

Роман ШИРМАН

**АЛХИМИЯ
РЕЖИССУРЫ**
мастер-класс

Киев -2008

УДК 792.01 (075)
ББК85я7 Ш64

Книга издана при поддержке:

- Компании ІпукІ РгоІе88ЮпаІ (улулу.туІа-рго.сот)
- Компании «Шерл» (мгопу.зпегЪиа)
- Агентства «Идея Плюс»

Генеральный партнер - Компания СотТел (уп/т.сотЪІ.иа)

*СотТел - ведущий интегратор на теле- и кинорынке Украины,
учредитель Конкурса операторских работ (в рамках Телефестиваля
«Открой Украину!»)*

Ширман Р. Н. Ш64 АЛХИМИЯ РЕЖИССУРЫ.

Мастер-класс. К.:

ЗАО «ТЕЛЕРАДИОКУРЬЕР», 2008 — 448 с, ил.
ISBN 978-966-95960-3-1

Книга известного кинорежиссера и педагога Романа Ширмана «АЛХИМИЯ РЕЖИССУРЫ. Мастер-класс» - уже второе его профессиональное пособие для кино- и телережиссеров, продюсеров, сценаристов, операторов, режиссеров монтажа, звукорежиссеров, художников-дизайнеров, журналистов — для всех, кто причастен к магическому миру экранного искусства.

Новая книга мастера, который прекрасно знает, какие ловушки подстерегают молодых специалистов на трудном пути к вершинам профессии, - это квинтэссенция личного режиссерского и преподавательского опыта Романа Ширмана. В этой книге внимательный читатель найдет не только углубленный разбор процесса создания фильма — от замысла до премьеры, - но и заглянет в творческую мастерскую великих кинодокументалистов.

Первая книга Романа Ширмана «ТЕЛЕВИЗИОННАЯ РЕЖИССУРА. Мастер-класс» (2004) помогла овладеть азами профессии многим начинающим телевизионщикам. Она также стала незаменимым настольным пособием и для профессионалов, которое, по словам читателей, «полезно время от времени перечитывать - это очень конкретный и практический мастер-класс, заслуживающий самой высокой оценки!» Но то, первое издание, уже давно стало раритетом.

УДК 792.01 (075)
ББК85я7

ISBN 978-966-95960-3-1

© Ширман Р. Н., 2008
© «ТЕЛЕРАДИОКУРЬЕР», 2008

Содержание

Об Авторе	6
От Автора	7
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. АЗБУКА РЕЖИССУРЫ	
Глава 1. СМОТРЮ И ВИЖУ	9
• Изучение биографий великих людей • Путешествия • Чтение композиционно острой литературы • Изучение произведений искусства	
Глава 2. ЗАЯВКА, ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ, РЕЖИССЕРСКИЙ СЦЕНАРИЙ..	28
Глава 3. РЕЖИССЕРСКИЙ ЗАМЫСЕЛ	75
• Режиссерский замысел документального фильма • Режиссерский замысел познавательных телепрограмм и фильмов • Режиссерский замысел... титров	
Глава 4. КАДР	120
• Крупность плана • Ракурс * Панорамы • Атмосфера кадра • Один кадр - один фильм	
Глава 5. МОНТАЖ	169
• Монтаж как элемент авторского замысла • Азбука монтажа • Монтаж. Исключения из правил	
Глава 6. ИЗ ТВОРЧЕСКОГО ОПЫТА МАСТЕРОВ ЭКРАНА	210
• Мини-хрестоматия	
Глава 7. РАБОТА РЕЖИССЕРА НАД ДОКУМЕНТАЛЬНЫМ ФИЛЬМОМ	226
• Кое-что о взаимоотношениях режиссеров и журналистов • Ни один фильм не может рассказать обо всем • Авторское произведение • Вариации на тему	
Глава 8. ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ-ПОРТРЕТ	246
• Выбор героя • Жанр • Драматургия • Методы съемки	
Глава 9. ИСТОРИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ НА ЭКРАНЕ	268
Глава 10. «ОПАСНО СВОБОДНЫЙ ЧЕЛОВЕК»	281
ЧАСТЬ ВТОРАЯ. АЛХИМИЯ РЕЖИССУРЫ	
Глава 11. РЕЖИССЕР АРТУР ПЕЛЕСЯН И ДИСТАНЦИОННЫЙ МОНТАЖ . .	298
Глава 12. ОТ ПАРАДЖАНОВА ДО ПАРФЕНОВА. КОЛЛАЖ	309
Глава 13. ШУТНИК МАЙКЛ МУР. ТЕЛЕВИДЕНИЕ	322
Глава 14. ШУТНИК МАЙКЛ МУР. КИНО	334
Глава 15. ГЕРЦ ФРАНК. В ПОИСКАХ СНЕЖНОГО ЧЕЛОВЕКА	349
Глава 16. СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА И ПРЕДШЕСТВЕННИКИ	365
Глава 17. ЛЕНИ РИФЕНШТАЛЬ. РОМАНТИЧНАЯ НАЦИСТКА	384
Глава 18. ГОДФРИ РЕДЖИО. ЗНАТОК ЯЗЫКА ПЛЕМЕНИ ХОППИ	403
Глава 19. ВИТАЛИЙ МАНСКИЙ. МОНОЛОГ УТОПЛЕННИКА	420
Заключение	434
Примечания	435

*Моей любимой дочери Юле,
которая не захотела стать режиссером*

ОБ АВТОРЕ

РОМАН ШИРМАН, кинорежиссер-документалист.

Заслуженный деятель искусств Украины.

Лауреат премии имени Феликса Соболева.

Окончил режиссерский факультет ВГИКа (Москва).

Автор более сорока кино- и телефильмов.

Лауреат национальных и международных кинофестивалей.

Сотрудничает с киностудиями «Киевнаучфильм», «Кинематографист», «Интерфильм», телеканалами «Интер», «Россия» и др.

Профессор Института кино и телевидения КНУКиИ,

художественный руководитель режиссерского курса.

Автор романа «Теперь я буду любить тебя».

К.: ЗАО «Телерадиокурьер», 2006.

Автор книги «Телевизионная режиссура».

К.: ЗАО «Телерадиокурьер», 2004.

Среди последних работ:

Еженедельная телевизионная программа «Всплеск культуры?» (телеканал «Интер», 2003-2004). Роман Ширман - автор, режиссер и ведущий программы. Приз «За лучшую режиссуру», приз «За лучшую телепрограмму» VIII Международного телевизионного фестиваля «Бархатный сезон» (2003).

Документальный фильм «Опасно свободный человек»

(Национальная кинематека Украины, 2005).

• Гран-при XVI Открытого фестиваля документального кино «Россия» (2005) • Приз «За лучший полнометражный фильм»

I Международного украинского фестиваля документальных фильмов

«Контакт» (2005) • Премия имени Феликса Соболева (2006) •

«Киевская кинопремия за лучшую режиссуру»

II Международного фестиваля документальных и научно-популярных

фильмов «Киолетопись-2005» (Украина) • Номинант Российской

национальной кинопремии «Ника» в номинации «Лучший фильм

стран СНГ и Балтии» (2006).

Документальный фильм «Казнить палача»

(Телеканал «Россия» при участии телеканала «Интер», 2005).

Приз «За лучший документальный фильм» VI Международного телекинофорума (Ялта, 2005). Приз «За лучшую документальную

телепрограмму» X Международного фестиваля журналистики

(Украина, 2005).

В фильме должно быть начало, середина и конец, -но не обязательно именно в этом порядке.

Жан Люк Годар

ОТ АВТОРА

Не так давно мне пришлось быть председателем жюри большого телевизионного фестиваля «Открой Украину!».

Меня поразило не столько качество фильмов (документальных, анимационных, игровых), сколько количество представленных студий и телеканалов.

О существовании большинства из них я и не догадывался.

Я увидел на экране работы десятков режиссеров.

Большинство из них - самоучки, что за пределами столицы дело обычное.

Эта книга адресована молодым режиссерам кино и телевидения. В основном тем, кто не обременен серьезным кинематографическим или телевизионным образованием.

Бывают очень талантливые самородки. Изредка встречаются гении. Но отсутствие профессиональных знаний и школы трудно скрыть.

Порой начинающие режиссеры и не предполагают, какими огромными возможностями располагают.

Мне кажется, все режиссеры делятся на три типа.

Первый - это хорошие ремесленники, крепкие профессионалы. Их не слишком беспокоят высшие материи, они не стремятся сообщить человечеству о своих личных взглядах на мир и судьбы цивилизации. Они хорошо и мастеровито делают то, чего от них требуют студия, канал и заказчики. Такие режиссеры с удовольствием ставят, например, бесчисленные, не ими придуманные, купленные по лицензии программы. Они грамотно и профессионально поставят любое, даже самое пустопорожнее шоу, не страдая от этого и утешая себя тем, что делают свою работу профессионально. Такого типа умелые производственники очень востребованы сегодняшним телевидением.

Второй тип - это режиссеры с амбициями. Они пытаются даже в конвейерную продукцию вносить что-то свое, личное, выстраданное. Их раздражает тупое следование стандартам

и форматам. Они помнят о том, что режиссура - это не только ремесло, но и нечто имеющее отношение к искусству. У них, как правило, больше проблем на производстве. Но и радости от творчества тоже больше.

И наконец, третий тип режиссеров. Это настоящие художники. Они могут делать только то, что соответствует их душевному настрою и представлениям о мире, человеке и смысле жизни. Это авторы в полном смысле слова. Понятно, что существование такого типа художников в нашем сегодняшнем кинематографе чрезвычайно сложное, а на телевидении вообще невыносимое. Тем не менее подобные уникалы все же изредка встречаются.

Каждый режиссер имеет право занять свою творческую нишу и делать то, что считает нужным. И никто не вправе его упрекнуть. В любом случае требование к режиссеру одно - быть настоящим профессионалом.

Основываясь на своем режиссерском и преподавательском опыте, я решил совместить в этой книге два уровня разговора с читателями. Мы будем говорить о сложных профессиональных вопросах, которые волнуют крупнейших режиссеров мира, и вместе с тем остановимся на некоторых самых элементарных, азбучных для режиссуры вещах. Ведь очень часто самоучки не знают именно азбуки: и прочесть негде, и спрашивать вроде бы неудобно.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ АЗБУКА РЕЖИССУРЫ

Глава 1 Смотрю и вижу

Начнем с самого сложного.

Я глубоко убежден: настоящим режиссером-творцом может стать только тот человек, у которого есть свой личный, оригинальный взгляд на мир, людей и происходящие вокруг события. С личной точкой зрения режиссера можно соглашаться или спорить, но она обязательно должна быть. И тогда на экране возникает мир Эмира Кустурицы или Отара Иоселиани, Луиса Бунюэля или Федерико Феллини, Герца Франка или Годфри Реджио. Этих режиссеров любят и ценят не только потому, что они прекрасно монтируют или хорошо работают с актерами. Главное - они интересно мыслят. Им есть что сказать. Поэтому их интересно смотреть и слушать. Хотя говорят они не всегда приятные и утешительные вещи.

Но для начала поговорим об одной из важнейших предпосылок режиссерского творчества, о принципиально необходимом для режиссера качестве - умении *смотреть и видеть*.

Острота глаза, оригинальность взгляда - это то, без чего режиссера просто не существует. Все великие мастера, учителя и наставники без конца внушают начинающим одно и то же: прислушивайтесь к себе, говорите своим голосом, не копируйте других, не повторяйте в сотый раз то, что до вас было сказано. Гораздо лучше отвечать за собственную глупость или наивность, чем безопасно повторять заезженные мысли или приемы кого-то другого. Если вы смотрите на мир чужими глазами, ни-

чего интересного вы не расскажете, к каким бы сложным компьютерным ухищрениям вы ни прибегали и какой бы большой ни была ваша смета! Настоящие режиссеры поражают публику не столько спецэффектами (что само по себе тоже замечательно), сколько совсем другими, более тонкими вещами.

Французский режиссер Франсуа Трюффо, кажется, первым стал начинать свои фильмы гордым вступительным титром: «Фильм Франсуа Трюффо». И правильно: это его идеи, его ход мысли, его способ думать - словом, это его фильм!

Другой знаменитый кинорежиссер - испанец Педро Альмо-довар в своих ироничных советах начинающим режиссерам предлагал как можно быстрее выяснить: а есть ли вообще у вас дарование:

«КАК ОПРЕДЕЛИТЬ, ЕСТЬ ЛИ У ТЕБЯ ПРИЗВАНИЕ? В один прекрасный день ты рождаешься на свет и смотришь вокруг недобрый, злодейским взглядом, который обычно бывает у существ невинных и неопытных. Ты обнаруживаешь, что не хочешь быть ни инженером, ни врачом, ни адвокатом. Ты даже не чувствуешь тяги к работе в почтовом отделении твоей деревни. Идея сделаться крестьянином тоже не заставляет тебя прыгать до потолка. Ты обнаруживаешь, не без боли, что ты *-иной*. Все это достаточно тревожные симптомы того, что у тебя есть какой-нибудь «тип» призвания. Но ты пока не можешь утверждать, что в тебе завелась червоточина киношника. Прежде тебе придется преодолеть гору трудностей, которые жизнь не замедлит швырнуть тебе под ноги»⁷

Хорошо, когда тяга к кино видна с малолетства. Стивен Спилберг уже в двенадцать лет показывал своим друзьям и соседям снятые им восьмимиллиметровые фильмы (в это время его сестренка продавала зрителям попкорн, кока-колу и билеты по 25 центов).

На одном из мастер-классов, проходивших недавно в рамках Международного кинофестиваля документальных фильмов «Контакт», юная студентка спросила у знаменитого немецкого продюсера: что нужно снимать, чтобы успешно это продать? Изумленный продюсер принялся пространно объяснять девочке, что она пока должна еще думать о творчестве, о своих чувствах, идеях, рефлексиях. Девочка не поверила и очень обиделась.

Уже давно замечена прямая зависимость между умением наблюдать и развитием фантазии. И еще: сделать что-то по-настоящему интересное можно только тогда, когда ты сам этим очень увлечен.

Федерико Феллини утверждал: добиться успеха может только тот режиссер, который ни под чьи вкусы не подстраивается, делает то, что лично ему доставляет удовольствие (он сравнивал себя с Пиноккио и подобно этому персонажу никогда не хотел быть чьей-то куклой, а изо всех сил старался стать «живым мальчиком»...). По этому поводу Феллини писал:

«Меня критиковали за то, что я снимаю фильмы для собственного удовольствия. Эта критика основательна, потому что справедлива. Только так я и могу работать. Если вы снимаете картину, чтобы доставить удовольствие кому-то другому, вы не доставите его никому. У меня нет сомнений: в первую очередь вы должны удовлетворить себя. Создавая нечто, что доставляет вам удовольствие, вы выкладываетесь полностью - лучше вам ничего не сделать. А если это доставляет удовольствие еще и другим, то можно работать дальше. Тогда я счастлив. Если же то, что я делаю, меня не радует, это приносит муки и не дает двигаться дальше.

Стивену Спилбергу невероятно повезло: он любит то, что нравится очень многим людям. Он может быть искренним и одновременно преуспевающим. Художник должен самовыражаться, делая то, что он любит, в собственном, одному ему присущем стиле и не идти на компромиссы. Те же, кто только и пытаются угодить публике, никогда не станут подлинными творцами»²

Как правило, одна из первых работ студентов-режиссеров во многих киноинститутах мира так и называется: «Смотреть и видеть» (или что-то в этом духе). И это не случайно. Прекрасно, если у вас от природы есть острый взгляд, умение замечать выразительные детали и независимая точка зрения. Но любой талант нужно шлифовать и совершенствовать. Впрочем, это относится не только к режиссерам. Многие замечательные писатели, поэты, художники просто поражают своей зоркостью. Повторим еще раз: от тонкой наблюдательности до ярких всплесков фантазии всего один шаг! Эти две вещи очень связаны.

Герой известного американского фильма «Большая рыба» не кинорежиссер и не писатель. Но невероятная фантазия позволяет ему жить сразу в двух мирах - реальном и вымышленном. И неизвестно, в каком из миров он лучше себя чувствует! Его фантазии о том, как он спас родной унылый провинциальный городишко от страшного великана, каким невероятным образом появился на свет его сын, каким чудесным способом он познакомился с будущей женой, как поймал гигантскую рыбу, и многое другое делает героя фильма настоящим художником. Такой буйной и искрометной фантазии, увы, часто недостает настоящим режиссерам.

У писателя Джерома Дейвида Сэлинджера есть рассказ «Дорогой Эсме с любовью - и всякой мерзостью». В нем присутствует второстепенный (можно даже сказать, десятистепенный!) персонаж. Это пятилетний мальчик, который тоскует и мается в кафе во время долгого и непонятного ему разговора между взрослыми. То, как описано поведение ребенка, трудно забыть. Сперва малыш «с невозмутимым видом прирожденного мучителя» принимается методично изводить гувернантку. Он то выдвигает свой стул, то снова его задвигает, не сводя при этом глаз с несчастной женщины. Потом он томно разваливается на стуле. Затем он хватает со стола салфетку и кладет ее себе на голову. Потом сползает со стула, делает под столом «мостик», положив голову на сиденье все того же стула. Затем он, закрыв глаза, укладывается щекой на сиденье. После этого укрывается с головой скатертью. Наконец, он выходит из кафе, хромя с таким трагическим видом, как будто у него одна нога на несколько дюймов короче другой. К основной линии сюжета этот персонаж имеет очень далекое отношение. Но описано все это так точно и колоритно, что добавляет рассказу много новых красок и оттенков. Разумеется, главные персонажи рассказа, их чувства, мысли и слова выписаны с не меньшей наблюдательностью и блеском. Для настоящих мастеров неинтересных мелочей не существует. У писателя Сергея Довлатова есть целый цикл замечательных рассказов под названием «Чемодан».

Когда он эмигрировал в Америку, ему разрешили взять с собой чемодан с вещами. Он сложил в него самое ценное, что у него было. Привез в Штаты. И забыл об этом чемодане. Случайно обнаружил его через три

года в чулане. Раскрыл, рассмотрел сложенные в нем вещи. И написал о каждой из них (а точнее, о том, что с ними связано) по рассказу. В цикл «Чемодан» вошли такие новеллы: «Креповые финские носки», «Номенклатурные полуботинки», «Приличный двубортный костюм», «Офицерский ремень», «Куртка Фернана Л еже», «Поплиновая рубашка», «Зимняя шапка», «Шоферские перчатки».

Кинорежиссер Леонид Трауберг в своей книге «Фильм начинается...» собрал целый ряд выразительных примеров по интересующему нас вопросу: «Моим гостям в Вансе я часто задавал вопрос, - пишет Анри Матисс, - вы видели окант на откосе у дороги? Никто не заметил этого растения... Первый шаг к творчеству состоит в том, чтобы видеть все, как оно существует в действительности, а это требует постоянного напряжения». Неизменный припев художников: «Глаза утратили привычку видеть» (Огюст Ренуар). «У многих неверный или косный глаз» (Эжен Делакруа). «Почему люди не видят? Впрочем, это величайшая загадка, почему вообще люди не видят, когда все ясно, как день» (Александр Бенуа. «Игрушки»).

Появился автоматизм видения. Человек видит не то, что в действительности (это требует усилий), а нечто условное. Видит стереотип. (Впрочем, невидение существует испокон веков: люди столетиями «видели», как солнце вращается вокруг земли).

У Честертона имеется рассказ «Человек-невидимка». В доме произошло убийство. Единственная дверь - с улицы. Люди, часами видевшие эту дверь, утверждают, что никто в нее не входил. Позже выясняется, что убийца - почтальон. Но он — «никто». Он слишком привычен, незамечаем...

Известен случай, рассказанный Константином Паустовским в «Золотой розе»: «Французский художник Моне приехал в Лондон и написал Вестминстерское аббатство. Работал Моне в обыкновенный лондонский туманный день. На картине Моне готические очертания аббатства едва выступали из тумана. Написана картина виртуозно.

Когда картина была выставлена, она произвела смятение среди лондонцев. Они были поражены, что туман у Моне был

окрашен в багровый цвет, тогда как даже из хрестоматий было известно, что цвет тумана серый.

Дерзость Моне вызвала сначала возмущение. Но возмущавшиеся, выйдя на лондонские улицы, взгляделись в туман и впервые заметили, что он действительно багровый.

Тотчас начали искать этому объяснения. Согласились на том, что красный оттенок тумана зависит от обилия дыма. Кроме того, этот цвет туману сообщают красные кирпичные лондонские дома.

Но, как бы там ни было, Моне победил. После его картины все начали видеть лондонский туман таким, каким его увидел художник. Моне даже прозвали «создателем лондонского тумана»³

Но перейдем собственно к кинематографу.

Что может быть отвратительнее городской свалки? Вид ужасный. Запах омерзительный. Однако латышский режиссер Лайла Пакалния присмотрелась к ней повнимательнее. И сняла фильм «Страна снов». В аннотации к своей картине она написала: «Существуют такие места, о которых мы не хотим ничего знать. Нам легче сделать вид, что таких мест нет вообще. Одно из них - свалка. С точки зрения людей, это ужасное место, зловонная пустыня отходов. Но эта пустыня соревнуется с жизнью! Невероятное количество насекомых, змей, птиц, млекопитающих вовлечены в сложные взаимоотношения, которые придают жизни какое-то удивительно привлекательное качество, близкое к сновидению...» Как только в небе появляется Луна, на свалке начинается жизнь. Появляются ее обитатели. Тут и лисы, и ночные птицы. Но если приглядеться внимательнее, то и днем, казалось бы, безжизненная свалка полна обитателей. Бобры из каких-то обломков строят свои плотины. Появляется даже волк. Смотреть на все это очень интересно. Как всякая жизнь, существование на свалке опасно. Кто-то из животных гибнет. Кто-то рождается. Вся картина построена на длительных и внимательных кинонаблюдениях за животными - это настоящая видеоохота. Только не в далекой, экзотичной и привлекательной Африке, а на обычной смердящей свалке. Очень мощный финал этого фильма. Ночь. И вдруг в

темноте вспыхивают фары. Раздается гул дорожной техники. Это к свалке приехали бульдозеры, чтобы ее уничтожить. И это такое (казалось бы!) правильное и нужное дело внезапно вызывает чуть ли не сердечную боль у зрителей. Эти машины воспринимаются как инопланетные механизмы из спилберговской «Войны миров». Ничего хорошего они явно не несут. И что будет с животными?! Мы ведь уже с ними по-настоящему сроднились. Неужели сейчас будет уничтожен весь этот мир?

Все это нужно было увидеть. Осмыслить. И воплотить на экране. Что прекрасно удалось Лайле Пакалние.

Когда-то знаменитый английский кинорежиссер Линдсей Андерсон, снимая один из своих первых, еще документальных, фильмов, попал в городской парк. То, что он там увидел, легло в основу его картины «О, волшебная страна!». В этом десятиминутном фильме перед зрителями представало дикое зрелище местного парка с аттракционами. Картина посетителям предлагалась жуткая. Опустив в кассу монету, можно было посмотреть на повешенного. Был там и автомат, изображавший казнь супргов Розенберг, обвиненных в атомном шпионаже в пользу СССР. За небольшие деньги в этом же парке можно было насладиться картиной пыток разных веков, посмотреть на сожжение Жанны д'Арк. Толпа безучастно глазела на погружение несчастных жертв в кипящее масло, на истязание испанскими сапогами и прочее. Не намного веселее было у музыкальных автоматов, исполнявших примитивные песенки. В уродливой пивной - грязь, мусор и объедки. Ничего, кроме презрения и отвращения, этот парк культуры и отдыха вызвать не мог. Но чем дольше вглядывался автор в лица посетителей этого мерзкого парка, тем больше сочувствия и сострадания появлялось в его кадрах. Эти молодые и старые люди тоже ищут красоту и доступные им развлечения. И понимаешь: то, чего они ищут, они никогда не найдут. Их развлечения так безрадостны не потому, что они столь ограничены и примитивны. Им больше ничего не дано. Куда им еще деваться?... В финале камера взмывала вверх над этим парком. И, как заметил один из критиков, это было подобно мольбе о спасении.

Режиссер в данном случае увидел не только повод порезвиться и высмеять очевидную безвкусицу и глупость. Он сделал

фильм, полный сострадания. А это уже шаг к настоящему искусству. Кстати, стоило производство этого фильма всего около двухсот долларов...

Есть в центре старого Тбилиси знаменитый Майдан. Небольшой район. Несколько улочек, площадь. Каждый, кто приезжает в Тбилиси, не может там не побывать. Я тоже недавно видел его и даже снял там несколько кадров для своего фильма. Но только посмотрев картину режиссера Дато Джанелидзе «Майдан - пуп земли», я понял, что ничего не видел, хотя все это было перед моими глазами. Площадь Майдан образовалась вокруг горячих источников. Это самая старая часть Тбилиси, древний центр торговли тканями, драгоценными камнями и обмена всевозможными занимательными байками. Здесь встречается Запад с Востоком. Мусульмане, иудеи, христиане живут здесь рядом и говорят на языках друг друга. Как это так получается, что именно различия становятся основой притяжения? Этим вопросом задался режиссер и обрушил на зрителей просто каскад удивительных по яркости и зоркости кинонаблюдений. Тут и странный (явно криминальный) персонаж - «хозяин Майдана». Тип в черной кожаной куртке, который регулярно собирает дань с торговцев и руководит местными низами. А вот пожилой и благообразный завсегдатай синагоги. Он представляет нам своего тоже уже немолодого брата. Оба в прекрасном настроении. Откупоривают бутылку шампанского. Завсегдатай синагоги (кажется, староста) сообщает нам, что у них в семье большой праздник: младший брат только что вернулся после двадцатисемилетнего заключения. «Мой брат отлично поет! А ну-ка спой!» - просит он брата. И бывший узник тут же затягивает (очень профессионально) какую-то старинную песню. Режиссер заводит нас в знаменитый здесь «итальянский дворик». Правда, никто из местных жителей не знает, почему он называется итальянским. Тут мы увидим семью, которая собирается эмигрировать в Америку и беседует с чиновниками из какого-то иностранного фонда. А рядом - ковровая лавка с обаятельным хозяином. Банщик вдохновенно демонстрирует свое искусство... Что-то феллиниевское есть во всем этом фильме. По яркости взгляда, точности интонации, внимания

к обычным, на первый взгляд, но страшно интересным при ближайшем рассмотрении людям.

Знаменитый классик мирового кино режиссер Жан Виго в своем первом и единственном документальном фильме «По поводу Ниццы...» (1930 г.) увидел этот курортный город вовсе не так, как его обычно изображали на рекламных открытках. Он увидел игорную столицу как город мертвых, врата смерти. Поэтому режиссер со своим оператором Борисом Кауфманом (родным братом Дзиги Вертова) поехал на местное кладбище. Они снимали странные и забавные кадры: нагую статую, между ног которой птицы свили гнездо, «оживший» с помощью движения камеры голубок на мраморном памятнике, «свалившийся» благодаря наклону камеры ангел. В своей записной книжке среди планов съемок Жан Виго отметил: «Могилы, могилы, несколько примеров гротеска». Исследователь творчества Жана Виго П. Салес Гомес писал: «Виго хотел снять женщину в трауре, плачущую в самом конце ряда могильных плит, для сценки с самым странным памятником. Камера должна была медленно приближаться к ней. В тот момент, когда она должна была проходить мимо нее, на переднем плане возникала бы шляпа, которую чья-то рука, как бы в приветствии, двигала вверх-вниз... После ряда коротких кадров с приходящими в негодность - по нарастающей - могилами она задерживается на почти полностью покрытом землей могильном камне, а где-то вдали, на заднем плане, виден освещенный огнями город»⁴

Когда-то в двадцатые годы знаменитый впоследствии голландский документалист Йорис Ивенс снял свой первый десятиминутный фильм «Мост». Это был портрет самого обыкновенного разводного моста. Когда проходит по реке корабль, поезд останавливается. Мост разводят. Оказалось, что следить за всеми этими механизмами, шестеренками, семафорами страшно интересно. Почему-то раньше это никому не приходило в голову. Правда, советские критики сделали автору строгое замечание: что-то «человека» нет в этом фильме. Одни заклепки... Вторым фильмом режиссера стал «Дождь». Дождь для Амстердама - вещь обычная. А фильм получился уникальный. Учитывая, что дождь, по словам самого Ивенса, как падающая звезда, - появляется и исчезает внезапно, он попросил друзей,

живущих в разных районах города, звонить ему, как только где-то начнется дождь. Ему звонили, и он выезжал на съемку на велосипеде. Ивэнс впоследствии рассказывал о том, как тщательно он изучал дождь с точки зрения фотогеничности и анализировал некоторые моменты, подобно тому, как это делается при работе с новым актером. Ведь вся жизнь людей, их движения, походка меняются при дожде. Взрослые защищаются зонтиками, дети продолжают играть, старики с трудом стараются от него спастись. Поэтические зарисовки туманного и дождливого Амстердама, симфония дождевых капель и струй воды, трогательные кадры радующихся проливному дождю детей и спешащих поскорее унести ноги стариков впечатляли. Была в фильме и определенная драматургия. Все по классике: три акта. Начало дождя. Ливень. Окончание дождя.

Мы уже упоминали о том, что многие студенты-режиссеры свои первые работы делают на тему: «Смотреть и видеть».

Несколько примеров.

Жаркий летний день в Киеве. Тысячи машин. Нескончаемые толпы прохожих. Все мелькает и несется вокруг: и люди, и автомобили, и даже движущиеся механические рекламы. Асфальт плавится под ногами. Дышать нечем. И вдруг среди этого знойного, шумящего и кипящего ада мы оказываемся в настоящем оазисе. Здесь пустынно и безлюдно. Прохладно и спокойно. Это бутик, расположенный в самом центре города. Ни души. Ни звука. Только легкий шорох кондиционеров. Шикарные предметы роскоши с умопомрачительными ценниками (количество нолей сразу и не сосчитаешь). Территория, куда практически не ступает нога человека. И одинокая фигура спящего в дальнем зале охранника. А вокруг кипит бурная жизнь большого города. Этот смешной и забавный этюд так и называется «Оазис».

Утро. Открывается музей на месте знаменитой Полтавской битвы. Уборщица протирает экспонаты: огромную пушку, бюст Петра Первого. Нескончаемым потоком движутся к музею посетители. Пожилые и совсем юные. Они идут по-хозяйски, деловито. Странно только то, что почти все они несут на плечах сапки, косы и прочий сельскохозяйственный инвентарь. Они

проходят мимо открытых дверей музея и направляются на соседнее поле. Здесь, у подножия памятника, на месте Полтавской битвы распаханы огороды. И все эти люди, раздевшись до пояса, склоняются над грядками, начиная свою «Полтавскую битву» с колорадскими жуками, засухой и прочими неприятностями, регулярно сваливающимися на них в этом знаменитом месте.

Крещатик времен «оранжевой революции». Сотни тысяч людей на заснеженной площади. На гигантских экранах речи политических лидеров сменяются зажигательными выступлениями эстрадных исполнителей. Но разговор не о них. Мы внимательно следим за молодым парнем. Его единственная и главная революционная задача - рубить и пилить дрова, поддерживать огонь, у которого греются, на котором готовят еду. Делает это он круглосуточно. С кратким перерывом на сон. И все политики и эстрадные звезды вдруг оказываются на дальнем плане.

Во дворе музыкального училища в ясный весенний день множество девушек и парней. Кто-то репетирует на скрипке, кто-то играет на гитаре, на трубе, на баяне. Звуки музыки доносятся из открытых окон училища (все это снято одним непрерывным кадром с крыши соседнего высотного здания). Мы наблюдаем за беззаботными юными дарованиями. Затем следует длинная панорама с отъездом на соседнюю улицу. Потом камера наезжает на одинокую фигурку, стоящую на углу. Это старый нищий музыкант играет на скрипке. Перед ним на асфальте - открытый футляр для жертвований.

Залитое дождем оконное стекло. На нем капли. Мокрое лобовое стекло автомобиля. Ночь. На мокром стекле переливаются разноцветные блики реклам и уличных фонарей. Но главное - это струи дождя и капли. Мы становимся свидетелями того, как рождаются капли, сливаются вместе, уничтожают друг друга, испаряются. Это целая история о рождении, жизни, любви и смерти.

Утро в городе. Но мы видим просыпающийся город, как в теневом театре. На экране видны только появляющиеся и растущие тени: колоколен, мостов, прохожих, детских колясок, машин, играющих детей, влюбленных...

Листопад. В осеннем парке люди сгибают желтые листья. Насыпают их в кузов грузовика. Машина мчится по шоссе, набирая скорость. Встречный ветер выдувает листья из кузова, и они вновь кружат вдоль шоссе. Это уже не студенческий фильм. Эта болгарская киноминиатюра в свое время была представлена на Московский международный кинофестиваль.

Чезаре Дзаваттини, кинодраматург, один из создателей знаменитого течения в итальянском кино «неореализма», горячо доказывал, что самые обычные вещи таят в себе тайну и загадку. Настоящий фильм можно снять о том, как женщина покупает пару ботинок, как молодые люди хотят снять квартиру и у них не хватает на это денег. (Напомним: замечательную книгу можно написать о скромном содержании самого обычного чемодана!). В статье «Некоторые мысли о кино» Чезаре Дзаваттини писал: «Несомненно, что первая и наиболее поверхностная реакция на повседневную действительность - скука.

До тех пор пока нам не удастся преодолеть и победить свою умственную лень, действительность кажется нам лишенной всякого интереса...

Разумеется, кинематографическим зрелищем пора научиться считать показ не чего-то чрезвычайного, а самого обычного. Другими словами, поражать зрителя должно осознание открытия им важности того, что он видит каждый день и чего он никогда до этого не замечал»⁵

Драматург приводил шуточный пример того, чем отличаются американские фильмы от итальянских, сделанных в духе горячо любимого им неореализма. В американском фильме летит самолет, по нему бьют из пушек. Он падает. А в итальянском фильме самолет летит... потом опять летит... потом снова летит...

Когда мы говорим о наблюдательности, то имеем в виду не только пристальный и цепкий взгляд Эркюля Пуаро или мисс Марпл (почтенная старушка, замечая тончайшие нюансы взаимоотношений жителей маленьких английских деревушек, лихо находила как мотивы убийств, так и самих хитроумных преступников). Очень важно личное, эмоциональное, творческое отношение к увиденному.

Уже упомянутый нами Чезаре Дзаваттини писал о том, что всегда поражался, как журналисты могут бесстрастно и вроде бы точно описать некое происшествие в газетной рубрике, посвященной, например, городским событиям. Его удивляли скрупулезные, сделанные с бухгалтерской точностью описания. У него был совсем иной ход мысли. Любые его наблюдения, подмеченные им мелочи и детали тут же теряли «объективную хроникальность», окрашивались его настроением, эмоциями. Он писал в своих «Дневниках жизни и кино»:

«Недавно я прочитал газетный отчет об обвале на виа Номен-тана и, так как в тот вечер я все видел своими глазами, должен признать, что хроникер продемонстрировал как раз ту конкретность в изложении происшествия, от имен до цифр, ту естественную связь между собой и другими людьми, те качества, которым я всегда завидую. А я бродил между сотнями застывших в молчании людей, ожидавших, что вот наконец появится рука или нога кого-нибудь из рабочих, погребенных под развалинами, которые не спеша разбирали пожарные, и душа моя ни на секунду не находила себе покоя: то она воспаряла, и я витал в соображениях морального порядка, то падала, и я ощущал хрупкость человеческой судьбы, в частности и своей собственной, то говорил себе, что я ничего не понимаю, что невозможно что-либо понять. Высокая пожарная лестница - подлинное чудо техники, - казалось, хотела заставить меня признать, что я, может быть, не прав, всю свою жизнь обвиняя всех и вся, мечтая о радикальных переменах, как будто вокруг ничего не сделано. Погляди, мол, на эту лестницу, - она плод упорного стремления к добру. Потом я подумал: нет, не к добру стремился конструктор, которому удалось увеличить ее длину на десяток метров, он работал «в себе», как математик. Видя скрещение жестов, движений рук, ног, спин спасателей, я не ощущал более поводов для протеста... И я подошел к другой кучке людей... Они говорили о том, что в цементе было слишком много песка, о том, что внутри пилоэстров из экономии было уменьшено количество металлических прутьев. Их надо линчевать! Я бы тоже линчевал этих господ из строительной компании, я мысленно осыпал градом пощечин одного толстяка, которого почему-то в своем воображении представил подрядчиком. Просто удивительно,

что его физиономия, по мере того как я награждал его пощечинами, принимала все более яростное выражение, хотя на самом деле я стоял спокойно вместе со всеми остальными. Я погрузился с головой в эту жестокую схватку и очнулся, услышав, как кто-то говорит о велосипеде самого молодого из погибших рабочих. Минут десять вместе с другими рабочими он обсуждал, какой марки мог быть этот велосипед. Один из них, которому удалось уцелеть только благодаря тому, что он отошел по нужде за несколько секунд до обвала, говорит, что как-то раз он повесил на этот велосипед свой пиджак и поэтому хорошо запомнил его марку. Группа молодежи рассуждает о Боге: «Почему было суждено погибнуть именно этим троим? Один из них только что женился». Я подошел уже к концу спора, один, что постарше, качает головой: доводы собеседников его не убедили, вот так всегда все кончается болтовней, говорит он...»⁶

Настоящий художник замечает массу деталей. Прислушивается к своим субъективным ощущениям. В его сознании возникают неожиданные параллели. Он позволяет себе смелые сравнения, отступления, парадоксальные выводы. Словом, мыслит творчески. Художнику это необходимо.

Можно ли научиться видеть то, что большинство окружающих не замечает, чему не придают значения?

Можно ли, другими словами, научиться этому важнейшему элементу режиссуры?

Каждый режиссер не раз слышал от своих учителей в институте фразу: режиссуре научить нельзя, можно только научиться.

Великая актриса Фаина Георгиевна Раневская была еще категоричнее: «Получаю письма: «...помогите стать актером», отвечаю - Бог поможет»⁷

И все же...

Есть множество способов того, как тренировать и развивать наблюдательность и фантазию. Вот, например, один из них.

Много лет назад выдающийся театральный режиссер Всеволод Эмильевич Мейерхольд, обращаясь к молодым режиссерам, дал несколько очень важных, с его точки зрения, советов. Речь он вел о том, как разбудить и развить режиссерскую фантазию: «Разбудить воображение, растормозить фантазию можно после постоянного тренажа...»

Существует множество различных видов тренажа воображения. Мы остановимся только на четырех наиболее эффективных способах:

1. Изучение биографий великих людей.
2. Путешествия.
3. Изучение произведений искусства прошлых мастеров.
4. Чтение композиционно острой литературы.

1. ИЗУЧЕНИЕ БИОГРАФИЙ ВЕЛИКИХ ЛЮДЕЙ

Изучая биографии великих людей, необходимо читать их переписку, мемуары, документы, связанные с их творчеством.

Во всех этих материалах мы найдем указания на то, как работали эти художники, как развивали свою фантазию и воображение, каким громадным толчком к творчеству являлись для них те или иные наблюдения самых маленьких фактов и явлений жизни...

2. ПУТЕШЕСТВИЯ

...Путешествия являются незаменимым средством для тренажа воображения (а наблюдательность и воображение неразрывно связаны между собой). Путешествовать - не значит обязательно ездить за тысячи километров, хотя это очень важно и нужно каждому художнику. Путешествовать можно и по улицам Москвы: не просто ходить, а именно путешествовать. И во время таких путешествий вы увидите тысячи интересных вещей, которые раньше не замечали, от этого у вас появится волнение, а вместе с волнением начнет работать воображение. Фантазировать просто так нельзя и не нужно. Фантазия должна появляться от чего-то виденного и оттого, что вы заволновались этим виденным...

Мне часто приходилось ходить по улице Горького, и вывески, люди, дома настолько примелькались, что превратились в моем воображении в какие-то штампы, и теперь, когда я иду по улице Горького, мое воображение молчит, ему нечем жить, так как молчит моя наблюдательность, и я вижу перед собой не живых людей, а мое представление о штампе человека, ходящего по улице Горького.

И вот недавно, выбирая маршрут для своего очередного путешествия (мне надо было попасть на Миусскую площадь), я пошел не по кратчайшему пути - улице Горького, а по вновь отстроенной улице Каляева, где я еще ни разу не был. И идя по широкой незнакомой мне улице, почти не имеющей переулков, я ощутил в себе волнение: мне нужно было свернуть к Миусской площади, а переулков не было. Волнение - первый шаг фантазии. Я стал наблюдать за проходящими людьми, я старался узнать по их поведению, нет ли поблизости проходного двора. До предела обострилась моя наблюдательность, а наблюдательность родила фантазию. Я стал фантазировать, куда нужно идти каждому из этих людей, не стремятся ли они попасть на ту же Миусскую площадь, на которую иду и я. И вот среди них я увидел девушку-почтальона. Она шла прямо, не заходя ни в какие дома, и довольно быстро... Я тщательно изучал детали одежды почтальона, наблюдал манеру поведения и заметил, что ремни сумки были у нее завязаны не так аккуратно, как мы это обычно делаем в театре, - они были завязаны большим узлом, причем кончик ремня смешно торчал куда-то в сторону. Сумка была девушке тяжела, и узел резал спину. Это было как раз то типическое, чего не хватает прилизанным почтальонам наших сцен...

Во время одного из подобных путешествий я поставил себе задачу не пропустить ни одних ворот, и вот я увидел сотни ворот, я изучал их. Работали моя наблюдательность, фантазия, рисующая мне все, связанное с теми или иными воротами...

Наблюдайте жизнь, а не штампы жизни, старайтесь видеть настоящий почтовый ящик, а не квадратик со шелкой посередине. Настоящую конкретную колокольню, а не башню с крестом. Штампы очень глубоко сидят в нас, они сушат и обедняют нашу фантазию.

3. ЧТЕНИЕ КОМПОЗИЦИОННО ОСТРОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Если вы прочтете какое-либо произведение и потом расскажете мне его, почти точно передав содержание, я смогу сделать заключение о вашей хорошей памяти, но если в пересказе вы кое-что забудете, а многое убежденно добавите от себя, тогда я смогу сказать, как работает ваша фантазия. Читая произведе-

ния писателей, обладающие острой композицией, попробуйте прервать чтение на композиционном узле и заставьте работать вашу фантазию, додумать то, чего вы еще не дочитали у автора. Читая книгу и заинтересовавшись сюжетом, чаще откладывайте ее в сторону. Пусть ваше собственное воображение допишет то, чего вы не успели прочесть.

4. ИЗУЧЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА

...В картинах великих художников вы найдете интересные композиции, оригинальные ритмические разрешения...

Никогда не пропускайте возможности посмотреть на картину или на репродукцию в картинных галереях, читальнях, в гостях у знакомых. Научитесь, беседуя, перелистывать страницы альбомов. Чем больше картин и репродукций вы будете видеть, тем ярче и легче будет работать ваша фантазия... Если вы посмотрите на картину Дюрера «Обручение», то увидите, как интересно можно разрешить композицию и выразить характер сцены с помощью кистей рук... Это только один случайный пример, а их можно привести десятки и сотни»⁸

Американская журналистка Шарлотта Чандлер на протяжении сорока лет записывала свои беседы и встречи с Федерико Феллини. Она не раз отмечала его любовь к прогулкам по городу, разглядыванию улицы и прохожих:

«Куда бы мы ни шли, Феллини разыгрывал мини-пьесы о людях, сидящих за соседним столиком в ресторане, или принимался обсуждать характерные типажи, замеченные на улице. Во время поездки на машине или прогулки пешком попадались лица или типы, которые привлекали его внимание. Он постоянно за кем-то наблюдал, особенно любил смотреть на зевак, глазающих на витрины магазинов на виа Кондотти... На виа Кондотти женщины с гордостью несли свои покупки, их содержимое было легким, но дорогостоящим. Вот Феллини выделил красивую молодую женщину в сопровождении пожилого спутника. «Он отнюдь не ее дедушка, - заметил он. - Она - его любовный трофей. Видите, как он ею гордится?»

Феллини продолжил: «Днем, гуляя по виа Кондотти, можно увидеть богачей, живущих своей жизнью «с пяти до семи»

Очень богатые могут себе позволить «с пяти до восьми». Выходят на променады со «вторыми женами». Водят своих любовниц по магазинам, с покупками под мышкой останавливаются выпить по дороге вермут или чинзано. После этого возвращаются в «гнездышко», и в назначенный час они уже дома, ужинают с женой и детьми»⁵

От наблюдательности до фантазии один шаг...

Выше мы говорили об умении видеть. Не менее важно и умение слышать. Деревянный дикторский текст, мертвые реплики - все это следствие «тугоухости» и неразвитости слуха режиссера.

В «Записных книжках» уже упоминаемого Сергея Довлатова - кладези случайно услышанных и записанных писателем живых и неповторимых текстов. Например:

Вышла как-то мать на улицу. Льет дождь. Зонтик остался дома. Бредет она по лужам. Вдруг навстречу ей алкаш, тоже без зонтика. Кричит:

- Мамаша! Мамаша! Чего это они все под зонтиками, как ди кари?!

* * *

Соседский мальчик ездил летом отдыхать на Украину. Вернулся. Мы его спросили:

- Выучил украинский язык?
- Выучил.
- Скажи что-нибудь по-украински.
- Например, мерси.

А"к"к

Соседский мальчик:

«Из овощей я больше всего люблю пельмени...»¹⁰

Грузинский писатель Нодар Думбадзе в своем сценарии «Я, бабушка, Илико и Илларион» писал такие личные, живые, «человеческим языком» говорящие тексты, о которых мечтают авторы закадровых комментариев документального кино:

«Это колокол моей деревни. Он звонит по утрам, возвещая начало занятий в школе. Если же колокол звонит вечером, значит, в селе пожар или общее собрание колхозников...»

«Моя бабушка - частый гость в нашей школе. Можно смело сказать, что мы с ней вместе оканчиваем десятилетку»

«Нет в Грузии женщины, которая умела бы проклинать лучше, чем моя бабушка. Однако я совсем не боялся ее проклятий. Да и она сама как-то обмолвилась: не бойся, сынок, когда язык мой проклинает тебя, сердце благословляет»¹¹

Кто-то из журналистов мне рассказывал: на остановке стоит набитый людьми троллейбус. Атмосфера в салоне наэлектризована до предела. Вдруг на переднюю площадку пытается втиснуться еще и какой-то здоровенный детина в рабочей телогрейке и оранжевой пластмассовой каске. Кажется, что сейчас вспыхнет настоящая потасовка. И вдруг откуда-то сзади слышится не совсем трезвый голос:

- Ты куда лезешь? Ты че, Жюль Верн, что ли?!

Вместо драки в салоне начался хохот.

Мне кажется, что наряду с упражнением «смотреть и видеть» в институтах для режиссеров должно быть и задание: «слушать и слышать».

И наконец, последнее. У режиссера должен быть вкус. По этому поводу мудрая Фаина Раневская писала: «Воспитать ребенка можно до 16 лет - дома! Воспитать режиссера - может и должна библиотека, музей, музыка, среда, вкус - это тоже талант, вкус - это основа. Отсутствие вкуса - путь к преступлению»^{*2}

Глава 2

Заявка. Литературный сценарий. Режиссерский сценарий

По поводу сценариев документальных фильмов (их формы, способа записи, да и вообще необходимости их существования) споры не утихают столько же лет, сколько существует сама экранная документалистика.

Какие могут быть сценарии в документальном кино?! Ведь жизнь тем и интересна, что непредсказуема и неожиданна! Если мы все заранее напишем, а потом будем этот сценарий «экранизировать», то получим фильм и не художественный, и не документальный. В такой постановке вопроса есть некоторая доля истины. Но не менее верно и другое. Без внятно сформулированной на бумаге идеи будущего фильма, более-менее тщательной разработки сюжетных линий приниматься за постановку картины крайне опасно. Тем более что работа над фильмом - дело коллективное и достаточно дорогостоящее. Мало желающих вкладывать свои деньги в туманные миражи. Да и съемочная группа может трудиться осмысленно только тогда, когда понимает, в какую сторону нужно двигаться.

В этой книге мы не раз будем обращаться к теме литературных и режиссерских сценариев. Во второй части, где мы детально познакомимся с творчеством крупнейших документалистов мира, мы сможем увидеть всю пеструю палитру их отношений к сценариям документальных фильмов.

Но каковы бы ни были личные взгляды на эту проблему того или иного режиссера, существует жесткая современная практика, и ее стоит знать. Даже если мы намерены сознательно нарушить все сложившиеся стереотипы и правила.

Как правило, работа над фильмом или телепрограммой начинается с того, что автор (очень часто режиссер) пишет **ЗАЯВКУ**.

Сразу же хочу оговориться: под словом «автор» или «сценарист» я практически всегда подразумеваю режиссера. В документальном кино есть, конечно, и профессиональные авторы сценариев - журналисты и писатели. Но, как показывает практика, именно режиссеры-документалисты, способные писать и придумывать сценарии, добиваются, как правило, наиболее интересных результатов. Что уж говорить о документалистах, если и в игровом кино множество режиссеров небезосновательно претендуют на лавры сценаристов? Когда-то французский режиссер Александр Астриук утверждал: «Автор пишет своей камерой, как писатель пером. Как можно в этом искусстве, где изображение и звук служат для выражения определенного мировоззрения... проводить различие между тем, кто задумал это произведение, и тем, кто его создал? Можно ли представить себе роман Фолкнера написанным кем-нибудь другим, а не Фолкнером? И удобно ли подать «Гражданина Кейна» в другой форме, а не в той, какую ему придал Орсон Уэллс?»■*

Для документального кино это достаточно смелое утверждение справедливо вдвойне.

Тем более что, как заметил в свое время Карл Сэндберг, быть писателем очень просто: сначала пишешь одно слово, потом другое...

Но вернемся к трем этапам работы над литературной основой фильма или программы.

Итак, если поданная заявка на фильм или телепрограмму принимается, то автор пишет **ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ**.

И наконец, если литературный сценарий утвержден, режиссер приступает к работе над **РЕЖИССЕРСКИМ СЦЕНАРИЕМ**.

Это основные этапы работы.

Начнем с самого начала...

1. ЗАЯВКА

Заявка - это небольшое (в одну-две странички) изложение вашего замысла. Своего рода реклама, анонс будущего произведения. Не вдаваясь в детали, вы должны внятно изложить

суть ваших предложений. Читатель (а это, как правило, продюсер или руководитель студии или телеканала) должен четко и ясно представить себе, что именно и как вы собираетесь делать. Заявка должна заинтересовать, заинтриговать, привлечь внимание. Если тема ваша банальна, если в таком же духе об этом было снято множество других работ, надеяться на успех проекта трудно.

Грамотно написанная заявка должна отвечать на три вопроса: Что? Как? Зачем?

1. Что мы собираемся снимать? Другими словами, какова тема нашей экранной работы. На каком материале она будет построена. Что это будет такое?

2. Каким образом мы это будем снимать? Хорошо бы сразу заявить, каким будет художественное, режиссерское решение данной темы.

3. Зачем это стоит снимать? Необходимо убедить продюсеров в том, что наша тема актуальна, важна, интересна.

Написание заявки - этап чрезвычайно важный и ответственный. Руководители студий и телеканалов — люди, как правило, занятые. Читать многостраничные сценарии неизвестных авторов они не любят. Еще меньше им нравится выслушивать путаные и сбивчивые рассказы сценаристов и режиссеров об их творческих планах и предполагаемых экранных шедеврах. Заявка предполагает сжатое, точное и конкретное изложение сути будущего проекта. Она должна быть настолько эффектной, чтобы ваши читатели загорелись желанием немедленно вложить в него свои деньги.

Для того чтобы это произошло, заявка должна дать представление об объеме фильма или телепрограммы, о местах съемок, о способе съемок, о той новизне подхода к теме, которая будет содержаться именно в вашей программе. Следует указать, какова потенциальная зрительская аудитория предполагаемой программы или фильма. Это имеет важное значение для привлечения спонсоров и рекламодателей. Разумеется, если речь идет о заявке на телепрограмму, то вы должны указать не только объем, но и периодичность выхода ее в эфир.

Написание заявки избавляет автора от напрасного труда над

сценарием, если студию, в принципе, предложенная вами тема не интересует.

Я не знаю случая, чтобы на какой-либо серьезной киностудии или крупном телеканале была запущена в производство телепрограмма или фильм без написания заявки.

На страницах этой книги мы не раз будем упоминать о том, что никаких жестких, железобетонных правил в режиссуре (да и вообще в творчестве) нет и быть не может. Поэтому, как только я написал о том, что заявка - обязательный и порой решающий этап на пути к фильму, сразу же приведу пример исключения из этого правила. Об этом на страницах своей книги «Фильм начинается...» рассказал замечательный режиссер и историк кино Леонид Трауберг:

«В 1919 году к главе небольшой берлинской кинофирмы Эриху Поммеру - робкий стук в дверь. Два молодых человека в заношенных пиджаках. Поммер: «Что вам?» - «Господина Поммера» - «Его нет» Сильное огорчение. Один из пришельцев униженно: «У нас интересная идея фильма» Поммер: «В день приносят сто идей» - «У нас очень интересная идея» - «Хорошо. Я - Поммер. У меня нет времени. Оставьте либретто секретарю» - «Не можем. Идея - в голове» Неизвестно почему Поммер смилостивился: «Даю вам пять минут» - «Пожалуйста, десять» Беседа продолжалась четыре часа. По окончании ее Поммер встал, достал из сейфа восемьсот марок. «Пока хватит? Завтра - договор» Авторы - чех Ганс Яновиц и австриец Карл Майер - помчались в ресторан Гесслера»²

Так появился на свет один из самых знаменитых и странных фильмов в мировой истории кино - немецкий киношедевр «Кабинет доктора Калигари».

И все же исключения лишь подтверждают правила.

Уповать на подобные чудеса не стоит.

На разных студиях есть свои требования к заявкам. Так, например, документальная студия одного из крупнейших российских телеканалов предъявляет к заявкам вполне определенные требования: в ней должна содержаться конкретная и законченная ИСТОРИЯ.

В качестве примера привожу пожелания к заявкам на фильмы, сформулированные вышеупомянутым телеканалом.

Требования к заявке

Напоминаем, что наш формат - 44 минуты.

Как правило, авторы предлагают в заявке лишь тему с перечислением интересных фактов. Однако тематическое представление проекта дает лишь ощущение, что есть потенциал, есть возможность сотворить из этого материала кино или нет такого потенциала.

Поэтому для более предметного обсуждения Вашего проекта, для того, чтоб ясно понимать, какое кино Вы нам предлагаете, необходима сценарная заявка.

Чтобы заявка из тематической превратилась в сценарную, нужно придумать ход, сюжет, определить **главную историю**. Например, если это рассказ о личности, это должна быть не просто биография, не набор интересных, интригующих фактов, не оценка героя, перечисление его заслуг, а история.

Ответьте ясно и четко себе и нам на простой вопрос:

Про что Ваше кино?

Как только это будет ясно, дальше все факты жизни, детали жизни, эпизоды жизни должны отбираться в связи с заявленной драмой жизни героя, его историей, а не просто в биографическом порядке. **В любом случае из заявки должно быть абсолютно ясно:**

— **На чем Вы будете строить драматургию.**

— **Какой конфликт будет лежать в основе рассказа.**

— **За счет какой пружины Вы будете держать внимание зрителя.**

Заявка пишется в вольной форме, так как именно она проявляет Вашу творческую индивидуальность. Объем ее - одна-две страницы.

Дополнительно к заявке просьба указать:

- источники (литературные, архивные и т.п.),
- эксклюзив (чем удивлять будете),
- банк изобразительного материала (реальный),
- консультанта (если того требует тема),
- людей, которые будут давать интервью,
- сведения о ведущем (если Вы его предполагаете), а также видеофрагменты его работы в кадре.

Приведенные требования достаточно конкретны и точны. У этого канала есть свой формат, свои принципы, свой взгляд на то, какими должны быть документальные фильмы. Нужно признать: все вышеизложенные требования продиктованы большим опытом и здравым смыслом. С этим, однако, можно и не соглашаться. Кому-то эти требования могут показаться неприемлемыми. И если ваш замысел гораздо сложнее, предполагает, к примеру, свободное по композиции эссе, в котором не будет четкой *истории*, возможно, вам придется искать другую студию с иной творческой программой.

При написании заявки нет единого клише и стандарта. Исходить следует прежде всего из своих идей и представлений о будущем фильме или программе.

В качестве иллюстрации привожу собственную заявку на документальный телесериал. Делаю это не для того, чтобы представить некий образец для подражания, а для того, чтобы продемонстрировать разные варианты этого своеобразного вида литературного творчества.

ЗАЯВКА НА ЦИКЛ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ «НЕ ХОЧЕШЬ УМИРАТЬ - НЕ УМИРАЙ!» (ЖИЗНЬ ПОСЛЕ СМЕРТИ)

Автор и режиссер - Роман ШИРМАН

Среди множества проблем, которые во все времена волновали человечество, есть одна, не оставляющая равнодушным никого.

Наша жизнь коротка.

Наш конец предопределен.

Но что будет **потом**? Существует ли жизнь после смерти?

Неужели наша жизнь - просто короткая, яркая вспышка, а после - ничего...

Загробный мир - это что, сказки, жалкое утешение для бедного человечества?

Все мировые религии пытаются ответить на эти вопросы. Лучшие умы штурмуют эту самую страшную и волнующую тайну человеческого существования.

Возможно ли перевоплощение? Может быть, мы еще не раз посетим наш мир? Об этом гадали, спорили на Востоке **и на** Западе.

Пифагор, к примеру, на перевоплощении основывал всю свою философию.

Смерть - это лишь переход из одной жизни в другую. Это, как сказано в Бхагават-гите, переоблачение из старой одежды в новую.

Героем одного из наших фильмов станет Эммануэль Сведен-борг. Шведский естествоиспытатель, теософ и спирит оставил описания своих путешествий в потустороннем мире. В мире, куда после смерти попадают души людей, по утверждению знаменитого теософа, тоже есть горы, реки, деревья и животные, днем там светит солнце, а ночью звезды...

Геракл, Орфей, Сизиф у древних греков, Иван-царевич у славян - все они проникали на тот свет и путешествовали по нему.

Английский писатель и врач Артур Конан Дойл, создатель бессмертного Шерлока Холмса, в последние годы жизни решил посвятить себя приобщению людей к великой истине о том, что смерти нет. К этому убеждению он пришел после многочисленных исследований на тему жизни после смерти. Он писал: «С минуты, когда я понял необычайную важность этого вопроса и представил себе, как изменится мир, как воспримут это люди, я почувствовал: все, что сделал ранее и что смогу еще сделать, - ничто по сравнению с этой задачей»

Татьяна Толстая в одном из недавних выступлений говорила: «Смерти нет. Это я вам категорически заявляю. Я была там, я знаю. Смерть - это просто переход. Это как будто ты мчишься на машине на кирпичную стену и самое страшное - это Страх. Ты врезаешься в стену... а оказывается, это всего лишь очень густой туман. И ты выходишь из тумана в другой мир» Писательница была в состоянии клинической смерти, и ее впечатления совпали со свидетельствами пациентов знаменитого доктора Рона Моуди, написавшего бестселлер «Жизнь после смерти».

Выдающийся советский ученый, один из отцов космонавтики - академик Борис Раушенбах свидетельствует: «Я был там и все видел... у меня был выбор... Передо мной были две дороги. Одна вела прямо, и там был виден яркий и цветной мир, много зелени, цвета... Это была дорога к Смерти. Вторая шла направо. Там виднелся заплеванной, замызганный мир в серых тонах,

и там двигались какие-то люди... Это была дорога в Жизнь... Я выбрал жизнь. И теперь я не боюсь умирать»

Мы предлагаем создать цикл из пяти-шести тридцатиминутных телевизионных фильмов (или программ), интригующих, провокационных, загадочных, где мистика соседствовала бы с научными гипотезами, философия - с поэзией.

Мы не собираемся пугать наших зрителей. Наоборот, если в данном случае уместно говорить об оптимизме, наши программы будут именно такими. **Не хочешь умирать — не умирай!..**

Наши серии будут посвящены и тому, как проблемы загробного мира трактуют мировые религии.

Это будет сериал о Величайшей Загадке. Среди прочего на экране предстанут:

Загробный мир в славянских легендах.

Египет и египетская книга мертвых.

Тибетская книга мертвых.

Индийская книга мертвых.

Свидетельства Рериха и философские пророчества Федорова, проблемы Ада и Рая, клонирование человека и человек как голограмма Вселенной, споры физиков, мистиков и богословов.

Наша география - от Киево-Печерской лавры до Голгофы, от **Швеции** до Индии.

Наши герои - все те, у кого есть интересная и необычная точка зрения на исследуемую проблему.

Мы не будем ничего доказывать.

Разумеется, мы не знаем окончательного ответа.

Мы не можем знать, как **там?**

Но то, что смерть - это не конец всему, в этом мы, авторы, не сомневаемся. Наверное, большинство людей на свете, даже самые большие скептики, тоже хотели бы в это верить. И им наверняка будет интересно узнать, что думали и думают об этом лучшие умы человечества.

Существует красивая индийская притча о личинках стрекоз, живущих на дне пруда. Их постоянно мучает одна загадка: что происходит с ними, когда, взрослея, они поднимаются к поверхности пруда, пересекают ее и исчезают навсегда? Лягушка рас-

сказала личинкам о том, что они в ином мире превратятся в удивительные существа со сверкающими в потоке солнечного света крыльями. Но личинки не могут в это поверить и живут в страхе, который отравляет им жизнь в пруду и не дает подготовиться к новой жизни под солнцем...

Сценарии всех фильмов сериала могут быть представлены к ... года.
Сериал может быть запущен в производство в ... года.

Привожу еще один пример моей заявки на телевизионную программу для телеканала «Интер». Она стала основой телепрограммы, вышедшей в эфир в 2003-2004 годах.

ТЕЛЕКАНАЛ «ИНТЕР»
ЗАЯВКА НА ЦИКЛ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ПРОГРАММ
«ВСПЛЕСК КУЛЬТУРЫ?» (хронометраж - 35 минут)
Автор и режиссер - Роман ШИРМАН

Телевизионная программа «Всплеск культуры?», выходящая в эфир раз в неделю, расскажет зрителям о ярких событиях в культурной жизни страны и мира. Познакомит с выдающимися деятелями культуры и искусства как в Украине, так и за рубежом. Среди участников и героев программы будут культуролог Тарас Возняк и художник Тиберий Сильваши, художник Олег Целков и эссеист Игорь Померанцев, поэт Пауль Целлан и писатель Бруно Шульц, философ Жорж Нива и кинорежиссер Кира Муратова...

«Всплеск культуры?» будет отличаться от уже существующих программ на эту тему несколькими особенностями. Прежде всего она не будет программой культурных новостей. Мы не позволим себе ограничиться беглыми информационными репортажами об открытии выставок, сообщениями о премьерах и презентациях новых культурных проектов. Нас интересует не столько информация, сколько интерпретация событий в мире искусства, культурологический, философский анализ затронутых тем.

Мы попытаемся сделать программу максимально интересной для возможно большего количества зрителей. Отсюда принципиальное требование: никаких банальностей, никаких молебнов в честь реальных и мнимых классиков, никаких репортажей, «стоя на коленях перед шедеврами». Это будет программа без возвышенных разглагольствований и благородно-академической скуки.

Мы будем вести наш рассказ преимущественно о ныне здравствующих и активно работающих в искусстве людях.

Несмотря на то что мы прокламируем создание культурно-аналитической программы, разговоры в студии будут сведены к минимуму (мы ограничимся лишь студийной записью ведущего), основной акцент будет сделан на живых, динамичных, иногда драматичных, иногда ироничных сюжетах, снятых на местах событий.

Каждая программа состоит из четырех-пяти сюжетов (хронометраж каждого - до пяти минут). Их объединяет своим комментарием автор-ведущий, находящийся в студии.

Первый выпуск программы тематически будет выстроен следующим образом:

1. Сюжет: «Частный театр «ДАХ» и его создатель Владислав Троицкий».
2. Сюжет: «Фотограф Виктор Марущенко и австрийские кинодокументалисты».
3. Сюжет: «Партия умеренного прогресса в рамках закона» Ярослава Гашека».
4. Сюжет: «Из мира АДНАВО в мир другой» - творчество душевнобольных».

Среди тем, которые мы намерены обсудить в ближайших программах, будут такие: «Искусство и насилие», «Сколько поэтов нужно стране?», «Кто заметил потерю украинского кино?», «Наши за границей», «Смерть по телевизору», «Поговорим о письмах: любовных, открытых, закрытых, ненаписанных, анонимных, подброшенных, конфискованных...».

Станислав Ежи Лец в свое время грустно заметил: «Культура для многих - это первая потребность, которую не нужно удовлетворять»

Утверждать, что культурная жизнь в нашей стране бьет ключом, было бы некоторым преувеличением. Что ж, тем внимательнее мы будем относиться к каждому всплеску в жизни нашей и не нашей культуры.

Разумеется, настоящую и осмысленную заявку можно написать только тогда, когда у автора появилась более-менее внятная идея будущего произведения. Это может произойти сознательно и бессознательно. На интересный замысел может натолкнуть какая-то мелочь, деталь. Иногда замысел становится результатом долгих и мучительных поисков. Это присуще работе любого автора и режиссера, в каком бы виде и жанре кино или телевидения он ни работал (за исключением, разумеется, режиссеров, переносящих на экраны отечественного телевидения купленные по лицензии готовые иностранные программы: здесь уже все решено и испытано давно — и сюжет, и музыка, и декорации, и шутки персонажей).

Чтобы ощутить, насколько мы не одиноки в своих мучительных поисках темы, материала, сюжета, обратимся к опыту великих мастеров экрана.

Выдающийся французский кинорежиссер **Рене Клер** писал: «Как рождается идея сценария? На этот вопрос можно ответить только вопросом. Есть растения, которые растут где попало, но которые нельзя вырастить когда заблагорассудится. Для выращивания идей не существует ни методов, ни рецептов. Бывает, остановишься вечерком около группы уличных певцов, а спустя несколько лет напишешь сценарий «Под крышами Парижа». Заметишь повилуку на пустыре, окруженном заводскими корпусами, и сразу же возникают первые сцены фильма «Свободу - нам!». Стало быть, это образ или звук, которые?.. Да, возможно. Подчас так. Но тогда почему же сюжет «Ночных красавиц» пришел мне в голову сразу и целиком не где-нибудь, а в Нью-Йорке, во время прогулки по Пятой авеню?»³

Шведский киноклассик **Ингмар Бергман**: «Фильм для меня начинается чем-то очень неопределенным - случайным замечанием, обрывком разговора, неясным, но приятным событием, не связанным с определенной ситуацией. Это могут быть несколько тактов музыки, луч света, пересекший улицу. Таковы

мгновенные впечатления, которые исчезают так же быстро, как появляются, но оставляют какое-то настроение... Это душевное состояние, не само повествование, а нечто, изобилующее богатыми ассоциациями и образами. Более того, это яркая цветная нить, протянувшаяся из темного мешка подсознания. Если я начну наматывать эту нить и сделаю это осторожно, получится целый фильм»⁴

Великий итальянский режиссер **Федерико Феллини** так вспоминал о рождении замысла фильма «Мошенничество»: «Однажды вечером в Одиноли, где мы снимали сцену со снегом, я увидел в траттории за соседним столом небольшого человечка лет пятидесяти, который ел суп, не спуская с меня глаз. Я чувствовал, что он собирается заговорить со мной. Так как мне хотелось того же, я пригласил его за свой столик.

Он рассказал мне свою жизнь.

Этот человек обманывал всех в течение тридцати лет, продавая на рынках кипы тканей, которые он выдавал за шерсть... Понятно, что он не мог подолгу оставаться на одном месте. Эта жалкая бродячая жизнь стала первой клеточкой «Мошенничества». В его рассказах я увидел мои пыльные дороги, мои дворы ферм, мои ярмарки и мои маленькие площади»⁵

Выдающийся советский кинодраматург **Александр Володин**: «Лет пять подряд, каждое лето, каждый вечер я ездил на трамвае в Центральный парк культуры и отдыха. Там, в белой раковине, иллюминированной электролампочками, играл военный духовой оркестр под управлением лейтенанта Гурфинкеля. Все потрясения, какие содержит в себе музыка, я испытал здесь. Однако удовольствие это было тайным и стыдным, я знал, что военные оркестры пристало любить маленьким. Однажды я попал в парк с друзьями из класса. Они остановились возле оркестра послушать. Я трясся, вдруг они по моему виду догадаются, что это парковое мероприятие - и есть моя жизнь!.. Они ничего не заметили. До сих пор больше других музыкальных инструментов я люблю трубу. Она ближе всех человеческому голосу. Поэтому фильм «Звонят, откройте дверь!» - про трубача»⁶

Французский режиссер **Аньес Барда** в одном из интервью во время Нью-Йоркского международного кинофестиваля говорила: «Фильм всегда начинается с какой-то эмоции... Я сняла

не так много фильмов именно потому, что я ждала чего-то, что подтолкнет меня »⁷ Режиссер однажды увидела, как на большой рынок запускают нищих. Им дают сорок пять минут, чтобы они смогли подобрать отходы. Кто-то находил себе гнилое яблоко, кто-то картофелину, кто-то полуразбитое яйцо. И происходило все это в наши дни, в богатой и благополучной Франции. Эта сцена стала для режиссера стартовой эмоцией. А еще - знаменитое полотно художника Жана-Франсуа Миллье «Сборщики колосков» (1867 г.), на котором живописец увековечил несчастных женщин, подбирающих случайно оставшиеся колоски на давно убранном поле. Фильм Аньес Варды «Подбирающие после жатвы и я» - документальный фильм-размышление.

Не могу удержаться от того, чтобы тут же не привести исключение из строгих правил, о которых только что рассказывал.

По свидетельству сатирика и драматурга **Виктора Шендеровича**, знаменитая программа «Куклы» старого НТВ родилась в результате того, что некий достаточно легкомысленный продюсер по случаю заказал во Франции партию резиновых кукол для телешоу. Среди них были: парочка политиков, банкир, кремлевский пресс-секретарь и останкинский телеведущий. Что со всем этим делать, не знал никто. Пригласили на помощь Григория Горина. Тот позвал на выручку Виктора Шендеровича, который в своей книге «Куклиада» описал дальнейшее: «Мы с Гориным выпили по три чашки чая и съели по порции мороженого, но прояснению ситуации это не помогло. С имевшимся раскладом кукол делать было совершенно нечего. «Нужна концепция, - напутствовал меня у дверей классик. - У вас молодые мозги, думайте!» Мы встретились через несколько дней. «Ну? - строго спросил меня Григорий Израилевич. - Придумали концепцию?» Я виновато развел руками. «А я придумал», - нравоучительно сказал Горин. Он неторопливо закурил трубку и с минуту задумчиво посасывал ее, бесстыже увеличивая драматургический эффект. Наконец значительно поднял палец и изрек: «Надо взять у них аванс и скрыться» Эту концепцию я знал и без него»⁵ Настоящая концепция этой некогда яркой и знаменитой программы родилась почти случайно. Режиссер Василий Пичул взял с книжной полки лермонтовского «Героя нашего времени», и оказалось, что реплики персонажей заме-

чательно «ложатся» на современных политиков. Потом Виктор Шендерович таким же образом «переосмыслил» Сервантеса («Док Кихота»), Шекспира («Гамлета»), Гофмана («Крошку Цахеса») и пр.

Но вернемся к разговору о заявке.

Итак, мы уже выяснили, что она должна дать представление о контурах будущей работы, об основной мысли, сюжете, жанре, характерах действующих лиц. Заявка должна быть по возможности увлекательной. Она рассчитана на прочтение за один раз. И стоит учесть: наряду со всем прочим (а может быть, прежде всего!) продюсеры и руководители студий будут искать в ней проблески таланта автора, оригинальность склада его ума. Поэтому автор должен предстать перед строгими судьями во всем своем блеске. Особенно когда автор молод и мало известен. Это впоследствии ваше громкое имя будет работать на вас и придавать вашим заявкам дополнительный шарм...

Опытнейший редактор и преподаватель ВГИКа Лариса Голубкина в своем исследовании «Работа над сценарной заявкой» писала о сложностях, возникающих на этом этапе перед авторами: «Это лишь первоначальный план, эскиз будущей вещи. Вероятно, никому из великих мастеров прошлого не пришло бы в голову выносить на обсуждение компетентных людей свой план-набросок. И дело тут не только в том, что на данном этапе создания произведения существуют еще слишком личные, интимные взаимоотношения между творцом и его творением, - дело в том, что для любого художника план, наброски значат гораздо больше, чем для тех, кто с ним знакомится. Это хорошо задним числом, прочтя от корки до корки «Войну и мир», перелистывая, вчитываясь, в те подчас отрывочные и путаные ^записи, из которых возник великий роман. А если наоборот - сначала прочесть заметки, можно ли представить себе весь масштаб, всю значительность будущей вещи? Вряд ли»⁹

Режиссер-документалист Павел Коган, один из авторов знаменитого фильма «Взгляните на лицо», начал работу над своей картиной, располагая лишь утвержденной заявкой. Она, как потом выяснилось, имела мало сходства с будущим фильмом. Режиссер позже сам рассказывал о том, какие серьезные изме-

нения претерпел замысел этого знаменитого фильма. Речь в нем шла о том, как ленинградцы воспринимают выставленную в Эрмитаже «Мадонну Литту» Леонардо да Винчи. Кстати, фильму этому сорок лет, что для документального кино срок просто убийственный. Тем не менее он и сегодня смотрится прекрасно. Поначалу авторы намеревались сделать фильм о том, как в Эрмитаже к впервые выставленной «Мадонне Литте» рванулся легкомысленный поток зевак и туристов. Люди глазели на знаменитое полотно и ничего интересного для себя в нем не находили. Многие были разочарованы: столько слышали об этом шедевре, а на самом деле картина как картина... Ситуацию усугубляли и нелепые в большинстве своем тексты экскурсоводов, поясняющих это полотно: «Как видите, в этой картине ничего не происходит особенного. Это обыкновенная, очень жизненная сценка, и вместе с тем эта картина очень торжественна, очень опять-таки проникнута этим бережным, внимательным, любовным отношением к людям, к человеку, к матери и ребенку... А ребеночек себя чувствует очень хорошо. Он ножками болтает, он посматривает на нас с вами, он сосет грудь, и знаете, так хорошо ему, очень уютно сейчас...» Это текст экскурсовода, снятого в фильме. Или вот еще один фрагмент из записанных кинематографистами откровений «искусствоведа» перед школьниками: «Таким образом Леонардо да Винчи создает образ идеального человека своей эпохи. Это обобщенный образ. Ребята, это очень трудно понять, и вы постарайтесь понять то, что я вам говорю... Это то же самое, как если бы, скажем, современный скульптор захотел рассказать о герое Отечественной войны. Он ведь не стал бы, скажем, изображать Сергея Петровича или Павла Сергеевича. Верно? Он бы создал какой-то обобщенный образ советского солдата, образ героя нашего времени...» Эти разглагольствования сильно смахивают на известную пародию Ефима Шифрина, исполнявшего роль экскурсовода у полотна с изображением кающейся Марии Магдалины: «Она смотрит задумчиво и как бы спрашивает себя: как же это я могла такое сделать?., как же это меня так угораздило?... И мы ей как бы верим!...» Однако вскоре желание авторов фильма «Взгляните на лицо» сделать его хлестким и безжалостным сменилось более сложными намерениями. Они рассмотрели в залах музея

не только скучающих туристов и самозванных искусствоведов, но и замечательные одухотворенные лица. «Когда мы впервые пришли в Эрмитаж и увидели бесконечный поток экскурсий, мы сразу решили снять эпизод, где экскурсоводы с бесконечно монотонными голосами (а оно так и есть) сменяют друг друга, - рассказывал Павел Коган. - Мы заметили, как многих из посетителей прямо-таки обуревают туристские чувства - все посмотреть и ничего не увидеть. Так возникла идея «базара на площади». Целомудренная мадонна утром в еще пустом Эрмитаже, затем появляются посетители, звучат монологи экскурсоводов, туристы торопливо фотографируют (мы их воспринимаем как «расстреливающих» картину) - атмосфера ярмарки, черт знает что творится... И мы даже сняли такой заключительный кадр: вестибюль Эрмитажа в финале дня, когда все уходят, оставляя мадонну одну, и в этом белом вестибюле, подсвеченном солнцем, движется маленькая черная фигурка уборщицы и смывает накопившиеся за день шаги. Мы упивались этим кадром, но все же не включили его в картину, потому что боялись нажима и назидания. Если бы мы лишь решили осудить людей, мы бы не обратили внимания на лица, которые нам удивительно нравятся, хотя мы о них ничего не знаем. Седая женщина. Или девушка со скрещенными на груди руками... К чему мы стремились? Попытаться постигнуть тайну сопричастности человека искусству. Показать, как лишь немногие из потока людей, бесконечно текущего перед мадонной, по-настоящему дают себе труд понять и почувствовать произведение»¹⁰

И получился фильм о том, как некоторым людям удается счастливая встреча с высоким искусством, а другие лишены этой радости. И нет во всем этом ни издевательства над простоватыми посетителями, ни высокомерия. Сожаление - да. И понимание того, что счастье (во всех своих видах) - штука редкая и, увы, мало кому доступная...

