

85 374
B 67



Основы кинорежиссуры

ч 1010

ББК 85.374

**Издается по решению
Редакционно-издательского Совета СПбГАК.**

**Борис Юрьевич
ВОЛКОВИЧ,**
кинорежиссер, лауреат Международных премий,
доцент кафедры кино-фотоискусства СПбГАК,

**Генрих Борисович
ЦИММЕРМАН,**
кинорежиссер, лауреат Международных премий,
доцент, заведующий кафедрой
кинофотоискусства СПбГАК,

ОСНОВЫ КИНОРЕЖИССУРЫ
Учебное пособие

Рецензенты:

М.С. ЛИТВЯК,
кинорежиссер, лауреат Государственных и
Международных премий, президент
Международного кинофестиваля "Послание к
человеку",

Б.И. РАШРОГОВИЧ,
кандидат философских наук, доцент, декан
факультета искусств СПбГАК.

© Санкт-Петербургская государственная
академия культуры. 1994

**Министерство Культуры Российской Федерации
Санкт-Петербургская Государственная
Академия Культуры**

Б.Ю. Волкович, Г.Б. Циммерман

ОСНОВЫ КИНОРЕЖИССУРЫ

Учебное пособие

**для студентов факультета художественного творчества
по курсу «Кинорежиссура»**

**Санкт-Петербург
1994**

БИБЛИОТЕКА
ЛГИК
имени Н. К. Крупской

556531

XIX век называли обычно веком пара и электричества. В первые десятилетия XX века говорили, что это век автомобиля. Потом он стал веком самолета. Затем — веком атомной энергии. Сейчас он становится веком космических сообщений. А в области искусства он называется «серебряным веком, веком рождения кинематографа».

Литература и музыка, живопись и театр, пение и танец насчитывают тысячелетия своего существования. Кино же — самое молодое искусство

Мудрые греки придумали для каждого искусства богиню-покровительницу, музу. Еще и сейчас имена Мельпомены — музы трагедии, Терпсихоры — музы танцев, Евтерпы — музы-покровительницы музыки и лирической поэзии, служат для торжественных похвал или шуточных комплиментов тому или другому искусству.

И только кинематограф пока не имеет традиционной покровительницы. Над ним шествуют все музы сразу. А главное — у него есть реальная «покровительница» — современная наука и техника. Ибо кино как искусство родилось на базе технического эксперимента.

В 1894 году французские инженеры, братья Люмьер, создали «волшебный фонарь» — родоначальник современной кинокамеры. Кинематограф начал свое существование как искусство балагана, как искусство визуального движения. Он был аттракционом, а стал отражением многообразия жизни, чувств, движением человеческой мысли.

У истоков каждой картины стоял автор — кинодраматург. Но произведение киноискусства не рождалось на столе писателя. Оно неразрывно было связано с сотворчеством его воплотителей в самом съемочном процессе, который возглавлял кинорежиссер.

Вот почему, как ни велико значение кинодраматурга, движение вперед, развитие кинематографа, связано прежде всего с именами кинорежиссеров.

В Америке, которая рано и бурно начала развивать художественную кинематографию, это был Давид Гриффит. У нас — Эйзенштейн, Пудовкин и Довженко. Во Франции — Рене Клер и Жак Фейдер.

Перечень этих имен можно продолжить. Но несомненно и важно одно: режиссер всегда был пионером в развитии киноискусства. Именно он двигал его вперед и вел за собой всю армию киноработников: и оператора, и актера, и художника, а в эпоху звука — и композитора.

Для того, чтобы развивать киноискусство, обогащать его язык, делать его все более массовым, все более популярным и высокохудожественным, кинорежиссеру нужно знать не только его технологию, не только уметь профессионально работать и разбираться во всех его секретах, не только быть до некоторой степени и актером, и оператором, и художником, и драматургом, — кинорежиссеру нужно быть одержимым идеей высокого предназначения кинематографического искусства. Роль, которую ныне играет кинематограф в духовном воспитании человека, стала огромна.

То, что сейчас происходит в мире науки и техники, к сожалению, не сопровождается столь же быстрым повышением уровня сознательности человека. Накопление научных и технических знаний значительно опережает моральный и нравственный рост человечества.

Поэтому сегодня функции искусства в развитии общественного сознания и нравственности чрезвычайно велики.

Данное пособие является обобщенным опытом преподавания курса кинорежиссуры на кафедре кинофототворчества. Ни один из общепринятых академических методов обучения режиссерскому мастерству не может быть бесспорным. Но получение специальных знаний основ кинорежиссуры, предлагаемых в этом пособии, должно помочь воспитанию творчески изобретательной и конструктивной деятельности будущего режиссера непрофессионального кино.

Тема 1.

КИНЕМАТОГРАФ И ДРУГИЕ ВИДЫ ИСКУССТВ

Никто не оспаривает того факта, что кино — это искусство. Точно так же никто не спорит о том, седьмое оно или девятое, ибо к шести общепризнанным разве нельзя добавить архитектуру и фотографию? порядковое место не имеет значения, главное — это содержание.

Могут возникнуть и другие вопросы. Например, новое ли это искусство или синтез многих искусств? В последнем случае — каких?

Если предположить, что это синтез искусств, встает вопрос — почему? Разве кино не обладает своей спецификой, отличающей его от других искусств? Не призвано ли кино прийти на смену и стать логическим продолжением какого-либо искусства, закончившего свое развитие?

Рассуждать о взаимовлиянии искусств и легче всего на примере кинематографа. История его — это история непрерывного поглощения литературы и живописи, театра и графики, цирка, эстрады и музыки. За время своего существования мировой кинематограф экранизировал чуть ли не всю классическую литературу, перевел в экранные образы Библию и Евангелие, добирается и до древнегреческого эпоса.

Первая попытка считать кинематографическую ленту произведением искусства связывалась с театром. В порядке такого же курьеза, каким являлись съемки движения паровоза или волнующегося моря, снимались примитивные сцены комического или драматического характера, разыгрываемые актерами. Появился первый кинематографический зритель. Появились первые маленькие специальные кинотеатры. Кинематографические съемки начали приобретать свойства производства, притом производства выгодного. Со снятого негатива можно было приготовить много отпечатков, т.е. размножать, подобно книге. Появилось желание сохранить заснятый на пленке театральный спектакль или игру отдельного актера. Но все это были лишь «живые» фотографии. Снятые куски кинопленки последовательно склеивались. И работа кинорежиссера ничем не отличалась от работы театрального режиссера. Аппарат лишь фиксировал отрешенную сцену.

Подлинное развитие кинематографа началось с того момента, когда его технические возможности обнаружили новые, более глубокие, выразительные средства передачи зрителю творческого замысла.

Но была борьба с «театральностью» в кино. Появилась необходимость действительно исследуя противоречия, неизбежно возникающие в процессе развития театра, находить разрешение их в кинематографе, используя его новыми техническими возможностями.

Какие же основные противоречия театра снимает кинематограф? Каждое произведение искусства представляет собою сложный процесс, включающий три стороны: художник, само произведение искусства и зритель. Здесь и начинается первое противоречие театра и кино.

Средний количественный охват зрителя спектаклем, даваемым в одном театре в течение года, приблизительно 100 — 150 тыс. человек. Можно увеличить приток зрителей, давая тот же спектакль в разных театрах. Но тогда качество постановки спектакля, представленного в Москве или в Ленинграде будет отличаться от периферийного. Можно увеличить театральные помещения. Но тогда теряется связь актера со зрителем. Таким образом искусство театра выявляет противоречие, рождающееся из количественного роста зрителя и качественного роста спектакля.

Как же снимается это противоречие в кинематографе? Вопрос о ценности и качестве произведения искусства разрешается раз и навсегда при постановке картины. Количественно зритель здесь может быть доведен до всего населения земного шара.

Другое противоречие состоит в том, что художнику, включающему зрителя в процесс познания действительности, свойственно стремление к максимально глубокому и широкому ее охвату. Стремление же увидеть за всяким обобщением живую сложность жизни рождает желание включить в произведение театрального искусства максимальное количество актов, явлений, расширить пространство. Например, В.Мейерхольд дробил классические пьесы, решенные по принципу «единства времени и пространства». Он стремился вызвать ощущение «диалектической сложности явления». Включал дополнительные эпизоды. Дробил и переставлял явления и сцены.

Другой крупнейший режиссер советского театра Н.Охлопков разбрасывал отдельные сцены по всему пространству театрального зала, создавая специальные крутящиеся кресла.

Кинематограф с легкостью разрешает и эту проблему. Нет необходимости изобретать крутящиеся кресла. На экране происходит мгновенная смена мест, беспредельное расширение пространства, временной охват. То, что неприемлемо для театра, стало исходным пунктом для развития кинематографа.

И все же кинорежиссура не может считаться видом творчества

совершенно отличным от театральной режиссуры. Посмотрим, что же объединяет родственные виды творчества и что отличает их?

С чем имеет дело режиссер в театре? С литературным текстом, а именно — с пьесой. Затем с живописным и музыкальным решением спектакля, т.е. с работой художника и композитора. И, наконец, с актером — главнейшим выразителем художественного замысла. Путем простого наложения двух профессий можно установить, что основные признаки режиссерского творчества в театре и кино едины.

Различие же в работе режиссера театра и кино — в разности материалов. Театральный режиссер имеет дело прежде всего с актером, реальную действительность он может деформировать лишь оставаясь все время в пределах реального пространства и времени (это сценическая площадка и время спектакля). Режиссер же кино кроме актера и окружающей его жизни своим материалом имеет еще и кинолентку. Его материал не живые люди, окружающая действительность, а лишь их изображения. Комбинируя, монтируя, кинорежиссер создает свое экранное пространство и время. Он не деформирует реальность, а создает новую.

У кинематографа есть еще одно громадное преимущество: свобода выбора точки зрения на происходящее действие и свобода выбора самого действия.

Правда, действие существует и вне кинематографа. Оно существует в театре. В умоглядном виде — в литературе. В застывшем виде — в живописи, ваянии. Однако истинной динамикой в раскрытии действия обладает только кинематограф. Это его прямой приоритет, прямое преимущество перед другими видами искусства.

В чем же заключается принципиальное, важнейшее различие между действием в театре и в кино? Зритель театра видит действие, вынесенное на сцену. Средством эмоционального напряжения, идущего от актера, а также светом, музыкой, режиссер спектакля стремится вовлечь зрителя в суть происходящего на сцене, как бы он не отдален от нее. Нередко необходимо повысить голос, порой искусственно и неоправданно, преувеличиваются жесты, ищется внешняя выразительность и т.д. Правда «жизни в образе» нарушается.

В кинематографе же зритель приближен к действию. Принцип приближения — принцип не случайный. Он не развлекает зрителя, а вовлекает его в действие, делая его соучастником жизненного события.

Далее. Кинематограф в отличие от театра безгранично владеет временем и пространством. Владеет крупным и макро-планом К.С.Станиславский, помимо действия внешнего — физического и

внутреннего словесного, говорил еще о третьем виде действия — подтексте. Это глубочайшее молчаливое действие на крупном плане раскрыл нам кинематограф.

В поисках своего собственного «языка» кинематограф от самого рождения пользовался литературой.

В известном смысле кинорежиссура есть тот же творческий процесс что и создание литературного произведения, только протекающий в обратной последовательности. Перед умственным взором писателя возникают некие картины жизни, которые он должен отразить, пользуясь всеми средствами языка, всем богатством слова. Другими словами — перевести из умозрительного ряда в литературный.

Процесс творчества кинорежиссера течет в обратном порядке, направлении. Он должен вообразить литературное описание картины жизни и как бы вновь материализовать их.

Истоки законов и языка кино мы находим у великих писателей и поэтов. Это Пушкин и Толстой, Достоевский и Маяковский ... Их творчество — лучшая иллюстрация, лучшее подтверждение родства литературы и кинематографа. Еще задолго до появления кино они писали как превосходные кинематографисты.

Вот убедительный пример «кинематографического видения» у Пушкина. Речь идет о «Пиковой даме», эпизод прихода Германа к графине. Пушкин пишет: «В десять часов вечера он уж стоял перед домом графини. Погода была ужасная: ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари светились тускло; улицы были пусты.» *) Это то, что в кинематографе называют общими планами. Детали пока отсутствуют. После общих планов Пушкин переходит к среднему плану и укрупнениям: «Изредка тянулся Ванька на тощей кляче своей, высматривая запоздалого седока... Герман стоял в одном сюртуке, не чувствуя ни ветра, ни снега». Затем Пушкин как бы поворачивает камеру и рассматривает дом уже с точки зрения Германа: «Наконец графинину карету подали. Герман видел, как лакеи вынесли под руки сгорбленную старуху... Двери захлопнулись. Карета тяжело покатила по рыхлому снегу. Швейцар запер дверь... Окна померкли. Герман стал ходить около опустевшего дома. Он подошел к фонарю, взглянул на часы, — было двадцать минут двенадцатого. Он остался под фонарем, устремив глаза на часовую стрелку и выжидая остальные минуты».

Итак, вступительный эпизод разработан в ряде картин-кадров: общие и средние планы улицы, крупный план Германа, общий план дома с точки зрения Германа, средний план крыльца, укруп-

нение, вновь общий план улицы, и заключительный крупный план Германа под фонарем с деталями часов. Здесь есть все, что требуется от литературного сценария. И оказывается все это лежит в природе высокой литературы и у Пушкина, и у Толстого, и у Достоевского.

Необходимо отметить, что уроки литературы кинематограф воспринимает не простыми путями. Лучший кадр — это обычно тот, который очень трудно, а иногда и невозможно описать. Запись «Броненосца Потемкина» не дает представления о великой картине. Фильмы Чаплина невозможно записать без потери юмора и глубины мысли. В выразительном кадре подчас заключена мысль, которая не поддается однозначному толкованию и не всегда может быть изложена литературно. Но она должна быть всегда кинематографична.

Творчество начинается с умения осознать жизнь, с умения анализировать, мыслить. Но одного воспитания мышления еще недостаточно. Надо уметь мыслить образами.

Удивительная образность стихов Пушкина сделала его поэзию великой. Образность поэзии Маяковского соответствовала образному строю эпохи. Поэзии вне образа нет. И кинематографа вне образа тоже нет. Причем, в отношении образности, у кинематографа перед литературой есть преимущество: зрительность и вследствие этого — общедоступность образов.

Когда-то Н.Г. Чернышевский, сличая поэзию с пластическими искусствами, говорил, что «поэзии доступно все, весь мир. Она обращается к воображению человека, а человек может вообразить все. Но в то же время — поэзия самое слабое из искусств... любое живописное полотно представляет для простого человека куда более впечатляющую силу, чем поэтический образ».*

Трудно не согласиться с направлением его мысли. Он мог только мечтать о таком искусстве, которое обладало бы всеобъемлющей силой литературы и зримостью живописи. Это и есть — искусство кино.

Первоначально перед мастерами «ожившей фотографии» вообще не стояло художественных целей: лишь бы было движение, лишь бы было видно и понятно. По мере развития сюжетной и психологической основы фильма, начались поиски изобразительного стиля. Операторы и режиссеры немедленно обратились к опыту живописи.

Приступая к очередному фильму, уважающий себя кинематографист шел в Эрмитаж или в Третьяковку. Передвижники или

* Чернышевская Н. Жизнь и деятельность Н.Г. Чернышевского — М.: Худ. литература, 1953. — с. 445.

импрессионисты, Рембрандт или Репин помогали найти стилизовое решение, а подчас и композицию отдельных кадров.

Живописное полотно зритель рассматривает в музее подвижно, то подходя, то отходя, то «путешествуя» по полотну взглядом.

Возьмем для примера картину Репина «Иван Грозный и сын его Иван». Обычно она рассматривается так: сначала обе фигуры (обстановка почти не замечается)... затем, резким приближением взгляда или подхода, — два лица... Затем — пальцы Грозного, зажимающие рану... кровь...лицо царевича...лицо Грозного...его глаза...его редкие волосы...лоб, испачканный кровью.

Снова — два лица. Затем взгляд скользит по руке вниз...Мы видим ноги...смятый ковер...отброшенный жезл...лужа крови на полу... И только теперь обращаем внимание на глубину комнаты: видим опрокинутое кресло и т.д.

Это «путешествие» взгляда кинематографично. Примерно так должна вести себя кинокамера, формируя отчетливо организованную композицию.

Так художники как бы предвидели появление кинокадра, еще до изобретения братьев Люмьер.

В свою очередь живопись последних десятилетий взяла на вооружение многое от кинематографа. Широкоугольная оптика открыла для живописи новые ракурсы и способы видения мира, дала возможность «увидеть» подчеркнутую перспективу. Опираясь на оптические трансформации, обнаруженные кинокамерой, и графика стала «широкоугольной».

Ну и, наконец, сравнительный анализ музыки и кино показывает, что и между ними есть много общих черт, которые служат фундаментом для их плодотворного содружества.

Кино и музыка — искусства временные. Содержание как музыкального, так и кинопроизведения раскрывается постепенно, на протяжении определенного отрезка времени.

Художественный образ в них дается в непрерывном развитии и движении. Кино и музыку роднит именно способность воплощать движение в различных его видах и формах. Ведь кинематограф в переводе на русский язык означает «писать (изображать) движение». Самые простые и самые сложные музыкальные образы — это результат непрерывного движения музыкальной мысли.

М.Мартен в своей книге «Язык кино» пишет: «Мы не можем представить себе остановившийся звук, он существует лишь в движении... как и киноизображение.»*)

Музыка и кинематограф — искусства ярко динамичные, им

присутца огромная эмоциональность, активность развития действия. Именно передача эмоциональных состояний и движения сближает оба искусства.

Если экран дает возможность полно и всесторонне познать мир, обогащает наше сознание, то музыка гораздо сильнее воздействует на чувства. Соединение обоих искусств в одно органическое целое открывает огромные возможности для создания объемного звукозрительного образа, для полного, разностороннего познания жизни.

В музыке есть такие понятия, как контрапункт и полифония. Полифония — это многоголосый склад музыки, в котором все голоса мелодически самостоятельны. А контрапунктом является соединение в одновременном звучании двух или более мелодических самостоятельных голосов, одинаковых по ритму.

Многокомпонентное киноискусство часто сравнивают с полифонической музыкой. Одновременно мы ощущаем и контрапунктное построение. Вот возник голос актера... Пользуясь светом, цветом, тональностью — ведет свою «мелодию» киноаппарат... вот в объемах и ракурсах проступает «голос» художника-декоратора... явственно слышится «голос» композитора... и, наконец, монтаж объединяет всю конструкцию фильма.

И может потому некоторые кинофильмы невыразительны и плоски, что «мелодии» их упрощены, однолинейны, а «голоса» их мелодически не самостоятельны.

Тема 2.

ДВИЖЕНИЕ, ВРЕМЯ, ПРОСТРАНСТВО

Одними из основных свойств диалектического мышления являются следующие:

а) всякое явление рассматривается прежде всего в его движении, в его непрерывном развитии, т.е. каждое явление в его настоящем делается понятным только тогда, когда оно рассматривается как часть его собственной истории, имеющей прошлое и будущее;

б) каждое явление рассматривается диалектическим мышлением в непосредственной, органической связи со всеми окружающими его явлениями. Всякая частность только тогда приобретает ясный, реальный смысл, когда она будет понята как выражение общего. И совершенно также любое обобщение приобретает реальный смысл, только будучи выраженным в частности.

Искусство кинематографа является актом коллективного познания действительности.

Все многообразие внешнего мира — это многообразие трех основных категорий: движения, времени и пространства. Вне времени, движения, пространства не существуют ни окружающий мир, ни человек.

Исходя из этого определим схематически возможности разных искусств.

Живопись и скульптура — сила непосредственного воздействия зрительного образа, но нет движения и развития его во времени.

Музыка — сила непосредственного ощущения движения и развития во времени, но нет зрительных образов.

Литература — исчерпывающая полнота отражения действительного мира со всеми его связями, но нет непосредственного воздействия ни зрительным образом, ни звуковой интонацией живой речи.

