакого порядка. Но нам все же лучше придерживаться какого-то определенного принципа.

Мне кажется возможным и органичным для этой сцены как общий принцип — движение, динамическая съемка, до тех пор, пока не увиден кошелек. Но тогда до этого я ни в каком случае к Телянину ближе не подходил бы. Я бы тогда только на кошельке к нему и подошел, то есть мы сначала увидели бы его не на каком-то близком плане, а далеко. Я усадил бы Ростова ближе. Кстати, мы увидели бы всю обстановку, и Телянин сидел бы за сидящим спиной Ростовым. И может быть только вместе с головой Ростова я чуть повернулся бы на комнату, затем перешел обратно и остановился. А как только появился официант и Телянин вынул кошелек, стремительно продолжил бы движение до кошелька.

Тогда нужно всю декорацию, расположение столов, всех сидящих в этом трактире построить так, чтобы это было возможно, органично и естественно для взгляда и движения Ростова. Этим вы передали бы, что вы вместе с Ростовым вошли и оглядываете трактир. Тогда я на вашем месте подчинил бы камеру движениям Ростова. Скажем, он сидит, перед вами его спина. Он повернулся, и камера повернулась. Затем он повернулся обратно, и вы увидели, что он смотрит на Телянина. А когда Телянин вынул кошелек, он быстро ринулся к нему. Такое решение вполне возможно, но оно должно быть продумано этап за этапом: расположение всех столиков, все абсолютно.

И вообще все решения, которые сегодня предлагались, возможны. Вы, как я вижу, в этом смысле уже грамотные люди и, во всяком случае, не делаете того, с чем мне пришлось столкнуться, когда на сценарном факультете ВГИКа несколько лет тому назад я взялся прочитать лекцию и попросил для примера раскадровать сцену из «Тараса Бульбы», казнь Остапа — если вы помните, это массовая сцена. К моему изумлению большинство присутствующих нарисовали ее в кадрах самого разного формата — горизонтальных, вертикальных. Например, Остап стоял на эшафоте в кадре верти-

кальном, зато толпа располагалась в широчайшем горизонтальном кадре. Но авторы этой раскадровки вовсе не предполагали вариозекран, а просто забыли, что кадр имеет один формат.

Когда я спросил, что, помимо Остапа, находится в кадре справа и слева, мне ответили: «Ничего, мне ничего не нужно». Я сказал, что тогда можно увидеть только его голову, потому что, если взять до пояса, то справа и слева будет что-то помещаться. Если взять только живот, тогда он полностью закроет кадр. Но Остап имеет в кадре очень большое окружение, тем более, что виден и эшафот.

У вас этого нет, вы все работаете, так сказать, грамотно, но, тем не менее, сейчас наша задача состоит в том, чтобы приучиться к каким-то продуманным, точным решениям, принимая на себя ответственность за все стороны каждого решения, то есть за движение камеры, за декорацию, за расположение людей, и не упуская решительно ничего.

Мы пока еще даже не обсудили с вами очень важные вопросы, которые всегда должен решать режиссер: а какова фактура этого трактира? Большие или маленькие окна? Низкие или высокие потолки? Деревянные или оштукатуренные? Если деревянный, с балками потолок, тогда нижние точки зрения могут быть интересными и дать дополнительный эффект. А может быть, это стены с шероховатой поверхностью, которую вы даже не хотите видеть. Может быть, вы не хотите видеть и окна, кроме единственного случая, когда Ростов подтащил Телянина к окну. Может быть, вы хотите видеть только людей и столы,— это тоже очень важно, как вы решаете это дело изобразительно. Этой стороны мы еще не касались, но, когда, вы это размонтируете, все равно вы должны увидеть все эти стороны, хотя бы в самом общем виде, потому что иначе решения образа трактира нет. Но это — другой вопрос, который мы затронем на следующих занятиях*.

* На этом кончаются стенограммы лекций, записанных на Высших курсах режиссеров в 1964 г. — Ред.

25 коп.