При создании заявки следует учитывать: никто в дальнейшем не будет дословно сличать написанное вами с готовым фильмом (особенно если он получится удачным!). Вы можете несколько уклоняться в ту или иную сторону, соблюдая старую истину: заявки и сценарии - это не догма, а руководство к действию.

Лариса Голубкина в специальном исследовании о заявках рассказывает о том, как работал над заявками Александр Володин («Пять вечеров», «Осенний марафон», «Похождения зубного врача» и др.): «Кинодраматург А. Володин обычно приносил в сценарный отдел заявку на нескольких страницах, в которых намечается история, основная фабула будущей вещи. Замысел разрабатывается и видоизменяется в процессе работы над сценарием. Иногда видоизменяется до неузнаваемости. Так в свое время А. Володин представил на студию заявку в объеме полутора страниц под названием «Происшествие, которого никто не заметил». В заявке очень сжато была пересказана история, а вернее, даже начало истории о мальчике, который каждое утро начинал жить заново: он забывал все, что с ним было накануне, и вновь знакомился с девочкой, которой он вчера объяснялся в любви, и протягивал руку врагу, который недавно его тяжело оскорбил. Замысел этого сценария был связан с детьми, и Володин начал посещать школы, ходить на занятия, встречаться с ребятами. Неожиданно все увиденное и услышанное там натолкнуло его на совершенно иные проблемы и размышления. И через некоторое время объединение получило от А. Володина сценарий, который назывался «Звонят, откройте дверь!» и рассказывал о девочке-пионерке, о ее первых открытиях, надеждах и разочарованиях. Нужно сказать, что это был один из самых совершенных и завершенных сценариев А. Володина, хотя родился он таким сложным образом»⁷¹

Те, кто видел этот замечательный фильм режиссера Александра Митты, в котором впервые снималась маленькая Елена Проклова и блеснул еще молодой Ролан Быков, могут оценить, какой далекий путь прошел автор от заявки до реализации замысла.

Польский документалист Войцех Старонь несколько лет назад приступил к работе над фильмом «Миссионер». На стадии заявки все складывалось удачно. Рассказ о жизни польского монаха-миссионера, живущего и проповедующего среди индейцев в далеких и малодоступных горах Аргентины, вызвал интерес и поддержку. Заявка понравилась не только в Польше, но и аргентинскому правительству, которое выделило небольшие деньги в помощь кинематографистам. Режис-

сер-оператор Войцех Старонь со звукорежиссером отправились в далекую командировку. Оснащенные двумя камерами (Volex и AgShex Bb) с четырьмя тысячами метров 16-миллиметровой пленки, они прибыли в Аргентину. К их изумлению, герой фильма, несмотря на предварительную договоренность, категорически отказывался идти на контакт. На все вопросы отвечал односложно и делал все, чтобы уклониться от съемок. Вскоре выяснилось, что он намерен закончить свою миссию в горах и досрочно вернуться на родину. Режиссер оказался в сложнейшем положении. Он предпринял энергичные попытки найти другого героя. Спустя пару недель в поле его зрения попала польская монахиня. Но она оказалась недостаточно интересной и значительной для главной героини. К счастью, экспедиции хватило денег и терпения для того, чтобы продолжить поиски. И наконец, Старонь нашел удивительно интересного, общительного и обаятельного героя - отца Казимира. Правда, жил и работал он не в Аргентине, а в Боливии. Режиссеру пришлось перебраться в другую страну и подняться еще на пару тысяч метров вверх, в боливийские Анды. Польский монах отец Казимир, пятнадцать лет живущий высоко в горах среди индейцев, оказался не только удивительно интересным персонажем и собеседником, но и настоящим помощником режиссера. Без его содействия местные жители, оторванные от большой земли, ни за что не подпустили бы так близко к себе кинематографистов-чужеземцев. Войцех Старонь провел со своим героем несколько месяцев. Он снимал его поездки к пастве, уникальные местные обряды - смесь католичества с традиционными индейскими верованиями. Режиссер и миссионер замерзли вместе, провалившись под лед озера. Бродили по горным тропам. Наблюдали за жизнью бедных и наивных аборигенов. Когда-то Че Гевара мечтал по-своему осчастливить этих своих земляков. Отец Казимир пытается помочь им Другими способами. Прелесть фильма состоит еще и в том, что мы оказываемся будто бы на другой планете. Здесь, в высокогорье, на другом конце Земли, все другое: и пейзаж, и скалы, и небо, и люди. Такое ощущение, будто мы оказались на вновь открытой планете Солнечной системы, отдаленно похожей на нашу, но живущей совершенно другой жизнью.

Как мог автор-документалист предвидеть все случившееся в своем сценарии? Да никак. Поменялся не только главный герой, изменилась страна пребывания (не Аргентина, а Боливия). И все же автор, еще в заявке обозначивший главную тему и идею фильма, по ходу съемок смог наполнить их новым содержанием. И благополучно закончил свою киноэкспедицию.

Кроме всех производственных необходимостей, заявка полезна автору еще и тем, что заставляет его сжато и точно сформулировать замысел. Обратите внимание: когда мысль или какая-то идея созрела, ее, как правило, можно сформулировать буквально в нескольких словах. А когда автор «плавает», когда концы с концами не сходятся, начинается туманное словоблудие.

Американский сценарист и автор популярного пособия для начинающих драматургов Скин Прес призывал в этом смысле учиться у Шекспира. Каждую его пьесу, даже самую сложную, американский сценарист брался изложить в двадцать пять слов:

■ «Ричард III». Мрачные и вечные вопросы жадности и жажды власти решаются на фоне реальных исторических событий: кровавое восхождение на трон человека, погруженного в собственное безумие.

■ «Царь Иоанн». Пьеса о тщете войн и цене, которую страна и семья может заплатить в борьбе за трон. Самый интересный персонаж - коварный сын Ричарда Львиное Сердце, Филип Фальконбридж, которого не допускает на трон его незаконное рождение.

■ «Юлий Цезарь». Драматическое исследование убийства великого полководца, а также мотивов заговорщиков основано на реальных исторических фактах.

■ «Гамлет». Чтобы отомстить дяде за убийство отца, принц притворяется сумасшедшим и убивает советника дяди. Будучи уличенным и сосланным в Англию, Гамлет изменяет содержание письма с приказом о его казни, в результате чего гибнут его стражники. Затем он возвращается и убивает дядю»²²

Хочу привести еще один пример заявки. На этот раз это заявка на сценарий игрового фильма, и принадлежит она перу выдающегося кинорежиссера Отара Иоселиани (что лишний раз

доказывает: и всемирно признанным классикам, как и прочим смертным, приходится трудиться над заявками...).

Король и его подданные Заявка О.

Иоселиани на фильм

В великий XVII век стремление к комфорту приводило к тому, что войны велись предпочтительно летом.

С осени и до весны, уединившись в своих замках и дворцах, противники плели нити заговоров и разрабатывали стратегию сражений.

Обычно Король-Солнце появлялся на поле брани лишь в тот момент, когда становилось ясно, что битва будет выиграна. Тогда он представлял некоторым избранным куртизанам возможность полюбоваться грандиозным зрелищем победы.

Остальное время он строго следовал правилам дворцовой жизни, превращая ее в аквариум, в котором, подобно золотым рыбкам, резвились его приближенные. В этом был определенный умысел верховного лица: отделенная стеной от реального мира знать не могла мешать королю править, как ему вздумается.

Мольер ежедневно посещает двор в последний период своей жизни - с 1660 по 1673 год. Там он черпает вдохновение, там «подсматривает» некоторые свои сюжеты...

Рассказывая о судьбе множества самых разных персонажей, фильм воссоздает забавную атмосферу при дворе Короля-Солнце...

В основу этой комедии будет положена история создания одной из мольеровских пьес, скажем, «Школы жен». Это будет вымышленная история, мы используем некоторые ходы и коллизии Мольера, чтобы показать падение нравов в высшем свете Франции в эпоху расцвета абсолютной монархии.

Вот только один пример, проливающий свет на основной прием будущего фильма. Сначала, наблюдая встречу двух вельмож, даже самые невнимательные зрители узнают в их диалоге коллизию известной мольеровской пьесы, и язык персонажей фильма может быть тем же, что у героев Мольера.

Немного позднее на репетиции театрального спектакля мы увидим ту же ситуацию, но в литературном оформлении.

Еще позднее премьера пьесы представит окончательный вариант этого сюжета. Параллельно мы станем свидетелями эволюции образов героев, послуживших прототипами для автора, и возможно, в фильме их будет ожидать иная судьба, чем в пьесе великого драматурга...

Нет ничего печальнее, чем зрелище прежде гордого и смелого кавалера, вырядившегося в кружева и ленты, напомаженного и разряженного, танцующего менуэт, заискивающего перед королем, потеющего под тяжелым кудрявым париком, пренебрегающего в вечной спешке умыванием и заменяющего гигиену тела пудрой и духами!

В погоне за этим эфемерным счастьем придворный вельможа не живет, он становится пешкой, слугой, слепо исполняющим требования этикета, которые совершенно лишают его собственного лица. Так проходит жизнь. И таким куртизаном можете стать и вы, дорогой зритель.

Стремясь помочь вам избежать столь печальной участи, мы и стараемся высветить те скрытые в глубине вашего сознания тенденции, что грозят подтолкнуть вас к суете, в которой будут безвозвратно потеряны оставшиеся вам годы жизни»^В

2. ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

В воспоминаниях, мемуарах и интервью замечательных мастеров документального кино можно найти массу, скажем мягко, нелестных замечаний по поводу литературного сценария. Их можно найти, например, у француза Криса Маркера (он говорил о том, что снимает то, что видит, а уже потом сообщает: к чему бы все это?..).

И все же в неигровом кино (и телевидении) есть целый ряд направлений, где о ненужности или необязательности сценария даже заикнуться невозможно. Достаточно вспомнить, скажем, такие заметные произведения, как английская документальная трилогия Кевина Браунлоу и Дэвида Гилла о кинорежиссере Дэвиде Гриффите. Или замечательный сериал тех же авторов, снятый для телекомпании «Темз телевижн» «Неизвестный Чаплин». Трудно представить себе, как французский режиссер Ален Жобер снимал бы свой сериал «Палитра» о знаменитых картинах и их создателях без тщательно выпи-

санного сценария. То же самое относится и к многосерийной «Российской империи» Леонида Парфенова, где, кроме самого, отлично владеющего пером и словом, автора, в титрах числится еще несколько сценаристов. Попробовал бы кто-нибудь взяться за такое безумное дело - рассказать о многовековой истории огромного государства (да еще и в яркой занимательной форме) без детально выписанного сценария!

При работе над подобными фильмами создание сценария - важнейший и ответственный этап. В такого рода фильмах, несмотря на то что они «документальные», авторы могут очень многое предвидеть, предусмотреть и просчитать именно на стадии написания сценария. Если верно знаменитое заявление кинорежиссера Рене Клера: «Сценарий написан - фильм готов. Осталось его только снять», то оно относится именно к таким картинам. Попробую доказать это на примере трехсерийного английского документального телефильма «Неизвестный Чаплин».

Если бы этот фильм снимался у нас, то авторы могли бы успешно ответить на многие пункты «Требований к заявкам», о которых мы говорили.

Авторы гипотетической заявки могли бы смело писать о просто-таки потрясающем эксклюзиве, который оказался в их руках. Были найдены десятки коробок с неизвестными прежде кадрами из фильмов Чарльза Чаплина. Как известно, он снимал множество дублей. Иногда их количество доходило до сотен! Долгие годы считалось, что все эти «неудачные» кадры уничтожены. Но исследователи нашли их. И предложили вниманию зрителей фильм о творческой лаборатории гения. Оказывается, следить за тем, как почти из ничего на наших глазах в результате бесконечных проб и ошибок, мучений и счастливых озарений рождаются знаменитые шедевры, - мало с чем сравнимое удовольствие. В этом замысле есть все для успеха. Здесь и тайна - мы впервые видим случайно уцелевшие кадры, чудом избежавшие огня. Присутствует замечательный, талантливый герой. Налицо яркий и неизвестный ранее изобразительный материал. Оказывается, забракованные Чаплином эпизоды и дубли очень смешны, интересны. Они мало уступают кадрам, вошедшим в фильмы. Эти отвергнутые мастером

эскизы и варианты могли бы стать вершиной творчества какого-нибудь другого комедиографа. Авторы заявки указали бы на невероятные коллизии творческой жизни героя: мало кто мог себе представить, с каким трудом давалась Чаплину его «моцартовская» легкость. Вот и конфликт! А бурная семейная жизнь, которая самым непосредственным образом влияла как на его творчество в целом, так и на подбор исполнительниц главных ролей! В фильме принимают участие некоторые люди, близко знавшие Чаплина, - его родные, члены съемочной группы. Безусловно, авторы фильма должны были еще на подготовительной стадии встретиться с ними и обсудить тему и настроение будущих монологов, внести их в сценарий. Это никак не повлияло бы на спонтанность предстоящих интервью, но дало бы авторам более точное представление о том, где именно они могли бы стоять в дальнейшем и какие возможности для развития сюжета они дадут.

Если в случае с сериалом «Неизвестный Чаплин» спорить о необходимости сценария не приходится, то в других, более сложных ситуациях дискуссии возможны. Однако к этому мы подойдем чуть позже.

А сейчас попытаемся разобраться в некоторых терминах.

Прежде всего уточним, что такое **материал** фильма и **тема** фильма. Их часто путают. И напрасно. Из-за этого возникает много неприятностей и огорчений.

В «Толковом словаре» Владимира Даля сказано: «Тема - задача (положение), которую разъясняют, о которой рассуждается» Для того чтобы определить **тему** нашего фильма, нужно ответить на вопрос: что я хочу сказать? Допустим, я хочу своим фильмом рассказать о том, как настоящая любовь может преодолеть все, даже самые неодолимые препятствия и преграды. Тема благородная и, безусловно, заманчивая. Но эту тему можно решать на разном **материале**. Например, режиссер Юрий Терещенко рассказывает в своем документальном телесериале «Роксоланы XX века» о любовных историях наших бывших соотечественниц, живущих ныне в Сирии. Они много лет назад вышли замуж за сирийцев и уехали жить к своим избранникам. Проблем у них множество - и бытовых, и культурных,

и религиозных. Но настоящая преданная любовь преодолевает все. Итак, заявленная авторами **тема** дается на экзотичном по фактуре и мало знакомом для нас **материале** сирийских кинонаблюдений и житейских исповедей. В другом фильме «Любовь в плену», снятом режиссером Антоном Гойдой по сценарию Татьяны Ворожко, тема всепобеждающей и нежной любви решена на материале жизни двух пожилых людей из маленького украинского городка: их разлучила война, лагеря, всевозможные злоключения, но они преодолели все и нашли друг друга. Тут экзотикой и не пахнет, материал другой. Аналогичная тема - преданной и неумирающей, несмотря на все невзгоды, любви - в российском документальном фильме «Розы для синьоры Раисы» режиссера Натальи Ивановой решена на уникальном материале: истории украинской женщины и итальянца, познакомившихся во время Второй мировой войны, насильно разлученных и соединившихся вместе спустя десятки лет.

И тема, и материал являются необходимыми элементами **авторского замысла**. Когда в наличии только одно из двух (или материал или тема), трудно говорить о том, что появится интересный замысел. Ему просто не из чего сложиться!

Бывает, что автор еще не нашел тему, но у него наметился интерес к определенному материалу - то ли к месту съемки, то ли к какой-то ситуации, то ли к определенному человеку. В таком случае нужно двигаться дальше, искать тему, которая может быть решена на заинтересовавшем режиссера материале. Поиски темы, материала, авторского замысла иной раз бывают причудливыми и не всегда развиваются в «правильной» последовательности. Так бывает и у опытных мастеров, и у начинающих режиссеров.

Небольшой пример. История создания первой самостоятельной миниатюры одного студента-первокурсника выглядела так. Воспользовавшись поездкой в Индию, он снял эффектные и выразительные кадры диких животных, живущих в естественной среде. Огромные слоны, смешные обезьянки и прочая живность. Все это было грамотно смонтировано, но выглядело на экране довольно грустно. Материал был понятен - что-то из мира диких животных. Но к чему это все? Какая тут тема? Какой замысел? О сюжете, драматургии, завязке и развязке,

кульминации, эффектным начале и неожиданным финале (что всегда желательно!) говорить не приходилось. Разочарованный приемом своей работы автор пошел в Киевский зоопарк и снял еще один эпизод: те же дикие животные, но живущие в неволе, за решеткой. И вид у них грустный, и клетки ржавые. Режиссер к первому натурному индийскому эпизоду приклеил второй, снятый в зоопарке. После этих усилий появился намек на некий смысл. Определилась тема: счастливая жизнь животных в естественных условиях и жалкое существование в неволе. Два контрастных по настроению эпизода создавали легкий намек на какую-то мысль и драматургию. Но радости от этого добавилось немного: банальность авторской мысли была просто вопиющей. Зритель мгновенно понимал, что к чему, и начинал тосковать не меньше слона за решеткой. Увидев это и серьезно поломав голову, режиссер делает следующий шаг. Он оставляет нетронутыми два уже смонтированных эпизода и приклеивает всего один последний кадр. Кроме того, он снабжает второй эпизод (в зоопарке) несколькими титрами внизу экрана. Готовый фильм под названием «В мире животных и людей» выглядел так: прекрасные кадры из жизни зверей в естественных условиях (в фонограмме - ремикс музыки Поля Мориа, ставшей некогда заставкой телепрограммы «В мире животных») сменяются унылыми кадрами зоопарка. Зрителям кажется, что они уже все поняли, но их подстерегает неожиданность. На кадрах зоопарка вдруг появляются титры. Они сообщают: обезьянка в джунглях живет в среднем два года, а в зоопарке десять лет. В естественных условиях каждый пятый слон погибает в поисках своей пары. В зоопарке слонам при случае помогает сразу пять врачей. Слон в зоопарке погиб только один раз - в 1941 году, во время бомбежки. Для зрителей, которые думали, что уже все поняли, такой поворот событий оказался достаточно неожиданным. Но режиссер ставит и последнюю точку. На экране из глубины джунглей появляется сгорбленная фигурка седого и всклокоченного аборигена неопределенного возраста с безумным взглядом, в рваной набедренной повязке. Через мгновение на этом изображении появляется титр: «Сингх Чатья. Живет в джунглях. Ему восемнадцать лет»...

Нетрудно заметить, что по ходу дела режиссер изменил и тему, и материал. У автора появился достаточно провокационный замысел. Цена свободы, бегство от свободы - эти вопросы имеют самое прямое отношение к нашей жизни. И как бы мы ни относились к этой проблеме (и как бы ни относились к достаточно сомнительной в научном смысле статистике, приведенной автором), на экране появилась вещь довольно серьезная (хоть и смешная), гораздо более глубокая, чем простая зарисовка жизни экзотического леса.

Из всего вышесказанного следует: материал может содержать в себе множество тем. Важно, чтобы автор нашел именно свою тему, близкую по строю к его мыслям, взглядам, характеру, темпераменту. Авторское кино, авторское телевидение тем и интересно, что предполагает личный взгляд на всевозможные проблемы истории и современности.

Прекрасно, когда фильм полифоничен, когда он непохож своей незамысловатой простотой на голый телеграфный столб. Но крайне важно, чтобы **главная тема** фильма не терялась. Когда тем в фильме оказывается много, когда автор кидается от одной проблемы к другой, бросая на полужае незаконченную тему и мысль, хватаясь уже за другое, это пагубно для картины. Композиция становится бесформенной и рыхлой. Напряжение падает. Внимание зрителей рассеивается. Мы уже не понимаем, о чем, собственно, идет речь и к чему все это? Главную тему нужно проводить последовательно и четко.

Приступая к работе над сценарием, авторам не мешает уточнить для себя, в каком именно **жанре** будет решен их фильм.

В документальном кино (так же, как и в игровом) есть мелодрамы и трагедии, драмы и комедии, детективы и сатира.

Если авторы не понимают, в каком жанре они работают, это так же пагубно для фильма, как и невнятность темы или мно-готемье внутри картины.

Документальные фильмы о любви, о которых мы упоминали («Роксоланы XX века», «Любовь в плену», «Розы для синьоры Раисы») - это явные **мелодрамы**. Авторы осознают это и не стесняются открытых чувств, кое-где выдавливают зрительскую слезу и строят рассказ, ориентируясь прежде всего на эмоциональный отклик аудитории.

Студенческий этюд «В мире животных и людей» - это своего рода **философская сатира**.

Документальный фильм «Казнить палача», снятый автором этих строк для телеканала «Россия» и рассказывающий о том, как спецслужбы Израиля десятки лет искали по всему миру нацистского преступника Адольфа Эйхмана, пока не поймали его в далекой Аргентине, - это **политический детектив**.

Фильм «Русское счастье» режиссера Юрия Хашчеватского рассказывал о том, как авторы фильма пытались познакомить двух немолодых и не очень счастливых одиноких людей — мужчину и женщину. То, что из всего этого вышло, стало самой настоящей трагикомедией.

А как вообще выглядит литературный сценарий документального фильма? Это что - рассказ, очерк или в телеграфном стиле записанный сюжет?

В качестве примера хочу привести сценарий коротенького учебного документального фильма «Охранник» студентки второго курса режиссерского факультета Елены Дмитриевой (ныне уже профессионального телережиссера).

Охранник

Кто бы мог подумать, что Игорь работает в ателье?

Всем известно, что охрана необходима на складе, в ювелирном магазине, в банке, наконец. Но о том, что она нужна в самом обычном ателье, я и не догадывалась. И не просто охрана, а вооруженная! Да, да! Игорь мне сам показывал пистолет (интересно: умеет ли он из него стрелять?..).

Итак, самое обычное ателье. Здесь шьют платья, костюмы, пальто.

Трещат швейные машинки. Что-то чертят мелом по **ткани** солидные и важные закройщики. Валит пар из-под утюгов. Снуют девочки с вешалками в руках. Повсюду стоят манекены, напоминающие туловища людей без рук и ног. В общем, работа кипит.

Единственный бездельник в ателье - Игорь.

Он сидит за отдельным столом и мается от скуки.

Единственное его развлечение - еда.

Он долго и сосредоточенно разбивает вареные яйца. Кипятит чай, поглядывая на хорошеньких девочек, снующих туда-сюда. Он ест бутерброд. Он же не виноват, что у него работа такая. Вот если бы на ателье напали грабители, он показал бы себя... А пока он завтракает. Потом он станет чистить пистолет.

За работой проходит время. Наступает ночь. Все работники давно ушли. Игорь остается один. Ночью ателье превращается в тихое и мрачное хранилище кусков ткани, кожи, металлических столов, машинок, пустых вешалок и зловещих черных манекенов. Теперь Игорь здесь один. Он - полноправный хозяин темных помещений. И эта временная свобода дает ему шанс быть самим собой.

Он мог бы лечь спать или сидеть и думать о чем-то вечном, писать стихи, читать книгу или слушать музыку. Но Игорь ночью в ателье обычно занят другим.

Он достает свой портфель. Вытаскивает из него черные рейтузы и тапки-чешки. Снимает с себя черную пятнистую куртку с надписью «Титан» и надевает ее на один из манекенов. Поверх куртки вешает кобуру с пистолетом. Снимает ботинки и бережно ставит их рядом с палкой, заменяющей манекену ногу. Переодевается. Выходит в длинный, едва освещенный коридор.

И теперь, избавленный от внимания окружающих, он начинает тренироваться.

Делает сальто. Одно, другое, третье - назад и вперед. От них начинает рябить в глазах. Стойки на руках, флипы, кувырки. Один за другим. Без остановок. Повторяет упражнения по множеству раз. Делает длинные комбинации из различных элементов. Отдыхает и начинает снова. Пока не зазвонит будильник, отмеряющий время тренировки.

А тому, кто спросил бы: «Зачем нужны бесстрашному охраннику ателье такие серьезные ночные тренировки? », Игорь мог бы ответить: «Я хочу вернуться в цирк. Хочу снова слышать аплодисменты и видеть цветные огни. Правда, шансов мало. Сломанная нога срослась как-то не так... Но эта жизнь для меня слишком скучная, серая и просто невыносимая. Я же был артистом цирка. А до этого спортсменом-гимнастом, чемпионом Европы...»

Когда звонит будильник, отмеряющий время его занятий, Игорь делает еще несколько упражнений, потом прохажива-

ется по коридору и, вытирая пот с лица, возвращается в помещение с манекенами. Он засовывает ноги в ботинки, сминая задники. Стаскивает с манекена куртку и набрасывает ее себе на плечи. Садится на стул у окна, взваливает ноги на стол, откидывает голову назад и закрывает глаза, временно забыв про пистолет, одиноко висящий на несчастном голом манекене.

События, которые изложены в этом сценарии, повторяются регулярно. Через ночь охранник Игорь тренируется в пустом ателье. Каждый день в самом ателье кипит работа. Сценарий дает довольно четкое представление о том, что именно и как нужно снимать. Кроме кинонаблюдений за главным героем, очень важны детали. Авторы понимали это и были очень внимательны на съемках, стараясь передать атмосферу ателье и необычную роль в нем грозного вооруженного охранника. Так родилась, например, очень симпатичная и забавная монтажная фраза: крупно руки мастера стучат молоточком по кусочку кожи, руки другого мастера стучат молоточком, расплющивая застежку-заклепку, и снова руки (на этот раз нашего героя) - он старательно стучит только что сваренным яйцом об стол. Через пару минут мы увидим выразительную панораму: камера панорамирует по ногам работниц, почти на уровне пола. В кадр поочередно въезжают смешные женские тапочки с Микки Маусами, комнатные туфли с какими-то игриво загнутыми носами, лапти с нелепыми бантиками, и продолжается это до тех пор, пока камера не утыкается в мощные черные ботинки бравого охранника. Кстати, ночной эпизод начинается с того, что мы видим все эти легкомысленные женские тапочки аккуратно составленными в углу полутемного ателье. Но самое главное - несмотря на то, что сценарий достаточно подробно описывает действия охранника, он не требует, чтобы Игорь «играл» перед камерой. Он и так будет все это делать: скучать днем и тренироваться ночью. И задача авторов состоит в том, чтобы герой привык к ним и, насколько возможно, перестал замечать камеру.

Хочу привести еще один отрывок из литературного сценария документального фильма «Любовь в плену». Его автор - Татьяна Ворожко. Она - опытный и талантливый журналист, была автором и редактором программы «Без табу с Миколой Верес-

нем» («телеканал 1+1»). Ее сценарий оказался очень близким к тому, что вошло в уже готовый фильм. Наверное, сказался опыт телевизионного журналиста: писать то, что можно снять, искать ситуации, которые повторяются, умение разговорить и расположить к себе героев еще на предварительной стадии работы. Итак, фрагмент сценария:

Любовь в плену

...Прилуки. Железнодорожный вокзал провинциального города. Люди ждут поезда - кое-кто спокойно, кое-кто нервно. Молодой модно одетый парень с цветами смотрит на ручные часы. Сверяет их с теми, что на вокзале.

...Привокзальный буфет. Чернявый скромно одетый маленький старичок с мольбертом заказывает чай. Садится на стульчик возле грязного стола. (Это наш герой).

...Общая атмосфера ожидания на платформе.

Голос диктора: Сколько вы можете ждать встречи с любимой? День, месяц, год? Верить, что она все еще отвечает на ваши чувства. Надеяться, что она осталась такой же, какой вы ее полюбили. Упрямо натягивать невидимую нить, которая связывает двух людей, и не рвать ее. Прощать любимой, когда она не пишет вам месяц. А год? А потом получить известие, что она вышла замуж за другого. Но все еще ждать встречи, любить, молиться за нее.

Андрей Иванович Буренко ждал долгие одиннадцать лет встречи со своей Галиной.

...Старик, которого мы видели на вокзале, выходит из дверей и садится в электричку на Нежин. Поезд трогается. Андрей Иванович начинает рассказывать.

~ Мы познакомились в апреле 42-го года. Я к сестре приехал^в Свердловск Луганской области, а она там жила. Мы в одном Доме оказались - я с сестрой и ее двумя маленькими детьми, а она с мамой. Ну как мы полюбили друг друга? Мы же детьми были - мне 16, ей 15. Давно это было...

.. Улицы Прилук. Окно в доме Буренко. Через окно мы видим старую женщину, которая просто сидит. Эта выглядит неестественно - ведь женщины всегда чем-то заняты. Видим комнату изнутри. Мы пока не говорим зрителям, что эта женщина слепа.

За кадром она рассказывает:

- Немцы все-таки взяли Свердловск, и мы прятались в траншеях. В тех, что ребята рыли за городом, чтобы немцев остановить. Весь день мы сидели в ямах, а к ночи выходили искать еду. Однажды к нам пришел полицай - я его знала, с ним в одной школе училась - и сказал, что мы обязаны зарегистрироваться на немецкой бирже труда.

...В электричке продают газеты. Андрей Иванович ищет в карманах деньги, покупает одну.

- Всегда внимательно следил за печатью, если денег хватало. Знаете, я не только читать люблю, я и стихи пишу. А еще в молодости писал драмы - ну не писал, переделывал, так сказать, делал их более современными...

...За окном пейзаж чем-то напоминает военный - посреди поля лежат брошенные изувеченные обломки тракторов или какой-то другой сельхозтехники. Идет встречный поезд, который, как кажется, мчится чрезвычайно быстро. Он еще более ускоряется и превращается в поезд из старой хроники, на котором везли остарбайтеров...

Любой сценарист и режиссер, работая над сценарием, постоянно ищет действия. Сценарий это не только слова и рассуждения. Даже в этом фильме, где монологи-исповеди двух главных героев составляют основу повествования, авторы стараются найти динамичный, действенный материал. Проще всего посадить человека в комнату и задавать ему вопросы, снимая все с одной точки. Но это малоинтересно. Герой фильма - пожилой человек, пенсионер, увлекается живописью. Со своим маленьким этюдником он регулярно отправляется на натуру. Авторы отправятся вместе с ним. Тут, на вокзале, по дороге на этюды мы его и встречаем. Его жена - второй герой картины - недав-

но ослепла и работ своего супруга так никогда и не увидит. Ее постоянное место в доме - у окна. Поездка в электричке, проносящиеся мимо Андрея Ивановича пейзажи легко переносят его и нас в прошлое.

В этом сценарии есть и закадровый дикторский текст. Он уже намечен автором. Окончательный вариант текста пишется тогда, когда фильм снят и смонтирован. Намечены в сценарии и темы синхронных интервью. Они, разумеется, тоже претерпят изменения, но на стадии сценария дают определенные ориентиры авторам.

Когда созрел **авторский замысел**, начинается предварительная работа над **композицией** фильма.

Как будет развиваться основная тема? Как наиболее выигрышно и эффектно разместить материал? Как заинтересовать зрителей? Как вообще строить свой рассказ?

Очень важно найти интересный, необычный прием изложения и в соответствии с ним распределить материал.

Это называется найти **сценарный ход**.

Громкий успех давнего документального фильма «Подвиг» (сценарист - Владимир Артамонов, режиссер - Феликс Соболев) во многом был вызван удачным сценарным ходом. В то время вышли в свет мемуары маршала Георгия Жукова. В книге среди прочих была помещена фотография неизвестного солдата-минометчика. Уже немолодой крестьянин смотрел с этого фото на зрителей. И произошло неожиданное. В издательство пришли сотни писем: самые разные читатели узнавали в этом портрете своих пропавших без вести или погибших на войне мужей, отцов, братьев... Эти письма, в которых каждый узнавал в солдате своего родственника и умолял сообщить о дате и месте съемки (а параллельно рассказывал его историю), это страстное желание людей во что бы то ни стало найти своих близких и стали сценарным ходом очень человечного и трогательного фильма.

Детективная история о том, не является ли изображение человека на одной из работ Леонардо да Винчи его собственным автопортретом, стало сценарным ходом фильма Бориса Загряжского «Компьютер и загадка Леонардо». На эту историю

были нанизаны и многие другие эпизоды, рассказывающие о достижениях и проблемах кибернетики.

Однако не каждый сценарный ход бывает удачным.

Неточный и неубедительный сценарный ход может попросту разрушить и убить произведение. Например, один старый научно-познавательный фильм об астрономии был выстроен следующим образом. Двое влюбленных отправляются на мотоцикле куда-то в поля. Наступает вечер. Парочка, взявшись за руки и не сводя глаз друг с друга, сидит у костра, потом оказывается у стога сена. Над влюбленными ночное звездное небо. Девушка невзначай бросает какую-то фразу о красоте звезд. И вот тут-то парень устраивает своей подруге двадцатиминутную научно-популярную лекцию об устройстве нашей Вселенной. Что, собственно, и входило в главные авторские намерения - фильм-то познавательный! Девушка на экране безропотно слушает эту нудную и, мягко говоря, неуместную в данной ситуации лекцию. После чего парень и девушка садятся на мотоцикл и уезжают назад, в город. А зрители откровенно потешаются как над этим астрономом-любителем, так и над наивными авторами.

Много споров велось и ведется поныне о сюжете в документальном кино.

Выдающийся исследователь культуры Юрий Лотман в своих трудах много места уделял изучению сюжета в кино.

В книге «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» он писал:

«Все существующие в истории человеческой культуры тексты — художественные и нехудожественные - делятся на две группы: одна как бы отвечает на вопрос «что это такое?» (или «как это устроено?»), а вторая - «как это случилось?» (каким образом это произошло?). Первые тексты мы будем называть бессюжетными, вторые сюжетными. С этой точки зрения, бессюжетные тексты утверждают некоторый порядок, регулярность, классификацию. Они будут вскрывать структуру жизни на каком-либо уровне ее организации - будь то учебник по квантовой механике, правила уличного движения, расписание поездов, описание иерархии богов античного Олимпа или атлас

небесных светил. Эти тексты по природе своей статичны... Сюжетные тексты всегда представляют собой «случай», происшествие (не случайно определение сюжетного текста «новелла» происходит от слова «новость») - то, чего до сих пор не бывало или же не должно было быть.

Сюжетный текст - борьба между некоторым порядком, классификацией, моделью мира и их нарушением. Один пласт такой структуры строится на невозможности нарушения, а другой - на невозможности ненарушения установленной системы...

Структура мира предстает перед героем как система запретов, иерархия границ, переход через которые невозможен. Это может быть черта, отделяющая «дом» от «леса» в волшебной сказке, живых от мертвых - в мифе, мир Монтеки и мир Капулетти, знать и простонародье, богатство и нищету. Герои, закрепленные за каким-либо из этих миров, в сюжетном отношении неподвижны. Им противостоит (чаще всего один) динамический герой, обладающий способностью преодолевать границу, пересечение которой для остальных героев немыслимо: живой, он спускается в царство теней, простолоудин — влюбляется в дворянку, бедняк - добывается богатства. Именно пересечение границы запрета составляет значимый элемент в поведении персонажа, то есть *событие*. Поскольку разделение сюжетного пространства на две части одной границей является лишь наиболее элементарным видом членения (гораздо чаще мы имеем дело с иерархией запретов разной значимости и ценности), то и пересечение границ-запретов, как правило, будет реализовываться не как однократный акт - событие, а в виде цепочки событий - сюжета»¹⁴

Думаю, что эти размышления Юрия Лотмана дают толчок к пониманию того, на чем могут строиться сюжеты документального фильма. Много лет назад один из влиятельных теоретиков призывал документалистов не заниматься ерундой и оставить сюжеты игровому кино. Сюжет в документальном фильме, мол, невозможен, и все дискуссии по этому поводу от лукавого. Но, как выяснилось, сюжеты прекрасно чувствуют себя в документалистике. И чем сюжет интереснее, тем больше захватывает зрителей картина (есть и здесь, разумеется, исключения, но об этом далее).

Вот, например, фильм российского режиссера Натальи Ивановой «Розы для синьоры Раисы», о котором мы уже вспоминали. Он выстроен по всем законам драматургии. В нем есть увлекательный и трогательный сюжет. Есть, согласно всем правилам и канонам драматургии, завязка, развитие действия, перипетии, кульминация и развязка.

Фильм начинается с интригующей завязки. Михаил Горбачев с супругой Раисой после падения Берлинской стены прибывают с визитом в Италию. Их встречают толпы восторженных итальянцев. Проходя мимо, Раиса Максимовна случайно заметила мужчину с плакатом в руках, написанным по-русски: «Помогите мне найти мою маму!» Раиса Максимовна расспросила этого человека по имени Марио. И перед ней (и перед зрителями, естественно!) развернулась такая история...

Вторая мировая война связала судьбы итальянца Марио и украинской девушки Кати. Марио отказался служить в армии и воевать за Рейх. За это он попал в немецкий плен. Катя Ха-нина вместе со многими соотечественниками попала в Германию как оstarбайтер. В немецком трудовом лагере они встретились и полюбили друг друга. В Лихтенберге у них родился сын Стефано. Их приютила немка фрау Менцель. Война окончилась. Пришли союзники. Германия была разделена на зоны оккупации. Марио отправили в Италию. Он принялся готовить документы для заключения брака с Катей, но произошло неожиданное. Екатерину Ханину в сопровождении работников НКВД срочно депортируют в СССР. Там, в лагерях, она проведет десять лет. Сын остался в немецком приюте. Фрау Менцель каким-то чудом с воинским эшелонам удастся отправить ребенка к отцу в Италию. К ноге ребенка была привязана бирка с его именем, фамилией и фотографией. Прошло много лет. Марио женился. Маленький Стефано считал бабушку своей мамой. Марио ждал, пока ребенок вырастет, чтобы рассказать ему правду. Когда Стефано вырос, он начал разыскивать свою мать через Красный Крест, обращаясь к властям Германии, СССР, -и все без толку. Из Германии пришло известие, что жива фрау Менцель. Но перед самым приездом Марио она скончалась. Так оборвалась последняя нить. Раиса Максимовна Горбачева, заметив в толпе Стефано и узнав его историю, немедленно ор-

ганизовала розыск Екатерины Ханиной. И в считанные дни ее нашли. А дальше события пошли по еще более невероятному пути. К тому времени как Стефано нашел мать, Марио овдовел. И Екатерина жила одна. Сын решил вновь поженить родителей. Ему это удалось. Счастливые молодожены праздновали свадьбу дважды - у Екатерины и в Италии у Марио. В финале фильма супруги темпераментно переругиваются по-итальянски на своей кухне в Сорренто.

Как видно из этого пересказа, сюжет фильма мощный и закрученный. Здесь все: и почти детективные поиски матери, и драматичные повороты судьбы, и не останавливающийся в своих поисках ни перед чем Марио. И добрая фея, которой волею судьбы оказалась жена советского Генерального секретаря.

Чаще всего сюжеты документальных фильмов **повествовательные**. Именно таковы сюжеты фильмов, о которых мы говорили выше. Но документальными средствами можно реализовать и **поэтические** сюжеты. Поэтический сюжет требует образно-ассоциативного строя мысли. Именно таковы, например, фильмы режиссеров Артура Пелешяна и Годфри Реджио, о которых мы будем говорить во второй части этой книги. Сценарная работа над каждым эпизодом и кадром в такого рода фильмах требует особой тщательности. Авторы должны следить за тем, чтобы бытовые детали не разрушили ткань повествования особого вида, где почти каждый кадр должен стать образом-символом. Именно к такому типу фильмов относится, например, семиминутная картина «Небо» молодого режиссера Андрея Гулянича. Если смотреть эту работу вполглаза, между Делом, она может показаться странной и непонятной. Какие-то повторяющиеся кадры неба, несущихся облаков, человека, идущего то по городу, то по лесу. А потом и вовсе непонятные вещи: какие-то детали механизмов, механический захват, с помощью которого можно вытащить из коробки приз - игрушку или какую-то безделушку. К чему все это?.. Этот фильм нужно смотреть внимательно, и тогда сразу все встанет на свои места (стихотворения Бродского тоже желательно читать внимательно и вдумчиво, а не одновременно с просмотром футбольного Матча). Оказывается, что фильм, в котором нет ни единого произнесенного или написанного слова, - это поэтический рассказ

о счастье. О том, что оно недостижимо, как небо. К нему можно приближаться, но удержать его очень трудно. Практически невозможно. Иногда небо совсем близко - оно, как туман, опустившийся на землю. И человек входит в этот туман. Но через мгновение туман рассеивается и небо с облаками вновь уплывает ввысь. А человек остается на земле, среди стандартных домов и унылых пейзажей. Он будет карабкаться в горы. Но до неба так и не доберется. Какой-то сложный и непонятный механизм - механическая рука-захват - будет пытаться вытащить из стеклянного ящика игрушку-приз. Но приз раз за разом будет выскальзывать. Неуклюжие механические усилия бесплодны. И «счастье» снова оказывается неуловимым и недоступным.

Этот фильм похож на стихотворение. Чтобы его прочесть, нужно настроиться на лирическую авторскую волну.

Существуют фильмы, построенные на **драматургии мысли**.

Ход мысли автора определяет конструкцию такого произведения. Именно так сделан документальный фильм Отара Иоселиани «Маленький монастырь в Тоскане». Этот достаточно длинный по метражу фильм не содержит никаких интервью, в нем нет дикторского текста, и его суть и смысл двумя словами не перескажешь. На первый взгляд, это какие-то почти случайные зарисовки из жизни маленького монастыря, сценки трудовых будней местных монахов. Это и кинонаблюдения за обитателями соседнего городка. Мы увидим крестьян за работой в поле и на винограднике. Увидим какой-то местный праздник. Вот, собственно, и все. Никаких привычных завязок, развязок, кульминаций. Но фильм смотрится с огромным интересом. Дело в том, что внимательный и талантливый автор всем ходом своего фильма постоянно ставит перед собой и зрителями очень серьезные вопросы и стремится на них ответить (повторяю - без единого слова!). Глядя на монастырь и монастырскую жизнь, он искренне пытается понять их суть и смысл. Взгляд автора независимый и искренний. Режиссер выбирает такие эпизоды и монтирует их таким способом, что авторская мысль ощущается постоянно. Причем готовых ответов у автора нет. Он их сам ищет вместе с нами. В начале фильма режиссер экспонирует место действия. Маленький монастырь в старинном городке (или даже деревушке). Трудятся крестьяне. Монахи тем вре-

менем за стенами монастыря проводят богослужения. Средневековые ритуалы, торжественные песнопения. Такое ощущение, что мы перенеслись лет на пятьсот назад. Монахи в белых одеждах совершают непонятные обряды. Они даже едят не так, как мы. Будто исполняют старинный спектакль. А за воротами монастыря кипит бурная жизнь. Внимательный и ироничный автор-скептик будто провоцирует нас на вопрос: а зачем все это? Чем, собственно, занимаются эти здоровые молодые ребята в белоснежных рясах? Они поют песни. Ходят с молитвенниками туда-сюда. Растягиваются на полу, раскинув руки. Кстати, тут же мы увидим и пожилую усталую прачку, которая стирает все эти белые одежды. Увидим и веселых монахов, беззаботно следующих через виноградник, в котором работают немолодые крестьяне. Юный монах ловит такси. А тем временем усталый старик косит траву у стен монастыря. Вот обедают пожилые крестьяне в тени дерева. Увидим мы и воскресную молитву. Точнее, то, как собираются на службу местные жители. Они чинно идут в храм. Но, похоже, при этом мысли их абсолютно земные. На наших глазах разворачивается парад мод. Местные красавицы щеголяют друг перед другом моднейшими шубками. Женщины ревниво поглядывают друг на друга. Мужчины не сводят с них глаз. Остроумная монтажная фраза: сменяют друг друга ножки модниц в изящных и эффектных туфельках у входа в храм. Заканчивается это крупным планом босых ног. Это голые ноги святого великомученика на живописном полотне - следует панорама по его обнаженной фигуре, и мы оказываемся внутри храма на службе. Кстати, в фильме есть всего один кадр человека, по-настоящему погруженного в молитву. Все остальные прихожане, похоже, просто исполняют какой-то старинный ритуал. Впрочем, без всякого сопротивления и даже с удовольствием. Потом прихожане будут расходиться по узким улочкам и вместо церковных песнопений зазвучат из соседних баров и магазинчиков легкомысленные песенки. Какой смысл в этом походе в храм людей, чьи мысли так далеки от религии и веры? Какой смысл в существовании монахов и самого этого монастыря? Монахи разыгрывают друг перед другом какие-то непонятные для нас церковные действия. Монастырские песнопения режиссер накладывает на кадры городка и ра-

ботающих в поле крестьян. Может быть, все это нужно для того, чтобы придать какой-то смысл этой жизни? Чтобы пробудить в людях высокие чувства? Напомнить о вечном? Но как быстро все это подавляется легкомысленной музычкой из ближайшего бара... Кстати, какой-то крестьянин с косой в руках поет за работой не хуже монахов. И его голос переносится за стены монастыря. Мы слышим его (с помощью режиссера), когда монахи занимаются своими ежедневными службами и молитвами. Так что кто на кого и как влияет - это еще вопрос. Но, может быть, дело в том, что всем людям необходимы традиции, ритуалы? Мы увидим семью местных аристократов. Их поведение может показаться кому-то смешным. Но это люди, несущие в себе, своем облике и поведении традиции. Такие же и их дети. И даже мимолетная сценка за аристократическим обедом - это целый ритуал. Может быть, без всех этих традиций, ритуалов мы будем намного беднее и примитивнее? А то и вовсе одичаем? Должны же хоть в чем-то сохраниться какие-то каноны... Я не буду больше пересказывать содержание фильма. Надеюсь, авторский принцип понятен. Здесь нет и в помине антирелигиозной пропаганды. Но нет здесь и привычного для нас (увы, по множеству современных фильмов) религиозного ханжества, когда авторы, еще вчера свято верившие в победу коммунизма, становятся просто-таки религиозными фанатиками. Отар Иоселиани - свободный и наблюдательный человек - хочет сам разобраться в происходящем вокруг. И думать вместе с ним на предложенном им уровне - огромное удовольствие.

Создавать фильм без более-менее жесткой конструкции, без несущего каркаса - вещь опасная. Не всегда режиссеру удается удержать внимание, фильм может рассыпаться и развалиться на куски.

Мне кажется, что-то подобное случилось с фильмом очень талантливого режиссера Андрея Осипова «Занесенные ветром». Это фильм о жизни маленького ненецкого поселка Шойна. Когда-то здесь кипела жизнь, выходили в море рыбаки, приезжала кинохроника, а сейчас на полузаброшенный поселок наступают пески. И скоро, наверное, он вообще исчезнет с лица земли. Ясно, что тут уже в самом материале заложен мощный и любимый кинодокументалистами извечный конфликт: человек

- природа. Еще классик документалистики Роберт Флаэрти на заре кинематографа снимал фильмы о борьбе человека с природой («Нанук Севера», «Человек из Арана»). Но достаточно большой фильм российского режиссера довольно быстро начинает хромать драматургически. Уже через пять минут все ясно... и скучно: да, наступают пески, скоро людей здесь не будет... И режиссер, видимо, чувствуя это, вводит еще один драматургический прием. Он членит рассказ на отдельные новеллы: Исход, Свобода, Песнь песней и др. Подобные попытки в документальном кино не редки. Это испытанное средство, к которому нередко прибегают в том случае, если драматургия слабая. Отдельные главки как бы структурируют повествование. Они создают подобие формы. Хочу сразу заметить: гораздо лучше, когда к этому способу прибегают не в пожарном порядке. Если именно так задуман фильм изначально, если именно такое новеллистическое построение обусловлено темой и авторской идеей, тогда оно вполне уместно. Но драматургии данного фильма членение на новеллы не слишком помогает. В самих этих главах, в их названиях и псевдобиблейском тоне есть, на мой взгляд, что-то необязательное и неорганичное для рассказа о ненецком поселке. Режиссер делает еще одну попытку сцементировать свой рассказ. Он вводит сквозной образный кадр, который проходит по всему фильму. Мы время от времени видим, как в каком-то ангаре надувают что-то огромное и непонятное. Режиссер несколько раз показывает это действие, интригуя зрителей. В конце мы увидим разгадку и поймем: это надувается огромный метеорологический зонд. И в финале фильма он будет запущен к небесам. Режиссер делает еще один ход для сцементирования фильма. Он закольцовывает начало и финал. Мы увидим в финале те же самые кадры, с которых картина начиналась. Правда, в начале они были перевернуты вверх ногами. С моей точки зрения, все эти энергичные усилия автора не придали фильму желаемой стройности и цельности. Но для нас сейчас интересны приемы, к которым прибегает режиссер, укрепляя изначально не очень сильную драматургию фильма.

В заключение этой главы вернемся к той резкой критике, которой некоторые режиссеры подвергают саму идею существования сценариев в документальном кино.

Слишком долго процесс кинопроизводства выглядел так: сначала автор ездил и знакомился с героями. Потом писал обо всем увиденном сценарий. И наконец, режиссер принимался за экранизацию сценария. Реальная жизнь по ходу этого многоступенчатого процесса последовательно из фильма выветривалась. И часто режиссер экранизировал голую схему, насилуя героев, заставляя их играть то, что записано в сценарии и утверждено всеми инстанциями.

Профессор Сергей Муратов вспоминает о замечательной по своему абсурду старой брошюре, в которой автор приводил в качестве положительного примера сценарий фильма «Рассказ о чабане», и с похвалой отмечал, что из 19 крупных планов, предусмотренных сценаристом, 17 остались в фильме. «Учитывая сравнительно небольшое отступление от сценария... - с удовлетворением заключает автор брошюры, - можно считать, что в фильме сохранены все задуманные автором крупные планы, помогающие раскрыть облик чабана»¹⁵

Многие режиссеры сознательно и подсознательно опасаются, что фильмы, снятые по сценарию, ведут к инсценировкам. А это губит документальное кино.

Назвать эти опасения беспочвенными нельзя.

Даже великий мастер, классик и корифей документального кино Роберт Флаэрти временами заставлял своих героев играть. В фильме «Человек из Арана» он поставил от начала и до конца эпизод охоты на «большую рыбу». Так как островитяне почти сто лет не занимались подобной охотой, Флаэрти организовал для них специальное обучение.

Художники более скромных дарований занимались инсценировками еще чаще, правда, с меньшим творческим успехом.

Прославленный режиссер Дзига Вертов на интересующую нас тему писал в статье «О фильме «Одиннадцатый»:

«Да, «Одиннадцатый», как и все фильмы «киноглаза», сделан без сценария. Вы знаете, что, спекулируя на этом отказе от сценария, наши многочисленные оппоненты пытались представить дело так, будто мы вообще являемся противниками плановой работы. Между тем, вопреки существующим представлениям, киноки удаляют предварительному плану гораздо больше труда и внимания, чем это делают работники игровой кинематогра-

фии. Раньше, чем приступить к работе, чрезвычайно тщательно изучается заданная тема во всех ее проявлениях, изучается литература по данному вопросу, используются все источники, чтобы наиболее ясно представить себе дело. До начала съемки составляются тематический, маршрутный и календарный планы. Чем отличаются эти планы от сценария? Тем, что все это - ПЛАН ДЕЙСТВИЙ КИНОАППАРАТА по выявлению в жизни данной темы, А НЕ ПЛАН ИНСЦЕНИРОВКИ той же темы. Чем отличается план съемки настоящего сражения от плана инсценировки ряда отдельных батальных сцен?.. Примерно в том же состоит и разница между планом «киноглаза» и сценарием художественной кинематографии»¹⁶

Эти слова были написаны Дзигой Вертовым в 1928 году.

В опубликованной в 1958 году (через четыре года после смерти режиссера) статье «О любви к живому человеку» Вертов сам себя спрашивал и отвечал:

«Говорят, что вы всегда были принципиальным противником сценария. Так ли это?»

«Не совсем так. Вернее, совсем не так. Я был сторонником почти «железного» сценария для игрового фильма. И в то же время был противником «сценария» для неигрового, то есть неинсценированного фильма. Считал абсурдом «сценарий неинсценированного фильма». Абсурдом не только терминологическим.

Я предлагал более высокий тип плана. Такой организационный и творческий план действий, который обеспечивал бы единство анализа и синтеза производимых кинонаблюдений... Мы добивались одновременности сценарного, съемочного и монтажного процессов с непрерывно идущими наблюдениями»¹⁷

Увы, пока предложения и мечты великого кинорежиссера Дзиги Вертова так до конца в жизнь и не воплотились.

Режиссерам не остается ничего иного, как писать.

И не только литературные сценарии, но и режиссерские.

3. РЕЖИССЕРСКИЙ СЦЕНАРИЙ

Споры вокруг режиссерских сценариев ведутся еще больше, чем по поводу литературных.

Теоретически все ясно. Получив литературный сценарий, режиссер должен превратить его в постановочный план, де-

тально расписав, как и с помощью каких средств будет сниматься каждый кадр. Понятно, что такое подробное описание будущего документального фильма с покадровым хронометражем и записью еще не снятых монологов героев - дело довольно абстрактное и неблагоприятное.

Режиссерский сценарий в игровом кино - вещь абсолютно естественная. В документальном кино многими режиссерами он принимается в штyki. И небезосновательно.

Много лет назад на телевидении возникла своеобразная форма сценария. Она более-менее успешно существует и до сих пор.

Ее образец приводил еще пятьдесят лет назад американский профессор Стенли Филд. Суть ее состоит в том, что лист бумаги делится по вертикали на две части. В левой стороне режиссер описывает то, что будет на экране, - то есть изображение. Справа - закадровый дикторский текст. Выглядит это так (мы приводим фрагмент режиссерского сценария старого американского документального телефильма «Наша прекрасная река»)

(табл. 1).

Как можно понять из этого отрывка, в левой колонке дано довольно точное описание изображения. Не покадровое: сгруппированы по нескольку кадров. Справа дан примерный дикторский текст. Все описано достаточно конкретно. Есть и отметки о том, где начинаются музыкальные куски.

Такая форма записи много лет существует на телевидении.

Однако есть и более сложный вид режиссерского сценария. Он пришел из кино. Кинематографический режиссерский сценарий отличается гораздо большей детализацией. Там последовательно описывается каждый кадр, в нем отмечается его длина, определена крупность, подробно описаны объекты съемки и необходимая для съемки каждого кадра техника. Кроме того, в режиссерском сценарии подробнейшим образом описано содержание каждого кадра, все реплики персонажей и закадровый текст. Многие режиссеры - от Сергея Эйзенштейна до Отара Иоселиани - сопровождали свои сценарии еще и рисунками-раскадровками каждого кадра.

Для игрового кино подобный сценарий - вещь абсолютно необходимая. Для документального кино (на мой взгляд) г большое излишество. Однако на целом ряде студий для запуска

Табл. 1

Изображение	Звук
■ Крупным планом показывается весло, рассекающее воду среди нечистот, плавающих на поверхности реки. Быстрое вытеснение одного изображения другим	(Музыка)
■ Здание Капитолия. Белый дом ■ Река Потомак (возникает название фильма «Наша прекрасная река Потомак»). Панорама по памятнику Джеферсону и бассейну Тайдел Бенси, в котором плавают нечистоты и разные обломки	Вашингтон, Федеральный округ Колумбия, Капитолий, Белый дом... «Здесь живет президент США и около двух миллионов других американцев. А это-прекраснейшая река Потомак! Исторические здания Вашингтона образуют величественную панораму, но все это возвышается на фоне грязи. Человеческая беспечность и легкомыслие превратило реку Потомак в одну из десяти грязнейших рек Америки
■ Панорама за самолетом, совершающим посадку в аэропорту, и сразу же после этого - нечистоты, плавающие на поверхности близлежащей реки ■ Крупным планом показываются пузырьки на воде	Тысячи гостей прибывают в Вашингтонский аэропорт ежедневно. Река выглядит красивой... если к ней не приглядеться пристальнее. При ближайшем же рассмотрении оказывается, что из прекрасной реки сделали мусорную свалку, место для спуска нечистот. На поверхности реки видны пузырьки газов, загрязняющих не только воду, но и воздух
■ Рыбак забрасывает удочку, и затем панорама на нечистоты и мусор, плавающие на поверхности воды	Люди, которые здесь живут, должны иметь какой-то отдых. А что может быть интересней, чем ужение рыбы? Но река Потомак превратилась в трясину, в скопление нечистот, сора и всяческой грязи. (Музыка)
}■ Несколько рыбаков удят рыбу около канализационной трубы	Невероятно! Эти рыбаки удят рыбу над самой канализационной трубой, выбрасывающей в воду нечистоты. Это потому, что здесь рыба лучше всего клюет! Особенно карп... ¹⁸

ный человек». Примерно в это же время мною велась работа над таким же по сложности фильмом «Казнить палача» (телеканал «Россия»). И хотя во втором случае и география съемок была обширнее (от Австрии до Аргентины), и затраты были не меньше, никто от меня, режиссера, подробного режиссерского сценария не требовал. Словом, режиссер должен быть готовым ко всему!..

А теперь два слова в защиту режиссерского сценария (хотя мало кто из режиссеров говорит о нем что-то хорошее!). В уже упомянутом фильме «Опасно свободный человек» было несколько анимационных эпизодов. Каждый из них продолжительностью в 35-40 секунд. Снимать анимацию без сценария невозможно. Режиссерский сценарий, в котором была подробнейшим образом описана анимация (и сюжет ее, и дикторский текст, и музыка), был необходим и очень помог съемочной группе. И еще. В этом же фильме был задуман целый ряд коллажных кадров: когда в одно изображение вписывалось другое, картины совмещались с натурой, кадры старой хроники - с синхронными интервью и тому подобное. Для того чтобы сделать такие сложные кадры, необходимо было предварительно снять заготовки. Некоторые кадры для них снимались в Грузии на натуре. Другие - в Армении, в музее. Так как все эти кадры были придуманы заранее, группа понимала, зачем и для какого именно эпизода и места в фильме снимается данный кадр. Безусловно, значительная часть съемок представляла собой импровизацию на месте. Но все же некоторые основные решения были найдены еще на стадии написания режиссерского сценария.

При создании режиссерского сценария (любого вида) режиссер разбивает литературный сценарий на отдельные кадры. Потом, после окончания съемок, при монтаже он произведет противоположную работу: из всех этих фрагментов склеит цельное повествование.

О членении литературного произведения (сценария) на кадры, о монтаже и многом другом расскажут последующие главы этой книги.

Глава 3

Режиссерский замысел

«Медики приходят в ужас от фильмов о медицине, фильмы об авиации раздражают летчиков. Но Федерико Феллини все-таки удалось полностью удовлетворить тех, кто работает в кино, своим фильмом «8 1/2». Это картина о том, сколь мучительно режиссер вынашивает свой замысел перед тем, как приступить к съемкам. Феллини показывает, что режиссер - это, прежде всего человек, к которому с утра до ночи пристают с вопросами, причем с такими, что он не может, не хочет или не знает, как на них ответить.

Его голова полна самых разнообразных идей, впечатлений, ощущений, зыбких желаний, а от него требуют определенности, конкретных имен, цифр, названий мест и точных дат»

Франсуа Трюффо¹

Наверное, фильм «8 1/2» Федерико Феллини лучше всего понимают режиссеры.

И не имеет значения, кто они - юные дебютанты или опытейшие профессионалы.

Каждый день, ежечасно и ежеминутно режиссер принимает множество решений — иногда мелких, иногда очень существенных. И не важно, что именно он снимает - блокбастер, рекламу или религиозный альманах.

Где расположить камеры? Ведь каждый раз возникает множество вариантов. Что снимать прежде всего? Ведь события стремительно меняются, особенно при документальной съемке. Какой должна быть наиболее выигрышная крупность плана? Как расставить на площадке людей? Где и как снимать интервью? Что лучше в данном случае: проезд или статика? Как снимать сцену - в настоящем интерьере или в павильоне? Что лучше в этом эпизоде - применить видеонаблюдение или использовать инсценировку? Поддерживать при монтаже финала стремительный темп или, наоборот, замедленный?...

Десятки, сотни вопросов. Съёмочная группа ждет ответов. И то, что она услышит, способно или вдохновить творческий коллектив, или полностью парализовать работу многих талантливых и профессиональных людей.

Что может помочь режиссеру? Как научиться быстро и точно ориентироваться? Что в силах поддержать его среди бушующих волн кинематографического или телевизионного производства?

Прежде всего (кроме, разумеется, профессионального опыта) важно наличие интересного и точного РЕЖИССЕРСКОГО ЗАМЫСЛА. Кто-то из крупных мастеров говорил, что режиссерский замысел подобен компасу: он, возможно, и не приведет вас в Индию, но не исключено, что доведет до Америки...

Когда речь заходит о театре, вопросов относительно необходимости режиссерского замысла и режиссерского решения не возникает. Тут все понятно. Одну и ту же чеховскую «Чайку» ставят сотни театров по всему миру. И спектакли получаются разными. Трагедия Вильяма Шекспира «Ричард III» в одном случае ставится так, будто это детальная реконструкция спектакля XVII столетия в лондонском театре «Глобус». В другом случае она превращается в красочное (и достаточно условное) действие, где смешаны времена и страны. Ричард в наполеоновской шинели сражается на мечах со своим противником, одетым в кайзеровский шлем. В третьем случае действие переносится в наше время, в стены какой-то транснациональной корпорации, где в тиши уютных офисов герои Шекспира, в очках, с портфелями в руках, планируют и совершают свои страшные злодеяния. Они подсчитывают количество необходимых жертв на калькуляторах и делают все это в рабочем порядке, без лишних нервов и эмоций. В Центре Современного Искусства «ДАХ» режиссер Владислав Троицкий поставил «Ричарда III. Пролог» вообще без единого слова. Персонажи общаются со зрителями на языке танца и пантомимы. Представление сопровождается музыкой и песнями в исполнении этно-хаос-группы «Дахабраха», которая непринужденно сочетает буддийский гонг и маракасы, русские трещотки и виолончель. «Ричард» в этом театре сопровождается песнями «Ой, калина у лузі стояла...», «Я за то люблю Ивана...» и другими, столь же неожиданными произведениями.

Но, возможно, разговор о режиссерском замысле (и прочих высоких материях) уместен лишь тогда, когда речь идет о театре, об игровом кино или о художественных телевизионных сериалах?

Возможно, документальные фильмы и документальные телесериалы создаются по каким-то другим правилам? Равно как и все те программы, которыми заполнен телеэфир: всевозможные расследования, спецрепортажи, ток-шоу, игры. Может быть, их можно создавать и без всяких особых «режиссерских замыслов»? Тем более что, если посмотреть в телевизор придирчиво, то найти там что-то особо выдающееся не так просто... Конечно, можно действовать по принципу «как люди делают, так и мы». Многие режиссеры не очень переживают из-за того, что тиражируют не ими изобретенное. Правда, тогда неясно: зачем нужен такой режиссер? Когда-то в театре режиссеров вообще не было, их функцию выполнял кто-то из опытных актеров. Что-то подобное происходит и сейчас - в кино и на телевидении. Если режиссер явно «не тянет», его функции негласно перенимает кто-нибудь из творческой группы - оператор, журналист или даже видеомонтажер. Что-нибудь они вместе, безусловно, сделают. Но что?.. Историю о том, как маститый режиссер внезапно потерял зрение, ото всех это скрывал и доверил постановку фильма своей помощнице, только имитируя свою работу на площадке, рассказал с экрана Вуди Аллен. Как всегда, у американского киноклассика это выглядело смешно и забавно — особенно финал, когда на созданный таким своеобразным способом фильм обрушился грандиозный успех. Увы, в реальности таких чудес не бывает даже на Рождество.

Без режиссера, без интересного режиссерского замысла нельзя создать ни одного стоящего экранного произведения.

Известный театральный режиссер Николай Акимов утверждал: самое трудное — это определить, что решение найдено! Ему самому момент озарения напоминал то, как защелкивается замок, который закрылся. Если этот «щелчок» в голове произошел, значит, все в порядке. Решение нашлось. Акимов предупреждал: иногда кажется, что возможны два-три хороших Решения. Но раз есть колебания, они уже этим дискредитированы. Значит, идеальное решение еще не найдено. Настоящей * находки» нет.

Я думаю, что полное ощущение «защелкнувшегося замка» и режиссерской удачи было у грузинских телережиссеров Г. Канделаки и Л. Сихарулидзе, когда у них возникла блестящая идея сделать фильм «Футбол без мяча». Картина этой уже много лет, но ее помнят. И ценят режиссерский класс и изобретательность авторов.

Режиссерский замысел, точный и остроумный, «сделал фильм» еще до начала съемок.

На протяжении всего этого фильма мы ни разу не увидим ни футболистов, ни самого поля, ни табло. О том, кто с кем играл, мы тоже не узнаем. Все время мы будем наблюдать только за болельщиками. И то, что происходит с ними, - непревзойденное зрелище. Вся гамма чувств отражается на их взволнованных лицах. Страшная трагедия и полное отчаяние (нашим забили!) и вспышка безудержного счастья (забили наши!), напряженное ожидание, и снова трагедия... Все происходящее понятно без всякого комментария. Это фильм о нас, о наших эмоциях, надеждах и отчаянии, об удивительной и странной человеческой природе (нашли повод, чтобы так убиваться, эти взрослые и вроде бы неглупые люди!). Это фильм о парадоксах нашей души. Но вообразите себе, что авторы появились бы на стадионе, вооруженные лишь этими абстрактными тезисами. Если бы у них не было точного режиссерского решения, они снимали бы много лишнего и тратили время и пленку попусту. А так все ясно: никакие кадры даже самых острых моментов у ворот нас не интересуют! И мастерские броски вратаря нам не нужны! И судья нас не волнует. И темпераментный комментатор в своей кабине! И болельщик, выбежавший на поле! Нам не нужны никакие интервью! И многое-многое другое... При наличии такого конкретного, ясного и оригинального режиссерского решения съемки становятся осмысленными и целенаправленными. Кинорежиссер Григорий Козинцев часто подчеркивал, что от слова «замысел» расходятся многочисленные концентрические круги: это и работа с материалом, и настройка души самого автора, и, несомненно, круг его чтения. Ведь замысел постановки - это определенное отношение к жизни, к таким важнейшим категориям, как добро и зло.

Режиссерский замысел делает работу режиссера осмысленной и последовательной.

Режиссерский замысел - один из наиболее важных элементов режиссерской профессии.

Рождение режиссерского замысла - это прекрасные мгновения высокого творчества. И что особенно важно - творчества индивидуального! В эти моменты режиссер больше всего раскрывается как творческая личность. Ведь ему никто не мешает. Это потом у него будет большая съемочная группа, потом начнутся какие-то производственные недоразумения, суета, спешка... На этой предварительной стадии режиссер творит в полном смысле слова.

Один из фильмов, который давно вошел в Золотой фонд ВГИК А, - дипломная работа режиссера Рустама Хамдамова «В горах мое сердце». Экранизировать рассказ Уильяма Сарояна можно было самыми разными способами. Режиссер решил сделать стилизацию под старый американский немой фильм. Это не противоречило ни фактуре самого литературного произведения, ни времени действия, ни месту, где разворачивались события, - Америка начала XX столетия. Такое режиссерское решение мгновенно обусловило очень много вещей. Сняло бесчисленное количество вопросов. Авторы фильма сократили диалоги и заменили их титрами. Оператору пришлось отказаться от применения трансфокатора, цвета и современных приемов съемки. Поиск актеров стал более конкретным - нужны были типажи, характерные для времен немого кино. Именно в этом фильме свою первую роль сыграла студентка ВГИКа Елена Соловей. Понятно стало и то, каким должно быть музыкальное сопровождение фильма (тапер).

Точный и вразумительный режиссерский замысел делает понятной, осмысленной и целенаправленной работу большого творческого коллектива.

Каждый - оператор, художник, композитор, актер, звукорежиссер - понимает свою задачу.

Копировать чужой замысел в режиссерском сообществе считается признаком дурного тона.

Невозможно вообразить себе стопроцентный плагиат в кинематографе. Даже так называемые римейки (гетаке) очень отличаются от оригинала. Американская «Великолепная семерка» - это все же не совсем японский фильм «Семь самураев», по Мотивам которого она была сделана.

А на телевидении программы-кальки стали уже традицией. По такой схеме снимают и художественные телесериалы.

Оригинальной режиссуры в таких случаях почти нет.

Что представляет собой режиссер, можно заметить даже по мелочам.

Например, многих режиссеров почему-то не беспокоит, что дикая, неадекватная реакция аудитории на выигрыш (скажем, кофеварки!) в очередной телеигре превращает весьма разумных за пределами телестудии людей в сборище идиотов. Бурные аплодисменты, свист, душераздирающие вопли и прочие «буйства массовки»... Будто мы перенеслись куда-то в самые дремучие дебри Гарлема. Но раз «там» так делают и им там нравится, то и мы будем...

Режиссер на телевидении, конечно, не такая заметная фигура, как в кино. Не такая самостоятельная и авторитетная. Но кто мешает утверждать свой вкус, свою точку зрения, свой взгляд на мир и людей? Было бы желание.

...Две телевизионные программы, построенные на документальных видеоматериалах, рассказывают об истории. Одна сделана легко, иронично и весело. Стилизованные архивные ящики, смешной «ненастоящий» телевизор в условной декорации, остроумные комбинированные кадры хроники, где молодой современный ведущий время от времени появляется то за спиной Леонида Брежнева на трибуне Мавзолея, то подает ружье на охоте самому Никите Хрущеву, то подносит спичку к сигаре Фиделя Кастро... Документальные эпизоды сменяют друг друга по принципу «монтажа аттракционов»: рассказ о Карибском кризисе оказывается рядом с воспоминаниями о неистовой моде на итальянские плащи «болонья». Но главное - интонация ведущего. Чуть ностальгическая, доверительная, ироничная. Она дает понять, что нас, зрителей, авторы считают умными, интеллигентными, взрослыми людьми, способными откликнуться на хорошую шутку. А на другом канале - иная программа. Тоже про историю. Но там уже не до шуток. Серьезный молодой человек сидит в огромном кресле на фоне академической библиотеки и со строгим видом цитирует классиков. Это тоже о прошлом. И наверное, что-то полезное. Но до чего неинтересно. Холодно. Ни блеска в глазах, ни выдумки - лишь

менторский тон автора и нарастающее чувство стыда за то, что не знаешь ничего о таких важных исторических фактах. И ощущение, будто ты возвратился в детство и тебе читают нотации в кабинете директора школы. Две программы - это не только два разных журналиста-ведущих. Это и два разных режиссера. Интересный режиссерский замысел был лишь у одного из них.

Известный советский кинорежиссер, профессор Сергей Юткевич, исследуя то, как вообще возникает режиссерский замысел, писал: «Режиссура возникает тогда, когда появляется то, что Леонардо да Винчи назвал «туепюпе», что значит «замысел», «вымысел»... а теоретик итальянского искусства, ученый, архитектор и живописец Леон Баттиста Альберти еще в 1436 году в своей третьей «Книге о живописи» утверждал: «Главная заслуга в этом деле заключается в вымысле, а какова сила вымысла, мы видим из того, что прекрасный вымысел нам мил и сам по себе... без живописи»... Прославленный мастер и президент английской Академии художеств Джошуа Рейнолдс в своей речи от 10 декабря 1771 года подтверждал: «Замысел - один из главных отличительных признаков гения, но если мы проверим это на опыте, то найдем, что мы научаемся изобретать, изучая изобретения других... Тщетно художник... будет стараться изобретать, если у него не будет материала, над которым может работать его мысль и из которого должен исходить замысел»²

Когда у режиссера есть оригинальный замысел, на экране могут происходить самые удивительные и неожиданные вещи.

Юная Катрин Денев, хрупкая, нежная, «розовая героиня», и мужественный, решительный супермен Жан Поль Бельмондо - замечательный актерский дуэт. Что именно может играть эта парочка, любому зрителю более или менее понятно. Но когда рождается парадоксальный режиссерский замысел, на экране происходит непредсказуемое. В фильме «Сирена «Миссисипи» выдающегося французского режиссера Франсуа Трюффо роли распределены таким образом: жестокого, коварного убийцу играет очаровательная Катрин Денев, а доверчивую, наивную и беспомощную жертву - Жан Поль Бельмондо.

Удивительные вещи происходят благодаря режиссерской Фантазии автора и в фильме другого классика мирового кино ^АУиса Бунюэля «Этот смутный объект желания». Герой филь-

ма, которого играет актер Фернандо Рей, влюбляется в молодую привлекательную женщину. Их отношения стремительно развиваются. Но спустя некоторое время зритель с удивлением замечает, что героиню уже играет какая-то совсем другая актриса. И что интересно - абсолютно не похожая на первую. Еще большее изумление охватывает зрительный зал, когда спустя какое-то время вновь на экран возвращается первая актриса. Впрочем, ненадолго. Так на протяжении всего фильма две разные, непохожие актрисы поочередно играют одну героиню. И этот экстравагантный режиссерский ход позволяет автору самым наглядным образом передать главную идею картины - о призрачности и неуловимости наших страстей и желаний в этом загадочном и непостижимом мире.

В документальном телесериале режиссера Веры Сторожевой об Александре Сергеевиче Пушкине поэт внезапно появляется на «любительских кинокадрах», якобы отснятых друзьями и родственниками. Во многих семьях еще хранят восьмимиллиметровую киноплёнку, на которую лет тридцать назад кинолюбители снимали семейную хронику: первомайские праздники, купания новорожденных, поездки к морю или в Прибалтику... Авторы фильма «Живой Пушкин» якобы «нашли» такую хронику, снятую в семье Пушкиных. Эта имитация-мистификация придала фильму неожиданные и своеобразные краски.

Необычный монтаж хроники с актерскими сценами позволил американским телережиссерам создать документально-фантастический (если вообще возможно такое словосочетание) фильм о том, как президентом США становится... Мартин Лютер Кинг. Это попытка представить себе, что могло бы произойти, если бы пуля убийцы не попала в негритянского лидера. Каким сегодня стали бы мир и Америка?

Все режиссеры знают, как раздражает зрителей плохо записанный звук. Если зрители не могут разобрать какие-то слова в фонограмме, это вообще считается браком. Творческим и техническим. Звукорежиссеры делают все возможное, чтобы каждое слово, звучащее с экрана, было понятным. Но один из величайших российских режиссеров Алексей Герман снимает фильм «Хрусталеv, машину!», где реплики на протяжении почти всего фильма ПРИНЦИПИАЛЬНО НЕРАЗБОРЧИВЫ.

Мы можем понять лишь часть того, о чем герои говорят на экране. Сначала это действительно раздражает (будем откровенны: многих это раздражает все время), но потом становится понятен режиссерский замысел: есть вещи более важные, чем пустые слова, которые так легко вводят в заблуждение, мало что значат и не выражают сути происходящего. И именно такая фонограмма больше всего подходила к тому разговору, который вел со зрителями режиссер.