Театр — зрительный образ, живая речь, но резко ограничены возможности полного показа объективной действительности.

Кинематограф же может дать на экране полную, непосредственно впечатляющую картину жизни во всех трех измерениях, изображая ее как диалектический процесс величайшей сложности. Он точно видит детали и охватывает единым взглядом общее. Отражает взаимную связь частного с частным и частного с общим. Возвращается в прошлое и уходит в будущее.

Своеобразие воспроизведения в кино реального мира в его трех

измерениях, трех основных категориях — в движении, во времени и пространстве — является основополагающим пластического образа на экране.

Какова же специфическая особенность этого пластического кинообраза?

ДВИЖЕНИЕ

Движение в том виде, в котором его практически видит зритель, зависит от следующих факторов:

- а) движение объектов съемки;
- б) движение камеры при съемке;
- в) взаимосвязи движений, следующих друг за другом в монтаже.

Когда говорят о движении, воспроизводимом в кино, то чаще всего имеют в виду не все его виды, а простейшую, легко воспринимаемую зрителем форму — движение только как перемещение. Выработан даже специальный термин, обозначающий его перемещение — внутрикадровое движение.

Ведь экран не передает само движение, а воссоздает его посредством последовательного чередования ряда статических моментов действия, зафиксированных съемочным аппаратом.

И действительно, на отснятой пленке нет движения. Каждый снятый кадр это обычные, неподвижные «фотографии», на которых запечатлены в полной статике отдельные фазы движения. Только при демонстрации на экране статичные фотографии, проходя с определенной скоростью через кинопроекторный аппарат и «замирая» на какую-то долю секунды, создают благодаря свойству нашего зрения иллюзию движения на экране.

Таким образом, в кино реально только движение ленты в проекционном аппарате. Но кинозритель движения ленты не видит, как не видит в отдельности каждого кадра, мелькающего на экране.

У зрителя происходит превращение невидимого для него, но реального движения пленки в кинопроекторе в иллюзорное движение на экране.

Однако не только в способности с предельной достоверностью воспроизводить движение выражается специфическая особенность кино как искусства. Кино стало искусством только тогда, когда оно, осмысляя действительность, стало воссоздавать зримый мир с присущей ему скоростью движения.

Само движение, как составляющая пластического кинообраза,

может о многом рассказать зрителю. Ведь оно само по себе в высшей степени выразительно. Например: на экране мать и ребенок. Душевное состояние может быть раскрыто характером жестов, их движением: спокойные или суетливые, ловкие или неумелые, энергичные или вялые.

Не менее важна и окружающая среда. Она тоже участвует в действии, в движении: течение облаков, волнующееся на ветру пшеничное поле, бурная энергия водопада, мерное качание маятника и т.п.

Движение в кино, несмотря на его абсолютную достоверность, не адекватно реальному. Кино, как правило, усиливает динамизм действия, повышает его интенсивность и скорость.

Иллюзия ускоренного в кино движения — это следствие воссоздания на экране иного, чем в реальной жизни, пространства. Перспективные соотношения на экране зависят от характера объекта, которым произведена съемка.

Любой фотограф знает, какие возможности дает применение различной оптики для отображения мира. Фокусное расстояние объектива — это не только техническое условие съемки. От него зависит специфика художественного отображения, то или иное осмысление зрительного образа. При съемке объекта, движущегося вдоль оси широкоугольного объектива, его динамика усиливается (человек быстро увеличивается или уменьшается). При съемке короткофокусной оптикой — масштаб предметов по мере удаления от аппарата изменяется чрезвычайно быстро. Появляется динамичность, острота. Наиболее приближены к реальной действительности съемки объективами 35 и 40 мм.

Динамичность движения во многом зависит и от скорости. Изменяя ее можно придать движению нужный характер. Для этого существуют различные виды съемок (ускоренная, замедленная).

Еще более усиливается движение при съемке движущейся камерой. Когда картина снята, движение, запечатленное кинокамерой, подвергается дальнейшим изменениям в монтаже.

Но и этим не ограничиваются изобразительные возможности кино в области передачи движения. Экран способен придать движение как «живой», так и «мертвой» природе, которая в реальной действительности находится в состоянии покоя. Это — рисованная и объемная мультипликация. И, наконец, кино дает возможность навсегда фиксировать скорость движения. А это в свою очередь позволяет воссоздавать на экране темп, отличающийся своей точностью.

Таким образом, не столько способность воссоздавать кинематическую картину действительности, сколько способность сочетать разные кинематографические измерения движения дает возможность кинорежиссеру передавать свое впечатление от осмысленной им действительности. И эти возможности кинематографа многообразны.

ВРЕМЯ

Время определяет последовательность того, что произошло в жизни. Многие действия или взаимоотношения можно изменить или преобразовать. Но время никакому пересмотру в жизни не подвластно — всегда уже слишком поздно вернуться к предыдущей минуте.

Есть разные понятия времени: одно — в приложении к жизни, другое — в приложении к реальному искусству, третье — в приложении к кинематографу.

В жизни время у нас длится столько, сколько оно длится, т. е. за час проходит именно час.

В театре время прерывисто, потому, что за 15 минут антракта может пройти год, месяц, несколько лет. Одними только сменами картин художник властен уплотнять и растягивать время. Но и само время, в течение которого происходит сценическое действие, — не совсем реально и точно. (Мы слышим шум подъезжающего за кулисами экипажа, а через 2—3 секунды люди уже на сцене).

Значит уже в театре какие-то временные категории нарушаются, хотя и не столь значительно, как в кинематографе.

Именно передача времени представляется одной из самых больших если не загадок, то особенностей киноискусства.

Смена кадров практически означает для зрителя выключение из реального хода времени. Но это только один из признаков, который лежит на поверхности.

Время, как и движение, в кино бывает двух родов: условное — субъективное, имеющее большое значение как выразительное средство; и реальное — абсолютно точное, измеряемое минутами и секундами, связанное с движением пленки в проекционном аппарате.

Кстати, кино и музыка — это искусства, где размер художественного произведения учитывается в единицах времени.

Почему же кино, в отличие от других видов искусств, может быть абсолютно точным во временном измерении?

Потому что в кино время фиксируется с абсолютной точностью — скоростью протяженности пленки, с которой она проходит вначале через съёмочный, а потом (при демонстрации) через проекционный

киноаппарат.

Однако, если бы кино могло с точностью часового механизма протоколировать только реальные события, время не стало бы выразительным средством кино. Кинорежиссеру не всегда необходимо воспроизводить в точности реальное время. Он не копирует окружающий мир, а воссоздает его в соответствии со своим творческим замыслом, который и определяет выбор художественной формы, в том числе и временной.

Поэтому в одних случаях нам важно растянуть или ускорить время изображаемых событий, в других — быть по возможности точными.

И в чем же заключена возможность разной организации времени на экране? Оказывается, достаточно длину куска снятой пленки укоротить или удлинить, или же при демонстрации увеличить или уменьшить скорость прохождения ленты через аппарат по сравнению с той, какая была во время съемки — и на экране возникает иллюзорное время (например: немой фильм снят на 16 кадров, а демонстрируется на 24 кадра — тем самым ускоряется время в восприятии зрителя).

«Время внутри произведения — иллюзия, — пишет Белла Балаш, — такая же иллюзия, какой является, например, пространственная перспектива в картине».*

Таким образом — условное время в кино величина изменчивая. Из чего она складывается? Прежде всего за счет изменения скорости съемки.

Замедленная съемка используется для научных целей (рост растения или кристаллов), для комических эффектов (движение транспорта, бег часов), для драматического напряжения (несущиеся облака или тучи), в фантастических фильмах (поездка в будущее или в страну призраков) и т.д.

Ускоренная съемка используется для того, чтобы лучше рассмотреть то или иное явление (полет пули, вращение лопасти винта), или создать впечатление необыкновенной мощности, долгого напряжения или усилия.

Применяют и обратную съемку, которая чаще всего вызывает комический эффект.

Существует несколько способов организации кинематографического времени. Самый обычный способ — это сжатое время. Человек идет по лестнице. Затем весь подъем его опускается и мы

*Варшавский Я. Встреча с фильмом. — М., 1962. — с. 74.

видим уже как он входит в квартиру. У зрителя возникает довольно сложная иллюзия времени: создается впечатление, что и в его (зрителя) реальной жизни прошло несколько больше времени, чем фактически потребовалось для демонстрации этих двух кадров. Такое возможно, конечно, только в кинематографе. Ни театр, ни литература не могут достичь такого художественного эффекта.

Соответствующим монтажем можно достичь обратного эффекта — создать впечатление, что прошло значительно меньше времени, чем его потребовалось для демонстрации определенного эпизода. (Например, сперва на экране показывается стреляющий человек, а в последующих кадрах — реакция прохожих и того, в кого он целился). В действительности все это происходит почти в одно и то же время. И у зрителя складывается впечатление, что последовательно показываемые кадры он видел сразу, почти одновременно.

Реальное время для демонстрации этих кадров будет значительно большим, чем впечатление об иллюзорном времени, которое они создают в фильме.

Второй способ — совпадение времени, т.е. сохраняется длительность отрезка времени в жизни и на экране. Например, съемка панорамой.

Третий способ — смещение времени. Галлюцинации, мечты, фантастика. Эта временная многоплановость очень выразительна и психологически оправдана.

Четвертый способ — обратный ход времени. Это может быть возврат по ходу фильма к прошлому. Когда мы видим художественный фильм или даже снятую несколько часов назад кинохронику — нам все представляется как-бы впервые происходящим перед нашими глазами. В этот момент мы находимся во власти иллюзии. Нам только кажется, что происходящее на экране — это настоящее. В действительности все уже было, хотя мы верим, что видим впервые.

В действительности нельзя представить два настоящих времени, одновременно сосуществующих в одном пространстве.

В кино же возможно совмещение нескольких настоящих времен (сейчас и в прошлом одновременно). Конечно, это все иллюзия, как в художественной литературе при описании прошлых эпох. По-видимому кинорежиссеры и переняли этот прием от писателей. Он оправдан:

а) в силу художественных причин. Завязка, возврат к прошлому и развязка. Симметричность структуры придает единство, ибо выделяет настоящее через прошлое;

б) с драматургической целью, чтобы дать понять зрителю

какова будет развязка, т.е. отказ от искусственной дедрамматизации, создаваемой ожиданием неведомой развязки (исключение составляет детективный жанр);

в) наконец, возвращение в прошлое может быть оправдано мотивами общественного, идеологического порядка.

Еще поэтика немого кино выработала целый ряд кадров-символов, обозначающих течение времени.

Это листья, опадающие с деревьев, распускаяющиеся почки, уносящиеся потоки воды, переворачивающиеся страницы календаря, зажигающиеся или гаснущие огни улицы, быстро вращающиеся стрелки часов и т.п.

Благодаря этим или подобным способам уплотнения времени в фильме нам часто кажется, что мы провели в кинотеатре значительно больше времени, чем в действительности. А на самом деле — мы просто жили в другом измерении времени.

Таков фактор иллюзорного времени в кино.

Итак, кинематографическое время — это сознательная организация реального времени. Оно должно быть построено на незыблемой основе фактической хронологии. Время, с его неотвратимостью и длительностью составляет обязательное условие нашей жизни и истории, движение которых отсчитывают мелькание секунд и величественное течение веков.

Именно из этой реальности черпает кинематограф свое напряжение и силу своего воздействия. Он не может укрыться в мечте, лежащей вне времени. Кинематографическое время нельзя уподобить «часам без стрелок». Поэтому кинорежиссеру необходимо воспитывать строгое ощущение длительности и временной последовательности, чтобы быть в состоянии точно определить метраж каждого кадра и фильма в целом.

ПРОСТРАНСТВО

Итак, мы установили наличие в кино реального и иллюзорного движения, а также — реального и иллюзорного времени. Точно также в кинематографе существуют два вида пространства: реальное и иллюзорное. Реально в кино то пространство, которое отделяет зрителя от экрана, а также экран с его отражательной поверхностью.

Иллюзорна в кино кажущаяся трехмерность и глубина изображения пространства на экране при демонстрации фильма.

На восприятие сторон кадра влияет размер экрана (телевизор и киноэкран), соотношение сторон кадра (широкоэкранный, широкоформатный, панорамный), звук. Стереофонический звук дает

более полное представление об иллюзорности пространства, чем фильм с обычной фонограммой. Кино — это единственное искусство, сумевшее с такой полнотой овладеть пространством. Кинокамера изучает и исследует его так же, как мы рассматриваем его в обычной жизни. Но в кино пространство становится для нас художественной реальностью — такой же, как живопись. Ведь экран, как полотно живописца, плоский. Пластическое решение пространства в живописи явилось прорывом так называемого «пространства» экрана. Кино осуществило многовековые попытки живописи «оживить» пространство, вдохнув в него движение, время, создав совершенно особый мир.

Сам факт объемной иллюзорности пространства на экране означает, что кино способно точно воссоздавать реальное трехмерное пространство, как в его свето-цветовой передаче, так и в объемно-перспективных соотношениях.

Знание законов перспективы позволяет живописцу или графику создавать на плоскости иллюзию объемного пространства. В кино тот же результат достигается автоматически. Объектив съемочной камеры фиксирует изображение на светочувствительной пленке приблизительно в таких же перспективных соотношениях, в которых он рисуется глазу. Оно живое и выразительное. Это — жизнь в действии, предметы в движении, движение в пространстве.

Поэтому архитектура, скульптура, театр и танец — искусства, существующие в пространстве, тогда как кино является искусством пространства. Оно не только воспроизводит реальное пространство, но и само создает его.

И возможность здесь не ограничивается съемкой с одной точки одного кадра, а преумножается съемкой в разных местах, в разных ракурсах и с различной степенью приближения или удаления от зрителя. Отсюда и происходит непрерывное изменение иллюзорного расстояния между зрителем и изображением на экране.

Кинематограф передает пространство двумя способами: с помощью движения аппарата и при помощи монтажа. Из сочетания кадров — движущихся и неподвижных (с учетом внутрикадрового движения) — складывается ощущение пространства. Причем эти кадры в реальности могут не иметь никакой материальной связи между собой, и тем не менее, будут восприниматься зрителем как единое художественно-кинематографическое пространство.

Вот классический прием режиссера Л.Кулешова:

1. Молодой человек идет слева направо (снято около ГУМа в Москве).

2. Женщина идет справа налево (снято около памятника Гоголю).

3. Встречаются, пожимают друг другу руки (снято у Большого Театра).

4. Большое белое здание с широкой лестницей (кадр взят из американского кинофильма «Белый дом»).

5. Они поднимаются по этой лестнице (снято у Храма Спасителя).

Материал, из которого режиссер создает свое произведение, не живые люди, не настоящий пейзаж, не реальная декорация, а лишь их изображения, заснятые на отдельных кусках пленки. Эти куски пленки могут укорачиваться, изменяться и связываться между собой в любом порядке. На них зафиксированы элементы реальности. Из них кинорежиссер создает свое экранное пространство и свое экранное время. Он не деформирует реальность, а лишь пользуется ею для создания новой реальности.

Мы привыкли по воле создателя фильма переноситься в одно мгновение из одной комнаты в соседнюю, из одной части города в противоположную, с одного континента на другой, а теперь и с Земли в Космос. Мы приучились в кино видеть лицо человека, увеличенное во весь экран, приближенное настолько, что исчезает расстояние, отделяющее его от нас.

Мир кино — это мир эмоциональных и художественных впечатлений. Несмотря на условность на экране иллюзорных движений, времени и пространства, они представляются зрителю достоверными.

Поэтому пластический образ в кино в большей степени, чем в каком-либо другом виде искусства, способен представить жизнь в «формах» самой жизни. В этом его изобразительная сила, его способность показывать правду жизни.

Но в этом и коварное свойство кино. Благодаря способности добиваться кажущейся достоверности, оно может стать и величайшим дезинформатором. Ложь с экрана страшнее лжи в печати, потому что экран заставляет верить в ложь, преподносит ее в форме достоверной как жизнь.

Понятия «я видел это в кино» и «я видел это собственными глазами» становятся почти равнозначными. Поэтому особая ответственность ложится на всех, кто причастен к созданию произведений киноискусства. И в первую очередь в ответе за идейное и художественное содержание фильма кинорежиссер.

Тема 3.

ЧТО ТАКОЕ КИНОРЕЖИССЕР?

Не по должности, разумеется, не по обстоятельствам, а по неотступной потребности, по творческому самоощущению, по внутреннему праву. Тебе — художнику — подчиняется весь мир! Вот, что такое кинорежиссер.

Человек вглядывается в мир, стремится подчинить его своей идейной и образной задаче. « Я — кинорежиссер », т.е. я могу осмыслить те или иные черты и связи окружающего мира и изыскать для них кинематографически-образное выражение в фильме. Ведь изменения реальной действительности безграничны.

Режиссерское творчество по природе своей энциклопедично, а сама профессия « кинорежиссер » — полифонична. Надо дружить со многими музами, пластически видеть мир, природу драматического и поэтического, обладать музыкальной культурой, чувством ритма и т.п.

Кинематограф — искусство коллективное. И кинорежиссер изначально организатор и непосредственный производитель фильма. Режиссер (в переводе означает « управляющий ») представляет ту организующую силу, которая на единой идейнотворческой основе должна воссоединить усилия всех членов съемочной группы.

Он стоит между автором и « истолкователями » автора. Ибо композитор, который пишет музыку, художник, который строит декорации, оператор, который снимает фильм, актер, который играет роль, — все они суть « истолкователи » замысла, его интерпретаторы. Разумеется, каждый из них вносит много своего: они авторы своих ролей, авторы изображения, музыки, но все они подчинены общему замыслу. Кинорежиссер же всех их объединяет. Его деятельность поначалу может показаться даже несколько бюрократической. Ведь сам режиссер вроде бы ничего не делает. Он не располагает ни краской, ни палитрой, как художник, ни своим телом и голосом, как актер, ни скрипкой, как музыкант, ни киноаппаратом и пленкой, как оператор. И тем не менее, именно кинорежиссер является главным истолкователем замысла.

Сложность его работы состоит в том, что он в одиночку не может сам осуществить свой замысел. Не располагая никакими « орудиями » искусства, он как бы « лепит » свой замысел при помощи чужого творческого труда. И как только он теряет связь с остальными равноправными участниками коллектива — он теряет все! Коллектив

распадается, а вместе с ним перестает существовать и сам кинорежиссер.

В связи с синтетическим характером киноискусства, профессия кинорежиссера необычайно сложна. Нужно суметь каждому внушить, передать свое видение, найти с каждым общий профессиональный язык — чтобы каждый его понял. А если картина терпит неудачу, хотя бы в одном из компонентов, — вина кинорежиссера и он несет ответственность за свою творческую неудачу, как и за неудачу члена коллектива.

Следовательно кинорежиссер должен обладать глубокой и разносторонней культурой для того, чтобы иметь возможность «на высоком уровне» обращаться с самыми разными специалистами киноискусства. Для того, чтобы создать высокохудожественную кинокартину он должен пройти через все многочисленные этапы работы единое, им управляемое и им осознанное, организующее начало.

Необходимо воспитать в себе это качество, без которого невозможно быть кинорежиссером. Речь идет об организаторских способностях.

Кинорежиссура в этом смысле — дело, можно сказать «военное». Между прочим, не случайно в мировых справочниках эта профессия по степени напряженности идет сразу же вслед за профессией летчика-испытателя.

Четкость, распорядительность, умение руководить людьми, возглавлять творческую и производительную деятельность множества соучастников, понимание взаимоотношений, складывающихся в рабочем коллективе, всего этого требует профессия кинорежиссера. Надо заранее подготовиться к огромному труду. Пожалуй нет другого искусства, которое требовало бы такого упорного труда, какого требует кинематограф. Работа в нем черная, сложная, напряженная, подчас мучительная. Но и радостная!

Всякий раз, и в каждом кадре, кинорежиссер имеет дело с неповторимым явлением: будь то актерское вдохновение, документальный кадр-событие, научный поиск, исторический документ и т.п. Сохранить способность удивляться миру, как удивляется ему ребенок, открывать в мире новое, прекрасное или дурное, открывать с наивностью юности — основное свойство таланта.