Режиссерские выдумки и фантазии безграничны.

Смелое и остроумное режиссерское решение позволяет с успехом делать то, что, на первый взгляд, может показаться запрещенным или ошибочным.

Кто из режиссеров не знает, что экран требует динамики, движения? Прибывают поезда, тонут пароходы, полиция преследует бандитов.

Даже перед диктором новостей камеры начинают ездить туда-сюда.

Потому что режиссеры знают - зритель может затосковать. А это опасно.

Режиссер Сергей Лозница наверняка это тоже знает. Но он снял фильм, в котором на протяжении двадцати минут вообще ничего не происходит!

И сделал он это принципиально.

В его фильме «Полустанок» мы увидим лишь маленький зал ожидания на какой-то захолустной станции. Увидим людей, которые будут спать весь фильм.

Будет изменяться крупность планов. Лица. Закрытые глаза. Руки и ноги, которые свисают с лавок. Кажется, кто-то уже вот-вот проснется, уже почти открывает глаза... Но нет, человек снова засыпает. Через несколько минут замечаешь: кое-что изменилось на экране. И в самом деле - люди, как и раньше, спят, но они уже лежат не в зимней одежде, а в летней. Сменяют друг Друга времена года. А люди по-прежнему спят, и слышно только их тяжелое дыхание, какое-то бормотание сквозь сон. Люди все спят, не просыпаясь. Время от времени слышно, как мчатся без остановки мимо этот полустанок поезда...

Режиссерский замысел иногда можно рассказать несколькими словами. Иногда он требует более подробного изложения.

Но всегда он должен быть точным, конкретным и отвечать на вопросы: «Как?» и «Как мы это будем делать?»

При съемках не все происходит так, как хотелось бы режиссеру.

Не всегда это плохо.

Кто-то говорил, что создание фильма напоминает артиллерийскую стрельбу: чтобы попасть в центр мишени, нужно целиться совсем в другое место.

Но, может быть, вообще все разговоры о режиссерском замысле - пустая болтовня. И режиссер (особенно документалист) должен быть прежде всего хорошим импровизатором? Кстати, известный мистификатор Луис Бунюэль, иронически комментируя свое смелое режиссерское решение уже упоминавшегося фильма «Этот смутный объект желаний», утверждал: он стал снимать вторую актрису только потому, что выгнал первую из-за ее плохого характера...

Наверное, страдания кинорежиссера Гвидо Ансельми, героя фильма «8 1/2», который в страшных муках и бесконечных спорах с окружающими вынашивал замысел своего главного фильма, были кинорежиссеру Федерико Феллини хорошо знакомы. Великий итальянский режиссер сочетал в себе таланты импровизатора и автора глубоких и сложных замыслов. Феллини в своей книге «Делать фильм» писал:

«Я убежден, что кино не терпит случайности... Есть тип авторов кинематографа, спекулирующих на ней... Я же убежденный сторонник совершенно иного метода работы. Со смутной и расплывчатой туманностью, какой бывает фильм, сложившийся пока только в твоём воображении, нужно обращаться очень строго. Ремесло человека, берущегося материализовать тени, формы, перспективу, свет, предполагает строгость и в то же время гибкость. Ты должен быть непреклонным, неумолимым, но и терпимым, готовым отнестись к чьему-то сопротивлению, несогласию (и возможно, даже ошибкам) с чувством обостренной ответственности. Непредвиденное не обязательно чревато одними трудностями, нередко оно тебе и помогает, и вообще все, что происходит - начиная с момента, когда у тебя зародилась идея какого-то фильма, во время подготовки к съемкам и в ходе самих съемок или монтажа, - все это на пользу фильму. Нет таких вероятностей, обстоятельств, дета-

лей, которые можно считать совершенно ненужными фильму. Для фильма пригодится все. И еще мне хочется сказать: *идеальных условий* для создания картины не бывает, вернее, условия *всегда* идеальны, потому что именно они в конечном счете позволяют делать ее такой, какая она получается; внезапная болезнь актера и необходимость искать ему замену, изворотливость и упрямство продюсера, какое-то недоразумение, заставившее приостановить работу, - все это не помехи, а те самые элементы, из которых постепенно и складывается твоя картина... Совершенно необходимо иметь внутреннюю готовность к любым переменам. Делать фильм - это вовсе не значит упорно стараться привести реальную действительность в соответствие с заранее сложившимися идеями; делать фильм - значит уметь также признавать, принимать и использовать те положительные перемены, которые претерпевают твои первоначальные идеи под воздействием непрерывного параллельного развития событий»³

Удачный замысел позволяет режиссеру не быть флюгером. Кое-что можно менять, не упуская из виду конечную цель.

Однако, чтобы родился интересный замысел, надо самому режиссеру быть интересной личностью. Так как каждое экранное произведение - это большое или маленькое послание человечеству. И в какой-то мере это автопортрет автора.

Французский кинорежиссер Франсуа Трюффо утверждал: «Имеет значение только режиссер, даже если он не написал ни строчки сценария. Картина получается похожей на него. Это все равно что его температура или отпечатки пальцев. Фильм может в большей или меньшей степени напоминать своего постановщика, но именно его и никого другого»⁴

Возможно, кто-то, дочитав до этого места, скажет: все это хорошо, возможно, даже интересно. Но я сталкиваюсь совсем с Другими проблемами. Где нахожусь я, а где классики мирового кино?! Что сказали бы те же Бунюэль или Хичкок, если бы им пришлось делать телеконцерты по заявкам, прогнозы погоды или заказные телефильмы?! О каком искусстве тут можно говорить? Тем более на телевидении!

О заказных фильмах и программах поговорим чуть позже.

А что касается искусства, хочу напомнить. Всего сто лет назад драматург Морис Метерлинк был глубоко убежден (и не он один!), что более бессмысленного, примитивного и вредного изобретения, чем кинематограф, не существует. Он утверждал, что кино по своему интеллектуальному потенциалу находится где-то на уровне ярмарочной карусели. И кинематограф вместе с каруселями надо срочно отправить куда-нибудь в джунгли, чтобы ими забавлялись дикари.

В начале прошлого века одновременно с выдающимися режиссерами, скажем, немецкого киноэкспрессионизма или французского авангарда, которые открывали язык кино и исследовали его возможности, безмятежно работали и другие режиссеры. Они не ломали голову над философскими вопросами. И снимали фильмы наподобие знаменитой русской ленты, имевшей красноречивое название: «Любви моей бушующую страсть вместить не могут жизни берега».

Наше телевидение такое, каким мы его делаем.

РЕЖИССЕРСКИЙ ЗАМЫСЕЛ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА

В последнее время на телеэкране появляется все больше неигровых картин: сериалы, фильмы-портреты, очерки, зарисовки, репортажи. Их снимают и мощные каналы, и совсем маленькие студии. Среди авторов рядом с известными мастерами и опытными профессионалами все чаще можно встретить и начинающих режиссеров.

Почему документальные фильмы так часто не захватывают зрителей, не становятся по-настоящему художественными произведениями? Почему большинство фильмов так похожи друг на друга (по форме и по материалу)?

Возможно, одна из причин состоит в том, что многие режиссеры даже не представляют себе, какой мощный арсенал художественных средств находится в их руках. Это то же самое, что, играя на рояле, пользоваться всего лишь двумя клавишами.

А иногда кажется, что у фильма вообще не было режиссера. Или, наоборот, один режиссер и делал все это множество документальных фильмов, которые практически невозможно различить. Сколько уже было фильмов о разных городах, постро-

енных по одному принципу: «город с утра до вечера». Фильмов о выдающихся людях, сделанных по шаблону: «один день с певцом... ректором... президентом...». Фильмов о нашей стране, которые обязательно начинаются подъемом камеры на кране или вертолете над Киево-Печерской лаврой с церковными перезвонами и торжественным голосом диктора, который читает что-то из древних летописей. И никто не стесняется. Вроде бы так и должно быть...

Нет интересного РЕЖИССЕРСКОГО ЗАМЫСЛА, нет авторского подхода, нет собственной концепции - и перед зрителями возникают фильмы-близнецы.

Правда, у их авторов всегда есть готовое оправдание: почти все документальные телефильмы снимаются сегодня по заказу. Так что, мол, все претензии к «ним»: что заказчик сказал, то мы и сделали. Да, большинство фильмов (и не только документальных) делается по заказу. Действительно, вкусы заказчика нередко повергают художников в глубокое уныние. Но, будем откровенны, мало кто из заказчиков хочет получить дрянную продукцию. Среди них достаточно разумных людей, способных оценить новаторские идеи, художественные находки. Предлагают ли это режиссеры? Убедительны ли их режиссерские замыслы? Готовы ли режиссеры творить именно сейчас, вот в этот миг, именно на этом материале, не откладывая «настоящее творчество» на завтра, к тому времени, когда появятся идеальные условия для рождения шедевра?

Из истории живописи известно: почти все картины «малых голландцев» были сделаны по заказу обычных бюргеров. Но это не помешало полотнам занимать сегодня почетные места в лучших музеях мира.

Фильмы выдающегося советского кинорежиссера Дзиги Вертова, которые изучают кинематографисты всего мира, были сделаны по заказам Моссовета и Госторга. Это знаменитые «Шагай, Совет!» и «Шестая часть мира». Хотя, по правде сказать, отношения с заказчиками не продлили и не улучшили Дзиге Вертову жизнь.

Один из лучших фильмов классика мирового документального кино Роберта Флаэрти «Луизианская история» был сделан по заказу Нефтяной компании штата Нью-Джерси.

Этот перечень может быть бесконечным. Хотя есть и некоторые исключения. Сергей Эйзенштейн после всемирного успеха «Броненосца «Потемкин» выехал на некоторое время за границу. И там он, несмотря на нужду в деньгах, категорически отказался от материально очень выгодного предложения сделать рекламу для хорошо известной нам фирмы «Нестле».

Каждый волен сам выбирать для себя работу. Для многих неопытных режиссеров оказывается неприятной неожиданностью то, что пригласивший их на постановку телеканал является самым настоящим заказчиком. Со всеми вытекающими отсюда творческими, юридическими и материальными последствиями.

Не так давно мне пришлось столкнуться с очень конкретными и достаточно жесткими требованиями при работе с телеканалом «Россия». Чтобы мой фильм соответствовал формату, я должен был изъять из картины несколько ненужных, с точки зрения заказчика, лирических отступлений и необязательных для развития сюжета эпизодов. Они честно признали, что в авторском фильме все это могло бы иметь место, но в ряду их фильмов-расследований, исторических детективов, куда входит и мой фильм «Казнить палача», это лишнее. Попытки сопротивления заказчиком были профессионально и элегантно сломлены. И я выбросил пару эпизодов, о которых жалею. Например...

Фильм рассказывал о многолетних поисках по всему миру нацистского преступника Адольфа Эйхмана, одного из главных исполнителей и организаторов Холокоста. В 1938 году Эйхман с разведывательной целью на корабле под чужим паспортом прибыл в Палестину, для того чтобы изучить положение дел в этом регионе и установить контакты с немецкой диаспорой на Ближнем Востоке. Однако англичане, которые контролировали тогда этот район, заподозрили в нем шпиона и на берег с корабля так и не выпустили. Пришлось будущему оберштурмбаннфюреру СС этим же кораблем возвращаться в Европу. Я сделал целый эпизод об этой истории. От снятых нами современных кораблей, стоящих на рейде Хайфы, перешел к старой доверенной хронике - корабль, приближающийся к порту. Затем

последовали очень редкие кадры, снятые в конце 30-х годов в Палестине. Они были вписаны в круглое каше (как будто мы видим все это через подзорную трубу). Именно так и рассматривал Эйхман недоступный ему «вражеский» берег. Кадры, которые он таким образом «видел», были самые разнообразные: соревнования по гимнастике и уборка урожая, занятия подростков в морской школе и самодеятельный спектакль. Его подзорная труба видела то, что ни в какую реальную подзорную трубу не увидишь: интерьеры домов, частную жизнь, скрытую от посторонних глаз, и прочее. Это изображение сопровождал полный ненависти к местным жителям текст из дневников нашего героя. Еще один эпизод, не вошедший в картину. Им должен был начинаться фильм. Рассвет над Гилеадскими горами, возвышающимися над побережьем Мертвого моря. Согласно Библии, именно у подножья этих гор Каин убил Авеля. Здесь произошло первое в истории убийство. Брат поднял руку на брата. Так как Адольф Эйхман обвинялся в том, что подписал документы об уничтожении четырех миллионов людей и скрупулезно следил за их исполнением, мне казалось, что такое начало вполне уместно. Оно придавало нашей истории философское, общечеловеческое звучание. Увы... И наконец, последнее. Нам удалось снять знаменитого израильского разведчика Рафи Эйтана, который руководил группой, захватившей нацистского преступника Эйхмана через пятнадцать лет после окончания Второй мировой войны в далеком Буэнос-Айресе. Представляя в фильме этого человека, мы намеревались рассказать и о том, что на закате своей карьеры, уже в 80-е годы, он завербовал крупнейшего американского военного аналитика Джея Поларда. Это вызвало (когда дело со временем приобрело огласку) такой бешеный гнев американцев, что Эйтану пришлось уйти в отставку. Причем персональное «дело Эйтана», нарушившего пакт о ненападении с американцами, расследовал один из высших руководителей израильской разведки, с которым Эйтан когда-то в молодости и поймал Эйхмана на окраине Буэнос-Айреса. Мне казалось, что эти факты полнее и ярче характеризуют агента-разведчика. Но заказчик был тверд: эта информация ^к главной теме не имеет прямого отношения. И ничего из этого ^в фильме не осталось. Я рассказываю обо всем этом вовсе не для

того, чтобы пожаловаться читателям. Таковы реалии телевизионного производства. Те, кто сомневаются, должны внимательно перечитать договор, который они подписывают с заказчиком. Конечно, иногда режиссеру выпадает невероятное везение: если в договоре есть пункт о том, что именно режиссеру принадлежит право окончательной редакции и монтажа. Но это большая редкость. Возвращаясь к описанной мной истории с эпизодами фильма «Казнить палача», должен справедливости ради заметить: их отсутствие сделало рассказ более динамичным и «детективным». Что и требовалось заказчику...

И все же, не впадая в отчаяние, надо хотя бы попытаться превратить заказчика из строгого надсмотрщика в партнера по игре. Так произошло, к примеру, когда Международный Олимпийский комитет заказал нескольким известным режиссерам документальный фильм о Мюнхенской Олимпиаде.

Спортивные соревнования - очень интересный и многообещающий материал для режиссера.

Но (мы не устаем повторять!) шансы на то, что фильм захватит и увлечет зрителей, появляются лишь вместе с интересным режиссерским замыслом.

Заказной фильм об Олимпиаде «Восемь взглядов» (или «Глазами восьми») создали восемь знаменитых кинорежиссеров. Среди них: Джон Шлезингер, Милош Форман, Юрий Озеров, Клод Лелюш, Артур Пенн. Фильм состоял из восьми новелл. Каждый из авторов нашел свой взгляд, собственный угол зрения на события этой Олимпиады. И все восемь новелл оказались очень разными.

Советский режиссер Юрий Озеров сосредоточил внимание на событиях, происходивших за кулисами состязаний. Интересно было узнать о том, сколько поваров работает на Олимпиаде, как выглядела свадьба двух спортсменов, решивших пожениться во время Олимпийских игр, как перед решающими стартами атлеты, принадлежащие к разным религиям, отправлялись в свои храмы, церкви, мечети, молельные дома.

Американский режиссер Артур Пенн (автор культового фильма «Бонни и Клайд») выбрал только один вид спорта - прыжки с шестом. И создал поэтический фильм о красоте человеческого тела, о мечте летать, о гармонии движения. Замедленные кадры

показали, каких чрезвычайных усилий требует изящный взлет человека в синюю бездну неба.

Фильм Милоша Формана - пример того, как можно найти смешное в любой ситуации. Скажем, во время напряженных событий на спортивной арене мы видим на трибуне человека, который безмятежно спит. Финиш марафонцев, измученных и измочаленных, падающих на финише как подкошенные, сопровождает «Ода к радости» Бетховена. Юмор, граничащий с абсурдом, - это характерный для Формана взгляд на мир.

Клод Лелюш все свое внимание сосредоточил на спортсменах, которые проиграли. Длинные крупные планы фиксировали апогей их чувств: отчаяние и безграничную тоску, растерянность и откровенную ненависть к счастливым победителям.

Материал фильма Джона Шлезингера - история одного марафонца, откровенного аутсайдера. Мы поначалу знакомимся с тем, как он, не щадя себя, старательно и самоотверженно готовится к Олимпиаде у себя на родине. Мы узнаем о его идеалах, о взглядах на спорт, на жизнь. А потом увидим его на соревнованиях Олимпиады, которые наш герой, как и ожидалось, проигрывает. В этой новелле автор мастерски использует контраст между интимной исповедью героя и грандиозным олимпийским шоу.

Фильм «Восемь взглядов» дает наглядное представление о том, каким разным может быть авторское решение заданной темы.

И что интересно: самих соревнований, всевозможных результатов, статистики рекордов и тому подобного нет ни в одной части этого фильма. Режиссеры исходили из того, что эта информация с течением времени потеряет свое значение. Ведь обо всем этом зрители уже давно узнали из информационных сообщений газет, радио и телевидения.

Сделаем некоторые выводы на основании анализа этого фильма.

Автор-режиссер имеет возможность:

- проследить за одним человеком, чтобы как можно глубже раскрыть его характер,
- сосредоточиться на персонажах и событиях, которые про-

исходят за кулисами главных событий, но несут в себе нечто интересное и важное для нас,

- избрать определенную группу персонажей, которых что-то объединяет, и передать их отношение к происходящим событиям,
- с помощью монтажа создать определенную атмосферу - ироническую или драматическую,
- можно подчеркнуть эстетическую сторону событий,
- можно усилить динамику ситуаций, создать драматическую атмосферу,
- можно создать поэтический образ происходящего.

Существует бесчисленное множество и иных возможностей.

В свое время Роберт Флаэрти, получив предложение снять рекламный фильм о нефтяниках, прежде чем дать ответ, отправился в штат Луизиана. Именно там предполагались будущие съемки. Он объехал множество поселков, где жили нефтяники, познакомился с интересными людьми - преимущественно французами, которые тогда составляли большинство населения Луизианы. Флаэрти был восхищен замечательными пейзажами, был в восторге от старинных легенд и преданий, которые передавались в этих местах из поколения в поколение. Но его очень беспокоило то, что настоящая драма, связанная с добычей нефти, скрыта где-то глубоко под землей и ее не в силах запечатлеть кинокамера. Долгое время режиссер искал свое решение фильма. Оно пришло неожиданно. Вот как об этом вспоминал сам Флаэрти:

«...Однажды мы остановили машину у берега лимана. Перед нами над заболоченной травой показался движущийся силуэт вышки, которую тянули на буксире. В движении эта знакомая конструкция вдруг стала неожиданно поэтичной. Ее кружевные линии четко вырисовывались над бескрайними просторами болот. Я и Френсис посмотрели друг на друга. В эту минуту мы поняли: вот она - идея фильма! Перед нами был наш фильм. И почти сразу начал вырисовываться сюжет. Это будет рассказ о нефтяной вышке, которая магически вторглась в дикие, необжитые просторы»⁵

Без выдумки и фантазии нет режиссуры.

Тот же Роберт Флаэрти снял поэтический фильм «Человек из Арана», который рассказывал о тяжелой борьбе жителей маленького острова за выживание. Этот всемирно известный фильм не был ни простым репортажем, ни протоколом. Большой художник открыл новую реальность, целый мир. Интересные свидетельства об этом фильме оставил другой классик мирового кино Жан Ренуар:

«Недавно я узнал очень интересную вещь о фильме «Человек из Арана». Я встретил знакомого, который хорошо знает остров Аран. Он сказал мне: «Знаете, этот фильм- «Человек из Арана» -не имеет ничего общего с действительностью. Остров выглядит совсем по-другому. А люди там вообще совсем не такие, какими их изобразил Флаэрти. Они совсем не такие несчастные, не обладают таким необоримым духом» и т. д. и т. п. Я очень обрадовался, так как это только доказывало мне, что Флаэрти -великий человек. Каждый великий человек в кинематографе должен быть творцом. Он должен что-то выдумать, создать. А если бы остров Аран в точности походил на существующий в действительности, это бы доказывало лишь то, что Флаэрти не хватает фантазии. Вы знаете мою старую теорию, согласно которой природа должна следовать за художником... Они (художники) изобретают краски. Какой-то великий художник решил, что деревья должны быть зелеными... А Флаэрти решил, что остров Аран должен быть таким, каким он его видел. И мы с вами считаем, что Аран именно такой, каким его увидел Боб, или когда-нибудь будет таким. Почему бы и нет?»⁶

Мы сейчас не будем останавливаться на страстных дискуссиях о том, где проходит граница между выдумкой и реальностью в документальном кино и телевидении. Об этом спорят уже лет восемьдесят. Талантливейшего Дзигу Вертова сотни раз обвиняли в том, что он подменяет поэтической образностью точность и фактическую достоверность материала. Вертов смело монтировал кадры, отснятые в разные времена и в разных местах, создавая новую экранную реальность. И не только этого не стеснялся, но и всячески подчеркивал: «Опускают в могилу гробы народных героев (снято в Астрахани в 1918 г.), засыпают могилу (Кронштадт, 1921 г.), салют пушек (Петроград, 1920 г.), вечная память, снимают шапки (Москва, 1922 г.)...»⁷

Иронический и придирчивый критик Виктор Шкловский не мог простить Вертову таких вольностей и полемически требовал: «Я хочу знать номер паровоза, который лежит на боку в картине Вертова»⁸ Но к этой очень серьезной проблеме - о правде и выдумке - мы еще возвратимся.

Фильм, исполненный фантазии, таящий неожиданные сюжетные повороты, талантливый режиссер может сделать, даже не сняв самостоятельно ни одного кадра.

Как обычно используют кадры хроники в документальных фильмах, мы более или менее знаем. Многие кадры вообще путешествуют из фильма в фильм. Внимательный зритель знает их наизусть. Как правило, используют архивные кадры почти всегда буквально, в самом простом контексте: «Вот каким был наш город семьдесят лет назад...», «Вот какими обездоленными были наши крестьяне...», «Вот как все радовались, когда полетел в космос Юрий Гагарин...»

Чрезвычайно интересный фильм был сделан петербургским режиссером Олегом Ковалевым «Сады скорпиона». Этот яркий авторский фильм был целиком построен на архивных материалах. Режиссер использовал кадры из документальных, учебных и научно-популярных фильмов. Правда, соединил их самым неожиданным и причудливым образом. Из всего этого он сделал печальный и ироничный, философский и пародийный фильм о жизни советских людей в 50-60 годы. И проявил при этом завидную режиссерскую фантазию.

В архиве режиссер нашел старый, давно забытый всеми учебный фильм «Случай с ефрейтором Кочетковым». Он повествовал о том, как Васю Кочеткова стараются затянуть в свои сети коварные иностранные шпионки - невеста ефрейтора и ее бабушка. Они хотят выведать у ефрейтора военные секреты. Но бдительный парень разоблачает вражеских агентов и «сдает» шпионок куда следует - компетентным органам. Этот фильм был сделан для показа солдатам на политзанятиях в Советской Армии. Посмотреть эту примитивную агитку было любопытно и забавно. Но режиссер нашел в архиве еще один учебный фильм, где тот же самый актер играл уже не ефрейтора Васю, а какого-то алкоголика. И у режиссера возникла идея сделать фильм о герое на фоне эпохи. Он смело соединил оба фильма,

добавил хронику тех времен. И вот уже перемонтированный сюжет выглядел так: в больницу, где лечат тяжелых алкоголиков, попадает наш герой. Врач требует, чтобы он вспомнил, когда именно начал пьянствовать. И парень вспоминает. Оказывается, во время службы в армии он познакомился с очаровательной девушкой Валею. Влюбился в нее без памяти. Валя приходила к нему на свидания на КПП. И наконец, пригласила ефрейтора к себе домой. Замечательная Валя бабушка угостила Васю Кочеткова чаем и пирогами. Но после еды ефрейтору почему-то стало плохо. Он даже на некоторое время потерял сознание. Ночью, в родной части, ему приснился странный сон: цветная кошмарная вакханалия западной жизни - рекламы, твист, кокаин, Мэрилин Монро... Утром разбитый духовно и физически Вася рассказал обо всем случившемся своим командирам. От них он и узнал, что обе женщины - матерые шпионки. Особо опасной оказалась бабушка. Наш герой помог задержать шпионок. И они оказались за решеткой. Но жизнь Васи рухнула. Он начал пить, переживая, что отправил горячо любимую женщину в лапы КГБ. Весь этот невероятный сюжет режиссер сопровождал хроникой того времени: события в Корею и Фестиваль молодежи и студентов, Ив Монтан и Московский кинофестиваль, кукуруза, Никита Хрущев, Тарапунька и Штепсель, Куба с Фиделем Кастро, художники-абстракционисты. Из этой, казалось бы, невероятной смеси возникла оригинальная, своеобразная и яркая картина. Это все смешно и одновременно грустно. Фильм полон сочувствия ко всем одураченным, сбитым с толку, доверчивым и беззащитным.

Мы не раз утверждали, что режиссерский замысел определяет и способ съемки, и тот арсенал выразительных средств, который будет использовать режиссер.

Один из первых фильмов Сергея Раевского, выпускника Высших режиссерских курсов (Москва), назывался «Елки-палки». Этот фильм стал лауреатом нескольких престижных фестивалей и всегда вызывает восторг зрителей. На первый взгляд, ничего особенного в этой работе нет. Это - фильм-порт-Рет. Главный герой - не очень молодой и не слишком счастливый человек. На Новый год работает Дедом Морозом. Недавно от него ушла жена. Он оскорблен и удручен. Хотя старается де-

лать вид, что все у него хорошо. Уже несколько дней он живет с девушкой (она работает вместе с ним и играет роль Снегурочки). Быт этих двух неприкаянных людей, их отношения - от вспышек нежной любви до припадков пылкой ненависти - мы и будем наблюдать двадцать минут. Увидим, как уставшие и не совсем трезвые герои возвращаются после выступлений, как они стараются где-то занять деньги, как они мирятся-ссорятся. Все эти события - чрезвычайно драматичные и довольно печальные - происходят в атмосфере новогодних праздников. Камера почти не оставляет маленькой квартирке. Поражает искренность и откровенность главного героя. Между ним и зрителем нет никаких барьеров. «Дед Мороз» снимает свой колпак, и мы видим поцарапанную лысину - не то елка на него свалилась, не то это его Снегурочка поцарапала. Он начинает рассказывать о своей бывшей жене, которая ушла к его приятелю. Герой фильма никак не может понять, что она в этом приятеле нашла: у него же старые «жигули»...

Режиссер рассказывал, что ему очень понравился этот герой и заинтересовали трагикомические события, которые с ним происходят. Но автор понял, что залог успеха подобного фильма - в доверительной, почти исповедальной интонации. Присутствие на съемочной площадке оператора, звукорежиссера и других членов группы мгновенно уничтожало камерную атмосферу. И режиссер решил снимать фильм сам. Ведя съемку и не отрываясь от камеры, он разговаривал с героями, шел за ними, встречал их, был всегда рядом. Естественно, операторская работа в этом фильме особыми изысками не отличается (съемки вообще велись камерой формата УН8, а уже потом материал был переведен на ВЕТАСАМ). Но выигрыш был в главном - получился чрезвычайно искренний фильм.

Хорошо, когда работа над фильмом проходит в соответствии с идеальной схемой кино- и телепроизводства (от заявки - до озвучания). Но в жизни встречается множество неожиданных ситуаций. Не всегда режиссер готов в очень сжатые сроки (а на телевидении других и не бывает) взлелеять оригинальный и яркий замысел. Иногда хорошая идея может появиться по ходу дела. Иногда блестящая идея может перечеркнуть всю уже сделанную работу. Важно только, чтобы режиссерский поиск не

превратился в хаотическую суету и судорожные метания, когда отвергается все сделанное накануне.

То, что поиск режиссерского решения - чрезвычайно сложная, иногда даже изнурительная работа, можно продемонстрировать на многих примерах. Один из наиболее поучительных случаев касается опыта работы Михаила Ромма над фильмом «Обыкновенный фашизм».

Выдающийся советский кинорежиссер, профессор ВГИКа, Михаил Ильич Ромм уже в процессе работы над документальным фильмом «Обыкновенный фашизм» понял, что зашел в тупик. Замысел талантливых сценаристов и самого режиссера сделать фильм-размышление о нацизме, который будет построен на немецких игровых и документальных фильмах 30-40 годов, явно не срабатывал и рушился прямо на глазах. Игровые фильмы оказались неинтересными. Документальные ленты не давали ни малейшего представления о подлинной жизни III Рейха. Кроме того, режиссер почувствовал, что задуманный анализ немецких фильмов - затея достаточно умозрительная. Вряд ли она так уж увлечет большинство зрителей. Опытный режиссер прекрасно понимал, к чему все это может привести. Крах будущей картины казался неминуемым. В своих воспоминаниях режиссер рассказывает, как старался скрыть от съемочной группы растерянность, как перед входом на «Мосфильм» придавал своему лицу бодрый и решительный вид. Но, несмотря на эти актерские этюды (к слову, без них не обойтись никому: съемочная группа должна верить в своего режиссера!), Ромм без устали искал настоящее режиссерское решение фильма. И происходило все это уже в разгар съемок и даже при монтаже!

Фильм «Обыкновенный фашизм» стал одним из самых ярких советских документальных фильмов.

Новаций в нем великое множество. Это один из немногих Документальных фильмов, который собирал длинные очереди перед кинотеатрами.

Режиссер достиг своей цели.

Пусть не сразу.

Пусть в результате многомесячных отчаянных попыток выбраться из творческой ловушки, в которую он попал.

В результате Михаил Ромм сделал фильм вовсе не о немецком кино и не только о фашистской Германии. Это был фильм и о нас, о жизни в любой тоталитарной стране. И каждый, кто смотрел на экран, думал не столько о побежденной уже Германии, сколько о нашей собственной жизни, об отношении нашей власти к народу, к интеллигенции, к обычному человеку. И сделано все это было лет за двадцать до начала перестройки.

Сам режиссер признавал, что одним из решающих мгновений стало то, когда он решил строить свой фильм по методу «монтажа аттракционов». Термин «монтаж аттракционов» ввел в теорию и практику мирового кино Сергей Эйзенштейн. Сделаем небольшое отступление и поговорим об этом очень интересном методе работы чуть подробнее.

Историк и исследователь кино Наум Клейман пишет: «Само слово «монтаж» появилось в словаре Эйзенштейна за два года до его прихода в кино - в 1922 году, из журнала «Вещь», который издавал в Берлине Илья Эренбург. Год спустя оно вошло в заглавие первого же его теоретического манифеста - «Монтаж аттракционов». Все годы потом кипели страсти вокруг второй половины этой двуединой формулы. Сергей Михайлович удивлялся, почему приходилось вновь и вновь растолковывать, что он имел в виду не трюки и не цирковые аттракционы (коих, впрочем, было множество в его спектакле «На всякого мудреца довольно простоты»), а любые «притягивающие» зрителя и «воздействующие» на него (то есть, пользуясь латынью, «аттрагирующие») элементы зрелища. В его манифесте были перечислены всего несколько из множества разнородных элементов «театрального аппарата»: «говорок» актера Остужева (из Малого театра) и цвет трико примадонны (из Большого), удар в литавры (в любой пьеске) и монолог Ромео (у Шекспира), «сверчок на печи» (знаменитый «настроенческий» звуковой аттракцион в Художественном театре у Станиславского) и «залп под местами для зрителей» (шоковый финал его собственного «Мудреца» в Первом Рабочем театре Пролеткульта). Аналитическое вычленение «элементов воздействия» было сродни не только опытам кубизма, но и экспериментам новейшей физики, в те годы приступавшей к расщеплению «неделимого» атома на элементарные частицы («электроны», «позитроны, нейтроны» и т. д.), из которых «смонтирован» мир»⁹

Вернемся к фильму Михаила Ромма «Обыкновенный фашизм» и его признанию в том, что при работе он вдохновлялся принципами «монтажа аттракционов». Хотя слово «аттракцион» в данном случае и впрямь может показаться неуместным. Ромм, по его словам, старался выстраивать и монтировать фильм так, чтобы каждый эпизод был мощным эмоциональным ударом и чтобы следующий эпизод по возможности был контрастным по отношению к предыдущему и неожиданным для зрителей.

Вот как сам Михаил Ромм писал о монтажном построении первых эпизодов своей картины:

«В зале темнеет, на экране надпись «Обыкновенный фашизм», глухой звук барабана и перечень хранилищ и музеев. Зритель ждет мрачного, тревожного или страшного зрелища, но вместо этого первый же кадр вызывает неожиданную улыбку: «Веселый кот». Идут детские рисунки, дети. Затем - студенты. И ничего торжественного, величественного нет: студенты сняты скрытой камерой, они просты до предела, иногда забавны. За студентами кавалеры, ждущие своих девушек. Это вызывает смех. За кавалерами - любящие пары, женщины поправляют мужчинам галстуки. И опять смех. Затем фраза о матерях, о детях и наиболее смешные рисунки: «Моя мама самая красивая». Громкий смех в зале. Он еще звучит, когда на экране проходят два кадра: берлинский малыш и московский малыш. И тут же - выстрел. Мать с ребенком, эсэсовец стреляет ей в спину. В зале мертвая тишина, так тихо, что не слышно дыхания людей. И сразу вслед за призраком прошлого - девочка смотрит. Это снова современность. Она старается взглянуть. Перед нею - труп другой девочки с матерью. Это снова прыжок в прошлое, в 1941 или 1942 год. Пять-шесть кадров: трупы, колючая проволока. Музей Освенцима. Снова современность. Но уже от прошлого не оторвешься - оно за стеклом витрин музея, оно поросло травой, но оно рядом. Медленные панорамы, глухой колокол... И внезапный рев восторга, толпа - и фюрер. Он простер руку вперед, он мнит себя великим, титаном, повелителем мира, он в расцвете своей чудовищной власти.

Как видите, в первой ее части применен принцип резких Контрастов, стремительных перебросок во времени, неожидан -

ных и как бы непоследовательных переходов, принцип монтажа объемных кусков, собранных в сильные, локальные группы кадров. И в первой же части экспонируются герои фильма: человек - толпа - фюрер»¹⁰

Если уж Михаил Ильич Ромм с таким трудом продвигался в своих поисках, то что остается говорить людям более скромного дарования! Так, может быть, и не стоит напрягаться? На телевидении популярна шутка: продюсер говорит режиссеру: «Мне не нужно, чтобы это было хорошо. Мне нужно, чтобы это было в четверг!»

И все же, на мой взгляд, гораздо полезнее вспомнить слова Генри Форда: люди очень редко испытывают настоящие поражения, гораздо чаще они капитулируют сами!

РЕЖИССЕРСКИЙ ЗАМЫСЕЛ ПОЗНАВАТЕЛЬНЫХ ТЕЛЕПРОГРАММ И ФИЛЬМОВ

Как-то во время занятий по режиссуре одна очень талантливая студентка (ныне уже профессиональный режиссер) откровенно заявила, что с детства просто ненавидит всякие познавательные программы и научно-популярные фильмы. Как только на экране появлялись старые фотографии в сопровождении монотонного дикторского текста, сменявшиеся пейзажами и разными якобы «образными кадрами», иллюстрировавшими повествование, ее охватывала неодолимая тоска. И еще она не могла понять: почему жизнь знаменитых, преуспевавших и, судя по всему, остроумных людей в «познавательных произведениях» всегда выглядит одинаково трудной и несчастной?

В одном из своих автобиографических произведений Жан Поль Сартр с улыбкой вспоминал о том, как он маленьким мальчиком пытался написать настоящий научно-познавательный роман в стиле Жюль Верна. Как только события в его романе приобретали остроту и драматизм, как только начиналось что-то интересное - например, акула уже почти достигала свою жертву, - малыш останавливался, брал с полки энциклопедию и тщательно, с каким-то мазохистским удовольствием переписывал длиннейшую научную статью «Акулы». Ему нравилось, что получается хоть и нудно, зато как в настоящем «познавательном» произведении.

В том, что познавательный фильм или телепрограмма - не самое увлекательное зрелище, уверены многие. Среди них и большинство продюсеров. Бытует мнение, что всего лишь около четырех процентов населения интересуется проблемами науки, культуры, искусства. Отсюда якобы и соответствующие рейтинги познавательных программ. И время выхода в эфир - далеко за полночь. Единственное, чем могут утешать себя авторы подобных фильмов и программ, - это то, что аудитория у них хоть и не самая большая, зато далеко не худшая.

Удивительно, что отечественное познавательное кино и телевидение сейчас требуют защиты. И это при наличии нескольких каналов «Б18СОУегу», каналов «У1а8а1 Ыз^оп», МПаваЪ ехр1огег», «Вгауо», «Мегго», «Культура» и др. Ведь еще совсем недавно Киев был столицей не только советского, но и европейского научного кино. Это случилось благодаря замечательным фильмам Киевской киностудии научно-популярных фильмов. И познавательные программы когда-то пользовались большой популярностью. Профессор Сергей Капица и врач-путешественник Юрий Сенкевич — ведущие познавательных телепрограмм «Очевидное - невероятное» и «Клуб кинопутешествий» - не рассказывали с экрана байки, не травили старые анекдоты. И все же были всенародными любимцами и телезвездами. Выдающийся режиссер студии «Центрнаучфильм» Владимир Кобрин создавал в Москве уникальные научно-художественные фильмы. Хотя речь в них шла о математике, физике и других сложных предметах, зрители смотрели их как зачарованные. На экране разворачивались какие-то странные визуальные композиции, коллажи, аттракционы, которые во многом предвосхищали (и нередко превосходили) нынешний видеоарт.

Эмоциональные, зрелищные и захватывающие фильмы киевского режиссера Феликса Соболева побеждали на самых престижных международных кинофестивалях и собирали огромную аудиторию. Рассказывали они не о бандитах или кухонных склоках, а о разуме животных и конформизме людей. Наконец, всем известный Леонид Парфенов сделал не так давно на НТВ Ряд самых настоящих *познавательных фильмов*, которые с

огромным успехом демонстрировались в прайм-тайм («Живой Пушкин», «Российская империя» и др.)

Обидно, что, несмотря на явные успехи и перспективы, познавательные фильмы и программы продолжают оставаться на задворках телевидения. В то же время какая-нибудь убогая по мысли и уродливая по форме программа, где взрослые балбесы за деньги готовы продемонстрировать публике любую степень самоунижения, процветает не один год!

Позволю себе небольшое отступление.

Проблемы этики вообще и режиссерской этики в частности - дело очень серьезное. И любой режиссер должен об этом серьезно думать.

Несколько топ-менеджеров крупнейших украинских телеканалов не так давно отбивались в газете от яростной критики. «Да с чего вы взяли, что телевидение должно чему-то учить, кого-то просвещать, куда-то вести?» - оправдывались телевизионные начальники.

Я их в некотором смысле понимаю.

И в самом деле: почему хозяева больших и маленьких каналов должны за свой счет просвещать народ и улучшать нравы? Если бы они были такими глупыми, они не были бы такими богатыми. Точка зрения владельцев телевидения понятна: пусть государство само все это делает, если ему денег не жалко. Телеканал - не Третьяковская галерея и не журнал «Новый мир» времен Твардовского. Кто хочет встреч с высоким искусством, пусть ходит в филармонию. Или Кафку читает. Пусть купит себе диск со струнным квартетом Сметаны и слушает до посинения. Зачем же другим вечер портить?.. Телевидение - оно для всех. Его задача - развлечь и отвлечь. Это - не школа. И не университет. Это способ отдохнуть и расслабиться. Хватит поучать людей по телевидению - семьдесят лет учили...

Во всем, наверное, правы владельцы больших и маленьких телеканалов.

Только одного они, как мне кажется, не учитывают.

Ведь их и ругают именно за то, что они делают очень специфическое **УЧЕБНОЕ ТЕЛЕВИДЕНИЕ**.

Два урока на нынешнем телевидении - главные и любимые:

1. *Самая прекрасная и замечательная вещь на свете - деньги.*

2. *На свете нет ничего постыдного.*

Это раньше стеснялись. Как выяснило недавно телевидение, человек прекрасен во всех своих проявлениях.

Извращенцу не стыдно распинаться перед публикой и признаваться в том, что он извращенец. Он еще и сам пристыдит зрителей за то, что они живут такой серой и неинтересной жизнью.

Двадцатилетние миллионеры, чьи портреты в фас и профиль украсили бы любое отделение милиции, учат, как ухаживать за любимыми и выбирать модные машины.

Чтобы получить немного денег, не стыдно пить тухлые яйца, есть червей, намазывать заднюю часть тела клеем и, усевшись на поднос с деньгами, стараться приклеить к себе как можно больше купюр.

Ради денег, ради приза, ради выигрыша можно и нужно предавать и продавать вчерашних партнеров и побратимов. Объясните ребенку, почему милую заплаканную девушку можно вышвырнуть с экзотического острова, но нельзя, к примеру, столкнуть с подножки троллейбуса? Или почему ее нельзя вышвырнуть, когда надоеет, из собственной жизни?

Телевидение учит: делиться с миром интимными подробностями своей личной жизни (и чужой тоже!) совсем не стыдно. А очень даже хорошо. И страшно интересно! Не испорченные чтением глаза зрителей в студии тут же загораются адским блеском...

Однако от проблем этики возвратимся к режиссуре. Хотя эти два понятия неразрывно связаны!

Перед режиссером познавательных программ и телевизионных фильмов открываются безграничные возможности. Современная телетехника позволяет мгновенно сделать то, что было недостижимой мечтой кинорежиссеров на киностудиях научно-популярных фильмов еще несколько лет назад. Появилась возможность создавать новое экранное пространство, легко объединять отдаленные времена и эпохи, играть с разнообразными фактурами, как угодно трансформировать изображение. И вот уже возникают на экране: выдуманный, не существующий в действительности виртуальный музей живых существ (в телесериале канала ВВС), «псевдотелевизионный репортаж»

о жизни Леонардо да Винчи с участием его самого, фильмы о жизни «самых настоящих, действующих, как реальные» доисторических ящеров и динозавров.

Но любопытно и важно вот что: интересные, полезные и оригинальные познавательные программы можно сделать и за небольшие деньги. Они могут быть относительно дешевыми. Такая работа вполне по силам даже самым маленьким студиям.

Дело не в жанре или виде искусства. Дело в том, кто все это делает. В нашем случае - дело в том, кто РЕЖИССЕР? И каким РЕЖИССЕРСКИМ ЗАМЫСЛОМ он руководствуется.

С чего же начинается режиссерский замысел познавательного фильма или программы?

Прежде всего следует уяснить: познавательная программа - это не лекция, не урок в школе. Никто не будет силой удерживать ваших зрителей перед экраном. То, что вы делаете и показываете, должно быть интересным.

Михаил Ромм полушутливо, полусерьезно приводил такой пример: в старину недоношенного младенца, чтобы привести его в чувства, поочередно окунали то в очень горячую воду, то в ледяную. И при этом еще и шлепали по мягкому месту. Хороший режиссер, утверждал Ромм, должен относиться к зрителю точно так же - окунать его по очереди то в кипяток, то в холодную воду и время от времени хорошенько шлепать по попе.

Начиная работу, попробуйте проделать такой мысленный эксперимент: закройте глаза и представьте себе, как обычно выглядят фильмы или программы на схожую тему (о выдающихся людях, о памятниках старины, о крупных исторических событиях и тому подобное).

Вам лично интересно в сотый раз смотреть то, что столько раз уже было на экране?

Можете быть уверены: и зрителям это неинтересно.

А что, если сделать все наоборот, создать что-то совершенно неожиданное?

Неужели нельзя вместо школярского пересказа чьей-то биографии по принципу: «родился - женился - трудился - боролся - мучился - скончался» придумать что-то более оригинальное. Как, скажем, сделал режиссер Сергей Маслобойщиков» в

фильме «...от Булгакова». Там действуют и Воланд со своей компанией, и маленький Булгаков, и его няня, и даже чересчур активный реальный экскурсовод нынешнего булгаковско-го музея в Киеве, которая мешает и Мессире, и посетителям. Во время просмотра этого фильма зритель ни за что не догадается о том, что увидит в следующую минуту. И это заслуга режиссера. Здесь нет обычного построения биографического фильма, который давно всем надоел: синхронное интервью - кадры хроники - потом пейзажи - потом фото - снова интервью - снова фотографии...

Как говорил некогда известный театральный режиссер: вот выйдет на сцену Гамлет - и все ждут его «Быть или не быть?», а у нас в спектакле он вообще говорить этого не будет!

Есть разные степени вовлеченности зрителя в экранное произведение.

Учитывая это, режиссер и обязан строить свою стратегию.

Об этом писал известный кинорежиссер Александр Митта в своей книге «Кино между Адом и Раем». Хотя речь в его исследовании идет об игровом кино, много полезного там есть и для нашей темы. Тем более что все большее познавательных фильмов сейчас снимается в стилистике игрового кино.

Итак, согласно Александру Митте, первый (самый низкий) уровень вовлеченности зрителей - это обычное человеческое **любопытство**. Нас интересует все тайное, неизвестное, загадочное. Мы жаждем заглянуть за кулисы. Мы стремимся удовлетворить наш исследовательский инстинкт. Ведь еще в детстве мы ломали игрушки, чтобы узнать, что там внутри. Поэтому немало зрителей готовы часами наблюдать за «подсмотренными» репетициями группы «Тату», смотреть малоубедительные, но увлекательные сериалы о пришельцах и наблюдать за тайной жизнью звезд сцены и кино. Как писал в одной из своих миниатюр Феликс Кривин: «Любопытная ветеранная форточка выглянула во двор: интересно, по ком это там сохнет простыня?..»

Второй уровень, более высокий - это **сочувствие**. Человек ведь способен сочувствовать не только живым существам, но и экранным персонажам. Волноваться за них, радоваться и грустить вместе с героями фильмов и передач. Конечно, при усло-

вии, что эти герои убедительны, понятны, близки и оказываются в сложных, драматических ситуациях.

И наконец, существует высочайший уровень вовлеченности зрителей. На Западе он называется «саспенс». Это такая стадия включения зрителя в ход событий на экране, когда он полностью отождествляет себя с героями. Это высочайший пилотаж режиссуры. Когда удастся достичь саспенса, зритель в зале сам приходит в ужас не меньше, чем герои Хичкока на экране, или не меньше героев Рязанова хочет найти любовь и счастье в новогоднюю ночь. Цель и мечта каждого режиссера - вызвать у зрителей такое же сочувствие и веру в происходящее. Чаще всего подобное происходит на детских спектаклях, когда малыши, вскакивая на ноги, отчаянно умоляют какого-нибудь легкомысленного Зайчика не входить в проклятую избушку, где его поджидает Серый Волк (а Зайчик еще играет на нервах зрителей: делает вид, что ничего не слышит, притворяется, будто не понимает, в чем дело, доводя юную аудиторию до иступления...)

Понятно, что чаще всего познавательные фильмы и программы работают на «первом уровне».

Начнем именно с него.

Неведомое привлекает людей.

Рассказывать надо лишь то, чего зритель не знает. Или знает недостаточно. Хорошо, когда, казалось бы, известные вещи, факты, события оборачиваются совершенно новой и неизвестной стороной. Но если вы собираетесь сообщить зрителю то, что он и без вас знает, вам не помогут ни компьютерная графика, ни цифровая техника, ни самый стильный дизайн студии.

Первые подводные съемки Жака Ива Кусто поражали самым фактом пребывания человека под водой. Интересным и впечатляющим был каждый кадр: первые аквалангисты, удивительные рыбы, затонувшие корабли. Публика была в восторге. И строгое жюри наградило фильм Кусто «В мире безмолвия» «Золотой пальмовой ветвью» Каннского кинофестиваля. Потом к этому зрелищу привыкли. И созданные позднее фильмы и сериалы Кусто захватывали уже другим: интересными познавательными рассказами о научных экспедициях. Но и это со временем стало приедаться. Чтобы привлечь внимание к своему новому документальному подводному фильму, американский

режиссер Джон Камерон создает огромное (даже по голливудским меркам) подводное шоу на останках знаменитого «Титаника», превратив его палубы в гигантскую съемочную площадку. Много было снято прекрасных фильмов о птицах. Но когда французские кинематографисты использовали камеры, летающие в воздухе рядом с птицами, это зрелище захватывало, как никогда прежде. ТАКОГО еще не видели. Это было интересно.

Тем не менее повторим: чтобы рассказать интересные вещи, необязательно тратить десятки миллионов долларов.

Французский телевизионный сериал «Палитры» - это фильмы о картинах выдающихся художников. Режиссерский замысел прост, но эффективен.

Каждый фильм - рассказ об одной картине (максимум — о нескольких) какого-нибудь замечательного художника. На первый взгляд, затея может показаться примитивной. «Раскадровка» картины - это упражнение на первом режиссерском курсе в институте. Но не все так просто. Как мы, не искушенные знатоки, обычно рассматриваем картины в музее? Несколько минут, не более. Подошли, посмотрели, отступили - и дальше. Большинство посетителей способно пройти весь Эрмитаж за пару часов. Кто, кроме специалистов, задержится возле какого-нибудь полотна минут на тридцать?

Вот, например, картина художника Жоржа де Ла Тура «Шулер». Ей посвящена целая серия из телевизионного цикла «Палитры». Кто эти люди, играющие в карты? Что это за женщина? Почему она так странно одета? Почему на столе лежат испанские монеты? Какое отношение к этой картине имеет притча о блудном сыне? Что это вообще за игра? Почему именно так расположены персонажи? Что означают эти жесты героев? О чем говорит взгляд одного из мужчин? Какие между героями складываются отношения? Что с ними произошло накануне? Что случится дальше? Тщательно вглядываясь в картину, автор и режиссер Ален Жобер продлевает работу, схожую с расследованиями Эркюля Пуаро или инспектора Коломбо (правда, здесь нет убийств и насилия). И это не менее интересно.

Минимальными средствами авторы достигают максимального эффекта: образовательного, воспитательного и творческого. Замысел серии «Палитры» интересен еще и тем, что ав-

торы ведут со зрителями очень простой и понятный разговор. Здесь нет пустопорожней болтовни, которую так часто можно слышать в наших программах и телесюжетах о картинах и художниках. Многих авторов почему-то непреодолимо тянет на высокий стиль: «искреннее сердце мастера», «большая душа художника», «пылкая любовь к людям», «художник разговаривает со Вселенной»...

Повторим еще раз: человеку интересно то, чего он не знает. Американский писатель Артур Хейли прекрасно учитывал это в своих художественных произведениях. В романах «Аэропорт» или «Отель» захватывают не только любовные и авантурные сюжетные линии. Не менее (а возможно, даже более!) интересно то, как вообще функционирует огромный аэропорт, как работают диспетчеры, что предпринимают пилоты в критических ситуациях, как развиваются события в случае аварийного приземления самолета.

Другой писатель Джон Гришэм прославился замечательными описаниями сложных и увлекательных юридических коллизий. Стивен Кинг, вспоминая роман Гришэма «Мафия», писал: «Хотя точно я не знаю, но готов спорить на что угодно, что Джон Гришэм на мафию не работал... но он когда-то был молодым юристом и ничего не забыл из тогдашней тяжелой жизни. И он помнит, где находятся финансовые волчьи ямы и силки, из-за которых так трудно ходить по полю корпоративного права. Пользуясь простым юмором как блестящим контрапунктом и никогда не заменяя повествование профжаргоном, он описывает мир дарвиновской борьбы, где дикари расхаживают в костюмах-тройках. И что самое главное: в этот мир нельзя не поверить. Гришэм там был, выяснил рельеф и позиции противника и вернулся с подробным рапортом»²¹

На канале «Дискавери» можно увидеть множество познавательных фильмов, которые удовлетворяют простое зрительское любопытство.

Один из сериалов, например, рассказывает о строительстве огромного круизного лайнера. Режиссура фильма проста: все построено на документальных наблюдениях. Авторы проследили разные этапы создания судна - от первых чертежей до торжественного спуска на воду. Оказывается, за этим очень любо-

пытно следить: и за тем, как конструкторы искали самую оптимальную форму гребных винтов, и за работой дизайнеров над интерьерами, и за тем, как подбирали музыкантов и актеров в корабельный театр. Что-то во всем этом было от Артура Хейли.

Многочисленные английские и американские сериалы рассказывают о работе спасателей - на суше и на море. Перед зрителями проходят документально отснятые или воссозданные эпизоды реальных драматических событий. Герои этих фильмов - не только мужественные и самоотверженные люди, но и техника. Вертолеты и катера, средства связи и специальные машины. Подобные фильмы не только захватывают драматичными сюжетами и демонстрацией возможностей современной техники, но и делают еще одну важную вещь. Они утверждают определенные стандарты современной жизни, в которой немислимы знакомые нам ситуации: машина спасателей не может выехать из-за отсутствия бензина, лестницы пожарников достают лишь до пятого этажа, а у врачей «скорой помощи» вообще нет лекарств. Как хорошо было сказано в одном нашем телесюжете о полуразрушенной сельской больнице: «В этой больнице всего не хватает. За исключением пациентов и болезней»

Если мы будем рассказывать о драматичных, конфликтных ситуациях в мире науки, искусства или техники, заинтересованность зрителей будет резко возрастать.

Соперничество двух отцов водородной бомбы - Андрея Сахарова и Эдварда Теллера наверняка было не менее острым, принципиальным и жестким, чем борьба между какой-нибудь очередной брошенной женой и хищной любовницей в злосчастных «Окнах».

Острая и открытая драма идей, борьба мнений, скрещение судеб, феерические человеческие взлеты и ужасные падения - все это может поднять уровень зрительского интереса на более высокую ступень, перейти от простого любопытства к активному **сопереживанию** с героями, **сочувствию**.

На одном из наших телеканалов шел документальный сериал, посвященный истории авиастроения. Уникальные кадры хроники. Много неизвестных ранее кадров - долгое время все это было засекречено. Но как неинтересно этот сериал сделан!

Похоже, авторы далее не задавали себе вопрос: а КАК мы обо всем этом будем рассказывать? Какова роль режиссера в этом

фильме? Просто склеить уникальные кадры - кое-где обычной склейкой, кое-где микшером?

Примитивное построение: в таком-то году сделан этот самолет, а в следующем - тот. Все это напоминает большой иллюстрированный отчет к юбилею родного производства. Разумеется, присутствовал в этом сериале и ведущий. Кто это и почему именно он ведет рассказ — непонятно. Почему я должен слушать и верить именно этому человеку? У него что, есть неповторимый стиль, шарм, привлекательность? Он пользуется большим авторитетом? Именно его свидетельства будут иметь для меня особый вес? Он - участник и герой выдающихся событий? На все эти вопросы ответ один: «нет». Когда американский генерал Норман Шварцкопф, герой «Бури в пустыне», ведет и комментирует фильм о войне в Персидском заливе - это понятно. Когда знаменитый режиссер Мартин Скорсезе становится ведущим в фильме об американском кино — вопросов не возникает. Понятно и то, почему именно Маргарет Тэтчер, химик по образованию, во время своего пребывания на посту премьер-министра Великобритании с огромным успехом вела учебную телепрограмму по химии для школьников. Но когда на экране в фильмах (подчеркиваю: в фильмах, а не в сюжетах новостей, где присутствие автора-журналиста вполне уместно) появляются случайные люди, это недопустимо.

Но есть в упомянутом сериале и намного больший режиссерский просчет, который идет от режиссерского замысла.

Вспомним то, о чем мы говорили в начале этой главы. Есть разные степени вовлеченности зрителя в происходящее на экране.

Пока мы рассказываем про машины и «железо» - о том или другом самолете или вертолете, это может быть для кого-то интересно, но мы не поднимаемся выше «первого уровня». Однако в фильме не раз мелькали фразы: «Этот самолет был снят с производства, так как другое конструкторское бюро создало лучшую и более прогрессивную модель (два конструкторских бюро почти одновременно разрабатывали похожие типы самолетов)... эта разработка была очень перспективной, но руководство государства не поддержало конструкторов...» и т.д. На этих моментах авторы свое внимание не задерживают. Сказа-

ли два слова - и поехали дальше. Тем не менее именно такой драматичный материал, его тщательная разработка могли значительно поднять градус зрительского внимания. Здесь открывается безграничный простор для наших эмоций. Ведь речь могла пойти уже не просто о старой технике, давно ставшей музейными экспонатами. Если бы речь зашла о судьбах людей, об их отношениях, переживаниях, драмах, трагедиях - это не могло бы не взволновать зрителя. Авторы могли бы надеяться на сопереживание. А то, какие поистине шекспировские страсти бурлили и бурлят в авиа-ракетно-космических областях, в соперничестве между разными школами, направлениями, коллективами и личностями, легко себе представить. Внимать абстрактным идеям - это одно, а сопереживать реальным судьбам - совсем другое. Кто из зрителей на собственном опыте не знает, что такое предательство, крах идеалов, профессиональное поражение, разочарование в людях? Зритель может идентифицировать себя с экранными героями, которые стали жертвами интриг, зависти, трагического стечения обстоятельств. И увлеченность зрителя происходящим на экране неизмеримо возрастает. Но это произойдет лишь в том случае, если режиссер будет искать «человеческое измерение» в тех историях, о которых он рассказывает.

Это во многом удалось авторам российского документального фильма «Битва за сверхзвук. Правда о ТУ-144». В его основе - драматичная история создания сверхзвукового пассажирского лайнера. В этой картине есть все. Тут и детективная история с расследованием загадочной гибели самолета во время демонстрационных полетов во Франции. И политические интриги. И борьба характеров (попытка стареющего Андрея Туполева передать руководство новым проектом сыну). И неспособность сына преодолевать преграды, которые мог в свое время сметать со своего пути знаменитый отец. Тут и безответственность начальства, подтолкнувшего летчиков к роковому полету «во имя славы отечественной техники». И слабость сильных людей, добровольно шедших на заклятие... Этот фильм не отличается особыми режиссерскими изысками. Но в нем есть главное — человеческие переживания, страсти и подлинная драма.

Мы неоднократно делали акцент на том, что четкий и внятный режиссерский замысел определяет стилистику будущего произведения.

Многосерийный фильм «Российская империя», созданный Леонидом Парфеновым, выдержан в едином стиле, хотя сделать это было крайне трудно. Фильм состоит из массы разнородных элементов: из монологов ведущего, кадров хроники, фрагментов из художественных фильмов, современных кадров, снятых в России и за границей, многочисленных гравюр, картин, фотографий, анимации, коллажей, съемок в павильоне. Все это могло превратиться в эклектичную, чудовищную по пестроте смесь. Спасло простое и эффективное режиссерское решение. Фильм стилизован под своеобразную компьютерную энциклопедию. Широко использован полиэкранный формат. Это очень уместно, так как напоминает окошки персонального компьютера и порой имитирует его работу. Соседство разных по фактуре кадров и эпизодов вполне оправдано - в интернете рядом можно увидеть все, что угодно. Монтажные стыки имитируют работу с курсором - знакомая стрелка, перемещаясь по экрану, открывает все новые и новые кадры.

На протяжении многих лет режиссеры познавательных фильмов и телепрограмм ломают голову над решением ключевой проблемы: как избавиться от ведущей роли закадрового текста? Как сделать так, чтобы именно изображение, а не дикторский комментарий были доминирующим выразительным средством?

В последнее время на многих телеканалах можно видеть всевозможные развлекательные шоу с использованием скрытой камеры, в которых подставные актеры обманывают доверчивых прохожих, клиентов, покупателей. Придумали это развлечение почти полвека назад. С тех пор скрытые камеры фиксируют все этапы далеко не всегда умных и смешных розыгрышей.

Этот провокационный прием не раз с успехом использовали мастера нашего познавательного кино. Еще тогда, когда подобных шоу на отечественном телевидении не было. Правда, делалось это не только для забавы. Режиссеры ставили своего рода эксперименты, тесты. И полученные ими результаты становились поводом для серьезных размышлений.

В одном из своих первых фильмов режиссер (ныне известный тележурналист) Анатолий Борсюк демонстрировал такой эксперимент: из окна консерватории, расположенного на третьем этаже, по приставной лестнице спускался на землю человек. Режиссеру было интересно посмотреть, как на это прореагируют прохожие. В фильме было два варианта этой сцены. В первом случае прохожие вежливо помогали человеку спуститься. Во втором - немедленно хватили за руки и тянули в милицию. В обоих случаях актер был один и тот же. Но в первый раз на нем был фрак дирижера, а во второй - какая-то рваная рубашка, обтрепанные штаны, папироска в зубах, а в руке - футляр (со скрипкой... Выдающийся украинский режиссер научно-популярного кино Феликс Соболев во многих своих фильмах главным «аттракционом» делал эксперимент, который происходил на глазах у зрителей. Оказалось, что намного интереснее следить за остроумными и сложными научными и социальными экспериментами с абсолютно неизвестным финалом, чем выслушивать готовые выводы диктора. И зрители с огромным вниманием следили за экспериментами над животными (фильмы «Язык животных», «Думают ли животные?»). Там было много интересного. На наших глазах рыбы с успехом различали всевозможные геометрические фигуры, крысы демонстрировали такую сообразительность, что иные люди могли бы позавидовать. Не менее интересными были эксперименты над поведением человека (фильмы «Семь шагов за горизонт», «Я и другие», «Когда исчезают барьеры»). В некоторых из них режиссер исследовал человеческий конформизм, его истоки. Как же это делал Феликс Соболев? Читал лекцию и иллюстрировал ее какими-то более-менее подходящими по смыслу кадрами? Нет, конечно. Вот один из экранных экспериментов. Несколько детей в детском садике поочередно вслух называют белую игрушку черной. Они делают это нарочно, по просьбе психолога - лишь бы увидеть, как отреагирует на это ребенок, который не знает о том, что его разыгрывают. Страшно удивляясь внутренне, - это видно по глазам ребенка - он тем не менее, когда очередь доходит до него, тоже называет белое черным. В похожем эксперименте дети, поддаваясь стад-

ному чувству, соленую пищу называют сладкой - потому что так ВСЕ говорят. От детей не отстают и взрослые. Серьезные, солидные люди, вглядываясь в предложенную экспериментатором фотографию мужчины, в одном случае описывают его как жуткого мерзавца (им предварительно сказали, что он преступник), в другом - находят в его лице массу замечательных и милых черт (им сказали, что это выдающийся ученый). Даже под небольшим психологическим давлением на наших глазах обычные нормальные люди женщину называют мужчиной и наоборот. И не из-за того, что они действительно так считают, а потому, что повторяют то, «что люди говорят» И все это в фильме можно УВИДЕТЬ - именно увидеть, а не услышать от какого-нибудь ученого или диктора. Можно самим убедиться, как легко человек отказывается от собственных мыслей, ощущений, убеждений. Как даже под небольшим психологическим прессингом способен утратить свое «Я». Очень серьезные философские фильмы Феликса Соболева всегда были увлекательным и ярким экранным зрелищем.

Среди телевизионных познавательных программ преобладают своеобразные альманахи, журналы: «Импреза» (СТБ), «Крылья» («Дискавери»), «Путешествия натуралиста» (НТВ). Видное место занимают и познавательные игры. Одна из наиболее популярных и знаменитых - «Что? Где? Когда?». Придуманная и сделанная выдающимся режиссером телевидения Владимиром Ворошиловым, она - образец того, как познавательная программа может добиться почти недостижимой вершины - саспенса.

Сила этой программы не только в том, что мы получаем некую новую информацию. Главное - мы следим за тем, как у нас на глазах рождаются мысли, как принимаются решения, видим, на что способен человеческий ум. Игра - как и эксперимент - неизвестно, чем закончится. Впереди непредвиденный финал. Водоворот эмоций. Их все время профессионально взвинчивает и поддерживает на должном уровне режиссер (он же и ведущий). Именно для этого он использует динамичный монтаж, подвижные ручные камеры, выразительное музыкальное сопровождение. И оказывается, что ум и эрудиция могут быть не менее привлекательными и телегеничными, чем

быстрые ноги, крепкие мышцы и сильные руки. Среди знатоков есть свои звезды. За них пылко болеют, их удачам радуются, вместе с ними впадают в отчаяние. Всем этим процессом искусно руководит режиссер. И в те минуты, когда любимец публики Александр Друзь может навсегда покинуть игру или когда от одного-единственного ответа зависит дальнейшее существование программы в эфире (режиссер устраивал и такое испытание!), зритель ощущает нечто очень похожее на самый настоящий саспенс. А это для автора самый большой успех.

Работа режиссера над познавательными программами - интересный и нужный вид экранного творчества.

«А что мы делаем, когда собираемся вместе с друзьями?! Как всегда - пиво пьем!!!» - десятки раз в день звучат эти слова молодого болтуна из популярной телерекламы пива.

Очень важно, чтобы на телеэкране хотя бы время от времени появлялись другие лица, звучали иные слова и интонации. Такие, например, как в программе «Умники и умницы» (Первый канал, Россия) или «Самый умный!» («1+1»). Возможно, тогда телевидение будет меньше обвинять в том, что оно делает человека еще глупее, чем он есть от рождения.

РЕЖИССЕРСКИЙ ЗАМЫСЕЛ... ТИТРОВ

Даже титры - казалось бы, служебный элемент фильма или телепрограммы - могут и должны быть решены режиссерски. И решения эти порой бывают замечательными. Каждый режиссер знает тот минимум требований, который предъявляется к титрам: они должны легко читаться, не сливаться с фоном, хорошо компоноваться на экране (не упираться, скажем, в левый или правый край экрана), длина титров должна быть такой, чтобы зрители успели их прочесть. Но у хороших режиссеров титры могут превратиться в эффектный художественный элемент фильма. Я вспоминаю детские впечатления от просмотра популярнейшего тогда американского фильма «Этот безумный, безумный, безумный мир». Стенли Крамер начинал покорять аудиторию еще с титров (достаточно длинных). Это была остроумная анимация, настраивающая публику на нужный лад и сразу же заставляющая улыбаться в предвкушении дальнейшего удовольствия.

В начале российского фильма «Дневной дозор» едет ночью по Москве желтый грузовик «Горсвета» с главными героями. В лобовом стекле проплывают огни ночного города, вывески, рекламы. И вдруг мы замечаем, что это уже не просто вывески отражаются в стекле. Это идут титры, стилизованные в духе ночных реклам. Остроумно и эффектно.

В студенческом фильме-эссе «Двери» Александра Лидаговского, посвященном всевозможным дверям, серьезно влияющим на нашу жизнь, титры были сделаны весьма броско. Сначала на крупном плане со скрипом открывалась какая-то покосившаяся дверь в подвал. На ней красовалась табличка: «Не входи! Убьет!» Через мгновение этот текст исчезал, а в табличку вписывалось имя сценариста. На следующей двери красовалась табличка: «Магазин закрыт» Эта надпись тоже исчезала, и в приклеенную к стеклу бумажку вписывалось имя режиссера. На массивной гранитной стене у огромных дверей красуется бронзовая доска «Президент Украины» Потом эти буквы исчезают и в доску вписывается скромное имя звукорежиссера фильма.

В знаменитом британском комедийном фильме «Монти Пай-тон и Священный Грааль» титры поначалу весьма скромные: обычные белые буквы на черном фоне. Но вдруг замечаешь, что в титрах начинается какая-то ерунда (впрочем, точнее сказать - игра!). Вступительные английские титры вдруг начинают сопровождаться переводом. Внизу экрана появляются какие-то псевдоскандинавские субтитры. Их легко отличить по некоторым характерным буквам. Но вскоре внимательный зритель замечает, что это никакой не «скандинавский» перевод, а самый что ни есть английский язык. И эти «шведские» субтитры живут на экране собственной жизнью. Они то начинают приглашать всех зрителей в Швецию полюбоваться озерами (в то время как основные титры перечисляют участников съемочной группы), то восхваляют замечательную телефонную сеть Швеции и ее славных пушных зверей. Но и основные, «английские» вступительные титры, решены так, что не соскучишься. Традиционная фраза о том, что все события фильма вымышленные, сопровождается почему-то подписью президента США Ричарда М. Никсона, никакого отношения к фильму, естественно, не

имеющего. Через некоторое время появляются крупные титры: **МЫ ПРИНОСИМ ИЗВИНЕНИЯ ЗА ОШИБКИ В ТИТРАХ. ВИНОВНЫЕ УЖЕ УВОЛЕННЫ.** Затем на экране вновь начинается вакханалия в титрах. И появляется еще одно объявление: **МЫ СНОВА ПРИНОСИМ ИЗВИНЕНИЯ ЗА ОШИБКИ В ТИТРАХ. ВИНОВНЫЕ В ТОМ, ЧТО ТЕ БЫЛИ УВОЛЕННЫ, ТОЖЕ УВОЛЕННЫ.** Однако вскоре в титрах вновь появляется отсебятина (скромный титр с именем художницы фильма сопровождается «скандинавским» переводом, повествующим о ее родне). И вновь на экране возникает объявление: **СОЗДАТЕЛИ ФИЛЬМА, НАНЯТЫЕ, ЧТОБЫ ЗАКОНЧИТЬ ТИТРЫ ВМЕСТО УВОЛЕННЫХ, СООБЩАЮТ: ОНИ ТОЖЕ УВОЛЕННЫ. ПОСЛЕДУЮЩИЕ ТИТРЫ СДЕЛАНЫ В СОВЕРШЕННО ИНОМ СТИЛЕ В ПОСЛЕДНЮЮ МИНУТУ И ЗА БЕШЕНЫЕ ДЕНЬГИ.**

Таким образом дан старт и задан тон знаменитой абсурдистской киноодиссее.

Все сказанное вовсе не означает, что играть с титрами можно только в комедиях.

Кинокритик Антон Долин проанализировал то, как сделаны титры в фильмах Ларса фон Триера: «Их форма в ранних картинах всегда отвечает содержательной стороне. В «Элементе преступления» заглавие на глазах у зрителя печатается на темном экране желтыми буквами, как название рукописи одноименной книги Озборна, в которой изложен его специфический метод расследования. В «Эпидемии» заголовка просто не существует до тех пор, пока в умах сценаристов не рождается идея сделать фильм о чуме. Как только впервые звучит кодовое слово «эпидемия», оно появляется как значок копирайта в верхнем углу экрана, чтобы не исчезнуть до самого конца. Слово - оно же понятие - функционирует как смертоносная бактерия, которая впервые появляется в фантазии автора, а впоследствии висит над всем экранным миром подобно апокалиптической печати... В «Королевстве» на титрах выстроен целый миф - предыстория больницы... Само слово «Королевство» вначале изображено не на экране, а на некой доске, которая трескается под напором потоков то ли крови, то ли грязной болотной воды. Во всех следующих фильмах режиссера название фильма обязательно появлялось написанным на какой-то поверхности. Здесь можно

Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры

провести очередную аналогию с Брехтом и его «вывесками» или с неподвижными и отделенными от изображения титрами немого кино. Просвечивает здесь и нигилизм режиссера, принципиально отказывающегося от компьютерных ухищрений, при помощи которых титры можно превратить в настоящее произведение искусства... Однако, начиная с «Рассекая волны», фон Триер предпочитает иную форму: картон с заглавием, выбитым определенным, выбранным раз и навсегда шрифтом, фоном для которого является имя автора. Сразу после этого начинается действие. Картонки эти оформляют «Идиотов», «Танцующую в темноте», «Догвилль». Более всего нарочито примитивные титры напоминают обычную съёмочную хлопушку. Другими словами, это не что иное, как констатация факта для служебного пользования зрителями - их вводят в курс, не более. За этим стоит определенная идея. Во-первых, фон Триер не хочет заставлять зрителей ждать, пока фильм начнется, и поэтому стартует так быстро, как получается. Во-вторых, перечисление реальных имен актеров в начале фильма, по его мнению, может помешать органично воспринимать фантастическую вселенную фильма и принять ее на веру»²

Неожиданны, но очень эффектны титры в фильме братьев Коэн «Невыносимая жестокость». В картине речь идет о всевозможных махинациях вокруг бракоразводных процессов. Дело происходит в наши дни в Калифорнии. А вот заглавные титры решены с помощью анимации, стилизованной под сентиментальные поздравительные открытки начала прошлого века - с амурами, всевозможными сердечками, хрупкими романтическими барышнями, взволнованными элегантными женихами, первыми свиданиями, робкими поцелуями и пр. Ироничный контрапункт между всеми этими нежностями в стиле начала 20 века и отчаянной борьбой за деньги нынешних героев задают нужный авторам тон с первых же минут фильма. Кстати, анимация на титрах была использована и в классической советской кинокомедии «Веселые ребята». Там в самом начале появлялись рисованные портреты классиков мирового кино и шли титры: «Чарли Чаплин... Бастер Китон... Гарольд Ллойд...» А потом, после небольшой паузы, появлялась надпись: «В фильме... не участвуют»

Но вот, скажем, титры в фильмах Отара Иоселиани, снятых во Франции, намеренно лаконичны и подчеркнута просты: черный фон, белые буквы, самый непритязательный шрифт. Стронник минимализма, режиссер не без оснований предполагает, что просто написанные слова: «Фильм Отара Иоселиани» не требуют дальнейших украшений и фокусов.

Испанский кинорежиссер Педро Альмодовар писал: «Если бы существовал «Оскар» за лучшие титры, в этом, 1995 году, я присудил бы его фильму Уэйна Ванга и Пола Остера «Дым». Титры возникают на фоне черно-белых фотографий, под песню Тома Уэйтса, которая царапает тебе сердце изнутри. Фотографии - это иллюстрации к рождественской истории, которую Харви Кейтель только что рассказал Уильяму Херту. Этот фильм стоит посмотреть хотя бы ради того, чтобы в конце поплакать под титры»³

Глава 4

Кадр

Каждый фильм или телепрограмма состоит из множества кадров. Можно сказать, что экранное произведение - это цепочка кадров.

Зрители очень внимательно относятся к каждому из них. Просмотрев двухчасовой детектив, они вряд ли смогут припомнить все кадры, из которых он состоит. Но если в фильме или телепрограмме авторы повторят какой-либо кадр дважды, зрители сразу это заметят.

Теоретики экранного искусства называют кадр наименьшей единицей изобразительного ряда. Говорят еще и так: кадр - это наименьшая единица образного ряда.

Ответственное отношение режиссера к решению и построению каждого кадра - это тест на профессионализм.

Известна история о том, как молодой режиссер-дебютант пришел к Сергею Эйзенштейну просить напутствия перед первыми самостоятельными съемками. Эйзенштейн поинтересовался, что именно будет снимать режиссер в первый день. И тот ответил, что ничего особенного - переднюю, где стоят сапоги.

- Вы должны так снять эти сапоги, - сказал Эйзенштейн, - чтобы, если вы вдруг (не дай Бог!) попадете под трамвай, все сказали бы: смотрите, какой замечательный был режиссер - снял всего лишь один кадр с сапогами, но зато какой кадр остался!.. Вот так и снимайте! Кстати, под трамвай попадать не обязательно.

Относительная легкость видеосъемки (автоматизированные камеры, отсутствие лимита пленки) и безграничные воз-

можности телевизионного монтажа порождают у недостаточно опытных авторов эйфорию. Им кажется, что главное - наснимать как можно больше материала, а там обязательно «что-то выберется». Плохая композиция кадра - не беда, при монтаже что-то выкадруем. Аляповатый цвет - сделаем этот кадр черно-белым. Кадр слишком длинный и скучный - мы его при монтаже ускорим. Кадр промелькнул слишком быстро - замедлим. Кадры не монтируются - не беда: в компьютере развернем зеркально, и все будет нормально...