Надо уметь «зажечь» всех участников фильма, заинтересовать, увлечь их, а потому неизбежно превратиться в своеобразного педагога. Кинорежиссер — всегда еще и педагог.

Как уже было сказано, профессия кинорежиссера универсальна.

Для нее необходимо все: идеология и философия, литература и изобразительное искусство, музыка и театр, умение решать технические и производственные вопросы.

Одно из основных требований кинорежиссуры — умение наблюдать жизнь. Без постоянного соприкосновения с современностью невозможно стать настоящим художником.

К.С. Станиславский говорил: «...режиссер — это тот, кто умеет наблюдать жизнь и обладает максимальным количеством знаний во всех областях, помимо своих профессиональных».*

Кинорежиссура начинается там, где художник сталкивается с жизнью, участвует в ней, осмысливает ее и, наконец, «заряжается» ее токами настолько интенсивно, что почти физиологической потребностью становится в нем передать это свое ощущение и познание жизни другим людям.

Продолжая мысль, высказанную К.С. Станиславским, С.А. Герасимов пишет: «Режиссура — это искусство, неотделимое от идеологии. И не ждите, что Ваши идейные враги или противники будут играть с вами в поддавки. Нет, борьба глубже и сложнее. И не случайно, что главный бой за человека идет по линии принципиальных позиций, а не только поисков стиля».**

Что влечет каждого из нас к искусству вообще и кинематографу в частности? Наверное — жизнь человека, отраженная в художественных образах. Горький назвал когда-то литературу «человековедением». Это понятие с полным правом можно отнести и к кинематографу.

Сейчас среди молодежи очень модно наслаждение своей «приметливостью». Тенденция к «заметности» есть и в кинорежиссуре. Некоторые кинорежиссеры при этом ссылаются на то, что «они, мол, так чувствуют».

Да, мы познаем мир чувственно. Это верно. Но сознание наше тем и отличается от инстинкта, что способно переработать все увиденное. Однажды Гете сказал, что «художник, изобразивший мопса со всей точностью, добился только одного: в мире стало на одного мопса больше»*** Это и есть вульгарный материализм, который говорит: «вижу — отражаю». В искусстве этого абсолютно недостаточно.

* Горчаков Н. Режиссерские уроки К. Станиславского. — М., 1962 — с. 42

** Волянская Н. На уроках режиссуры С. Герасимова — М., 1965 с. 369

*** Там же

Конкретное наблюдение и точный конструктивный замысел — неразрывные стороны познания художником жизни. Не раз приходится слышать: «мировоззрение мировоззрением, а дарование дарованием». Думается, что оба эти явления представляют собой стороны единого целого. Истинная современность — не в модном покрое брюк и не в модных романах, а в ощущении прошлого, настоящего и перспективы. Тогда ты художник, а не ремесленник. Тогда в каждом фильме будет «запас мыслей и чувств». Как говорил К.С. Станиславский — «истина страстей» самого себя.

Надо уметь жить и работать в «предлагаемых обстоятельствах», уметь раскрыть свое «Я», свою творческую индивидуальность как можно полнее. Система собственных наблюдений над жизнью — основа профессии кинорежиссера. Ведь характер человека раскрывается в реальной жизненной среде. Творчество начинается с умения осознать жизнь, с умения анализировать, мыслить.

Кинорежиссер не должен подменять собой специалиста. Но иметь литературные навыки ему просто необходимо. Он обязан иметь свои «записные книжки». Из этих «записных книжек» может родиться его будущая кинокартина. Ведь кинорежиссура начинается задолго до написания литературного сценария. Важно еще до постановки возможно более полно и ярко увидеть свой будущий фильм. А для этого надо будить свое воображение.

Композитор Рахманинов так определил основное качество, которым должен обладать, по его мнению, музыкант-творец: «первое — это воображение. Я не хочу утверждать, что артист-исполнитель не обладает воображением. Но есть все основания считать, что композитор обладает большим даром, ибо он должен, прежде чем творить, воображать с такой силой, чтобы в его сознании, прежде чем написана хоть одна нота, возникла отчетливая картина будущего произведения. Его законченное произведение является попыткой воплотить в музыке самую суть этой картины».*

Именно воображение особенно важно для режиссуры кино, ибо в этом искусстве путь от замысла к воплощению сложнее, чем где-либо. Но воображение, как и глаз художника, может быть современным и архаичным: «видеть больше — еще не значит увидеть много».

Известно, что не всякий человек, много читающий, уже в силу этого обстоятельства наделен хорошим художественным вкусом. Человек может быть активным посетителем симфонических концертов и, вместе с тем, не слышать своеобразной интерпретации известных ему произведений тем или иным дирижером.

Бывают люди, не пропускающие ни одного кинофильма, но не чувствующие различия между кинематографическим образом и ремесленным сочетанием кадров, между глубиной психологической характеристики героя и событийной стороной фильма.

Задача кинорежиссера — помочь развить эстетическую культуру чувства человека, сделать его более тонким, совершенным. Другими словами — возвысить эстетическое чувство до степени эстетического вкуса.

Поэтому кинорежиссер должен обладать даром концентрации идеи как писатель, видения линий и композиции как художник, обладать чувством ритма и музыкальностью композитора, иметь чувство формы скульптора.

Тема 4.

ИНИЦИАТИВА МЫСЛИ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ «ПРОЗРЕНИЕ»

С чего же начинается художественное «прозрение» кинорежиссера? С того, что однажды он должен опутить недовольство самим собой. Затем заметить, что достоверность искусства сказывается не одинаково в театральном спектакле и балете Чайковского, в романе Толстого и в стихах Маяковского. Подобно его стихам некоторые фильмы кажутся трудными, непонятными. Не надо огорчаться. Надо посмотреть второй, третий раз, взяться за книгу, задуматься о родственных явлениях в искусстве — о живописи, музыке, скульптуре.. и тогда начинают возникать некие общие формы и мысли в «трудных» фильмах и других произведениях искусства. И если хоть одна, две, три черты сходства осознаны — открывается новый мир духовных сокровищ. Происходит художественное «прозрение».

Луи Дакен в своей книге «Кино — наша профессия» говорит: «Богатое своими неисчерпаемыми возможностями, вечное своей молодостью, кино является самым смелым и самым опасным из искусств. Фильм — это всегда поиск, всегда открытие.. Опыт не облегчает работу в этой области. Мы являемся одновременно и творцами и искателями.. Эта профессия поглощает нас полностью. Самое сложное из искусств, кино быстро выматывает человека. Талант, способности, энергия — все поглощается им. Оно беспощадно, жестоко мстит за малейшее проявление слабости. Тех, кто сегодня не хочет этого понять ожидает немало разочарований».*

Понять, что кино это искусство — значит постичь природу «образного мышления». Какие же мысли питают «образное мышление» кинорежиссера? Увидеть, понять, полубить предмет изображения. Это и будет ходом художественного мышления.

Однако только увидеть, или только понять, или только полубить — мало. Необходимо и то, и другое, и третье.

Желание воспроизвести на экране весь мир повело пионеров нового искусства по неизведанным и головокружительным путям. Кинорежиссеру стало подвластно то, чем никогда не владело искусство. Говорят ведь: «Это может показать только кино!»

* Дакен Луи. Кино как профессия. — М., 1963. — с. 25-27.

Правда, не лишним будет вспомнить, как восхищаясь способностью экрана передавать все формы движения в пространстве и во времени, многие считали, что внутренний мир человека «не киногоничен», и что для изучения человеческого «духа» достаточно романа и театра. Это глубокое заблуждение. Но вернемся к кино.

Как быстро постарели кинобоевики не только тридцатых, но и восьмидесятых годов!

Где разгадка этому? Не постарела же музыка Скрябина и Рахманинова, написанная в начале века. Не потеряли свою прелесть рассказы Куприна и О'Генри, вышедшие в свет лет 80—90 назад. Не покрылись пылью полотна Серова и изваяния Родена.

Так почему же у многих «киношедевров» прошедших лет оказался такой короткий срок? Очевидно потому, что тот кинематограф не был искусством.

Мы говорим, что действие — это не только бег коня или движение поезда. Это еще и движение мысли, и борьба взглядов, бег фантазии, взлет творчества.

Подумать только, еще в 1964 году Михаил Ромм писал: «...экран не оставляет в запасе даже нескольких секунд, которые можно пожертвовать на размышление!».

А к концу своей жизни создает «Обыкновенный фашизм». Это с начала до конца — фильм-размышление.

В фильмах или в любом произведении искусства, надо уметь находить более того, что показано в кадрах, на полотне, на бумаге. Надо научиться чувствовать авторскую «природу мысли». Ведь не случайно говорят: «...это фильмы Гриффита, Чаплина, Эйзенштейна, Тарковского, Сокурова...»

Имена Герасимова, Райзмана, Бондарчука, Тарковского связаны и с режиссурой и с драматургией. Француз Рене Клер и итальянец Феллини, японец Синдо и американец Уэллес пришли в режиссуру из журналистики и сценаристов.

Невольно возникает вопрос: а может быть большой кинорежиссер это и есть большой кинописатель? Может быть это и есть кинодраматург, ясно видящий свое произведение и в самых общих его очертаниях, и даже в трепете светотени?

Авторская инициатива мысли характерна и необходима для режиссера кино. При рождении театрального искусства в Древней Греции, автор, режиссер, актер часто были одним лицом. Потом драматургия, зародившаяся в лоне театра, отделилась, стала самостоятельной. Может быть что-то в этом роде происходит и в кино? Только в обратном направлении.

Перед режиссером кино природа как-будто сама по себе представляется явлением аллегорическим. Он способен претворить ветер, дерево, воду, снежную белизну в «образ», исполненный смысла и чувства. Уметь удивиться привычной простоте окружающего мира и это удивление передать средствами своего искусства — это ведущий принцип, образующий режиссерский замысел и формирующий его воплощение. Это способ увидеть реальную сложность за кажущейся простотой. Увидеть и вникнуть, понять и показать в образах киноискусства.

Процесс работы над фильмом — это инициатива мысли, непрерывное обогащение первоначального замысла. Творческий результат в целом определяется главным образом мерой проникновения автора и кинорежиссера в жизнь, способность увидеть неповторимое, во сто крат увеличенное главное, во сто крат уменьшенное несущественное.

Теория кинорежиссуры не может существовать без практики, а практика кинематографа последних лет весьма скупа для больших обобщений. Г.Козинцев однажды сказал: «Наш экран становится плоским. Его плоскость не только плоскость проекции, но плоскость мышления, изображенного на экране».*

Темы, ожидающие сегодня кинематографистов, столь же разнообразны, как разнообразна культура, условия жизни, уровень развития. Все вокруг бросает вызов художнику, все требует его внимания.

Вовсе не обязательно, чтобы художник интересовался исключительно проблемами политическими или экономическими. Его интересы могут быть сосредоточены на любом аспекте реальности. Но кинорежиссер обязательно должен обладать способностью ощущать напряженность и возможные связи, соединяющие его с окружающей жизнью. Он должен вывести эти связи на свет, открыть к ним доступ «глазу» камеры и «уху» микрофона, чтобы вдохнуть в фильм жизнь человеческих страстей. В этом его мировоззрение и этические принципы.

Кино необыкновенно расширило возможности искусства в отображении действительности, в раскрытии связей явлений. Повышенный интерес к факту, к своеобразию природы и к ее постижению, интерес к документу и, тем самым, к действительному, а не вымышленному миру, — вот что ныне является главной чертой кинематографического процесса.

* Козинцев Г. Собр.соч. Т. 1 — Л., 1982. — с. 479.

Тема 5.

МОНТАЖ, КАК СПЕЦИАЛЬНОЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО КИНЕМАТОГРАФА

Однажды педагога и режиссера С.А.Герасимова попросили определить, что является главным в его работе по воспитанию молодых кинорежиссеров. И он сказал: «Главным образом я стараюсь научить видеть».

Возможно в этом и заключается сущность киноискусства. Но научиться видеть не так-то просто.

Мы не можем сбрасывать со счетов произведения чутких художников Запада, пытающихся творчески использовать фильм для передачи своего видения. И наш долг видеть их творчество, уметь понять личные муки многих художников, оказавшихся в пустоте между двумя мирами. Ряд из них не может вернуться к прошлому и не способен идти вперед — к будущему. Кино для них — средство скрыться от действительности. И тут проблема «видения» перестает быть личным делом художника. Она становится проблемой социальной, идеологической.

Народы мира участвуют в борьбе за улучшение условий своего существования. Социальное преобразование влечет за собой сложные психологические, эмоциональные и политические процессы.

И вот монтаж — это и есть особый, специфический, кинематографический способ обозрения мира, способ раскрытия событий. Он является одной из главных сторон кинематографического искусства и во многом определяет метод подачи художественного материала. Следовательно монтаж — это своеобразный метод мышления, необходимый и наиважнейший для кинорежиссера. Он раскрывает и разъясняет связи между явлениями реальной жизни. Определяет степень одаренности художника, который умеет превратить внутреннюю, скрытую связь реальных явлений в связь как бы обнаженную, ясно видимую, непосредственно воспринимаемую без объяснений.

М. Ромм так сказал о монтаже: «Монтаж — это мысль художника, его идея, его видение мира, выраженное в отборе и сопоставлении кусков кинематографического действия, призванного воссоздать на экране реальную жизнь».*

* Ромм М. Вопросы киномонтажа. — М, 1950. — с. 89.

Если режиссер не сумеет, пусть интуитивно, проанализировать явление, которое он хочет снять, не сумеет проникнуть в его глубину, схватить детали и одновременно понять взаимную связь, сливающую их в органическое целое, он не сумеет создать ясного и яркого изображения этого явления на экране.

Можно в кино заниматься простой, честной фотографией. Снимать то, что видит человеческий глаз. Например: вечер, солнце над горизонтом, лунная дорожка, черные силуэты деревьев. Или разговор двух людей: сидят и говорят, панорама с одного на другого.

Для настоящего кинорежиссера необходимо попытаться увидеть больше, чем другие. Не только смотреть, но и рассматривать, не только видеть, но и понимать, не только узнавать, но и познавать. Именно в этом заложен подлинный смысл монтажа. Если мы определяем монтаж, как раскрытие внутренних связей, существующих в реальной действительности, мы тем самым ставим знак равенства между ним и вообще всяким процессом в любой области.

Искусство — это акт коллективного познания действительности. Ибо произведение искусства начинает существовать только тогда, когда результат индивидуальных усилий художника становится достоянием тех многих, для кого он свое произведение создал. Художник творит для того, чтобы связать, объединить многих с собою и между собою.

Монтаж — это «маленькая драматургия», которая включает в себя монтаж как соединение частей и монтаж как внутриэпизодную структуру.

Монтажное мышление, монтажное видение — индивидуально, как почерк. Оно начинается задолго до работы за монтажным столом, ибо монтажный строй фильма должен быть предусмотрен уже в литературном сценарии, а затем и в режиссерской разработке, т.е. в режиссерском или монтажном сценарии.

Потом монтаж продолжается на съемках, где снимая эпизод, кинорежиссер должен знать заранее, как он будет монтироваться. И, наконец, окончательно он завершится за монтажным столом. Правда, есть области кинематографа, в которых ничто не может быть учтено заранее. Это документальный фильм, построенный на фильмотеке, исторические и географические картины с использованием ранее снятых кино и фотодокументов и т.п.

В этих случаях приходится искать пути монтажных организаций уже непосредственно за монтажным столом.

Нельзя сказать, что монтаж родился с появлением кинематографа. Правильнее сказать, что он нашел в кинематографе

наибольшее применение. Признаки монтажа можно обнаружить во всех родах искусства, где имеет место ритм и композиция.

Возьмем пример из поэмы Пушкина «Медный всадник». После общего плана (только что затопленного города) следует «монтаж» динамических планов наводнения:

«Осада! Приступ!» Злые волны,
Как воры лезут в окна. Челны
С разбега стекла бьют кормой.
Лотки под мокрой пеленой,
Обломки хижин, бревны, кровли,
Товар запасливой торговли

Плывут по улицам!»

Или пример непрерывного уgrupниения кадров:

«Тогда на площади Петровой
(общий план площади)
Где дом в углу вознесся новый
(часть площади)
Где над возвышенным крыльцом
(средний план)
С поднятой лапой, как живые,
Стоят два льва сторожевые...»*
(еще крупнее)

Это все примеры монтажных фраз, каждая из которых состоит из отдельных кадров, объединяющихся по внутреннему сходству, по смысловому или эмоциональному единству и раскрывающих общую мысль эпизода.

У монтажной литературной фразы есть полная аналогия — кинематографическая монтажная фраза. Поэтому есть такое понятие: «монтаж — язык кинематографа». Причем это не в аллегорическом, а в самом прямом смысле.

* Пушкин А. Собр.соч. Т4 — Л., Наука, 1977.— с. 279-280.

Тема 6.

РАСЧЛЕНЕНИЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ. КАДР. ДВА СПОСОБА СБОРКИ

Вскрытие и разъяснение закономерных связей, существующих в действительности, свойственно всем искусствам. Но метод изображения этих связей различен.

В живописи и скульптуре они сливаются в одно непрерывное целое, причем эта непрерывность остается видимой.

В музыке непосредственно ощущаемая непрерывность уже нарушается. В наиболее сложных формах музыки, например, в симфонии, появляются части. В месте «раздела» как бы обнажается мыслимая внутренняя связь.

В литературе этот метод «разреза» для обнаружения найденных связей идет еще дальше. Роман разделяется на части и на множество глав. Изображенная действительность делится и во времени и в пространстве.

В кинематографе метод «раздела» достигает своих наиболее совершенных форм. Благодаря техническим возможностям, в кино все может быть разделено и все может быть соединено для целей разъяснения и непосредственного показа живых связей, существующих в действительности.

Метод раздела и соединения в кинематографе мы называем монтажом. Единицей монтажа является кадр, снятый с одной точки — неподвижной или движущейся камерой. Фильм состоит из последовательного ряда изображений или кадров. Зритель не осознает «разрывов» или пауз между ними. Однако такие «разрывы» в действительности существуют, т.к. кадры разобщены и снимают их раздельно. Их приходится соединять друг с другом механически. Место соединения называется склейкой. Но именно ее то зритель и не замечает.

Сидя в зале он смотрит не отдельный кадр, который состоит из одного изображения. На самом деле зритель видит множество изображений, потому что каждый отдельный кадр состоит из кадров.

Кадрик является просто моментальным фотоснимком. Чтобы кадрики или моментальные фотоснимки, из которых составлен каждый кадр, создавали впечатление или видимости движения, необходимо демонстрировать их через проектор со скоростью 24 кадра в секунду (это физический закон восприятия).

Итак, съемка ведется отдельными кадрами. Каждый кадр ограничен рамкой экрана. Это может быть обычный формат, усеченный кадр, широкоэкранный, широкоформатный, варио-экран и т.д.

У каждого снимаемого кадра может быть различный масштаб изображения. Очень крупно (деталь). Крупно (голова до плеч). Крупный поясной (часть туловища). Средний (по колени). Средний дальний (во весь рост). Общий (окружающая обстановка). Дальний общий или глубинный.

Кадр или план может быть статичный или динамичный.

Демонстрация каждого кадра на экране требует определенного времени. Это время имеет важное значение для понимания зрителем смысла кадра. Это время «нахождения» на экране принято называть временным содержанием кадра.

Содержание кадра диктует композицию. А композиция во многом зависит от содержания.

Но какова бы ни была композиция и длина плана (временное содержание), komponируя кадр надо разрешать его минимальными средствами. Простота, лаконичность, ясность — главное условие в построении кадра. Когда кадр установлен, надо убрать из него все лишнее.

Вот несколько практических советов.

Не выгодно снимать объект в лоб.

Желательно не снимать объект прижатым к стене.

При съемке необходимо помнить о первом плане и перспективе.

Обычно при дневном освещении перспективу подчеркивает темный первый план.