Таких комфортных условий работы не знали поколения кинорежиссеров. У них не было возможности исправить ошибки, допущенные во время съемок. Это требовало от них напряженной подготовки к съемкам, тщательного решения каждого кадра.

Конечно, режиссер должен знать возможности современной телевизионной техники. Но ее не следует использовать лишь в аварийном режиме. Телевизионная техника может помочь режиссеру, она способна усилить звучание каждого кадра. Однако думать об этом режиссер должен не после съемок, а намного раньше.

У самого термина «кадр» есть два значения.

Кадром, согласно общепринятой терминологии, называют отрезок пленки, который снят одним нажатием кнопки, включающей кинокамеру или видеокамеру.

Кадром также называют отдельное изображение на пленке. На кинопленке оно похоже на фотокадрик, но расположено не горизонтально, а вертикально. Отдельный кадрик на видеопленке мы можем увидеть только на экране, когда остановим запись.

Если речь идет о длине кадра, о том, статичный он или динамичный, имеют в виду первое значение слова «кадр».

Если же речь идет о композиции кадра, в большинстве случаев подразумевают именно такой отдельный кадрик.

Когда экранное искусство только зарождалось, один кадр и был фильмом. Достаточно вспомнить «Прибытие поезда» или «Политого поливальщика» братьев Люмьер. Каждый из этих фильмов был снят одним нажатием на кнопку съемочной камеры.

В классическом фильме Альфреда Хичкока «Веревка» (1948 г.) каждый кадр имел продолжительность десять минут (больше не позволяла сама технология кинопроизводства и кинопроката).

Один из последних фильмов кинорежиссера Александра Сокурова «Русский ковчег» - это попытка снять одним кадром с помощью видеотехники полуторачасовую игровую картину. Фильм снимался в Зимнем дворце и рассказывал о событиях, которые на протяжении последних четырех столетий происходили в России. Излишне говорить, насколько сложна и трудоемка подобная работа. Ни оператор, ни актеры, ни многочисленные статисты не имели права на малейшую ошибку во время съемок. И если она случалась, все приходилось начинать с самого начала.

Возможности кадра безграничны. Монтаж, интересное звуковое решение могут прибавить выразительность и блеск экранному произведению. Но если нет первоосновы - выразительных кадров, об успехе не стоит и думать. Поэтому легкомысленное отношение к отдельному кадру (кадров, мол, много, один лучше, другой хуже - не из чего делать проблему!) - первый признак профессиональной безответственности и беспомощности режиссера.

Одна из важнейших характеристик изображения в кадре - **КРУПНОСТЬ ПЛАНА**.

Крупность плана - это размер изображения в кадре. Крупность целиком зависит от того, на что именно режиссер хочет обратить внимание зрителя. То есть для того, чтобы решить, какой крупности план нужно снимать, режиссер должен точно знать, что именно он хочет сказать этим кадром.

Представьте себе такой кадр. В кафе сидит девушка, пьет кофе. Она снята довольно крупно. За спиной девушки появляется парень тоже с чашкой кофе, он озирается по сторонам в поисках свободного места, потом вежливо спрашивает у девушки, свободно ли место возле нее и можно ли присесть рядом. Она не возражает. Парень садится. И в этот момент наша камера отъезжает от героев. Открывается все кафе - и мы видим, что оно абсолютно пустое, за многочисленными столиками нет ни одного посетителя, кроме наших героев.

Смена крупности плана способна мгновенно изменить содержание кадра, расставить новые акценты, придать происходящему интригу, окрасить сцену в иронический или лирический тон. И за всеми этими действиями сразу же начнет угадываться рука режиссера, его манера и стилистика.

Михаил Ромм когда-то приводил пример из одного старого немого фильма. Безработный парень со своей молодой женой страшно бедствуют. После долгих перипетий и мытарств он находит работу. Счастливый муж приносит домой несколько заработанных долларов. Молодожены так рады этому первому заработку, что решаются потратить два доллара на билеты и пойти в цирк. Финал картины. На арене выступает клоун. С ним смонтирован крупный план хохочущей пары - наших героев. Затем начинается медленный отъезд от них. В кадр входят их соседи - справа и слева, сверху и снизу. В кадре смеются двадцать, тридцать, сто, двести человек, тысяча... «Уже с трудом можно отыскать знакомую пару, потерявшуюся среди людского моря, а аппарат отъезжает все дальше, и зритель начинает понимать, что означает этот отъезд камеры - он означает: таких, как эти двое, - миллионы. Идет затемнение и надпись: «Конец»-*

Хотя это может кому-то показаться элементарным, но разговор о режиссерских возможностях в работе над КАДРОМ мы все же начнем именно с **КРУПНОСТИ ПЛАНА**.

КРУПНОСТЬ ПЛАНА

Когда-то историк кино Жорж Садуль заметил, что все типы крупности планов, еще задолго до рождения кинематографа, использовались в пластических, декоративных и ювелирном искусстве (пейзаж, портрет в полный рост, бюсты, медали, камеи и т.п.).

Добиться нужной крупности плана можно, приближая или отдаляя съемочную камеру от объекта съемки, отъездом или наездом с помощью трансфокатора или использованием объективов с разными фокусными расстояниями.

Масштабом для определения крупности плана условились считать фигуру стоящего человека.

Существует несколько вариантов деления на планы. Вот один из наиболее распространенных.

ОБЩИЙ план - в кадре могут расположиться несколько человек в полный рост. В кадре может и не быть человека, но если он аналогичен по масштабу, его тоже считают общим. К общим планам относятся также изображения больших пространств, заполненных людьми, широкого, открытого пейзажа и т.д.

СРЕДНИЙ план - один человек или несколько людей, снятых по пояс или по колено.

КРУПНЫЙ план - голова человека. Все, что отвечает этому масштабу, тоже считается крупным планом.

ДЕТАЛЬ - крупное, на весь экран, изображение маленьких предметов (нож, замок, глаз и т.п.).

Общий план мгновенно вводит зрителя в ход событий, позволяет быстро сориентироваться в пространстве и времени. Именно с общего плана чаще всего начинаются репортажи в программах новостей. С общих планов начинается множество художественных фильмов.

Если мы делаем, к примеру, телерепортаж о драматичных событиях, связанных с аварией на шахте, для экстренной программы новостей, то первым кадром, скорее всего, будет общий план шахты или адресный план шахтерского поселка. Зритель должен мгновенно понять, где происходит действие: на Донбасе, в Воркуте или в Колумбии. Трудно представить себе, чтобы режиссер начал подобный репортаж с крупного плана мотылька, испуганной белочки или с длинного кадра кружащегося в воздухе желтого листика.

Если важные политические события происходят в Москве, первый кадр репортажа об этом будет общим, адресным - Кремль, Красная площадь, Тверская улица и т. п. Трудно представить себе, чтобы подобный сюжет начинался, скажем, с крупного плана (даже с детали): в очках на носу Владимира Жириновского отражается Григорий Явлинский. Этот кадр мог бы иметь свое место в фильме или телепрограмме, но в контексте нашего репортажа он не может быть первым.

Общие планы заснеженных улиц со старыми машинами, бедно одетыми замерзшими прохожими - и мы мгновенно понимаем: это послевоенная Москва режиссера Алексея Германа.

Средневековый замок, к которому мчится экипаж в сопро-

вождении мушкетеров, - и зритель с молниеносной скоростью переносится в эпоху Анжелики - маркизы ангелов.

Вспомним финал фильма Никиты Михалкова «Несколько дней из жизни Обломова». Маленький мальчик бежит встречать маму («Маменька приехала, маменька приехала!..» - кричит он). Есть бесчисленное количество способов снять сцену, где малыш бежит навстречу матери. Можно использовать и крупный план, чтобы увидеть глаза ребенка. Можно следить за малышом на среднем плане. Можно бежать за ним, рядом с ним, перед ним. Что выбрать режиссеру, какой вариант? Михалков снимает это общим планом: ребенок бежит от нас, удаляется, камера поднимается, мы видим величественный пейзаж и маленькую беззащитную фигурку ребенка, которая, уменьшаясь, превращается в светлую точку на фоне холодного красивого пейзажа. Режиссер выбрал общий план не потому, что ему так уж этот пейзаж понравился. В этом кадре - философия фильма. Встреча маленького и беззащитного человека с миром, холодным и равнодушным. Это разговор о том, как тяжело и одиноко жить на свете. Это - про «одиноким голос человека», как писал Андрей Платонов.

Известный французский теоретик кино Марсель Мартен в своей книге «Язык кино» писал:

«Почти все типы планов не имеют иной цели, кроме удобства восприятия и ясности рассказа. Только крупный и общий планы имеют определенное психологическое значение и играют не только описательную роль. Показывая издали маленькую фигурку человека, *общий план* представляет его как часть окружающего материального мира, который подавляет и как бы «объективирует» его; отсюда порой некоторая пессимистическая окраска, общая мрачная психологическая атмосфера, присущая общему плану. Поэтому общий план часто выражает: одиночество (Робинзон Крузо кричит в отчаянии перед безбрежным океаном, в фильме Бунюэля), бессилие в борьбе с безжалостной судьбой (жалкий силуэт героя «Алчности», прикованного к трупу в Долине смерти), безделье («Шалопай», убивающие время на пляже); он вводит людей в пейзаж, который как бы служит им защитой и скрывает их (эпизод в болотах По, в фильме «Пайза»), или показывает персонажей на фоне обширного и полного неги пейзажа, подчеркивающего их страсть (прогулка по пляжу в «Буксирах»)»²

Детальный анализ общих планов сделали искусствоведы Юрий Лотман и Юрий Цивьян: «Так, например, в «Андрее Рублеве» Андрея Тарковского чередование дальних планов с просторными, раскинутыми пейзажами и закрытых пространств (кельи, темные, тесные интерьеры) создают антитезу свободы и неволи. Однако тут же возникает и противоположное осмысление: степной простор несет разрушение, а созидание воплощено в строительстве духовного пространства (церкви). Вторжение открытого пространства в закрытое (в разрушенной церкви падает снег) символизирует не свободу, а уничтожение. Очень интересна смысловая нагруженность планов в фильмах Антонио-ни. Так, например, в фильме «Профессия: репортер» обширные дальние планы африканской пустыни и пустынных пейзажей Испании создают не впечатление открытого пространства, а гнетущее ощущение невозможности скрыться. Аналогичную парадоксальную связь дальнего плана с чувством безнадежности мы находим в фильмах венгерского режиссера Миклоша Янчо. Фильм «Без надежды» начинается кадром: две темные фигуры средним планом на фоне сверкающе-белой снежной степи. Короткий допрос. «Вы можете идти» На экране спины двух людей. Один - крупным планом - стоит на месте. Этот человек наблюдает и ждет. Второй быстро удаляется: общий план - дальний план. Выстрел. Уходящий человек падает. На белом фоне в полной тишине две черные фигуры - стоящая и лежащая. Для ряда фильмов Янчо существенно, что действие происходит в пространстве, получающем в художественном контексте символический смысл. Это «пуста» - степь в южной Венгрии, бескрайнее, ровное, как скатерть, пространство, по которому редко разбросаны хутора и небольшие деревни. Укрыться здесь нигде: ни леса, ни кустов, а владельцы хуторов, боясь карателей, отказываются прятать беглецов. Бескрайнее однообразие пейзажей, снятых дальним планом, для беглеца (а герой фильмов Янчо часто беглец) дышит безнадежностью»³

Кинорежиссеру Отару Иоселиани как-то был задан вопрос корреспондентом французского журнала «Позитифф»: «В фильмах «И стал свет», как и в «Охоте на бабочек», вы часто пользуетесь общими планами?» О. Иоселиани: «Когда я осознал, что меня меньше всего интересуют индивидуальности, что

все равны и каждый несет в себе свою тайну, стало ясно: крупный и средний план мне не нужны. Камера не может проникнуть во внутренний мир человека. Все равно, как ни старайся, это будет фальшивый стриптиз. А если человека видишь в полный рост, он становится носителем определенного знака. Узнаваемость ему сообщают и режиссура, и его собственные жесты. Этот принцип обратен тому, которому следуют режиссеры, имея перед собой, скажем, такую актрису, как Аджани. Снимая Аджани на крупном плане, они стремятся использовать ее эмоциональность, ее взрывную психику, но им никогда не распознать, что происходит у нее внутри»⁴

Режиссер Терри Гиллиам известен своей любовью к широкоугольным объективам. Его общие планы в фильме «Братья Гримм», например, содержат массу всевозможных деталей и ярких элементов, создающих атмосферу и настроение. Повергая в уныние своих продюсеров, он не устает выстраивать широкие пространственные композиции. Тут в кадре и главные действующие лица, и всевозможные животные, и жанровые сценки на дальнем плане, и живописные улочки средневекового города с дымящими трубами над крышами, и возвышающийся вдали замок. Мир на экране становится огромным и удивительно наполненным, завершенным.

Средний план, наверное, наиболее употребительный. Он дает представления и о месте действия, и о том, как расположены персонажи. На среднем плане можно увидеть и окружающую обстановку, и реакции героев. И главное - взаимодействие персонажей. Это универсальный план. Он предоставляет зрителю наиболее полную и разнообразную информацию.

Но стоит учесть: неточное построение среднего плана может привести к появлению на экране множества лишних, отвлекающих на себя внимание деталей.

Большинство важных актерских сцен снимаются средним планом. Мы все видим, замечаем и понимаем. В начале двадцатого столетия, когда кино было еще немое, а зритель не очень искушенным, режиссеры «подсказывали» с помощью очень крупных планов, что именно происходит (широко раскрытые глаза героини - она удивлена, руки сжимаются в кулаки -

Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры

герой в отчаянии и т.п.). Сейчас режиссеры предпочитают более изящные приемы. На среднем плане мы прекрасно видим и понимаем игру Дастина Хоффмана или Николь Кидман. Кстати, средний план «до колен» часто называют «американским» планом, так как он издавна пользуется большим уважением на студиях Голливуда.

Выдающийся французский режиссер Робер Брессон в свое время активно выступал против немотивированного злоупотребления изменением масштаба изображения. Он говорил: «Человек ведь не меняет каждую минуту на носу очки! И камера -это не швабра, она не должна все время ездить туда-сюда»

Когда я пишу эти строки, на одном популярном телеканале идет ежедневная программа. Это ток-шоу. Беседует журналист с гостем. Хорошая эффектная студия. Остроумный ведущий. Но две камеры, направленные на гостя и ведущего, ни на минуту не останавливаются. Они то наезжают на людей, то отъезжают, то слегка панорамируют вправо-влево, так что голова, скажем, гостя на среднем плане оказывается ежеминутно то в правом углу кадра, то в левом. Камеры шарят по этим двум фигурам, ни на секунду не останавливаясь. Причем общий план (третья камера), когда мы ненадолго видим в кадре обе фигуры, снят статично. Но длится он всего мгновение. Вновь режиссер переключается на камеры, ползающие по лицам и стенам декорации. Это баловство камер приводит к тому, что складывается стойкое ощущение: мы смотрим на обоих героев каким-то не очень трезвым взглядом. Мы будто силимся сфокусироваться на них, но непреодолимая сила заставляет нас упорно раскачиваться из стороны в сторону. Это неоправданное режиссерски, ничем не мотивированное бессмысленное движение камеры, на мой взгляд, раздражает и отвлекает от сути разговора в студии.

Средний план тоже может быть и выразительным, и остроумным.

В одном из фильмов Чарли Чаплина есть такой эпизод. От пьяницы (его играет Чаплин) ушла жена. На экране кадр, снятый средним планом. Спинай к нам стоит герой. Перед ним на столе фотокарточка бывшей жены. Плечи и вся фигура Чаплина содрогаются от неслышных рыданий. Эта трогательная сценка

заканчивается несколько неожиданно. Герой поворачивается к нам лицом. И мы видим, что он и не собирался рыдать. А трясется он потому, что взбивает в шейкере очередной коктейль.

Когда-то автору этих строк пришлось снимать фильм об очень интересном человеке, старом ученом-астрономе. Вместе со своей женой ученый жил в маленьком покосившемся домике. Он уже плохо видел. Почти слепой была и его старенькая супруга. К ним никто не приходил. Дети жили в других городах. Маленькие комнаты были заполнены каким-то хламом. Среди беспорядочно сваленных кастрюль, книг, одежды на мои глаза попался старый орден Ленина, которым был когда-то награжден наш герой, а рядом валялись бутылки и банки. Вместе с хозяевами прямо в комнате жили несколько больших собак, множество котов и невероятное количество ворон и голубей. Передвигались хозяева по квартире, держась за стены. Хотя прошло с тех пор уже много лет, я живо помню свое потрясение от этого зрелища. Времена были такие, что снимать все как есть было абсолютно невозможно. Не мог, не должен был жить так ученый с мировым именем, гордость отечественной науки, о котором в Советском Союзе снимают кино. К счастью, наш фильм был не столько о личности и судьбе этого человека, сколько о его научном открытии, сделанном еще в тридцатые годы. Вместе с оператором Дмитрием Санниковым мы придумывали всевозможные трюки, чтобы хоть что-нибудь снять в этой «нехорошей» квартире. Снимали преимущественно крупными планами, чтобы не лезла в кадр вся эта рухлядь и совершенно неуместная живность. Наша камера следила за тем, как отражается лицо ученого в стеклах картин, висящих на стене. Как выразительна его тень на шкафу. Мы пытались снять его портрет ночью, с улицы через окно, но не смогли грязное окно отмыть. Это нас не остановило. Мы привезли со студии новое окно и все-таки сняли задуманное! Наш фильм был признан довольно удачным. Он рассказывал о малоизвестных вещах. На фестивале «Молодость» я даже получил приз «За режиссуру». Но... Если бы можно было вернуть время назад! Конечно, все те крупные планы, которые мы оставили истории, - это просто игра. Это и не вранье, и не правда. Именно *средние* планы и кинонаблюдения показали бы настоящую жизнь наших геро-

ев: как они завтракали вместе с голубями и воронами за одним столом, как, поддерживая друг друга, добирались из комнаты в комнату, как искали очки, которые уже не помогали, чтобы отремонтировать довоенный телефонный аппарат. Средние и общие планы дали бы нам возможность передать подлинную невымысленную атмосферу этого странного дома. Однако мы сделали все от нас зависящее, чтобы этого не произошло...

В фильме Сергея Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин» есть знаменитый эпизод с каменными львами. Один спит, второй проснулся и поднял голову, третий вскакивает на задних лапах. Смонтированные один за другим, они создают впечатление, будто каменный лев проснулся и вскочил. Поставленные в определенном контексте фильма, эти кадры стали символом начала восстания, когда даже «камень не может выдержать тех зверств, которые творятся, когда все поднимаются на борьбу» Несколько этих кадров (средних планов) метафорически воплотили идею революции.

Современный американский режиссер Вуди Аллен в своем фильме, пародировавшем русские классические романы и фильмы, по-своему воспользовался знаменитыми эйзенштейновскими кадрами. Россия, девятнадцатый век. Господское имение. У входа - каменные львы, подозрительно смахивающие на львов Эйзенштейна. После неистовой любовной сцены, в которой принимают участие герой-супермен, он же русский князь-гусар (его играет сам Вуди Аллен) и его очаровательная подруга, на экране вдруг появляются эти львы. Но смонтированы они не в той последовательности, что у Эйзенштейна, а наоборот. Они не вскакивают, а утомленно падают и тут же засыпают.

Крупный план.

Первые фильмы, как известно, были сняты общими планами.

Один из отцов кинематографа — выдающийся французский режиссер Жорж Мельес - считал, что крупность изображения на экране должна быть такой, будто зритель находится в пятом ряду партера и смотрит на сцену.

Однако очень быстро выяснилось, что зрителей на киносеансах поражают некоторые неожиданные детали. Так, например, в одном из первых фильмов братьев Люмьер «Завтрак ребенка»

(1895 г.) общий восторг вызвала не столько живая сценка за столом, сколько то, что на заднем плане раскачивалась на ветру «настоящая» листва.

Первые попытки сделать камеру более раскованной и приблизиться к объектам съемки вызвали сопротивление и большие опасения продюсеров. Они боялись, что зрители потребуют возврата половины денег, если на экране будет лишь половина актера. Так, например, прокатчики обвинили известного американского режиссера Сесил я де Милля в том, что его фильм принесет убытки, так как он не только слишком крупно снял шпиона, прячущегося за шторой, но еще и осветил его фигуру лишь наполовину. Режиссер, оправдываясь, сослался на творчество великого Рембрандта. Прокатчики мгновенно выпустили фильм, сопроводив его такой рекламой: «Первый фильм с освещением в стиле Рембрандта» - и вдвое увеличили цену на билеты.

Историки кино считают, что именно английский режиссер Джордж Смит первым стал широко использовать в своих фильмах крупные планы. В 1900 году в фильмах Смита зрители увидели и крупный план кошки, которую лечат дети, и маленькую мышь, которая наделала переполох в художественной школе. Потом режиссер показал то, что можно увидеть через увеличительное стекло и телескоп.

Уже другие режиссеры превратили *крупный план* из забавного трюка в очень сильное и выразительное художественное средство. Это были Дэвид Уорк Гриффит и Сергей Эйзенштейн.

Крупный план позволяет установить наибольший контакт с героем. Если мы так приблизились к нему, значит, это не случайно. Мы следим за тончайшими и сложными чувствами, мгновенными эмоциями. Мы привлекаем внимание зрителей именно к этой детали. То, что мы показываем крупным планом, должно быть важным по смыслу. Это - акцент на чем-нибудь. Это что-то наподобие восклицательного знака.

Известный теоретик кино Бела Балаш, исследуя возможности крупного плана, приводил среди прочих такой классический пример использования крупного плана: Дэвид Гриффит снял эпизод, в котором торговец-китаец подбирает у своей двери потерявшую сознание девушку. Он приводит ее в чувство. «Девушка

понемногу выздоравливает, но ее лицо словно застыло в трауре. «Ты умеешь улыбаться?» - спрашивает ее китаец, к которому испуганная девушка мало-помалу начинает проникаться доверием. «Я попробую», - говорит Лилиан Гиш. Она берет в руку зеркало и пальцами поднимает вверх уголки рта. То есть перед зеркалом она делает гримасу улыбки. Получается мученическая маска, вызывающая скорее страх. С такой «улыбкой» она поворачивается к китайцу. Но его добрый взгляд вызывает у нее настоящую улыбку. *Выражение лица остается неизменным.* Только теперь оно согрето глубоким внутренним чувством, и неуловимый тонкий оттенок превращает гримасу в естественную улыбку. Во времена немого кино крупный план составлял целую сцену. Здесь было все - и счастливая находка режиссера, и мастерство актера, и интересное новое переживание для публики»⁵

Для режиссерской выдумки крупные планы - безграничное поле деятельности.

Творческое использование крупных планов может значительно усилить художественное впечатление сцены или эпизода. Как известно, показ «части вместо целого» - издавна известный и распространенный в разных видах искусства прием.

В старом фильме «Тринадцать» Михаила Ромма один из важнейших эпизодов был решен именно на крупных планах. Красноармеец, которому удалось вырваться из окружения, скачет на коне через пустыню за помощью. Мы так и не увидим, как всадник преодолевает длинный путь. Тем не менее мы увидим его следы. Сначала следы коня, потом следы человека (конь не выдержал первым), мы понимаем, что человек по колени проваливался в песок, мы видим по следам, как заплетались его ноги, как тяжело было идти. Длинная цепочка следов тянется до горизонта (общий план). И снова крупный план - брошенное ружье. Мы понимаем, что у человека почти не оставалось сил, если уж он бросил оружие. Еще следы. И на песке мы видим саблю. Даже ее человек не мог уже нести. Перед нами постепенно разворачивается трагическая история борьбы человека с бескрайней пустыней.

Для настоящих режиссеров, больших мастеров экрана, переход с одной крупности плана на другую никогда не был делом

случайным. Аргументы вроде того, что «надоело смотреть общий план, так почему бы не перейти на крупный?» или «мы вставили этот крупный план только потому, что без него два других не монтируются» - не самые убедительные.

Когда есть удачный драматургический и режиссерский замысел, даже простенький, на первый взгляд, крупный план способен подняться до образных высот.

В американском фильме «Я беглый каторжник» (режиссер Марвин Ле Рой) отчаявшийся ветеран войны Ал лен, потеряв работу, несет в ломбард самое ценное, что у него есть, - воинскую медаль. На крупном плане мы видим, как клерк вытягивает ящик стола и небрежно швыряет туда медаль. Мы замечаем: в ящике целая груда точно таких же медалей.

Несколько ранее мы подчеркивали, что именно общий план стремительно вводит зрителей в ход событий и позволяет сориентироваться, где и когда происходит действие. Поэтому общие планы нередко начинают фильмы или телепрограммы. Но иногда режиссер хочет заинтриговать зрителя и не желает сразу же открывать все карты. Множество детективных фильмов начинаются именно с крупных планов: чья-то рука бесшумно открывает отмычкой замок, ноги осторожно шагают по лестнице и т.п.

В начале итальянского фильма режиссера Дамиано Дамиани «Следствие закончено, забудьте» мы видим на крупном плане стол, на нем - множество изысканных блюд и напитков. Рука берет бокал с вином. План более общий: самодовольный, элегантный человек пьет вино. Камера медленно отъезжает, мы еще некоторое время считаем, что действие происходит где-то на банкете или на вечеринке. Но через мгновение понимаем: это - камера в тюрьме. А элегантный человек - босс мафии, попавший за решетку.

В одном из документальных фильмов речь идет о пожилom человеке - некогда знаменитом рок-музыканте и байкере. Мы видим его крупный план - он несется (судя по звуку - на мотоцикле, как когда-то!) по дороге. Развешаются на ветру совершенно седые волосы. Затем - общий план. Оказывается, наш пожилой герой едет всего-навсего на стареньком велосипеде.

В маленьком учебном фильме несколько детишек спорят друг с другом, размышляя о том, что такое любовь и смерть. Они

сняты крупными и средними планами. Только в конце - отъезд до общего плана. И выясняется, что вся эта горячая дискуссия велась во время сидения на горшках в детском садике.

В телерекламе юные молодожены сидят на подоконнике перед только что вставленным металлопластиковым окном. Планы крупные и средние. «Хорошо у нас дома, уютно!» - нежно говорит счастливая жена. Общий план - в квартире дикий беспорядок и кавардак. Идет ремонт. Диктор подхватывает фразу девушки: «Окна нашей фирмы - это всегда уют в вашем доме!»

Случайная, непродуманная и небрежная смена крупности может порой привести к неожиданным результатам.

Телевизионный сюжет о проблемах жилья для милиционеров. Журналист рассказывает о том, как почти на год задерживается сдача дома для сотрудников МВД. Стоит толпа возбужденных работников милиции. Оправдывается перед ними какой-то взмыленный чиновник. Журналист за кадром говорит: «Работникам милиции придется выбирать: или поверить очередным обещаниям, или как-то самостоятельно решать свои квартирные вопросы» На этой достаточно безобидной фразе режиссер меняет крупность плана. И на весь экран крупно мы видим грозное дуло автомата, висящего на плече у милиционера. Причем шутить (или тем более угрожать кому-то!) авторы этого сюжета - как и сами милиционеры - совершенно не собирались. Так само получилось...

Историк кино и киновед Наум Клейман в своей работе «Формула финала» приводит наблюдения Элизабет Боннафон за тем, как строит финалы своих фильмов Франсуа Трюффо. Оказывается, большинство его фильмов завершаются медленным наездом камеры на лицо героя или героини:

«Этот медленный наезд словно сбрасывает вдруг завесу с лица, открывая его зрителю, обнажая с полным бесстыдством самое сокровенное страдание человека; он создает то единственное мгновение фильма, когда взгляд зрителя встречается со взглядом персонажа, и этот кадр, по-видимому, и представляет собой кинематографическую подпись Франсуа Трюффо. В 1962 году Трюффо писал: «Когда взгляд актера встречается со взглядом зрителя, кино обретает субъективный характер. Если публика ищет отождествления, она автоматически станет

отождествлять себя с тем лицом, чей взгляд чаще всего скрещивался с ее взглядом на протяжении всего фильма» («Кайе дю синема», № 138, декабрь 1962 г.).

В кинематографе Трюффо со взглядом зрителя всегда встречается взгляд, выражающий величайшее отчаяние. И если Трюффо вызывает процесс отождествления, то его объектом всегда оказывается страдающее лицо. Можно так же отметить... что лицо крупным планом, на котором останавливается наезд камеры, - это всегда лицо утраты, одиночества и любви, будто персонаж молит объектив о спасении, ищет невозможного общения с кем-то отсутствующим или упрекает зрителя, смотрящего на него»⁶

Мы уже говорили о том, как критично относится к использованию крупного плана Отар Иоселиани. Но то, что по душе одному художнику, вовсе не закон для другого. Ингмар Бергман широко пользуется в своих фильмах крупными планами. Причем делает это так, что его метод становится материалом для исследований не только практиков-режиссеров, но и философов. Об этом размышлял в своей книге «Кино» французский философ Жиль Делез. О бергмановских крупных планах писал в своем исследовании «Лицо, сцена, трансценденция» Олег Аронсон: «У Бергмана есть крупный план, который появляется почти в каждом его фильме. Два лица, в невероятной близости друг к другу, заполняющие все пространство кадра. Эпизод с механическим совмещением лиц в «Персоне» (обнаженный прием) - частный случай этого навязчивого бергмановского крупного плана. Для зрительского восприятия такой план вполне естествен. Он не выбивается из структуры киноповествования... Есть даже обычное кинематографическое прочтение такого кадра - любовники. Подобный план возможен, когда снимается поцелуй. Именно такова композиция каждой из картин знаменитой серии Марка Шагала «Любовники». У Бергмана же это соединение обычно дано «через противоречие»: объединенные в кадре персонажи только что разыграли перед нами историю ненависти. Визуальное соединение не устраняет намеченную границу между ними, но в то же время дает кинематографическое выражение влечению друг к другу - «поцелуй». И это влечение (неназванное метафизическое желание, для которого нет

возраста, пола, социального положения) оказывается не менее значимым, нежели заданное сюжетом, диалогами, репликами негативное отношение между этими персонажами. Ничем не объяснимое, непонятное, противоестественное желание -то, что невидимо ни с какого расстояния... Два лица - это и есть бергмановское лицо... Бергмановская камера приблизилась не к коже человека, фактуру которой открывает перед нами крупный план, но к тому лицу, которое находится за кожей... »⁷

Я надеюсь, эти примеры наглядно демонстрируют то, какое значение имеет выбор режиссером соответствующей крупности плана. Сколько возможностей таится в этом, казалось бы, нехитром действии!

Определяя крупность, режиссер должен учитывать особенности нашего восприятия.

Мы стремимся рассмотреть ближе то, что привлекло наше внимание. Именно крупным планом мы хотим увидеть экзотических мотыльков. Благодаря крупному плану мы можем рассмотреть, как над цветком зависает колибри. Без крупных планов мы не сможем любоваться произведениями живописи. Не увидим уникальные археологические находки.

Один из телевизионных кадров (крупный план) очень запомнился зрителям во время трансляции с чемпионата мира по футболу. Решающий матч. Буйствуют переполненные трибуны. Болельщики что-то неистово скандируют. Ежесекундно вскакивают на ноги. Взрываются петарды. Летят на поле факелы... И посреди всего этого вихря эмоций на трибуне невозмутимо сидит очаровательная девушка и внимательно читает какую-то толстую книгу.

Именно крупный план телекамеры показал всему миру дрожащие руки лидера ГКЧП Геннадия Янаева на пресс-конференции в августе 1991 года. И хотя этот кадр по крупности был скорее средним, но для всех зрителей он воспринимался как крупный. Все видели эти дрожащие руки. Как-то сразу стало ясно: весь этот ГКЧП ненадолго, так как дрожащими руками революцию не делают.

Ничто так не раскрывает характер человека, как крупный план.

В документальном фильме или телепрограмме это особенно заметно. Слова могут быть какими угодно, но характер проявляется и помимо слов. Иногда телекамера просто раздевает человека. Режиссер должен это учитывать и, если нужно, использовать. Вот почему так интересно наблюдать за людьми в документальных фильмах - именно наблюдать, а не слушать бесконечные монологи.

Телепрограмма «Что? Где? Когда?». В ней множество крупных планов. Симпатичные люди. Умные. Образованные. Тем не менее крупные планы раздевают некоторых участников помимо их воли, рассказывают немало об их характерах. Вот модный адвокат - барственный и самовлюбленный. Он не в силах скрыть удовольствия от самого факта пребывания на экране. Вот один из игроков - его наигранные бурные реакции (то неистовое отчаяние, то нервные прыжки в кресле, то фальшивые вспышки радости) показывают жадное стремление в любом случае быть в центре внимания. А вот - полная отдача игре, напряженные глаза, абсолютная сконцентрированность на поисках правильного ответа. Рядом - пустые глаза и выключенность из происходящего хорошенькой девушки-модели, явно лишней на этом празднике интеллектуалов. Она, откровенно скучая, терпеливо ждет той минуты, когда ей придется вручать награду победителю.

Экран видит все.

Лицо прохвоста-депутата, болтающего что-то о «духовности»... Лицо спортивного комментатора, заискивающим тоном берущего интервью у высокого спортивного функционера-Лицо «независимого» политического аналитика, отрабатывающего деньги хозяина...

Когда-то немецкие документалисты Вальтер Шойман и Гюнтер Хайновский сняли фильм «Смеющийся человек». Почти весь фильм на экране крупным планом был показан человек, который рассказывал о своих «героических подвигах» фашиста и наемника. Конго-Мюллер - так звали этого мужчину - не только не прятал своих нацистских убеждений, а, наоборот, с восторгом рассказывал о них зрителям. Авторы (за кадром) не вступали с ним в спор. Они как могли подыгрывали герою, тем самым подталкивая его ко все новым воспоминаниям и умо-

заклучениям, ко все большему саморазоблачению. Поражало даже не то, что он говорил, а КАК. С беззаботной ослепительной улыбкой на лице. Ничто не могло заменить здесь бесконечных *крупных планов*. В этом фильме состоялось полное и абсолютное саморазоблачение героя, без авторских моралите, без гневных дикторских выводов и резюме.

В 1966 году ленинградские документалисты Павел Коган и Петр Мостовой сняли фильм, который стал классикой документального кино, - «Взгляните на лицо». Фильм снимался в Эрмитаже возле картины Леонардо да Винчи «Мадонна Литта». Там была установлена скрытая камера, снимавшая посетителей музея. Большая часть фильма - это крупные планы людей разного пола и возраста. Это фильм о том, как происходит или не происходит встреча с искусством. Мы увидим и пустые глаза, и скучающие физиономии. А потом вдруг - лица увлеченные, вдохновенные. Мы увидим девочку, чрезвычайно похожую на Мадонну. И крупные планы Мадонны будут казаться разными - в зависимости от того, на кого именно она смотрит.

Режиссер Герц Франк пошел еще дальше в своем известном фильме «Старше на десять минут». На протяжении десяти минут на экране будет лишь крупный план маленького мальчика. Он сидит в кукольном театре и смотрит сказочный спектакль. Об этом мы догадываемся по репликам актеров за кадром и полумраку. Все время мы видим глаза малыша. На его лице - вся гамма чувств: радость и гнев, испуг. На наших глазах происходит знакомство маленького человека с большим миром. Этот философский фильм (без единого слова) весь был сделан на одном *крупном плане* ~ и этого оказалось достаточно, чтобы передать очень сложное содержание. Впрочем, к упомянутым фильмам мы еще вернемся во второй части книги для более детального разбора.

Французский режиссер и теоретик кино Жан Эпштейн, восторженно приветствуя появление в киноискусстве крупного плана, писал: «Я никогда не смогу выразить, до какой степени я люблю крупные планы американских фильмов... Неожиданно экран расстилает лицо, и драма, оставшись наедине со мной, обращается ко мне на ты и накаляется до неожиданного напряжения. Гипноз. Отныне трагедия стала анатомической. Декорация пятого акта - это та часть щеки, которая разрывается

сухой улыбкой... Тени смещаются, дрожат, колеблются. Нечто решается. Ветер эмоций подчеркивает облачный рот. Карта лицевых хребтов качается. Сейсмические толчки. Капиллярные морщины ищут трещину в породе, чтобы взломать ее. Их уносит волна. Крещендо. Как конь, вздрагивает мускул. По губе, как по театральному занавесу, разлита дрожь...»⁸

Жан Эпштейн - режиссер, теоретик, поэт и математик - писал о том, что с появлением крупного плана исчезли все препятствия между зрителем и зрелищем. И мы уже не смотрим на жизнь, а проникаем в нее. Крупный план похож на увеличительное стекло, с помощью которого жизнь оголяется, как очищенный от кожуры гранат.

Однако именно эти свойства крупного плана вызывают целый ряд эстетических и этических проблем, о которых обязан помнить любой режиссер.

Особенно важно это в работе над документальным материалом. Не всегда человек, которого снимают, жаждет столь близкого, интимного общения с камерой. Не всегда человек, показанный таким образом, будет обаятелен и привлекателен. Задолго до возникновения кинематографа Джонатан Свифт описал в своих «Путешествиях Гулливера» те страшные ощущения, которые испытал Гулливер в стране великанов. Во много раз увеличенные физиономии, которые он видел «крупным планом», отторгали своим физиологизмом, нежная сценка кормления младенца была омерзительна из-за крупного плана груди исполинской кормилицы.

Об этом стоит вспоминать в те моменты, когда режиссеры и операторы позволяют себе непонятные и непродуманные наезды на очень крупные планы героев документальных фильмов или телепрограмм. Как часто мы видим во весь экран не очень здоровую кожу, железные зубы и перхоть в волосах. Конечно, все это можно снимать и очень крупно, если в этом есть какой-то смысл и определенный замысел. Но чаще всего это ничем не оправдано: просто захотелось «наехать» -ведь трансфокатор позволяет!..

Мало кто из нас хочет появиться на людях неумытым и неопрятным. Мало кто хочет, чтобы ему заглядывали в рот, если он

только что вырвал два зуба. Нет женщины, которая перед съемкой или записью программы не посмотрелась бы в зеркальце. Режиссер должен любить своих героев (если это, конечно, не Конго-Мюллер), и нет ничего плохого, если люди в развлекательной, информационной или образовательной программе на крупных планах будут симпатичными, опрятными и привлекательными. А если есть проблемы, режиссеру стоит вспомнить: помимо крупных, существуют также средние и общие планы. Как говорила одна пожилая актриса оператору: «Снимайте меня как угодно, только чтобы я была молодой и красивой»

Однажды султан, хромым и одноглазый, вызвал к себе художника и приказал написать его портрет. С условием, чтобы султан на нем был очень похож на себя и был бы «так же красив, как в жизни»

Художник изобразил султана очень похожим - хромым и одноглазым. Султан тут же отрубил ему голову.

Вызвали другого художника. Тот, уже наученный горьким опытом предшественника, изобразил султана молодым, красивым и здоровым. Султан и ему отрубил голову - за обман.

Вызвали третьего художника. Он долго работал. Показал портрет султану. Тот был в восторге и щедро отблагодарил портретиста.

Султан был изображен на охоте. Он целился из ружья. Хромая нога стояла на камне, а один глаз был прищурен...

РАКУРС

На первый взгляд может показаться, что все, связанное с ракурсом, касается не столько режиссеров, сколько операторов. Ведь умение найти эффектный ракурс (то есть снять объект под определенным, иногда непривычным углом) - обязанность именно оператора. Операторское мастерство, вкус, фантазия во многом определяют изобразительное решение фильма. Но грань между работой режиссера и оператора очень тонка.

Снять кадр «как-то необычно» - это хорошо. Творческий поиск всегда в почете. Но еще лучше, если эти поиски приведут к каким-то находкам. Большое впечатление на зрителя произведет не просто какой-то странный кадр с выкрутасами, а кадр, в котором будет художественное содержание, подтекст,

образное решение. Если же зрителям показывают всего лишь бессмысленные фокусы - это признак того, что с квалификацией авторов не все благополучно.

Существует множество способов снять каждый отдельный кадр.

Экстравагантное решение будет уместным и похвальным, если будет обусловлено режиссерским замыслом.

В аналитической программе, посвященной политике (например, во «Временах» с Владимиром Познером, «Первый канал», Россия), трудно представить себе, что камера вдруг начнет смотреть на ведущего откуда-то из-под стола или из-под потолка, показывая затылки и лысины собеседников.

В аналитических программах канала 1СТУ ракурсные планы появились тогда, когда изменился дизайн студии. Журналисты и гости ведут разговор, сидя за столом, имеющим форму звезды - логотипа телекомпании. Для того чтобы мы эту звездочку увидели, надо время от времени снимать собеседников с верхней точки.

Немного отвлекаясь, вспомним, что в свое время в Москве был построен огромный по размерам Центральный театр Советской Армии. Сверху гигантское здание имело форму пятиконечной звезды. Но увидеть это можно было только с самолета. Средневековые соборы строили на узких улочках не случайно. Чтобы рассмотреть постройку, нужно было задирать голову. И без того величественное сооружение становилось еще более мощным. И в плане соборы имели форму креста, невидимого снизу. Человек с земли этого не заметит? Зато Всевышний увидит...

Острые ракурсы абсолютно уместны и органичны, скажем, в такой телепрограмме, как «Что? Где? Когда?». Там используют очень подвижные и динамичные камеры. Они и над столом, и под столом, и рядом с игроками, и над ними. Это никого не Удивляет и не раздражает. Камеры здесь, будто «всевидящее око» ведущего, заглядывающее в самые укромные уголки. Кроме того, они своими активными перемещениями, острыми ракурсами превращают зрителей в активных участников событий. Если бы мы сидели в креслах игроков, то именно в таком нижнем ракурсе и видели бы письма зрителей с вопросами, припиленные к мониторам. Именно с таких нижних точек

видели бы кольцо болельщиков, теснящихся вокруг игрового стола. А потом с верхнего ракурса мы видим, как, задрав головы, обращаются игроки к невидимому для них ведущему - неприступному и загадочному, как Волшебник Изумрудного города. Даже рекламный ролик программы снят в этой же стилистике. Нижняя точка, нижний ракурс - камера вылетает на манеж, будто лев, и свирепо «оглядывается» по сторонам. Мы понимаем это благодаря соответствующей фонограмме. И останавливается этот «лев» смиренно и покорно лишь у ноги «великого и ужасного» ведущего - автора программы Владимира Ворошилова. Все эти ракурсные кадры обусловлены замыслом, а не тем, что кому-то просто захотелось побаловаться широкоугольным объективом и необычными точками съемки.

Один опытнейший оператор-документалист снимал в горах электростанцию. Снимал ее с нижних точек, широкоугольным объективом, чтобы маленькое здание имело как можно более солидный вид. И достиг своей цели. Электростанция на экране выглядела не менее грандиозно, чем окружающие горы. Во время просмотра законченного фильма оператор чуть не упал в обморок, когда услышал на этих кадрах дикторский текст: «Эта крошечная электростанция, затерявшаяся в горах...»

- Если бы я знал... если бы «он» мне сказал! Это же не так надо было снимать! - сокрушался оператор.

Можно не сомневаться, что «он» (режиссер) на съемках тоже не имел ни малейшего представления о том, в каком именно контексте будут стоять эти кадры.

Телерепортаж из парламента. Традиционный набор кадров: зал заседаний, голосования, интервью. И вдруг среди обычных, протокольных кадров - в остром ракурсе, снизу, с уровня пола мы видим огромные ботинки депутатов, прогуливавшихся в перерыве. Штанины, будто колонны собора, уносятся куда-то ввысь. Через секунду - самый заурядный по форме кадр: кто-то из руководителей фракции что-то рассказывает на среднем плане. Вопрос о том, что это был за кадр с ногами-колоннами (символ? образ? метафора?), авторов сюжета удивил и поставил в тупик. Они вообще ничего не имели в виду. Просто им надоело снимать каждый день одно и то же. И они решили чем-то блеснуть.

Настоящие художники быстро поняли, какие широкие воз-

можности таит в себе такой, казалось бы, несложный технический прием, как ракурсная съемка.

Классик советской операторской школы профессор Анатолий Головня в своей работе «Оптическая композиция кадра» писал: «Операторское искусство ракурса и света ценилось высоко. Талантливые операторы умели находить экспрессивные киноизобразительные формы для каждого «монтажного» кадра. Операторы умели ракурсами съемки как бы «оживить» бронзовые памятники, архитектурные ансамбли, дымящиеся заводские трубы, развевающиеся знамена, дать самое сокровенное в человеке. Образ на экране приобрел необычайную силу выразительности, языку кино стали доступны метафора, сравнение, ритмика»⁹

Один из выдающихся режиссеров мирового кино Дзига Вертов в одном из своих творческих манифестов подчеркивал: «Я - киноглаз... Я - глаз механический. Я, машина, показываю вам мир таким, каким только я смогу его увидеть. Я освобождаю себя с сегодня навсегда от неподвижности человеческой, я в непрерывном движении, я приближаюсь и удаляюсь от предметов, я подлезая под них, я влезая на них, я двигаюсь рядом с мордой бегущей лошади, я врезаюсь на полном ходу в толпу, я бегу перед бегущими солдатами, я опрокидываюсь на спину, я поднимаюсь вместе с аэропланами, я падаю и взлетаю вместе с падающими и взлетающими телами»¹⁰

Ракурсная съемка помогает ориентироваться в пространстве. Если нужно снять сцену свидания, когда Джульетта стоит на балконе, а Ромео под ним, логично будет снимать их в соответствующих ракурсах.

Но есть более сложные случаи применения ракурсной съемки.

Если она вызвана не только простым желанием лучше показать объект съемки, но и стремлением выразить некую мысль или ощущение, наступает самое интересное.

Ракурсная съемка может придать изображению своеобразную психологическую окраску.

Известный оператор Сергей Медынский (продолжая мысль А. Головни) утверждает, что ракурс можно сравнить с эпитетом. Он удачно и выразительно подчеркивает определенные

черты того, что мы снимаем. Ракурс из технического средства превращается в нечто большее. Он способен передать определенные идеи, эмоции, чувства. Например, можно сказать, что нижний ракурс адекватен эпитетам: *торжественный, радостный, величественный*. Ведь съемка объекта снизу вверх, когда объектив расположен ниже обычного уровня глаз, создает впечатление *торжественности, триумфа, величия*. Если мы так снимаем человека, он будто вырастает, поднимается к небу. В свою очередь верхний ракурс во многих случаях означает, что наш герой *унижен, раздавлен, оскорблен, огорчен*.

Поэтому торжественно снятая с нижней точки электростанция никогда не будет вызывать ощущение «маленькой и потерянной в горах», чтобы там ни говорил дикторский текст.

Французский киновед Марсель Мартен в уже упоминавшемся нами исследовании «Язык кино» приводит многочисленные примеры творческого использования ракурсных съемок старыми мастерами: «Съемка сверху вниз имеет тенденцию уменьшать человека, подавлять его морально, прибивая к земле, показывать как существо обреченное, игрушку злой судьбы. Мы находим яркий образец этого приема в «Тени сомнения»: в ту минуту, когда девушка убеждается, что ее дядя - убийца, камера внезапно трогается с места и начинает отъезжать назад, затем поднимается вверх и становится на такую съемочную точку, с которой ясно видно, какой ужас и бессилие охватывают девушку. Еще лучше пример из фильма «Рим - открытый город», так как он более естествен: эпизод смерти Марии снят с нормальной точки зрения, но сцена ее убийства немцами снята с верхнего этажа здания, и бегущая по улице женщина кажется маленьким, хрупким существом, попавшим в ловушку неумолимой судьбы... Так, в «Деньгах» Марсель Л'Эрбье поместил камеру в самом центре потолка в здании биржи и таким образом нашел довольно оригинальную точку зрения на кишаших внизу дельцов и биржевых маклеров; мы видим также вертикальный, но гораздо более выразительный кадр в «Процессе Парадайна», в сцене, где адвокат обвиняемой, уничтоженный признаниями своей подзащитной, объявляет себя неспособным вести ее дело и покидает зал суда при гробовом молчании; в фильме «Дом, в котором я живу» мы также находим очень

смелую вертикальную съемку сверху вниз, которая психологически обозначает удивление: в ту минуту, когда один из персонажей узнает о смерти любимой девушки, камера отъезжает от него вверх, а он остается внизу, как бы раздавленный обрушившимся на него горем»¹¹

Классический пример последовательного применения ракурсной съемки - фильм немецкого режиссера Фридриха Мурнау «Последний человек» (1924 г.). Величественную, самодовольную фигуру швейцара, главного героя фильма, режиссер снимает снизу вверх до того момента, когда наступает крах его блестящей карьеры. После этого бывший швейцар снят уже сверху вниз, что ярко подчеркивает падение героя.

Но в искусстве нет жестких правил. Съемка сверху вниз может вызвать не только ощущение трагизма, но и беззаботный смех. В американском фильме «Эдди» комедийная актриса Вупи Голдберг играет женщину, которая случайно становится тренером мужской баскетбольной команды. Кадр на тренировке, когда маленькая толстенькая женщина, окруженная огромными игроками, дает им указания, снят сверху. Героиня становится еще более смешной, а вся ситуация еще более глупой.

Не перечислить приключенческие фильмы и боевики, в которых мужественные фигуры героев сняты именно в нижнем ракурсе.

В бесконечных фильмах ужасов именно с нижней точки сняты фигуры самых страшных монстров.

Режиссеры будто откликнулись на призыв выдающегося французского режиссера Рене Клера не стесняться - и простым наклоном своего аппарата получать массу интересных эффектов.

Острые ракурсы значительно изменяют объект съемки. Это, в частности, хорошо понимали пропагандисты с кинокамерами во все времена.

С помощью выразительных ракурсов (но разумеется, не только благодаря этому) певица III Рейха, немецкая киноактриса и режиссер-документалист Лени Рифеншталь, создавала яркие пропагандистские картины о нацистской Германии. Воинские парады, торжественные церемонии, бесконечные шеренги солдат, движущиеся с нечеловеческой синхронностью, снятые в

Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры

острых ракурсах, производили (да и сейчас производят!) сильное впечатление. Это - гимн огромным орнаментальным композициям, где вместо лиц - гигантская мозаика. Впрочем, о фильмах Лени Рифеншталь разговор у нас впереди.

Наибольшее внимание ракурсной съемке уделяли во времена расцвета немого кино. Вообще, принято считать, что именно тогда были открыты почти все выразительные средства экрана. Режиссерам было тяжело. Им приходилось без помощи звука, слова, цвета вести понятный, вразумительный и более того - захватывающий рассказ. Приходилось искать, придумывать и экспериментировать. Не всегда режиссерские новации единодушно принимались. Знаменитый датский режиссер Карл Дрейер в своем немом фильме «Страсти Жанны д'Арк» (1928 г.) старался именно с помощью крупных ракурсных планов передать напряженные диалоги между Жанной и ее судьями в Руане. Этот фильм знаменит своими крупными планами, снятыми во всевозможных острейших ракурсах, которые заменяли слова в напряженном поединке героев. Критики и историки искусства до сих пор спорят, насколько убедительным было это режиссерское решение.

Один из исследователей экранного искусства Рудольф Арнхейм в своей книге «Фильм», которая вышла в 1933 году, много внимания уделял именно ракурсу - как очень интересному и выразительному художественному приему. В частности, он писал о том, как умело найденный ракурс может заставить зрителя увидеть в материале нечто новое: «Так, например, если он увидит на экране обычный кадр гребцов в лодке, его восприятие, вероятно, ограничится пониманием того, что это - лодка с гребцами. Но если, например, камера была подвешена высоко над лодкой и зритель увидит ее сверху, он получит редкое для повседневной жизни впечатление и его интерес будет уже направлен не на содержание, а на форму. Зритель заметит, как поразительно очертания лодки напоминают веретено, как причудливо раскачиваются тела гребцов. То, что прежде ускользало от его внимания, теперь особенно поражает, ибо весь снятый объект в целом выглядит странно и необычно. Таким образом, зрителя вынуждают смотреть на знакомое как на нечто новое, и в это мгновение он становится по-настоящему наблюдательным»¹²

Марсель Пруст писал о том, что некоторые фотоснимки сельских или городских пейзажей люди называют «волшебными». Например, фото кафедрального собора, запечатленного не так, как его обычно видят люди, а снятого в соответствующем ракурсе так, что он кажется в тридцать раз выше, чем дома, которые его окружают.

Ракурс очень связан с точкой зрения. С тем, откуда мы наблюдаем за происходящим.

В театре место зрителя неизменно. Так же поначалу было и в кино. Мы уже вспоминали Жоржа Мельеса и его принцип показывать на экране события так, будто зритель все это видит, сидя в партере. Не случайно, что первые свои фильмы режиссер заканчивал закрытием театрального занавеса и выходом на поклон.

Но быстро выяснилось, что в кино точка зрения - вещь очень динамичная. Камера обрела свободу перемещения. И мы получили возможность рассматривать происходящее с самых разных сторон. Быстро выяснилось и то, что в кино может существовать так называемая «субъективная» точка зрения. То есть события могут быть показаны с точки зрения определенного персонажа - человека, животного или даже какого-нибудь предмета.

И вот здесь ракурсная съемка вновь решительно выходит на авансцену.

В начале фильма «8 1/2» режиссера Федерико Феллини главный герой Гвидо Ансельми воображает, будто он взлетел над землей. Мы видим (с точки зрения Гвидо) острый ракурсный план - его собственная нога парит в воздухе, а к ней привязана веревка, и некий человек внизу (потом мы узнаем, что это продюсер) старается подтянуть его к земле.

Бездомный Шарик из «Собачьего сердца», облитый кипятком, лежит на снегу и в отчаянии смотрит на прохожих. Нижняя ракурсная съемка передает его грустный взгляд на мир.

Несчастливая Вероника из классического советского фильма «Летят журавли» (режиссер - Михаил Калатозов, оператор - Сергей Урусевский) в отчаянии бежит, готовая покончить экизнь самоубийством. С ее точки зрения, в острых ракурсах мчатся мимо нас, над нами и даже под нами ветки деревьев, Дома, земля, железнодорожный состав. В этом же фильме

- знаменитая сцена: падает смертельно раненый в бою главный герой фильма Борис. И мы видим (с его точки зрения), как начинают бешено кружиться перед его глазами стволы деревьев... Правда, это вращение деревьев так всем понравилось, что со временем деревья стали кружиться во множестве фильмов.

В документальном фильме «Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова ткацкий цех был показан «с точки зрения» челнока ткацкого станка, который все время находится в движении.

В фильме «Короткие встречи» режиссера Киры Муратовой важная сцена, в которой главные герои выясняли отношения, снята в остром нижнем ракурсе, будто с точки зрения рака, которого герой варит в кастрюле. Этот ракурс придает эпизоду иронический подтекст.

В американском фильме «Привидение» камера после смерти героя взлетает вверх. И «с точки зрения» души, видит свое собственное бездыханное тело и суесящихся внизу врачей.

В фильме «Иваново детство» режиссера Андрея Тарковского есть такой кадр: Ивану снится сон, будто он сидит на дне колодца, чтобы увидеть звезду. Он смотрит на небо. И вдруг бадья срывается и летит вниз, прямо на Ивана. Летит она медленно, все увеличиваясь в размере. Это очень страшно, мальчик вскрикивает и просыпается.

Субъективная камера, субъективная точка зрения дают очень интересный эффект.

Но их использование требует оправдания. Это должно быть тщательно мотивировано. Тем более что субъективная точка зрения мгновенно изменяет акценты в происходящем на экране. Если мы вдруг увидим ракурсный план комнаты, снятый с точки зрения человека, лежащего, скажем, под столом, для нас самым важным и интригующим тотчас станет уже ТОТ загадочный человек, глазами которого мы увидели эту комнату. Кто это и почему смотрит на комнату из-под стола? Внимание зрителей мгновенно переключается с ОБЪЕКТА на СУБЪЕКТ. Что это с ним происходит?

Стивен Спилберг в «Челюстях» доводил до сердечных припадков зрителей длинными планами пловцов, которых мы видели из-под воды, с точки зрения ненасытной акулы. Мы то

приближались к ним, то чуть отставали, готовясь к кровавой атаке. Зрители поначалу еще не знали, чьими глазами мы смотрим на беззащитные фигурки, беззаботно плещущиеся в волнах, но чувствовали приближение беды.

Сергей Эйзенштейн подробно (правда, весьма скептически) анализировал многие попытки поставить объектив камеры на место героя фильма: «Так, например, сделано в фильме о «Докторе Джекиле и мистере Хайде», в начале которого камера двигается и действует «от имени» главного лицедея - Фредерика Марча, - чье лицо мы впервые видим в тот момент, когда камера останавливается перед... зеркалом... Так сделан фильм «Басгу т Іпе Баке». В этой детективной картине подобный принцип уже доведен до предела.

Один из американских журналов (январь, 1947 год) описывает этот фильм под заголовком: «Камера становится героем в уголовном фильме с Робертом Монтгомери»

Обозначение это, конечно, не совсем верно.

Точнее сказать: герой становится... камерой, и через камеру зритель слит с героем.

«Вместо того, чтобы следить за героем со стороны, аудитория видит все действие через его глаза (то есть через объектив камеры). Когда он садится, камера соответствующим образом приседает; когда он просит выпить - стакан протягивается прямо в объектив. Сам актер (Роберт Монтгомери) никогда не показывается, за исключением коротких мгновений, когда он выступает в качестве рассказчика, или протягивает из-за кадра руку, или - наконец - когда он мельком проходит мимо зеркала...

Крупный план злодея, ударяющего прямо в объектив кулаком, вооруженным медным кастетом, «заставляет аудиторию вскакивать с мест»³

Эйзенштейн упоминает и об использовании субъективной камеры Альфредом Хичкоком: «Он заставляет саму аудиторию как бы... застрелиться!»

В финале фильма «8реllЪоипсЪ» пистолет д-ра Мерчисона с первого плана угрожающе направлен на Констанцию, которую играет Ингрид Бергман.

Она только что изобличила его как убийцу и обрисовала безвыходность его положения. Д-р Мерчисон угрожает ее пристрелить.

Но... (цитирую по сценарию):
«Медленно, непринужденно и отважно Констанция поворачивается спиной к пистолету в руках д-ра Мерчисона, подходит к двери, открывает ее и выходит... Дверь закрывается за ней.

Пистолет в руке Мерчисона неподвижно направлен на закрывшуюся дверь...

Потом медленно, медленно рука его начинает поворачиваться до тех пор, пока револьвер направляет свое дуло прямо в объектив камеры.

Через секунду раздумья палец Мерчисона нажимает на курок, и экран застилается вспышкой от выстрела револьвера»¹⁴
Стоит добавить, что в конце фильма Роберта Монтгомери молодая героиня томно и страстно движется на камеру и дарит объективу свой нежный поцелуй. От классиков перейдем к начинающим. Одна из учебных работ юной студентки-первокурсницы целиком была построена на субъективной камере. Утро. Открывается дверь подъезда, и мы (камера) выходим на улицу. Камера «бредет» по улице, разглядывая всякие интересные вещи: весенний ручеек, случайных прохожих, витрины магазинов. Судя по тому, что снято все это с небольшой высоты, можно предположить, что видим мы все глазами ребенка. Тем более что перед игрушками на детской площадке камера задерживается чуть дольше. Мы приближаемся к входу в школу. Покрутимся возле старшеклассников, не обращающих внимания на малыша, подойдем к входной двери, затем «передумаем» войти в школу и вновь побежим по весенней улице. Теперь объектом нашего внимания станет всевозможная живность: коты на балконах, воробы в парке, голуби на памятнике, собака с намордником. Вдруг, увидев какую-то кошку, камера стремительно рванется за ней. В первую секунду покажется, что это ребенок решил порезвиться. Но камера разгоняется все быстрее и отчаянно бросается за кошкой под днище стоящего автомобиля, вылетает с другой стороны, ныряет под следующую машину, взлетает по стволу дерева, «перепрыгивает» на другую ветку... и отпускает кошку из виду. И тут камера останавливается. Мы видим, наконец, настоящего героя этого маленького учебного этюда - запыхавшегося тощего кота с порванным ухом.

В каком-то смысле любой кадр, снятый оператором-документалистом, - субъективный. Это ведь его взгляд на мир, его точка зрения. Выбрав кадр, определив точку, ракурс, крупность, границы кадра, оператор уже ставит какие-то акценты, пусть и не всегда бросающиеся в глаза. Мы видели множество кадров, снятых во время Великой Отечественной войны. Предаваться утонченным рефлексиям и изысканному самовыражению операторам было некогда. Но в документальном филь-е «Фронтвой оператор», посвященном кинооператору Владимиру Сущинскому, есть удивительные кадры. Это, казалось бы, «неудачные» кадры, снятые самим Сущинским. На них случайно видна тень оператора. Это считалось браком. Кадры выбросили в корзину, и уцелели они просто чудом. Но в фильме об операторе они приобрели какую-то удивительную силу. Они придали будничным кадрам войны личную, субъективную окраску. Владимир Сущинский, замечательный оператор, невольно снял и свою собственную смерть. Во время боя в него попала пуля. Оператор упал, но камера не выключилась и продолжала снимать, уткнувшись в небо.

Очень интересный и сложный пример субъективной камеры приводит Михаил Ямпольский, анализируя фильм Алексея Германа «Мой друг Иван Лапшин»: «Пролог начинается длинным хаотичным движением камеры по квартире рассказчика. Вначале в кадре возникает старая фарфоровая статуэтка, затем камера сползает вниз по шкафу, нагруженному папками и бумагами, затем фиксирует старый радиоприемник и т.д. Прежде чем в фонограмме начинает звучать голос рассказчика, мы слышим его дыхание, слышим, как он откашливается. Таким образом, первое же движение камеры задается нам как субъективный план, мир предстает увиденным глазами автора повествования. Но неожиданно кадр прочерчивает быстрым движением справа налево немолодой человек, которого мы не Успеваем рассмотреть. Одновременно закадровый голос вводит последующее повествование как авторскую исповедь: «Это мое объяснение... объяснение в любви к людям, рядом с которыми Прошло мое детство »...Камера между тем движется по квартире, останавливается на мальчике, сидящем на лестнице. И вновь

закадровый комментарий: «Это мой внук - хороший мальчик» Это обозначение в кадре, как *моего* внука, окончательно привязывает взгляд камеры к взгляду рассказчика. Камера, однако, продолжает блуждать по дому, покуда мы обнаруживаем на террасе старого дома за столом того самого немолодого человека, который промелькнул в начале трэвеллинга (трэвеллинг - съемка с движения. - *Прим. Р. Ш.*). Тот смотрит снизу вверх прямо в камеру. Трэвеллинг прекращается статичным кадром. Казалось бы, бесцельные блуждания камеры пришли к цели своих хаотических поисков. Этот человек и есть повествователь, от его лица пойдет рассказ... Так в самом начале фильма происходит первоначальная идентификация рассказчика с автором, а затем их расслоение. Рассказывает один, показывает другой»¹⁵

ПАНОРАМЫ

Трудно найти фильм или телепрограмму, в которых не было бы всевозможных панорам, проездов, наездов и отъездов. Камеры движутся на тележках и машинах, летают на вертолетах и кранах.

Панорама значительно расширяет угол зрения и позволяет увидеть в динамике то, для чего понадобилось бы снимать целую серию статичных планов. Панорамы значительно усиливают эффект присутствия.

Панорамы, как правило, делятся на три типа:

1. **Обзорная панорама.**
2. **Панорама слежения.**
3. **Переброска камеры.**

Обзорные панорамы применяют тогда, когда нужно осмотреть заинтересовавший авторов пейзаж, архитектурный ансамбль или какой-то предмет (примеров можно приводить множество).

Панорама слежения применяется тогда, когда камера следит за движущимися героями, предметами, животными и т.д. и т.п.

Мгновенная переброска камеры с одного плана на другой (часто изображение на такой сверхбыстрой панораме просто смазывается) применяется при динамичных съемках спортивных состязаний, военных действий, катастроф и пр.

Несколько самых простых советов.

Панорама (за исключением переброски) должна быть плавной, без рывков. Если нет возможности снять панораму именно так (у вас, например, старый разбитый и разболтанный штатив), лучше снимите несколько статичных кадров разной крупности.

Панорама должна начинаться со статики и статикой заканчиваться. Если вы снимете именно так, при монтаже у вас не будет никаких проблем - эта панорама смонтируется с любым изображением. Если у вас почему-то не будет начальной или финальной статики, то могут возникнуть большие проблемы. Возможно, даже придется пожертвовать этим кадром - незаконченная панорама ни с чем не смонтируется. Даже если вы снимаете панораму сопровождения и ваш герой все время движется, найдите статичную начальную точку, пока героя еще нет в кадре, включайте камеру, пусть ваша панорама начнется лишь в тот момент, когда герой войдет в кадр. Так же нужно и закончить панораму. Пусть камера остановится и герой выйдет из кадра. При необходимости статичные начало и финал вы отрежете и сможете смонтировать несколько панорам на движении. Но (на всякий случай) у вас будет и статика, которой вы сможете закончить любой кадр прохода или даже весь эпизод.

При обзорной панораме важно, чтобы финальная точка панорамы (то, куда мы спанорамировали) была интереснее начальной. Иначе возникнет вопрос: а зачем это мы с более интересного вдруг перевели взгляд на совсем неинтересное? В жизни так не бывает.

При панораме-переброске нам важно только начало и конец. Все, что в середине, значения не имеет. Это все равно рассмотреть будет невозможно. Резкая переброска с финиширующего велосипедиста на лицо рыдающего от счастья тренера придаст кадру динамику и взволнованность.

Динамическим панорамированием называют все виды съемки с движения. Для съемки динамических панорам все сказанное выше так же актуально.

Панорамы добавляют экранному рассказу немало красок.

Ни одно шоу невозможно представить сегодня без летающих камер.

Во французском документальном фильме «Птицы» миниатюрная камера парила рядом с птицами, запечатлев невероятные по красоте и уникальности моменты.

Художественную силу обычных и динамических панорам поняли давно, чуть ли не с первых шагов кинематографа. Именно тогда камера поднялась впервые на лифте Эйфелевой башни, стала снимать с крыши вагона поезда. Дэвид Гриффит для съемок гигантской декорации фильма «Нетерпимость» построил огромную движущуюся платформу.

В этой книге мы еще не раз будем говорить о том, как панорамы и движущаяся камера позволяют режиссерам сделать изображение интереснее.

Пока всего лишь несколько примеров, которые приводит Жиль Делез в своей книге «Кино»: «Возьмем, к примеру, знаменитый план из «Толпы» Кинга Видора, Митри (французский исследователь кино, профессор. - Прим. Р. Ш.) назвал его «одним из прекраснейших трэвеллингов во всем немом кино»: камера движется против толпы, затем устремляется к небоскребу, карабкается на двадцатый этаж, берет в кадр одно из окон, обнаруживает зал, полный конторских столов, проникает туда, продвигается по залу и добирается до стола, за которым сидит герой. Или возьмем не менее знаменитый план из «Последнего человека» Мурнау: камера находится на велосипеде и сначала попадает в лифт, спускается в нем, сквозь оконные стекла схватывает зал фешенебельного отеля, непрерывно разлагая и соединяя движения, -затем она «просачивается» сквозь вестибюль и в громадные автоматически открывающиеся двери - и все это в едином и совершенном движении»¹⁶

Нужно заметить, что съемка всевозможных проездов в старом кино осложнялась еще и тем, что оператору приходилось постоянно (с равномерной скоростью) вращать ручку кинокамеры.

Замечательные примеры движущейся камеры можно найти во всех фильмах, снятых советским кинооператором Сергеем Урусевским. В документальном фильме «Я - Куба!» он в одном непрерывном кадре, например, выходил из окна многоэтажного дома наружу, спускался в специальной люльке на пару этажей ниже и входил в окно другой квартиры.

Французский исследователь кино Андре Базен считал одной из самых гениальных динамических панорам в истории кино - кадр из фильма Жана Ренуара «Преступление господина Ланжа»: камера покидает персонажа в углу двора, поворачивается в противоположную сторону, обшаривает пустую зону декораций, а затем ожидает персонажа в другом конце двора, где герой готовится совершить преступление. «Разумность пути, избранного кинокамерой, вызывает еще большее восхищение, чем его смелость. Эффективность такого пути обусловлена, с одной стороны, непрерывностью обзора от начала до конца сцены... с другой стороны, персонализацией камеры, которая, поворачиваясь вокруг своей оси, спиной к действующим лицам, выбирает таким образом наикратчайший путь. Лишь у Мурнау можно отыскать примеры подобного движения кинокамеры, совершенно свободно обращающейся и с персонажами, и с драматургическими построениями»¹⁷

Очень эффектно использовано движение камеры в российском фильме «Прогулка» режиссера Алексея Учителя. Практически весь фильм камера находится в постоянном движении. Она сопровождает трех молодых героев - двух парней и девушку, случайно познакомившихся на улице. Один из начальных кадров фильма, в котором мы впервые видим девушку, гуляющую по Москве, затем замечаем парня, которому она понравилась, и следим за его попытками с ней познакомиться, длится несколько минут! Длинные, но чрезвычайно динамичные кадры проходов героев (в это время они ведут оживленные разговоры, ссорятся, мирятся, влюбляются и разочаровываются друг в друге) создают ощущение реально текущего времени. Редкие монтажные стыки почти незаметны. Единство действия придает происходящему какой-то неповторимый аромат и атмосферу. По ходу фильма камера лишь пару раз на мгновение оставит героев. Особенно эффектно (и даже с изыском!) это сделано в эпизоде с трамваем. Прошла уже почти половина фильма. И мы, поняв принцип, уже знаем, что камера будет неотступно следовать за героями до конца повествования. Но тут режиссер готовит зрителям неожиданность. Камера «входит» в трамвай, куда собираются войти и наши герои. Но вдруг они передумывают ехать и остаются на улице. Двери тем време-

нем закрываются, и трамвай вместе с камерой трогается с места. Мы видим через заднее стекло вагона, как все уменьшаются три удаляющиеся от нас фигурки. Зрителей охватывает некоторое беспокойство: куда мы это от них уезжаем? Но в этот момент герои вдруг изменяют свое первоначальное решение и с криками бросаются вдогонку трамваю. Водитель притормаживает, открывает двери, и запыхавшиеся герои, к полному удовлетворению зрителей, вновь занимают место перед камерой.

АТМОСФЕРА КАДРА

У итальянского писателя Альберто Моравиа есть рассказ под названием «Ну как, тебе легче?».

В нем речь идет о брате и сестре, которые никак не могут понять друг друга. Сестра пытается рассказать брату о своей семейной драме (ее оставил любимый) и делает это очень эмоционально. В ее рассказе принимают участие и грозные тучи, которые «аккомпанируют несчастью», и море, которое будто смеется над ней, и многие другие одушевленные фантазией женщины предметы и явления природы. Прагматичный брат, пытаясь ее успокоить, все время перебивает сестру. Он не столько сочувствует, сколько поправляет ее: тучи — это всего лишь физические явления, у моря нет никакого рта, и оно не может смеяться, и тому подобное. Но когда спустя несколько минут раздается звонок телефона и брат узнает, что его тоже оставила любимая, настроение у него резко меняется. И красный пластмассовый телефон кажется ему огромным кровавым пятном...

Все, что мы наблюдаем вокруг, имеет определенную эмоциональную окраску.

Ни одно событие не существует в эмоциональном вакууме.

Для влюбленного самый серый день ярок и прекрасен.

Для убитого горем солнечный свет меркнет в прямом смысле слова.

Без эмоциональной окраски все происходит только в плохом фильме.

Если фильм или телепрограмма нас не волнует и не трогает, проблема может заключаться именно в этом. Возможно, режиссеру просто не удалось создать захватывающую, эмоциональную атмосферу.

Чтобы добиться этого, нужно работать над каждым кадром.

Вот простейший пример.

На экране - больной ребенок, лежащий в кроватке. Мама заботливо склонилась над ним. Этот кадр произведет на зрителя нужное впечатление, если оператор сможет светом создать соответствующую тональность изображения. И действительно, приглушенные, мрачные тона, длинные тени, лежащие на стенах комнаты и на кроватке ребенка, вызовут ощущение серьезной опасности, нависшей над больным малышом. И наоборот, светлые тона, лучи солнца, льющиеся из окон и заполняющие кадр, создадут ощущение надежды на скорое выздоровление. Разная тональность придает одному и тому же изображению противоположный смысл.

Можно идти и «от обратного». Самые жуткие и страшные события французского фильма «Под ярким солнцем» происходят на фоне замечательных средиземноморских пейзажей. Контраст между чарующей природой и страшным преступлением, совершенным главным героем фильма, лежит в основе режиссерского замысла, который последовательно воплощается авторами.

Замечательную атмосферу мгновенно создает режиссер Клод Лелюш в одном из первых кадров фильма «Мужчина и женщина». Мы знакомимся с главным героем. На среднем плане видим мужчину с сигарой в зубах и газетой в руках. Мужчина вальяжно садится в открытую машину и, не глядя на водителя, небрежно бросает: «Антуан, в клуб!..» Машина срывается с места. Но мужчина вдруг передумывает и приказывает ехать в казино. Через секунду мужчина требует развернуться и ехать в другую сторону (водителя мы не видим, он за кадром). Машина делает какой-то неудачный маневр, - водитель ведь сбит с толку! - и не успеваем мы возмутиться самодурству этого легкомысленного месье, как мужчина, молниеносно отшвырнув газету, помогает водителю вывернуть руль. Следует стремительный отъезд. И мы видим, что за рулем сидит маленький мальчик, которого отец учит водить машину. Крупность плана и авторская выдумка мгновенно создали лирическую, доверительную и чуть ироничную атмосферу, в которой живут герои - отец и сын.

Когда в том же фильме мы познакомимся с работой героя - автогонщика, кадры вновь будут максимально насыщены эмоци-

ями. Мы увидим машину героя на трассе под дождем, в тумане, когда гонщик будет преодолевать круг за кругом на автодроме. Мы увидим машину героя и во время ночной гонки, когда фары будут ослеплять глаза, а кровавое солнце всходить над мокрой, смертельно опасной трассой.

А вот другой пример.

Советский фантастический фильм о девочке, которая наделена фантастическим даром. Она может на расстоянии передвигать вещи. Эпизод на натуре. Девочка одним взглядом заставляет тронуться с места автомобиль. Теоретически это интересная и эффектная сцена. Но она снята так, что абсолютно ничем не захватывает и не удивляет зрителя.

Из всех возможных решений на экране — самые невыразительные. Какая выбрана натура? Какой ракурс? Какая композиция кадров? Что за машина тронется с места под взглядом девочки? Какая погода на улице - солнце, дождь, ветер, метель? Какое звуковое решение? В каком состоянии сама эта девочка? На все вопросы ответы одинаковые: никакой, никакая, никакое...

Режиссер должен уметь создавать нужную атмосферу в каждом кадре не только игрового фильма. Это относится и к документальным очеркам, фильмам-портретам, документальным сериалам. Если нет атмосферы, фильм или телепрограмма не будут живыми. Станет невозможной эмоциональная связь со зрителем.

Французский телесериал посвящен тайнам египетских пирамид. Слово «тайна» даже вынесено в название. И ни одного намека на тайну в изображении, звуковом решении, монтажном строе фильмов. Кадры пирамид похожи на слайды. Все снято грамотно, четко - и невероятно скучно. Минимум эмоций и хоть какого-то авторского поиска. Вся драматургия лишь в дикторском тексте. И не раскаленной пустыней, а арктическим холодом веет с экрана. Невольно вспоминаются другие кадры, снятые в тех же местах киевским оператором Михаилом Лебедевым. Те же руины древних египетских сооружений, но сняты они совсем по-другому. Вечер. По развалинам проплывают длинные тени прохожих. Самих людей мы не видим, но по старинным стенам проплывают силуэты детей и взрослых, велосипедистов

и тележек, запряженных осликами. Это производит какое-то фантастическое впечатление - будто переплелись времена. А в других кадрах на фоне древних руин вдруг начинают вспыхивать какие-то странные огни. Они мчатся среди развалин и придают всему загадочный вид. Правда, скоро выяснится, что это солнце отражается и вспыхивает бликами на лобовых стеклах автомобилей, мчащихся по трассе, проложенной рядом.