Сильное перспективное искажение называется ракурс. С ним надо быть очень осторожным и применять при крайней необходимости. Есть несколько построений композиции кадра:

а) по вертикали, б) по кривой, в) по диагонали, г) по треугольнику, д) по кругу, е) по горизонтали.

Запомните: кадр динамичен, в нем движение и потому композиция по ходу съемки меняется.

В этом отличие живописной и кинематографической композиций. Компонуя кадр, надо думать не об интересной композиции, а о том, чтобы та или иная композиция наиболее верно, четко и выразительно показала зрителю правду жизни, художественное и образное осмысление действительности.

От содержания нельзя отрывать и тональность кадра, ибо она придает ему соответствующую «окраску», настроение.

Тональность может быть: светлая, темная, холодная, теплая.

Соотношение цветов в кадре называется цветовой гаммой.

Закономерность чередования кадров по свету, цвету, и тональности — обязательна.

Итак, снятые кадры, складываются в монтажные фразы, которые представляют собой как бы «абзацы» картины.

Несколько монтажных фраз образуют эпизод, являющийся крупнейшей смысловой и ритмической частью фильма.

Каждый монтажный кусок, выбор каждого монтажного элемента определяется тематическим заданием. Каждый кадр должен целиком «работать» в конечном счете на общую тему и идею фильма.

Отснятые кадры можно собирать (монтировать) двумя способами: методом приближения (общий, средний, крупный) и методом отдаления (крупный, средний, общий).

Но как бы режиссер не собирал картину, каким бы видом монтажа он не пользовался в дальнейшем — отдельно снятые кадры, смонтированные монтажные фразы и эпизоды в сопоставлении должны давать образ, воплотивший в себе идею и тему фильма.

Переходя от «грамматики» монтажа к творческому процессу сборки, мы увидим, что он протекает следующим образом. Перед внутренним взором автора и режиссера витает некий «образ», эмоционально и творчески воплощающий для него тему.

И вот, перед ним стоит задача — превратить этот образ в такие два — три частных изображения, которые в совокупности и в сопоставлении вызвали бы в сознании и в чувствах зрителя именно тот исходный обобщенный образ, который витал перед ним. Это относится как к образу произведения в целом, так и к образу отдельного эпизода.

Следовательно — сопоставление двух монтажных кусков больше похоже не на сумму их, а на произведение. Ибо результат сопоставления должен качественно отличаться от каждого слагаемого элемента, взятого в отдельности.

На пути развития кинематографа были различные крайности. Одни увлекались вопросами техники объединения (т.е. методами сборки), другие — самими объединяемыми элементами (т.е. содержанием кадра). Но для каждого было главным понять саму природу этого объединяющего «начала». Того именно начала, которое для каждой вещи, в равной мере родит как содержание кадра, так и содержание, которое раскрывается через то или иное сопоставление кадров.

Другими словами, надо снять такие кадры, т.е. найти такое изображение (выбрать его из всех возможных), чтобы сопоставляя их

вызвать у зрителя в восприятии и чувствах нужный вам образ.

В рассуждение о способах сборки, т.е. монтажа, таким образом, включены два термина: «изображение» и «образ». В чем же их отличие? Обратимся к классическому примеру С.М. Эйзенштейна. Циферблат часов. Стрелки. Передвигаем их рукой. Получаются геометрические изображения, где две стрелки находятся по отношению друг к другу под углами 30, 60, 90 и т.д. до 360 градусов включительно.

Если эти часы снабдить механизмом, то геометрический рисунок превратится в образ времени.

Вспомним состояние Вронского после сообщения о том, что Анна беременна. В начале XXIV главы романа читаем:» Когда Вронский смотрел на часы на балконе Карениных, он был так встревожен и занят своими мыслями, что видел стрелки на циферблате, но не мог понять, который час».*

«Образа» времени у него не возникло. Он видел только геометрическое изображение циферблата. Следовательно, мало только увидеть часы. Надо, чтобы с ними, т.е. с изображением что-то произошло.

Представим себе такой случай. Пять часов вечера. В это время может быть обед, конец рабочего дня или «час пик» в метро... Это все картины (изображения) того, что происходит в пять часов. Ненужное все выбрасывается и сопоставляются два момента: прямая связь между цифрой пять и ощущением о б р а з а — часа, которому эта цифра соответствует.

Еще пример. В Нью-Йорке и Лондоне улицы называются номерами (26 Стрит). Это трудно для запоминания. На каждой из этих улиц есть какие-то приметы. И вот эта цепь «примет» сначала остается в нашем сознании, а затем уже улица становится единым образом, т.е. появляется в сознании «образ улицы».

В процессе восприятия художественного произведения единичное входит в сознание через целое, а целое — через образ.

Произведение искусства и есть процесс становления образов в чувствах и разуме зрителя.

Кинорежиссер обязан уметь, запечатлевая, разъять движущийся мир, окружающий нас, на элементы с тем, чтобы затем соединить их, действуя по принципу отбора. Ибо всякая монтажная конструкция рождается из чувства «отбора». А в итоге, создается новая целостность, художественное единство, мир образов, фильм.

Монтаж — это образ. Монтаж — это мысль. Это не только форма изложения, это непосредственное существование и прямое выражение художественной идеи режиссера.

* Толстой Л. Анна Каренина. — Л, 1960 — с 212

Тема 7.

ОСНОВНЫЕ ЗАКОНЫ И ТВОРЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ МОНТАЖА

Из всех элементов, совокупность которых создает законченную кинокартину, монтаж является наиболее важным.

Склейка кусков пленки на монтажном столе называется техническим монтажем.

Как уже говорилось ранее, снимая эпизод, режиссер заранее должен знать, как он будет монтировать его. Чем точнее монтаж определен до съемки или, в крайнем случае, на самой съемке, тем грамотнее будет смонтирован фильм.

Для этого нужно знать основные законы и функции монтажа.

1. Закон материальной последовательности.

Можно допустить, что последовательность кадров в фильме основана на взгляде или мысли персонажа.

Например: человек сидит в засаде. За чем он следит? Или что он слышит? Он хочет знать, что это такое. Следовательно, следующий кадр — ответ : допустим, это кошка, или человек крадется к нему сзади и т.д.

2. Закон психологического напряжения.

Каждый кадр должен вызвать у зрителя ощущение неудовлетворенности, основанной на любопытстве. Зритель замечает напряжение и хочет знать правду, причину. Значит, каждый следующий кадр должен содержать в себе новый элемент художественной или психологической неясности.

3. Закон развития драматического действия.

Каждый кадр должен показывать новые события. Это должен быть ряд последовательных изображений, из которых каждое включает в себя нечто новое и объясняет предыдущее.

При наблюдении этих трех законов может возникнуть вопрос: к чему нужен монтаж, если в реальной жизни и так существует последовательность действий?

Конечно, существует. Так мы видим жизнь. Но кинорежиссер обязан видеть больше. Не только смотреть, но и рассматривать, не только видеть, но и понимать, не только узнавать, но и познавать.

Вот для чего нужен «монтаж мысли». Он существует для выявления и показа связей реальной действительности.

Процесс соединения кадров таким образом, чтобы между ними

возникла смысловая связь, называется конструктивным монтажем. Это значит, что кадры должны следовать один за другим в логическом удобопонятном порядке и каждый кадр должен находиться на экране столько времени, сколько необходимо, чтобы зритель его понял.

Общий план — 2—3 метра или 5—6 секунд. Средний план — 1,5 метра или 3—4 секунды. Крупный план около метра или 2 секунды.

Но между кадрами должна существовать не литературная смысловая связь, а чисто кинематографическая. Именно эта чисто кинематографическая «логика» воплощается в художественном монтаже.

Это понятие нельзя свести к простой формуле или определению. Художественный монтаж — это основа динамики фильма, сама суть поэтики кино. Он похож на понятие гармонии и контрапункта в музыке. Возьмем пример.

Литературная связь

1. Пассажир входит в самолет
2. Самолет взлетает
3. Самолет летит
4. Стюардесса предлагает кофе
5. Пассажир ест
6. Пассажир засыпает
7. Пилот за ручками управления
8. Самолет приземляется
9. Пассажир выходит

Конструктивный перемонтаж

1. Пассажир входит
2. Пилот за ручками управления
3. Самолет летит
4. Пассажир ест
5. Стюардесса предлагает кофе
6. Пассажир засыпает
7. Самолет приземляется
8. Пассажир выходит
9. Другой самолет взлетает

В данном примере содержание каждого отдельного кадра от перестановки не изменяется, т.к. здесь чисто литературная логика.

А вот еще пример:

1. Солдат в окопе видит бабочку.
2. Снайпер противника замечает солдата.
3. Солдат подкрадывается к бабочке.
4. Снайпер заряжает винтовку.
5. Солдат ловит бабочку.
6. Снайпер стреляет.
7. Солдат убит.

Здесь уже смысл каждого кадра вытекает из связи между ними. Это уже кинематографическая связь. Кадры нельзя переставить. Содержание каждого отдельного кадра нельзя понять вне связи с другим кадром.

Следовательно, кинорежиссер должен добиваться смысловой кинематографической связи из сопоставления кадров, вкладывая в

них смысл, выходящий за пределы их видимого содержания.

Именно это накопление силы воздействия на зрителя по мере того, как кадры появляются на экране и является художественным монтажем.

А каковы же творческие функции монтажа?

1. Прежде всего монтаж создает движение. Он как бы одушевляет кадр. Ведь каждый отдельный кадр — это статика. Только лишь при проецировании на экран, смена кадров образует движение. Так же и смена кадров, в их последовательности, образует движение мысли. Например: В кабинете спрашивает секретарь своего начальника:

— Иван Иванович, когда начнем прием?

— Сейчас не могу.

А в приемной сидят посетители. Начальник спокоен. Посетители спокойны. Сопоставление этих кадров воплощает идею о бюрократизме, о бездушии.

Следовательно:

2. Монтаж создает и формирует идею. События, взятые из реальной жизни, в сопоставлении, т.е. в монтаже — получают глубокий смысл (Человек ест, ребенок смотрит. Человек продолжает есть. Ребенок плачет. Повторяя эти кадры несколько раз подряд мы получим ощущение жестокости).

3. Монтаж создает ритм. Это понятие нельзя путать с движением. Ритм — это последовательность кадров в их длине и крупности. Ритм устанавливает порядок и пропорции, без которых фильм не может стать произведением искусства.

Исходя из основных законов и творческих функций существует ряд довольно известных положений и приемов монтажа:

1. Кадр находится всегда (или почти всегда) в движении. Если даже он статичен, то монтажно можно добиться ощущения движения (снять три пейзажа: общий — лес, на среднем плане — деревья и на крупном — опушку леса).

Монтируя два кадра, нужно учитывать движение в двух его формах: то, которое заложено в самом кадре, и то, которое возникает в результате.

Кадры, как правило, должны быть смонтированы по направлению движения в самом кадре. Если в одном кадре движение слева направо, то в следующем кадре оно продолжается тоже слева направо. Если человек вошел или идет по направлению к аппарату, то в следующем кадре он должен войти от аппарата.

Можно снимать в разных ракурсах, но монтировать нужно в одном направлении.

Бывают исключения, когда монтируются два кадра в противоположных движениях, но только при одном условии, что эти противоположные движения уравнивают друг друга (поезд идет слева направо, а в следующем кадре дверь в купе закрывается справа налево).

Необходимо учитывать скорость внутрикадрового движения. Нельзя монтировать так: в одном кадре человек бежит, а в следующем идет.

2. Из сочетания движущихся или неподвижных кадров складывается ощущение пространства.

Например: комната. В ней разговаривают два человека. Нельзя сразу давать крупные планы разговаривающих. Надо сначала ввести в атмосферу, т.е. показать комнату, а в ней двух разговаривающих, и только потом укрупнять каждого человека.

3. Существует прием временного монтажа. Здесь можно свободно оперировать условным временем, но не забывать о реальном, т.е. о длине снимаемого кадра. Надо помнить, что время для восприятия содержания кадра всегда реально.

4. Снимая кадры, а в дальнейшем соединяя их на монтажном столе, следует учитывать еще одно важнейшее обстоятельство — композицию кадра. И, в частности, основной элемент — направление съемки, где находится главный объект в кадре. А монтировать лучше кадры в противоположных диагональных композициях.

5. Надо учитывать и крупность кадров. Для начала лучше научиться монтировать постепенно — общий, средний, крупный. А для акцента или ударного эмоционального стыка можно сталкивать общий с крупным. Но это очень резкий и эмоциональный стык и пользоваться им надо с осторожностью. Так же, как стараться избегать резкого контраста ракурса и направления съемки.

6. Очень важно научиться пользоваться оптикой. Кадры, снятые объективами 40 и 50 рядом плохо монтируются, а снятые объективом 40, 75 монтируются хорошо.

7. И, наконец, кадры хорошо монтируются по световой атмосфере и тональности. В темном интерьере нельзя снимать человека, освещенного полностью. Необходимо высветить лицо, щеку и т.п. Нельзя монтировать кадры, снятые на контражуре с дневными.

Необходимо учитывать общую тональность, световую насыщенность, даже характер света, а для цветного фильма и цветовую гамму.

Наиболее распространенными видами монтажа являются:

1. Последовательно-повествовательный.
2. Параллельный.
3. Ассоциативный (аллегорический и метаморфический).

1. Последовательно-повествовательный монтаж.

Это монтаж — рассказ и роль его состоит в том, чтобы рассказать о каком-либо действии или развернуть перед зрителем цепь последовательных событий.

Он соединяет иногда кадр за кадром, а чаще — сцену за сценой или эпизод за эпизодом и заставляет нас рассматривать фильм как некое смысловое единство.

При последовательном монтаже необходимо соблюдать следующие основные правила:

а) рассказ должен быть совершенно ясным,

б) зритель, переходя к новому кадру, должен сразу видеть, что в нем показано, и понимать, где и когда это происходит.

Правда, бывают случаи при последовательном монтаже, когда определение времени и пространства не обязательно. Это в том случае, когда показываются однородные кадры в виде перечисления. Во всех остальных случаях время всегда является критерием рассказа в кино.

Порядок, связь событий и их расстановка в естественной причинной последовательности определяется данным видом монтажа.

Разновидностью повествовательного монтажа является прямолинейный монтаж. Это построение фильма с единым действием, показанным в ряде эпизодов, расположенных в логическом и хронологическом порядке. Это монтаж, где нет параллельных действий.

Камера свободно переносится с места на место, в соответствии с развитием действия, нигде не нарушая его последовательности во времени.

2. Следующий вид монтажа, дающий большую выразительность и емкость фильму, — параллельный. Два, а иногда и несколько действий ведутся «единым фронтом» параллельно в разных местах. Фрагменты каждого из них перебивают друг друга, нарушают хронологический порядок, свободно перескакивают в прошлое и вновь возвращаются в настоящее.

Параллельный монтаж строится на аналогии, иногда на

противопоставлении, иногда на сближении разных событий, независимо от единства времени и пространства, т.е. места действия.

Простейший пример: человек подходит к пожарному сигналу, нажимает рычаг, выезжает пожарная машина, мы видим горящий дом, машина мчится по улице, дом горит, в окне дома женщина и т.п.

Когда это все смонтировано, то у зрителя возникает ощущение, что все происходит в одно время.

Кстати, этот прием или вид монтажа отражает объективную реальность. В реальном мире тысячи действий происходят одновременно: дымят трубы, домашние хозяйки убирают квартиры, рабочие трудятся, кинорежиссер снимает фильм, писатель пишет и т.д.

Однако в реальном мире не существует видимых взаимосвязей между всеми этими действиями. По крайней мере внешне все это хаос и беспорядок.

Тот, кто исследует природу реальности — художник, ученый, социолог, философ — стремится как-то упорядочить все это, познать смысл происходящего. И кинорежиссер должен не только просто воспроизводить реальность — он должен «объяснить» ее. Монтируя два одновременно происходящих действия, он должен это делать так, чтобы взаимосвязь между ними стала ясной зрителю.

Только лишь с помощью осмысленного параллельного монтажа мы сможем сделать реальность, так сказать, «реальнее самой реальности».

Это очень сильный и выразительный прием. Он не нов. Великие писатели пользовались им в совершенстве. Вспомните «Войну и мир» Толстого. «...В то время, как у Ростовых танцевали шестой англез... и усталые официанты и повара готовили ужин, с графом Безуховым сделался шестой удар».*

Кинематограф же довел этот прием до совершенства. Начиная от простейших учебных фильмов, до сложнейших идеологических взаимосвязей. Классический пример — «Нетерпимость» Гриффита. У него монтируются: «Падение Вавилона», «Страсти Христа», «Варфоломеевская ночь» и «Современная драма США».

Сближение эпизодов разных исторических эпох прояснило мысль о том, что нетерпимость свойственна всем эпохам.

Методом параллельного монтажа можно вскрывать тончайшие психологические нюансы, углубление эмоциональных конфликтов и т.п.

Этот вид монтажа основан на стойкости впечатления, не зрительного, а интеллектуального, и на способности зрителя держать

* Толстой Л. Война и мир. Т. 1-2. — М., 1963. — с. 403.

в уме нити нескольких «историй». Причем, чем резче будет контраст двух кадров, тем легче зритель воспримет смену времени и места действия.

Нет ни одного явления — политического, экономического, морального или географического — которое нельзя выразить при помощи параллельного монтажа. Но художественное творчество тем и прекрасно, что оно безгранично в своем поиске.

Развитие этого монтажа дало возможность построений ассоциативного порядка. Аналогия и контрасты, сходства и различия, внезапно поставленные друг за другом, дают возможность создания необычайных эффектов, потрясающих по силе своего воздействия.

3. Монтаж, используемый для выражения психологических понятий, называется ассоциативным монтажем. Сюда входит и аллегория, и символ, и метафора.

С их помощью можно раскрыть перед зрителем самые тонкие нюансы чувств и самые неуловимые оттенки мысли.

Раскрыть самые откровенные пружины человеческой психологии — такова задача многих искусств, особенно литературы, театра и кино. Каждое из этих искусств, однако, решает эту задачу, или пытается решить, при помощи своих специфических средств. Но общий характер остается неизменным. Он вытекает из самой природы мысли.

Дело в том, что мысль имеет два отчетливых аспекта: внешнее проявление и внутренний процесс.

Каковы внешние проявления мысли? Выражение лица, жест, поступок... Все это является сравнительно простой задачей.

А вот «изображение» самой мысли, внутреннего процесса — дело очень трудное, т.к. мысль представляет собой нечто неосознаваемое и в то же время весьма определенное.

В живописи, особенно в ультрамодернистских течениях вроде сюрреализма, были подобные попытки, но пока все это не очень удачно.

В кино же это разрешается с помощью ассоциативного монтажа. Если тем или иным раздражителем вызвать определенные эмоции, то вы можете тем же образом вызвать и мышление, т.е. вызвать у зрителя определенную мысль, направлять ее, другими словами руководить мышлением зрителя.

Таким образом, мы можем монтировать не только действие, не только фабулу, не только рассказать зрителю о чем-нибудь, но и заставить зрителя думать о том, о чем нужно, воспринимать то, что не показано в кадре. Другими словами — мы можем заставить его

мыслить «понятиями».

В чем же разница между параллельным и ассоциативным монтажом? Дело в том, что ассоциативный монтаж дает возможность умело комбинировать материал, сопоставляя разнохарактерные действия, идущие параллельно и вызывающие у зрителя нужные нам ассоциации.

Представим себе, что нам нужно отразить проблему отношения к человеку или борьбу классов. Для этого мы должны взять два «сопоставления», которые нужно ассоциировать. Нам не важен момент одновременности. Нам не важно, что в данный момент — капитализм или социализм — угнетает человека. Нам важно показать отношения классов вообще, их борьбу.

Мы можем взять нужный пример из любой отрасли, любой эпохи, любой страны. В данном случае будут сталкиваться сами факты, но не их «время» и не их «место».

И это уже будет ассоциативно-абстрактное мышление. Здесь на помощь может прийти и метафора и символ. Употребление метафоры или символа вызовет психологический толчок. Поэтому надо выбрать такое изображение, которое способно внушить зрителю больше, чем может дать простое понимание его внешнего содержания.

Давайте попробуем «экранизировать» строфы монолога Гамлета.

«Что благородней духом — покоряться
Працам и стрелам яростной судьбы
Иль, ополчась на море смут, сразить их
Противоборством?» *

Первая строка говорит о сомнении духа.

Вторая — содержит метафору. (Ведь нельзя показать Гамлета, пронзенного «працами и стрелами». Битва происходит в его душе).

В следующей строке — переход к новой метафоре. «Пращи и стрелы» превратились в «море смут». (Невозможно представить, как выглядит «море смут» и как с ним сражается человек).

Поскольку словесные метафоры невозможно передать зрительными средствами — надо найти контрастирующие образы.

Допустим, звучит голос, а Гамлет скучает среди придворной суеты, сравнивая свои мечты с томительной рутинной Эльсинора.

Или — моральной силе его мысли может быть противопоставлено распутство королевского двора.

* Шекспир В. Гамлет. Пер. М. Лозинского. — М.: Академия, 1937,

— с. 177.

Возможен и другой контраст — между словами и «мутными водами» крепостного рва. На зыбкой поверхности отражается лицо Гамлета, а по лицу скользят тени и отражения каких-то чудовищных видений. А с последним словом монолога — резкий сдвиг изобразительного акцента и шум толпы.

Какие же могут быть использованы в кинематографе метафоры?

1. Пластические, основанные на чисто внешнем сходстве, или контрастные изображения (старая дама — страус, морды коров — лица фашистов).

2. Драматические, которые способствуют развитию действия и поясняют рассказ (выступление лидера Горбачева — игра на арфе, а это ассоциируется с усыплением бдительности).

3. Идеологические. Их цель зародить в сознании зрителя идею, далеко выходящую за пределы действия фильма (расстрел инакомыслящих — бойня скота).

Надо учитывать, что всегда сначала должен быть в кадре человек или люди, их поступки, а затем метафорический изобразительный образ.

Что же касается символа, то он приобретает свой смысл не в столкновении двух изображений, а в большинстве случаев, заключен в самом изображении.

Символ может заключаться и в композиции, где соединены два фрагмента реальности (Катерина в фильме «Гроза» кается в неверности на фоне фрески со святыми).

Символ может представлять собой образ, который играет самостоятельную роль (в фильме «Праздник святого Йоргена» монах пересчитывает доходы от проданной «святой» воды и прижимает их прессом с распятием).

Есть фильмы, которые превращают конкретное содержание кинорассказа в символ. Таковы фильмы Тарковского — «Зеркало» или «Жертвоприношение». В них создается такая «реальность», значение которой оказывается второстепенным по отношению к символическому смыслу.

За последние годы многие советские режиссеры (Климов «Иди и смотри», Балаян «Полеты во сне и наяву», Лопушанский «Письма мертвого человека») открыли дополнительные возможности монтажа. Произошла деформация времени и пространства, усложняется ритмическая организация действия и зрелища, ассоциативное переосмысление известного материала — даже вспомнили Эйзенштейновский «монтаж аттракционов».

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, который высказал в своей книге «О киноискусстве» С.А.Герасимов: «Подобно тому, как нельзя одного, пусть даже самого талантливого поэта выдвинуть единственным выразителем века, так нельзя и один какой-нибудь принцип монтажа утвердить, как единственно верный, единственно возможный».

Тема 9.

РИТМ. ТЕМП. МЕТОДЫ ИХ СОЗДАНИЯ В КИНЕМАТОГРАФЕ

Способность точно фиксировать реальное время и воссоздавать движение вооружила кино такими выразительными средствами, как *ритм и темп*.

Ритм и темп понятия близкие, но не совпадающие.

Ритм это чередование во времени определенных элементов.

В отличие от ритма, темп — элемент движения и представляет собой меру его скорости. Поэтому, как в жизни, так и в искусстве, темп невозможен без отсчета во времени. Без движения и времени темп не существует.

Ритм во временных искусствах (поэзия, музыка, кино) всегда воспроизводится в каком-то темпе.

В музыке ритм создается регулярным и периодическим повторением отдельных тонов (например — ударов барабана).

В поэзии ритм создается периодическим чередованием ударных и безударных слогов.

В танце — вариациями отдельных па.

В кино же ритм зависит от очень многих компонентов. Ритмическое построение картины является одной из существенных черт предварительной монтажной разработки режиссерского сценария.

В. Пудовкин писал: «Всюду, где есть разрывность, всюду, где есть момент чередования каких-то кусков, будь то отдельные куски пленки или отдельные куски действия, всюду ритм должен быть учтен, не потому, что ритм — модное слово, а потому что ритм, управляемый волей режиссера, может и должен служить мощным и несомненным орудием впечатления».*

Ритмическим элементом в кинематографе может быть:

- а) длина плана или монтажной фразы (подобно метру в музыке),
- б) тональность (световая или цветовая),
- в) звуковой эффект (шумовой, музыкальный, пауза),
- г) сюжетный акцент,
- д) форма движения,
- е) композиционное построение.

Например: ровное падение капель дождя, шаги человека, удары метронома, равномерное вращение колеса.

Следовательно, внешнее движение предметов, которое мы видим, и внутреннее движение действия — в совокупности рождают ритм.

Необходимо уметь приспособить ритм смены кадров к данному действию или движению.

Ритмом могут быть выражены не только физические действия, но и чувства, и психологическое состояние человека. Существуют различные степени любви, страсти, радости, отчаяния, ненависти, ревности и т.п.

Динамика эпохи, ищущая своего выражения в искусстве, особенно настоятельно предъявляет к кинематографу требования отразить, с помощью присущих ему средств, темп современности во всех многообразных проявлениях (достижения науки и техники, экономика, быт, социальные преобразования).

Темп — это изначальное свойство кадра. Учитывая масштаб изображения и скорость внутрикадрового движения можно добиться правильного кинематографического темпа.

А внутрикадровый темп монтажного элемента (т.е. внутрикадровое движение) подсказывает точную длину монтажного куска.

Медленно снятые колеса поезда, на какие бы их мелкие куски ни нарезать, они не дадут нужного ощущения быстроты. Следовательно темп монтажных элементов предопределен длиной и количеством монтажных кусков. Общеизвестно, что рассматривание человеком обстановки или предмета на дальнем расстоянии, требует большего времени, чем на близком. Таким образом, план (его крупность) непосредственно влияет на длительность монтажного куска. Поэтому темп монтажного элемента тесно связан с понятием плана, он управляется увеличением или уменьшением длины куска.

Темповые сочетания создают своеобразный ритм, в какой-то степени напоминающий ритм поэзии.

В литературе подобранные по звучанию слоги в их ритмическом сочетании и чередовании рожают «музыку слова».

В кино же найденный темп в ритмическом сочетании монтажных фраз рождает «музыку изображения».

Ритмический строй фильма полифоничен. Но он возникает отнюдь не произвольно, а в полной зависимости от замысла и задачи. Поэтому кинорежиссер обязан «ощущать» ритм и темп будущего фильма еще до того, как начнет снимать.

Ну а когда уже снят материал, надо уметь организовать его в соответствии с заданным темпом и ритмом.

На первый взгляд, так называемый «ритмический монтаж» может прежде всего рассматриваться с метрической стороны, т.е. в зависимости от длины планов, которая определяется, как уже говорилось, тем психологическим интересом, какой вызывает их содержание.

За доли секунды у зрителя проходит несколько фаз восприятия: сначала он знакомится, затем наступает момент максимального напряжения, когда он схватывает главное в данном кадре и после этого внимание ослабевает, и вот в этот момент режиссеру необходимо менять план.

Таким образом, ритм фильма это не соотношение времени показа разных планов, а соотношение между продолжительностью и вниманием.

Длина плана устанавливается в зависимости от эмоциональной доминанты сценария или эпизода. Так, длинные планы передают вялость, томление, ожидание. Короткие — активность, напряжение. Стык общего и крупного планов — эмоциональный толчок, т.е. резкое усиление психологического напряжения.

Итак, ритм монтажа — это порядок временных чередований отдельных монтажных кадров, их задержка в поле зрения зрителя и смена одного кадра — зрительного образа — другим. Другими словами, ритмичность монтажа определяется длиной монтажных кусков и порядком их во времени, в строгом соответствии с силой нарастания и убывания действия и при наличии учета изменения характера движения в самих кадрах. Только при согласовании ритма смены монтажных кусков с темпом внутрикадрового действия можно добиться правильного кинематографического ритма фильма. Это называется учет ритмо-темповой преемственности кадров или ритмический монтаж.

Среди многих теоретических положений о ритме и темпе наибольший интерес представляет «таблица Эйзенштейна».

1. Ритмический монтаж (примат эмоции, основан на длине планов и внутрикадровом движении).

2. Метрический монтаж (примат движения по аналогии с мерой в музыке и основан лишь на длине планов).

3. Тональный монтаж или мелодический (основан на одном эмоциональном звучании кадра).

4. Обертонный монтаж или полифонический (основан на эффекте).

5. Монтаж аттракционов.

Что такое аттракцион в понятии Эйзенштейна? Это агрессивный момент, или всякий элемент, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, математически точно рассчитанный на определенное эмоциональное потрясение.

А что же такое монтаж аттракционов?

Это свободный монтаж произвольно выбранных, самостоятельных (вне данной композиции и сюжета) воздействий, т.е. «аттракционов», но с точной установкой на конечный эмоциональный эффект.

Тема 10.

ЗВУКОВОЕ РЕШЕНИЕ ФИЛЬМА. ВЕРТИКАЛЬНЫЙ МОНТАЖ

Мы уже познакомились с четырьмя видами монтажа. Напомним — это последовательно-повествовательный, параллельный, ассоциативный и ритмический. Пока речь шла лишь о монтаже одного изображения. Но сидя за монтажным столом, кинорежиссер должен шаг за шагом, кадр за кадром (в любом виде монтажа) «проследить» за эмоциональным восприятием зрителем своего фильма. И тут без звука не обойтись.

Еще в 1928 году Эйзенштейн, Пудовкин и Александров написали статью «Будущее звуковой фильма».

«Звук — писали они,— трактуемый как новый монтажный элемент (как самостоятельное слагаемое с зрительным образом), неизбежно внесет новые средства огромной силы в выражение и разрешение сложнейших задач».*

Проблема связи между изображением и звуком стала важнейшей в нашем искусстве. Ведь кинематографическое мышление — это мышление звукозрительными образами.

Звук принес в кино многогранность изображения и многогранность отображения жизненных явлений. Мы получили возможность отображать действительность с большей правдивостью и похожестью, чем другие искусства. В звуковых элементах кинематограф обрел новые средства общения: музыка, шумы, диалоги, закадровый текст и, наконец, тишина. У Луи Арагона есть такая строка: «Внезапно тишина предстала странной вещью..»

К сожалению, мы часто на практике сталкиваемся с формальным отношением к звуку (особенно в документальных и научно-популярных фильмах).

В процессе становления и развития киноискусства совершенствовались и его составные компоненты: зрительное действие, словесное, монтаж и звук.

Четко можно проследить три этапа развития: изобразительный, монтажный и, наконец, звуковой.

Звук принес в кино большую правдивость и многосложность жизни. Появился звуко-зрительный образ. Приоритет в нем принадлежит музыке.

* Эйзенштейн. Е. Собр. соч. Т. 2. -- М., 1964. -- с. 316.

Музыка представляет собой сильнейшее эмоциональное начало, с которым режиссер должен научиться обращаться.

Как музыка, так и кино — искусства временные. Их содержание раскрывается постепенно, в движении. Уметь воплощать движение в его различных видах и формах — таково требование кинорежиссуры. Ведь само слово «кинематограф» в переводе означает — писать (изображать) движение.

«Мы не можем представить себе остановившийся звук, — пишет М. Мартен в своей книге «Язык кино», — он существует лишь в движении... как и киноизображение... музыка и звук являются неразрывной составной частью киноизображения (и с научной и с эстетической точек зрения).»*

Музыка и кино, несмотря на свои различия, прекрасно дополняют друг друга. Никакие поступки и слова не смогут передать того богатства эмоций, на которые способна музыка. Музыка — это само переживание, это концентрированное выражение чувств.

Хорошо сказал композитор Серов: «Если бы все, что происходит в душе человеческой, можно было передать словами, музыки не было бы на свете».**

Итак, музыкальный компонент служит преимущественно для усиления эмоционального звучания фильма. Но только ли для этого? Конечно нет. Музыка — это еще и драматический компонент. Взаимодействуя то с изображением, то со словом, то с монтажным строем музыкальный образ сливается со зрительным.

Музыка может родить в сознании зрителя новые понятия, производить логически-смысловое воздействие.

Мы приходим в кино не для того, чтобы слушать музыку. Мы хотим, чтобы она углубляла наши зрительские впечатления от фильма.

Музыка может придать фильму единство настроения, стиля, атмосферы, национального колорита и даже отразить эпоху. Музыка может заменить реальный звук, подменить шум и т.п.

Очень важна ритмическая роль музыки. Она способна акцентировать движение, ускорить или замедлить ритм. Но в любом случае, музыка призвана способствовать и помогать зрителю быть более восприимчивыми к идее и теме фильма, к его выразительным средствам.

Кинематограф не ограничивается только музыкой в общепринятом смысле. Существует и «музыка жизни».

* Мартен М. Язык кино. -- М., 1959. -- с. 132.

** Караканов Т., Фролов Н. Кино и музыка. -- М., 1964. -- с.224.

Можно создать прекрасный фильм без музыкального сопровождения, но «музыка» в нем будет.

Кто хоть раз слышал залпы «Катюши» во время войны, тот никогда этого не забудет. Это была не пальба, но канонада. Это был гул «космического» размаха. Это была зловещая, страшная «музыка»!

А возьмите «музыку» индустрии. В ней тоже есть свои музыкальные и ритмические законы. В практике кино все это называется шумами. В зависимости от сочетания с изображением, шумы подразделяют чаще всего на внутрикадровые (синхронные), закадровые (несинхронные) и фоновые.

Есть шумы, относящиеся к природе (ветер, дождь, гром, пение птиц), шумы городские (машины, улицы, завод, вокзал) и т.п.

В научно-технических фильмах желательнее использовать шумы и звуки редко встречающиеся в обыденной жизни. А иногда даже звуки недоступные человеческому уху.

С тех пор, как кино стало звуковым, монтаж вышел на «новый виток». Чередование изобразительных и звуковых элементов очень сложный процесс, со своими закономерностями и условностью, с неограниченными возможностями поиска.

Работа со звуком, помимо одной выдумки, требует поисков равновесия между зрительным и звуковым рядом. Этот процесс Эйзенштейн назвал — вертикальный монтаж. Что же это такое?

Многие знакомы с внешним видом оркестровой партитуры. Столько-то строк нотной линейки и каждая отдана под партию определенного инструмента или группы инструментов. Каждая партия развивается поступательным движением по горизонтали. Но не менее важным и решающим фактором здесь является вертикаль — музыкальная взаимосвязь элементов оркестра между собой в каждую данную единицу времени. Так, поступательным движением вертикали, пронизывающий весь оркестр и премещающейся горизонтально, осуществляется сложное, гармоническое музыкальное движение оркестра в целом (т.е. его звучание).

Переходя от образа такой страницы музыкальной партитуры к кинематографической звуко-зрительной — представим себе, что к музыкальной партитуре прибавляется еще одна строка. Эта строка последовательно переходящих друг в друга зрительных кадров, которые пластически соответствуют движению музыки и наоборот.

С точки зрения монтажа, здесь уже не только «пристройка» одного куска изображения к другому по горизонтали, но и «надстройка» по вертикали над каждым куском изображения нового элемента другого измерения — «звужокуса», т.е. куска, сталкивающегося с

ним не в последовательности, а в одновременности.

В вертикальном монтаже происходит наложение изображения и звука, т.е. рождается звукозрительное движение — внутренняя синхронность изображения и звука. Связующим звеном между ними является именно движение. Изобразительное, ритмическое и мелодическое.

Именно в соединении зрительной и звуковой сторон скрыты огромные возможности для объемного построения кинообраза в его развитии и восприятии.

Вертикальный монтаж — это наивысшая форма монтажа, когда соединение является способом раскрытия смысла, когда связь и объединение изображения и звука создают «образ темы», подлинное идейное содержание произведения.

Итак, звуковой монтаж требует художественного сочетания звука и изображения, т.е. не простой иллюстрации, а образного соединения — звукозрительных сочетаний.

Какова же методика этих сочетаний?

Самое простейшее и самое маловыразительное — это адекватность музыки и изображения (игра тапера в немом кинематографе). Звучит мелодия «Баркароллы», а на экране пейзажи Венеции... Или под увертюру к «Пиковой даме» — панорама Петербурга.

Это приемы прямолинейной, упрощенной адекватности. А вот в фильме Диснея под мелодию «Баркароллы» мы видим павлина, его хвост, отражение в воде и т.п. Здесь положены в основу монтажа композиция и цвет. Это уже адекватность образная, художественная.

Мы часто говорим: одна музыка «прозрачна», другая — «скачкообразна», третья «распльвчата» и т.д. Это ведь происходит от того, что большинство из нас, слушая музыку, видит при этом перед собой некие «пластические» образы. Смутные или явственные, предметные или абстрактные, но так или иначе, какими-то чертами своими отвечающие, чем-то соответствующие по ощущению этой музыке.

Гуно, слушая музыку Бетховена, сказал: «Я нахожу, что в этой музыке есть что-то восьмиугольное».* Это утверждение прозвучит менее неожиданно, если мы вспомним, что Гуно — сын художника и музыканта.

Каждый из нас более или менее четко и, конечно, с индивидуальными оттенками, способен движением руки «изобразить» движение, ощущение, которое в нас вызывает тот или другой оттенок музыки.

* Лоусен Дж. Фильм -- творческий процесс. -- М., 1965 -- с. 112.

Поэтому кинорежиссеру необходимо уметь «ухватить» движение куска музыки и положить его в основу той пластической композиции, которая должна соответствовать данной музыке.

Или наоборот — к композиции подобрать музыку.

Иногда первичным воплощением для будущего образа окажется музыкальная интонация. Но это дела не меняет, ибо она — это же движение эмоции, которое служит важнейшим фактом для создания художественного образа. Итак, звук должен выразить то, что должно быть высказано в определенный момент, то, что ни воображение, ни игра актеров или диалог, ни дикторский текст не смогут выразить с огромной эмоциональной силой и образностью. Звук фильма — это его нервная система.

Каковы же могут быть виды звукозрительных сочетаний?

1. Звук оправдывается видимым источником изображения.

2. Звук оправдывается невидимым источником, но предполагаемым, допустимым.

3. Звук дается как «мысли вслух».

4. Звук не оправдывается изображением — контрапункт.

Какие могут быть варианты?

1. То, что показывается, звучит.

2. Из того, что показывается, звучит не все, а только нужное, подчеркнуто главное.

3. Звучит не только то, что показано на экране, но и «продолжение кадра» (закадровое звучание).

4. Звук ассоциативен (несовпадение с действием).

Взаимосвязь силы звука с изображением называется звуковой перспективой. Объемность и перспектива звука дают большую выразительность (проход катера под мостом, шаги в длинном коридоре, звук падающего предмета в пропасть и т.д.).

Но перспектива звука должна обязательно быть увязана с перспективой изображения.

А как добиться совпадения ритма изображения с ритмом звучания?

Возьмем, например, шаги солдат. Снято много кадров крупным планом ног. В разное время и разных по ритму.

А музыкальный ритм один и тот же.

Для совпадения двух ритмов, необходимо кадры шагов разрезать на мелкие куски и монтажно подогнать их под ритм музыки.

Для совпадения внутрикадрового движения следует вести съемку под фонограмму музыки.

Очень хорошо монтировать на акцентах музыки или звука и по акцентам изображения.