На канале «Дискавери» можно увидеть немало документальных сериалов, посвященных Второй мировой войне. Уникальная хроника, высокое техническое качество изображения, авторитетные эксперты, интересные свидетели событий - все есть в этих фильмах. Но зачастую похожи они на какой-то протокол, холодный и бессердечный. Факты есть. А эмоций почти нет. Это определенный стиль западной теледокументалистики. Авторы делают упор на факты. Дают возможность зрителям самим делать выводы. Режиссеры сознательно не «прессингуют» зрителей, не выжимают слезы или праведный гнев. Они подчеркнуто неэмоциональны. И в этом есть своя режиссерская логика. Тем не менее такая стилистика не единственно возможная.

Коротенький фильм «Память» киевского режиссера Феликса Соболева был построен на одной-единственной фотографии неизвестного солдата Второй мировой войны. Когда фото впервые было опубликовано в книге маршала Жукова, множество людей узнали в этом солдате своего отца, мужа, сына, которые пропали без вести на фронте. В финале фильма эта фотография (когда камера отъезжала от нее) превращалась в сотни, тысячи точно таких же фотографий. Они были выстроены, будто солдаты на параде. И вдруг они трогались с места под звуки воинского марша, как армейские колонны. Этот кадр, имитирующий ракурсную съемку сверху, нес чрезвычайно мощный эмоциональный заряд. Мгновенно из области хроники, документов мы переносились в настоящее, волнующее искусство.

В одном американском документальном телефильме рассказывалось о том, как где-то на Аляске был найден бомбардировщик, который шестьдесят лет назад упал среди снегов Дальнего Севера. Группа энтузиастов отремонтировала самолет и собралась вновь поднять его в небо. Самые волнующие кадры -

когда снова заработали двигатели. И замечательная деталь - на металлических кожухах двигателей стал понемногу оттаивать лед. И тонкие струйки, будто слезы, потекли по «мужественному лицу» бомбардировщика.

Есть много режиссерских и операторских средств, позволяющих создать нужную атмосферу, эмоционально увлечь зрителей - от тональности кадра до его длины, от композиции кадра до времени съемки и т.д.

В классическом американском фильме «12 рассерженных мужчин» на протяжении всего фильма присяжные стремятся выяснить, виновен ли молодой парень, которому грозит смертная казнь. Улики против него серьезные. Большинство присяжных спешат поскорее закончить дело, так как убеждены в вине подсудимого. Лишь один человек становится на его защиту. Драматизм ситуации режиссер подчеркивает и такой, казалось бы, второстепенной деталью: в городе стоит страшная жара. Вентиляторы гоняют горячий воздух и не помогают. Страшная духота в комнате заседаний. Ни газированная вода, ни открытые окна не помогают. Кажется, что уже просто физически невыносимо терпеть эту пытку в совещательной комнате. Герои в насквозь мокрых рубашках доведены до иступления. И лишь один упрямый правдоискатель не соглашается уступить. В конце концов, он добивается справедливости - парня единогласно оправдывают. К слову, эту физически ощутимую атмосферу создали вместе режиссер Сидней Люмет и оператор Борис Кауфман (младший брат Дзиги Вертова, снимавший в качестве оператора фильма с режиссерами-классиками Жаном Виго, Абелем Гансом, Кингом Видором, а также с Винсентом Минелли, Эли Казаном и Отто Преминджером).

И опять противоположный пример. В начале фильма «Разорванный занавес» режиссер Альфред Хичкок создает ироничную и интригующую атмосферу. На круизном пароходе где-то в северных морях вышла из строя система отопления. Мы знакомимся с героями фильма, когда они в шубах, пальто и меховых шапках безуспешно пытаются выпить в баре свои коктейли, превратившиеся в лед.

Чрезвычайно длинные планы в документальных фильмах Александра Сокурова придают, казалось бы, простым кадрам

мощную философскую окраску. Так, в одной из его картин мы долго наблюдаем за тем, как люди бредут по проспекту после праздничного салюта. Короткие планы едва ли привлекли бы наше внимание к происходящему. А длинные кадры позволили внимательно взглянуть в эту унылую картину. И чем больше мы всматриваемся в толпу прохожих, тем страшнее становится зрелище: это праздник без праздника, пасмурные лица, сгорбленные фигуры, милиция, подгоняющая людей...

Мужчина и женщина - герои уже упоминавшегося нами

И французского фильма «Мужчина и женщина» - знакомятся в машине во время ночного путешествия. Здесь завязываются отношения двух не слишком счастливых людей. Режиссер Клод Лелюш мастерски создает атмосферу этой поездки. Ночной дождь, ветер - а мы сквозь запотевшее стекло машины видим, как все теплее становится внутри машины, как постепенно тает лед в отношениях двух людей. Ироничную атмосферу своим фильмам о приключениях Шерлока Холмса режиссер Игорь Масленников задает с первого кадра - с титров. Если помните, из какого-то бессмысленного набора букв с помощью специальной «шифровальной» таблицы появляются слова-титры, расшифрованные великим детективом. Игру в «английский» детектив подчеркивают и первые музыкальные звуки. Режиссер попросил композитора написать «что-то похожее на позывные радио ВВС», и это отлично было выполнено - мы мгновенно переносимся в добрую старую Англию. Эмоциональное воздействие на зрителя должен оказывать каждый кадр.

Когда мы видим динамичного ведущего теленоостей в современной студии, а на заднем плане - журналистов, которые работают за компьютерами в ньюс-руме, это производит нужное впечатление. Мы эмоционально ощущаем осведомленность этих людей. Мы начинаем верить в то, что именно здесь владеют свежей, еще горячей информацией. Конечно, подобное впечатление может быть и ошибочным - но дело уже сделано. И наоборот - вялый ведущий в старомодном костюме, сидящий на фоне синей помятой тряпки, служащей фоном, невольно порождает у зрителей мысль о том, что мы с этим парнем будем последними, кто узнает о каких-то важных мировых новостях.

Атмосфера изысканной, эlegantной игры присутствует в каждом кадре телепрограммы «Что? Где? Когда?». Одежда игроков, дизайн студии, свет, музыка, способ съемки, монтаж, темпоритм - все создает определенный настрой.

Дискуссионный клуб «Последняя баррикада» (собиравшийся когда-то на канале «1+1») - интеллектуальная программа. Главное в ней - острая, парадоксальная мысль. Для атмосферы, способствующей абстрактным размышлениям и сложным умопостроениям, вполне подходила черная студия, в которой не было ничего лишнего. Иногда мы видели героев, отражающихся в полированной поверхности стола. Их изображение вверх ногами тоже не вызывало удивления: здесь многие мысли ставили с ног на голову и не любили банальностей.

Атмосфера азартного вызова и даже провокации в телевизионной программе «Гордон» (НТВ) начиналась с первого кадра. Красный фон, на котором происходило все действие, раздражал и по всем правилам психологии, дизайна и вообще здравого смысла не должен был иметь место в приличной телепрограмме. Чуть позже мы замечали и нестандартный, мягко говоря, монтаж, нарушающий все писаные и неписаные законы. Затылок ведущего фигурировал в кадре гораздо чаще лица. Смотрели участники передачи в спины друг другу, так как камеры были расположены «неправильно». Их расставили вопреки законам. Но все эти странности ~ мелочь по сравнению с заумными дискуссиями, лежащими в основе передачи. Такое на телевидении встретишь не часто. И выяснялось, что все эти визуальные странности были абсолютно логичной и продуманной подготовкой зрителей к тому, что сейчас будет все «против правил».

Атмосфере каждого кадра уделял огромное внимание Андрей Тарковский. Он предостерегал студентов от наивной надежды на то, что посредственные кадры могут быть спасены интересным монтажом. Он утверждал: мастерство режиссера можно оценить, увидев лишь один кадр. Все сразу будет ясно - есть ли там жизнь, напряжение, ритм, эмоции. Если кадры холодные, пустые, невыразительные, режиссера не спасет ни монтаж, ни музыка, ни дикторский текст.

«Кабинет доктора Калигари» и другие знаменитые фильмы немецкого экспрессионизма с первых кадров захватывали зри-

телей своей необычной, загадочной и мистической атмосферой. Пусть критики говорили, что эти фильмы сделаны «из бумаги и картона», что главными их творцами были не режиссеры, а талантливые художники и декораторы - обо всем этом можно спорить. Бесспорно иное: загадочные декорации, не похожие ни на театр, ни на реальную жизнь, игра со светом и прочие режиссерские приемы создавали напряженную, взвинченную и нервную атмосферу. И ее режиссеры выдерживали в КАЖДОМ КАДРЕ. Французский режиссер и теоретик киноискусства Жан Эпштейн, которого мы уже цитировали, утверждал: успех экранного произведения зависит не только от драматического действия или анекдота, лежащего в его основе. Сила экрана состоит в другом: настоящая драма может прятаться в шторе на окне, может быть растворена в стакане с водой. Комната может быть насыщена драмой в разных ее стадиях. Сигара дымит угрозой на горле пепельницы. Пыль измены. Пейзаж должен быть не таким, как его обычно демонстрируют в документальных фильмах о красотах Бретани или Японии. Пейзаж на экране должен передавать состояние души, потому что он и есть состояние души.

ОДИН КАДР - ОДИН ФИЛЬМ

Первые фильмы, как известно, состояли всего из одного кадра («Прибытие поезда», например).

Несколько лет назад провели любопытный эксперимент. Многим известным режиссерам дали камеру братьев Люмьер и предложили снять фильм одним кадром - так, как это делали великие предшественники. В результате было снято немало интересных и оригинальных миниатюр, документальных и игровых. В очередной раз подтвердилось, что один-единственный кадр может вместить в себя очень много.

Работа над фильмом, состоящим из одного кадра (а этим время от времени занимаются как студенты, так и профессионалы), - дело сложное и непривычное. От режиссера требуется все его мастерство и выдумка. Ведь он очень ограничен в выборе средств. Прежде всего исключается монтаж. Нельзя рассчитывать и на то, что следующий кадр или эпизод усилит предыдущий. Выкладывать нужно немедленно и полностью. Есть замечательные примеры режиссеров, для которых не было незначительных,

проходных кадров. Андрей Тарковский считал таким человеком Робера Брессона. Тарковский говорил студентам, что, по его мнению, Брессон - второй режиссер, который снимает так много дублей. Чаплин снимал по сорок дублей, и Брессон тоже. Его не удовлетворяла какая-то мелочь в интонации актера или микроскопическая неточность движения камеры - и он переснимал, пока не возникало нечто абсолютно соответствующее его замыслу. Вообще, у Брессона все построено на миллиметрах, на сантиметрах, на миллиграммах. Он - будто аптекарь, для весов которого имеет значение вес каждой пылинки.

Как-то выдающийся итальянский кинодраматург и писатель Тонино Гуэра, автор сценариев фильмов Феллини, Антониони, Тарковского, рассказывал петербургским студентам о своих последних замыслах. Среди них был и такой: из тюрьмы домой возвращается только что освобожденный после многолетнего заключения человек. И что он сделал прежде всего? Выпустил на волю птичку из клетки.

Экранизация этой миниатюры вполне могла бы состоять из одного кадра.

Мы уже упоминали о художественном фильме Александра Сокурова «Русский ковчег», где в один кадр режиссер вместили события нескольких веков.

Из одного кадра состоит один из видеоклипов певца Валерия Меладзе, построенный на сложном проходе по какому-то музыкальному клубу. Нечто подобное Григорий Александров продемонстрировал семьдесят лет назад в знаменитых «Веселых ребятах». Там Леонид Утесов во время длинного и сложного прохода, отснятого одним кадром, поет знаменитую песню «Легко на сердце от песни веселой...».

Фильмы, состоящие из одного кадра, не требуют монтажа. Тем не менее монтаж здесь тоже существует. Особый, так называемый **внутрикадровый монтаж**.

На внутрикадровом монтаже остановимся чуть детальнее. Это не обычный монтаж. Мы ничего не режем и не делаем склеек. Мы монтируем прямо во время съемки, изменяя расстояние от камеры до персонажей, меняя композицию кадра, двигаясь вместе с актерами или нашими документальными героями, не выключая камеру. Кадр остается одним и тем же, а крупность планов меняется.

...Во весь экран - реторта с кипящей жидкостью. Над ней хитросплетения стеклянных трубок, змеевиков.

Чьи-то руки снимают реторту с огня, переносят на подставку.

Но вот мы, начиная постепенно отъезжать назад, и видим уже лицо старого алхимика, а потом и всю его сгорбленную фигуру.

Таинственная лаборатория раскрывается перед нами все шире и шире. Мы уже видим всю обстановку этой средневековой кельи с низкими сводами. Мы продолжаем отъезжать, и вдруг... в кадр попадают современные осветительные приборы, которыми пользуются при киносъемках, а потом и сама съемочная группа, режиссер с оператором у кинокамеры... Оказывается, это киносъемка. Из глубины «лаборатории» прямо к камере бодрым шагом подходит «старец-алхимик»...

Возможно, таким кадром мог бы начинаться фильм о буднях киностудии. Но нас в данном случае интересует другое: все, что мы только что видели на экране, снято **ОДНИМ КАДРОМ**. Благодаря движению камеры (отъезд) «монтаж» разных планов состоялся непосредственно во время съемки, а не путем склейки отдельных кадров.

Так мы осуществили монтаж внутри одного динамического кадра, то есть **внутрикадровый монтаж**.

А разве нельзя было то же самое снять отдельными статичными кадрами, а потом склеить в одну монтажную фразу?

Конечно, можно. Но при съемке этого кадра подвижной камерой к средствам эмоционального воздействия прибавляются еще, по крайней мере, три компонента. Первый - темп движения съемочной камеры. В данном случае медленный отъезд подчеркивал неторопливость, даже своеобразную торжественность обстановки средневековой лаборатории-кельи. Второй - динамический кадр усиливает у зрителя «эффект присутствия», ощущение себя участником происходящего на экране, а значит, тем сильнее будет третий компонент - неожиданность превращения лаборатории алхимика в современный кинопавилон.

Однако из сказанного не следует делать вывод, что во всех случаях движение камеры обязательно усилит эмоциональность изображения.

Интуиция и опыт подскажут вам, когда целесообразнее строить монтажную фразу из отдельных планов, а когда лучше объ-

единить действие в один кусок и снять его, используя внутрикадровый монтаж.

И конечно, главным критерием при отборе того или иного варианта должна быть та задача, которую режиссер ставит перед собой в этом кадре, сцене, эпизоде.

Внутрикадровый монтаж осуществляется не только с помощью подвижной камеры, но и специально распланированными передвижениями актеров или действующих лиц в съемочном пространстве, то есть соответствующей МИЗАНСЦЕНОЙ.

В фильме «Собачье сердце» Владимира Бортко есть сцена, в которой профессор Преображенский и приват-доцент Бормен-таль впервые читают двум пришедшим к ним ученым материалы своего невероятного эксперимента. В кадре слева стоит Бор-менталь и читает документ. Справа - профессор Преображенский. Он так взволнован, что стоять на месте не может и нервно ходит вперед-назад. Декорация выполнена таким образом, что в глубину кадра уходит анфилада комнат. И профессор постоянно перемещается с переднего плана на самый общий, уходя в глубь помещения и тут же возвращаясь.

Грузинский режиссер Отар Иоселиани, много лет живущий и работающий во Франции, как-то привел пример десятиминутного фильма Паскаля Обье «Спящий»: «Как известно, монтаж бывает не только покадровый, поэпизодный, но и внутрикадровый. Например, десятиминутный фильм Паскаля Обье «Спящий» целиком снят по принципу такого монтажа. Ничего другого, кроме того, что на лесной полянке под деревом лежит человек, в фильме нет. Но сначала мы видим эту поляну с высоты птичьего полета. Умиротворенный покой природы и человека в ней. Потом камера медленно-медленно начинает приближаться к спящему, и в последний момент, в финальных кадрах, мы вдруг понимаем, что этот человек мертв. Вот типичный пример, когда все действие фильма раскручивается при помощи внутрикадрового монтажа. Но, к сожалению, чаще бывает наоборот, даже эпизоды, снятые по принципу покадрового монтажа, например: пейзаж, дождик, девочка - не объединяются в какую-то языковую фразу и тем самым не имеют смысла»¹⁸

Первая работа одного из студентов-первокурсников ВГИКа тоже была построена на одном кадре. Сначала мы видим крупный план

врача. Он с помощью стетоскопа внимательно выслушивает больного. Правда, самого больного мы пока что не видим. На крупном плане - внимательные, чрезвычайно сосредоточенные глаза врача. Начинается медленный отъезд, в кадре уже почти вся фигура врача. Он почему-то в белых перчатках. А еще через секунду выясняется, что он прослушивает не больного, а гигантский стальной сейф. Это грабитель, который подбирает шифр, пытаясь взломать замок, и одновременно вслушивается в работу механизма.

Много первых самостоятельных работ, сделанных студентами Киевского института кино и телевидения, тоже построены на одном кадре. Кстати, некоторые из них получили призы национальных и международных кинофестивалей.

Фильм «Фокусник». Перед детьми в школе выступает фокусник. Он показывает разные фокусы, дети радостно смеются, аплодируют. Мы за всем этим наблюдаем из-за спины фокусника и прекрасно видим все его манипуляции, с помощью которых он обманывает детей. Но постепенно фонограмма кадра изменяется - в звучащий ранее детский смех и реплики фокусника вплетаются совсем другие голоса: искушающие монологи телереклам, обещания депутатов, победные отчеты членов правительства. А дети на экране все аплодируют и умоляют фокусника, чтобы он не заканчивал свое выступление.

Фильм «На крыльях любви». Нижняя точка. Весь фильм снят одним крупным планом. В кадре на весь экран - мужские ботинки. Затем появляются женские сапожки. Они встречаются. Женские сапожки поднимаются на носки (мы понимаем - героини целуются), потом одна женская нога отрывается от земли, через миг - другая (мы понимаем, что парень поднял девушку). Обе женские ножки исчезают над рамкой кадра. Но через секунду и обе мужские ноги отрываются от земли и исчезают вверху, над рамкой кадра.

Фильм «Встреча». Камера расположена на улице. В кафе, за стеклом, сидит девушка, пьет кофе, смотрит в окно. Замечает симпатичного парня, который идет по улице. Он встречается с ней взглядом. Останавливается. Смотрит на нее. В руках парень держит футляр для скрипки. Парень заходит в кафе, подходит к девушке, просит разрешения сесть рядом (слов не слышно, так как все это происходит за стеклом, звучит музыка

Чарли Чаплина из фильма «Огни большого города»). Парень осторожно кладет футляр со скрипкой на стол. Начинает что-то рассказывать девушке. Она восторженно слушает. Вдруг он открывает футляр и принимается вытаскивать оттуда какие-то духи, дезодоранты, посуду, электроприборы - все, что носит с собой современный коммивояжер. Он явно предлагает девушке, чтобы она что-то купила. Пораженная и разочарованная героиня отворачивается от него. Парень по-деловому складывает все свои товары обратно в футляр и невозмутимо удаляется.

Фильм «Моя Родина». Семья сидит возле стола и собирается обедать. Хозяйка вносит кастрюлю. Начинает разливать суп по тарелкам. Каждый берет свою тарелку. Камера приближается ближе, и мы понимаем, что все тарелки пустые. Тем не менее люди едят воображаемую пищу, наливают в рюмки и пьют воображаемую водку, передают друг другу невидимую соль. Потом так же едят отсутствующее мясо и картошку. Делают они все это по-деловому, сосредоточенно и очень достоверно. Когда обед заканчивается, они включают телевизор и начинают внимательно смотреть на экран телевизора. А на экране тоже ничего нет. Только какие-то серые пятна...

Весь уникальный по своему методу съемки и размаху фильм Александра Сокурова «Русский ковчег» снят одним кадром. Здесь применена субъективная камера, использована субъективная точка зрения. Фильм содержит в себе бесчисленное количество проходов камеры, наездов, отъездов и панорам.

Мы вместе с героем фильма маркизом де Кюстином путешествуем залами Эрмитажа. Время от времени невидимый автор-режиссер (он постоянно за кадром, и это «его» глазами мы смотрим на все происходящее) ведет разговор с маркизом, который бродит по залам, попадая в разные эпохи российской истории. Временами камера теряет из виду маркиза. Иногда «находит» его вновь в каком-то уже другом зале. И режиссер за кадром радостно приветствует найденного приятеля. Порой режиссер предупреждает своего друга о рискованности его чересчур смелых реплик и замечаний: герои русской истории, присутствующие в кадре, могут обидеться. Звук здесь тоже субъективный: окружающие нас персонажи абсолютно «не слышат» реплик, которыми постоянно обмениваются автор фильма и маркиз де Кюстин.

Глава 5 Монтаж

МОНТАЖ КАК ЭЛЕМЕНТ АВТОРСКОГО ЗАМЫСЛА

Тот, кто считает, что монтаж начинается лишь после окончания съемок, очень ошибается.

Уже на первых подготовительных этапах работы режиссеру приходится из множества фактов, событий реальной жизни - из огромной массы сырья - выбирать необходимые фрагменты и эпизоды. Например, киевский режиссер-документалист Ольга Самолевская, работая над фильмом «Катерина Билокур. Послание», не могла в часовом фильме рассказать обо всех драматичных и трагических событиях жизни этой замечательной художницы. Режиссер выбрала только то, что считала самым важным, интересным и выразительным для *своего* рассказа. Детство художницы вместились всего в несколько очень ярких эпизодов. В фильм вошли рассказы о том, как равнодушные родители уничтожили ее детские рисунки; о поездке в Миргород и впервые увиденном техническом чуде - паровозе; о неудачной попытке поступления в художественно-керамический техникум, где никто даже не посмотрел на рисунки гениальной художницы. Все это - лишь отдельные эпизоды, выхваченные из истории жизни Катерины Билокур, но дающие точное и эмоционально яркое представление о происходящих событиях и характере героини.

Режиссер во время работы над сценарием делает нечто прямо противоположное монтажу - разбивает материал на части и выбирает из него лишь отдельные необходимые куски. И именно эти фрагменты на стадии окончательного монтажа вновь соединятся, чтобы превратиться в фильм или телепрограмму. Кто-то из режиссеров как-то заметил: я во время съемок еще точно не знаю, что будет в моем фильме, но я хорошо знаю, чего в нем не

будет... Умение отсекаать все лишнее еще на предварительной стадии значительно облегчает работу и концентрирует внимание авторов на действительно важных и необходимых вещах. Принцип: наснимаем как можно больше, а потом при монтаже сообразим, что со всем этим делать, - малоперспективный и довольно опасный. Кое-что должно быть решено на самых ранних этапах работы. Вернемся к фильму Ольги Самолевской. Есть, например, множество восторженных отзывов о творчестве Билокур (в том числе и Пабло Пикассо), существует немало серьезных искусствоведческих исследований, биографических очерков. Их можно было бы ввести в фильм, использовать для написания дикторского текста. Но режиссер отказывается от таких, казалось бы, заманчивых перспектив. Она решила, что фильм будет «монологом» самой художницы. Это решение сразу же отсекало массу хоть и интересного, но чужеродного для этой картины материала. Естественно, что для закадрового текста режиссер использовала лишь письма художницы, ее записи. Точнее - фрагменты из некоторых писем, которые были выбраны автором заранее, во время написания сценария.

Документальный фильм «Российские корни» режиссера Елены Фетисовой в своих основных чертах был сконструирован и выстроен еще до съемок. Эта картина рассказывала о четырех очень разных людях, которых объединила любовь к городу, с которым у каждого из них связано очень многое. Кто-то там родился, кто-то работал, кто-то оказался в ссылке... Герои фильма - виолончелист Мстислав Ростропович, знаменитый мексиканский художник Владимир Кибальчич (Влади), французский писатель Морис Дрюон и бывший российский премьер-министр Виктор Черномырдин. Сюжет строился на четырех сюжетных линиях (историях жизни каждого из героев). Но начинался рассказ с самого Оренбурга. Временами режиссер возвращалась к разговору об этом городе, что стало своего рода рефреном. Построение фильма было решено автором еще на стадии режиссерского сценария.

Исследователь документального кино Юрий Мартыненко, касаясь вопросов монтажной композиции фильма, писал: «К композиции мы относим такие принципы организации художественного произведения, которые отличаются известной «крупностью» и сложностью (поэтому метафора или монтаж-

ный стык, как относительно простые образные средства, композиционными не являются). К композиции, таким образом, относятся операции со временем (торможение или ускорение его хода), повторы тем (напомним, что эти признаки как композиционные рассматривал уже С. М. Эйзенштейн), а также трансформации «точки зрения» - скажем, передача роли повествователя от автора герою и т.п. Композиционные функции выполняют и перестановки крупных сюжетных «блоков»: перемещение развязки на место завязки и т.д. Композиционные принципы пронизывают все произведение. Их отличие от сюжета можно пояснить следующим сравнением: по аналогии с архитектурой наличие в строении определенных функциональных элементов (окон, дверей, лестниц и т.п.) можно уподобить сюжету (завязке, кульминации, развязке...), однако пропорции этих элементов, их соотношение - это уже относится к ведению композиции: вход может быть парадным и черным, окна - стрельчатые или широкие (подобно тому, как экспозиция может быть лаконичной или растянутой)»[^]

Когда я был студентом, зарубежную литературу преподавал нам во ВГИКе замечательный профессор Владимир Яковлевич Бахмутский. На одном из первых же экзаменов вместо привычных билетов он каждому предложил по одному вопросу. Мне достался следующий: для начала вспомнить такие произведения, как «Милый друг» Мопассана, «Госпожу Бовари» Флобера, «Айвенго» Вальтера Скотта, «Три мушкетера» Дюма, какой-то роман Бальзака и что-то еще. Не успел я ужаснуться этому объему, как последовал главный вопрос: «Как начинаются все эти произведения? С какого эпизода? И почему именно так начинают авторы свой рассказ? » Сидящей рядом студентке из Эстонии достались те же самые повести и романы. Но она должна была вспомнить финальные сцены. И ответить на вопрос, почему именно так авторы завершают свои сочинения, какое значение в структуре произведения имеют именно эти сцены?

Когда-то известный публицист Александр Архангельский заметил: хорошо пишет не тот, кто умеет хорошо писать, а тот, кто умеет хорошо думать. Перефразируя эти слова, можно сказать: монтирует хорошо тот, кто умеет хорошо мыслить.

Как же научиться безошибочно отбирать нужное из огромного количества материала? Как не запутаться в деталях, фактах, событиях, свидетельствах?

Прежде всего необходимо, чтобы режиссер постоянно задавал себе вопросы: **почему? зачем?** Почему для раскрытия характера героя я выбираю именно эти факты? О чем будут говорить эти кадры? Почему именно они - нет ли более яркого, образного решения? Если эти вопросы постоянно не будет задавать себе сам режиссер, он услышит их от своих зрителей.

Повторю еще раз: режиссер на подготовительной стадии работы должен проделать сложную и ответственную (почти хирургическую!) операцию, отвергнув все лишнее. Это очень сложный аналитический этап работы. Конечно, всего предусмотреть нельзя. И загонять себя в угол, придумав какую-то схему, и потом слепо ей следовать во время съемок не стоит. Но если найдено яркое режиссерское решение, то вы сразу же избавляетесь от многих сомнений: стоит ли снимать тот или иной эпизод, нужны ли вам чьи-то интервью и так далее.

Не все режиссеры строги к себе. Некоторые спешат записать как можно большее синхронных интервью, а потом принимаются искать «картинки», которыми все это можно «перекрыть». Это привычный, но малопродуктивный путь. Если у режиссера есть собственный взгляд на вещи и желание сказать что-то свое, то его творческий поиск будет несколько иным.

Скромная учебная студенческая работа девочки-первокурсницы называется «Площадь Победы». Она рассказывает об одной из главных площадей Киева. И не только о ней. Точнее - вообще не о ней. Что же интересного может найти режиссер здесь для своей миниатюры? Прохожие, машины, универмаг «Украина», отель «Лыбедь», агентство воздушных сообщений, цирк, подземный переход, кафе, бульвар Шевченко... Ничего из всего этого — сразу приходящего в голову — в фильме нет. А есть другое. То, что режиссер выбрал еще до съемок, то, что привлекло его внимание. Мы увидим в фильме монумент, посвященный Победе над фашистами, и праздничные флаги в майский день. Увидим бесконечную очередь к немецкому посольству, расположенному рядом с площадью,

увидим людей с анкетами и паспортами, их лица — утомленные и задумчивые. А еще мы станем свидетелями прощания — почти от самого цирка отправляется в Германию рейсовый автобус. Последний взгляд на родной город людей, занявших свои места в салоне. В сияющем стекле автобуса отражается памятник Победе и бодрые праздничные лозунги. А еще мы увидим печального клоуна, который рядом с площадью у двери небольшого кафе жонглирует разноцветными мячиками и грустно наблюдает за тем, что происходит перед ним - на площади Победы.

В этом фильме нет ни одного слова. Но все понятно (и мысль, и настроение) - благодаря выбору объектов и монтажу.

Монтажную композицию этого очень простого фильма режиссер Алена Алымова создала еще до съемок.

Режиссер должен учитывать особенности зрительского восприятия. Так, например, известно: стоит режиссеру соединить в монтаже два кадра или два эпизода, как зритель сразу же начинает искать их взаимосвязь. Зрители будут стремиться понять, что же это означает, зачем это сделано?

Искусство режиссера состоит в том, чтобы уверенно вести за собой зрителя, поддерживать его интерес к происходящему, не сбивать с толку случайными кадрами и ненужными эпизодами.

Добиться этого непросто. Каждый кадр, каждый монтажный стык должен быть мотивирован. Другими словами - режиссер своими кадрами обязан грамотно задавать **вопросы** и своевременно давать на них **ответы**.

Возьмем для примера еще один студенческий этюд. Девушка поздним вечером выходит из трамвая. Она поднимает голову, и лицо ее становится озабоченным. Это - первый кадр. У зрителя возникает вопрос: что именно так ее взволновало? Следующий кадр дает ответ. Перед девушкой простирается безлюдная черная и страшная аллея. Девушка идет по дорожке среди зловещих, жутких деревьев. Вдруг она испуганно оборачивается. Зритель, естественно, хочет понять, что именно ее испугало. Режиссер отвечает: в следующем кадре мы видим мужские ноги в огромных ботинках, которые тяжело ступают по земле. Девушка ускоряет шаг. Параллельный монтаж (поочередно на экране мы видим то одно действие, то другое): быстро идет де-

вушка, тяжело ступают мужские ботинки. Девушка резко сворачивает на боковую дорожку. Ботинки исчезают из поля зрения. Но звук тяжелых шагов слышен из-за деревьев. Зритель хочет понять: кто же этот человек, преследующий девушку? Но режиссер не спешит отвечать. Он тянет время. Усиливает напряжение. Вдруг звук мужских шагов обрывается. Зрителю интересно - куда же подевался этот маньяк? Это интересует и напуганную девушку, она оборачивается, всматривается. И видит, что ее преследователь просто-напросто встречал на темной аллее свою жену и теперь под ручку с ней удаляется. Не успела девушка прийти в себя, как она слышит какие-то страшные звуки - то ли волки завывали, то ли ветер застонал в проводах. Страшно закричали деревья. Девушка ускоряет шаг и почти бежит. Вдруг из-за деревьев появляется сомнительная компания, на вид - настоящие бандиты. Девушка мчится со всех ног. Бандиты смотрят на нее, и вдруг наглые улыбки сползают с их лиц. Они в ужасе отступают от девушки и внезапно обращаются в бегство. Зритель хочет понять - что именно произошло? Следующий кадр дает ответ. Оказывается, девушка уже не просто бежит. Она летит, не касаясь земли, и на фоне полной луны влетает в окно третьего этажа своего дома.

Что бы ни собирался снимать режиссер - рекламу, документальный очерк или игровую работу, - можно утверждать: он постоянно будет ставить в начале какие-то вопросы и постепенно давать на них ответы.

Нам тяжело слушать, когда кто-то неумело пересказывает какую-то историю. Уже все понятно, а рассказчик топчется на месте, мы чем-то заинтересовались, а он вдруг заговорил о чем-то другом, не относящемся к делу. Когда-то Шекспир словами Макбета утверждал: наша жизнь похожа на книгу, которую пересказывает дурак, - много событий, много слез, только смысла никакого нет... Режиссер должен заботиться о том, чтобы смысл его произведения дошел до зрителей.

Если исходить из вышеупомянутой теории «вопрос - ответ» и проанализировать самые разные экранные работы, можно обнаружить традиционные режиссерские ошибки.

Лишние кадры (лишние эпизоды). Они не работают на замысел, не задают интересные вопросы или не отвечают на

них. Отвлекают внимание от главного. Без надобности тормозят действие.

В соответствии с режиссерским замыслом в фильме о Катерине Билокур абсолютно лишними были бы интервью со знакомыми художницы, соседями или политическими деятелями. Хотя в другом фильме режиссер, руководствуясь иным замыслом, вполне мог бы записывать интервью с родственниками и почитателями мастера. Но Ольга Самолевская предоставляет право говорить в фильме только самой художнице. Таким образом, лишним оказался и традиционный дикторский текст — все, что хотел сказать режиссер, сказано текстами писем художницы. Но вот обратный пример. Польский документальный фильм «Так себе...» о кинорежиссере Кшиштофе Кислевском весь построен на синхронных интервью. Разговоры и беседы с Кислевским снимали его ассистенты и ученики в перерывах между съемками нового фильма режиссера. Неожиданная смерть мастера сделала эти кадры бесценными. Авторов документального фильма совсем не испугало то, что на экране все время будет «говорящая голова». Они не искали каких-то «поэтических, образных кадров», чтобы сделать свой фильм ярче и интереснее. Именно подобные кадры были бы явно лишними в этой работе. Кстати, у нас очень боятся фильмов, построенных на интервью и «говорящих головах». Польские документалисты этого не испугались. И огромный зрительный зал стоя поздравлял их, победителей престижного международного кинофестиваля документальных фильмов в Марселе. Решающим в подобной ситуации является то, чья это голова. И что именно она говорит.

Следует отличать «лишние» кадры от тех, что создают определенную атмосферу, нужное настроение. Фильм - не строгая математическая формула. И не голый телеграфный столб. Например, восход солнца в фильме «Мужчина и женщина» создает необходимую атмосферу - романтическую, даже героическую. Герой-автогонщик, утомленный и не бритый, сразу же по окончании многодневной гонки мчится на рассвете к своей возлюбленной. Восход солнца застает его в пути. И здесь это абсолютно к месту. Но сколько неуместных и лишних восходов и заходов солнца появляются на экране (особенно в до-

кументальных фильмах!) только из-за того, что это красиво. Режиссеры очень любят вставлять такие кадры в начале или конце фильма. На одной студии как-то даже появилось шуточное объявление: «Сколько можно снимать восходы солнца? Причем абсолютно одинаково. Попробуйте снять его как-то по-новому. Например, сбоку...»

Иногда кадры, которые на первый взгляд могут показаться лишними, на самом деле крайне важны.

В фильме Альфреда Хичкока «Псих» есть такой эпизод. Девушка украла деньги у своего хозяина и бежит из города. Вдруг она замечает, что за ее машиной неотступно следует полицейская машина. Сначала она не обращает на это особого внимания: полиция еще ничего не может знать о ее преступлении. Но куда бы она ни поворачивала, полицейская машина следует за ней. Девушка начинает нервничать. Она останавливается. И полицейская машина останавливается. Она трогается с места. И полицейская машина трогается. Все это происходит на протяжении долгих минут экранного времени. Повторяются в разных вариантах кадры все более взволнованной девушки и непроницаемого полицейского в черных очках. И наконец, когда напряжение достигает апогея и девушка почти готова сдаться полицейскому и во всем признаться, на какой-то дорожной развязке полицейская машина поворачивает в сторону и навсегда исчезает из фильма.

Эти кадры (хоть они и повторяются) - не лишние, так как прекрасно передают и демонстрируют внутреннее состояние героини. И мастерски оттягивают ответ на зрительский вопрос: неужели полиция уже все знает?

Лишние кадры (иногда даже очень эффектные) - это кадры «не из этого фильма».

Начинающие режиссеры с трудом расстаются со снятым материалом, с каждым кадром. Им все дорого - и жалко выбрасывать с трудом добытый материал. Для некоторых это просто драма. А еще и оператор просит ни в коем случае не выбрасывать, скажем, удачные пейзажи... Надо научиться быть требовательным к себе и безжалостным.

Продолжительность кадра.

Зрителю требуется некоторое время, чтобы «прочитать» содержание кадра. Разумеется, крупный план можно рассмот-

еть намного быстрее, чем общий, который содержит в себе [ножество объектов, людей и всевозможных деталей. Именно поэтому общие планы, как правило, имеют больший хронометраж. Но дело не только в крупности плана. Как мы уже говорили, зрителю требуется некоторое время, чтобы понять содержание. Для каждого кадра есть какое-то свое оптимальное время. Если кадр слишком короткий, зритель ощущает дискомфорт: многое для него осталось непонятым. Если кадр слишком длинный, зритель начинает скучать. Он с нетерпением ждет дальнейшего действия. Означает ли это, что режиссер должен найти золотую середину и строго ее придерживаться? Не всегда. Иногда исключения из правил могут быть очень интересными. Если, конечно, использовать их сознательно.

Множество реклам и клипов построено на очень коротких кадрах, когда зритель поначалу просто физически не в силах рассмотреть какую-нибудь новую модель автомобиля или стиральной машины. Режиссер интригует, оттягивает «развязку». Очень короткие кадры в рекламе нередко используют для вступительных игровых эпизодов, когда, к примеру, горничная эстрадной звезды жалуется на то, что никак не может выбрать наилучший стиральный порошок для своей хозяйки. Ясно, что ни психология, ни достоверность этого экранного персонажа никого не интересуют. Авторам нужно поскорей добраться до финала - сообщить название рекламируемого изделия. А вот этот финальный, ключевой кадр уже будет такой длины, чтобы он хорошо читался и запомнился! (Кстати, когда у вас есть кадры с какими-нибудь надписями - титрами, названиями товаров, цитатами и пр., вы никогда не ошибетесь в их длине, если при монтаже сами не спеша успеете прочитать их вслух).

Очень длинные, явно затянутые кадры тоже иногда становятся важным элементом монтажной композиции. Чаще всего это происходит в сложных авторских фильмах. Немало таких примеров можно найти в фильмах Алексея Германа, Александра Сокурова, Микеланджело Антониони (очень показательна, например, невероятная длина некоторых его кадров в фильме «Профессия: репортер»). Эффект достигается тем, что определенный контекст, настроение, звуковое сопровождение позволяют в одном и том

же кадре делать новые акценты, постепенно открывать зрителям какое-то новое содержание, направлять мысли зрителей в неожиданное русло. Скажем, так построены многие кадры документального фильма Рона Фрике «Барака». Портрет обезьяны, греющейся среди ледяных скал в горячем озере и глядящей по сторонам, благодаря длине и контексту означает гораздо больше, чем забавная зарисовка из «мира животных». В фильме «Портрет» Сергея Лозницы нет кадра короче тридцати секунд, хотя в них абсолютно ничего не происходит. Если длинные кадры оправданы и мотивированы чем-то важным, зритель с удовольствием примет эту игру со временем. В таком случае он сам станет активным сотворцом, потому что ему придется додумывать и строить свои версии относительно происходящего на экране.

Итак, некоторые выводы,

Серьезная подготовка и аналитическая работа режиссера на ранних стадиях работы очень влияет на монтажную композицию произведения. Режиссер должен избегать ситуаций, когда:

1. Кадры пустые, необязательные, не направлены на выяснение сути дела. Не задают вопросов. Ни на какие вопросы не отвечают.
2. Кадры ломают логику рассказа, ставя какие-то новые проблемы, не связанные с тем, о чем говорилось ранее.
3. Кадры отвечают на уже решенные вопросы. Действие топчется на месте.
4. Зритель не понимает содержания кадра и сути задаваемых вопросов.

Монтажная композиция фильма или телепрограммы, как мы уже выяснили, диктуется драматургией.

Композиция (от латинского *сотрозШо* - расположение, складывание, объединение) - построение художественного произведения, гармоническое объединение всех частей и элементов в определенной системе и последовательности, средство объединения отдельных эпизодов, совокупность всех выразительных средств.

Документальные фильмы очень часто строятся по самому элементарному принципу - хронологическому. Такой тип ор-

ганизации материала, наверное, самый древний. И уж точно - не самый оригинальный! В этом случае история рассказывается последовательно от начала до конца. Греческие мифы повествовали о героях с рождения до смерти. Началом сюжета, как правило, становилось начало войны или путешествия. Финалом - возвращение странника, свадьба или смерть героя. В таком построении нет ничего плохого. Хотя его некоторая истертость за прошедшие тысячелетия уже заметна. Кто из нас не видел фильмов, построенных по хронологическому принципу: *фильм-путешествие* («мы отправляемся в путешествие, нас ждут Карпаты, Таиланд, Северный полюс...»), *фильмы о городах* (начинается повествование со времен палеолита и заканчивается праздничным салютом в День города), *фильмы-портреты* (герой родился в этом домике, учился в этой школе, похоронен на этом кладбище...). Кроме заслуженного, но не слишком оригинального хронологического принципа изложения, есть более изящные и увлекательные способы ведения рассказа.

Известный теоретик неигрового кино и киносценарист Евгений Загданский проанализировал некоторые из них:

«1. Сюжет разворачивается по одной линии и включает в себя экспозицию, постановку проблемы (завязку), развитие, кульминацию, концовку.

2. Сюжет постоянно обогащается за счет авторских отступлений, размышлений героев фильма. В этом случае композиция требует выстроить эти авторские отступления в соответствии с основным ритмическим строем картины. И здесь уместно, пожалуй, напомнить мудрое правило многих талантливых киносценаристов: сценарий не пишется, его строят!

3. Развитие идеи фильма идет по двум или трем сюжетным линиям. При сложных композициях возможно, что одна сюжетная линия становится ведущей, а вторая или третья подыгрывают первой. В этом случае также важно соблюсти ритм, иначе основная мысль фильма не прозвучит в должной мере выразительно...

4. Фильм состоит из трех или больше самостоятельных новелл, которые связаны друг с другом либо общей проблемой, либо общей темой. Новеллы эти могут быть равновеликими по объему, но возможны и другие варианты. Так, например, пер-

вая новелла может быть относительно большой, вторая меньше, третья еще меньше и т.д.

5. Отдельные новеллы фильма могут быть связаны одним героем, одной атмосферой или тонко найденной интонацией...

6. «Коробочка в коробочке» - композиционный прием, который встречается весьма редко. Суть его заключается в том, что одна новелла порождает другую, а та в свою очередь служит завязкой для третьей. На этом композиционном приеме построен, в частности, роман Яна Потоцкого «Рукопись, найденная в Сарагосе»...

Приведем ряд примеров композиций музыкальных произведений, получивших распространение в кинодраматургии.

7. Рондо. Прием «рондо» называют авторское решение, при котором начало и финал фильма строятся на сравнительно однозначном или чем-то похожем материале.

8. Соната. В музыке под этим термином понимают произведение для одного или двух инструментов, состоящее обычно из трех-четырех контрастирующих частей, объединенных общим художественным замыслом. Классическая сонатная форма применяется и при создании композиции фильмов. Так, к этой композиционной форме прибегнул французский режиссер Альберт Ламорис в фильме «Красный шар». В фильме события развивались в течение трех дней, каждый из которых сюжетно имел начало, середину и конец, т.е. по аналогии с сонатой, где отдельная ее часть нередко имеет трехчастное развитие.

9. Фуга - одна из основных музыкальных форм многоголосного стиля. Построена на последовательном проведении разными голосами одной темы. Можно предположить, что японский режиссер Акира Куросава использовал этот композиционный прием в своем знаменитом фильме «Расемон», где одни и те же события по-разному излагаются героями картины»²

Сделаем некоторые выводы:

Монтаж фильма или телепрограммы начинается не после окончания съемок, а намного раньше. Еще на стадии замысла. Монтаж продолжается во время работы над драматургией будущего произведения. Монтаж идет и во время съемок.

В заключение один практический совет.

Как бы хорошо и детально вы ни продумали все заранее, при монтаже режиссеров ждет немало неприятных неожиданностей. Что-то не выстраивается. Где-то потерян ритм. Какой-то эпизод провисает или затягивает действие. Что-то оказалось недостаточно выразительным. А какой-то второстепенный эпизод вдруг получился удивительно ярким. Режиссера охватывают сомнения. Есть ощущение, что требуются какие-то перестановки. В такой ситуации есть смысл еще раз поискать лучший вариант конструкции уже смонтированного вчерне фильма. Иногда стоит поменять местами некоторые эпизоды, и фильм начинает играть совершенно новыми красками.

Я советую при монтаже прибегнуть к одному очень простому, но эффективному приему. Сделайте бумажные карточки по числу ваших эпизодов. Подпишите карточки. Разложите их на столе. И попытайтесь скомбинировать их наилучшим образом. Такая «игра» очень вам поможет. Возможно, вы увидите, что самый сильный эпизод не должен стоять так рано (этим ударным эпизодом вы вообще закончите фильм!), а эти «разговорные» эпизоды не стоит монтировать рядом. Между ними очень удачно расположится яркий по изображению, резкий и динамичный эпизод. Глядя на карточки и вспоминая все сильные и слабые стороны каждого из ваших эпизодов, вы сможете выстроить фильм наилучшим образом. С помощью этого пазьяна (его, естественно, можно разложить и на экране компьютера) вы сможете одним взглядом охватить конструкцию вашего фильма и внести необходимые коррективы в его монтажную композицию. Это проще и нагляднее, чем комбинировать эпизоды в голове или переставлять их без конца местами в уже сложенном фильме.

АЗБУКА МОНТАЖА

Существуют арифметика и высшая математика монтажа. В первом случае речь идет о том, как грамотно снять материал, чтобы он смонтировался и зрителям было понятно, о чем идет речь на экране. Во втором случае имеют в виду более тонкие и интересные вещи - разные виды монтажа (параллельный, ассоциативный, дистанционный и др.), которые и делают монтаж подлинным искусством.

Начнем с простейшего. Что нужно знать и учитывать режиссеру, чтобы отснятый материал вообще можно было бы смонтировать?

Генеральное направление съемки.

Понять эту принципиально важную вещь нужно раз и навсегда, чтобы в дальнейшем действовать автоматически. Суть дела состоит в том, что зритель должен легко ориентироваться в пространстве. Хотя мы и снимаем все события отдельными кадрами, постоянно меняя ракурсы, точки съемки, крупность планов, зритель не должен терять ориентации в пространстве. Если это футбол, то «наши» ворота всегда должны располагаться слева. Если это объяснения в любви, то герои должны, как минимум, смотреть друг на друга, хотя они могут быть сняты в разные дни и по отдельности. Если ребенок бежит навстречу матери, то при нарушении генерального направления съемки на экране малыш будет радостно от мамы убежать. Что же это такое - генеральное направление съемки?

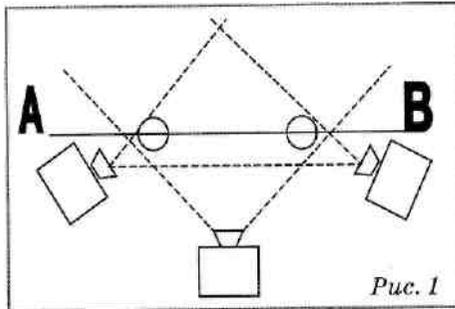


Рис. 1

Представьте себе такую сцену.

Мужчина и женщина темпераментно выясняют отношения, стоя посередине комнаты. Нам нужно снять эту актерскую сцену несколькими кадрами. Прежде всего выясним для себя, с какой точки общим планом эта сцена выглядит эффектнее. Решили - тогда это и

будет нашим генеральным направлением съемки (рис.1). В соответствии с этим решением героиня на общем плане стоит справа, а герой - слева. Наша задача состоит в том, чтобы при любых последующих изменениях точек съемки они во время своего пылкого спора всегда «смотрели» друг на друга, не носились бы по пространству и не изменяли взаимного расположения, сбивая с толку зрителя.

Мы должны мысленно провести между нашими героями условную линию (линия А - В). И далее, когда во время съемки

следующих за этим общим планом кадров мы будем менять точки, мы уже не имеем права с камерой переступить через эту воображаемую линию. Мы можем приближаться к героям, отходить, снимать через плечо одного и другого, вести съемку с уровня пола или потолка - можем делать все, что угодно, но только не пересекать эту линию между героями. Иначе на экране они мгновенно окажутся стоящими спиной друг к другу или будут смотреть не в лицо друг другу, а в одну сторону.

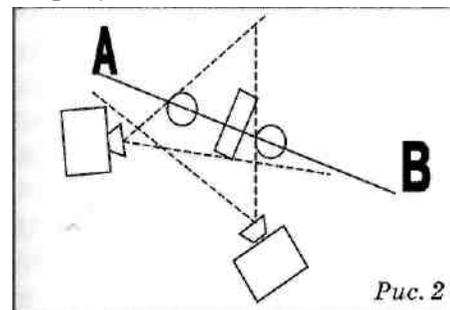


Рис. 2

Если идет запись интервью одной камерой и вы в конце решили доснять крупный план журналиста, который задает вопрос или реагирует на ответ, вам тоже следует иметь в виду генеральное направление съемки. Находясь на той точке, с которой вы снимали интервью, проведите условную линию между

интервьюируемым и журналистом и, не пересекая ее, развернитесь и снимайте своего коллегу — журналиста. Можете подойти к нему, отступить от него - но не пересеките воображаемой линии, так как в противном случае на экране журналист будет задавать вопрос, глядя в спину вашему герою (рис. 2).

Наверное, наиболее наглядным генеральное направление съемки становится во время трансляции футбольного матча. Множество камер расположено в разных точках стадиона. Но трансляция не превращается в хаос. Так как режиссеры строго подчиняются генеральному направлению

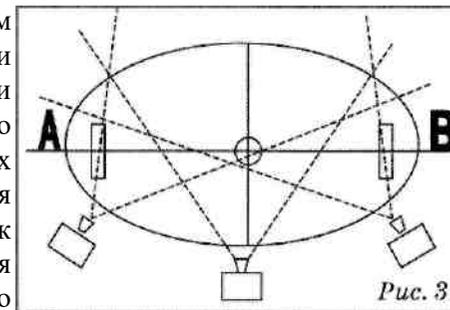


Рис. 3

съемки. Глядя на поле сверху, нужно провести условную линию между центрами ворот соперников. Это и будет та линия, которую нельзя пересекать (рис. 3). То есть камеры будут располагаться по одну сторону

футбольного поля (максимум, что можно себе позволить, -оказаться за спиной вратаря).

Но все это не означает, что генеральное направление съемки - что-то постоянное и неизменное. Скажем, у нас есть замечательная декорация, и мы не хотим все время снимать героев только в одном направлении. Мы хотим показать зимний сад, замечательную лестницу на второй этаж, картины Ренуара на стенах, а с той точки, которая стала нашим генеральным направлением, всего этого не видно. Генеральное направление съемки можно изменить. Но для этого нужны кадры - **перебивки**. Если во время нашей бурной актерской сцены, когда ссорятся мужчина и женщина, вдруг пробьют часы, мы сможем показать их отдельным крупным планом. Героев в кадре несколько секунд нет. И этого вполне достаточно, чтобы в следующем кадре мы возвратились к нашим героям, перешагнув воображаемую линию и как угодно изменив точку съемки. Но не стоит преждевременно радоваться. Как только мы сняли новый кадр с нашими персонажами, у нас автоматически появилось уже новое генеральное направление съемки. И мы снова должны представить себе линию между персонажами и не пересекать ее до следующей перебивки.

Если в этой сцене появится третий персонаж - например, служанка - и заговорит с хозяйкой, то мы снова вообразим условную линию. На этот раз между служанкой и хозяйкой. И снова, снимая поочередно кадры с участием двух женщин, не имеем права ее пересекать, чтобы не нарушить генерального направления съемки. Правда, если всю эту сцену спора мы будем снимать одним кадром с помощью динамического панорамирования (будем то приближаться к героям, то удаляться от них, ездить за ними по комнате, объезжать их), то думать о генеральном направлении съемки нам не придется. Все и так будет понятно и логично. У нас ведь будет не монтаж разных кадров, а внутрикадровый монтаж.

Правило генерального направления съемки универсально и касается любых программ, фильмов, сюжетов. Игнорируя его, невозможно снять ток-шоу или показать спортивные соревнования - на экране будет хаос и бессмыслица.

Правда, иногда телевизионная техника позволяет исправить ошибки, совершенные во время съемок: скажем, можно при монтаже зеркально развернуть изображение, и тогда герой будет смотреть туда, куда нужно. Но это не всегда спасает: и герой наш слегка изменится внешне, и все надписи на заднем плане превратятся в бракадабру.

Оправданность изменения крупности плана.

Любое изменение крупности плана должно иметь свою логику. В повседневной жизни, глядя по сторонам, мы все время меняем «крупность плана». То, что нас заинтересовало, что кажется важным, мы видим крупным планом. Зеленый свет на перекрестке мы видим «крупно», хотя и не подбегаем вплотную к светофору. Проверая, остановились ли машины, мы смотрим на них «общим планом». Мы подсознательно постоянно монтируем свой собственный фильм, где есть и панорамы, и бесконечные изменения крупности планов. Поэтому логичный, оправданный монтаж соответствует нашему мировосприятию, и мы легко ориентируемся в монтажном построении экранных произведений.

Если в первом кадре на среднем плане мы видим художника, который вдохновенно подносит кисть к холсту, логичным был бы потом крупный план: кисть кладет на холст мазок. Это будет правильно, если для режиссера главное в данной сцене - показать творческий процесс. Тогда, конечно, мы захотим рассмотреть, что же именно пишет художник. А можно ли было после нашего первого среднего плана вдруг поставить самый общий план мастерской, где наш художник оказался бы далеко, в глубине кадра? Наверное, нет. Ведь на таком плане мы не увидим, **что** он делает, и вообще, если нас заинтересовала его работа, почему же мы не подходим ближе, а убегаем от него вдаль? **Нет** логики. Впрочем, вот другой вариант. Начало то же самое. На среднем плане художник подносит кисть к холсту. Затем общий план: художник работает где-то в глубине своей мастерской. Вдруг на полу по переднему плану появляется страшная и зловещая тень убийцы с пистолетом в руке. Тень становится все больше, а художник, увлеченный работой, ничего не замечает. Когда есть логика, то и монтаж среднего плана с самым

Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры

общим планом мастерской вполне уместен. Такой монтаж абсолютно логичен, так как нас интересует уже не то, что именно пишет художник, а то, что сейчас произойдет в его мастерской. Итак, монтаж, изменение крупности планов должны быть оправданы.

Хаотичный, бессистемный переход от одного плана к другому раздражает и производит впечатление бессмысленной суэты.

Монтаж по крупности планов.

Трудно представить себе фильм или программу, в которой все кадры были бы одной крупности. Это невыносимо скучно и однообразно. Игра с крупностями планов позволяет режиссеру делать необходимые акценты, наилучшим образом экспонировать место действия и героев, управлять вниманием зрителей, создавать интересное и захватывающее зрелище.

Как правило, режиссеры прибегают к плавному монтажу, стараясь, чтобы зрители не отвлекались от сути происходящего на экране и могли рассмотреть все наилучшим образом. Такой монтаж часто называют «комфортным».

Опыт, накопленный режиссерами и монтажерами, свидетельствует: хорошо монтируются между собой кадры, резко отличающиеся по крупности и композиции. **Общий** план леса и средний план муравейника на лужайке, крупный план героини за стеклом иллюминатора и общий план взлетающего самолета, средний план человека возле картины и общий план зала музея - все это прекрасно монтируется по крупности.

Проблемы могут возникнуть тогда, когда мы монтируем кадры, на которых изображен один и тот же объект. Если мы снимаем общий план Крещатика, а потом хотим показать его же, но крупнее, то нужно решительно увеличивать крупность. Иначе, если приблизиться всего чуть-чуть, на экране монтажный стык будет восприниматься как неприятный скачок. А вот стоит нам резко укрупнить второй кадр, значительно изменить масштаб изображения - и зритель, как ни странно, никакого рывка и скачка на экране не ощутит. То же самое относится и к съемкам людей. Если один и тот же персонаж снят в соседних кадрах и эти кадры схожи по крупности и композиции, они никогда не смонтируются. Два крупных плана человека, смотря-

Монтаж

щего на нас, не монтируются. Но если в первом кадре человек снят в фас, а во втором - в профиль, это смонтировать можно. Спасает то, что мы резко изменяем *композицию* кадра.

Это жесткое требование - чтобы соседние кадры существенно отличались по крупности - действует тогда, когда речь идет об одном и том же объекте. Два средних *плана разных* людей монтируются. Два крупных *планаразных* птиц тоже монтируются. Два общих *плана разных* пейзажей тоже можно смонтировать.

Стоит иметь в виду, что слишком большой скачок крупности в соседних кадрах может сбить с толку зрителя, и он не поймет, что здесь происходит и что имел в виду режиссер. Седой волос человека, снятый чрезвычайно крупно, и общий план Крещатика, по которому проходят ветераны, - не лучший монтажный стык в информационном сюжете. Хотя, возможно, в каком-то авторском произведении такой стык и может иметь место.

Монтаж и движение в кадре.

Большинство кадров, которые мы снимаем, наполнены движением. Проходят и пробегают люди, мчатся машины, качаются ветки деревьев. Так и должно быть. Каждый режиссер и оператор знает, какое неприятное впечатление (если это, конечно же, не обусловлено авторским замыслом!) производят кадры, в которых нет ни малейшего движения. Они воспринимаются как слайды. Однако движение в кадре значительно усложняет для режиссера монтаж.

Когда речь шла о генеральном направлении съемки, мы уже частично касались вопросов, связанных с движением в кадре. Допустим, мы снимаем эпизод, в котором люди идут на стадион. Чтобы кадры эти смонтировались по движению, прежде всего следует придерживаться генерального направления съемки. Иначе часть людей в нашем сюжете будет спешить не на матч, а со стадиона домой.

Но вот пример чуть сложнее. Военный парад. Маршируют солдаты. Первый план общий, второй - средний, третий - крупный: сапоги четко печатают шаг по мостовой. Для монтажа этих трех кадров уже недостаточно только соблюдения генерального направления кадров и резкой смены крупности планов. Нужно очень внимательно монтировать эти кадры по

фазам движения ног. Если в первом кадре солдаты начали поднимать ногу, в следующем кадре следует подхватить движение именно в этой фазе. Иначе вместо торжественного марша на экране будет нечто невообразимое.

Представьте себе такой эпизод игрового фильма. Мама заходит в комнату, подходит к колыбели, склоняется над ребенком. Допустим, режиссер решил снять этот эпизод двумя кадрами. Первый - общий. Второй - средний. Лучше всего в этой ситуации перейти с одного плана на другой в тот момент, когда мама начнет наклоняться. Это будет логично: мы хотим лучше рассмотреть и мать, и ребенка. Монтаж «на движении» почти не заметен, легко воспринимается и не отвлекает зрителей. Но здесь чрезвычайно важно найти место перехода с кадра на кадр. Ошибиться нельзя ни на миллиметр. Если в первом кадре мама еще только идет, а во втором она уже наклонилась к ребенку - это плохой монтаж, зритель почувствует удар по глазам и будет недоволен тем, что куда-то исчез фрагмент действия. Если же, например, в первом кадре мама подойдет к ребенку и уже склонится над ним, а во втором кадре она только начнет наклоняться, зритель снова ощутит удар по глазам и будет недоволен тем, что смотрит действие с каким-то непонятным захлестом. В этом и подобных случаях нужно найти ту единственную *фазу*, где движение в первом кадре будет подхвачено движением во втором.

Как снимать такие кадры? С захлестами, с запасом. Ни в коем случае нельзя снимать первый кадр лишь до того момента, когда мама начинает наклоняться. Второй кадр нельзя начинать снимать с того момента, когда она уже наклоняется. Нужно не жалеть пленку и снять первый кадр от начала до конца (когда мама уже склонилась над колыбелью). И второй кадр снимите с запасом: мама подходит и склоняется над колыбелью. Тогда во время монтажа режиссер найдет точное место перехода с кадра на кадр. Если, разумеется, ваша актриса в соседних кадрах будет действовать с примерно равной скоростью, в одном темпе. Но об этом далее...

Темп и ритм действия в соседних кадрах. На общем плане мы видим машину, которая с огромной скоростью мчится по шоссе. В следующем кадре на среднем плане -водитель этой машины энергично крутит руль, но пейзажи

в окне за ним проплывают медленно. Эти кадры ни за что не смонтируются. Если наш герой должен решительно идти на встречу с боссом и мы видим его проходы, то надо выдержать их единый ритм. Нам не удастся подхватить движение, начатое в предыдущем кадре, если темп в следующем кадре будет изменен.

Темп и ритм движения камеры.

Много кадров снимают подвижной камерой - без проездов, проходов, подъемов на кране не обходится ни один фильм или телепрограмма. Нередко движение самой камеры сочетается с применением трансфокатора, что делает изображение еще более динамичным и выразительным.

Если мы решили смонтировать несколько проездов или наездов между собой, нужно следить за тем, чтобы темп этих проездов, наездов или отъездов совпадал. Когда мы хотим смонтировать, скажем, несколько панорам по живописным пейзажам, нужно, чтобы темп движения был постоянным и не изменялся в каждом кадре: где-то быстрее, где-то медленнее, где-то опять быстрее. Разумеется, все панорамы должны быть проведены в одном направлении - скажем, справа налево. Встречные панорамы не смонтируются. Раз уж речь зашла о панорамах, еще раз напомним: любая панорама при съемке должна начинаться со статики и заканчиваться статикой. Во время съемок не всегда можно предусмотреть точное место кадра в будущем фильме (особенно в документальном). Если темп и направление ваших панорам совпадает, то можно потом статику отрезать и переходить при монтаже с движения на движение. Но если ритм панорам не совпадает, а два кадра необходимо поставить рядом, статика выручит вас и позволит перейти со статичного финала первой панорамы на статичное начало второй. Финальная статика будет уместной и тогда, когда панораму нужно смонтировать с последующим статичным планом. Все сказанное касается не только панорам, но и проездов, наездов, отъездов. Правда, существуют некоторые исключения из этого правила. Если мы стремимся достичь какого-то бешеного, неистового ритма, тогда можно монтировать незаконченные панорамы со статикой, даже встречные панорамы будут уместными. Скажем, именно таким монтажом начинается

каждая серия телевизионного сериала «Полиция Нью-Йорка». Цель режиссера понятна и оправданна - передать нервный ритм большого города, где каждую секунду людей подстерегают опасности и неожиданные испытания. Но если мы не ставим перед собой целью ударить зрителя по глазам, следует воспользоваться давно накопленным опытом «комфортного монтажа».

Монтаж и композиция кадров.

Кадры могут хорошо монтироваться по направлению, крупности, по фазам движения, по ритму, но не монтироваться композиционно. Если, например, два героя расположены на среднем плане в центре кадра, а в следующем кадре на общем плане сместятся куда-то в сторону, это не смонтируется.

Два общих плана разных людей (как мы уже выяснили) теоретически монтируются. Но попробуем смонтировать следующие кадры: две группы депутатов что-то обсуждают в зале парламента. Если композиционно оба кадра будут похожи (такое же количество людей, примерно те же позы, аналогичный фон и крупность), они не смонтируются: будет ощущаться неприятный скачок изображения. Композиционное сходство кадров станет для монтажа помехой.

Тональность, свет, цвет и монтаж.

Если мы попробуем смонтировать три панорамы по живописному лесу и они монтируются по направлению и темпу, это еще не все. Если первая панорама снята на рассвете, вторая - в полдень, а третья - снова на рассвете и это никак драматургически или режиссерски не оправдано - это плохой монтаж. Наши кадры не смонтируются по тональности и по цвету. Утренний туман, потом контрастное полуденное освещение и потом почему-то снова нежный рассвет.

Если Шерлок Холмс и доктор Ватсон спешат куда-то улицами туманного Лондона, то их крупные планы, снятые в яркий солнечный день, никогда не смонтируются с общими планами в тумане и дожде. Если вы снимаете длинное интервью на натуре, а солнце ежесекундно то прячется за тучи, то выходит из-за них, у вас могут возникнуть серьезные трудности при монтаже этих кадров. Тут уже не всякая перебивка выручит.



Если мама в первом кадре входит в ярко освещенную детскую, а во втором кадре, когда она заботливо склоняется над колыбелью, характер освещения внезапно и немотивированно изменяется, это никогда не смонтируется. **Перебивки.** Мы уже упоминали о перебивках. Это кадры, которые имеют вспомогательный характер и позволяют смонтировать то, что без них никак не монтируется. Когда в нашем примере ссорились супруги, перебивкой был крупный план часов. Он позволил нам поменять генеральное направление следующих планов. Перебивкой в той сцене могла бы быть старая фотография родителей на стене, которые бы с укором «смотрели» на неразумную молодежь. Перебивкой мог бы стать глаз ребенка, который подсматривает через замочную скважину. Перебивкой мог бы быть чайник, закипающий на кухне.

Перебивки помогают режиссеру и выручают в случае ошибок.

Когда речь идет о художественных фильмах, постановочных телепрограммах, то режиссерские экспликации и сделанные заблаговременно раскадровки помогают режиссеру не ошибиться.

А если это документальные съемки, динамичные, непредсказуемые, когда нет времени для того, чтобы изменить точку съемки, - ведь события стремительно изменяются?

Когда приходится снимать фронтальные репортажи или горячий материал о поимке бандитов, режиссер и оператор не всегда могут соблюсти все правила монтажной съемки. В подобных ситуациях они не вправе диктовать свои условия. И здесь очень помогают перебивки. Если их будет снято достаточное количество, смонтировать можно будет все.

В репортаже о пожаре перебивками станут крупные планы свидетелей, какие-то вещи, которые удалось спасти из огня, сигнальные огни пожарных машин, детали обгоревших домов и т.д. Эти кадры позволят режиссеру свободно чувствовать себя во время монтажа.

Перебивка позволит вам выбросить лишние куски из интервью. Если мы хотим что-то изъять из середины разговора,

снятого одним кадром без изменения крупности плана, мы не сможем это сделать просто механически. Человек хотя и будет находиться на том же месте, но фазы его движений будут уже другими - изменится наклон головы, выражение лица, положение рук. Слова могут смонтироваться по смыслу, но изображение - нет. Спасти ситуацию может перебивка - какой-либо кадр, перекроющий стык наших двух не монтирующихся кадров. Подобные перебивки мы можем наблюдать каждый вечер в программах новостей: часы на письменном столе должностного лица, депутатский значок на лацкане, руки, документы, лежащие на столе, и прочее. Подобные перебивки - не высший класс режиссуры, но они выполняют свою служебную функцию. Почему не высший класс? Ведь мы уже говорили: каждый кадр, который мы берем крупно, - это авторский акцент. Это ударение на чем-то важном. В приведенных выше случаях - руки, значок, документы - никакого значения не имеют. Мы просто в какой-то степени обманываем зрителя, на мгновение отвлекаем его, чтобы он просто не заметил рывок в изображении. Поэтому злоупотреблять перебивками не следует.

Довольно часто при монтаже интервью пользуются «флешем» - мгновенной белой вспышкой. Она отвлекает внимание, и мы не замечаем, что говорящий человек уже несколько изменил свою позу. В одном современном учебнике монтажа автор - профессиональный кинематографист - гневно осуждает такую практику и доказывает, что лучше всего вести съемку двумя камерами с двух точек (снимая журналиста и героя одновременно) и потом все это качественно смонтировать. Что касается двух камер - это идеальный, но не всегда реальный вариант. А по поводу «белых вспышек» в некоторых случаях можно и поспорить. Если речь идет о динамичных, энергичных, эмоциональных выступлениях, скажем, в программе спортивных новостей, «флеш» может быть более уместным, чем бессмысленные и назойливые перебивки. Кстати, зрители привыкли к подобным эффектам. Даже в прологе популярного французского кинофильма «Амели» именно через такие вспышки смонтирован небольшой эпизод о детстве героини. Вообще, этот фильм включает в себя много чисто телевизионных приемов, что лишний раз доказывает: не только кино влияет на телевидение, но и наоборот.

С помощью разнообразных телевизионных приемов можно монтировать интервью без перебивок и белых или черных кадров. Например, используя возможности полиэкрана.

Один из телевизионных фильмов о бурных политических событиях был целиком построен на многочисленных интервью. Авторы широко применили полиэкранный кадр - то есть несколько изображений в одном кадре. Это выглядело так: нижнюю часть экрана (приблизительно одну треть) занимали кадры хроники. Они были «растянуты» по ширине и тонированы в цвет сепии. Верхнюю часть кадра составляли два прямоугольника (один чуть больше другого). В этих прямоугольниках время от времени появлялись герои-политики. Их интервью начиналось в этом полиэкране (можно было легко выбрать по тексту интересное начало). А через несколько секунд синхрон продолжался уже во весь экран — на крупном плане этого человека, который простой склейкой был смонтирован с предыдущим полиэкраном. Резкое изменение крупности позволяло к первому изображению подклеивать любой нужный фрагмент интервью. Столь резкое изменение крупности на миг отвлекало внимание (что обычно делает перебивка), и несовпадение фаз движений человека не было заметным. Когда нужно было завершить выступление, с помощью спецэффекта человек «возвращался» на свое место в полиэкране. В соседнем прямоугольнике уже был заведен стоп-кадр другого политика, который вступал в спор с первым. Через мгновение он тоже занимал весь экран. Иногда герои не выезжали на крупный план, а так и спорили на своих местах в полиэкране. Такое решение позволяло режиссеру выбирать самые яркие моменты споров и дискуссий, не теряя темп. Кстати, в некоторых случаях при монтаже политиков «разворачивали» зеркально, чтобы они смотрели друг на друга во время своей заочной дискуссии.

Монтаж в середине эпизода и между эпизодами.

Каждое экранное произведение (не имеет значения - телесериал, развлекательная программа или телеигра) состоит не только из отдельных кадров, но также из эпизодов. Оказывается, есть некоторые различия между монтажом в середине эпизода и монтажом *между эпизодами*.

Объясним на примере. Мы уже говорили, что соседние кадры должны монтироваться по свету. Нельзя в середину ночного эпизода, когда герои едва видны, вставлять средний план героини, снятый днем. Темный и светлый кадры не смонтируются. Но если ночной эпизод заканчивается и следом идет уже новый эпизод, а режиссер хочет подчеркнуть их контрастность, он имеет полное право после тревожного темного ночного плана поставить яркий солнечный пейзаж. Но тогда уже последующие кадры нового эпизода должны быть сняты в соответствующей «светлой» тональности. В американском фильме о приключениях Гарри Поттера после довольно мрачных, сдержанных по колориту кадров, снятых в интерьере, вдруг вспыхивает яркий общий план зимнего пейзажа. И это никого не удивляет: начался новый эпизод.

Режиссеры, соединяя эпизоды, нередко стремятся к резкому, контрастному стыку. Ведь чаще всего новый эпизод - это переход к новым ситуациям, другим объектам, иным персонажам.

Нередко при монтаже эпизодов используют затемнение. Последний кадр предыдущего эпизода уходит в затемнение (в ЗТМ - так пишут в режиссерском сценарии), а первый кадр нового эпизода из затемнения выходит (из ЗТМ). Затемнение похоже на точку, которую ставит режиссер. Поэтому затемнение редко можно встретить в середине эпизода.

Мы утверждали, что кадры должны монтироваться по темпу движения камеры. Это обязательно при монтаже внутри эпизода. Но при монтаже *эпизодов* статичный финальный кадр первого эпизода может эффектно смениться резким взлетом камеры и неистовым темпом первого кадра нового эпизода.

Мы утверждали, что вклеить кадр полуденного леса среди кадров роши на рассвете - это плохо. Но если этот дневной кадр начинает новый эпизод, пусть так и будет.

Иногда эпизоды объединяют с помощью наплыва (микшером). Наплывы можно встретить и в середине эпизода: так нередко монтируют пейзажи, фотографии. Монтаж с помощью микшеров придает некоторую элегичность монтажным переходам. Он широко применяется при создании фильмов и программ о культуре, искусстве, путешествиях. Наплыв, микшер - очень любят

начинающие режиссеры. С их помощью можно смонтировать практически все. Когда одно изображение плавно вытесняет другое, это чудесно маскирует все монтажные просчеты при съемке. Но злоупотребление микшерами раздражает. Когда микшеров много, они просто «укачивают». Кроме того, во многих случаях они явно неуместны. В напряженной актерской сцене, когда она смонтирована «нормально» - обычными склейками, невозможно вдруг взять и пару кадров соединить микшером. Это будет нарушением стилистики (если, конечно, применение микшера не вызвано определенным режиссерским замыслом!). Классические примеры использования наплывов при монтаже эпизодов в известном фильме режиссера Серджо Леоне «Однажды в Америке». Действие фильма происходит в разные времена. И режиссер мастерски объединяет эпизоды, между которыми разница во времени несколько десятков лет. Раскачивается яркая электрическая лампочка на проводе в финале одного из эпизодов, камера медленно приближается к ней, яркий круг уже занимает собой весь экран. Почти незаметный наплыв. Яркий круг понемногу отдаляется, мы видим рядом почему-то еще один круг, потом изображение становится все более резким - и мы понимаем, что это фары современного автомобиля, который мчится прямо на нас. В этом фильме режиссер изобретательно монтирует и звук, он «подсказывает» зрителям, в какую эпоху мы перенеслись, - без примитивных титров наподобие: «Нью-Йорк. Наши дни» или: «Прошло тридцать лет». Заканчивается эпизод, который происходит в двадцатые годы. Начинается новый. Вечерняя улица. Темное кафе. Возможно, действие все еще происходит в начале столетия? Но вдруг откуда-то доносится едва слышное «U2;e;g;slau» в исполнении «Битлз». И зритель с приятным ощущением собственной сообразительности понимает: наступили шестидесятые годы XX столетия.

МОНТАЖ. ИСКЛЮЧЕНИЯ ИЗ ПРАВИЛ

В предыдущих главах мы говорили о законах монтажа, о некоторых правилах, которые помогают режиссеру не допускать элементарных ошибок.

Но в искусстве самое интересное не правила, а исключения из них. Сознательное нарушение общеизвестных правил - дело

обычное. Автор имеет право на любые вольности, лишь бы только достичь настоящего художественного эффекта.

Некоторые нарушения правил монтажа позволяют режиссерам сделать экранные произведения более острыми, выразительными и образными.

Непривычный, нетрадиционный монтаж широко используют и всемирно известные режиссеры «большого кино», и многочисленные телевизионные режиссеры. Но это не означает, что они монтируют как Бог на душу положит, мол, «я так вижу -и все...» Можно сознательно нарушать каноны, но следует понимать, ради чего это делается.

Поговорим об этом, приглядываясь к работам как современных телережиссеров, так и выдающихся мастеров кинематографа.

Чуть выше мы утверждали:

- кадры приблизительно одной крупности, похожие композиционно, на которых снят один и тот же человек (скажем, в фас), не монтируются между собой,
- общий и крупный план человека, который, скажем, рубит дерево, монтируются, если в обоих кадрах человек будет рубить дерево в одном ритме,
- плохо монтируются два кадра, если в первом человек только тянется к топору, а во втором уже рубит дерево.