Заканчивая разговор о монтаже, необходимо еще раз вернуться к монтажному мышлению. В чем его тайна? Ответ довольно прост. В кино мы имеем дело не с изображением события, а с «образом» события. Расчленение действительности и сопоставление ее в монтажных сочетаниях есть в основе всякого сознательного и волевого отношения к действительности. Отобранные из жизни снятые кадры, работают не как изображение, а как раздражители, провоцирующие ассоциации. Происходит как бы достройка изображения в нашем воображении. И через это — активизация работы чувств и ума зрителя. Поэтому монтаж есть не столько последовательность ряда кусков, сколько их одновременность. В сознании воспринимающего, монтажный кусок ложится на кусок и несовпадение их цвета, света, композиций, движений дает ощущение динамического толчка к восприятию сложных форм, понятий, образов, чувств.

Изобразительно-пластический монтаж, а также монтажно-динамическая светопись — это высшее достижение нашего искусства. А всякое действительно великое произведение искусства всегда основано на принципах и методах нового этапа движения искусства вперед. Еще Гете писал: «Если мир в общем даже и идет вперед, то юности все-таки приходится начинать все сначала. Но каждый индивидуум вновь переживает в себе эпохи мировой культуры».*

* Мачерет А. О поэтике киноискусства. -- М., 1981., -- с. 302

Тема 11.

АВТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК ПРОЦЕСС СОЗДАНИЯ ФИЛЬМА

Одна из важнейших тенденций, которая достаточно отчетливо прослеживается в развитии кинематографии, — это все возрастающее усилие личностного, авторского начала. В авторском кинематографе творчество автора-режиссера становится единым процессом: от рождения замысла до завершения фильма.

С. Герасимов очень любил «...ту сокровенную пору, когда своевольный и неожиданный, вдруг возникает замысел, растет в размышлениях, рассказах, набросках, формируется, потом становится твоим сценарием, твоим режиссерским намерением, затем уж только — всем многосложным трудом режиссера на съемке, в монтажной и на перезаписи».*

Авторское кино позволяет вести серьезный разговор о волнующих художника проблемах и выразить личное отношение к ним, свое... неодолимое стремление высказать то, что «запросилось в душе», сказалось на языке.

Все более широкое развитие авторского кинематографа ни в коей мере не уменьшает роли и значения других творческих работников. Каждый из них является как бы соавтором и единомышленником. Их творчество подчинено единому авторскому замыслу, единой сверхзадаче, выдвинутой автором-режиссером, которую они могут развить и обогатить.

Творчество автора-режиссера нередко сравнивают то с дирижером оркестра, то с капитаном корабля, то с научным руководителем — генератором идей в многопрофильном предприятии, педагогом, психологом-воспитателем, и даже «чародеем», «магом», который, используя методы внушения, творит то «чудо», которое называется искусством кино.

Мировоззрение человека определяет напряжение и содержание всей творческой деятельности. Ограниченность, узость и ложность взглядов на жизнь, неспособность творчески, философски, с верных позиций осмыслить происходящие в обществе процессы — пагубно влияет на творчество даже талантливых художников.

Естественно, что мировоззрение, взгляды на смысл и цели жизни в значительной степени определяют и выбор темы произведения.

* Герасимов С. Воспитание кинорежиссера. -- М, 1978. -- с. 182.

Но выбрать тему — это еще не значит увидеть фильм. Многогруден и многоступенчат: процесс творческого замысла. Он слишком тонок и индивидуален. Но ничуть не бесплодным является изучение всего того, что способствует этому творческому процессу.

Изучая многовековую историю развития всех видов искусств, Эйзенштейн пришел к выводу, что любой творческий акт содержит в себе «три основные фазы:

1. Вдохновение предметом (идеей темы).

2. Экстатическое состояние, вызванное интенсивностью вдохновенного переживания темы, в виде выхода за пределы предметности и образности в ощущение чистого сопричастия с принципами и реальными процессами хода и движения «порядка вещей».

3. Приобщение к этому «порядку вещей» своей темы и произведения путем воссоздания этого процесса движения через средства материала этой темы».*

Конечно, не каждому дано стать кинематографистом, также, как не всякий грамотный человек может быть писателем. Но ведь каждый создает в своем воображении своеобразные «фильмы», когда мечтает, или что-то вспоминает... Каждому человеку присущи любопытство, увлеченность чем-то, фантазия, наконец, эмоциональное мышление, работа памяти. Все это психологическая деятельность человека.

Монтень в своей книге «Опыты» писал: «Правое полушарие — база образного мышления — охватывает мир явлений во всем его богатстве и разнообразии. Левое полушарие — база абстрактного мышления — ищет и находит в этом мире гармонию причин и следствий».**

Следовательно, экранное видение и экранное мышление даны человеку от природы. Все дело в том, в каком они находятся состоянии. И цель данного пособия — помочь эти природные качества развить.

Итак, первое — вдохновение предметом (идеей темы).

— Это далеко не однозначное понятие. Это многосторонний комплекс идеологического, психологического, художественного, производственно-трудового воспитания. Только гармонически развиваясь, в комплексе, человек может подготовить себя к фазе вдохновенного творчества.

* Эйзенштейн С. Собр. соч. -- М., 1964. --с. 203.

** Монтень М. Кн. 3 -- М.-Л., 1960.-- с. 2285.

Необходимо так заразиться «токами жизни», что становится необходимостью желание поделиться со зрителем. Кинорежиссер ничем не отличается от других художников. Он так же ощущает свой замысел в патетике трагических образов: то в плакатных ярких и броских мазках, то в поэтических или лирических тонах, в правдивости документа и т.д. и т.п.

Ему может увидеться чей-то жест, улыбка, интонация. Или блик света, цветовая гамма осени, графический силуэт индустриального пейзажа...

То вдруг он услышит какой-то отрывок мелодии, или тембр инструмента навеет стремительный монтажный темп, ритм, чередование каких-то еще не снятых кадров.

Среди всех зрелищных искусств кинематограф обладает особенной, ни с чем не сравнимой силой в наблюдении мира. И в этом его преимущество.

Вторая фаза — экстатическое состояние, которое испытывает в жизни каждый человек, но не каждый может выразить его в произведении искусства. Зачастую, мы даже не находим слов, чтобы выразить чувство восторга.

Третья фаза — воссоздание темы через те средства, которыми художник располагает.

Кинорежиссер обязан не только пережить, но и воплотить свой восторг в конкретное произведение киноискусства.

Естественно, чтобы донести свои взгляды и убеждения до других людей, необходимо, конечно, овладеть основами профессионального мастерства.

Надо уметь ясно видеть свой замысел и будущий фильм еще до съемок. Уметь его записать на бумаге, сначала в литературной форме, а затем уже в конкретных кадрах. Это непрерывное условие для будущего режиссера.

Существуют три основные формы «бытия» фильма:

1. Идеальный «фильм изображения», который создается художником на этапе рождения первоначального замысла, его дальнейшего развития и уточнения во времени написания сценария, в период съемок и монтажа.

2. Вторая форма — материализованный (т.е. законченный) и отчужденный от автора фильм, который проецируется на экран и демонстрируется в зале.

3. Третья форма — это идеальный, субъективный «зрительский фильм», который воспринимается в сознании каждого зрителя.

На первом этапе необходимо четко осознать идею своей работы.

Что и для чего?! Только осознав идею, можно превращать ее в тему и художественные образы. На этом этапе «образ» действительности еще ирреален. Надо суметь его материализовать.

«Творческий процесс,— говорил Г. Козинцев, — начинается с перемены качества зрения — глядение превращается в видение. Осмотр превращается в узнавание. События, люди, вещи уже не движутся в сознании, в одной плоскости, они поворачиваются, становятся объемными, то удаляются, показывая окружающий их мир, то приближаются, становясь отчетливыми в крохотных деталях».*

Итак, первым этапом можно считать возникновение «жажды творчества», когда автор-режиссер еще точно не знает, что именно хочет создать, но тем не менее, одержим страстным стремлением к творческому процессу, самовыражению. Эта жажда творчества во многом близка чувству страстной любви. Идеи приходят, когда их страстно ищешь.

Для этого необходимо обладать способностью «мучиться» и не утрачивать увлеченности, не быть равнодушным. Именно самозабвенная жажда познать истину, стремление понять смысл жизни, вникнуть в окружающую действительность, в нужды, мысли и чувства людей, могут привести к выбору наиболее близкой темы для творчества.

После определения темы начинается второй этап, когда происходит ее уточнение, идет уже целенаправленный поиск необходимых материалов, пишутся сценарные заготовки, идут поиски лучшего варианта раскрытия темы.

После этого начинается третий этап — выстраивание целостного произведения, т.е. фильма. Из черновых набросков выбирается главное. Происходит сознательный анализ возможных вариантов, поиски оптимального решения темы. Необходимо уже в замысле ощутить фильм в его «зрительном» выражении.

Необходимо установить правильное равновесие между главным и второстепенным. При этом проявить чувство меры, такта, вкуса, умения правильно расставить акценты.

Очень опасна эклектичность, неразборчивость в выборе тех или иных средств выражения. Фильм должен быть ясным по цели и разнообразным по форме и содержанию.

«Единообразие в великом разнообразии самой эпохи — вот в чем парадокс» — говорит С. Герасимов.**

* Козинцев Г. О режиссуре. Искусство кино. - 1981. - №10. - с. 123.

** Герасимов С. Воспитание кинорежиссера -- М., 1978. -- с. 74.

Представления о нравственности, о свободе, об эстетике, о политике — все разное. Эта та реальная действительность, из которой мы должны исходить. Суть каждого явления жизни настолько различна, что каждый раз возникает необходимость облечь эту суть в новую форму, отличную от предыдущей.

Принцип проникновения в суть явления, принцип разглядывания предмета, постижения его сути, обязательно предполагает подробную оценку каждого явления жизни, каждого душевного движения человека.

Бывает, что сознательная деятельность в период зарождения фильма не в состоянии привести к нужному результату, решению, как подсказывает опыт, в данном случае целесообразно «отключиться» от решения проблемы, вытеснить ее из сознания в подсознание.

Нужное решение, образ, композиция, драматургический ход — очень часто «вызревают» в подсознательной сфере.

Это «творческое безделье», непонятная пауза, непредвиденный перерыв продуктивного творчества — на самом деле может сопровождаться необыкновенно интенсивной работой мозга на бессознательном уровне, нередко приводящей к мгновенному решению будущего фильма.

Каждый фильм должен делиться на три части: экспозиция, рассказ и кульминация.

Есть общие требования к кинематографическому произведению, которые необходимо знать.

1. Ясность, понятность, популярность.
2. Значимость темы.
3. Точность донесения идеи.
4. Логика развития сюжета.

5. Зрелищность. Кино — это в первую очередь зрелище. Ясность идеи зависит от ясности мысли! Художник должен быть либо «за», либо «против». Среднего не дано. Середина — это равнодушие и ремесло.

РЕЖИССЕРСКАЯ ЭКСПЛИКАЦИЯ ФИЛЬМА

Воспитание и самовоспитание кинорежиссера — это в первую очередь то развитие, которое дается накоплением душевных богатств, усвоением созданной человечеством художественной культуры. Надо много смотреть кинофильмов. Как говорится — «видеть» режиссуру на экране.

Человек выражает свое восприятие реальности различными способами: чувством, искусством, формой и разумом.

Чувство — это любовь, гнев, горе. Это — наша реакция на воздействие извне и на внутренние потребности.

Искусство — творческое побуждение, способность мысленно представлять себе какие-то аспекты реальности, а затем воссоздавать это в воображении. Воображение — это и есть то средство, при помощи которого мы проникаем в существо переживаний, придавая им глубину и ясность формы.

А форма определяет порядок и назначение всего, что человек чувствует, воображает, знает.

И, наконец, разум — средство, при помощи которого мы проверяем наши чувства и вымыслы в их отношении к действительности.

Процесс рождения кинокартины в первую очередь связан с рождением ряда ассоциаций. Каждый фильм — это какой-то итог прошлой биографии. Причем, иногда — это желание продолжить что-то начатое и найденное, а иногда наоборот — желание отрицать, бороться с собственным прошлым. Другими словами — художник в процессе творчества всегда находится в «беседе» с материалом, жизнью. Процесс «узнавания» начинает формировать и кристаллизовать «образ» замысла. Когда мы говорим о замысле картины, то речь идет не только о сценарном, литературном замысле, но и о режиссерском. Только после того, как найдена идея и образ фильма в целом, можно приступить к режиссерской разработке. Начинается она с экспликации.

В подлинном произведении киноискусства необходимо превратить портрет в образ, а факты — в судьбу, высказывания — в мысли. Для этого необходимо все сначала написать на бумаге.

Фильм — это в первую очередь рукопись. И перед тем, как «написать» нашу историю на пленке, мы должны оформить ее на бумаге. Уже на первой стадии рассказ должен быть кинематографичным, иначе говоря, подчиняться определенным законам, которые не

имеют отношения ни к литературе, ни к театральной области творчества. Поэтому кинорежиссер и должен все это изложить в своей экспликации.

Экспликация — слово не русское. По французски это значит объяснять, истолковывать. Вы объясняете свое понимание, свое толкование фильма, как в целом, так и в деталях.

Если режиссерский сценарий является формой возможно точной записи кадров будущей картины, то экспликация является как бы ключом к пониманию картины, к пониманию эпохи и среды действия, к пониманию образов в их взаимосвязях, к пониманию единой линии режиссерского решения темы (фильма). Экспликация должна давать представление о едином стиле картины. И, наконец, экспликация — ключ к чтению режиссерского сценария и к работе над фильмом.

Что в ней надо отразить?

1. Идею (сверхзадачу фильма).
2. Тему — то, о чем говорится в фильме. Идея и тема неразрывны, но это не одно и то же. Тема — единое основное действие картины. Анализируя тему, вы устанавливаете линию «сквозного действия». Тема требует своего воплощения в образах.
3. Трактовка образов в их взаимосвязи. Экспликацию главных действующих лиц, эпизодических ролей и т.д.
4. Необходимо четко определить экспозицию, завязку, развитие конфликта (или действия), кульминацию и развязку.
5. Объяснить эпоху, обстановку и место действия. Описать декорацию (или интерьер). Описать натурные места съемок.
6. Объяснить приемы съемок.
7. Установить единство кадров по освещению, композиции, оптике.

8. Объяснить характер музыки. Сочетание музыки, звука с изображением. Разработать звуко-зрительный ряд.

9. Установить темпо-ритмы картины.

Все это вместе взятое и дает представление о едином идейном, художественном, образном и стилевом решении будущего фильма.

Ко всему этому режиссер приходит в результате возникновения необходимой связи между тем, что он хочет сказать и как он это говорит. На вопрос «что» — отвечает экспликация, а на вопрос «как» рассказывать — подробно будет записано в режиссерском сценарии, из которого должно быть ясно, как будут чередоваться эпизоды, какой будет монтаж.

Кинорежиссер — руководитель съемочного коллектива. Ему необходимо научиться организовывать не только свой творческий процесс. Поэтому грамотное и глубокое описание «проекта» картины, т.е. экспликация (а в дальнейшем и режиссерский сценарий) явятся основополагающей базой для всей творческой группы.

Тема 13.

РЕЖИССЕРСКИЙ СЦЕНАРИЙ. ОТ ЗАМЫСЛА К ВОПЛОЩЕНИЮ

Глубокая, подлинно творческая, всесторонняя разработка режиссерского сценария — это основа основ работы кинорежиссера над фильмом. Подобно тому, как здание, возведенное без скрупулезно рассчитанного архитектурного проекта, без крепкого фундамента, дает трещины, оседает, а порой и рухнет, так и фильм, снятый по неполноценному режиссерскому сценарию, неизбежно оказывается лишенным глубоких, зрелых и закономерных творческих решений, идейно-художественной значимости.

На заре кинематографа фильм снимался непосредственно по авторской литературной записи. Но еще в период немого кино, когда возникла монтажная разбивка кинодействия на планы и куски, сюжет стал развиваться в экранном времени и пространстве — появилась необходимость литературно-постановочного сценария, или режиссерского. А появление звука, цвета, технических средств потребовало последовательную и точную запись будущего фильма. И это справедливо.

Режиссерское творчество в этот период подобно творчеству композитора, обогащающего рождающуюся мелодию всеми красками оркестровой партитуры. Но если для композитора «изобразительные средства» — это весь ход голосов симфонического оркестра со своеобразным звучанием струнных, духовых и ударных инструментов, то для кинорежиссера выразительными средствами являются пластически-действенный и звуко-зрительный художественный образ (воплощенный в экранном времени и пространстве), живописно-фотографический строй фильма, его композиция, организация кадра и монтаж.

Недостаточное использование пластически-действенного компонента неизбежно ведет к театральности постановки.

Недоработанность звуко-зрительных образов — к обеднению иллюстративности музыки и шумов.

Забвение кинематографического времени и пространства — к сужению сферы действия, лишая фильм объемности, пространственности.

А тем самым полностью утрачивается сила художественного воздействия.

Степень подчинения всех этих компонентов режиссерскому

сценарию, замыслу зависит от художественного дарования режиссера, его эрудиции, знания жизни и, наконец, от способности разумно, четко управлять творческим процессом. При этом он обязан постоянно думать о своей художественной «сверхзадаче», т.е. об идее фильма.

Основными создателями фильма являются автор и режиссер. В конечном счете, именно от них зависит кинопроизведение, его качество, образность, глубина содержания, совершенство формы. Из плохого сценария никогда не получится хорошего фильма. Точно так же, как низкий уровень режиссуры не покрывается достоинствами сценария.

В вашей дальнейшей практике в основном будет так называемый авторский кинематограф, когда драматургия и режиссура представлены в одном лице.

В этот период автор-режиссер обязан мобилизовать все свои способности и «вообразить» будущий фильм, как будто бы он уже поставлен и представляет собой законченное произведение киноискусства.

Это сложный, интенсивный творческий процесс. Ему предшествует этап глубокого и тщательного изучения материала — всего того, что имеет отношение к событиям, ко времени и эпохе, к образам персонажей, к условиям их жизни, к социальной среде и атмосфере действия.

Касаясь вопроса существующей практики изучения материала лишь с общих позиций, Станиславский писал: «Эту ошибку повторяют почти все молодые режиссеры. Они готовы изучать тысячи книг, пользуясь пьесой как предлогом к расширению своего образования, но они не ставят перед собой тех точных задач по пьесе, для которых нужно такое изучение. В материалах по изучению действительности, эпохи, быта можно и нужно искать ответ и на идеи, ради которых написана пьеса, на логику событий, на общественные тенденции того времени. Надо не только представить, но и прожить в своем воображении то время, проникнуть в дух времени, в духовную сущность людей, в эмоциональное содержание событий».*

— Итак, прежде чем начать непосредственную запись режиссерского сценария, следует определить:

1. Режиссерскую трактовку идейно-тематического содержания фильма.
2. Его жанровое истолкование.
3. Принцип монтажного построения.
4. Живописно-изобразительное решение.
5. Звуко-зрительный ряд.

*Станиславский К.С. Собр. соч. Т. 8. -- М. 1961. -- с. 115

МОНТАЖНАЯ ЗАПИСЬ РЕЖИССЕРСКОГО СЦЕНАРИЯ

№ кадра	План	Метраж	Объект съемки	Содержание кадра	Дикторский текст	Музыкальные решения	Примечание	Рисунок (схема кадра)
1	2	3	4	5	6	7	8	9
1.	Общ.	4	Поле натура	Среди заброшенного поля груды камней	Украсит землю запустенье			Объектив ОПФ
2.	Ср. кр.	5	—	Наезд Среди камней росток пшеницы колышется на ветру	Раннего хлеба цветенье	Шум ветра		

В режиссерском сценарии подробно расписываются все эпизоды. Они разбиваются на кадры. Каждому кадру присваивается порядковый номер (1). Определяется крупность плана (2), его длина в метрах или секундах (3). Далее указывается объект съемки (4), подробно записывается содержание кадра (5), дикторский текст (6) и, наконец, звуковое решение фильма (7). В примечании (8) указывается оптика, фокусное расстояние и пр. И заканчивается описание кадра рисунком или схемой (9).