Однако в очень эффектном рекламном ролике «Черниговское пиво» все эти теоретически правильные утверждения режиссер решительно отверг. И правильно сделал. Он снимал очень короткое экранное произведение, насыщенное многими событиями: здесь и неистовая езда по автотрассе, и страшная гроза, и молния, которая попадает в дерево, здесь и падение дерева перед машиной, и попытка водителя очистить дорогу, и, в конце концов, радостная встреча с друзьями. Все это происходит в неистовом темпе и в считанные секунды промелькнет перед зрителем. Главная задача режиссера - эмоционально захватить публику, ошеломить, завладеть вниманием с помощью ритма изображения и звука. Монтаж этого ролика очень отличается от обычного монтажа. Традиционный монтаж зрители почти не замечают. Но в рекламном ролике режиссер делает все

возможное, чтобы вывести зрителя из пассивного созерцания и излишнего комфорта. Здесь ведь не предполагается какая-либо жизненная достоверность. Никого не интересует психология героя, тонкости актерской игры или изысканность сюжета. В данном случае то, как мы рассказываем, должно быть более интересным, чем то, **о чем мы рассказываем.**

Стремительно несется на нас дорога - это первый кадр. А следующий почти такой же: дорога практически с той же точки и той же крупности, только деревья, бывшие в предыдущем кадре далеко, несколько приблизились. Зритель ощущает рывок, «неправильный» скачок изображения. Но режиссер к этому и стремился. Через секунду снова аналогичный монтаж: мчится на нас машина героя - это первый кадр. Во втором кадре (крупность и точка съемки те же самые) машина уже немного приблизилась к камере. По классическим законам так монтировать нельзя - разница между этими планами незначительная. По сути, это один кадр, разрезанный пополам, из которого вырезана середина. В настоящем фильме две эти половинки можно было бы склеить только через перебивку. Но это рекламный ролик. В сопровождении энергичной, острой по ритму музыки эти кадры, таким «неправильным» образом смонтированные, вызывают какое-то тревожное, нервное напряжение. И наши предчувствия нас не обманывают. Огромное дерево падает прямо перед автомобилем героя. Водитель выходит из машины, раздевается под дождем, берет топор и начинает рубить дерево. Интересно, что несколько кадров (когда водитель выходит из машины и раздевается) теоретически нельзя монтировать. Ведь они сняты с одной точки, в одном направлении и к тому же одной крупности! Более того: человек все время изменяет в кадре свое местоположение. Но эти очень короткие кадры, смонтированные под чрезвычайно напряженную шумо-музыкальную фонограмму, придают ролику настоящую экспрессию. Это - «неправильно», но очень выразительно, остро и динамично. Мы уже говорили о том, что кадры, расположенные рядом и показывающие развитие какого-то действия, не могут отличаться внутренним ритмом. Если человек на общем плане идет медленно, то и на среднем плане, приближаясь к нам, он должен идти в том же ритме - разумеется, если не произошло

чего-то, что заставило его побежать со всех ног. Но в ролике, о котором идет речь, есть целый эпизод, смонтированный вопреки этому разумному правилу. Человек рубит дерево. Мы уже не говорим о том, что снова одна точка съемки, одна крупность, одно направление, один и тот же человек в соседних кадрах. Но это еще не все. Режиссер монтирует эпизод рубки дерева, абсолютно не обращая внимания на фазы его движения в соседних кадрах. Более того: первый кадр (человек рубит) замедлен, следующий кадр (человек рубит) ускорен, третий кадр (человек рубит) сохраняет реальную скорость. Но все это (как и весь ролик в целом) смонтировано под очень яркую фонограмму, где в музыке есть свои резкие перепады темпа, точно совпадающие с изображением. И на экране возникает не хаос, не какая-то бессмысленная мешанина, а чрезвычайно гармоничное, выразительное и динамичное зрелище.

На первый взгляд, секрет динамики этого ролика заложен в стремительном монтаже очень коротких планов. Частично так оно и есть. Кадр продолжительностью в две секунды не часто можно увидеть в обычном фильме или ток-шоу - он может показаться слишком коротким. Но в рекламном ролике или клипе это уже довольно длинный кадр! Впрочем, дело не только в этом. Мы никогда не добьемся настоящей динамики, если будем надеяться только на то, что склеим очень короткие планы. Еще Андрей Тарковский когда-то упрекал самого Эйзенштейна, что в фильме «Александр Невский» тот допустил серьезную ошибку. Тарковский утверждал, что сцена знаменитой битвы на Чудском озере, хотя и мастерски раскадрована, выдержана в классической манере монтажа, тем не менее совсем не захватывает зрителей. На экране действуют не живые энергичные люди, а какие-то картонные оперные статисты. Сцена боя содержит много очень коротких планов, но почему-то динамики в ней нет. Дело в том, что кадры хоть и короткие, но в них нет внутреннего напряжения, *нет настоящей энергетики в действиях героев*. А без этого внутреннего напряжения и энергии одна лишь длина кадра ничего не решает.

Мы утверждали, что грамотный монтаж всегда обусловлен определенной логикой. Если мы ставим крупный план, то что-

то хотим этим сказать, делаем акцент на чем-то важном. Немотивированная смена планов - признак непрофессиональности. Тем не менее в рекламах, клипах, телевизионных анонсах это правило работает далеко не всегда. Во многих таких произведениях стройную логику с успехом заменяют бушующие эмоции. Здесь рядом сознательное и подсознательное, эпатаж и игра, провокация и шутка, условность и игра в «правду жизни». Это - относительно новые виды экранного творчества. Раскованность авторов в поисках новых форм здесь безграничная. Тут вот что еще важно: работая над подобными произведениями, режиссер с помощью яркой формы пытается зачастую скрыть небольшое, мягко говоря, содержание.

В знаменитом фильме режиссера Алексея Германа «Двадцать дней без войны» есть чрезвычайно впечатляющая сцена. На протяжении многих минут актер Алексей Петренко, играющий роль офицера, который после ранения возвращается на фронт, на среднем плане ведет драматический монолог о своей утраченной любви. На экране статичный кадр, в котором нет ничего, кроме лица героя. И длится он очень долго. Невозможно представить себе, чтобы режиссер Герман вдруг испугался, что зрителям надоест это смотреть, и он решит их как-то поразвлечь. Скажем, время от времени будет вставлять в этот монолог красивые крупные и средние планы актера Петренко, снятые с разных сторон. И пусть в этих кадрах он молчит и грустно смотрит. А за кадром будет продолжаться монолог актера. Даже вообразить себе такое невозможно.

Но в телевизионной рекламе косметического крема «Боуе» актриса начинает говорить на среднем плане о том, какое счастье подарил ей этот крем. Потом следует ее же средний план, где она молчит и смотрит куда-то в сторону (за кадром продолжается ее монолог). Потом снова крупный план женщины, которая продолжает синхронно восхвалять чудодейственный товар. Разве это по правилам «классического монтажа»? Конечно, нет. Но это никого не раздражает, потому что режиссер прекрасно понимает: серьезно относиться к разговорам о том, как косметический крем, зубная паста и стиральный порошок возвращают человеку счастье, любовь и смысл жизни, абсолютно невозможно. Трудно долго выдерживать все эти псев-

до документальные исповеди. Каждая лишняя секунда разоблачает неискренность персонажей, надуманность их проблем и неадекватность реакций. Режиссеру приходится все время выдумывать для зрителей какие-то забавы и развлечения. И он как может размахивает перед ними всевозможными разноцветными погремушками. Условный мир, условная игра, условные переживания - и условные режиссерские приемы.

Кто из нас десятки раз не видел рекламу «Баунти» - райское наслаждение!» ?

Летит на камеру сверху кокос. Следующий кадр - перед нами уже раскрывается расколотый орех. «По классике», эти кадры так монтировать нельзя - ведь пропущены некоторые фазы движения ореха. Мы так и не увидели, как он ударился о землю. Но зрители не протестуют. Все и так понятно, да к тому же быстро и динамично.

В ироничном анонсе телепрограммы «Кресло» ведущего представляют таким образом: диктор за кадром говорит о том, что программу ведет «неповторимый и блестящий» Федор Бондарчук. А в кадре происходит следующее. Один статичный кадр, снятый с одной точки, одной крупности. Ведущий - на среднем плане - находится возле своего пульта. Он все время в работе: то смеется, то наклоняется в сторону, то с кем-то беседует, смещается по кадру то вправо, то влево, то поднимает голову, то склоняется над записями. Этот длинный кадр режиссер разрезает на небольшие кусочки, тщательно отбирая для них такие фазы движений героя, которые максимально отличаются друг от друга. И затем все это коротко монтирует обычными склейками. Получилось броско и забавно. Дикая суэта ведущего в кадре, которую при монтаже создал режиссер, в данном случае абсолютно оправдана. Это не больше чем шутка. И не беда, что кадры не монтируются ни по крупности, ни по фазам движения, ни по композиции!

С монтажом постоянно экспериментируют не только на маленьком телевизионном экране, но и на большом кинематографическом.

Классик французского кино Жан Люк Годар и классик польского кино Ежи Кавалерович, несомненно, хорошо знакомы с правилами классического монтажа. Тем не менее классик

советского кино Михаил Ромм в своих беседах со студентами ВГИКа не раз анализировал их смелые и необычные монтажные построения. Анализируя фильм Годара «Жить своей жизнью», Михаил Ромм (учитель Шукшина и Тарковского, Михалкова и Абдрашитова) говорил своим студентам:

«Все, что мы с вами говорили о монтаже, решительно все нарушено. Все сделано, так сказать, наоборот... Я это говорю к тому, чтобы еще раз подчеркнуть, что если человек талантлив и у него по-настоящему что-то задумано, и есть причина, по которой задумано именно так (а у Годара такая причина есть), он может нарушать любые правила, разумеется, зная их... В картине «Жить своей жизнью» он делает так: титры идут на фоне крупно взятого женского лица, кажется, сначала в профиль, потом в фас, - так же крупно, потом опять в профиль. Лицо совершенно неподвижно или более или менее неподвижно. Оно как бы предупреждает о том, что речь пойдет о женщине, притом красивой.

Но вот кончились титры, и перед вами возникает такой кадр: спиной к аппарату сидит женщина, по-видимому, та самая, профиль которой вы только что видели. Но вы этого разобрать не можете, потому что она сидит строго спиной к вам. Сидит она в автоматической закуской, которая смутно различается в глубине - какие-то металлические круглые баки, из которых наливают кофе, какие-то бутылки, посуда, стойка и т.д.

Этот кадр со спины длится, как мне показалось, метров сто, а может быть, и больше (3-4 минуты. - Прим. Р. Ш.). В это время она с кем-то разговаривает. Тот, с кем она разговаривает, сидит справа от нее, за кадром. План держится так долго, что вы начинаете внимательно рассматривать всю глубину. И тогда замечаете, что в глубине есть зеркало и в этом зеркале мутно отражается, буквально пятнышком, ее лицо. Но не ее собеседника, собеседника в кадре нет. Разговор же чрезвычайно важный, оторый решает всю ее судьбу. Она говорит примерно так: «Я хочу с тобой расстаться, я хочу жить своей жизнью» Кто-то отвечает ей из-за кадра: «Как ты будешь жить, дурочка?» Она говорит: «Может быть, в театр пойду, может быть, меня пригласят на съемки. Если нет, буду что-нибудь продавать» Словом, идет долгий, долгий и чрезвычайно важный для нее разговор. Партнера все нет. Начинаешь думать,

что, может быть, она говорит с воображаемым собеседником или что этот разговор был раньше, а сейчас она вспоминает его. Начинаешь жадно ждать появления этого героя. Метров через сто он появляется, и тоже со спины. На этот раз в кадре нет ее.

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

А следующий эпизод смонтирован совершенно нормально, еще один - просто блестяще. Значит, все это вступление - просто какой-то фокус, смысл которого - поразить и освежить внимание к обыденной сцене, то есть сделать обыденную сцену для вас абсолютно непривычной»³

Мы уже говорили о том, как нужно монтировать разговор двух людей, стоящих рядом. Напомню об условной линии между ними, через которую нельзя переходить, о кадрах, снятых через плечо, о направлении взглядов наших героев.

А можно ли снять этих людей так, чтобы каждый из них стоял прямо перед камерой и смотрел, произнося свои реплики, прямо в объектив? Если мы снимем и смонтируем эти кадры именно так, получим ли мы что-то похожее на диалог? Вообще-то, так не снимают, потому что возникнет ощущение, что наши герои говорят не друг с другом, а со зрителями.

Хотя телевидение может предложить множество исключений из этого правила. Часто в программе новостей диктор в студии, глядя прямо в камеру, ведет диалог с корреспондентом на месте события, который тоже смотрит прямо на зрителей. Однако эффект диалога от этого ничуть не уменьшается.

Очень любопытный способ необычного монтажа в подобной ситуации продемонстрировал польский режиссер Ежи Кавалерович в фильме «Мать Иоанна от Ангелов». Одну из важнейших сцен он монтировал абсолютно «неправильно».

Этот эпизод Михаил Ильич Ромм тоже детально анализировал для своих студентов. Речь идет о сцене философского спора

ксендза и раввина о Боге и вере. Действие происходит в абсолютно темной комнате. Обе роли играет один и тот же актер. Мизансцена такая: у стола, на котором лежит Библия, стоит ксендз. Свет выхватывает из черноты лишь книгу. Раввин стоит напротив, с другой стороны стола. Оба героя сняты прямо в фас, никаких диагоналей, люди расположены фронтально. Если режиссер просто смонтировал бы крупные планы героев встык, возникло бы неприятное ощущение. Казалось бы, что лица выскакивают одно вместо другого. Понять их расположение в черной комнате было бы невозможно. Да и уже упомянутое ощущение «разговора не друг с другом, а со зрителем» явно присутствовало бы. Но Кавалерович снимает и монтирует так: сначала на экране крупный план первого героя, затем следует панорама вниз на Библию. Человек из кадра, естественно, исчезает. Потом камера поднимается на лицо уже другого героя. И так режиссер несколько раз переходит с лица на лицо через книгу. Кавалерович снимал и монтировал таким образом не по мимолетной прихоти или из желания пооригинальничать. Эта сцена по замыслу автора - не простой диалог двух людей. Не случайно, что обе роли играет один актер. Суть сцены состоит в том, что это в каком-то смысле диалог человека с самим собой. Режиссеру нужно было передать ощущение внутреннего спора. И ему это блестяще удалось. Зритель пытается понять: это один человек вместо двоих или два человека и один одновременно?

Мы уже говорили о том, что монтаж не должен запутывать и сбивать с толку. Если зритель не понимает, что происходит, за кого нужно болеть и переживать, об успехе подобного произведения говорить невозможно. Элементарный пример. Если герой засыпает и видит сон, зрителям нужно как-то подсказать, что это именно сон. Уже сто лет в подобной ситуации режиссеры регулярно пользуются всякими нехитрыми способами: можно прибегнуть к помощи шторок, наплыва, полиэкрана. Можно на кадры сновидений второй экспозицией или микшером положить какие-нибудь звездочки, вспышки, бурные волны или легкие облачка. Изображение сновидений может стать замедленным, будто действие происходит под водой. Экран может стать цветным или, наоборот, черно-белым (по контрасту с предыдущим «реальным» эпизодом). Способов много. Но суть

одна: монтажом зрителям подсказывают, что все это - «неправда», это сон или видения героев.

Однако Федерико Феллини в своем фильме «8*/Г» чрезвычайно легко и непринужденно переходит от реальности к самым разнообразным фантазиям и видениям без малейшего предупреждения и подсказок зрителям. Герой фильма кинорежиссер Гвидо Ансельми сидит, скажем, в просмотровом зале и грустно слушает речи консультанта, который камня на камне не оставляет от предложений и замыслов режиссера. Гвидо Ансельми сидит в кресле и мрачно слушает умника, не отрывая от него долгого взгляда. И вдруг в просмотровый зал входит средневековый палач в колпаке, хватая умничающего консультанта и тянет его к расположенной тут же, в зале, виселице. Чуть позже мы столь же неожиданно перенесемся на кладбище, где из могил поднимутся милые старенькие родители героя. Из автомобильной пробки наш герой выбирается, взлетев в воздух. В монтаже - нигде ни единой подсказки, что это, мол, фантазии и игра воображения. Никаких звездочек второй экспозицией. Никаких затемнений и рапидов! Переход от реальности к фантазиям абсолютно незаметен. И в этом весь эффект. Такой смелый монтаж был бы абсолютно неуместен в мыльных телесериалах для пожилых домохозяек. Он бы их путал, раздражал и огорчал. Но подобное с восторгом воспринимается в фильме, повествующем о внутреннем мире художника, живущего одновременно и в реальности, и в стране фантазий.

Подобный монтаж - когда переход от реального к ирреальному абсолютно незаметен - широко использовал и другой замечательный мастер мирового кино - Луис Бунюэль. В фильме «Скромное обаяние буржуазии» переходы к снам (а героям постоянно снятся невероятные сны) Бунюэль делает совершенно незаметными. О том, что все увиденное - сон, зрители узнают лишь в конце очередного эпизода, когда герой просыпается в холодном поту. Например, именно так построен один из самых забавных и эффектных эпизодов. Несколько супружеских пар (герои фильма) отправляются на званый обед в гости к их новому знакомому - армейскому полковнику. Они приезжают точно по указанному адресу. Поднимаются по лестнице. Звонят в дверь. Их встречает слуга в ливрее. Он проводит гостей в

огромный зал, где сервирован длинный стол. Горят свечи. На комодке - наполеоновская треуголка (и это не удивительно, ведь хозяин дома - бравый полковник). Правда, почему-то самого хозяина пока нет. Слуга приглашает всех к столу. Гости рассаживаются. Что-то неуловимо-странное есть во всей этой сцене. Одна длинная стена зала почему-то задрапирована красным бархатом. Слуга вносит на подносе индейку. Он спотыкается и роняет индейку на пол. Не смущаясь, слуга поднимает ее с пола и, даже не сдув с нее пыль, ставит на стол. Гости-аристократы изумленно смотрят на слугу и на индейку, которая подпрыгивала на полу, как резиновая. Но не успевают они прийти в себя, как откуда-то раздается стук посоха (так раньше в театре обозначали начало представления). И вдруг бархатная драпировка распаивается подобно театральному занавесу. И оказывается, что наши герои сидят на театральной сцене перед полным зрительным залом. Зрители радостно хлопают в предвкушении спектакля. Суфлер из своей будки подсказывает какие-то реплики. А наши герои, выпучив глаза, пытаются сообразить, что все это означает и куда именно они попали. Но вскоре мы поймем, что все это приснилось одному из героев...

В фильме Луиса Бунюэля «Млечный путь» режиссер идет еще дальше. В горьком и ироничном фильме о вере и неверии, атеизме и фанатизме есть блестящий эпизод, где смонтировано и перепутано все, что только можно, - и в изображении, и в звуке. И это не только не раздражает, но и вызывает восхищение изобретательностью и раскованностью режиссера. Эпизод такой. Герой фильма, паломник, случайно попадает на воскресный религиозный концерт, в котором принимают участие совсем еще маленькие детки. Происходит все это на зеленой лужайке. Вокруг расположились умиленные родители. Они радостно встречают появление юных исполнительниц в трогательных белых гольфиках с бантиками на головках. Под руководством учительницы дети поют наивную и душещипательную песенку о том, как хорошо верить во Всевышнего. Родители радостно подпевают. Но постепенно тон и смысл песенки начинает меняться. И личики у деток меняются. Они поют о том, как нужно ненавидеть и проклинать тех, кто во Всевышнего не верит. Искаженное лицо дирижирующей учительницы

тоже говорит о том, что подобным мерзавцам просто не должно быть места на земле. А если кто-то из неверующих продолжает упорствовать, поют ставшие какими-то злобными и неприятными милые детки, то им всем — анафема! «Анафема!» - грозно несется из детских уст. Паломник - герой фильма - внимательно смотрит и слушает. Вдруг на экране появляется какой-то вооруженный отряд, решительно куда-то направляющийся. Детки продолжают петь свою песенку. Учительница энергично дирижирует. Снова решительно шагают люди с ружьями. Они тащат с собой какого-то священника. Похоже, он высокого сана - чуть ли не Папа Римский. Внимательно смотрит на поющих детей паломник. Умильно слушают деток родители. Искаженное злобой и ненавистью лицо юной солистки. Вооруженные люди ставят священника к стенке и явно собираются его расстрелять. Гремит ружейный залп. Следующий кадр: наш герой-паломник смотрит на поющих детей. Рядом с ним на траве сидит еще один зритель. Этот человек вдруг начинает тревожно озираться вокруг и обращается к паломнику:

- Извините, мне показалось, что где-то стреляли!
- Нет-нет, не беспокойтесь, — отвечает паломник. - Это я просто себе такое представил...

В триллере режиссера Гаспара Ноэ «Необратимость» события вообще разворачиваются от конца к началу. И зрителя об этом никто предварительно не предупреждает. Сначала мы видим сцену, когда из ночного клуба выносят тело убитого и полиция задерживает убийцу. Потом появится эпизод, в котором убийца еще только ищет свою жертву. Следующий эпизод расскажет о том, что было еще раньше. Так постепенно мы доберемся до самого начала этой запутанной истории. Режиссер напускает туман совершенно сознательно. Он сбивает с толку зрителей, нигде не подсказывая им: вы видите то, что было еще раньше того, что вы уже видели. Не совсем понятные для зрителей события активизируют их внимание и не позволяют расслабленно вполглаза смотреть на экран.

Мы уже говорили о том, что соседние кадры должны монтироваться по фазам движения. Если, скажем, в первом кадре де-

вушка крупным планом начинает срезать в саду цветок, то в следующем (среднем) она должна продолжать работу так, чтобы не потерялась ни одна фаза ее движения. Тогда действие на экране будет плавным, непрерывным и зрители вообще не заметят переход с одного плана на другой. Но сто лет назад режиссеры порой монтировали и по-другому. При переходе с одного кадра на другой (при смене крупности) действие иногда повторялось дважды. И никого это не раздражало и не удивляло. Исследователь истории и теории кино Кирилл Разлогов в своей книге «Искусство экрана: проблемы выразительности» отмечал, что в начале XX века эти монтажные архаизмы стали использовать с творческой целью. В некоторых случаях этот повтор имел определенное драматургическое и художественное значение. «Так, например, в российском фильме «Девушка из кафе» режиссера М. Вернера (1916 г.) на переходе от среднего плана к общему в решающей сцене, где героиня вновь встречает своего бывшего искusstителя, один и тот же фрагмент действия повторен дважды. Этим режиссер подчеркивает его исключительную важность»⁴ Сегодня такой монтажный прием можно увидеть в бесчисленных клипах. Его широко применяют в спортивных программах. Кроме определенной информационной ценности, он обладает и своеобразной экспрессией.

Знаменитый американский режиссер Оливер Стоун, автор многих блокбастеров и лауреат «Оскара», снял недавно документальный фильм «В поисках Фиделя». Фильм построен на разговорах Стоуна с Фиделем Кастро. Автор пытается понять человеческую и политическую суть лидера кубинской революции. Без сомнения, голливудский классик и его монтажеры отлично знают все правила монтажа. Однако фильм «В поисках Фиделя» снят и смонтирован с нарушением абсолютно всех писанных и неписанных правил. Разумеется, произошло это не случайно. Как мне кажется, режиссер стремился такой манерой съемки и сверхострым монтажом прежде всего преодолеть статичность объекта съемки. Ведь на протяжении всего довольно длинного фильма мы постоянно видим на экране говорящего или слушающего Фиделя (а также самого режиссера, задающего вопросы). По сути, ничего больше в фильме и нет. Фильм мог превратиться в

длинное и скучное телеинтервью. И режиссер из всех сил пытается хотя бы формально «взорвать» этот опасно статичный материал. Более-менее правильно (если пользоваться школьной терминологией) смонтирована фонограмма -вопросы Стоуна, ответы и рассуждения Кастро. Но в изображении происходит много странностей. Синхронный монолог Кастро внезапно прерывается крупными кадрами его глаза или рта. Причем рот на крупном плане закрыт. А за кадром синхрон Кастро продолжается. Потом вдруг на экране звук вновь совпадает с изображением. Режиссера абсолютно не волнует и то, что при съемке и монтаже не соблюден принцип генерального направления съемки. Стоун спрашивает о чем-то Кастро с одной стороны. А в следующем кадре Фидель отвечает ему, глядя в противоположную от режиссера сторону. И так почти всегда. Все разговоры героев сняты несколькими камерами. И расположены они как Бог на душу положит. Режиссер, не стесняясь, монтирует портреты Кастро примерно одной крупности, снятые в одном направлении. Особенно показателен кадр, в котором кубинский диссидент рассказывает о трудностях жизни на Кубе. Интервью с мужчиной снято двумя камерами. Обе камеры (вопреки всем правилам и наставлениям для начинающих) снимают человека с одинаковой крупностью. Более того, они расположены с сознательным нарушением генерального направления съемки. В результате мы слышим его рассказ, а на экране чередуются кадры, в которых человек смотрит то влево от камеры, то вправо. Монтажные стыки «стучат» и раздражают из-за сходной крупности. Никакого «комфортного» монтажа тут нет и в помине. Из многих синхронов вырезаны большие куски, и стыки не перекрыты никакими перебивками. Такой монтаж подкреплен и специфической манерой съемки. Камера Оливера Стоуна постоянно судорожно движется, подрагивает, делает немотивированные наезды-отъезды, совершает какие-то немыслимые для профессионального оператора подводки. Этот принцип выдержан на протяжении всего фильма. Когда где-то в середине картины появляется более-менее нормальный статичный кадр, снятый со штатива, это воспринимается уже как нечто странное и непривычное. Такая манера съемки и монтажа, что называ-

ется, «на любителя». Но уважаемый автор последовательно и методично выдержал весь свой фильм в этом духе.

В фильме Вуди Аллена «Мужья и жены» тоже есть несколько эпизодов, смонтированных вопреки классическим канонам. Так, например, из середины длинного монолога девушки, едущей в такси, вырезаны большие куски. Вуди Аллен стыкует эти кадры (одной крупности и композиции) без всяких перебивок. Его не смущает, что такси то движется, то стоит перед светофором (это мы видим по фону за девушкой), не волнует режиссера и то, что на стыках кадров голова девушки прыгает то влево, то вправо. Такой «неправильный» монтаж придал длинному монологу героини некую «документальность» и остроту.

Ларе фон Триер в «Догвиле» также применяет не совсем традиционный монтаж. Впрочем, в этом фильме много необычного. Режиссер верен своей манере - дразнить и провоцировать зрителя. Условная, почти театральная декорация. Оглавление и краткое содержание каждой главы, как в старом романе, - они появляются в титрах и читаются диктором за кадром. И вместе с этим острая современная (почти телевизионная) манера съемки. Как будто оператор-документалист ведет репортаж с места событий и не знает заранее, куда сейчас двинется персонаж, что он через мгновение сделает, в какую сторону направится. Оператор временами «опаздывает», ошибается. Отсюда неловкие движения, подводки камеры, промашки с фокусом. Все это удачно имитирует неподготовленную съемку. И монтаж здесь соответствующий. Вновь (как и у Вуди Аллена) можно заметить кадры, не стыкующиеся по фазам движения. И здесь смонтированы встык кадры одного и того же человека (скажем, герой сидит на скамейке и мечтает), снятые с одной и той же крупностью и в одном направлении, между которыми не стоят перебивки. Похожий монтаж режиссер применяет и в фильме «Мандерлей».

Глава 6

Из творческого опыта мастеров экрана

МИНИ-ХРЕСТОМАТИЯ

Джордж Бернارد Шоу когда-то утверждал: «Если режиссер в своем блокноте запишет: «В этой сцене показать влияние Кьеркегора на Ибсена» или: «В этом месте должен ясно чувствоваться эдипов комплекс...», - то чем скорее выпроводить его из театра и заменить другим, тем лучше. А если он запишет: «Слишком красные уши», «Отступить дальше, чтобы был виден Х.», «Контраст!», «Изменить темп: анданте»... и тому подобное, - значит, режиссер знает свое дело и место»⁷

При всей ироничности этого заявления, оно во многом справедливо.

Работа режиссера - занятие не абстрактное. Глубокие мысли и сложные образы должны воплощаться в достаточно конкретной форме.

Когда-то у меня на практике был студент-дипломник, будущий режиссер. Чтобы парню интереснее было проводить время в нашей съемочной группе, я дал ему свой режиссерский сценарий и (не без корыстного умысла!) попросил придумать любые интересные с его точки зрения дополнения, уточнения - словом, все, что придет в голову. Через три дня он сообщил мне о том, что надумал. Мой ассистент сказал, что в первой половине фильма наш герой должен быть чужим в мире природы, а во второй части этого документального фильма он должен быть с ней неразрывно связан и как бы в ней растворяться. Я радостно согласился с коллегой и попросил уточнить: как мы все это будем делать и какими именно

способами добьемся такого замечательного и нужного эффекта? «Ну, это я пока не знаю...» — сказал мне ассистент недовольно. Не узнал я об этом и по сегодняшний день.

В предыдущих главах мы обсуждали множество вещей, связанных с построением кадра и приемами монтажа. Мне кажется, что будет полезно и интересно заглянуть в творческую лабораторию больших мастеров экрана и посмотреть, как они пользуются возможностями, о которых мы говорили. Казалось бы, такие простые вещи - построение кадра, переход с одной крупности на другую, движение камеры. «Тоже мне, бином Ньютона!..» - как говорил незабываемый литературный персонаж. Но сколько внимания и времени уделяют этим, казалось бы, элементарным вещам классики мирового кино!

Прославленный польский **кинорежиссер Анджей Вайда** («Пепел и алмаз», «Пепел», «Все на продажу», «Пейзаж после битвы» и др.) написал книгу «Кино - мое призвание». В главе «На съемочной площадке» режиссер много внимания уделил работе над раскадровкой и переходам с одного кадра на другой при съемке и монтаже.

Анджей Вайда пишет:

«Съемочный день я всегда начинаю с актерских репетиций. Накануне вечером я уже обговорил с ними, а также с оператором и ассистентами содержание сегодняшней сцены и функцию, которую она должна выполнять в фильме. Теперь нам надо поместить эту сцену в пространство, в заранее выбранное и подготовленное место, имя которому - съемочная площадка.

Я распределяю за актерами их позиции и по крупностям собираю всю сцену, стремлюсь к тому, чтобы актеры сыграли ее единым куском, от начала до конца. Я могу мысленно просчитать протяженность эпизода, предусмотреть ритм действия, приглядеться к актерам, — словом, решить, что и как будет показано на экране.

Оператор уже давно в работе. Он наблюдает за актерами, прислушивается к замечаниям режиссера, незаметно дает указания, как расставить осветительные приборы, определяет поле зрения камеры. Разумеется, снять всю сцену единым кадром невозможно, однако значительная ее часть непременно долж-

на войти в непрерывный, «базовый» кадр, так называемый «табЪегзпо!»), который необходим для того, чтобы показать сцену в ее совокупности, создать у зрителя ощущение единства эпизода. Этот кадр должен прояснить, где располагаются герои и как они затем будут перемещаться в пространстве. Разумеется, снимать «табЪегзпой» надо на общем плане, показывая актеров в полный рост. Установленная на рельсах камера таким образом должна как бы вобрать в себя все действие, все движения актеров, чередуя панорамы, наезды и отъезды в зависимости от необходимости.

Некоторые кинематографисты считают, что кино есть в первую очередь фиксация движения и, следовательно, камера - главное действующее лицо на съемочной площадке, ей подчинено абсолютно все. Особенно часто так думают молодые режиссеры. Работа на съемочной площадке по этому принципу выглядит приблизительно так. Оператор с режиссером попеременно смотрят в визир, манипулируя около камеры, переставляют ее с места на место, и этот танец кинокамеры занимает их больше всего. Правда, спустя какое-то время они все-таки замечают актеров, которые равнодушно наблюдают за их играми. А ведь именно этих скучающих людей придется когда-то снимать. Но не исключено, что возня около камеры уже отбила у актеров всякое желание работать, поскольку весь пыл режиссера ушел на обдумывание кинематографически «эффектного» кадра. В результате получается фильм, который не сможет ничего рассказать, он будет лишь демонстрировать затеи режиссера, который, выбрав двусмысленную роль помощника оператора, самозабвенно наполняет свое творение «выразительными кадрами».

Если бы в «Пепле и алмазе», снимая сцену смерти Мачека Хелмицкого на свалке, я установил камеру слишком близко к лицу Цибульского, то вы никогда бы не увидели конвульсивного подрагивания его ног, когда, свернувшись, подобно эмбриону в лоне матери, он расстается с жизнью. Этот образ смерти получил право на жизнь на экране только потому, что здесь камера восхищалась актером, а не актер старался ей «понравиться».

Однако мы ушли в сторону. Итак, снят «табЪегзпо!», задача которого состояла в пространственной планировке сцены. Те-

перь моя задача - поочередная раскадровка актерских портретов, я выбираю для каждого из них соответствующий ракурс, и сцена как бы дробится на фрагменты. И, лишь проделав эту работу, мы, наконец, приступаем к крупным планам, уже точно зная, в какие именно моменты эпизода в них возникнет необходимость...

Поверьте, описанный мною способ съемок может одинаково хорошо послужить как режиссеру, работающему в традиционном стиле, так и тому, кто хочет сделать свой фильм новаторским. Любую сцену, как бы старательно она ни была выстроена, можно потом снять совершенно неожиданным образом. Режиссер должен знать, чего именно он хочет. Никакая экстравагантность в фильме не должна быть результатом случайности или нерешительности...

Обычно я делаю два дубля одного кадра и лишь в случае необходимости - три. Излишне большое число дублей не гарантирует лучшего результата, к тому же следует учитывать время усилия, которые на это уходят... При этом я предпочитаю де-ать варианты кадра, меняя объектив или несколько сдвинув амеру. Так я получаю большую возможность выбора лучшего арианта при монтаже»²

Французский режиссер Франсуа Трюффо в своих статьях книге «Кинематограф по Хичкоку» не устал восхищаться ворческими находками английского кинорежиссера Альфре-а Хичкока. Трюффо не раз возвращался к анализу его знаме-итого фильма «Окно во двор». Сломанная нога главного героя Джеффри заставила его постоянно сидеть в кресле у окна. Поневоле он стал наблюдать за жизнью соседей по дому. Пока не пришел к выводу, что его сосед убил свою супругу. Расследование прикованного к креслу фотографа и лежит в основе сюжета картины. Франсуа Трюффо писал:

«Альфред Хичкок за тридцать лет овладел таким мастерством кинематографического повествования, что уже давно перестал быть просто хорошим рассказчиком. Он страстно любит свою профессию и беспрерывно снимает, к тому же он давно решил проблемы постановки, поэтому вынужден, дабы избе-

жать скуки и повторений, придумывать для себя дополнительные трудности, ограничивать себя все более жесткими рамками. Отсюда в его новых фильмах увлекательные и всегда блестяще разрешаемые сложности.

В данном случае условием было снять фильм в одном месте действия, с одной точки зрения - с точки зрения Джеймса Стюарта (Стюарт - исполнитель главной роли. - *Прим. Р. Ш.*). Мы видим лишь то, что он видит, оттуда, откуда он видит, и одновременно с ним. Все это могло бы вылиться в сухую и рациональную демонстрацию режиссерских возможностей, холодную виртуозность экзерсиса. Но перед нами завораживающее своей постоянной изобретательностью зрелище, приковывающее нас к стулу столь же надежно, как Джеймса Стюарта - его загипсованная нога.

И тем не менее, когда смотришь этот фильм, такой странный и такой новый, отчасти забываешь о его головокружительной виртуозности. Каждый план здесь - триумфально выигранное пари, стремлением к обновлению отмечены также и движение камеры, комбинированные съемки, декорации и цвет (чего стоят хотя бы золотые очки убийцы, освещенные в темноте мерцающим светом сигареты!)»³

Я хочу предложить вашему вниманию небольшой отрывок из книги Франсуа Трюффо «Кинематограф по Хичкоку», написанной как диалог двух режиссеров:

«Ф. Трюффо: - Мне кажется, что первоначально Вас привлекла чисто техническая задача. Одна гигантская декорация и весь фильм, увиденный глазами одного персонажа.

А. Хичкок: - Безусловно. Мне представлялась возможность сделать чисто кинематографический фильм. Прикованный к креслу человек, глядящий из окна, - одна часть фильма. Вторая часть показывает, что именно он видит, а третья - как он на увиденное реагирует. Это и есть чистейшее выражение идеи кинематографа.

Как вы знаете, подобная проблема интересовала Пудовкина. В одной из своих книг об искусстве монтажа он описывает эксперимент, осуществленный его учителем Кулешовым. Вы видите крупный план русского актера Ивана Мозжухина. Сразу

следом за ним план мертвого ребенка. Потом снова возврат к Мозжухину, и на его лице Вы прочитываете сострадание. Тогда вы убираете мертвого ребенка, и на его место ставите тарелку супа, и вновь возвращаетесь к Мозжухину, который на сей раз выглядит голодным. Но в обоих случаях использовался один и тот же план Мозжухина, его лицо оставалось неизменным.

То же самое произойдет и с крупным планом Джеймса Стюарта, глядящего из окна на собачонку, спускаемую вниз в корзине. Потом Стюарт, мило улыбающийся. Но если собачонку заменить на полуголую девицу, разминающуюся у своего открытого окна, а от нее еще раз перейти к улыбающемуся Стюарту, то на сей раз он покажется грязным, старым пошляком...

Ф. Трюффо: - Изначально Вас интересовала лишь техническая сторона, но мне кажется, что, работая над сценарием, Вы сделали эту историю более значительной. В конце концов то, что мы видим на противоположной стороне двора, превратилось в образ мира. До какой степени сознательно это произошло?

А. Хичкок: — Здесь представлены все виды человеческого поведения — настоящий каталог. Без этого фильм был бы очень скучным. То, что вы видите в окнах, - это набор маленьких историй, которые, как Вы выразились, отражают целый мир...

Ф. Трюффо: - Очень сильна та сцена, где показывается реакция бездетной пары на смерть их собачки. Женщина издает вопль, все соседи подходят к окнам, женщина рыдает и кричит: «Мы соседи, мы должны больше любить друг друга!» и т.д. Это сознательно преувеличенная реакция... Я думаю, что она была задумана так, как если бы речь шла о смерти ребенка?

А. Хичкок: - Разумеется. Собачка была их единственным ребенком. В конце сцены Вы замечаете, что все подошли к окнам и смотрят во двор, кроме вероятного убийцы, курящего в темноте.

Ф. Трюффо: - Это также единственная сцена в фильме, где происходит смена точек зрения. Мы покидаем квартиру Стюарта, и камера располагается во дворе, снятом с разных ракурсов. Сцена становится всецело объективной.

А. Хичкок: - Да, Вы правы. Такая сцена единственная.

Ф. Трюффо: - По этому поводу мне приходит на ум нечто, что, вероятно, является правилом в Вашей работе. Вы показы-

ваете всю декорацию целиком лишь в самый драматический момент сцены. В «Деле Парадайна», когда униженный Грегори Пек уходит, мы видим его издалека, и впервые весь суд предстает нашему взору, хотя мы и провели в нем пятьдесят минут. В «Окне во двор» Вы показали весь двор только тогда, когда женщина кричит после смерти своей собаки, и все жильцы подходят к окнам, чтобы посмотреть, что происходит.

А. Хичкок: - Безусловно. Масштаб изображения используется в драматических целях, а не просто для того, чтобы показать место действия.

Однажды я снимал телеспектакль, и там была сцена, где герой приходил в полицейский участок, чтобы сдаться. Крупным планом я снял, как герой входит, за ним закрывается дверь и он направляется к столу. Но я не снял всей декорации. Меня спросили: «Вы что же, не будете снимать всей комнаты, чтобы люди поняли, что мы находимся в полицейском участке?»

Я ответил: «Чего ради? На рукаве сержанта в правом углу кадра три нашивки, и этого достаточно, чтобы понять, где мы находимся. Зачем нам транжирить общий план, который может пригодиться в драматический момент?»

Ф. Трюффо: - Интересна эта идея транжирства и сохранения изображений «в резерве»... *(собеседники возвращаются к разговору о фильме «Окно во двор».- Р. Ш.).*

Ф. Трюффо: - ...Экспозиция фильма великолепна. Мы начинаем с сонного двора, потом переходим на покрытое потом лицо Стюарта, затем на его ногу в гипсе и стол, где лежат разбитый фотоаппарат и стопка журналов, а затем на стену, где висят фотографии переворачивающихся гоночных автомобилей. Благодаря первому движению камеры мы узнаем, где мы находимся, кто этот человек, какова его профессия и что с ним произошло.

А. Хичкок: - Речь идет просто об использовании кинематографических средств в чисто сюжетных целях. Это гораздо интереснее, чем возможный диалог со Стюартом: «Как вы сломали ногу?» - «Когда я фотографировал автогонки, от одного из автомобилей оторвалось колесо и врезалось в меня» Сцена была бы банальной. Я считаю, что сценарист совершает смертный грех, когда, столкнувшись с трудностями, говорит: «Это мы

объясним в диалоге» Диалог должен быть просто звуком среди прочих звуков, исходящим из уст персонажей, чьи глаза рассказывают нам историю в визуальном ключе»⁴

Кинорежиссер Андрей Тарковский в своих лекциях по кинорежиссуре много внимания уделял монтажу, хотя и не считал монтаж решающим этапом создания фильма. Обращаясь к студентам, Тарковский говорил:

«Думаю, что есть смысл еще раз напомнить вам, что существуют приемы монтажа, но не существует законов монтажа.

Что я хочу этим сказать? Вам необходимо изучить монтаж в классическом смысле, чтобы знать, когда пленка клеится, а когда нет. Но монтаж нужен режиссеру приблизительно так же, как знание рисунка живописцу. Вы не будете отрицать, что Пикассо гениальный рисовальщик, но в своих живописных работах он пренебрегает рисунком совершенно, по крайней мере, в некоторых из них. У нас возникает ощущение, что он вообще плохо рисует. Но это не так. Для того, чтобы уметь так не рисовать, как Пикассо, для этого нужно очень хорошо рисовать.

Поэтому давайте остановимся на некоторых сугубо практических проблемах монтажа.

Как правило, никому не бывает ясно, как снять монтажно, снять так, чтобы все слилось, чтобы отдельные кадры слились в сцену...

Для того, чтобы сохранить слитность, единство материала, вы должны знать, где вы это теряете. Говоря о слитности, я имею в виду самый простой способ соединения кадров, то есть плавность.

Ну, например, вопрос пересечения взглядов. Это, быть может, самый сложный вопрос в монтаже. Тут всегда у нас будет существовать опасность «потерять». Или, скажем, проблема крупно-стей, логика этих крупностей - тоже мучительный вопрос. Анд-рон Михалков-Кончаловский, например, писал, что крупность определяется точкой зрения, то есть чья она. На мой взгляд, это не так важно и не это определяет крупность. Разве можете вы понять, чья это точка зрения, глядя картины Брессона? Конечно, нет. Ведь были попытки снять все с одной точки зрения, например, «Веревка» Хичкока или «Я - Куба» и др. Ну, и к чему это привело? Ни к чему, потому что в этом ничего нет. Вообще

в этом вопросе существует масса не ясного. Вот, скажем, можно ли снять такую крупность - одни глаза? Нельзя, не монтируются. Это не органическая крупность. Это акцент, желание вызвать особенное внимание к состоянию человека. Это попытка литературного образа проникнуть в киноматериал. Это символ, аллегория. Это обозначение, для того, чтобы зритель понял, и он «поймет», но здесь не будет эмоционального образа, уникального живого.

В конечном счете если кадр снят, то, значит, существует и точка зрения, и ракурс. Но как? Вот, скажем, у Брессона, точка зрения бесстрастная, объектив 50, то есть максимально приближенный к нормальному человеческому глазу. На мой взгляд, это самая органичная точка зрения при съемке и самый естественный ракурс.

Вообще, эти два понятия неразрывно связаны, ибо ракурс определяется точкой зрения. Тут может быть два варианта - либо она объективная, либо она персонафицированная, но последнее очень редко бывает естественным.

Вспомните, например, рассказ Бунина «Надежда». Там герой много времени проводит в седле. Казалось бы, почему бы не снять так? Тем более что каждый, кто ездил верхом на лошади, знает, что ощущение всадника - это особое чувство, близкое к чувству полета. Итак, почему бы не передать это чувство персонафицированной точкой зрения камеры? Я бы, по крайней мере, не стал так снимать... При помощи такого «лошадиного» ракурса вряд ли можно добиться чего-то серьезного, внутреннего в отношении героя.

В немом периоде кинематографа ракурс был одним из важнейших выразительных средств режиссуры. Но сегодня это катастрофично устарело. Это прием, который остался приемом в силу своей откровенной нарочитости. Он давал возможность в немом кино понять, что это, скажем, характеристика отрицательная, а это положительная. Этим средством оператор и режиссер указывали зрителю, как надо относиться к тому или иному персонажу. Все это было порождено глубоко ошибочным пониманием кино как некоего языка, состоящего из иероглифов, которые надо расшифровывать...

В кино существует масса условностей, но не все из них надо

отвергать, по крайней мере, некоторые надо вначале знать, чтобы потом отвергнуть.

Это относится прежде всего к так называемой восьмерке. Надеюсь, вы знаете, что это такое: переход на обратную точку, при которой тот, кто находится слева, должен так же остаться слева и, соответственно, тот, кто был справа, остается справа. Казалось бы, абсолютная условность. Но это самое органичное в монтаже при переходе на обратную точку. Короче говоря, это штамп, но его нужно знать.

Кстати, запомните, что нельзя оставлять хорошо запоминающийся предмет между персонажами, снимая восьмерку, никогда не смонтируется.

Эйзенштейн считал, что можно на укрупнении сблизить фигуры, которые находились дальше друг от друга на общем плане. Это неверно. Никогда это не смонтируется, это та условность, которая всегда будет видна. Мне кажется, при укрупнении лучше всего сместиться по оси, резче взять ракурс - тогда смонтируется. Чем ближе, тем с большим изменением надо смещаться по оси. Я заметил, что если резко менять направление при укрупнении, менять точку зрения, то все «прощается», а в одном направлении сделать укрупнение, по-моему, просто невозможно.

Другое дело - оптика. Если изменить оптику при укрупнении, то вы попадете в другое пространство, и это не смонтируется. Вообще, для монтажа оптика имеет огромное значение, короткофокусная и длиннофокусная рядом стоять в монтаже не смогут...

Бывает так, что не монтируются кадры по той причине, что один из них фальшив, а другой правдив, и ничего нельзя с этим сделать...

Дело не в том, чтобы уметь виртуозно владеть монтажом, а в том, чтобы ощущать органическую потребность в каком-то особом, своем собственном способе выражения жизни *через* монтаж. И для этого, видимо, необходимо знать, что ты хочешь сказать, используя особую поэтику кино. Все остальное пустяки: научиться можно всему, невозможно только научиться мыслить. Невозможно заставить себя взвалить на плечи тяжесть, которую невозможно поднять. И все-таки это единствен-

ный путь. Как бы это ни было тяжело, не следует уповать на ремесло. Научиться быть художником невозможно, как не имеет никакого смысла просто изучать законы монтажа - всякий художник-кинематографист открывает их для себя заново»⁵

Классик французского кино **режиссер Жан Ренуар** (сын художника-импрессиониста Огюста Ренуара, автор фильмов «Великая иллюзия», «Человек-зверь», «Правилаигры», «Дневник горничной» и др.) на интересующую нас тему писал:

«Одним из величайших изобретений кинематографа является крупный план. Это своего рода волшебство кино, путь, благодаря которому автор общается со зрителем. Крупный план может заменить фразу, целые страницы текста и сам по себе способен передать значительно больше, чем внешний облик образа. Я говорю не только о крупном плане лица - это может быть и крупный план предмета. В «Человеке-звере» есть бесчисленное множество крупных планов, которые объясняют, истолковывают Золя. Кстати, еще об этом фильме: он был практически снят, за очень небольшими исключениями, на натуре. Паровоз был настоящим мчащимся паровозом, и нам пришлось разместить источники электроэнергии в вагоне, а съемочную камеру на тендере. Я отказался от съемок с рир-проекцией. Я не хотел зависеть от съемочного павильона.

В работе над «Завещанием доктора Корделье» все было иначе, так как здесь стояла проблема чисто экспериментального характера. Меня всегда искушало желание снимать сцены целиком. Актеру мешает, когда его прерывают из-за того, что в сцене есть крупный план, средний план, потом снова крупный план. Мой рабочий метод в этом фильме состоял в том, что каждую сцену я снимал несколькими кинокамерами. Каждая из них имела определенную задачу: одна снимала крупным планом, другая - средним и так далее. Одним словом, я хотел постигнуть стиль и методику работы телевидения того времени при помощи кинематографической техники. Положительной стороной этого предприятия явилось то, что я соблюдал непрерывность экранного времени и затратил на съемки всего девять дней: для фильма такого рода это совершенно немислимо!»⁶

Кинорежиссер Роман Поланский («Ребенок Розмари», «Тесс», «Пианист», «Оливер Твист» и др.) в беседе с **Дэвидом Томпсоном** для журнала «8ц*п1 апс! Зошкб касался многих вопросов, которые обсуждали и мы:

«Дэвид Томпсон: - Вы часто говорили, что на вас сильно повлияли «Гражданин Кейн» и «Расемон». Поскольку в обоих фильмах речь идет о том, как из множества точек зрения выбрать одну истинную, можно ли утверждать, что они предопределили ваш интерес к «Смерти и девушке»?

Роман Поланский: - Да, они имеют отношение к моему фильму, потому что затрагивают наиболее интересный для меня аспект отношений с реальностью - относительность правды. Меня всегда увлекала возможность поведать одну и ту же историю устами разных людей, показать разные, не совпадающие точки зрения. Здесь я ближе всего подошел к этому. Надеюсь, у меня еще будет когда-нибудь повод затронуть эту тему - снять фильм, где одно и то же событие будет представлено в версиях разных людей, как в «Расемоне».

Дэвид Томпсон: - После того как Паулина попала в ловушку Роберто, следует впечатляющий кадр: она направляет дуло ему в лицо, как бы определяя этим установившиеся между ними отношения.

Роман Поланский: - Сначала камера смотрит на Роберто из-за плеча Паулины, потому что мне хотелось показать, что она господствует над ним. А в конце камера смотрит на Паулину снизу вверх. Получается более выразительно, действие становится более стремительным и напряженным.

Дэвид Томпсон: - Шторм и отсутствие освещения - приемы, которые могли бы показаться театральными, - в пьесе их нет, у вас же они используются как основные.

Роман Поланский: - Нам нужно было создать напряжение, как-то обосновать изоляцию героев. Мне хотелось, чтобы внешний мир ощущался через изменения в погоде, через бег времени. Шторм вполне подходит для создания подобной атмосферы. Для меня атмосфера - самая важная часть кинематографа. Вез нее остается либо диалог, либо движение.

Дэвид Томпсон: - Место действия в пьесе будто подобрано специально для вас, ведь в центре многих ваших фильмов, таких, как «Нож в воде», «Тупик», как раз и стоят персонажи, оказавшиеся в маленьком замкнутом пространстве, отрезанном от мира.

Роман Поланский: - Подобные приемы я использую для того, чтобы зритель ощутил одиночество, изолированность людей в мире. В кино я люблю применять весь ассортимент имеющихся в моем распоряжении средств, чтобы подальше отойти от театра. Кино дает шанс превратить пьесу в нечто реальное, несценическое, жизненное. В кино есть четвертая стена, которой нет в театре. Есть погода, есть ночь или солнце, можно выйти в дверь, даже если вам не хочется ее открывать.

Дэвид Томпсон: - Вероятно, работая в студии, вы имеете больше возможностей контролировать происходящее, чем когда снимаете на натуре?

Роман Поланский: - К тому моменту, когда начинаются съемки, я успеваю уже столько поработать над сценарием, что в голове складывается совершенно четкое представление о фильме, но когда я сталкиваюсь с действительностью, происходят неизбежные изменения. Например, по сценарию в последней сцене «Горькой луны» над Стамбулом должно было вставать солнце. Я не случайно выписал это в сценарии и был убежден, что именно так мы и будем снимать. Но в Стамбуле было туманно и дождливо, так что приходилось как-то подстраиваться, и атмосфера полностью изменилась...

Дэвид Томпсон: - Когда вы задумываете фильм, рисуете ли вы что-нибудь - отдельные кадры, скажем, персонажей?..

Роман Поланский: - В киношколе и некоторое время после ее окончания я рисовал. Поскольку я изучал живопись, это было легко, так мне было проще объяснить остальным, чего я хочу. Но потом я решил, что это неверно, я будто шил идеальный костюм, а потом искал человека, на которого его можно было натянуть. Я предпочитаю сначала найти человека, а потом уже шить костюм. Так что я перестал рисовать и понял, что черпаю вдохновение у актеров. Я даю им репетировать, инстинктивно находить верное расположение на площадке, жесты, позы, интонации. Когда же что-то не так, это сразу видно, потому что

возникает ощущение фальши. Я пытаюсь сделать так, чтобы все выглядело как можно правдоподобнее, и только потом приступаю к съемкам и решаю, как и где я расположу камеру.

Дэвид Томпсон: - А что оказывается главным при принятии подобного решения? Судя по всему, широкофокусная оптика и подвижная камера составляют часть вашего стиля?

Роман Поланский: - Я пытаюсь показать на экране то, что вижу сам.

Вот и все. Я просто пытаюсь как можно точнее запечатлеть при помощи камеры то, что видел собственными глазами во время репетиций. Выбираю соответствующий угол съемки. Он определяется расстоянием, с которого я смотрю на человека. Если смотреть на лицо с другого конца комнаты, оно кажется не таким, какое видишь вблизи.

К несчастью, это понимают очень немногие. В кино и фотографии принята теория, что угол изменяет перспективу, в частности, широкий угол ее искажает. Но он искажает ее только в той мере, в какой искажается ~рехмерный мир при переносе на двухмерный экран. Я смотрю на вас через стол. Если начать увеличивать угол, то я смогу уви-еть то, что расположено за вашей спиной. Это как шар. Если роецировать его на другой шар, искажений не будет, как при системе Отштах, когда проекция ведется на вогнутую повер-ность. Широкий угол вызывает закругление прямых линий о углам, середина же остается без искажений, если только вы слишком сильно не

приблизились к объекту. На расстоянии, кажем, двух метров лицо исказаться не будет. Так что перс-ективу меняет не угол, а расстояние от камеры до предмета.

Дэвид Томпсон: - В таких фильмах, как «Отвращение» или «Жилец», вы используете широкоугольную оптику на близком асстоянии, чтобы создать ощущение растущего безумия героев. **Роман Поланский:** - Снимать крупный план героя можно вумя способами: первый - с близкого расстояния с широким тлом, второй - с большого расстояния с узким углом или длин-офокусной оптикой. Результат получается неодинаковый. Я ыбираю широкий угол, когда мне нужно, чтобы в кадре при-утствовали стены, чтобы было ощущение пространства. Так ожно достичь ощущения глубины.

Дэвид Томпсон: - Не собираетесь ли вы использовать при ъемках сцены две камеры?

Роман Полянский: - По-моему, всегда есть лишь один хороший угол съемки. Две камеры я применяю лишь по необходимости, как, например, в «Смерти и девушке», когда машина падает с обрыва, ведь такой эпизод необходимо снять одним дублем. Или в сцене, когда Паулина выволакивает Роберто из дома, или в сценах на скале, когда у меня было очень мало времени из-за погоды, я заранее расположил три камеры, чтобы не терять время между дублями.

Дэвид Томпсон: - Судя по всему, при таком методе у вас не слишком много вариантов остается для монтажа.

Роман Полянский: - Конечно же, я снимаю не только то, что вы потом видите в фильме. Я снимаю длинные эпизоды, крупные планы, ведь я точно не знаю, как все будет выглядеть при монтаже...

Дэвид Томпсон: - Один актер недавно жаловался, что многие режиссеры теперь только и делают, что смотрят на видеомонитор и совсем не работают с актерами.

Роман Полянский: - До «Неистового» я вообще монитором не пользовался. Монитор полезен, когда вам нужно увидеть кадр целиком, определить, правильно ли размещены актеры, но это опасная игрушка, потому что мелочей, которые потом проявятся на экране, не видно, например, настроения, которое актеры передают взглядом. Поэтому я подавляю в себе желание заниматься композицией, а не актерской игрой...

Дэвид Томпсон: - Несмотря на то что вы начали работать в период расцвета «новой волны», вы всегда снимали по очень подробно разработанному сценарию.

Роман Полянский: - Сценарий необходим. Процесс создания фильма слишком сложен, чтобы оставлять место для импровизации, такой подход пригоден для любителей. Ну как можно импровизировать, когда для сцены нужен конкретный реквизит, конкретное место съемок на натуре? Когда я прихожу в студию, у меня уже нет времени думать, что правильно, а что нет. Все уже должно быть расписано, так что если возникнут трудности, я всегда мог бы взять сценарий и заглянуть туда... »⁷

Р.8. Нетрудно заметить, что выдающиеся кинорежиссеры, которых мы цитировали (и те, кого мы не упоминали), далеко

не всегда соглашаются друг с другом. У каждого свой взгляд, свои принципы и вкусы. Скажем, Роман Полянский - сторонник максимальной достоверности экрана. А датский режиссер Ларе фон Триер в своих последних работах демонстрирует совершенно противоположный подход. Его фильм «Мандерлей» сделан в абсолютно иной стилистике, где предельная условность декораций ежеминутно напоминает зрителям о театре и театральной условности. Жану Ренуару очень нравились крупные планы, а Отар Йоселиани их старается избегать. Кто-то признает многокамерную съемку, кто-то ее решительно отвергает. Подобных примеров множество. Но, применяя тот или иной способ съемки или метод монтажа, настоящие мастера режиссуры всегда действуют осознанно. У них не бывает непродуманных решений. И это еще раз доказывает старую истину: в искусстве законы нужно знать, чтобы иметь право сознательно их нарушать.

Глава 7

Работа режиссера над документальным фильмом

КОЕ-ЧТО О ВЗАИМООТНОШЕНИЯХ РЕЖИССЕРОВ И ЖУРНАЛИСТОВ

Все уже привыкли, что имя режиссера документального телефильма появляется в титрах далеко не первым. И большими буквами пишут фамилии совсем других специалистов. Это когда-то говорили: фильм Романа Кармена, Виктора Лисакевича, Криса Маркера, Сантьяго Альвареса. Знаменитые режиссеры были полноправными авторами своих картин.

Сейчас говорят и пишут: фильм Евгения Киселева, Павла Шеремета, Аркадия Мамонтова, Леонида Парфенова. И никого это не удивляет, хотя все вышеназванные уважаемые люди - журналисты. Однако роль режиссеров в успехе их проектов трудно переоценить. Кстати, режиссеры с ними работали и работают первоклассные. Достаточно вспомнить хотя бы Василия Пичула, автора всем известной «Маленькой Веры».

Дело не в том, как поделить славу между журналистом и режиссером. И не в том, кто в доме главный. Дело не в обидах и чем-то задетом самолюбия. Просто из-за этой перемены мест слагаемых сумма иногда получается совсем другой. Так уж выходит, что документальное телекино все больше становится журналистским - и по форме, и по подходу к материалу, и по тем задачам, которые ставят перед собой авторы.

В документальном кинематографе подобных проблем не возникало. Режиссер всегда был определяющей фигурой, руководящей всем творческим процессом. Он был главным и на съемках (практически всегда автор сценария в это время отсутс-

твовал), и при монтаже. На телевидении журналисты взяли решительный реванш за все притеснения своих предшественников - киносценаристов. И началось это давно. Телезрители со стажем помнят «фильмы об Америке Валентина Зорина», «фильмы о Ближнем Востоке Фариды Сейфуль-Мулюкова», фильмы Александра Каверзнева, Владимира Дунаева и т.д. Все эти люди - журналисты. Они писали сценарии. Они снимались в фильмах, исполняя главные роли ведущих. Кто был там режиссером, сейчас уже и не вспомнить.

Режиссер на телевидении - фигура достаточно скромная. Часто он вынужден решать не столько творческие, сколько технические вопросы. И эта тотальная победа журналистики не всегда на пользу экранному производству. Попытки решать все творческие проблемы при создании фильма прежде всего с помощью слова, игнорирование опыта киноискусства, искренняя убежденность в том, что все яркое и интересное на экране родилось лишь вместе с телевидением, - все это значительно обедняет многие фильмы.

Журналист - главный. Режиссер - на подхвате...

Я хорошо знаю, сколько сил и времени тратит один прекрасный режиссер игрового кино, чтобы каждый раз доказывать своему молодому и знаменитому соавтору-журналисту азбучные истины. Он почти уже научил его тому, что пауза может быть гораздо эффективнее бесконечного монолога, что пластикой изображения можно говорить не хуже, чем стертыми словами, что кинонаблюдения могут быть для зрителей намного интереснее бесконечных «стэндапов» ведущего.

Журналист, как правило, руководитель проекта на телевидении. И убедить (а тем более переубедить) его в чем-то режиссеру бывает непросто. Это сказывается, в частности, и на манере ведения фильма или телепрограммы. Неконтролируемая свобода поведения журналиста или ведущего в кадре - это, увы, не редкость. Будь у телевизионных режиссеров больше прав, профессионализма и ответственности, мы реже видели бы на экране в роли ведущих отчаянно кокетничающих в кадре немолодых мужчин, а порой и просто откровенных хамов.

Ситуация в документальном телекино осложняется еще и тем, что многие авторитетные продюсеры убеждены: то, что

они производят, - это не документальное кино в общепринятом смысле. И не должно им быть. Это некий телепродукт, не имеющий никакого отношения к искусству, который нужно сделать быстро, относительно дешево и достаточно броско. Все высокие материи надо решительно отбросить. Дорогое и качественное документальное кино нужно оставить богатым одиночкам-энтузиастам. Пусть, мол, эти маргиналы развлекаются, если есть деньги, и показывают свои произведения на кинофестивалях. Телевидению нужен специфический продукт, не претендующий на многое.

Я думаю, что хотя бы приближение к подлинному искусству не мешает ни одному «телевизионному продукту». Убежден, что опыт высококлассных режиссеров документального и игрового кино для развития телевидения бесценен. Исходя из этого, продолжим...

Если внимательно присмотреться ко многим анонсированным документальным телефильмам, можно увидеть, что это вовсе и не фильмы. То есть авторы стремились сделать фильм и, возможно, надеялись, что именно фильм и создают. Но получилось что-то другое. Чаще всего это просто большой репортаж. Или несколько репортажей, близких по теме и склеенных вместе. Получается что-то вроде разросшегося сюжета для программы новостей. Через несколько дней после первого сообщения о трагической аварии атомной подводной лодки «Курск» на одном из главных российских каналов был анонсирован документальный фильм об этом страшном событии. Сразу же возник вопрос: как можно сделать фильм о событиях, которые еще не завершились, и о причинах, последствиях и сути которых пока еще ничего окончательно не известно? Как все это можно успеть осмыслить и в какой форме подать? Для создания фильма это ключевые вопросы. Оказалось, что журналист, который находился на корабле командующего флотом и вел оттуда регулярные телерепортажи, просто объединил свои наиболее важные сюжеты. Вот вам и фильм. Для тех зрителей, которые раньше эти репортажи не видели, склеенные вместе сюжеты, наверное, были интересны. Но можно ли это назвать фильмом? Было ли в нем что-то большее, чем простая информация (достаточно, впрочем, устаревшая - ведь весь мир ежедневно следил

за трагическими событиями и обо всем рассказанном зрители уже знали из программ новостей). Настоящий фильм, как и любое другое произведение искусства, предполагает наличие многих важных элементов. И информационная составляющая совсем не главная. Фильм предполагает некую эстетическую ценность. Фильм подразумевает личный авторский взгляд на мир. В фильме должно быть нечто такое, что сохранит его ценность даже тогда, когда новизна информации исчезнет. Фильмы Отара Иоселиани или Александра Сокурова (документальные и игровые) можно смотреть (и каждый раз при этом получать эстетическое удовольствие) и во второй, и в третий раз, хотя уже заранее известно, чем там дело закончится.

Режиссер и журналист - очень разные профессии.

Журналист (даже если он работает на телевидении) прежде всего имеет дело со словом. Юрий Макаров - один из ведущих украинских тележурналистов, в прошлом киноредактор и режиссер, в одной из своих статей утверждал, что роль слова на телевидении как в кадре, так и за кадром намного весомее, чем в кино. На его взгляд, телевидение больше связано с радио, чем с кино. Именно поэтому на телевидении так много говорят, вот почему пауза в фонограмме такой дефицит. В этом есть доля истины. Хотя лучшие телевизионные проекты демонстрируют и более широкую творческую палитру - с использованием всех сильных сторон видеоряда и монтажа. И все же многие телевизионные авторы-журналисты убеждены: главное - это точно и выразительно *сказать, разъяснить, прокомментировать*. Многим кажется, что именно *слово* - это главное, а хорошее изображение должно лишь проиллюстрировать и поддержать слова, сказанные с экрана. Настоящие профессиональные режиссеры вряд ли согласятся с такой постановкой вопроса.

НИ ОДИН ФИЛЬМ НЕ МОЖЕТ РАССКАЗАТЬ ОБО ВСЕМ

Одна из самых популярных ошибок начинающих режиссеров - это попытка в одном фильме рассказать обо всем сразу.

Когда-то Илья Ильф и Евгений Петров в «Двенадцати стульях» описывали торжественный митинг по поводу пуска в Старгороде первого трамвая.

На трибуне появился председатель Старкомхоза Гаврилин:

«Гаврилин начал свою речь хорошо и просто:

- Трамвай построить, - сказал он, - это не ишака купить.

В толпе внезапно послышался громкий смех Остапа Бен-дера. Он оценил эту фразу. Ободренный приемом, Гаврилин, сам не понимая почему, вдруг заговорил о международном положении. Он несколько раз пытался пустить свой доклад по трамвайным рельсам, но с ужасом замечал, что не может этого сделать. Слова сами по себе, против воли оратора, получались какие-то международные. После Чемберлена, которому Гаврилин уделил полчаса, на международную арену вышел американский сенатор Бора. Толпа обмякла...Распалившийся Гаврилин нехорошо отозвался о румынских боярах и перешел на Муссолини...»*

Режиссер должен уметь говорить о главном, по сути, не отвлекаясь на посторонние вещи. Режиссеру полезно помнить, что его фильм - это не последний фильм в истории кинематографа, куда нужно втиснуть все, что ты знаешь. Мы уже говорили об искусстве отбора фактов, материала. Конечно, нельзя превращать фильм в схему, отсекая от основной мысли все интересное и увлекательное. Но не менее опасно растекаться мыслью, стараясь рассказать обо всем сразу.

Не так давно в киевском Доме кино отмечали столетие со дня рождения знаменитого фронтового кинооператора Валентина Орлянкина. Многие его кадры стали классикой. Сам Валентин Иванович был тяжело ранен под Сталинградом, снимая танковую атаку. Экраны мира обошли знаменитые кадры, запечатлевшие то, как самого Орлянкина, полуживого, вытаскивают из подбитого танка и укладывают на носилки, а рядом с ним бойцы кладут его камеру. Так вот, на торжественном вечере показали два фильма. Один — профессиональный. Другой - любительский. Первый фильм был посвящен фронтовым кинооператорам (и в том числе нашему герою). Построена картина была по принципу речи председателя Старко-мунхоза Гаврилина. Объявив в первом вступительном титре о том, что речь пойдет о фронтовых операторах, авторы тут же о них забыли и стали рассказывать о самых разных посторонних предметах. Для начала прошлись по всей истории Совет-

ского Союза, отметив основные вехи: революцию, гражданскую войну, первые пятилетки, ход Великой Отечественной войны и т.д. В конце, когда времени уже почти не оставалось, сказали по нескольку фраз об операторах. Нашему герою уделили минуты полторы. Запомнить этого человека или хотя бы обратить на него внимание у зрителя не было ни малейшего шанса. Второй фильм снял много лет назад девятнадцатилетний руководитель любительской киностудии Дворца пионеров Федор Лебедев (ныне профессиональный режиссер и оператор). Этот фильм был принят аудиторией с восторгом. В нем не было ничего лишнего: ни лекций о международном положении, ни разглагольствований диктора о посторонних вещах. Пятнадцать минут на экране был живой человек. Семидесятипятилетний оператор возился с мальчишками из кинооператорского кружка. Ставил с ними свет в павильоне. Искал наиболее выигрышные точки для камеры. Водил их в горы, поднимался по каким-то невероятно крутым тропам с альпенштоком в руке, показывая своим воспитанникам удивительные пейзажи (Валентин Иванович был известным альпинистом). У нас на глазах он учил ребят особенностям съемок в горах. В фильме звучал голос самого героя, он просто, с хорошим чувством юмора размышлял о работе оператора, о войне и о самом себе. Автор этого кинопортрета Федор Лебедев рассказал, что в свое время фильм так и не выпустили в широкий прокат. Он показался начальству излишне камерным и недостаточно весомым. Лебедеву предложили снять еще несколько «значительных» эпизодов. Например, посещение Орлянкиным со своими студийцами-школьниками Малой земли, воспетой тогда Леонидом Брежневым... Юный режиссер отказался. И свой фильм он смог показать публике только через двадцать пять лет.

Советского Союза уже давно нет, и Малая земля вышла из моды, но стремление втиснуть в один фильм все на свете осталось. И у заказчиков, и у многих режиссеров. И в самом деле, как же можно, рассказывая о своем городе, не начать со времен Трипольской культуры? Ведь это же так интересно и значительно...

АВТОРСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

На телевизионных экранах уже давно утвердился стиль какого-то обезличенного, несколько отстраненного ведения кино-рассказа, где физиономия автора почти не угадывается. Работать в такой манере - значит отказаться практически от любых формальных поисков в драматургии, изображении и монтаже. Подобные фильмы содержат, как правило, много интервью, снятых примерно в одной и той же стилистике. Обычно герои сняты в своих кабинетах. Нередко (если это ученые, военачальники или политики) кадр выглядит так: на первом плане сидит говорящий человек, за ним - настольная лампа, на заднем плане в полумраке - книжный шкаф. Это можно увидеть в любое время как на наших каналах, так и на зарубежных. Поколения кинематографистов-документалистов проклинали свои тяжелые и неудобные синхронные камеры потому, что ими нельзя было снимать с рук, невозможно было с ними двигаться, снимать людей в динамике. Еще лет пятнадцать назад самая распространенная профессиональная синхронная кинокамера «Дружба» весила столько, что поднимали ее несколько человек. Чтобы подключить эту камеру, требовалась электросеть и обязательное наличие трех фаз. Для съемок в модном «среднеевропейском» обезличенном стиле, когда описанные выше статичные интервью периодически чередуются в фильмах со старой кинохроникой, старая «Дружба» вполне подошла бы. Удивительно, что технический прогресс, позволяющий с помощью нынешней видеотехники снимать где угодно и в любых условиях, оказался в данном случае неустребованным. Вышеописанный среднестатистический стиль фильма предполагает и обязательное наличие ведущего. Он будет появляться в фильме через равные промежутки времени и вести рассказ. Ведущий окажется на местах исторических событий, в архивах, во дворцах, в музеях. Во время своих монологов он будет делать несколько шагов навстречу камере, поднимется или спустится по лестнице, пройдет по залу музея - чтобы было поживее... Мало кто будет вести себя подобно Леониду Парфенову. Он в своих фильмах в роли ведущего позволяет себе большие вольности: забирается с ногами, например, в похожую на шкаф кровать Петра I в каком-то голландском пансионе. Бродит по ули-

цам немецкого городка с длиннейшим веслом в руках (таким по росту был российский император). При этом ведущий втискивается с веслом в винные погребки, трактиры и магазинчики, демонстрируя, как несладко приходилось в жизни высокому императору. На такие штуки отважится далеко не каждый ведущий. Во-первых, для этого требуется артистизм, чувство юмора, вкуса и меры. Во-вторых, так можно делать лишь АВТОРСКИЕ ФИЛЬМЫ или АВТОРСКИЕ ТЕЛЕПРОГРАММЫ.

Слово «авторский» здесь ключевое.

Нередко на телевидении режиссеры и журналисты легко переходят из одной сферы деятельности в другую. Например, люди, занимавшиеся новостями, переходят к более престижному (для некоторых) делу - производству фильмов. Когда журналисты и режиссеры готовят выпуски новостей, главное для них - это факты и события. О них нужно сообщать максимально быстро, точно и объективно. Авторское отношение к ним самих журналистов и репортеров никого не интересует. Более того, личная интерпретация и толкование фактов журналистом в новостях считается делом абсолютно недопустимым. Это - аксиома. Если нужно узнать чье-то мнение о произошедшем, то в программу новостей зовут экспертов. Собственные переживания репортер (журналист, оператор, режиссер) должны держать при себе. В сюжетах для новостных программ такой принцип работы совершенно оправдан. При работе над «спецрепортажами» или «спецпроектами» он подходит гораздо меньше. И уж совсем он не годится для работы над полноценным художественным произведением - фильмом.

Репортерский синдром невмешательства в материал, некая холодность и отстраненность, нежелание и неумение эмоционально «нажать» на зрителя, боязнь использования художественных средств - все это очень снижает уровень фильма.

Работу над фильмом нельзя путать с работой над новостями. Разница тут во всем. В частности, и в операторской работе. Известно: для того чтобы как можно быстрее и оперативнее смонтировать сюжет для программы новостей, хорошо иметь кадры разной крупности, но снятые статично. Они призваны проиллюстрировать журналистский текст. Если кадры будут сняты сложно - с панорамами, переводом фокуса, со сложным внут-

рикадровым движением, то перед режиссером монтажа могут возникнуть серьезные проблемы. Такие кадры трудно монтировать. Их не отрежешь где угодно. Панорамы не будут монтироваться по ритму и направлению. Журналистский текст уже закончится, а кадр нельзя резать, потому что не завершилось внутрикадровое движение и т.д. В сюжете новостей нужны простые склейки, а не монтажные изыски - на это просто нет времени. Но повторим: то, что хорошо в новостях, не всегда хорошо в фильме. Работая над настоящим фильмом, оператор (и режиссер) должны вспомнить, что эстетика слайдов - это не единственно возможный стиль экранного творчества.

Искусство режиссера состоит в том, чтобы создать зрелище, от которого нельзя было бы оторвать глаз, которое заставит зрителей плакать и смеяться. Делать заведомо хладнокровное, рассудочное и анемичное телекино вряд ли стоит. Хотя, если именно такая манера predeterminedлена режиссерским замыслом, нужно работать именно так.

ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ

Любая тема может быть решена на экране разными способами.

В годовщину трагических событий в Нью-Йорке ведущие российские и украинские телеканалы показали подряд несколько документальных фильмов, посвященных трагедии на Манхэттене. Так на экране встретились произведения, сделанные в разной манере, очень отличающиеся друг от друга как по подходу к теме, так и по художественному решению.

Мне кажется, полезно проанализировать, насколько отличается авторский подход к одному и тому же материалу, какие разные темы находят режиссеры, рассказывая об одном и том же событии, используя порой даже похожие кадры. Эти фильмы позволяют увидеть, каким широким может быть спектр решений документального фильма (разумеется, не весь: возможных вариантов может быть множество!).

Итак, четыре фильма: «11 сентября. Хроника событий» (США), «Легенда о двух башнях» (США), «9/11» (США), «Операция «Нострадамус» (Украина).

Единственный отечественный фильм в этом списке «Операция «Нострадамус» представляет собой вариант уже описан-

ного нами большого репортажа. Драматургическое построение фильма очень простое. Журналист-ведущий напоминает зрителям историю и хронологию трагических событий. Его рассказ проиллюстрирован видеохроникой. Этот достаточно короткий по хронометражу фильм пытается рассказать нам обо всем. И о том, что предшествовало террористическим актам, и о самих атаках на небоскребы, о войне американцев с талибами в Афганистане, о Бен Ладене, о последствиях терактов для американской политики, о Нострадамусе и его пророчествах, о том, кто же является настоящим заказчиком этого преступления. Главное в фильме - слово журналиста. Изображение лишь иллюстрирует его рассказ. Это типичный пример «журналистского кино». Видеоматериал, которым оперирует в данном случае режиссер, можно классифицировать таким образом:

1. Архивные кадры событий, случившихся в Нью-Йорке 11 сентября: самолеты, врезающиеся в небоскребы, паника на улицах, руины и т.д. А также: боевые действия в Афганистане, интервью Бен Ладена и пр.