Работая над режиссерским сценарием, надо всегда думать о том, что в данном фильме будет волновать зрителя, что ему будет интересно, как лучше донести драматургию, как сделать развитие сюжета ярче и напряженнее. В какой мере сцена или эпизод будет эмоционален, будет волновать зрителя, станет впечатляющим. Какими конкретными частностями, деталями, подробностями действия, поведения и чувств героев можно заинтересовать зрителя.

Путь к достижению этого лежит в подлинном творчестве, в решительном отказе от ремесленничества и дурного профессионализма.

В профессиональном кинематографе каждая картина является результатом не только съемочного коллектива, но всей студии. Фильм стоит денег. Киноискусство подчинено тем же законам

государственного планирования. И не случайно режиссерский сценарий на производственном языке часто называется «конструкторской и технологической документацией». Именно по режиссерскому сценарию фильму определяется смета. Поэтому к его разработке надо относиться очень серьезно.

К сожалению, встречаются такие режиссеры, которые видят в режиссерском сценарии только лишь примерный план, определяющий контуры предстоящей творческой работы. У них принцип такой: «вижу — снимаю», при таком подходе подлинно художественного произведения киноискусства не получится.

Но есть кинорежиссеры — художники, для которых композиция каждого кадра, монтажно-ритмическая форма являются основными параметрами будущего фильма. Они видят в режиссерской разработке точный и исчерпывающий «чертеж» кинопроизведения. Им всегда известно «что» снимать и «как» снимать, «как» монтировать. В режиссерской разработке такого кинорежиссера можно обнаружить фиксацию уже пройденного в воображении и, может быть, запечатленного в целой кипе раскадровок предстоящего съемочного дня, периода и даже монтажа.

Итак, пройден путь от замысла к воплощению. Но прежде, чем приступить к съемке, необходимо хотя бы в общих чертах ознакомиться с творческим методом великого реформатора сцены К.С. Станиславского.

Тема 14.

СИСТЕМА СТАНИСЛАВСКОГО В ТЕАТРЕ И КИНО

Творческий метод Станиславского возник в конце XIX века в борьбе за передовое искусство жизненной правды. Всей своей сущностью он неразрывно связан с реалистическими традициями русской театральной культуры. Эстетические воззрения великих русских революционных демократов Белинского, Чернышевского, Добролюбова питали творчество Станиславского. Его вдохновляли мысли Щепкина и Пушкина, Гоголя и Островского, мечтавших о создании в России подлинно народного национального театра. Значительное влияние на формирование нового метода сценического искусства оказал Горький.

Каковы же художественно-эстетические основы нового метода?

Реализм, идейность и народность сценического искусства.

Реализм понимался Станиславским как творческий метод, помогающий отбирать из жизни только то, что типично для изображаемого события или человеческого характера. Решительно отвергалась правда мелочного, натуралистического копирования жизни. В реалистическом искусстве должна торжествовать художественная правда.

Главную ценность искусства Станиславский видел в его идейном содержании. Он вдохновенно провозглашал свой девиз: все творчество — это ряд утверждающих жизнь положений!

Как созвучно это высказывание известному положению эстетики Чернышевского: прекрасное — есть жизнь!

Передовое идейное искусство жизненной правды характеризуется Станиславским как искусство глубоко народное, обращенное к широким слоям зрителей. Народ не потребитель искусства, а его подлинный вдохновитель и создатель.

Искусство — нет непознанных явлений. Человеческому познанию доступны самые тончайшие и сложные процессы творчества. Законы искусства — есть в сущности законы самой жизни. Не считаясь с жизнью, искусство не может правдиво ее отобразить.

Принципиальные положения «системы» действительно важны для любого искусства, в том числе и для искусства кино.

Каждый юнорежиссер прекрасно знает, что в силу своеобразных условий съемки, игра актеров разбивается на мелкие части и куски. Именно для этих жестких условий работы с актером практическая часть «системы» Станиславского незаменима и драгоценна. Рассмотрим ее основные положения.

В первую очередь она воспитывает в актере умение в каждый момент работы сосредоточить свое внимание и силы на внутренней линии развития, на том, что Константин Сергеевич называл «переживанием».

Что же это за переживания? Это искусство учит и помогает актеру запомнить особой «внутренней» памятью (подсознательно) то, что заставило его делать определенные поступки. Это значит в условиях жизни роли правильно, логично, последовательно, по-человечески мыслить, хотеть, стремиться, действовать. Термин «переживание», как говорил Пудовкин, — «...означает реальную связь между личным, внутренним миром художника, который он ощущает как живую реальность, и теми чувствами и мыслями, которыми должен быть наполнен создаваемый им образ».*

Первой ступенью на пути от внутреннего состояния к его внешнему выражению является физическое движение.

Искусство переживания — это искусство активного, целенаправленного сценического действия.

Все, что происходит на сцене или на съемочной площадке, должно делаться для чего-нибудь. Даже сидеть там нужно для чего-нибудь, а не просто так.

Нельзя играть страсти и образы, а надо действовать под влиянием страстей и в образе. Именно Станиславским выдвинут был термин «метод физических действий».

При этом Станиславский имел в виду, что если внутреннее действие не обязательно должно выражаться во внешнем, физическом действии, то внешнее физическое действие невозможно без предпосланного ему внутреннего сознательного и эмоционального импульса.

Искусство кинематографа оперирует как внешним физическим, так и внутренним действием.

Немой кинематограф — это физическое действие. Вместе со звуком пришло внутреннее словесное действие, которое до этого было монополией театра.

Каждый актер и режиссер знают, как труден первый шаг от воображаемого к реальному, как труден переход от представления о том, «что» нужно сделать к тому, «как» это сделать. Гений Пушкина помог Станиславскому найти этот переход. В своей заметке «О народной драме и о «Марфе Посаднице» Пушкин говорит: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя».**

*Пудовкин В. Избранные статьи.-- М., 1955. --с. 207.

** Пушкин А.С. Собр. соч. Т.7. -- Л., 1978. -- с. 146

Того же требуют и от драматического артиста, с той разницей, что обстоятельства, которые для писателя являются предполагаемыми, для артиста будут уже готовыми «предлагаемыми».

Предлагаемые обстоятельства являются вымыслом воображения, как известно, развитие воображения необходимое качество кинорежиссуры.

И, наконец, для нас очень важны понятия, предложенные Станиславским, — «сверхзадача» и «сквозное действие».

Конечный вывод, к которому стремится идейное содержание фильма, и есть его сверхзадача. Ей должно быть все подчинено!

Сквозным действием называется все целеустремленное движение картины, т.е. все действия режиссера, оператора, художника, композитора...

В кинематографе сохранение целостности и непрерывности развития действия, идейной направленности ложится в значительной степени на плечи режиссера.

Это требует полноценной работы воображения, безукоризненной образной памяти и монтажного мышления.

Тема 15.

МИЗАНСЦЕНА И ЕЕ ОСОБЕННОСТИ В КИНО

Кинорежиссура не застрахована от ошибок. Они проистекают вследствие того, что художественные намерения режиссера не подкреплены его умением осуществлять задуманное в конкретных кинематографических образах.

В каждом задуманном сценарии фильма есть основные ударные эпизоды. И режиссер обязан уметь их выявить, правильно расставить смысловые, драматургические и кинематографические акценты. Для этого необходимо учитывать еще один компонент режиссерской практики — мизансцену.

Сам термин «мизансцена» перешел в кино по наследству от театра. Мизансценировать в буквальном смысле «положить на сцену», или — расположить на сценической площадке.

На первом этапе развития кинематографической теории, когда кино пыталось доказать свою самостоятельность и независимость от театра, в пылу полемического азарта отрицалось все, что было так или иначе связано с театральной терминологией. Так, отбрасывалось и понятие «мизансцена». На смену ему пришел «мизакадр». Слово «сцена» заменилось понятием «кадр».

Однако, впоследствии выяснилось, что термин этот не раскрывает всей сущности процесса работы режиссера и актера перед киноаппаратом. Здесь оказались смешаны два понятия: композиция кадра и мизансцена в кадре.

Композиция кадра в кинематографическом понимании — это выделение изобразительными средствами смыслового и эмоционального значения происходящего в данном кадре, ограничение пространства рамкой кадра, пластическое соотношение в нем света, объема и плоскости.

Мизансцена же — пространственное выражение психологии или поступков героев. Она существует в киноискусстве самостоятельно и управляема не только законами композиции. Одну и ту же мизансцену можно по-разному вкомпоновать в кадр, взять киноаппаратом с разных точек зрения, в разных ракурсах. Это будут различные композиции кадра при неизменной композиции самой мизансцены.

Нередко приходится слышать, что мизансцена даже в театре изжила себя, что построить мизансцену — это не искусство, а ремесло. Подобные суждения о «второстепенности» мизансцены —

это следствие глубокого заблуждения и ложного понимания метода и системы Станиславского. Он неоднократно подчеркивал, что именно через мизансцену нужно стремиться выразить внутреннюю, идейную, смысловую и человеческую природу события.

Мизансцена встречается в различных видах искусства.

В живописи — это «размноженные» застывшие кадры. Возьмем к примеру картину Рейна «Запорожцы пишут письмо турецкому султану». Подходя к ней, мы прежде всего обращаем внимание не на отдельные лица запорожцев, а на общую композицию картины, где в яркой и действенной мизансцене запечатлено событие.

Художник Федотов в своей картине «Сватовство майора» так же выстраивает острую и динамическую мизансцену.

Мизансцена, как пространственное решение взаимоотношений действующих лиц, присутствует и в скульптуре, и в литературе. Венцом «режиссерского» мастерства Гоголя является описание немой сцены финала «Ревизора». «Городничий посередине в виде столпа с распростертыми руками и закинутою назад головою. По правую сторону его жена и дочь, с устремившимся к нему движением всего тела; за ними почтмейстер, превратившийся в вопросительный знак, обращенный к зрителям; за ним Лука Лукич, потерявшийся самым невнимательным образом; за ним, у самого края стены, три дамы, гости, прислонившиеся одна к другой с самым сатирическим выражением лиц, относящимся прямо к семейству городничего. По левую сторону городничего: Земляника, наклонивший голову несколько набок, как будто к чему-то прислушивающийся, за ним судья с растопыренными руками, присевший почти до земли и сделавший движение губами, как бы хотел просвистать или произнести: «Вот тебе, бабушка, и Юрьев день!» За ним Коробкин, обратившийся к зрителям с прищуренным глазом и едким намеком на городничего; за ним, у самого края, Добчинский и Бобчинский с устремившимися друг к другу движением рук, разинутыми ртами и выпученными друг на друга глазами. Прочие гости остаются просто столбами...»⁶

Каждому режиссеру необходимо уметь «прочитать» эту классическую мизансцену автора, понять и почувствовать откуда и почему она у него возникла. Вот ключ к рождению режиссерской мизансцены.

А вот как Пушкин «мизансценирует» в «Евгении Онегине» приезд Онегина к Татьяне. Услышав о его приезде она бежит через сад по цветникам к ручью:

⁶ Гоголь Н.В. Ревизор. -- ОГИЗ. -- 1946. -- с. 298.

«И задыхаясь, на скамью
Упала...
Но наконец она вздохнула
И встала со скамьи своей
Пошла, но только повернула
В аллею, прямо перед ней,
Блестящая взорами, Евгений
Стоит подобно грозной тени,
И как огнем обожжена
Остановилась она...
Минуты две они молчали,
Но к ней Онегин подошел
И молвил...»*

Следовательно мизансцена понятие не только театральное. Это пространственное выражение замысла, некая закономерность, координация поведения героя, человека, актера. И в кинематографе она крайне необходима.

Композиция кадра, являясь средством пластической выразительности, свойственной природе искусства оператора, конечно, входит в систему режиссерского воздействия, но не может подменять мизансцену.

Театральная и кинематографическая мизансцены резко отличаются друг от друга, ибо отличны их задачи.

Законы театральной мизансцены обусловлены театральной площадкой. Театральная площадка всегда фронтальна, поэтому и театральная мизансцена всегда фронтальна. Кинематографическая же мизансцена всегда свободна от подобных ограничений. Она реалистична по своей природе.

Особенность кинематографической мизансцены заключается в том, что она заранее предполагает «точки зрения» аппарата. А точки эти не ограничены. Поэтому кинематографическая мизансцена сложнее театральной, интереснее ее, намного разнообразнее.

Что должно послужить отправной точкой для кинорежиссера при построении мизансцены? В первую очередь это должен быть «образ» данной сцены. Если «образ сцены» зародился правильно, то и мизансцена возникнет совершенно органично и закончено.

Мизансцена — это образное, реально ощутимое, конкретное выявление постановочного плана в движении. Мизансцена — не «декоративное» размещение фигур, а пространственно и ритмически выявленное поведение человека и действующих лиц в данной сцене.

Особенности мизансцены — это особенности режиссерского

* Пушкин А.С. Собр. соч. Т.5. -- JL, 1978. -- с. 68

почерка, его профессиональной зрелости. Кинорежиссер имеет возможность поместить киноаппарат в любую точку, с которой данный отрезок действия будет выглядеть наиболее ярко. При этом он должен приспособить кинокамеру к естественному поведению людей (героя) в заданной им мизансцене.

От ритма самой мизансцены возникает в дальнейшем и монтажный ритм всей сцены или эпизода. Очень важно во время съемки отдельных кадров непрерывно поддерживать у себя и у исполнителей ощущение общего ритма сцены. Даже смена точек киноаппарата не должна нарушать заданного ритма и пластического рисунка мизансцены. Мизансцену режиссер обязан готовить заранее. Тогда не будет нарушен ни ритм, ни темп самой съемки.

Композиционная четкость мизансцены особенно важна при съемке с движения. Это так называемая глубина мизансцены. Хорошая панорама должна строиться как ряд открытий, раскрывать смысл или масштаб происходящего. Это же условие необходимо соблюдать при наездах и отъездах трансфокатором.

При глубинной мизансцене все движения строятся по оси. Допустим, сначала исполнитель находится на переднем плане. Затем он отходит в глубину кадра, но ни в коем случае не вдоль стены. Такое движение исполнителя хорошо встречать встречным движением камеры, т.е. с обратной точки. Этим достигается определенный динамизм, создается нужный ритм и предпосылка для грамотного монтажа.

Каждое движение исполнителя в данной мизансцене должно быть психологически оправдано. Не должно нарушать композицию кадра. Лучше всего начинать снимать с того куска, который является «зерном» сцены. И здесь мизансценировке надо придавать особое, важное значение. Именно через рисунок и стилистику мизансцены кинорежиссер передает свой художественный замысел.

Когда же рождается мизансцена?

Она должна рождаться у режиссера не на съемочной площадке, а тогда, когда возникает замысел, когда появляется «видение» фильма.

Должна ли она быть записана уже в сценарии? И в каком? Литературном или режиссерском?

В отношении записи в сценарии — дело индивидуальное. Здесь нет никаких законов и непреклонных требований. Но разрабатывая режиссерский сценарий, кинорежиссер должен не только раскадрировать свой фильм, но и «выстроить» на бумаге мизансцены всех кусков и эпизодов. Иначе съема не будет монтажной, не сохранится нужный ритм, эпизоды и сцены в дальнейшем просто не смонтируются.

Тема 16.

МЕТОДЫ РАБОТЫ С НЕПРОФЕССИОНАЛЬНЫМ АКТЕРОМ

Героями ваших фильмов в основном бывают непрофессиональные актеры, т.е. просто обычные люди. Работа с ними не менее сложная, чем работа с профессиональными актерами.

Положение Станиславского, утверждающее, что основой работы актера является его способность к воображению, должно быть отнесено и к работе с документальным героем.

В период подготовки к съемкам и знакомства со своими будущими героями, надо очень подробно и обстоятельно рассказать ему содержание эпизода, режиссерское решение: как будет сниматься данная сцена, что нужно снимать, что хотелось бы подготовить для будущей съемки (покрасить, переставить по композиции кадра мебель, что-то добавить из предметов, решить как должен быть одет герой).

Иногда надо и выслушать его предложения. Если они для режиссера неприемлемы, надо очень тактично, аргументированно доказать свои требования и пожелания. Ведь каждый человек — это личность. У каждого есть самолюбие, свой характер. И это необходимо учитывать.

Этика, такт и педагогичность здесь крайне необходимы. Для этого рекомендуем прочитать небольшую статью Станиславского «Этика».

После того, как установлен контакт и взаимопонимание с героем и исполнителями, можно переходить к разработке эпизода съемки. Вот тут и пришел черед монтажного мышления и знания законов мизансцены. Разрабатывая и объясняя будущую мизансцену, надо помнить о методе Станиславского, о его «системе» работы с актером.

Наконец наступает день съемки. Приносят камеру... Ставят свет... Сменилась привычная для героя обстановка. Он начинает нервничать, смущается, чувствует себя связанным, скованным.

Задача кинорежиссера в этот момент успокоить его, «приучить» к кинокамере, к свету, к непривычной для него обстановке. Желательно отвлечь его каким-нибудь рассказом, иногда — шуткой. Расположить к себе и снять напряжение.

Работа с непрофессиональным актером в кино, конечно, требует изобретательности и большой выдумки от кинорежиссера. Ее нельзя

превращать в какой-то общий принцип работы вообще для всех и со всеми.

Приемы работы с документальным героем сугобо индивидуальное дело. Но главное — надо помнить, что чем сложнее задание, тем его труднее выполнить непрофессиональному «актеру». И наоборот — чем задание проще, чем оно короче, чем однороднее, тем легче его выполнить. Следовательно, надо ставить не «задачи», а «элементы задач»: войти, оглядеться, увидеть, сесть и т.д.

Самым трудным бывают переходы от одной задачи к другой. Поэтому, снимая монтажно, не выстраивайте длинные планы. Дополняйте монтажные переходы показом параллельного действия.

Ни в коем случае нельзя героя механически заставлять заучивать движения, жесты. Надо по возможности тонко и чутко, учитывая характер снимающегося, создать для него такие условия, в которых те движения и мизансцены, которые вам требуются, явятся бы естественной и неизбежной реакцией героя на «толчок», получаемый извне, т.е. подсказанный ему, доходчиво и просто и, главное, спокойно. И когда герой начнет спокойно и естественно «действовать», в этот момент и надо успеть его снять, т.е. схватить это естественное состояние, поведение. Очень важно поймать свежесть реакции.

Иногда можно прибегнуть и к методу «провокации».

Например, снимая слушающего человека, поговорить в этот момент рассказать ему интересную историю. А для того, чтобы вызвать искреннюю улыбку — рассмешить шуткой. Если снимается эпизод профессиональной работы — нужно просто герою объяснить: «Не обращайтесь на нас внимания, делайте свое дело привычно и четко, а мы будем снимать, не мешая Вам».

Главное в таких случаях — работать самим бесшумно, четко и быстро.

Для документальных фильмов часто приходится брать интервью. В одном случае для закадрового текста героя, в другом — для внутреннего монолога, а иногда и для синхронных записей. Это очень тонкий процесс, требующий определенных навыков.

Надо заранее продумать и подготовить конкретные, очень локальные и простые вопросы. Вопросы, на которые необходимо получить точные ответы. Чем точнее вопрос — тем определеннее ответ.

В практике документального кино есть множество примеров, когда мы видим на экране «вещающего» человека. Не разговаривающего с нами, а говорящего какие-то заученные фразы. Причина —

неумение работать с документальным героем.

Поэтому, прежде чем брать интервью, надо подготовить человека, расположить к себе, поговорить, — сесть рядом с ним и побеседовать на интересную тему. Герой привыкает к режиссеру, к микрофону и кинокамере. Необходимый для съемки свет надо заранее включить.

Теперь герой успокоился, его не смущает кинокамера, микрофон, свет, сама обстановка киносъемки. И можно задать подготовленные вопросы (заранее включив камеру и магнитофон).

Бывают интервью, которые нельзя предварительно готовить. Например: нужно снять живую человеческую реакцию на вопрос.

В этот момент герой может удивиться, задуматься, несколько растеряться, а иногда так искренне улыбнуться, что любое из этих состояний стоит десятка точных ответов.

Такое интервью надо снимать крупным планом, чтобы видеть все нюансы его состояния.

К каждой съемке, к каждому интервью надо готовиться заранее. Надо знать — сможет ли тот или иной человек, необходимый для данного эпизода хорошо подготовиться, разговаривать, мыслить, слушать...

Если в процессе подготовки сценария режиссер убедится, что герой не годится для интервью — лучше сразу отказаться, не испытывать судьбу. Ничего хорошего из этого не выйдет. В данном случае надо либо отказаться от этого «приема», либо искать другого героя.

Тема 17.

ПРАВДА ЭКРАНА И ЯЗЫК ОБРАЗОВ

Кинематограф — это искусство подлинной народности. Его важнейшая общественная функция — уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу народных масс, быть понятным этим массам и любимым ими.

Общепринятый высший критерий реалистического искусства, мерило его истинности, художественности и глубины — правда жизни.

Опираясь в своем творчестве на материал действительной жизни, кинорежиссер подходит к нему либо синтетически, сливая воедино аналогичные явления и создавая на их основе общее изображение, либо выбирает какой-нибудь один заинтересовавший его факт или характер.

Творческое развитие кинематографии — многоликий и художественный тонкий процесс. Он требует, побуждает всех нас иначе, более широко и современно смотреть на правдивость экрана. Если правдив образ, тогда мы воспринимаем все как сущую правду — и замену пленки, и неожиданность монтажных столкновений и сопоставлений, и необычность ракурсов, и фантастические масштабы крупных планов, и неожиданность движения камеры, взлеты, падения.

Все это образы. Художник мыслит образами. Образами он убеждает в пронизательности своей точки зрения, в справедливости своего гнева, в силе любви и т.п. Искусство — это не просто отражение жизни, а отражение жизни в сознании художника.

Может быть все это настолько очевидно, что и доказывать незачем? Нет, дело обстоит не так просто.

Почему фильм, принесший одному огромную радость, может оставить другого совершенно безразличным? А еще хуже — вызвать у него скуку и отвращение?

Обычно в таких случаях говорят: «дело вкуса», «кому что нравится, каждый по-своему прав» и т.п.

Наверное суть в другом. В том, как развито у каждого из них «образное видение».

«Ну а почему каждый зритель должен быть восприимчив к образному языку другого?» — возразите вы. Да, взаимное непонимание, увы, не редкость. Мы по привычке повторяем: «образная речь — самая доступная», словно образность впитывается нами с молоком матери. Нет, это не так.

В детском саду воспитатель спрашивала детей разного возраста, как понимают они образные выражения «утопить в ложке», «проглотить обиду», «хромать в математике». Опрос показал, что многие дети вовсе не сразу и не легко воспринимают метафоры. Девочка Н. решительно не приняла метафоры «утопить в ложке». Она сказала: «Этого не может быть, никогда не может быть. Человек не поместится, весь сверху будет!». Мальчик П. резонно заметил: «В ложке только муху можно утопить, а человека нельзя».

Представим себе, что такие дети подросли, так и не развив в себе чуткость к образу. Они — наши первые противники. Для них кинематография — только движущаяся фотография.

Однажды после просмотра кинофильма «Маскарад», один из зрителей воскликнул: «Какой негодяй!», а другой сказал: «Какой поэт!» Кто, по-вашему, из них лучше как зритель? Ни тот, ни другой, а третий — тот, для которого существует и гибель Нины, и талантливые исполнители, и режиссура. Это тот зритель, который сквозь произведение искусства видит «подлинную жизнь». И не только отраженную действительность, а жизнь, какой ее увидел и понял художник.

В искусствоведении уже точно определились понятия образа литературного, живописно-изобразительного, музыкального, художественного образа спектакля и т.д. К сожалению, этого нельзя сказать о понятии образа кинематографического. Определение его во многом еще не устоялось.

Возникает вопрос: есть ли у кинематографического образа свое особое содержание? Другими словами — что отражает кинематографический образ в человеческой деятельности?

Изобразительные искусства отображают явления пространственного, зримого мира.

Жизненная сфера музыки ограничена звуковыми соотношениями. А предметом киноискусства стала вся человеческая деятельность в ее живой совокупности человеческих черт и отношений, мыслей, чувств, деяний.

Проблема экранного образа в его широком эстетическом значении — основная творческая проблема, вне которой нельзя правильно понять специфику киноискусства, природу и характер его художественных обобщений.

Художественный кинематографический образ не есть нечто неподвижно застывшее. Это живой и многогранный процесс формирования мысли, идеи в сознании художника и ее конкретного воплощения. Искусство это не только отражение, но и творение, художественный труд практика.

Творчество — это всегда поиск, кинематографический образ всегда творческое открытие.

Искусство начинается с осмысления увиденного. С этого же начинается и специфика нашего искусства кино.

Кинематографический образ многогранен, а потому и многомерен. Кино в этом смысле искусство многоплановое, отражающее одновременно разные стороны действительности и при этом разными средствами. Ни одно из искусств не обладает такими широкими конкретно-изобразительными способностями и возможностями отображения и обобщения. Это новая форма образного познания действительности.

«Законченный фильм, — писал Эйзенштейн, — представляет собой ни с чем не сравнимое сонмище самых разнообразных средств выражения и воздействия. Историческая концепция темы, сценарная ситуация и общий драматический ход, жизнь воображаемого образа и игра актера, ритм монтажа и пластическое построение кадров; музыка, шумы, грохот; мизансцены и взаимная игра фактур тканей; свет и тональная композиция речи и т.д. и т.п. В удачном произведении это слито воедино. Всем управляет единый закон. И кажущийся хаос несовместимости отдельных областей и измерений сопрягается в единое закономерное целое».*

Итак, кино, как искусство, основано на отборе и обобщении и обладает могучим средством воздействия, благодаря присущим ему способам представлять зрителям выбранные им явления действительности.

Можно по-разному оперировать взятыми из жизни фактами. Самое, казалось бы, неуловимое может быть схвачено кинокамерой. Это и взрыв бомбы, и колыхание травинки, игра солнечного блика. Кино самое правдивое искусство. Оно и фотографично, и документально, оно имеет дело не с подобием жизни, как театр, а с неподдельной жизнью. Все это верно. Но как ее оно отражает?

Было бы бесплодной игрой ума, устанавливать некий «особый» и ограниченный «руг явлений жизни, который отображается, допустим, в документальном фильме. Но есть некоторые качественно-характерные особенности и явления, которые и составляют «язык образов».

Прежде всего — это экстремальное содержание отображаемого события:

- а) встреча вернувшихся с фронта солдат,
- б) ликвидация аварии,
- в) пожар на нефтепромысле,
- г) борьба зимовщицы с буржуа и т.д.

*Эйзенштейн, С. Собрание соч. Т. 2 -- М. 1964 -- с. 317

Именно эти, независимо от нас возникающие явления, уже сами по себе становятся образами жизни. В монтажном периоде они лишь эстетически дорабатываются. В них обобщающее содержание бывает столь емким, что они уже в самой жизни становятся как бы символами определенного круга явлений.

Далее. Вторичное отражение показа жизни. Это хроника военных лет, первых дней нашей страны, хроника прошедших событий. Но, как бы она ни была высока по своей исторической и художественной ценности — она никогда не заменит непосредственно зафиксированного события или явления действительности. Правда экрана будет, а язык образов придется кинорежиссеру искать.

Очень часто, желая рассказать о прошедшем, не зафиксированном на пленку событии, для образного решения фильма приходится как бы «повторять», восстанавливать его на экране.

Во всех случаях мы имели дело с «образами жизни», с фактами. Но образ жизни — это еще не художественный образ. Таковым он становится с помощью определенного комплекса выразительных средств (операторская работа, монтаж, дикторский текст и т.д.). Без этого осмысления и художественной трактовки сам факт, сам «образ жизни» не воспринимается нами как явление искусства.

Когда же фильм обращается к нам на языке образов, и что такое, в конце концов, этот язык?

Прежде всего, может быть образна история, рассказанная фильмом. В самой жизни кинорежиссер встречает образы — самородки, вобравшие в себя драму и поэзию современности. И мы воспринимаем это как явления искусства лишь тогда, когда они стали как бы «духовной собственностью» талантливого художника-режиссера.

Атмосфера действия, т.е. то, что окружает человека в фильме — природа, вещи, обстановка, реальный фон, на котором разворачивается событие—это тоже может быть образом, иногда сцены или всего фильма.

Тысячу раз приходится удивляться, почему волнующая, казалось бы, история, взятая из действительности, не производит на экране никакого впечатления.

Станиславский был прав, когда говорил, что главными врагами творческого воображения являются штампы. Как невидимые глазу микробы, они проникают первыми в наше сознание и отравляют точное и ясное восприятие реальной жизни, лишая ее собственной образности.

В некоторых фильмах часто встречается образность и другого рода. Она, как бы, заключена в самом кадре. В кинофильме «Баллада о солдате» есть один перевернутый кадр. Это танк. Что это — условность? Возможно. Вернее — это образ, «сфотографировано» душевное состояние героя: солдату сейчас не понять, где земля, где небо...

Ч. Чаплин, увидев фильм, сказал об этом эпизоде: «Это — абсолютная неправда. Но это — абсолютное искусство».*

Теперь почему-то реже, чем в прошлые годы, кинематографисты прибегают к крупным планам. А они ведь — сильное образное средство. Они значительны. В них — психология, настроение, характер. Крупный план иногда образно «выключает» героя из окружающей его среды, из потока жизни, заставляет остановиться время.

Образами может стать предмет или деталь. Вспомним хотя бы «джентльменскую тросточку» Чаплина. Или пенсне судебного врача, или детскую коляску у Эйзенштейна в фильме «Броненосец Потемкин».

Расположение действующих лиц в кадре, т.е. мизансцена — тоже может стать образной. В резком ракурсе с нижней точки снимается «герой», а на дальнем плане — «маленькие», униженные или обиженные им люди.

Естественно, что и все более образным становится операторское искусство. Умение найти композицию, нужный ракурс, образную натуру, движение в кадре, выбрать необходимую оптику и умело ее применять, и т.д.

И, наконец, самое главное и испытанное средство киноискусства монтаж. В его основе лежит свободное от «фотографии» поэтическое, образное движение мысли.

Кинематографический художественный образ в монтажном сопоставлении кадров появляется только тогда, когда жизненное, документальное содержание каждого отдельного изображения не утрачивается, не теряет себя в монтажной фразе, а наоборот, собственно и вызывает ее возникновение.

Вспомните каменных львов из фильма «Броненосец Потемкин», подскокивших под звук залпа. Магическая сила киноискусства заставила «ожить» камень.

Есть фильмы, которые строятся как сцепление образов, проносащихся в сознании, а не как пересказ событий или изложение содержания темы фильма.

*Варшавский Н. Встреча с фильмом -- М., 1962. -- с. 50.

Кино, как никакое другое искусство, похоже на наше сознание, на стремительное и вольное движение мысли, познающей мир. Не в этом ли секрет его необыкновенного влияния на мир?

Ведь вот так же «монтируются» образы-картины в наших воспоминаниях, размышлениях, фантазиях. Вот так же необыкновенно реалистичны они, а иногда неудержимо фантастичны.

Кстати, когда Станиславский внушал актеру, что тот должен непременно увидеть и пережить все, о чем говорит его герой, он всегда пользовался одним из любимых своих выражений:

«У Вас должна быть своя «кинолента» видений».

Так кинематографически назвал Станиславский смену представлений в сознании человека. Их «монтаж» — это развитие мысли, движение чувств, стремление духовной жизни человека.

Все, что показывается на экране, не всегда имеет прямой смысл. Режиссер, а иногда и сам зритель, многие образы воспринимает как символы или метафоры.

Символ может заключаться в самой композиции изображения, строиться на контрапункте между двумя действиями, представлять собой самостоятельный образ. Очень часто на метафорический образ падает идейно-эмоциональная кульминация, либо эпилог фильма.

Конечно, любой научно-популярный или документальный фильм никогда не состоит из сплошных образов. Наряду с ними соседствуют информация, обзор, простая констатация факта.

Ведь в языке киноискусства помимо «образов» есть своя «грамматика и свой синтаксис», о чем уже говорилось в предыдущих темах.

Образная структура создается в целом на основе монтажного мышления (сценарного и режиссерского). Поэтому кинорежиссер выступает не столько в качестве интерпретатора жизни, сколько в роли творца «второй действительности».

Зрительские впечатления о материальном мире отличаются от того, что мы видим на экране. Трудно, а вероятно и невозможно установить, что сильнее способно взволновать наши чувства: художественный образ, созданный в монтаже, в сопоставлении кадров, или образ явления жизни.

То и другое ценно, если есть правда экрана и образ фильма! Но очень важно, выражая свой замысел в кинематографической образной форме, координировать его с будущим восприятием зрителя.

Восприятие искусства требует известного напряжения умственных и духовных сил человека.

Самый пассивный — это читатель. Он сам регулирует свое

восприятие, сам распределяет объекты внимания, сам устанавливает «порции» духовной жизни.

Музыка и театральный спектакль в известной степени «навязывают» нам определенный ритм восприятия. В антракте зритель, отдыхая и отвлекаясь, готовит себя к «новой порции» восприятия. Но даже тогда, когда он сидит в кресле в зале — выбор его свободен.

В совершенно иное положение попадает кинозритель. Весь фильм (без антракта) держит его и не отпускает ни на минуту «чужая воля». У зрителя начисто отобрана возможность выбора. Выбор сделал за него кинорежиссер. Он, а не зритель, выбирает крупный план, метафору, монтажный образ. «Насильственно» заставляет вглядываться в то, что кажется ему — режиссеру — наиболее важным.

Существует предел напряжения: где-то примерно 100 минут. Потом напряжение переходит в утомление. Выразительные возможности кино позволяют говорить о большом и важном очень кратко.

Поэтическая строка скупер, короче прозаической, но разве она от этого беднее? Краткость — сестра таланта.

Известная сложность анализа природы образной формы познания и отражения действительности заключается в том, что искусство, в отличие от науки, — сфера «неточная». Неточная не в том смысле, что искусство не точно познает и отражает действительность, а в том, что эта сфера индивидуальная, а потому бесконечно многообразная, неисчерпаемая в своем разнообразии. Неповторимость художественного образа в том-то и заключается, что он обобщает действительность в индивидуально-конкретной форме, а потому неповторимой.

Естественно, что процесс вызревания и рождения образа в кино неотделим от индивидуальности художника. Огромна сила его воздействия на самые разные струны человеческой души. Отсюда и широта его восприятия.

В кинематографе, за все годы его существования, сложилось много традиций и способов выражения. Но все, что было сделано, лишь предвещает больших задач, стоящих перед искусством кино. Настоящий период — это «переходный» этап, время смятений и настоящих поисков, когда кинематографисты всего мира ставят под сомнение старые истины, разрабатывают новые приемы, ищут новые возможности.

Но творческий поиск невозможен без глубокого изучения теории и практики кинематографа. Мы ежедневно сталкиваемся со

множеством социальных, эстетических и технических проблем. Какова связь между изображением, судьбой человека и техническими приемами — монтажем, темпом и ритмом, глубиной съемкой, фотографической композицией?

Каждая из этих разновидностей художественно-технических средств кино может быть основой для разного образно-смыслового наполнения, служить почвой для разных типов художественного мышления.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В чем выражается системность, целостность режиссерского мастерства?

Режиссура охватывает пять полей высокого напряжения. Пять структурных проявлений единой образной жизни фильма.

Обозначим их так:

— драматически-словесное — сценарий, включая диалоги и закадровый текст, весь строй драматургии фильма;

— изобразительно-монтажное — работа с оператором и художником, способность режиссера мыслить в пластике, визуальность, конкретность;

— актерски-мизакадровое — внутреннее и внешнее действия актеров и не актеров на съемочной площадке в логике пространственного, временного решения фильма, его драматургии;

— музыкально-звуковое — весь комплекс образности, реализованный с композитором или с компилятором музыки;

— технико-производственное — способность чувствовать и анализировать возможности пленки, оптики, камеры, звуковой аппаратуры, способность «оркестрировать» их для экранного выявления замысла: педагогический и организаторский дар — сплачивать разнородный коллектив для вдохновенного, экономного, целесообразного выполнения единой идейно-творческой и художественной задачи.

Режиссура экрана — это режиссура всей образной системы фильма, без изъятия. В этом смысле режиссура не сравнима ни с одной областью кинематографического творчества. Режиссура — это искусство композиции, не оставляющей «белых пятен», вторгающейся во все сферы бытия фильма.

Нарушения взаимодействия «полей», возникшее из-за недооценки целостности режиссерского творчества, сказывается на качестве фильма.

Литература

1. Арнхейм Р. Кино как искусство. — М., 1930.
2. Братья Васильевы. Собр. соч. — М., 1981.
3. Волянская Н. На уроках режиссуры С. Герасимова — М., 1965.
4. Вайсфельд И. Искусство в движении. — М., 1981.
5. Варшавский Я. Встреча с фильмом. — М., 1962.
6. Герасимов С. Собр. соч. — М., 1982.
7. Герасимов С. О киноискусстве. — М., 1960.
8. Гинсбург С. Искусство кино. — М., 1961.
9. Горчаков Н. Режиссерские уроки К. Станиславского. — М., 1962.
10. Добин Е. Поэтика киноискусства. — М., 1961.
11. Дробышева С. Экран и жизнь. — М., 1962.
12. Дзиган Е. О режиссерском сценарии. — М., 1961.
13. Дакен Луи. Кино как профессия. — М., 1963.
14. Ефимов Э. Искусство экрана. — М., 1959.
15. Ждан В. Эстетика фильма. — М., 1965.
16. Закревский Ю. Звуковой образ в фильме. — М., 1961.
17. Кулешов Л. Основы кинорежиссуры — М., 1940.
18. Козинцев Г. Собр.соч. — Л., 1982.
19. Лоусен Дж. Фильм — творческий процесс, или язык и структура фильма. — М., 1965.
20. Мачерет А. О поэтике киноискусства. — М., 1981.
21. Метяшев И. Жизненная правда и художественный вымысел. — М., 1960
22. Монтень М. Опыты — М., 1960.
23. Нижний В. На уроках режиссуры С. Эйзенштейна. — М., 1958.
24. Пудовкин В. Собр.соч. — М., 1974.
25. Пудовкин В. Избранные статьи. — М., 1955.
26. Пушкин А. Собр.соч. — Л., 1977.
27. Ромм М. Беседы о кино. — М., 1964.
28. Рахманинов С. Письма. — М., 1963.
29. Станиславский К. Собр.соч. — М., 1954.
30. Садуль Ж. Всеобщая история кино. — М., 1982.
31. Толстой Л. Анна Каренина. — Л., 1960.
32. Фелдман Дж. и Г. Динамика фильма. — М., 1959.
33. Фролов И., Корганов Т. Кино и музыка. — М., 1964.
34. Хейфиц И. О кино. — Л., 1966.
35. Чахирьян Г. Изобразительный мир экрана. — М., 1947.
36. Чернышевская Н. Жизнь и деятельность Н.Г. Чернышевского — М., 1953.

37. Шекспир В. Гамлет. (Пер. М. Лозинского. — М.: Академия, — 1937.
38. Эйзенштейн С. Собр.соч — М.,1964
39. Юткевич С. Контрапункт режиссера. — М.,1960.
40. Юткевич С. О киноискусстве. — М.,1962.

556531

ВОЗВРАТИТЕ КНИГУ НЕ ПОЗЖЕ
обозначенного здесь срока

арх.Ф.

15 1.000
425 пособие

300 руб.

Сдано набор 15. 11. 1993 г. Подписано к печати 16. 02. 1994.
Бумага для множительных аппаратов. Формат 60x84 1/16.
Печать офсетная. Объем 6 печ.л. Тираж 500 экз. Заказ 67.
СПБГАК. 191065. Санкт-Петербург, Дворцовая наб., д. 2.