2. Кадры из художественного фильма о Нострадамусе, который записывает свои страшные пророчества.

3. Оригинальные кадры, отснятые съемочной группой в Соединенных Штатах. Это несколько синхронных выступлений ведущего-журналиста. Эти синхроны соединяют между собой эпизоды фильма.

Если внимательно присмотреться к этим составным частям картины, бросается в глаза дефицит эксклюзивного материала. Собственного материала, снятого съемочной группой, очень мало. И это не самое интересное - это в основном интервью ведущего. Чем именно авторы собирались привлечь внимание зрителей? Что хотели ПОКАЗАТЬ такого, чего еще никто не видел? Найдено ли образное, художественное, режиссерское решение? Попробуем разобраться.

Наверное, все люди, живущие в цивилизованных странах, спустя год-другой после трагедии еще помнят этот кошмар: самолеты, таранящие небоскребы Всемирного торгового центра, пылающие небоскребы. Это давно ни для кого не новость. Кадры падающих башен демонстрировались по телевизору ты-

сячи раз (где надо, заметим, и где не надо...). Речи Бен Ладена мы тоже уже слышали. Хроника военных событий на Востоке кочует на телевидении из программы в программу и тоже новизной не отличается. Таким образом, при отсутствии острой, неожиданной драматургии, АВТОРСКОГО решения темы, новизны изобразительного ряда возникает угроза того, что зритель скажет: я это все уже сто раз видел!

Авторы, вероятно, тоже почувствовали такую опасность. Поэтому и ввели в фильм новую тему - Нострадамуса с его пророчествами. Казалось бы, вот здорово! Новый поворот темы, неожиданный взгляд - это, наверное, и есть авторское кино с собственной интонацией. Но, увы... На мой взгляд, ничего подобного здесь не произошло. И Нострадамус в фильме - персонаж совершенно случайный, какой-то мелкий и несерьезный. Рядом с подлинной кровью, трагедией и смертью он выглядит на экране просто каким-то ряженым. Перед нами разворачиваются настолько ужасные подлинные события, что тут уже не до игрушек. Когда мир впервые после многих лет забвения вспомнил о Нострадамусе, это было сенсацией. Однако с годами энтузиазм поулег. Выяснилось, что туманные пророчества Нострадамуса можно связать с чем угодно: и с Французской революцией, и с Первой мировой войной, и даже с газовыми проблемами Украины. Было бы желание. Сегодняшних зрителей это мало впечатляет. Авторские параллели между кровавыми событиями 11 сентября в Америке и средневековыми предсказаниями носят слишком легкомысленный характер. Это уводит рассказ куда-то в сторону и ни к чему не приводит. Ну, предсказал, ну, угадал: дальше что? Мы много раз в этой книге говорили о необходимости решения темы, решения фильма (драматургического и режиссерского). Но выясняется, что само по себе *какое-нибудь* решение - это еще не все. Важно найти решение органичное, точное и работающее на идею авторов.

Несколько слов о ведущем. На экране умный и обаятельный молодой человек, хорошо владеющий словом, - это традиционный журналист-ведущий. Он хорошо держится перед камерой и знает свое дело. Но все, о чем он рассказывает, нам уже давно известно, об этом говорилось много раз. Что здесь нового, авторского, личного, уникального? Практически ничего. Впрочем,

нет. Кое-что от себя журналист сказал. В конце фильма он стал размышлять о том, кто же стоит за этим чудовищным преступлением. И пришел к выводу: виноват тот, кто больше всего в результате выиграл. А кто выиграл? Журналист прозрачно намекает: выиграла Америка, а не Бен Ладен. Выиграли американские военно-промышленные монополии и политики-реакционеры. Вот тебе и авторский взгляд! Намеки на то, что американцы сами подстроили себе 11 сентября, имеют, как мне кажется, очень дурной привкус. И еще одна деталь. Во многих американских фильмах и телепрограммах, посвященных описываемым событиям, не было ни единого кадра жертв. Люди выбрасывались из небоскребов, пылали в огне - но камеры не фиксировали эти ужасные вещи. А если и фиксировали, то это не шло в эфир. В американском фильме, о котором разговор будет дальше, оператор свидетельствует: я видел обгорелые тела, я видел куски множества тел, я выключил камеру - я не мог и не хотел это снимать. Наш фильм про Нострадамуса - единственный из четырех (о которых идет речь) - содержит кадры, в которых двое людей выбрасываются из окон пылающего небоскреба. Причем кадр с самоубийцами в фильме повторяется дважды. Мы, наверное, не такие чувствительные, как американцы. К сожалению.

Другие принципы работы используют авторы американского документального телефильма «11 сентября. Хроника событий». Этот фильм не берется рассказывать обо всем и делать далеко идущие выводы. Режиссер избрал себе задачу скромнее. Но фильм почему-то получился гораздо интереснее. Итак, авторы решили тщательно и детально проследить (минута за минутой), как разворачивались события в первые два часа после атаки самолетов на Всемирный торговый центр. Замысел был таков: воссоздать атмосферу чрезвычайного напряжения и показать, что и как делали в эти критические минуты высшие руководители США, что происходило в военных штабах, на борту президентского авиалайнера, на военных базах, в тайных бункерах военного командования. Это рассказ о том, как после первых минут потрясения и растерянности военные и гражданские лидеры страны берут под контроль чудовищную

ситуацию. Авторы именно этим очертили круг своих вопросов. Они принципиально не касаются ничего другого, что тоже важно и интересно. Такие проблемы, как происхождение терроризма, взаимоотношения между христианским миром и мусульманами, международная солидарность и многое другое, остались в стороне, потому что авторы понимали: охватить все в одном фильме нельзя. Они сконцентрировались на том, что и как делали президент, генералы, служба безопасности, армия. Это интересно, потому что позволяет нам заглянуть за кулисы, куда посторонним вход воспрещен.

Замысел фильма диктует и его форму. Даже длина кадров (часто очень коротких), пульсирующий ритм монтажа - все это должно было передать нервную атмосферу. Чрезвычайно краткие интервью с участниками событий - порой они говорят всего несколько слов. Так как мы постоянно следим за событиями, разворачивающимися одновременно, в фильме широко применен полиэкран. В то время как президент выступает с обращением к нации, в воздух поднимаются истребители, агенты спецслужб берут под контроль Капитолий и тому подобное. Многое из этого мы видим одновременно.

В этом фильме режиссер использует разные по характеру видеоматериалы. Их можно классифицировать таким образом:

1. Уникальные архивные видеодокументы, снятые во время событий. Например, чрезвычайно драматичные кадры встречи президента Буша с детьми во флоридской школе, когда прямо в кадре к президенту подходит помощник и сообщает на ухо об атаке террористов. Мы видим, насколько поражен Буш, как он старается овладеть собой. Драматизм ситуации подчеркнут веселой атмосферой встречи с детьми и учителями, которые еще ничего не знают о случившемся.

2. Синхронные интервью с участниками событий. Это оригинальный материал. На экране - только свидетели и герои событий: летчики-истребители, которые первыми поднялись в небо, телерепортер, который снимала встречу Буша с детьми, дежурный офицер на командном пункте сил противовоздушной обороны. Каждый рассказывает о своих собственных действиях, чувствах и переживаниях. Интервью полны внутренней энергии, ярко эмоциональны. На экране нет никаких экспертов. Никто

не теоретизирует, хладнокровно не анализирует ход событий. Авторы не допускают никаких абстрактных разговоров. Их интересуют точные документальные детали: с какой скоростью мчался кортеж президентских машин, ожидая возможного нападения на него террористов, как вице-президента в Белом доме охрана подхватила на руки и силой понесла в бункер, чтобы спрятать от угрозы, как истребители, не имевшие на борту оружия, собирались атаковать захваченные самолеты и т.д.

3. Инсценированные эпизоды, снятые съемочной группой. Именно на них я хочу остановиться детальнее. Существует множество вещей, которые не были вовремя сняты. Никто, разумеется, не снимал на командном пункте, когда стала поступать ужасающая информация о захваченных самолетах. Никто не снимал, как с бешеной скоростью мчался по улицам президентский кортеж. Не снимали и то, как первые летчики-истребители, поднятые по тревоге, бежали к своим самолетам. Это и многое другое авторы фильма реконструировали.

В первые годы существования кинематографа к реконструкции реальных событий относились терпимо. Порой даже легкомысленно. Без всяких сомнений инсценировали эпизоды событий на фронтах, похороны монархов и даже громкие судебные процессы. И выдавали это за настоящий кинодокумент. Зрители верили и принимали все показанное за чистую монету.

Один из отцов кинематографа Жорж Мельес методом «реконструкции хроники» снял в 1902 году фильм «Коронация Эдуарда VII», причем сделал это за полтора месяца до настоящей коронации, которую отложили из-за болезни монарха. Правда, фильм вышел на экраны уже после настоящей церемонии. Мельес объяснял, что власти запретили ему документальную съемку на месте события, но позволили воссоздать церемонию под наблюдением главного церемониймейстера, чтобы все было исторически точно. Со временем такая псевдодокументалистика стала исчезать с экранов. Подобные инсценировки стали считаться дурным тоном. Еще сравнительно недавно игровые эпизоды в документальных фильмах были абсолютно немислимы. Большинство режиссеров и теоретиков документального кино считали (и считают сейчас), что подобные вещи уничтожают саму природу документальных филь-

мов и подрывают изнутри этот вид киноискусства. На экране возникает и не документальное кино, и не художественное, а вообще непонятно что. Хотя в практике крупнейших документалистов мира случались эпизоды, когда они прибегали к инсценировкам. Но редко кто в этом признается. Выдающийся латышский режиссер Герц Франк, горячий сторонник «чистого документа», как-то открыл тайну происхождения одного своего замечательного кадра. Франку понадобился для фильма кадр, в котором встречались двое влюбленных. По замыслу они должны были броситься в объятия друг другу и поцеловаться. Франк поручил снять это молодому оператору. Тот выслеживал нужный момент несколько дней. Побывал во всех традиционных местах встреч влюбленных. Ничего не получалось. Никто не бросался друг другу на шею достаточно «художественно». Но наконец ему повезло, и он показал материал режиссеру. Франк не раз вспоминал о том, с каким восторгом он смотрел на экран: все было точно так, как требовалось, - обаятельные влюбленные были неотразимы. Они встречались, целовались. Но вдруг пошел еще один дубль, потом еще один. Оказалось, что оператору надоело ловить удачу и он попросил своих друзей сыграть эту встречу. Франк был так зол, что сперва хотел выбросить кадр в корзину. Но коллеги упростили этого не делать - уж очень хорошо, выразительно и достоверно все получилось. Кадр вошел в фильм. Каково же было удивление Франка, когда через несколько лет он увидел свой кадр уже в другом документальном фильме другого режиссера-классика, где тоже речь шла о влюбленных. И наконец, спустя еще несколько лет этот же кадр режиссер Андрон Михалков-Кончаловский использовал в финале своего художественного фильма «Сибиряда» именно в качестве документального кадра - свидетельства эпохи...

Но вернемся к нашей теме. Практика телевидения в последние годы приучила зрителей к тому, что документальный материал и игровой легко и непринужденно смешиваются в одном фильме или программе. Зрители, как выяснилось, легко ориентируются в происходящем на экране, вполне отдают себе отчет, где правда, а где постановка, и прекрасно себя при этом чувствуют. В знаменитом американском теле-

Р
фильмом

сериале «Служба спасения 911» реальные герои событий еще раз проигрывают на экране то, что с ними случилось прежде. Зрители понимают, что это инсценировка, но никто не считает, что это ложь: примерно так и происходило на самом деле. Это подтверждают свидетели событий. Ведь без реконструкции множество интересных и волнующих вещей показать на экране просто невозможно. Можно только поговорить об (этом в студии за столом - но эффект не тот! В случае реконструкции событий режиссер, как правило, «договаривается» со зрителями о правилах игры. Так во многих подобных фильмах появляются титры, сообщающие о том, что пока-

занное - реконструкция. Подобные эпизоды иногда выделя-| ют с помощью трансформации изображения. Оно может стать I черно-белым, вирированным или еще каким-нибудь, чтобы отличаться от подлинного документального материала. Но режиссер может ничего подобного не делать. Он может и не предупреждать зрителей о том, где правда, а где реконструкция. Авторы очень интересного цикла телевизионных фильмов «Неизвестная Украина» (студия «Околица») делают все, [! чтобы их игровые эпизоды были абсолютно неотличимы от кадров подлинной хроники. Это поначалу непривычно. Возможно, спорно. Но сделано это так убедительно, что вскоре принимаешь предложенный режиссерский прием и с интере-; сом следишь за тем, как ведут авторы свой рассказ. Разумеется, это уже не чисто документальный фильм — здесь смешаны разные приемы работы. Но, как известно, на стыках искусств порой появляются удивительно интересные вещи.

Однако вернемся к американскому фильму «11 сентября. Хроника событий», где немало реконструкций.

Авторы фильма очень внимательны к реальным проявлениям человеческих чувств. Они тщательно следят и подчеркивают это (и тут уже обходятся без всяких инсценировок!). Они следят за Бушем, который просто-таки на наших глазах бледнеет и меняется в лице. Они вглядываются в лицо летчика-истребителя, который не может сдержать слез: он был в воздухе, но у него на борту не было оружия. Нельзя забыть женщин, которые, сбросив туфли на каблуках, мчались вниз по лестнице, чтобы быстрее выбежать из ставшего опасным здания Капитолия.

Фильм, который формально рассказывает только о небольшом фрагменте этой страшной истории, на самом деле рассказал о многом.

Если фильм о Нострадамусе был снят будто бы одним общим планом (где нет отдельных людей, нет каких-то тонких наблюдений и ситуаций), то этот фильм содержит множество «укрупнений», деталей - а это всегда интересно.

Еще один американский фильм «Легенда о двух башнях». На первый взгляд, это вообще антифильм. На протяжении двух часов на экране не будет происходить почти ничего. Никакого активного действия зритель так и не дожидается. Два десятка мужчин и женщин по очереди будут рассказывать с экрана, что с ними происходило в то страшное утро. Это фильм-интервью. Камера лишь несколько раз покинет офисы, где сидят герои фильма и вспоминают о событиях 11 сентября, чтобы показать кадры Нью-Йорка и страшные руины. Пару раз на экране появится анимационная схема башен-близнецов. Вот и весь изобразительный ряд. Но фильм этот чрезвычайно впечатляет и обладает силой уникального документа.

Режиссерский замысел прост и весьма рискован. Авторы нашли людей, которые работали в офисах Северной и Южной башен Всемирного торгового центра рядом с теми местами, куда врезались самолеты. Эти люди чудом уцелели. Большинство их коллег и друзей погибли. Люди вспоминают то роковое утро во всех деталях. Мы, не торопясь, выслушиваем их, переходя от одного интервью к другому. Режиссер решительно проводит до конца свой принцип построения фильма. Он не боится, что это будет скучно или неинтересно. Режиссер недрогнувшей рукой монтирует одно интервью за другим. И он втягивает зрителей в свой фильм. Мы видим, как постепенно начинают раскрываться перед нами люди. Они сидят почти в таком же офисе, как тот, который исчез вместе с их коллегами, и вспоминают. Это очень искренние исповеди. Вот молодая женщина, не пряча слез, вспоминает, как она покидала офис, в котором остался и погиб ее жених. Она испугалась и ушла, а он был уверен, что опасность уже миновала, и не хотел оставлять кабинет без присмотра. Спустя несколько минут башня упала. «Если бы я **его**

позвала с собой, я бы его спасла... Но я ничего не сказала... Я на всю жизнь запомнила его взгляд, которым он меня провожал...» Вот молодой мужчина — менеджер фирмы, который своими решительными и смелыми действиями спас почти всех своих сотрудников: он нашел в огне и дыму выход и повел своих людей вниз. Кто-то из героев фильма рассказывает о своем друге, который погиб в башне, потому что не мог оставить страдавшего болезнью сердца коллегу. Он помогал тому медленно спускаться по ступенькам, отдыхал с ним на каждом этаже. А тем временем мимо них вниз пробегали люди, которым удалось спастись. Множество поразительных маленьких историй - трагичных, лиричных, иногда даже комичных. Люди рассказывают об этом кошмарном утре так ярко и точно, что будто идишь все эти картины. И тут уже не нужны никакие «ре-онструкции», да и хроника (которую мы и так всю помним) тоже не нужна. Автор этого фильма, конечно, знает, что режиссер обязан создавать зрелище. Так вот: удивительные лица людей, их глаза, слова, их состояние - все это чрезвычайно впечатляющее в данном случае зрелище. И больше ничего не нужно. Зритель от всего этого не в силах оторваться. Этот фильм — уникальный исторический и человеческий документ. Именно в этом его сила.

«9/11» - так лаконично называется самый, наверное, яркий фильм, посвященный событиям 11 сентября.

Авторам в профессиональном смысле повезло. Если, конечно, вообще уместно говорить о каком-то везении в этих кошмарных обстоятельствах.

Двое молодых французов, братья-дебютанты, решили снять документальный фильм о молодом парне-пожарнике, который поступает на работу в одно из пожарных отделений Нью-Йорка. Они хотели снять фильм-портрет, собирались проследить за тем, как вчерашний выпускник пожарной академии становится настоящим профессионалом. Так случилось, что это пожарное отделение оказалось ближайшим к Всемирному торговому центру. И первый настоящий пожар в жизни героя случился именно 11 сентября.

Братья снимали свой фильм двумя камерами одновременно. Понятно, что снятое ими - это абсолютно уникальный матери-

Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры

ал. Ведь братья-операторы попали на место пожара первыми, вместе с пожарниками. Туда, куда пробрались они, используя свои знакомства, не смог попасть ни один оператор. И этим авторам не нужны были никакие реконструкции - все было снято по-настоящему. И как снято! Но фильм мощно удерживает зрительское внимание не только благодаря потрясающим съемкам. Важно и то, как он построен. Перед нами очень сложный по композиции фильм. В нем несколько новелл, переплетенных между собой. Тут и рассказ о том, как родные братья-операторы считали друг друга погибшими. И новелла о пожарнике-новобранце, которого все пожарное отделение сутки считало погибшим, а он чудом уцелел. И рассказ о первом погибшем среди пожарников - их капеллане. История о командире отделения, который первым прибыл к башням, а потом спас оператора, закрыв его своим телом.

Этот фильм - настоящая сага о мужестве и самоотверженности пожарных, которые боролись с огнем без шансов на успех. Они лезли вверх со своим тяжеленным снаряжением, поднимаясь на десятки этажей, хотя, как никто, понимали: это путь к гибели.

Фильм впечатляет не только фактами, но и образными решениями. Меланхолическое соло джазового рояля, сопровождающее кадры катастрофы, впечатляет больше всяких слов и комментариев. Невозможно забыть невероятно длинный кадр, который снимала не выключенная камера тогда, когда оператор упал на землю, — в это время рушилась вторая башня. Вокруг жуткие обломки, разбросанные и летающие по воздуху бумаги и огромное серое облако, которое надвигается и накрывает всю улицу. Грязный объектив камеры фиксирует какие-то фантазмагорические вспышки. Еще один сильнейший по эмоциональному накалу эпизод построен на кадрах, в которых почти ничего не видно. Группа пожарников после падения первой башни нашла тело своего погибшего капеллана. Они несут его на брезенте и пытаются выбраться из подземных завалов. Вокруг кромешный мрак. Последний уцелевший фонарь остался на видеокамере. Пожарники просят включить его и показывать им дорогу. Оператор включил свет и камеру. И хотя не все на экране хорошо читается, эта процессия с телом погибшего священника - один из сильнейших эпизодов фильма.

Когда падают башни - это впечатляет.

Когда вокруг такие руины - это тоже впечатляет.

Когда вокруг столько погибших - и это впечатляет (именно братья-операторы отказались снимать изувеченные тела погибших).

Но главная заслуга авторов этого выдающегося фильма состоит в том, что они больше всего снимали людей, их лица, состояние, реакции, поведение. И это оказалось самым интересным и впечатляющим.

Похоже, что такое внимание к людям у них не случайно. Ведь авторы поначалу собирались снимать фильм-портрет. Они знали, что именно человек - самый интересный и важный объект съемки.

Вот почему следующая глава будет посвящена фильмам-портретам.

Глава 8

Документальный фильм-портрет

ВЫБОР ГЕРОЯ

Бывают ситуации, когда автор знакомится со своим героем прямо на съемках. Это, как правило, происходит во время съемок репортажей. В таком случае вся надежда на репортерскую хватку и профессиональный опыт. И в этих условиях талантливый человек может создать яркий портрет, выразительную зарисовку едва знакомого человека.

Но если мы стремимся создать настоящий, глубокий и выразительный портрет и надеемся, что созданный фильм будет претендовать на долгую жизнь, то стратегия работы должна быть иной.

Начало работы над фильмом-портретом - это, разумеется, поиск героя.

Яркая личность, необычная судьба, драматичные перипетии жизни, умение интересно мыслить и нестандартно выражать свои чувства, внешняя привлекательность - все это чрезвычайно важно при выборе героя. Хотя можно сделать отличный фильм, смело проигнорировав все это. Более того, героем фильма-портрета может стать даже отъявленный мерзавец. Главное - о чем именно хочет рассказать режиссер в своей картине, на чем собирается сделать акцент.

Немецкий документальный фильм «Смеющийся человек» был посвящен убежденному нацисту, военному преступнику и наемнику по прозвищу Конго-Мюллер. Авторы этого фильма-портрета вели с героем вежливые беседы, внимательно выслушивали его откровения и позволяли высказываться с мак-

симальной искренностью. Благодаря этому на экране возник ужасный образ убийцы. Авторы не произнесли ни одного обличающего слова - герой сам на экране совершил акт полнейшего саморазоблачения. И произошло это благодаря мастерству авторов-документалистов. Профессор Сергей Муратов свидетельствует: «Крис Маркер (выдающийся французский режиссер-документалист. - Прим. Р. Ш.) назвал кинообраз смеющегося убийцы картиной века. Фильм разрушил бытовавшие представления о том, что говорящий человек не должен оставаться на экране больше пяти минут (в этой картине он говорил в де-ять раз дольше), и подтвердил справедливость известной ис-ины: из всех поверхностей на земле наиболее выразительна - поверхность человеческого лица»-*

Не так давно режиссер Юлия Аленина сделала маленький фильм-портрет. Героем стал молодой проводник поезда. Малосимпатичный внешне, но, очевидно, добрый и старательный в аботе, парень угощает в вагоне детей конфетами, приветливо общается с пассажирами. Однако самое важное для него начинается после работы. Паренек - давний и ярый поклонник нацизма. Гитлеровская Германия для него - образец правильного, гуманного и справедливого государства. Он коллекционирует немецкие пластинки тридцатых годов и старую ээсовскую форму, оружие и нацистскую литературу. Все свободное время между рейсами он проводит с друзьями и единомышленниками, тоже юными нацистами. Они вместе пьют пиво и поют немецкие песни времен Второй мировой войны. А утром парень снова угощает детей в поезде конфетами и печеньем. Этот фильм был награжден на кинофестивале в Нью-Йорке.

Польский документальный фильм «День за днем» (режиссер И. Каменска) рассказывал о двух сестрах. Две женщины средних лет, хмурые, неприветливые и грубые, появляются с первых же кадров фильма. Они сидят рядом с водителем грузовика и куда-то едут. Поначалу неясно, кто эти малообаятельные особы. Неожиданно они начинают вспоминать и рассказывать о своем детстве, о первой любви, о так и не родившемся ребенке одной из них. Спустя несколько минут мы увидим этих женщин за работой. Оказывается, они грузчицы на кирпичном заводе. Их обязанность - выгружать кирпич из машин. Потом

они станут загружать на заводе другую машину, снова куда-то поедут, опять примутся за выгрузку. Это чудовищное зрелище в сопровождении очень интимных воспоминаний двух искалеченных физически и морально женщин-грузчиц рисует не только выразительный портрет героинь. Это и портрет Польши накануне социального взрыва, который привел к власти Солидарность. Это и портрет режиссера, потому что его позиция понятна и вызывает уважение. И неважно, что героини не так обаятельны и красноречивы. В другом польском фильме «Столяр» (режиссер В. Вишневецкий) герой вообще не произносит ни слова. Он много лет делает стулья. Это прекрасный старый мастер, начавший работать еще в довоенной Польше. На экране все десять минут он пилит, строгает, вырезает, шлифует. Он занят своим делом. Мгновенными вспышками будут врезаться кадры старой хроники. Это не просто вставленные в фильм фрагменты старой кинохроники 20-30-х годов. Режиссер каждый раз вставляет по паре коротких и даже не всегда понятных кадров: то какая-то девочка с мамой, то кусок городского пейзажа. Это обрывки воспоминаний, мимолетных впечатлений, которые непонятно почему хранятся в памяти каждого человека и изредка, в самый неожиданный момент всплывают в сознании. Мастер у нас на глазах делает замечательный по красоте стул. Но, как выясняется, самому ему ни стул, ни другая мебель не нужна. Жить ему негде. За всю свою долгую жизнь мастер не накопил денег на квартиру.

Итак, внешняя привлекательность и красноречие хоть и желательны, но важны далеко не всегда. Судьба человека, актуальность проблем, о которых говорит фильм, намного важнее.

Абсолютно невозможен только один вариант: когда и герою, и автору нечего сказать зрителям.

Недавно Оливер Стоун снял фильм о Фиделе Кастро «В поисках Фиделя» (мы о нем уже вскользь упоминали). Это портрет кубинского лидера и в какой-то мере портрет нынешней Кубы. Стоун в фильме лишь задает вопросы Фиделю, не ввязываясь в спор, ничем не возмущаясь и не противореча своему визави. Он дает возможность герою полностью раскрыться. И этот путь (чем-то он напоминает «Смеющегося человека») оказывается очень эффективным. Фидель долго говорит правильные слова,

но вдруг на вопрос американца, как он поступает с теми, кто думает не так, как он, Кастро отвечает: сажаю на двадцать лет. Говорит это с улыбкой, не предвещающей диссидентам ничего хорошего. Режиссер спрашивает: почему глушат зарубежные радиостанции? Кастро невозмутимо отвечает: пусть люди лучше книги читают... Убийственный по силе эпизод, в котором Кастро и Стоун беседуют с кубинцами, пытавшимися убежать в Америку и пойманными пограничниками. Они ждут суда. Предыдущие беглецы были казнены. На вопрос кубинского лидера, какое наказание они бы сами себе назначили, один отвечает: «Смерть», другой говорит с надеждой: «Тридцать лет тюрьмы». Кастро с удовольствием наблюдает за этой покаянной сценой и тут же заявляет какому-то правительственному юристу, что нужно с этими беглецами быть помягче и наказать [х не так строго. Приблизленный юрист с готовностью уверяет лидера в том, что так и будет сделано. А потом следует спроводившая Кастро встреча с простым народом. К нему, прогуливающемуся по улице в компании со Стоуном, бросается молодой негр и ни с того ни с сего начинает благодарить Фиделя за хорошее отношение к неграм на Кубе. А другой человек вдруг начинает горячо уверять Фиделя в том, что он жаждет перебить ^{та} всех американцев, если они посягнут на независимость Кубы. Какая-то женщина истерически благодарит лидера за счастливую жизнь. Все, что происходит во время этих встреч и монологов, чудовищно и дико. Для нас. Не для главного героя. Он явно удовлетворен поведением своего народа и гордится собой. Оливер Стоун, не проронив на экране и за экраном ни единого обличающего слова, сделал сильнейший кинодокумент о современном диктаторе.

ЖАНР

Выбор героев и точка зрения режиссера определяют жанр будущего фильма. Само определение «фильм-портрет» мало что говорит. Портрет может быть панегириком, мелодрамой, трагедией, трагикомедией. Фильмы-портреты, о которых мы только что говорили, - публицистика. Уже упоминавшаяся новелла о спортсмене из малоразвитой африканской страны, который самоотверженно готовился к Олимпийским играм без

малейшего шанса на успех, - явная трагикомедия. Фильм о девушке-инвалиде, которая принимает участие в чемпионате мира по танцам на колясках и отчаянно влюблена в своего абсолютно здорового партнера, - это мелодрама.

Но жанр произведения не появляется сам по себе. Режиссер, познакомившись с героем, определив, о чем именно и зачем он будет снимать фильм, все эпизоды уже будет строить определенным образом, под необходимым углом зрения.

Документальный фильм Никиты Михалкова «Отец», как видно из названия, посвящен отцу режиссера. Поэт Сергей Михалков накануне своего 90-летия рассказывает сыну о себе, о своей жизни и судьбе. Жанр фильма в данном случае имеет принципиальное значение. Это лирическая, даже интимная исповедь. И сделано это не случайно. Для многих зрителей среднего и старшего возраста фигура поэта Сергея Михалкова символизирует конформизм и умение устроиться при любой власти. Никита Михалков как хороший сын и отличный режиссер стремится нивелировать и убрать весь этот негатив. И он сразу же переводит разговор в совершенно иную плоскость. Фильм строится на сентиментальных воспоминаниях детей, внуков, самого юбиляра. Не случайно фильм начинается с детской фотографии героя, где он еще совсем кроха в коляске. Через несколько минут мы услышим романтическую историю о юношеской любви поэта к девушке Свете. И с удивлением узнаем: оказывается, знаменитое стихотворение «Светлана», напечатанное в газете «Правда», вызвавшее восторг Сталина и принесшее молодому автору почет и в недалеком будущем высшие награды, было посвящено не только что родившейся дочери генсека Светлане, а неизвестной подруге Михалкова. Пусть так и будет. Нас сейчас интересует не столько историческая правда, сколько намерения режиссера. Жанр, четко очерченный и строго выдержанный железной режиссерской рукой, достигает цели: растроганные зрители сочувствуют старому человеку, прекрасному отцу и любящему мужу.

Замечательный документальный фильм свердловских кинематографистов «И тот, кто с песней...» (режиссер В. Тарик) - настоящая трагикомедия. Эта лента рассказывает о поэте и композиторе-любителе в одном лице. Он создает песни по заказам разных предприятий, колхозов, всевозможных организаций,

краев, областей, городов и даже республик. В них он воспекает заказчиков. В припеве (если речь идет о заводе или фабрике) обязательно следует детальное перечисление всех трудовых профессий, которые там есть. Несмотря на явный идиотизм происходящего, композитор-поэт страшно увлечен своим делом и, похоже, искренне верит в свои творческие силы. Это добавляет комичности происходящему на экране. Нот герой не знает. Все его песни и гимны написаны на один мотив. Да и слова почти одинаковые. Автор в готовую болванку вставляет лишь все новые и новые названия городов, предприятий и рабочих профессий: вместо ахтеров - комбайнеры, вместо рыбаков - железнодорожники. Автор современной «Гаврилиады» ощущает себя носителем ультуры и страшно этим гордится. Он подумывает о создании кооператива. Ведь ему одному уже тяжело стало мотаться из са-голета в самолет, из поезда в поезд, чтобы обслужить всех же-ающих. В финале картины члены съемочной группы, выстро-вшись перед камерой, поют хором песню о своей Свердловской киностудии на мотив неугомонного композитора-новатора. Один из самых выдающихся фильмов в истории кинематографа «Гражданин Кейн» режиссера Орсона Уэллса формально документальным кинопортретам не имеет никакого отношения. Но он открыл для большого экрана чрезвычайно плодотворный жанр портрета-расследования. В фильме «Гражданин Кейн» автор устраивает настоящее расследование, чтобы по-ять сложную и противоречивую фигуру магната Кейна. Именно портретом-расследованием был и фильм режиссера Фрэнка Франка «Высший суд», в котором речь шла об убийце, приговоренном к смертной казни. Портретом-расследованием или, точнее, исследованием) была и картина Анатолия Борсю-а «Ника, которая...» о молодой поэтессе Нике Турбиной, которая из ребенка-вундеркинда превратилась в несчастную одинокую женщину, закончившую жизнь самоубийством.

ДРАМАТУРГИЯ

Какая может быть драматургия в фильме-портрете? Что герой расскажет, то и станет драматургией. Эта наивная, но распространенная точка зрения приводит к тому, что многие фильмы-портреты очень похожи друг на друга.

Не только в фильмах-портретах, но и в портретах, висящих на стене музея, есть своя драматургия. Она существует, хоть зачастую и не бросается в глаза.

Портрет - это ведь не просто отображение внешнего вида человека. Это всегда попытка передать внутреннее состояние души героя, его психологию, его отношения с окружающим миром. Портрет стремится раскрыть человеческую личность, характер человека, а это далеко не всегда соответствует внешности.

Экранный портрет рождается в развитии поступков героя, его мыслей, чувств, в ходе событий фильма.

И без настоящей драматургии тут не обойтись.

Наш герой должен что-то любить и что-то ненавидеть. Мы должны найти те полюса напряжения, между которыми существует человек. Мы обязаны найти конфликт - скрытый или внутренний, иначе фильм может превратиться в несколько необязательных интервью по разным вопросам. Нам нужно вместе с героем двигаться от чего-то и куда-то прийти. Это и будет путь нашего фильма. Не обязательно, чтобы эти перемещения были чисто физическими. Что-то может трансформироваться в душе героя. Но что-то обязательно должно происходить. Иначе мы будем буксовать на месте и тратить время на пустопорожнюю болтовню.

Искать драматургию мы должны прежде всего в реальной жизни нашего героя.

Режиссер должен быть человеком любопытным, цепким, не равнодушным и не ленивым. Если вы хотите, чтобы посторонний человек открыл вам душу, для этого нужно приложить немало усилий.

Прекрасно, когда перед вами колоритная фигура, которая находится в эпицентре бурных событий. Я очень хотел сделать фильм о Сергее Платонове, предпринимателе и знаменитом коллекционере. Увы, не успел. Коллекция археологических находок Платонова стоила десятки миллионов долларов. Он пытался передать ее государству. Но оно не испытывало ни малейшего желания сохранять и экспонировать эти сокровища. Более того, против коллекционера выступили археологи-профессионалы, обвиняя Платонова в том, что он пользуется услугами «черных археологов». В свою очередь сам коллекционер

доказывал, что именно его усилиями спасены многие ценности, которые были бы вывезены за границу, и все нападки на него - это лицемерная болтовня. Герой находился в вихре бурных событий. Каждая из сторон конфликта имела свои весомые аргументы. И следить за этим было очень интересно. Кроме того, сам коллекционер был фигурой яркой, колоритной, темпераментной. Этот гипотетический фильм мог строиться на острой драматургии. И позволял разные жанровые решения: от острой публицистики до трагикомедии или фильма-расследования.

Иногда режиссеру удается разглядеть в обычном, не очень заметном и ярком внешне человеке героя будущего фильма. Тем больше уважения к автору, способному увидеть то, что не заметили окружающие.

...Живет в селе женщина. Преподает в местном ПТУ, где учат будущих трактористов. Живет вдвоем с дочкой. Не очень счастливая, не избалованная судьбой. Казалось бы, ну о чем тут снимать? Какая здесь может быть драматургия, где конфликт, где завязка, где развязка? Но молодой режиссер Наталья Патракова узнала то, о чем посторонние не знали. Эта женщина много лет пишет стихи. Для себя. И вот однажды она прочитала стихи, напечатанные в журнале «Юность». Они принадлежали самодеятельному поэту Сергею Потехину, жившему в каком-то далеком российском селе. Рядом со стихотворением была и его фотография. Женщина была настолько поражена талантливыми строками, что написала автору. Так началась их переписка. А потом и любовь. Странная любовь - эпистолярная. Они переписывались двадцать девять лет. Но так ни разу не встретились. Трижды женщина отправлялась к нему - и трижды возвращалась с полпути. Фильм «Здравствуй, дорогая...» - о любви, надежде, о придуманном и реальном счастье.

Удачно выстроенная драматургия позволяет дать портрет героя в развитии, позволяет ярче раскрыться персонажу.

Прекрасно, когда герои на экране действуют.

Важно то, что происходит на наших глазах, зачастую это гораздо эффектнее, чем пересказ событий, давно прошедших.

Мастерски выстроенная драматургия обусловила успех студенческой работы режиссера Надежды Зуевой о девушке, которая одновременно учится в цирковом колледже и академии

МВД. Трудно представить себе два более несхожих учебных заведения. В одном - художественный беспорядок и богемная атмосфера, в другом - суровая воинская дисциплина и армейские нравы. И между всем этим мечется героиня. Во время лекции какого-то генерала в академии из ее сумки вываливаются разноцветные мячики для жонглирования. На занятиях по цирковой акробатике она готовится к зачету по прокурорскому надзору. Отец героини, военный в отставке, ненавидит цирк. Он считает, что потерял дочь. На очередном дежурстве (на складе противогазов и прочей воинской амуниции) героиня в полевой военной форме читает монолог графини. Она готовится к зачету по актерскому мастерству в цирковом колледже. В фильме есть конфликт, есть противостояние, есть развитие. Разочарованный отец связывает свои последние надежды с младшей дочкой - он водит ее на прогулки в военный музей с танками, пушками и ракетами, надеясь, что это ей понравится. В финальном кадре фильма маленькая девочка, спрятавшись за бронетранспортер, грустно ест мороженое...

Герой фильма режиссера Дениса Ярошенко «Ольга Васильевна, браконьер» - пожилая женщина, вдова художника. Она живет одна в старом домике на берегу Днепра. Пенсия крошечная. Картины мужа никто не покупает. Жить не на что. Чтобы как-то существовать, она занимается браконьерством - ловит рыбу в запрещенной зоне. Мы увидим, как она готовит свои снасти. Как выходит на промысел ранним утром. Время от времени ее ловит рыбоохрана. Делают внушение. И отпускают. Там ведь тоже люди, они все понимают. Героиня постоянно совершенствует свои браконьерские снасти, при этом рассказывая о своих взглядах на импрессионизм, пуантилизм и роль в истории академика Сахарова. В финале фильма лодку героини в очередной раз засекает катер рыбоохраны. Она гребет изо всех сил, пытаясь скрыться. С катера через мегафон доносится голос: «Немедленно остановитесь!... Ольга Васильевна, ну совесть у вас есть?.. Ольга Васильевна, вам что, ружье показать?!.. Ольга Васильевна, ну сколько можно?!..»

Герой студенческой работы Натальи Семейкиной - преступник-рецидивист. Накануне освобождения он понимает, что идти на свободу ему просто некуда. В газете «ФАКТЫ» он про-

чел о женщине, которая подбирала на улице собак и организовала для них приют. Заключение написал ей письмо: раз уж вы подбираете на улице собак, подберите, пожалуйста, и меня. Я буду работать с вами, помогать ухаживать за животными. Собак я люблю. Возьмите меня, не пожалеете... Фильм рассказывает о том, как женщина взяла к себе в приют этого человека.

Эти примеры показывают, что фильмы-портреты подразумевают наличие самой серьезной, тщательно выстроенной драматургии. Напомню еще раз то, о чем говорилось в начале этой книги: многое должно быть продумано и придумано режиссером еще до съемок, на стадии работы над сценарием.

Автор сценариев многих замечательных фильмов (и один из создателей знаменитого телевизионного КВНа) профессор Сергей Муратов по этому поводу пишет:

«Сценарная разработка (сценарий, либретто, предварительный план, «рабочая версия») оправдывают свое назначение, если в ней указаны:

- целевая установка - ради чего и во имя чего снимается фильм,
- круг действующих лиц, а при возможности предварительной встречи с ними - и их человеческие характеристики, которые, даже если и не войдут в картину, во всяком случае, помогут установлению психологического контакта с героями на стадии съемок,
- места действия, в которых предполагается наблюдение за повседневной жизнью героев или, напротив, за такими моментами, когда наиболее полно раскрываются их мысли и душевные качества,
- способы съемки (скрытая камера, длительное наблюдение, событийная съемка), которые, на взгляд сценариста (или человека, берущего на себя эту функцию), наилучшим образом помогут решению темы и каждого конкретного эпизода, а также раскрытию характеров основных героев,
- сценарно-организованные ситуации или «предлагаемые» обстоятельства - в том числе и формы разговорного взаимодействия: от спонтанного интервью на улице до дискуссии в павильоне студии,

— возможная последовательность эпизодов - в соответствии с развитием идеи произведения.

В том случае, если в задуманном фильме решающая роль отводится комментарию, такой комментарий может быть написан заранее, чтобы стать «партитурой» ведущихся съемок.

Разумеется, в воображении авторов существует и некий образ картины в целом. Однако описан ли этот воображаемый фильм на бумаге или остается лишь в головах создателей, реализация замысла не может начаться, пока не выработан конкретный план действий, постоянно корректируемый в процессе съемок...»²

Как мы уже говорили, сценарий - это не догма, а лишь руководство к действию.

Нередко бывает, что окончательно драматургия документального фильма выстраивается на стадии монтажа. И режиссер должен быть готов внести соответствующие изменения. Порой материал начинает диктовать определенное построение. Режиссер, только вчерне сложив картину, может впервые окинуть ее взглядом и заметить то, что раньше в глаза не бросалось.

Особенно это касается композиции фильма.

В связи с этим я хочу остановиться чуть подробнее на очень интересном фильме Михая Лещиловского «Андрей Тарковский». Автор фильма, ныне профессор кинофакультета Института драмы (Швеция), в свое время двадцать лет ждал случая, чтобы познакомиться с Тарковским. Он специально выучил русский язык для работы в съемочной группе Андрея Тарковского. Тогда выдающийся режиссер снимал в Швеции свой фильм «Жертвоприношение». Лещиловский не только стал монтажером этого фильма, но и параллельно снял свой фильм о Тарковском. Точнее, о работе Тарковского над «Жертвоприношением». Получился уникальный и бесценный документ. Мы можем следить за тем, как на площадке рождается сцена за сценой. Как Тарковский работает с замечательными шведскими актерами, выдающимся оператором Свенном Нюквистом (бессменным оператором Ингмара Бергмана). Лещиловский монтирует эпизоды репетиций и уже готовые, вошедшие в фильм сцены. Происходит самое интересное - мы становим-

ся свидетелями творческого процесса. Реплики, замечания Тарковского, его неудовольствие и радость - все это позволяет проследить за тем, как рождается шедевр. Иногда происходит не очень для нас понятное - в окончательный вариант фильма Тарковского входят вроде бы не самые яркие варианты той или иной сцены. Почему режиссер отказался от своих блестящих находок?.. Следить за всем этим очень интересно. Тут и раскрывается личность героя. Хотя фильм содержит минимум биографических сведений, это подлинный фильм-портрет замечательного кинорежиссера. Лещиловский был рядом со своим героем полтора года. Они вместе работали, пили, ели и путешествовали. Для документалиста это самая выигрышная позиция. Семьдесят часов отснятого материала содержали уникальные кадры. Лещиловский свидетельствует: «За это время я узнал очень много важных вещей о кино. Например, то, что кинематограф - искусство эмоциональное. Кино - это не изображение, не картинки, а эмоции. Оно гораздо ближе к музыке, чем какое-либо другое искусство, потому что трактует эмоции во времени. Я вдруг вспомнил одну вещь, которая меня очень потрясла еще до того, как я познакомился с Тарковским. Я прочел практически все книги Джозефа Конрада. Он тоже, как и я, польского происхождения. Конрад писал по-английски: это был его третий язык, а вторым - французский. Идея заключалась в том, что для того, чтобы писать, надо не столько владеть языком, сколько эмоциями. То же самое касается кино. Не обязательно быть «великим режиссером» - надо хорошо чувствовать эмоции. Когда я стал работать с Андреем, мы очень много говорили о понятии «времени». Последний раз мы с ним виделись в Баден-Бадене - он уже был очень болен и находился в больнице. Тарковский вдруг взял Библию и сказал: «Сейчас я тебе прочту из Экклезиаста». Это была глава о времени. Поэтому я поместил эту цитату в начало своего фильма и всю картину построил на этой цитате»³

О проблеме времени на экране мы будем говорить ниже.

А сейчас два слова о драматургическом построении фильма Михая Лещиловского. Мне кажется, что именно оно страдает некоторыми изъянами. Первое: в фильме есть замечательный герой - сам Тарковский. Множество достойных людей могли

бы рассказывать о герое. Но для данного фильма это излишне. Герой сам живет, действует и размышляет на наших глазах! Что еще нужно?.. Однако в фильме неожиданно возникает ?кена (к тому времени уже вдова) Тарковского. Умная, красивая и элегантная женщина появляется время от времени на экране со своими совершенно необязательными, на мой взгляд, воспоминаниями. Она что-то цитирует по книге мужа. Высказывает свои умозаключения о роли снов в его фильмах (на мой взгляд, довольно спорные). Эта достойная женщина явно из другого фильма. И кстати, из другого времени. Ведь снята она намного позже, чем проходили съемки «Жертвоприношения». В ее словах порой проскальзывают тщеславные нотки: «мы с мужем», «наш сын»... Ее появление на экране не только ничего не добавляет фильму, но и вредит ему. И еще одно. Ближе к концу картины стоит очень сильный драматический эпизод. По ходу сюжета «Жертвоприношения» сгорает дом героев. Съемочная группа Тарковского снимает сцену пожара. Огромный дом вспыхивает и мгновенно сгорает. Вдруг выясняется, что горел он и стоящая рядом машина совсем не так, как требовалось режиссеру. Более того — в самый ответственный момент в камере закончилась пленка. Тарковский расстроен до слез. На Свене Нюквисте лица нет. Все растеряны. Съемочная группа пребывает в состоянии уныния и подавленности. Проходят дни. И вдруг через некоторое время мы узнаем, что продюсеры каким-то чудом все-таки добыли дополнительные деньги. Снова был построен дом-декорация для того, чтобы сжечь его вторично - теперь уже по всем правилам. И следует еще один эпизод. Все горит замечательно. Пленки хватило. Съемочная группа ликует. Кадры счастливого Тарковского забыть просто невозможно. Лично я убежден, что это был бы замечательный финал фильма. Или почти финал. Здесь все так удачно сошлось вместе - наивысший градус тревоги, ожидания и счастья. Все понятно без слов. И герой тут близок зрителям, как нигде. Но... фильм будет продолжаться еще минут десять. Мы окажемся у постели Тарковского. Он еще будет говорить о роли цвета в кино и еще о чем-то. Однако самое главное уже свершилось. Авторы проскочили точку. А фильм по инерции все еще тянется, теряя энергию и силу с каждой минутой.

Зрителю неинтересно смотреть фильм, если он заранее предвидит ход событий.

Определенная интрига может возникнуть или усилиться с помощью простой перестановки эпизодов. Комбинаций может быть множество. Нужно найти лучшую. То есть надо не ошибиться в композиции фильма.

Как мы уже говорили, любой фильм или телепрограмма состоит не только из кадров, но и из эпизодов. Расположение эпизодов, их последовательность диктуется драматургией. Прекрасно, если каждый новый эпизод будет как-то неожиданно развивать ход событий. Зритель не должен постоянно ощущать себя умнее авторов. Режиссер обязан готовить для него какие-то неожиданности. Маленькая учебная картина (по сути дела, фильм-портрет) «Любовь до гроба» режиссера Валентины Сере-леги благодаря точно выстроенной композиции содержит в себе несколько неожиданных поворотов.

Первый эпизод - лирический монолог героя фильма, симпатичного паренька, о его любви к животным. Он проникновенно вспоминает о своих детских слезах и горе, когда у него умер хомячок. Паренек рассказывает, как он организовал похороны любимого хомячка в коробе из-под духов, с цветами и процессией детей со всего двора.

Второй эпизод - герой увлеченно играет со своей любимой собакой, тренирует ее, кормит, лечит, называет единственным другом.

Третий эпизод - кровавый собачий бой. Наш герой, как несколько неожиданно выясняется, - владелец и тренер бойцовской собаки. Он полон азарта и страшно переживает из-за того, что собака может проиграть.

Четвертый эпизод - лирическая прогулка героя со своим полуживым после боев псом. Парень прочувствованно рассказывает о своей привязанности к собаке. Они приходят на какое-то поле. Там много собачьих могил. Среди них и могилы погибших собак нашего героя. Он говорит, что часто приходит сюда проведать их, своих бывших друзей.

И наконец, финал: паренек смотрит на могилы и неожиданно грустно говорит: «Какой-то я сентиментальный для этого спорта... » А потом тяжело вздыхает и добавляет: «Но я работаю над собой!»

Фильм-портрет, как и любой другой фильм, не может как-то внезапно закончиться. Если картина драматургически крепко выстроена и найдена эффектная точка, только тогда режиссер может считать свою миссию выполненной. Ссылки на то, что мы работаем над документальным фильмом и не можем навязывать подлинной жизни «искусственную драматургию», - не аргумент.

Режиссер Мария Ягода довольно удачно выстроила свой учебный фильм-портрет «Убийственная красота». Но особенно выразительным оказался финал. Фильм рассказывал о симпатичной молодой женщине. Она беременна и вот-вот станет матерью. На экране героиня занята приятными и волнующими хлопотами. Покупает детские вещи. Устанавливает в доме детскую кроватку. Размышляет вслух о проблемах воспитания. Все у нее прекрасно. Но тревожит женщину одна вещь: она оказалась надолго оторванной от своей любимой работы. Она тоскует по своему делу. И вот почти в конце фильма мы знакомимся с ее работой. Она - профессиональный боксер, чемпионка Европы. В бешеном темпе проносятся на экране фрагменты боев: нокауты, нокдауны, кровь, синяки под глазами. Хрупкие с виду женщины отчаянно молотят друг друга, стараясь ударить в живот, по печени....

И наконец, финал. Наша героиня стоит на пьедестале почета и получает золотую медаль. На спортсменку торжественно надевают роскошный чемпионский пояс. Камера медленно наезжает на ее пояс. Пряжка пояса занимает весь экран. Потом следует наплыв (микшер). И на экране появляется то, что расположено «за поясом». Проступает изображение, полученное с помощью УЗИ, - еще не родившийся ребенок в утробе матери беззаботно ждет встречи с добрым и ласковым миром...

Когда режиссер ставит «Гамлета» или «Ромео и Джульетту», он понимает, что его драматургические проблемы в основном уже решены авторитетным и опытным автором.

Во время работы над документальным фильмом-портретом постоянно возникают драматургические неожиданности, к которым режиссер должен быть готов. Он обязан немедленно вносить серьезные коррективы в свой замысел, если жизнь подбрасывает более яркий и интересный материал.

Один пример из моей преподавательской практики.

Начинающий режиссер работал над фильмом о старом человеке, мастере по ремонту телевизоров и прочей бытовой техники. Этот человек - инвалид, но он не смирился со своим несчастьем (у него не было ноги), а, наоборот, стал предпринимателем и более того - возглавил команду волейболистов-инвалидов.

Грустно и поучительно было смотреть рабочий материал и слушать записанные на пленку диалоги режиссера с его героем. Мастер на экране принимает в своем киоске заказы на ремонт кофемолок, электрочайников и в перерывах ведет разговор с режиссером. Он немножко рассказал о детстве, проведенном в детдоме. А потом стал рассказывать о своей волейбольной команде. Режиссер за кадром оживился и стал задавать вопросы: «Где играете? С кем играете? У кого выиграла? С каким счетом?..» Герою это вскоре надоело. И вдруг он, ковыряясь в каком-то поломанном пылесосе, говорит: «Больше всего на свете я люблю стихи... Я начал писать их в детдоме. Когда влюбился в одну девочку. Я и сейчас их помню. Могу рассказать...» Режиссер, не обращая ни малейшего внимания на эти слова, тянет дальше свою резину: «Что для вас в спорте главное - победа или участие?» Герой фильма, уже не обращая ни малейшего внимания на режиссера, начинает рассказывать о том, как однажды получил по телефону заказ и поехал на квартиру чинить телевизор. Клиенткой оказалась та самая девочка из детдома, которую он так любил в детстве. «Я быстро починил телевизор, - рассказывает расчувствовавшийся мастер, - а потом мы просидели целый день. Вспоминали дет-ство. И не заметили, как наступил вечер. Было поздно. И я поехал домой. Но уже в троллейбусе вспомнил, что забыл в квартире свою новую отвертку - импортную, механическую... Я вернулся к своей знакомой. И так у нее и остался. Мы уже двадцать пять лет живем вместе...» В это мгновение режиссер энергично вклинивается в его рассказ: «А почему все-таки вы проиграли матч грекам?» Герой смотрит на режиссера как на идиота и, ковыряясь в пылесосе, грустно рассказывает о преимуществах тактики греческой команды инвалидов...

МЕТОДЫ СЪЕМКИ

Я советую избегать двух очень распространенных методов работы над документальными фильмами. Они выглядят примерно так:

1. Прежде всего наснимаем как можно больше интервью с героем (или героями). А уже потом подумаем, чем бы нам их перекрыть — каким именно изображением.

2. Дикторский текст или журналистский комментарий станет основой фильма. А потом мы подберем какие-нибудь кадры, чтобы проиллюстрировать сказанное.

Конечно, можно и таким образом сделать фильм. Но я попробую доказать, что эти пути не слишком продуктивны и интересны.

Дикторский текст или журналистский комментарий абсолютно уместны во многих случаях. Например, когда речь идет о биографических фильмах, когда нужно рассказать о давно ушедших людях - ученых, политиках, художниках. Бывает, что и о наших современниках авторам нужно рассказать нечто такое, что сами герои о себе никогда не скажут. Поэтому вообще шарахаться от дикторского текста глупо. Мастерски написанный текст сам по себе может стать произведением искусства.

Я призываю к тому, чтобы избегать текста неоправданного и необязательного, когда слова заменяют экранные образы и решения. Слишком часто тексты и журналистские комментарии становятся чем-то вроде костылей, поддерживающих распадающуюся конструкцию фильма. Когда все держится лишь на тексте, это опасно. Разумеется, словами можно рассказать обо всем на свете. Но тогда роль экрана становится второстепенной. Изображение сводится к простой иллюстрации сказанного. Подобные фильмы напоминают радиопередачу. Их можно слушать из кухни. Но ведь искусство режиссера состоит еще и в том, чтобы создавать экранное зрелище.

Можно, например, приехать в деревню, прийти в гости к местному учителю, усадить его за стол и долго расспрашивать его о проблемах духовности и народного творчества. Потом его слова проиллюстрировать чем-то (танцами, песнями, пейзажами). Что-то из всего этого получится. Но можно пойти другим путем. И тогда вдруг выяснится, что этот сельский учитель снимает в

свободное время за свои деньги художественный исторический фильм, в котором снимается вся деревня. И эти уникальные (костюмные! батальные!) съемки, а также все, что происходит параллельно с ними (включая, разумеется, всевозможные разговоры и интервью), в тысячу раз интереснее наблюдать и слушать. Слова превратились в действие, в зрелище. Именно по этому пути пошла режиссер Анна Яровенко в своем фильме «Киномания», повествующем о съемках любительского деревенского блокбастера.

С самого начала работы режиссер обязан установить контакт с будущим героем. Если человек по каким-то причинам не желает сниматься, не стоит на него излишне давить. Это впоследствии может боком выйти самому режиссеру. Не следует соглашаться, когда на съемки вам выделяют лишь несколько часов. Создать настоящий фильм можно лишь в том случае, если обе стороны стремятся к сотрудничеству.

Режиссер должен уметь уговаривать, но он не должен оказываться рабом ситуации, если герой капризничает.

Помните, что именно вы - автор фильма. Ведите вашего героя в ту сторону, которая вам нужна. Не обязательно рассказывать герою все детали вашего замысла, достаточно, чтобы он знал генеральное направление и общую идею.

Не спешите включать камеру (особенно если вы снимаете на киноплёнку и располагаете хоть каким-то запасом времени). Пусть герой привыкнет к вам и к съемочной группе. Очень важно сразу же создать доверительную, непринужденную атмосферу. Не стесняйтесь улыбаться. Сделайте так, чтобы вашему герою было комфортно. Для каждого человека сам факт съемки - стресс. Какой бы уверенный вид ни имел человек, если он видит перед собой камеру, а у носа - микрофон, он начинает нервничать.

Самым большим стрессом для неопытного человека становится тот миг, когда режиссер громко и строго командует: «Камера! Начали!» Трижды подумайте перед тем, как это сказать. Лучше, когда герой вообще не знает, что съемка уже началась. Опытной и профессиональной съемочной группе достаточно одного взгляда друг на друга, чтобы начать снимать и писать звук.

Да так, что герой этого и не заметит. Если у вас есть радиомикрофон-петличка, вы можете начинать общение с героем даже в какой-нибудь соседней комнате, и он вообще не догадается, что съемка (а точнее - пока еще лишь запись звука) уже началась.

Одно предостережение: этические проблемы тоже входят в компетенцию режиссера. Если человек, не зная, что его уже снимают и записывают звук, сказал вам что-то такое, что не предназначалось огласке, вы обязаны уважать его пожелания и требования.

Прекрасно, если с вами работает оператор, трепетно относящийся к каждому кадру. Считайте, что вам повезло. Но будьте готовы к возможной проблеме. Иногда чрезмерное увлечение изысканностью композиции или светового рисунка (а все это требует немало времени) может усилить изобразительную сторону отснятого материала, но в то же время нанести страшный удар по самому главному - естественному поведению и органичности в кадре героя. Если на нем долго будут выставлять свет (пусть это оператор лучше делает на вас!), если вы будете корректировать композицию и просить «чуть поднять правое плечо» или слегка «наклонить корпус вперед», помните: красивая картинка никогда не компенсирует вам потерю подлинной, естественной жизни в кадре.

Много лет назад автору этих строк пришлось снимать ученого-эксперта, чье присутствие в фильме было крайне необходимо. Этот человек появился на съемочной площадке (дело происходило в Москве), повергнув своим видом группу в полнейший шок. Очки с разбитым стеклом, перевязанные изоляционной лентой, галстук с рисунком фортепианной клавиатуры и фальшивая адидасовская клеенчатая курточка... Откладывать съемку было нельзя. Извиняясь и придумывая какие-то дурацкие причины (курточка рябит, разбитое стекло бликует, фортепианная клавиатура на галстук стробит и т.д.), я надел на героя сперва свой пиджак, потом свой галстук и в завершение - свои очки. Тут он стал слабо сопротивляться: у него очки «+», а у меня «-», и он ничего не видел. На героя вежливо, но строго прикрикнули. И мы сняли. Чего стоит подлинность этих кадров, нетрудно себе представить. До сих пор мне снится этот фантом в кадре...

Перед режиссером документального фильма-портрета возникают некоторые серьезные проблемы.

Первая: иногда хочется «художественно организовать» материал, то есть вмешаться в ход событий, подсказывая и указывая герою, что именно и как он должен делать. Герой таким образом становится марионеткой в руках режиссера. Как следствие - фальшь на экране. Например, старушка-крестьянка выходит из хаты и «неожиданно замечает» съемочную группу у ворот. Фальшиво улыбаясь, бабушка приглашает «дорогих гостей» в дом. Несколько минут спустя эта же старушка станет зачем-то показывать умильно улыбающейся невестке и внукам свои старые фотографии (это нужно по замыслу режиссера). И те, косясь на камеру, сделают вид, что восхищаются и прямо-таки умирают от интереса к фотографиям, которые уже сто раз видели... Подобные вещи на экране происходят, увы, постоянно. И это началось не вчера. Желание снимать постановочные кадры там, где они абсолютно не нужны, пришло к нам из далекого уже прошлого. Я как-то смотрел в киноархиве старую хронику пятидесятых годов. Там был материал о шахтере-пенсionере. Он у себя на садовом участке выращивал розы. Один кадр меня просто потряс: старый шахтер выходит из своего дома и идет к розам, подходит, рассматривает самую красивую из них. Снято это было так. Шахтер выходит из дома и идет по дорожке на нас. От нас к шахтеру навстречу бросается (по команде режиссера) его маленький внучек и прыгает дедушке на шею. Шахтер берет внука за руку, и они продолжают идти на камеру (внучек все время поглядывает в объектив). Не доходя до камеры несколько шагов, они сворачивают на боковую дорожку. Камера - как выясняется в это мгновение, установленная на тележке с рельсами, - начинает движение влево и долго едет параллельно героям. Между камерой и дедушкой с внуком проплывают разные красивые растения. У самой большой розы дедушка с внуком останавливаются. Место это точно обозначено, потому что герои входят в свет установленных тут отражателей. После этого дедушка прикасается к своей любимой розе - и немедленно следует трансфокаторный наезд на цветок. Если бы это был художественный фильм и дедушку играл Марлон Брандо, а мальчика - Макколейн Калкин, все было бы замечательно. Но

чудовищная фальшь этого якобы документального материала, где реальные люди выполняли «режиссерские задачи», была очевидна и смешна.

Актерские задания, пусть даже совсем маленькие, которые вы собираетесь дать героям, могут погубить вашу работу на корню. Поверьте, очень многое можно снять методом кинонаблюдения. И это будет намного интереснее и в тысячу раз достовернее всех любительских «инсценировок». Тем, кто не верит, предлагаю провести небольшой эксперимент. Снимая где-нибудь в музее или картинной галерее, попросите случайных посетителей подойти к картине и сделать вид, что они с интересом ее рассматривают. А потом спрячьтесь и, потратив некоторое время, понаблюдайте с помощью скрытой камеры, как люди, не позируя, рассматривают полотна по-настоящему. Разница будет ошеломительной, можете не сомневаться!

Однако, как мы уже не раз говорили, нет правила без исключения. Порой приходится и режиссировать людьми в кадре. И если режиссер хороший, то этого никто никогда не заметит. Есть много способов, как сохранить иллюзию документальности.

Например, в постановочных кадрах не приближайтесь слишком близко к героям - так вы, скорее всего, себя выдадите. Пусть камера находится сравнительно далеко (например, мы снимаем с противоположной стороны улицы, и прохожие, и машины время от времени перекрывают нашего персонажа, или в другом случае, когда мы снимаем нашего героя в квартире через полуоткрытую дверь, находясь в коридоре, - мы будто «подсматриваем» за ним, оставаясь незамеченными). В подобных случаях изображение, созданное с помощью длиннофокусной оптики, имеет очень достоверный вид. Иногда хорошо работают какие-то вроде бы «случайные помехи». Например, кто-то на улице «нечаянно» перекрывает часть кадра или камера делает вдруг «неловкую» подводку. Все эти ухищрения могут создать почти стопроцентную иллюзию достоверности.

Конечно, нужно знать меру. Если чересчур увлечься имитацией, можно далеко зайти. Вообще-то, нас учили в детстве, что врать нельзя.

Но существует и другая опасность: вообще ничего не придумывать, не фантазировать, а просто плыть по течению. Мол, мы -

документалисты, что сказал герой - пусть так и будет, ничего не сказал - тоже хорошо, как оно само пойдет - так и снимем, в материал мы вмешиваться не будем и ни за что не отвечаем. Это тоже не позиция. Наша камера - это ведь не камера слежения в супермаркете, которая равнодушно фиксирует все, что попало в поле ее зрения. Режиссер - это все-таки художник. Во всяком случае, не вредно к этому стремиться.

Напомним еще раз: фильм-портрет показывает не только героя и говорит не только его словами. Это еще и взгляд на героя режиссера.

Имейте в виду: когда вы снимаете фильм-портрет, на экране возникают сразу два портрета - героя и автора-режиссера.

Глава 9

Исторический портрет на экране

До сих пор, говоря о портрете, мы имели в виду фильмы о наших современниках.

Но множество замечательных людей уже давно ушли из жизни. И далеко не каждого в свое время снимала кинохроника. Григорий Сковорода и Дмитрий Бортнянский родились намного раньше братьев Люмьер. И даже тем, кто ближе к нам по времени, - Михаилу Булгакову или, скажем, Казимиру Малевичу - тоже не повезло остаться на экране в ярких и незабываемых кадрах.

Что лее делать? Можно ли в подобных случаях создать интересные, захватывающие фильмы-портреты? Или, если кадров хроники нет, то вообще не стоит браться за фильм? Может быть, уместнее и плодотворнее написать статью или книгу?

Это серьезные вопросы. И на них есть два самых распространенных ответа.

Первый: такой фильм обречен на неудачу. Ничего интересного сделать не удастся. Каждый может вспомнить десятки «типовых» фильмов такого рода: на экране будут какие-то старые фотографии, архивные документы, гравюры, изредка - пейзажи, хроника соответствующего времени, интервью экспертов -и нескончаемый дикторский текст за кадром. Весь этот набор зрители видели множество раз. Эмоционально увлечь зрителя крайне трудно. А о «саспенсе» можно и не мечтать.

Второй ответ более оптимистичный. Ничего страшного в такой работе нет. Можно сделать неплохой и даже полезный фильм. Если зрители интересуются данной темой, то им не

скучно будет смотреть на все эти старые фото и документы. Послушать умных людей - экспертов и специалистов - тоже не вредно. Возможно, у нас и не получится эпохальное произведение, да и рейтингами мы никого не сразим, зато сделаем что-то полезное, серьезное и познавательное.

Мне кажется, что оба эти подхода ведут в тупик.

Несколько лет назад в России широко отмечали 200-летие со дня рождения А. С. Пушкина. Этой дате, как всегда, посвятили множество культурных акций, выставок, конференций, художественных произведений. Немало было создано и фильмов. На одном из круглых столов Международного телекинофорума в Ялте режиссер Сергей Соловьев заметил, что, на его взгляд, единственным выдающимся произведением, которое появилось накануне юбилея, является телевизионный сериал Леонида Парфенова и режиссера Веры Сторожевой «Живой Пушкин».

Этот фильм стал настоящей сенсацией российского телевидения, вошел в золотой фонд НТВ и много раз демонстрировался разными каналами в прайм-тайм, хотя по всем признакам это самый обычный научно-популярный фильм. Более того, на протяжении нескольких серий нам рассказывают о том, что все мы (по крайней мере, закончившие среднюю школу) более-менее знаем! Но почему же все это так интересно? Откуда такой успех?

Попробуем разобраться.

Понимая, что одних документальных материалов для большого фильма явно не хватит, авторы сериала сразу же делают решительный шаг в сторону игрового кино и телевидения.

Это немедленно породило множество упреков со стороны любителей чистоты жанра. Кое-кто стал сокрушаться, что в фильме мало настоящего Пушкина, формальные изыски, мол, вытеснили подлинный документализм, а на экране вообще доминирует не Пушкин, а ведущий фильма Леонид Парфенов, что очень нескромно.

К проблеме чистоты жанра мы вернемся чуть позже. Это вопрос важный теоретически и практически. Один из манифестов прославленного датского кинорежиссера Ларса фон Триера «Догментальное кино» касается именно этой проблемы. Но обо всем этом ниже.

Если бы авторы «Живого Пушкина» встали на путь чистой документалистики, то наверняка мы познакомились бы в фильме с выдающимися учеными-пушкинистами, увидели бы интервью с ними, послушали бы, что думают о великом поэте наши сограждане, побывали бы на всевозможных празднествах, ему посвященных. Возможно, встретились бы с потомками поэта.

Если бы авторы «Живого Пушкина» взяли курс на научное исследование темы, то мы, наверное, узнали бы о том, как формировался его талант, кто оказал на него влияние, как складывался творческий путь мастера.

Скажем, один из классических советских научно-популярных фильмов «Рукописи Пушкина» был построен всего лишь на том, как после десятка правок рождались знаменитые строки поэта. В кадре не было ничего, кроме выписывающихся поэтических строчек. Они зачеркивались, снова восстанавливались. Заменялись слова. Мы становились свидетелями и как бы соучастниками творческого процесса, напряженного поиска. И все это происходило до тех пор, пока не рождались всем знакомые бессмертные стихи. Несмотря на подобный минимализм художественных средств, это было чрезвычайно ярким и интересным зрелищем. И кроме того, имело под собой солидную научно-исследовательскую базу.

Авторы сериала «Живой Пушкин» нашли свой собственный путь. Они сделали фильм по своим законам, и там уже не напелось места ни заслуженным ученым-пушкинистам, ни наследникам поэта, ни академическим исследованиям.

«Живой Пушкин» - это в значительной степени игровой фильм.

И поэтому обвинения в нескромности автора-ведущего просто неуместны. Леонид Парфенов здесь не просто журналист, которому захотелось покрасоваться на экране в собственном фильме. Он - актер, исполнитель. Он играет сразу две роли: рассказчика и в какой-то степени самого Пушкина. Парфенов в своем фильме «стилистически» напоминает Пушкина. Он создает образ, похожий на пушкинский (или онегинский!). На экране живой человек - ироничный, артистичный, наблюдательный, с мгновенной реакцией и цепким умом. Словом, человек талантливый. А это и есть самое интересное на свете зрелище.

Первое, что отличает эту работу, - авторская интонация. Если бы не было этой легкой, ироничной (впрочем, временами и трагической) интонации, пушкинской интонации, фильм превратился бы в многочасовую лекцию.

Легко и непринужденно авторы «Живого Пушкина» переносятся в своем рассказе с чрезвычайно серьезных вещей - восстания декабристов или с войны 1812 года - на светский треп о художествах юного повесы-поэта или на изучение любовных побед и поражений героя. В каком-то ином фильме это могло бы восприниматься как непростительная легкомысленность. Но в тональности разговора о Пушкине, предложенной авторами фильма, это вполне органично. Вспомним, что и в «Евгении Онегине» есть масса примеров мгновенного перехода от лирики к сарказму, от трагедии к пародии, от философских раздумий к болтовне о моде, кулинарии и прочих несерьезных вещах.

«Живой Пушкин», несмотря на то что сделан «к дате», абсолютно лишен пафоса. Зрителю давно надоели фальшивая патетика, экзальтация. Когда авторы стоят перед своим героем на коленях, уставившись на него со слезами на глазах, - это не лучшая авторская позиция.

Создатели «Живого Пушкина» делают все от них зависящее, чтобы не превратить поэта в икону. Порой они позволяют себе цитировать малоприятные для героя характеристики и оценки современников. Тем интереснее смотреть. Тем объемнее становится герой.

Леонид Парфенов мастерски использует прием, когда для создания общей картины той или иной эпохи он складывает мозаику из больших и маленьких фактов, событий, деталей. Эта мозаика отличала еще его давнюю программу «Намедни». Тогда в ней рядом запросто оказывались, скажем, драматические события Карибского кризиса, советская мода на плащи «болонья», победа советских фигуристов Людмилы Белоусовой и Олега Протопопова, появление первых «запорожцев» и так далее. И весь этот коктейль не только не раздражал, а, наоборот, создавал очень точное и объемное представление о том времени и эпохе. Нечто подобное можно наблюдать и в других проектах Леонида Парфенова, например, в «Российской империи» (об этом сериале мы поговорим подробнее чуть позже). «Живой

Пушкин» построен как увлекательный коллаж из рассказов о любовных страданиях, неосуществленных бизнес-проектах, человеческой неблагодарности, африканских страстях, безумных выходках и тщетных надеждах на счастье.

Авторы «Живого Пушкина» постоянно помнят о том, что кино (и телекино) должно быть зрелищем. Они не успокаивают себя тем, что делают всего лишь познавательную ленту, мол, любители Пушкина будут довольны, если в сотый раз полюбуются несколькими известными живописными портретами, увидят архитектуру старого Петербурга и услышат бессмертные строки поэта.

В очень сложных условиях «дефицита изображения» авторы фильма делают все возможное, чтобы превратить свое произведение из нудной говорильни в эффектное и изысканное зрелище.

Первый эпизод - ключ к драматургическому и режиссерскому построению фильма.

Эфиопия - родина предков поэта. Именно здесь начинается фильм. В какой-то нищей захолустной эфиопской деревушке среди колоритной толпы появляется ведущий Леонид Парфенов и тут же заявляет о том, что «Пушкин - он и в Африке Пушкин». Следующее замечание ведущего о том, что все мальчишки в Эфиопии похожи на маленького Пушкина, мгновенно находит свое подтверждение в крупных планах маленьких эфиопов.

В первых же кадрах фильма авторы заявляют не только тему, но и правила игры: ироничный, порой даже легкомысленный тон, который сразу же привлекает к телевизору не только высокоинтеллектуальных ценителей изящной словесности, но и гораздо более широкую аудиторию.

Успех фильма во многом определила яркая фигура ведущего.

Журналист Леонид Парфенов будет вести рассказ на протяжении всех пяти серий, оказываясь в разных местах и комментируя развитие событий.

В первых кадрах, в нищей эфиопской деревушке, ведущий появится одетым по моде позапрошлого века - в сюртуке. Чуть позже, в сегодняшнем Петербурге, Парфенов будет прогуливаться по улицам не только в сюртуке, но и в цилиндре. Он не играет Пушкина. Но что-то пушкинское (или онегинское) в нем есть. Это игра. И зритель с удовольствием включается в эту за-

бавную и необычную игру. Уже самый первый проход Парфенова в сюртуке по эфиопской деревне (когда ведущий рассказывает о детстве поэта) воспринимается как концертный номер, своеобразный аттракцион. Еще раз напомним о «монтаже аттракционов».

Когда-то Сергей Эйзенштейн утверждал, что каждый эпизод фильма должен быть ударным «аттракционом», то есть чем-то поражать зрителя, удивлять, активно воздействовать на него, выводить из спокойного, безразличного созерцания. Он должен действовать как неожиданный удар. И тогда эти яркие, желательные контрастные по настроению эпизоды, усиливающие друг друга, произведут на зрителей неизгладимое впечатление.

Авторы «Живого Пушкина» действуют именно в этом духе.

Только закончился драматичный эпизод об унижительной жизни поэта в ссылке, как начинается контрастный по настроению, почти эстрадный номер в исполнении Парфенова - сцена у Бахчисарайского фонтана. Оказывается, этот фонтан, по мнению ведущего, не так уж красив и эффектен. Парфенов тут же находит в Бахчисарайском дворце фонтан покрасивее. Но им никто не любуется. Люди равнодушно пробегают мимо. И спешат к тому, воспетому в стихах. И ничего, что из знаменитого неказистого фонтана еле капает ржавая вода. Люди несут цветы к нему. И возлагают букеты к фонтану, придуманному Пушкиным.

Еще одна авторская находка, которая безошибочно срабатывает и увлекает зрителей. Это включенные в ткань фильма «любительские кинокадры», якобы запечатлевшие Александра Сергеевича в разные годы жизни. Время от времени на экране появляются кадры, имитирующие любительскую (восьмимиллиметровую) пленку. Мы видим маленького Пушкина, убегающего от своего воспитателя. Потом станем свидетелями заигрываний юного поэта с разными дамами. Увидим, как он примеряет новые туфли, как буйствует в бильярдной, и многое другое. С точки зрения серьезного академического исследования все это полная ахинея. Но неожиданные поступки, которые «совершает» на наших глазах Пушкин, делают его фигуру живой, реальной и очень симпатичной. Мы прекрасно пони-

маем, что все это игра, неприкрытая мистификация. Но в этих придуманных кадрах непосредственности, озорства и эмоций намного больше, чем в знакомых портретах и гравюрах поэта, которые мы видели уже тысячу раз.

Есть в фильме еще одна линия: документально-исторические свидетельства. Разумеется, подобный фильм не может превращаться в собрание курьезов и анекдотов. Частично важная и серьезная информация исходит от ведущего Леонида Парфенова. Но в фильме есть и архивариус, роль которого исполняет Лев Дуров. Его персонаж не то чиновник, не то служитель какого-то старинного архива. Время от времени он зачитывает строки из огромного фолианта - всевозможные свидетельства о жизни Александра Сергеевича. Антураж соответствующий: на актере мундир пушкинских времен, фолиант лежит на ярко-зеленом сукне старинного письменного стола.

Хотя в «Живом Пушкине» благодаря его мозаичной конструкции может происходить все, что угодно, авторы мотивировали появление архивариуса. Еще на заставках-отбивках эпизодов появляется рука, открывающая старинную книгу с жизнеописанием поэта. Время от времени возникают названия глав: «Детство», «Лицейские годы» и др. Лев Дуров остро и интересно ведет свою роль. Это не просто обычный диктор, который, наконец, обрел руки, ноги, голову и появился на экране. Это роль яркая и многокрасочная. Архивариус сам растерян и смущен, когда читает свидетельства, выставляющие великого поэта не в лучшем свете. Он светлеет и радуется каждой меткой фразе Пушкина, о которой вспоминают современники. Он удручен и расстроен грязными намеками, смущен человеческой неблагодарностью и низостью. Смотреть на актера, наблюдать за ним не менее любопытно, чем слушать его тексты.

Наконец, еще одна драматургическая и режиссерская линия: фрагменты из художественных фильмов, посвященных Пушкину.

Они тоже включены в авторскую игру. Режиссеру неинтересно просто-напросто цитировать чужие фильмы. Он поступает хитрее. Это будто бы документальные кадры из жизни Пушкина. Они обработаны определенным образом и потому мелькают на экране в стиле старой хроники. Как в старинном кинотеат-

ре, рамка кадра все время «гуляет». Изображение искусно испорчено царапинами, засветками. Всем понятно, что это такая же «хроника», как и «восьмимиллиметровые съемки Пушкина-малыша». Но все эти авторские аттракционы создают на экране эффектное и занимательное зрелище.

Леонид Парфенов и сам время от времени разыгрывает актерские сценки. Это также выделяет его из огромного ряда журналистов-ведущих, нередко появляющихся на экране без веских на то причин.

Вот, например, Парфенов разыгрывает сценку, в которой юный взволнованный лицеист Дельвиг встречает на лестнице знаменитого поэта Державина. В другом эпизоде, пробираясь в глубоком снегу, Парфенов рассказывает и показывает, что происходило во время фатальной дуэли.

Слово в кадре и за кадром доминирует в фильме.

Но авторы делают все мыслимое и немислимое, чтобы слово постоянно сопровождалось действием.

Рассказ о том, как мчался Пушкин со своим секундантом к месту дуэли, Парфенов ведет во время проезда по этому же пути. В других эпизодах ведущий окажется в комнатах, где жили лицеисты, появится на борту парусника, будет грести в лодке, станет подниматься по лестнице в пушкинской квартире и т.д.

Авторы строят свое произведение как постоянный монтаж аттракционов.

Чего стоит хотя бы эпизод борьбы многих африканских стран (среди них Чад, Судан и др.) за право считаться родиной поэта. Авторы включают в фильм колоритный репортаж о торжественном собрании по случаю двухсотлетия Пушкина в Эфиопии, где поэта тоже считают своим. И заканчивается этот торжественный вечер просмотром фильма «Арап Петра Великого», и нужно видеть, как восторженно встречают эфиопы появление на экране покрашенного мосфильмовской ваксой Владимира Высоцкого, играющего прадеда великого российско-эфиопского поэта Пушкина.

«Живой Пушкин» - не единственный пример того, как авторы фильмов-портретов о выдающихся мастерах прошлого обращаются к выразительным средствам игрового кино и телевидения.

Творчество одного из ведущих российских документалистов Андрея Осипова дает немало примеров сочетания документалистики и игрового кино.

Его фильм «Голоса» посвящен Максимилиану Волошину. Он рассказывает о коктебельском доме поэта. О голосах, которые живут в этом доме, - голосах поэта и его матери, Черуби-ны де Габриак и Марины Цветаевой, голосах красных моряков и белых офицеров, которые, сменяя друг друга, поочередно пытались расправиться с хозяином. Интересным и изысканным стало звуковое решение фильма. Мы услышим строки из писем, фрагменты допросов и лирические исповеди. Большие драматические сцены режиссер строит на закадровых голосах, которые «живут» в доме.

Но режиссер не упускает из виду изображение. Оно столь же изысканно (оператор И. Уральская). В эпизоде обыска дома революционными матросами субъективная камера решительно врывается в комнату. На вопрос революционеров, кто тут хозяин, отвечает якобы сам Максимилиан Волошин - мы слышим его голос и видим его лицо. Но тут же понимаем, что это всего лишь фотография поэта. Но она так снята, так освещена и взята в таком ракурсе, что в первый момент создается полная иллюзия того, что хозяин вновь вернулся в свой дом.

Авторы стремятся пластически соединить все элементы изображения. Они так снимают Коктебель, что создается полная иллюзия съемок 1919 года. Они не просто «царапают» пленку. Они так выстраивают композицию, находят такой свет, чтобы изображение максимально напоминало манеру съемок прошлого века.

Не так давно автору этих строк пришлось работать над фильмом, который тоже условно можно назвать фильмом-портретом. Речь идет о фильме «Леопольд».

Мы уже говорили о том, какие трудности возникают перед режиссером, если никакого изображения его героя не осталось на пленке. Еще больше проблем возникает в случае, если и самого этого героя никогда на свете не было. «Леопольд» -фильм-мистификация. Это псевдобιοграфическая лента, которая якобы рассказывает о жизни и бурной деятельности писателя

Леопольда фон Захер-Мазоха. Этот писатель сто семьдесят лет назад родился во Львове и вошел в историю благодаря знаменитому термину «мазохизм».

Этот фильм - попытка разобраться не столько в жизни реального Леопольда, сколько в нашей собственной жизни. Почему мы так легко покоряемся силе, чужому влиянию, почему так легко отдаем в чужие руки свою свободу и умудряемся получать наслаждение даже тогда, когда над нами совершают самое настоящее насилие?

Мазохизм - дело серьезное. Это не просто какое-то извращение. Его суть знакома многим.

Я пытался создать экранный образ выдуманного человека (несколько раз предупредив зрителей: авторы не несут ответственности за точность фактов, цитат и всего прочего, - мы все время посылали зрителям месседжи - не верьте нам на слово, с вами играют, вас провоцируют, будьте настороже!).

Мы с оператором Михаилом Лебедевым создавали образ нашего героя, пародийно используя обычные штампы и приемы биографических фильмов. Обычная хрущевка стала особняком, в котором почти двести лет назад родился наш персонаж. Однако, когда камера проникала в интерьер этого дома, внимательный зритель мог узнать комнаты киевского Дома-музея Михаила Булгакова на Андреевском спуске. «Спальней» матери Леопольда стала белоснежная «спальня Елены Турбиной». Единственное, что в ней изменилось (при монтаже), - это появившаяся на стене огромная картина, якобы «любимая картина» матери Леопольда, - «Иван Грозный и сын его Иван».

Серьезным тоном мы сообщали, что фонограф сохранил для нас голос Леопольда. И тут же это демонстрировали: сквозь треск и хрип до зрителей и слушателей доносился далекий мужской голос, что-то говорящий по-английски. На самом деле это было сообщение с Луны американского астронавта Нейла Армстронга.

Роль матери Леопольда у нас исполнила знаменитая «Неизвестная», а роль отца-алкоголика сыграл не менее знаменитый портрет композитора Мусоргского.

Требовалось показать на экране и самого героя. Мы сделали это с помощью старинных фотографий, на которых мужчины в сюртуках, мундирах и фраках сидели и стояли в изысканных

позах. Правда, все эти фотографии были разорваны на куски. Ни на одной из них не было видно головы. Дикторский текст сообщал: это все, что чудом сохранилось от снимков Леопольда. Разъяренный Шопен порвал все его фотографии, обнаружив тайную переписку Леопольда с Жорж Санд...

«Леопольд» — это своего рода пародия на биографический фильм-портрет. Мы демонстрировали некоторые популярные штампы и пользовались ими в своих целях. Впрочем, свои штампы (а можно сказать: приемы, способы ведения рассказа, излюбленные ходы) есть и в вестернах, мелодрамах, комедиях. Говорят, плохой актер от хорошего отличается тем, что у одного всего три штампа, а у второго — триста.

И наконец, немного теории.

В этой главе мы говорили о том, как режиссеры энергично (порой просто-таки нахально!) вторгаются в реальность и трансформируют ее так, как им заблагорассудится.

Зрителям, в общем-то, безразличны теоретические построения. Им важно, чтобы было интересно смотреть. Но они хотят понимать: что же они все-таки видят — правду или вымысел?

Серьезные теоретики обеспокоены постоянно происходящей в последние годы «раздокументизацией факта». Часто возникают дискуссии о том, что режиссеры уничтожают самое главное в документалистике — достоверность. Говорят о том, что нынче игровые фильмы снимают как документальные, а документальные как игровые.

Не остался в стороне от этих жарких споров и знаменитый датский кинорежиссер Ларе фон Триер. Хотя сам он документальных фильмов прежде не снимал. Несколько лет назад Ларе фон Триер создал свой очередной творческий манифест. На этот раз он был посвящен документальному кино и, по мысли фон Триера, был адресован профессиональным режиссерам-документалистам. Как всегда, манифест Ларса фон Триера в значительной мере был вызовом, художественной провокацией. Резонанс он вызвал большой. Хотя последователей оказалось немного. Но сама проблема настолько важна, что я позволю себе пространную цитату из творческого манифеста Ларса фон Триера под названием «Документальное кино» (название напоминает его предыдущий манифест «Догма», в котором

шла о съемках игровых фильмов). Фон Триер пишет о вещах, над которыми размышляют все более-менее серьезные режиссеры-документалисты. Впрочем, каждый из них находит свой ответ. Но сейчас слово Ларсу фон Триеру:

«ДОГУментальное кино

Мы ищем что-то, что находится между фактом и вымыслом. Поскольку вымысел ограничен нашим воображением, а факты — нашей пронизательностью, изображаемая нами частица мира не может быть заключена в «историю», не может она быть рассмотрена и с некоей «точки зрения».

То, чего мы ищем, может быть обретено в реальном мире, откуда творцы вымыслов черпают вдохновение, а реальные журналисты пытаются описать его, хотя им это не удается. Они не могут показать нам правдивую реальность, поскольку их ослепляют технологии. Они и не хотят этого, поскольку технология стала их целью, отодвинув содержание на второй план.

Документализм оживляет чистое, объективное и правдоподобное. Он возвращает нас к ядру, назад, к сути нашего бытия.

Документальные кино и телевидение, которые становятся все более манипулируемыми, которые пропускают сквозь свои фильтры операторы, монтажеры, режиссеры, теперь должны быть похоронены.

Здесь вводится нижеследующая гарантия содержания документального фильма:

Цель и содержание всех документальных проектов «Догмы» должны быть поддержаны и рекомендованы на стадии написания сценария, как минимум, семью людьми, компаниями или организациями, которые можно считать жизнеспособными и ответственными за свои действия. Содержание и контекст играют первичную роль в Документализме, формат и выражение в этом процессе вторичны.

Документализм воскресит веру как публики в целом, так и каждого зрителя в отдельности. Он покажет мир свежим в фокусе и не в фокусе.

Документализм — это выбор. Вы можете выбрать веру в то, что видите в кино и на телевидении, или вы можете выбрать Документализм.

Код догументалиста для «Догументализма»:

1) Все места съемок должны быть открыты и обозначены (это должно быть сделано посредством текста, сопровождающего изображение. Здесь содержится исключение из правила номер 5. Весь текст должен быть читабельным).

2) В начале фильма должны быть обозначены задачи и идеи режиссера (это должно быть показано «актерам» фильма и съемочной группе прежде, чем начнутся съемки).

3) Концовка фильма должна состоять из двух минут свободного самовыражения «жертвы» фильма. Одна лишь «жертва» самостоятельно должна определять содержание и одобрять эту часть завершеного фильма. Если в фильме нет противостояния между авторами и участниками, в нем нет «жертвы» или «жертв». Это следует объяснить отдельным текстом, который должен быть вставлен в конец фильма.

4) Все «синхроны» должны быть отделены друг от друга затемнением длиной в 6—12 кадров (кроме тех случаев, когда они снимались в режиме реального времени на несколько камер одновременно).

5) Манипуляция звуком и/или изображением не должна иметь места. Любые фильтры, художественное освещение и/или оптические эффекты строго запрещены.

6) Звук никогда не должен записываться отдельно от съемок, и наоборот. Соответственно дополнительные звуки, будь то музыка или диалоги, не должны добавляться при последующем микшировании.

7) Реконструкция замысла или режиссирование актерами неприемлемы. Добавочные элементы, такие, как сценография, запрещены.

8) Любое использование скрытых камер запрещается.

9) Никогда не должны использоваться архивные материалы или съемки, произведенные для других программ»

Ларе фон Триер. «2en1gora Keal», май 2001 года¹

Нетрудно заметить, что сказанное Ларсом фон Триером в этом манифесте абсолютно зачеркивает большинство из того, о чем уже говорилось и еще будет сказано в этой книге. Ситуацию спасает лишь одно: сам Ларе фон Триер постоянно первым же и нарушает свои собственные строгие манифесты.

Глава 10 «Опасно свободный человек»

В этой главе я хочу рассказать о некоторых эпизодах моей недавней режиссерской работы над фильмом «Опасно свободный человек». Фильм этот был тепло принят, получил несколько престижных наград. Но мною сейчас движет не желание воскресить приятные минуты. Цель этого рассказа состоит в том, чтобы проследить за тем, как рождаются (или умирают) те или иные режиссерские решения, как трансформируется замысел в процессе съемок и монтажа. Мы уже об этом говорили, но мне бы хотелось повторить кое-что, пользуясь реальными примерами из собственной практики.

Когда мне предложили снять часовой фильм о Сергее Параджанове, я сначала задумался.

Я отлично знал, что до меня уже снято немало фильмов о выдающемся кинорежиссере. Многие из них я видел. Буквально накануне вышла на экраны большая картина о Параджанове, снятая в России к юбилею мастера. Я отчетливо понимал, что для меня как режиссера ситуация складывается очень невыигрышная. Что нового и уникального могу сообщить зрителям я, если публика, интересующаяся творчеством Параджанова, уже все давно знает?! Снятые ранее фильмы рассказывали о преследованиях Параджанова властями, о его таланте художника, о тяжелой болезни, о годах заключения, о замечательном Музее Параджанова в Ереване, о фильмах режиссера (и в первую очередь о «Тенях забытых предков»), о философии его фильмов, о параллелях с творчеством выдающихся режиссеров России и Италии, о замечательной супруге Сергея Иосифовича и о многом-многом другом. Фильмы о Параджанове снимали его ученики, коллеги и даже родственники. Чем же я могу привлечь внимание? Чем

могу удивить? Я лично Мастера практически не знал. И потому находился в растерянности.

Единственное, что меня интриговало, - это смутное ощущение того, что Параджанов в жизни был не совсем таким, каким его чаще всего изображают на экране. Большинство фильмов, которые я видел, повествовали о мужественном и даже суровом борце с коммунистическим режимом и советскими условностями, убежденном демократе и глубококом мыслителе. Кора Церетели, давний друг режиссера и редактор многих фильмов Сергея Иосифовича, как-то сказала мне с раздражением: «Параджанов не был ни Сократом, ни академиком Сахаровым!» А Роман Балаян, возмущаясь монументальной пафосностью регулярных юбилейных воспоминаний о Параджанове, как-то заявил: «Он был опасно свободным человеком!» Эта замечательная формула и стала названием моего фильма, за что я в очередной раз приношу благодарность Роману Гургеновичу.

Я решил сделать о Параджанове легкий и веселый фильм (не без грусти, конечно, но без пафосной трагедии!). Я слышал о замечательных импровизациях режиссера, о его устных рассказах, розыгрышах, шутках. Меня поражала фантазия этого неутомимого и неугомонного человека. Ирония, сарказм, фантазия были его оружием и способом реагировать на окружающую жизнь. То, что жизнь любого человека полна неприятностей и невзгод, - это не новость. Многие тяжело болеют. И, к сожалению, абсолютно все умирают. Вовсе не это в жизни Сергея Иосифовича самое удивительное и потрясающее. Стиль жизни Параджанова, этого человека-оркестра, карнавального персонажа, его феерические выдумки и буйная фантазия - вот это по-настоящему интересно. Этому можно завидовать. Этому можно пытаться учиться. Но повторить нечто подобное вряд ли кому удастся.

Трагикомедия - вот таким представлялся мне наш будущий фильм. Самое главное, чтобы мы не стояли на коленях перед бронзовым монументом классика. И еще важнее - чтобы мы не били перед ним поклоны со слезами на глазах.

Я рассказал о своих соображениях автору сценария Сергею Тримбачу и нашел его полную поддержку (несмотря на то, что в сценарий пришлось внести кое-какие изменения). Такой старт

сделал гораздо осмысленнее наш **подготовительный период**. Мы перестали заниматься «всеми» Параджановым и сконцентрировались на том, что меньше известно: его устное творчество, не опубликованные замыслы, какие-то яркие житейские ситуации. Параджанов был человеком с отменным чувством юмора. Стало понятно, что такие же остроумные люди должны быть и на экране. Мы стали искать именно их. И многих нашли. Получили с их помощью новую порцию уникального материала.

Я еще раз посмотрел вышедший накануне большой фильм о Параджанове (его как раз повезли в Канны, что не добавляло мне оптимизма...). И вот тут-то я понял, что меня в этой работе смущало. Этот большой серьезный фильм был сделан на одной трагической ноте. Мне это не нравилось. Но более важным оказалось даже не это. Я не мог принять подобное **режиссерское решение**. Оно было чересчур реалистическим. Этот «реализм» мало вязался с личностью столь яркого и далекого от бытописательства человека, как наш герой. Приведу пример. В увиденном мною фильме есть отрывок из параджановской «Исповеди», где Параджанов повествует о том, как в центре Тбилиси «наша светлая солнечная власть решила снести кладбище и устроить Парк культуры». Далее Сергей Иосифович рассказывает о том, как все его покойные родственники пришли жить к нему в квартиру и очень переживали из-за того, что не знали, где находится милиция и как можно прописаться. Весь этот фантазмагорический рассказ соткан из лирики, фантастики, нежного юмора и откровенной ненависти к советской власти. Ясно, что никакого реализма тут нет и в помине. Тем не менее в документальном фильме о Параджанове этот блестящий параджановский теке?г был проиллюстрирован самым простым и незатейливым способом. На экране было старое тбилиское кладбище. Открывалась какая-то дверца в железной оградке. Торчали вокруг кресты с облупленной краской. И так далее. Это, с моей точки зрения, было не то. Стилистика Параджанова требовала других решений. Не столь лобовых. Если за кадром говорят о кладбище, то на экране вовсе не обязательно должно быть натуральное кладбище...

Итак, мне стало понятно, О **ЧЕМ** мы будем делать фильм. Предстояло как можно быстрее определиться и с тем, **КАК** мы все это будем снимать.

Режиссерское решение пришло еще в подготовительном периоде. Стало ясно, что мы должны сделать фильм-коллаж. Коллажи очень любил сам Параджанов (об этом мы подробнее поговорим во второй части книги). Следовательно, подобный прием не будет надуманным и неорганичным. Коллаж дает огромные возможности режиссеру. Ведь нашего героя давно нет в живых. Мы не можем встретиться с ним, наблюдать за ним, разговаривать с ним (как это делал, например, Михаль Лещиловский, снимая фильм о Тарковском). У нас есть лишь скудные кадры хроники, побывавшие уже в десятках фильмов, и известные всему миру фотографии. Коллаж в изображении позволит нам комбинировать все эти элементы самым неожиданным образом. Коллаж в драматургии, в самом построении фильма позволит нам избежать унылого биографического сюжета: родился - учился - женился - боролся... Коллажное построение позволит мгновенно перескакивать с чего угодно на что угодно. Коллаж создаст нужную нам атмосферу игры, фантазии. Коллаж подразумевает наличие чувства юмора как у автора произведения, так и у зрителя. Это близко к Параджанову и потому, на мой взгляд, весьма уместно в нашем фильме.

Один из ключевых принципов, которому мы постоянно следовали в работе над картиной, - мы не должны рассказывать о том, что и без нас зрители знают. Поэтому, скажем, о «Тенях забытых предков» в фильме буквально три слова. Правда, очень хороших. Самым тщательным образом были отобраны участники фильма. Это было не так просто. На экран буквально рвалось множество народу, который клялся в своей любви и верности Сергею Иосифовичу. Вообще, замечено: после смерти великого человека откуда-то появляется множество его друзей, учеников и последователей. Просто загадка: кто же это при жизни покойного его предавал, унижал и преследовал?.. Разобраться во всем этом нам очень помог кинорежиссер Роман Балаян. Его очень любил Параджанов. В свою очередь совсем еще молодой режиссер всегда поддерживал опального коллегу, ничуть не смущаясь тем, что и на него, начинающего кинематографиста, может пасть тень сомнительной дружбы с «отщепенцем».

Итак, мы еще в подготовительном периоде определили, что в фильме снимаются:

- Кора Церетели, киновед, верный соратник Параджанова, с которым она создавала последние его фильмы,
- киновед Инна Гене, вдова режиссера Василия Катаняна, который записал многие случаи из жизни Параджанова,
- поэт Иван Драч, сотрудничавший и друживший с режиссером,
- блистательный тбилисский фотограф Юрий Мечитов, автор знаменитых во всем мире снимков режиссера,
- директор уникального Музея Параджанова в Ереване, очень интересный человек и остроумный рассказчик Завен Саркисян,
- актриса Алла Демидова, которую очень любил Параджанов, он создавал для нее уникальные шляпы.

Также в фильме приняли участие актриса Софико Чиаурели и театральный режиссер Юрий Любимов.

У нас в фильме не было никаких экспертов, критиков-теоретиков и вообще людей со стороны. Снимались только близкие Параджанову люди, тесно связанные с ним всевозможными и часто неожиданными событиями. Так, Софико Чиаурели не только играла роль поэта в фильме «Цвет граната», но и в качестве депутата Верховного Совета СССР была общественным защитником на очередном судебном процессе над Параджановым. Знаменитый Юрий Любимов стал невольным виновником последней отсидки Сергея Иосифовича. Поэт Иван Драч выступал у нас главным свидетелем того, как ненавидел чтение Параджанов. Драч в свое время безуспешно пытался прочесть режиссеру вслух фрагменты из «Маленького принца» Экзюпери. Великий режиссер засыпал на второй странице. Сергей Иосифович утверждал, что сам Довженко просто умолял его: «Постарайтесь поменьше читать. Литература вам мешает!» (мне кажется, что это место в фильме больше всего нравится моим студентам).

Почти сразу же возникла традиционная для подобных фильмов проблема: дефицит яркого и захватывающего изображения. Синхронные интервью не могут быть единственным спасением. Как всегда, когда приходится снимать фильмы о людях, уже ушедших, встает вопрос: **что будет на экране?** Ситуация осложнялась еще и тем, что накапливался

интереснейший - по тексту! - материал, который непонятно, как нужно было экранизировать. Тут были и удивительные, забавные, трогательные истории, которые рассказали Инна Гене и Кора Церетели, и то, что я прочел в воспоминаниях Василия Катаняна. Как все это перенести на экран? Пересказывать неинтересно. А изображения никакого нет. Что же делать? Как экранизировать, например, вот такие замечательные рассказы:

* * *

— В школе я учился плохо, — рассказывал Параджанов. — По ночам у нас все время были обыски. И пока милиция поднималась по лестнице, родители заставляли меня глотать золото, бриллианты, сапфиры, изумруды и кораллы... Милиция, конечно, ничего у нас не находила... А утром меня не отпускали в школу, пока из меня не выйдут все драгоценности, сажали на горшок, сквозь дуршлаг. И так мне приходилось пропускать уроки.

* * *

— Папа подарил маме богатую котиковую шубу, — вспоминал Параджанов. — И потом они всю жизнь ее прятали от НКВД. Мама надевала шубу дважды. Первый раз ночью, на крыше дома, когда в Тбилиси пошел снег. Второй раз — на похороны отца. В августе.

* * *

— Стою с другом у Кремлевской башни, — рассказывал Параджанов. — Хочу Сталина увидеть. И вдруг вождь в окне руку поднимает и нам машет. Да так нежно, по-доброму. Мы просто обалдели. А потом узнали. Работал наш любимый Иосиф Виссарионович. Писал за столом: «Расстрелять! Расстрелять!» Рука затекла, он ее поднял, потряс кистью. А потом опять писать стал: «Расстрелять! Расстрелять!»

* * *

— Выхожу как-то во двор, — вспоминал Параджанов, — и вижу: соседская бабушка крутит гоголь-моголь и умоляет своего внука Резика съесть его. Тот не хочет. Я на него прикрикнул. Он взял стакан и стал раскручивать гоголь-моголь в обратную сторону. Сначала появился желток, потом яйцо, за ним цыпленок и, наконец, курица! Бабка, по-моему, очоурилась.

* * *

— Один режиссер говорит мне, — вспоминал Параджанов.

«Хочу «Кармен» поставить. Начало гениальное. Открывается занавес. Кармен сидит с ногами на столе и курит...»

Я говорю: «Чепуха! Пусть она лучше лежит в огромной кровати. Входит Хосе. Приближается к ней и вдруг начинает чихать. Кармен возмущена. А он остановиться не может. Она же на табачной фабрике работает. От нее за версту табаком несет!»

* * *

— Я придумал балет. Для Большого театра! — рассказывал Параджанов друзьям. — Постановка в честь семидесятилетия Октябрьской революции. По роману Горького «Мать». Написал заявку: «Двенадцать картин создадут балетно-психологическую гармонию становления революционера Павла Власова и прозревающей матери. В основе музыки — детские хоры, революционные гимны, частушки, переплясы и церковные песнопения. Композитор Родион Щедрин или Гия Канчели. В роли матери — Майя Плисецкая. Грандиозный финал. Арестованный Павел протягивает руки к Ниловне (Плисецкой). Звонят колокола. Из-под колосников к Ниловне спускается... Гагарин!» (Плисецкая сказала: «Будем считать, что я этого даже не слышала!»)

* * *

Любимов сдавал новый спектакль. Кажется, ЦК принимал. Рожи мрачные. Гадости говорят. Параджанов встает и заявляет: «Гениальная вещь! Поздравляю! Если вас выгонят, не расстраивайтесь. Я столько лет не работаю, и ничего. Папа Римский мне посылает алмазы, я их продаю и на эти деньги живу!»

— Папа Римский тебе ничего не присылает! — закричал Катанян.

— А мог бы! — ответил Параджанов.

* * *

— Когда я еще был студентом ВГИКа, — вспоминал Параджанов, — я пошел на парад. Я нес портрет Сталина. Думал, может быть, Сталин меня заметит и выпустит из тюрьмы моего папу. Но тут вдруг поднялся страшный ветер. Меня понесло,

как под парусом. Портрет помялся и запачкался. Я отправил его маме и написал, чтобы она продала этот замечательный портрет соседу. Я стал ждать денег от мамы. Два месяца ждал. Чуть с голоду не помер. Пишу ей письмо: «Где деньги за портрет, мама?» А она отвечает: «Какой портрет? Я постирала ту грязную тряпку, что ты прислал. И давно эту простыню тебе обратно послала. Ты же на ней спишь!»

* * * — Меня пригласила к себе голландская королева, — рассказывал Параджанов. — Во дворце мне понравился туалет. В моем тбилисском туалете в щели задувал ветер, крыша протекала. И петть было нельзя — мешал соседям. А тут хорошо, тепло-Только кнопки и рычаги непонятные. Там я понял: теплый туалет — вот что нужно «Надежде XXI века».

Поначалу мы решили проиллюстрировать каждую такую историю серией рисунков. Сделать что-то вроде комикса, рассказа в картинках. Пригласили известного художника, классика украинской анимации Радну Сахалтуева. Его фильмы «Приключения капитана Врунгеля, «Остров сокровищ» и другие, в которых он был художником-постановщиком, широко известны. Эскизы Радны Филипповича нам очень понравились. Это было смешно, абсолютно в духе Параджанова. И именно в том стиле, к которому мы сами стремились. Так, например, на эскизах художника маленький Параджанов, который (согласно его собственному рассказу) вынужден был регулярно глотать семейные драгоценности и бриллианты, был изображен в коротеньких штанишках, пионерском галстуке и тем не менее при бороде и лысине. Увидев эти эскизы, мы вскоре решили не ограничиваться статичными рисунками, а сделать несколько настоящих анимационных мини-фильмов. К художнику Сахалтуеву присоединился Артем Сухарев. И началась работа над анимацией, которая не была запланирована сметой и на которую не давалось дополнительное время. Все это делалось на чистом энтузиазме. Нужно было сделать так, чтобы наша анимация более-менее органично вплеталась в структуру документального фильма. Все анимационные вставки отбивались в начале и в конце раскрывающимся и закрывающимся старин-

ным театральным занавесом. Это подчеркивало театральность параджановских фантазий. Расположенные на примерно равном расстоянии друг от друга, анимационные истории с определенной периодичностью появлялись в фильме, придавая ему своеобразный ритм и стиль. Конечно, была опасность: фильм мог развалиться на разнородные по фактуре элементы, стать эклектичным. Но принятое решение делать фильм-коллаж разрешило многие сомнения. В коллаже, как мы уже говорили, можно совместить все, что угодно.

Разумеется, необходимо было с самого начала фильма договориться со зрителями о **правилах игры, о той стилистике**, в которой мы собирались работать. Поэтому наша коллажная манера была заявлена с первых же кадров.

Коллаж очень помог нам еще в одном случае.

Мы, естественно, искали архивные материалы. В конце концов, мне удалось найти несколько очень любопытных кадров и синхронов Сергея Иосифовича. В одном из них он в Венеции, приехав на кинофестиваль, метался по своему номеру и сокрушался: «Где мой друг Феллини? Почему он до сих пор не приехал? Где его очаровательная супруга Джульетта Мазина? Где Тонино Гуэра? Где пицца? Где спагетти? Где, наконец, «Амаркорд?»» В другом случае это были кадры (мы нашли их в Музее Параджанова в Ереване), где наш герой сетует на засилье бездарностей в советском кино, на то, как после смерти Довженко многие обрадовались - сравнивать их стало не с кем, и теперь они сами начали гордо ходить, «как Довженко» Было еще много интересных фрагментов: о роли жен великих режиссеров, об отношении Параджанова к Тарковскому. Все это было очень хорошо. Плохо было другое. Ужасное техническое состояние этих кадров, снятых любителями в конце восьмидесятых годов примитивными камерами в формате УН8. И попали в наше распоряжение не оригиналы записи. Эти кадры уже множество раз перегонялись. Пленка давно стала сыпаться. Словом, с технической стороны это был стопроцентный брак. Но кадры-то и слова Параджанова уникальны. И мы решили использовать эти кадры, вписав их в наши экранные коллажи. Ведь если дать такой технически несовершенный кадр не на весь экран, а только небольшим квадратиком (или овалом, или кругом),

вписанным в какое-то другое высококлассное изображение, огрехи материала можно скрыть. Предварительно почистив и по возможности восстановив уникальные кадры с Параджановым, мы стали вписывать их во всевозможные композиции. Так в одном случае изображение говорящего Параджанова появилось в раме картины, висящей на стене его комнаты (сама картина неожиданно вытеснялась изображением говорящего Параджанова). В другом случае мы нашли коллаж Сергея Иосифовича, в котором он заменил головы у двух нарисованных художником-классиком персонажей. Оригинальные лица Параджанов заменил фотографиями Тарковского и самого себя. Мы тут же обыграли этот коллаж. И фотографическую голову Параджанова в свою очередь заменили его же говорящей головой. Получилось забавно и органично. На дефекты видео никто не обратил ни малейшего внимания. В третьем случае мы вписали видеопортрет Параджанова в зеркало его шкафа (будто это отражение). Таким образом, мы не только спасли бесценный видеоматериал, но и усилили стилистическую манеру собственного фильма, еще раз подчеркнув коллажность нашей работы.

Несколько слов о съемках синхронных интервью.

Вопрос, кого снимать и о чем именно говорить, был решен еще на стадии подготовительного периода. При съемках, разумеется, немедленно возник классический для режиссеров вопрос: где и как снимать? Просто посадить человека у стола или перед книжным шкафом? Или придумать что-нибудь более оригинальное? Для каждого случая должно быть свое решение. В эпизоде с Корой Церетели мы решили, что съемка у нее дома будет наиболее правильным решением. Дело в том, что Кора Давидовна обладает огромными материалами, знает множество историй, массу интересных случаев из жизни Параджанова. Она была рядом с ним в самые важные периоды его жизни. Поэтому мы хотели создать ей наиболее удобные, комфортные условия, чтобы она рассказывала как угодно долго и подробно, не отвлекаясь ни на что постороннее. И чтобы нам не мешало ничто: ни задувание микрофона ветром на улице, ни шум машин, ни прочие помехи. Так мы и сделали. Снимали ее дома. Единственное, что я позволил себе, так это время от времени менять точки съемки в квартире. Скажем, часть разговора велась на кухне,

часть — в комнате. Через какое-то время мы и в комнате стали менять точки, чтобы фон и композиция кадров были по возможности разными. Делали это не хаотически, а лишь тогда, когда явно заканчивался рассказ об одном эпизоде и разговор переходил на что-то другое. Это позволило даже в столь скудных условиях заметно разнообразить изображение. Я понимал, что долгие разговоры за столом выдержать на экране будет трудно. Поэтому именно для этих эпизодов особенно тщательно искал любые иконографические материалы. Так, например, Кора Церетели рассказывала об опасном инциденте, когда их с Параджановым преследовала возбужденная толпа в Стамбуле (дело происходило во время трагических событий в Нагорном Карабахе). Для этого эпизода я искал (и нашел!) изобразительные материалы в самых разных местах и даже городах! Во-первых, мы нашли коллаж самого Параджанова, на котором он изображал поход с Корой Церетели по ночному Стамбулу. Нашли мы и записку с угрозами, которую передали в ту ночь режиссеру местные экстремисты. Нашли фотографии Параджанова и Церетели в ночном Стамбуле. Нашли, наконец, автопортреты режиссера в восточном стиле. Кое-что из этого было обнаружено в Киеве, кое-что - в Москве и Ереване. А все вместе позволило сделать яркий по изображению и цельный эпизод.

Совсем иначе мы действовали при съемке в Тбилиси фотографа Юрия Мечитова. Мы не были ранее знакомы. Но я видел его знаменитые фотографии Параджанова. Слышал, что Мечитов - отличный рассказчик. Когда мы приехали в его тбилисскую квартиру, там уже все было подготовлено для съемки. На столе разложены фотографии, стояло кресло хозяина, в котором он должен был сидеть. Кажется, даже свет стоял. Хозяин - замечательный фотомастер - отлично понимал, как и что должно быть в кадре. На кухне уже готовили праздничный обед в нашу честь. Эта квартира, в которой только что закончился ремонт, сияла красотой и свежестью. Но после первых же минут разговора с хозяином я понял, что снимать его дома за столом будет просто преступлением. Юрий Мечитов, живой и темпераментный человек, ни секунды не находился в покое. Он темпераментно жестикулировал, носился по квартире, рассказывал страшно смешные и забавные вещи. Он постоянно находился в

движении. Я еле упросил Юрия покинуть гостеприимную квартиру и поехать с нами в старый город, чтобы там где-нибудь на натуре снять наш разговор. Поначалу он сопротивлялся. И жена, кажется, обиделась: стол накрыт, в квартире так хорошо, а мы куда-то уезжаем. Я настоял, и мы все же поехали. Неизвестно куда. Проезжая по старому городу, Юрий вдруг оживился и говорит: «А вот на этой улочке я когда-то снял замечательный кадр, как Сергей Иосифович подпрыгивает». Я сразу же вспомнил этот знаменитый снимок. Мы остановили машину. Вышли. Мечитов стал носиться по переулку и показывать, где стоял он, где Параджанов, что кто тогда говорил и как появился на свет снимок, известный во всем мире. И это было настолько живо, интересно и эмоционально, что через минуту уже стояла камера на штативе и мы снимали эти забавные воспоминания. Я думаю, что этот эпизод - лучший в картине. А если бы я не настоял и мы так и остались бы сидеть в комнате у стола... В том же переулке Мечитов, между прочим, заметил, что рядом находится улица Коте Месхи, где жил Параджанов. Естественно, через пять минут мы были уже там. Накануне я мучительно соображал, как нам снять дом Параджанова. Не хотелось просто снимать мертвые стены и мемориальную доску. Я искал какое-то решение, что-то живое, какой-то ход. Это было непросто. Никого мы там не знали, и съемка выдалась мне весьма туманно. А тут вдруг такое везенье. Не успели мы войти во дворик дома Параджанова, как на шею Мечитову бросились соседи - его старые знакомые. Мечитов стал нашим провожатым, гидом-переводчиком и просто-таки шоуменом. Он тут же сцепился в споре со старожилками. Они стали утверждать, что Параджанов не хотел быть похороненным в Ереване. Мечитов (тбилисский армянин) стал темпераментно доказывать, что Параджанов вообще не хотел быть похороненным - он хотел жить... Так появился еще один живой и эмоциональный эпизод.

Казалось бы, такая простая вещь, как выбор места для интервью, может оказаться решающей в судьбе эпизода.

Еще один пример **выбора места для синхронного интервью**.

Мы должны были снять друга Параджанова, бывшего заключенного, который сохранил теплые отношения с режиссером до самой его кончины. Этот человек согласился сниматься и сооб-

шил, что приедет к нам в Москву всего на один час. Жил он где-то в Подмоскowie. Я сразу же стал уговаривать его принять нас у себя. Меня интересовала атмосфера его дома, и вообще мне казалось, что там снимать будет интереснее. По каким-то неизвестным причинам он категорически отказался. И согласился приехать лишь к нам в гостиницу. Это повергло нас в уныние. Снимать в гостинице было ужасно. Казенная атмосфера. Стена, голый стол... Мы сами были в Москве гостями. Куда мчаться с героем, где его снимать? В нашем распоряжении был всего лишь час. Мы сидели в номере гостиницы «Мосфильмовская» с оператором Эдуардом Тимлиным и соображали, что делать. Я фантазировал о том, как здорово было бы снять его где-нибудь на фоне старой заброшенной зоны, чтобы атмосфера была соответствующая. Но откуда тут зона в центре Москвы? Да и времени на поиски не оставалось. Оператор внимательно слушал мои фантазии, глядя куда-то за мою спину, а потом сказал: «Повернись и посмотри в окно!» Я обернулся и глазам своим не поверил. Прямо за окном тянулась высокая красная кирпичная стена. Сверху над ней была натянута колючая проволока. Местами порванная, она кое-где свисала вниз. Какие-то сооружения, похожие на сторожевые вышки, торчали по углам. Барак с выбитыми стеклами темнел за стеной. Естественно, что через полчаса мы уже снимали интервью с бывшим заключенным под этой стеной. Иллюзия того, что мы оказались на месте старой зоны, была полной. И все это благодаря внимательному взгляду оператора!

При съемке интервью важно не только место, не только то, что говорит человек. **Но и то, КАК он это делает.** Каждый режиссер знаком с распечатками синхронов - это стенограммы всего, что наговорили персонажи во время съемок. Потом весь этот текст размечают цветными маркерами, выбирая самые точные и законченные фразы и мысли. С помощью расшифровок можно из пяти предложений сделать два. Можно лаконичнее построить текст, выбросив все лишнее. Я очень не люблю работать с этим распечатанным текстом. И стараюсь им не пользоваться вообще. На бумаге не видно выражение лица героя, его эмоциональное состояние. По тексту может быть все выстроено правильно. Но если нет жизни в глазах, нет эмоций, все эти правильные

слова ничего не стоят. А вот если что-то меня поразило при просмотре (или записи) интервью, я и так это запомню. Без всяких расшифровок. Кто-то из великих писателей сказал: «Я ничего не записываю в записные книжки. Хорошие мысли приходят в голову так редко, что я и так их все помню!» Я тоже помню все стоящие места из снятых синхронных (как правило, их бывает не так уж много). Лучшее нужно использовать. Все остальное - безжалостно убирать.

Несколько примеров по данному поводу.

Мы записывали для нашего фильма воспоминания о Параджанове двух замечательных кинорежиссеров. Один - классик узбекского кино. Другой - классик грузинского кино. Оба живут и работают нынче в Москве. Как назло, оба в назначенный день съемки были страшно заняты - они заканчивали свои телесериалы. Ежеминутно звонили их мобильники, влетали ассистенты с какими-то срочными бумагами. Появлялись мрачные продюсеры и страшными глазами показывали нам: пора немедленно заканчивать все эти интервью, работа стоит! Наши герои честно пытались сосредоточиться, но мысли их были далеко - это было видно. Где-то у Фридриха Ницше есть фраза о том, что человек может говорить все, что угодно, но если приглядеться к его глазам, они расскажут обо всем гораздо точнее слов. Задолго до изобретения крупного плана и кинематографа вообще немецкий философ сформулировал важнейший для режиссеров принцип.

Один из двух наших героев рассказывал очень смешную историю из времен своей молодости. Его вызвали в ЦК Компартии Узбекистана и сказали: «Вы - подающий надежды молодой режиссер, мы вами гордимся. Но пора наконец снять что-то стоящее. Мы поручаем вам сделать картину о Владимире Ильиче Ленине! Идите и работайте!» Молодой режиссер пришел в ужас и помчался в Киев к своему старшему другу Параджанову за советом. Параджанов на несколько минут задумался и сказал: «Соглашаться нельзя - потеряешь лицо! Но и отказываться нельзя - погубишь карьеру... Надо что-то придумать...» И Параджанов придумал. Он сказал, что раз уже есть фильмы «Ленин в Польше», «Ленин во Франции» и «Ленин в Швейцарии», нужно написать заявку на фильм

«Ленин в тюрьме». Он продиктовал молодому узбекскому кинорежиссеру заявку, основанную на якобы найденных в архивах партии засекреченных документах о том, какие ужасные вещи проклятый царизм с помощью заключенных-уголовников и жандармов-садистов проделывал с молодым Ильичом в тюрьме... Когда это прочли в ЦК Компартии Узбекистана, там оторопели. Через месяц вызвали молодого режиссера и строго сказали: «Вы еще слишком молоды, чтобы поднять такую важную и ответственную тему, как ленинская... Что вы там хотели снимать - про Тамерлана? Ну и снимайте!» Режиссер был счастлив. И по сей день он благодарен Параджанову. Вся эта история была нами записана, но в фильм не вошла. Состояние рассказчика было рассеянным, никакого драйва не было и в помине. И весь юмор куда-то выветрился. Все мои монтажные ухищрения ни к чему не привели. Пришлось выбросить из фильма весь этот эпизод.

Похожая ситуация сложилась и со вторым режиссером. Он рассказывал о том, как в Тбилиси в гости к Параджанову приехал Марчелло Матростянни. И в этом случае служебные заботы так явно отражались на лице нашего рассказчика (а мы никак не могли перенести съемку на другой день!), что при монтаже я оставил из всего пространного монолога только пару первых фраз:

- Я пришел к Сергею Иосифовичу и сказал: к тебе вечером хочет прийти в гости Марчелло Матростянни.

- А кто это? — спросил Параджанов.

- Как это «кто»? Не валяй дурака. Это Марчелло Матростянни!

- Не знаю я никакого Марчелло Матростянни...

Дальше (вместо длинного и путаного рассказа) вступал голос диктора, который подхватывал эту историю (на экране сначала шли фотографии вальяжно раскинувшегося на диване Параджанова, а затем фоторепортаж о пребывании в его доме великого итальянского актера).

Диктор:

- *Всю ту ночь Параджанов стучал в двери соседкам и кричал: «Ты мечтала увидеть Марчелло Матростянни? Выходи! Он к тебе приехал!» Соседки открывали двери и, увидев перед собой живого Матростянни, тут же падали в обморок.*

Вместо корявого интервью получился короткий и динамичный эпизод, всегда вызывающий смех.

Режиссер на протяжении всего периода работы над фильмом должен быть предельно внимательным и собранным. Иногда стоит лишь пропустить мимо ушей случайно оброненную фразу или не обратить внимания на какой-то попавшийся на глаза архивный кадр - и можно упустить бесценный материал.

Два примера.

Когда-то еще в подготовительном периоде я увидел кадры любительской съемки. Параджанов примеряет в гостиничном номере какой-то халат. И говорит своему собеседнику (похоже, иностранцу), что рукав очень узкий и его толстая рука не пролезает - ведь этот халат был когда-то сшит для самого Надир-шаха. Качество видеоматериала было ужасное. И я отбросил эти кадры. Спустя пару месяцев Кора Церетели на съемке вдруг начала рассказывать: «У Параджанова был халат. И он его всем показывал. Говорил, что стоимость этого халата на аукционе огромная. Ведь, как он заявлял, «эта ткань касалась тела самого Надир-шаха!» На самом деле этот халат сшила ему моя соседка Ляля из лоскутков, собранных по всему дому...» Естественно, мы тут же снова бросились за некогда проигнорированными нами видеокадрами с этим историческим халатом. В результате получился забавный и эффектный эпизод.

Еще один случай. Правда, это уже происходило на съемках фильма «Казнить палача». В просмотровом зале провинциального израильского музея демонстрировали кадры старой хроники почти пятидесятилетней давности, запечатлевшей судебный процесс над нацистским преступником Адольфом Эйхманом. На экране время от времени появлялся молодой симпатичный майор израильской полиции. Он сидел, обхватив голову руками. На левой руке майора был отчетливо виден концлагерный номер. И сидящая передо мной в кинозале женщина вдруг сказала вполголоса своей соседке: «Я его знаю. Он был когда-то у нас в гостях... Такой интересный человек...» Через час я уже звонил Михаэлю Гиладу, человеку уникальной судьбы. Уроженец Польши, он мальчишкой попал в Освенцим, чудом выжил, войну закончил советским офицером. Как гражданин ПОЛЬШЕЙ он смог после войны переехать в Палестину. Стал майором по-

лиции и одним из лучших следователей страны. Гиладу поручили заняться расследованием преступлений Адольфа Эйхмана. После поимки нацистского преступника он лично охранял его. Если бы я не обратил внимания на случайную реплику женщины в кинозале, мы лишились бы бесценного материала. Наш новый герой оказался историком. И мы снимали не только его самого, но и уникальные документы и фотоматериалы, которые он нам любезно предоставил.

Мы не раз говорили, что режиссер должен быть безжалостен в отборе материала. И с точки зрения его художественных достоинств, и нередко с этической стороны. Мне передали уникальные кадры Параджанова, снятые любительской камерой в парижском госпитале. Там великий режиссер умирал. Его снимали через стекло палаты. Он лежал, подключенный к каким-то аппаратам, опутанный проводами. Звучала за кадром французская речь. Потом врач прогонял оператора. Всего несколько секунд материала. Через пару дней Сергея Иосифовича не стало. Я много раз смотрел эти кадры. И этот эксклюзив вызывал у меня стойкое неприятие. Не только потому, что наш фильм был совершенно иным по духу, настроению и философии. Мне казалось, что подобные кадры вообще не должны фигурировать на экране. Будь они хоть тысячу раз уникальные и эксклюзивные. Знаю, что есть другая точка зрения. Более популярная нынче. Я пишу эти строки в те дни, когда на всех каналах новостей, с первых страниц всех газет прямо на меня смотрит умирающий в страшных муках бывший подполковник ФСБ Александр Литвиненко. Впрочем, накануне вечером в программе «Сегодня» на неузнаваемо обновленном канале НТВ показали (с повтором и рапидом!), как во время соревнований гибнет под копытами лошадей китайский наездник. Комментатор спортивных новостей при этом ни к селу ни к городу начал острить и цитировать популярную песню, вспоминая, что же это там доносится «из-под топота копыт»... А появившаяся тут же дикторша улыбнулась безмятежной улыбкой и радостно попрощалась со зрителями. Как говорят, правда, уже на другом российском телеканале: такие времена...

ЧАСТЬ ВТОРАЯ АЛХИМИЯ РЕЖИССУРЫ

Глава 11

Режиссер Артур Пелешян и ДИСТАНЦИОННЫЙ МОНТАЖ

Армянский режиссер-документалист Артур Пелешян давно причислен к классикам. Его фильмы («Начало», «Мы», «Обитатели», «Времена года», «Наш век» и др.) необычны по замыслу и форме. Уникален и сам автор, сочетающий в себе таланты тонкого поэта и глубокого аналитика.

Его фильмы хорошо известны искушенной публике престижных мировых кинофестивалей. И почти незнакомы обычным зрителям. Несколько доступнее широкой аудитории теоретический труд Артура Пелешяна под названием «Дистанционный монтаж». Он был опубликован.

Но обо всем по порядку.

Часто, произнося слова «документальное поэтическое кино», подразумевают нечто неопределенное. Как правило, это что-то красивое, без слов, наполненное музыкой, выразительными пейзажами и туманным смыслом. Как получается у режиссеров это самое «поэтическое кино», тоже не всегда понятно. Иногда «поэтические приемы» у некоторых авторов вдруг превращаются в свою противоположность. И вместо поэтического фильма на экране возникает самая настоящая пародия - претенциозная и высокопарная.

Фильмы Артура Пелешяна поэтичны и музыкальны. И это не общие слова. Его фильмы задуманы и *построены* по законам музыки и поэзии. Как же режиссером создается «поэзия» на экране?

В фильмах Пелешяна нет привычного сюжета, нет и какого-то определенного главного героя. Рассказать, о чем повествует тот или иной фильм режиссера, очень непросто. Можно, конечно, сказать, что «Начало» - это фильм о революции. Там действует и Ленин, и толпы пролетариев. В фильме мы увидим множество людей разных эпох и стран, мчащихся куда-то сломя голову, протестующих, ликующих, на что-то надеющихся, опять куда-то бегущих... «Мы» - это фильм об армянском народе. Правда, и это заявление мало что проясняет. Кстати, в обоих фильмах закадрового текста нет. Синхронных интервью тоже нет. Так что автор явно не желает простыми и доступными словами изложить зрителю все свои мысли. Он ищет другой способ.

Поэтический.

Как же режиссером создается этот поэтический язык?

Известный критик и философ Михаил Ямпольский утверждает, что Артур Пелешян из фильма в фильм использует некоторые мотивы, которые складываются в определенный авторский лексикон:

«Вот некоторые из наиболее часто повторяющихся мотивов: толпа, бегущие люди или животные, горы, взрывы, облака, крупные планы лиц, иногда застывшие в стоп-кадрах, движущиеся машины, самолеты, катастрофы, домашние животные - и т.д. Из этих мотивов режиссер складывает разные по тематике тексты, но, переходя из фильма в фильм, они порождают неоспоримое единство образного мира армянского художника... Повторы мотивов у Пелешяна - это аналоги поэтических параллелизмов, с помощью которых в его фильмах возникает объемная «поэтическая картина мира»[^]

Артур Пелешян принципиально не снимает то, что очень здорово и лихо научились снимать современные документалисты, - непричесанный быт, какие-то случайные и необязательные события, житейские мелочи, беглые зарисовки. Все это режиссера абсолютно не интересует. В этом смысле он не документалист. Впрочем, он и сам себя не называет документалистом. Он открыто признается в том, что часто занимается инсценировкой. Большинство документалистов в наше время ни за что в этом бы не сознались. А Пелешян без тени сомнения

вставляет в документальные эпизоды специально срежиссированные кадры. Причем делает это так, что отличить документ от инсценировки невозможно. Напомню, что во многих телевизионных документальных сериалах - о преступлениях, спасателях и т.д. - игровые эпизоды, восстанавливающие реальные события, режиссерами как-то отбиваются: то ли цветом, то ли титрами, то ли спецэффектами. Пелешяну этот путь категорически не подходит. С помощью многократного контрпятирования киноплёнки (процесса, похожего на многократную перезапись одного и того же видеоматериала) автор добивается того, что доснятые постановочные кадры ничем по характеру изображения уже не отличаются от старой хроники или от кадров, снятых в других местах и в другое время. Итак, Пелешян добровольно признается в смертном грехе современного документалиста. Даже сто лет назад в этом лишь нехотя признавался один из родоначальников кино Жорж Мельес, снимавший с актерами «документальную» хронику о том, как, скажем, казаки расправляются с восставшими российскими пролетариями или как якобы коронуют британского монарха. Вот уже почти пятьдесят лет критики упрекают блистательного документалиста Романа Кармена в том, что он, снимая фильм о нефтяниках Каспия, «восстановил» события. Он снял игровой эпизод (хотя и с реальными персонажами) - пожар на буровой вышке в открытом море.

Артура Пелешяна все вышесказанное не смущает. Он утверждает, что понятие «художественный» фильм намного шире и богаче, чем понятие игровой фильм. И напоминает слова Чернышевского: прекрасно нарисовать лицо и нарисовать прекрасное лицо - две совершенно разные вещи.

Итак, повседневного быта в фильмах Пелешяна почти не увидишь. Зато увидишь другое. Еще раз обратимся к исследованию Михаила Ямпольского:

«Пелешян отбирает для своих фильмов лишь то, что имеет некое родовое, обобщающее значение. Взрывающиеся скалы, мчащийся поезд или человеческая толпа отменяют прихотливую вязь индивидуального. Даже человеческие лица трактуются подчеркнуто типажно. Зато немного, что отобрано режиссером, представлено в фильмах с исчерпывающей полнотой.

Если в «Нашем веке» он строит монтажные цепочки из хроники воздушных и прочих катастроф, то, кажется, он отыскал в архивах все их варианты, запечатленные на пленку. Сгорают дирижабли и воздушные шары, один за другим падают на землю самолеты, летят обломки сталкивающихся автомобилей, врезаются друг в друга железнодорожные составы и т.д. Пелешян не просто отбирает сходные по тематике фрагменты, не только строит из них ряды, но и представляет их с избыточной щедростью. В «Начале» есть десятки вариантов бегущих людей и мятущихся толп, в «Обитателях» - не менее изобильные серии изображений бегущих и гибнущих животных. Фильмы строятся по принципу исчерпывания заданного ряда»²

Как утверждают многие критики и теоретики, повторы мотивов у Пелешяна - это первое, что сближает его творчество с поэзией. Он создает не фильмы об освоении космоса или о причинах революции - он создает, как было уже отмечено, поэтическую картину мира.

Есть вещи, которые режиссера Пелешяна не интересуют по определению.

Например. Он снимает фильм «Мы». Фильм об истории, судьбе и глубинных корнях армянского народа. Надо обладать определенной режиссерской смелостью, чтобы в подобном фильме не снять ни одного памятника старины. Тем более что в Армении в этом смысле есть что снимать... Но режиссера интересовали не живописные и величественные руины и памятники, а некая «кардиограмма народного духа и характера»

Режиссер, работая над фильмом «Мы», отказался еще от одного соблазна. Кстати, вызвав этим массу нареканий. На него даже обиделись. Почему в фильме не показана красочная национальная специфика? Где приготовление национального шашлыка-кебаба?! Где игра в нарды? Где папахы?..

Великий соотечественник Пелешяна и наш земляк Сергей Параджанов как-то заметил по схожему поводу: дети в горных армянских селах очень любят хлеб и терпеть не могут лаваш, а лаваш больше всего любят командированные, которые на два дня прилетают в Ереван и ищут экзотику.

Итак, туристско-экскурсионных мотивов в фильме не было.

А было совсем другое.

Земля Армении, увиденная чуть ли не из космоса. Взрывающиеся горы и жизнь, будто зарождающаяся на наших глазах. Маленькая девочка с недетским взглядом - кадр, который проходит через весь фильм.

Огромный эпизод «Великие похороны».

Большой эпизод прибытия на родину армянских репатриантов.

Эпизод страшной резни, устроенной турками в 1915 году.

Кадры войн и насилия, снятые в разные годы во множестве стран.

Артур Пелешян так рассказывает об особенностях своего подхода и о требованиях к материалу:

«При отборе материала для этого фильма главным было не фактическое содержание кадра, а его образное звучание. Съёмки реальных фактов дополнялись постановочными съёмками, так что во все ответственные эпизоды включены кадры срежиссированной массовки. Таков эпизод «Великие похороны», где моей задачей было создать обобщенное, собирательное представление о том, как народ воздает дань скорби и вечной памяти своим лучшим сыновьям, отдавшим народу свою жизнь... Это относится и к финальным эпизодам встречи репатриированных, где было важно выразить тему братского воссоединения. В обоих случаях специально доснятые кадры создавали необходимую точность эмоционального и смыслового звучания»³

Нелегко описывать фильм, подобный пелешяновскому «Мы». Но без подобного описания будут непонятны режиссерские ходы Артура Пелешяна.

Фильм «Мы» начинается со своеобразного вступления: следует очень сильный по напряжению и драматизму эпизод. На экране ритмично появляются то черные кадры (черные проклейки), то статичные кадры величественных гор. Каждый раз появляющиеся после черноты горы оказываются к нам все ближе. Кадры чередуются в жестко заданном ритме. Этот вступительный эпизод внезапно завершается впечатляющими мощными кадрами - у нас на глазах огромные скалы взрываются. И в тот же миг под звуки морского прибоя и реквиема на экран врываются кадры, запечатлевшие огромные массы людей. На наших глазах из величественных холодных скал будто рождается взрывом жизнь. Не так ли рождалась Вселенная?..

Поэтический фильм и описывать надо поэтически.

Тонкий исследователь искусства Георгий Гачев вспоминает свое впечатление от фильма «Мы»:

«Так сквозь прорези облаков возникает видение и настраивается антенна на лицезрение Земли. Но вот отстоялась взболтанная муть - и застыла голова: лик людской. Дитяти. Девочки. Но как будто седой - с такими же клочковатыми растрепанными прядями, как у старухи-сивиллы... И она все смотрит, девочка, а пряди оловом развеваются = соборные нити душ - линии жизней наро-а... И внедряется в душу, как архетип, прама-тер армянства, залегает там как субстанция и вечный фон всех последующих раскатов кадров... Кино обладает этим даром символизации: превратить каждую вещь - в вещь... И все кадры в фильме «Мы» выдержаны на этом патетическом уровне вещей созерцаний, когда все, что ни попадает в кадр: пот на щеке, мышца, искры, амень, шурф, колесо - заражается от него всевидением и всеве-ением и начинает излучать из себя сущностную энергию и видится как образ - праобраз, вещь - архетип. Так что миропости-жение и философствование посредством зрелищ-видений-идей, где кадр = понятие, - вот что совершается в фильме «Мы»⁴

Но как же так получается у режиссера, что кадры становятся символами, а их монтаж превращается в чарующую магию? Какова технология этого мастерства?

Кое-что относительно отбора материала режиссером Пелешяном мы уже выяснили.

Остановимся на особенностях его монтажа. Начнем с существенного, хотя и не самого главного. О главных монтажных открытиях Артура Пелешяна речь пойдет в конце этой главы.

Анализируя свой собственный фильм, режиссер отмечал, что, отбирая материал, прежде всего искал кадры образные, способные передавать обобщения. И когда монтаж был закончен, выяснилось: в фильме практически отсутствуют средние планы. Фильм «Мы» в основном состоял из крупных и общих планов. Режиссеру крупные планы казались намного выразительнее, чем средние, на которых объект окружен множеством бытовых деталей. Вышеупомянутая девочка, снятая на среднем плане в песочнице или на кухне, вряд ли бы напоминала сивиллу или прама-тер армянского народа.

Артур Пелешян из своего опыта делает несколько теоретических и практических *выводов*:

«Многие считают, что крупный план нельзя непосредственно монтировать с общим, что их можно склеивать только через средний план. Однако это правило оказалось мифом, выдуманным нормативом. Возможности монтажа, по моему убеждению, бесконечны. Кто может отрицать, что вполне возможно смонтировать сверхкрупный план человеческого глаза с общим планом Галактики? Мне кажется недостаточным и тот взгляд, что крупный план будто бы предназначается для ближайшего рассмотрения той или иной детали. Функции крупного плана шире, он способен нести в себе смысловой акцент, способен передавать обобщающий образ, который может в итоге вырасти до бесконечной символики. С. Эйзенштейн говорил о большой разнице между понятиями «близко» и «крупно». Словом «близко» определяются физические условия видения. Словом «крупно» определяется оценка видимого объекта. «При этом сличении сразу же рельефно выступает главнейшая функция крупного плана в нашей кинематографии - не только и не столько показывать и представлять, сколько значить, означать, обозначать» (С. Эйзенштейн)»⁵

Каждый кадр фильма «Мы», так понятый и решенный автором, несет огромный смысл. Он важен, ибо все второстепенное и малозначительное режиссером решительно отбрасывалось. Режиссер задает такой высокий тон своему повествованию, что бытовым деталям там просто физически нет места, и даже те кадры, которые имеют некоторое отношение к быту, читаются зрителями возвышенно, патетически.

Я позволю себе еще одну пространную цитату из Георгия Гачева. На мой взгляд, он удивительно точно описывает происходящее на экране:

«Патетика земли, вздыбленной в небо, задается сразу как лейтмотив фильма. Долго выдерживается кадр: белые руки в черных рукавах, поднятые над головами женщин. Руки воздеты вверх, но головы не открыты к небу, как если б то была молитва, но наклонены вниз и отделены от неба платками... А рукава, взметенные, плещутся — на каком ветру, под каким ливнем? Кажется, держат над головой черный покров от Божьего

нева. Это не обычный ливень и ветер, но Блещ гдае. И точно: вон волны из земли, океан бушует — нет, то земля в извержении на небо клубится взрывами, стреляет в небо — то шторм земли... И опять руки, взметенные ввысь,— понятно теперь: они не простерты к небу с мольбой, а отталкивают небо. И точно: когда меняется ракурс и на это же смотрят с неба на землю, то видно, что по волнам людских колыхий плывет барка — гроб черный, красивый, изящный, легкий, щегольской даже. Так это его поддерживают над головами белые руки в черном! Это гроб положили как рубеж и посредник меж собой и небом, и небо отталкивают днищем и крышкой гроба...Черное море вдруг сменяется в кадре белым (прилив белых рубашек на ярком солнце — волной белой пены нахлынул на храм)... С той же выси, что и ангел, взирают люди: из кабин кранов — храмов новых алтарей, с выси бетонных конструкций, искры — брызги сварки посылая. Но и тут плоть людская — плоть земная — крупным планом: пот на небритой щеке в морщинах растрескавшейся земли, губы, жующие виноград на высоте над городом»⁶

Для поэзии важнейшее значение имеет ритм.

Ритм стихотворения, по утверждению Юрия Лотмана, ведает цикличностью повтора разных элементов с тем, чтобы приравнять неравное и раскрыть сходство в различном.

Для фильмов Артура Пелешяна ритм - понятие едва ли не определяющее.

Ритм его фильмов задают и ритуальные барабаны в фонограмме, и взрывы, и ритмические шумы. Этот ритм решительно проходит через всю монтажную структуру фильма. Он пронизывает изображение. Ритм фонограммы может взломать изобразительный ряд. Подтолкнуть его. Разрушить. Подхлестнуть. ывернуть наизнанку.

И вот тут мы подходим к важнейшему открытию режиссера артура Пелешяна.

Открытию практическому и теоретическому. Очень связанному с ритмом.

Он избрал новый вид монтажа - ДИСТАНЦИОННЫЙ МОНТАЖ (впрочем, некоторые исследователи утверждают, что это просто один из вариантов обертонного монтажа, описанного еще Сергеем Эйзенштейном).

Артур Пелешян подробно анализирует и описывает открытый им способ монтажного построения фильма.

Режиссер напоминает одно из принципиальных положений, высказанных в свое время Сергеем Эйзенштейном: один кадр, сталкиваясь в монтаже с другим кадром, рождает мысль, оценку, вывод. Таким образом, монтажные теории 20-х годов обращали главное внимание на отоношение между *соседними кадрами*. Сергей Эйзенштейн называл это монтажным стыком.

Артур Пелешян подходит к монтажу несколько иначе.

Он пишет:

«На опыте своей работы над картиной «Мы» я убедился, что главная суть и главный акцент монтажной работы для меня состоит не в склеивании кадров, а в их расклеивании, не в их «стыковке», а в их «расстыковке».

Оказалось, что самое интересное - и в практическом, и в теоретическом отношении - для меня начинается не тогда, когда я соединяю два монтажных куска, а когда я их разъединяю и вставляю между ними третий, пятый, десятый кусок.

Взяв два опорных кадра, несущих важную смысловую нагрузку, я стремлюсь их не сблизить, не столкнуть, а создать между ними дистанцию.

Идейный смысл, который я хочу выразить, достигается лучше всего не в стыке двух кадров, а в их взаимодействии через множество звеньев.

Такой монтаж я называю дистанционным»⁷

Режиссер, анализируя свой фильм, рассказывает достаточно подробно о том, как действует его дистанционный монтаж.

Вот, например, почти в самом начале фильма появляется крупный план девочки (этот кадр мы уже упоминали). Как выяснится в дальнейшем, это один из опорных кадров дистанционного монтажа. Но пока еще образное значение этого кадра не ясно зрителям. Ощущается лишь какая-то задумчивость и тревога. Кадр с девочкой сопровождается симфоническим аккордом. Затем сразу же следует затемнение и пауза. Второй раз этот же кадр с девочкой появится на экране минут через пятнадцать. И вновь в сопровождении симфонического аккорда. «В конце фильма, в эпизоде репатриации, - пишет в своей работе «Дистан-

ционный монтаж» Артур Пелешян, - в третий раз включается этот опорный элемент монтажа, но только в звуке: симфонический аккорд повторяется на кадре людей, вышедших на балкон. В таком построении легче всего увидеть элементарный повтор. Но функция этих монтажных элементов не сводится к повтору. Это как бы лицо народа, взирающего на свою историю»⁵

Получается так, что зритель может полностью понять и оценить смысл кадра не сразу, а через некоторое время. За те пятнадцать минут, которые прошли между двумя кадрами девочки, зритель успел многое увидеть и понять. Некоторые страницы армянской истории и общая тональность рассказа позволяют при новой встрече с этим детским личиком увидеть в нем уже не просто задумчивого ребенка, а нечто гораздо большее. В сознании зрителя устанавливается монтажная связь не только с самими повторяющимися опорными кадрами, но и с теми элементами, которые их окружают. Искры, взлетающие в литейке, искры и огонь вулканической лавы, белоснежные искры вспорхнувших голубей - все это не главные тона, это обертона, влияющие на наше поэтическое отношение к разворачивающимся на экране событиям. Опорные кадры по ходу фильма каждый раз обогащаются новыми смыслами, более тонкими оттенками, новыми тонами. Повторим, что некоторые теоретики находят большое сходство *дистанционного монтажа* Пелешяна с *обертонным монтажом* Сергея Эйзенштейна. Желая углубиться в эти теоретические тонкости могут обратиться к изданному не так давно Музеем кино в Москве уникальному труду под названием «Сергей Михайлович Эйзенштейн. Монтаж». Однако вернемся к Артуру Пелешяну. Он пишет: «В фильме «Мы» есть и другие опорные элементы, данные в изображении и звуке. Они появляются один за другим - в первой половине фильма. Перечислю их: это вздохи, звучание хора, крупные планы рук, изображения гор. Потом эти элементы как бы ответвляются, некоторые части изображения и фонограммы смещаются на другие доли, размеры, длительность действия. Частью они перебрасываются в другие эпизоды, сталкиваясь с другими элементами и ситуациями. Но как только кадр девочки возникает вторично, все эти разъединенные элементы вновь перегруппировываются и, как бы получив новое задание, про-

ходят в другой последовательности, в измененной форме, для выполнения новых функций.

Сначала включается хор, затем - вздохи (превратившиеся в крик), после этого - руки и наконец - горы.

Еще раз подчеркиваю: дистанционный монтаж может строиться и на изобразительных элементах, и на звуковых, и на любых соединениях изображения и звука. Организуя фильм именно на таких соединениях элементов, я стремился к тому, чтобы он стал подобием живого организма, обладающего системой сложных внутренних связей и взаимодействий»⁹

Артур Пелешян утверждает, что в его сознании, в его фантазии еще даже не снятый фильм уже существует как жесткая структура, в которой место каждого элемента предопределено с абсолютной необходимостью. Заметьте, что речь идет о поэтическом фильме! И как мало позволяет себе режиссер «поэтических вольностей». Попытка режиссера «раздвинуть» кадры в его дистанционном монтаже не случайна. Как справедливо было замечено исследователями, для создания ритма опорные элементы должны быть разнесены, раздвинуты, подобно колоннам греческого храма, создающим свой собственный архитектурный ритм.

Режиссер утверждает: когда система дистанционного монтажа найдена, то в нее уже невозможно вносить частичные изменения, произвольно исключать тот или иной элемент. Эту систему нужно или принимать, или отвергать в целом.

Монтажная система Пелешяна очень напоминает метрическую схему стиха. Именно ею и определяется стихотворный ритм произведений режиссера. Так что секрет поэтических фильмов Пелешяна не просто в «поэтической вольнице» и каких-то туманных аллюзиях...

Метод работы Артура Пелешяна - личный и уникальный.

Вряд ли разумно и плодотворно слепо ему подражать.

Дистанционный монтаж - не универсальная отмычка, пригодная для всех случаев. Как утверждает сам автор, это не фонд автономных готовых приемов.

Это метод выражения режиссерской мысли.

Если таковая мысль, разумеется, есть в наличии.

Глава 12

От Параджанова до Парфенова. Коллаж

В начале прошлого века два замечательных художника Пабло Икассо и Жорж Брак почти одновременно и совершенно не говариваясь стали делать коллажи. Один из них клеил в свою картину кусок настоящих обоев, а другой - фрагмент газеты. Это понравилось. Игра разными фактурами, неожиданными сочетаниями материалов вызвала настоящий фурор. Высокое искусство живописи встретилось с самыми неожиданными материалами: строительными чертежами, тряпками, стеклышками, бусинками.

Само слово «коллаж» в переводе с французского обозначает «склеивать», «наклеивать».

Искусствоведы легко находят коллаж и в литературе, и в других видах искусства. Давно замечено, что некоторые пьесы Шекспира представляют собой удивительное сочетание философских притч с детективными историями, любовных драм с мистическими триллерами. Известный исследователь творчества Достоевского Леонид Гроссман в свое время так писал о романах русского классика:

«...не стремясь к классически простым и академически чистым формам, он принял для себя принцип создания огромного художественного целого из сочетания противоположных элементов: религиозная философия и бульварный роман, Апокалипсис и газета, трагедия и анекдот, мистерия и пародия, исповедь и фельетон, житие и уголовный рассказ - все это сознательно вводится им в состав его романа и получает в высоко раскаленной атмосфере его творческой лаборатории цельность и крепость единого художественного сплава»¹

Замечательный кинорежиссер Сергей Иосифович Параджанов был большим мастером коллажа. Как живописного, так и кинематографического.

Его фантазии на тему знаменитой Джоконды занимают целую стену в Музее Параджанова в Ереване. Коллажи с Джокондой поражают фантазией автора. Фрагменты репродукций знаменитой картины, комбинации разных ее фрагментов с самыми неожиданными предметами - бусинками, ракушками, стеклышками и даже столовыми вилками создают удивительные композиции. Вот Джоконда в стиле Босха, окруженная жуткими мистическими персонажами. А вот Джоконда в компании Майи Плисецкой и Владимира Высоцкого (лица «Высоцкого» и «Плисецкой» тоже вырезаны из фрагментов репродукций самой Джоконды). Вот глубоко порочная Джоконда. А вот удивительно нежная, трогательная и беззащитная. Рядом — две Джоконды, разглядывающие одна другую. На следу ющей картине - странная трапеzia нескольких персонажей, «собранных» из фрагментов лица Джоконды. Когда-то эти работы Параджанова вызывали резкую критику сторонников высокого искусства. «Как вы могли? На что вы подняли руку? Что вы сделали с Джокондой?!» - возмущенно вопрошали у режиссера. «Ничего я с ней не сделал! - отвечал Параджанов. - Я просто дал своему племяннику три рубля, и он купил мне репродукции. Я их разрезал, кое-что склеил, кое-что добавил. А ваша Джоконда висит в Лувре. Целая и невредимая. Можете пойти и проверить!»

Коллажные построения характерны и для кинематографических работ Сергея Параджанова.

В его «Легенде о Сурамской крепости» можно увидеть в высшей степени любопытные вещи.

В этом историческом фильме в одном из кадров совмещено следующее: на переднем плане мы видим барабанщика и сигнальщика с флажками в средневековых костюмах, которые на берегу моря исполняют свой танец. Над ними в воздухе парит старинный сказочный парусный летающий корабль. А на заднем плане легко увидеть стоящие на рейде современные корабли - сухогрузы и танкеры. Причем сделано это не случайно, не по недосмотру, а совершенно сознательно. Режиссер играет

разными фактурами, разным временем и интонациями, включая в свою игру и зрителей.

В одном из кадров другого исторического фильма Сергея Параджанова «Ашик-Кериб» можно увидеть не менее любопытные вещи. В сцене из средневековой жизни наложницы шаха, расположившиеся у его ног, внезапно вытаскивают пластмассовые игрушечные автоматы и устраивают отчаянную пальбу.

Коллаж можно найти и в музыке фильмов этого замечательного режиссера. В этническую музыку некоторых его картин, построенных на восточных мотивах, внезапно вплетаются темы популярной западноевропейской музыкальной классики.

Советский кинорежиссер Сергей Юткевич в свое время снял фильм «Баня» по пьесе В. Маяковского. Это был фильм-коллаж, в котором соединялись анимационное и игровое кино. Юткевич глубоко изучал историю коллажа в литературе, музыке, кино и театре. Он писал:

«Исследуя стремительное распространение вируса «коллаж - ности», не могу не привести несколько примеров из области музыки... Родион Щедрин вводит в партитуру своего балета «Анна Каренина» (эпизод в театре) оперную арию Беллини или использует для характеристики героини материал из медленной части Второго квартета Чайковского, а эстонский композитор Арво Пярт в ходе своей Второй симфонии цитирует «Сладкие грезы» того же великого русского классика, или современный советский композитор Борис Чайковский в первую часть своей Второй симфонии последовательно вводит четыре темы -из квинтета с кларнетом Моцарта, парию альта из «Страстей» Баха, фрагменты фантастических сцен Шумана «Вечером» и, наконец, из Четвертого квартета Бетховена, то во всех этих разрозненных, но неслучайных примерах я вижу, вернее, слышу доказательства сознательного использования возможностей звукового «коллажа»²

Примеров музыкальных коллажей можно приводить множество. Вспомним хотя бы замечательный эпизод из фильма «8 2/2» Федерико Феллини. В сцене на курорте, где пытается отдохнуть и набраться физических и моральных сил главный герой Гвидо Ансельми, звучит настоящий музыкальный кол-

лаж. В музыку Нино Рота вплетаются знаменитые классические шлягеры, начиная с «Полета валькирий» Вагнера.

Фильм «Тайна острова Век-Кап» режиссера Карела Земана представлял собой будто бы ожившие иллюстрации к Жюлю Верну, по мотивам произведений которого он был поставлен. Игровые сцены актеров сочетались со стилизованной под старинные гравюры анимацией. Все это мгновенно возвращало зрителей к детским впечатлениям от книг Жюль Верна со старыми гравюрами-иллюстрациями. Игровые сцены режиссер мастерски соединил с анимацией в единое по стилистике целое.

В фильме режиссера Макса Офюльса «Письмо незнакомки» одна из сцен происходит в купе поезда. Герои абсолютно реальны и реалистичны, а за окном вагона проплывают совершенно условные, аляповато написанные пейзажи. Зрительское изумление длится некоторое время. Но потом все разъясняется. Кол-лажное соединение двух фактур находит свое объяснение в тот момент, когда герои выходят из купе. Оказывается, они сидели не в настоящем вагоне, а в кабинке ярмарочного иллюзиона.

Знаменитый фильм французского режиссера Алена Рене «Хиросима, любовь моя» представляет собой смелое коллажное соединение игрового фильма с документальными эпизодами-вставками. Бурная любовная история молодых людей - француженки и японца - происходит под постоянный аккомпанемент ядерных взрывов на атолле Бикини, кадров, снятых в Хиросиме и Нагасаки. («Любовь вне времени и пространства бывает только во сне», - заметил как-то режиссер). Другой фильм Алена Рене «Мой американский дядюшка» содержит в себе еще более острое соединение разных по типу эпизодов. На этот раз - игровых с научно-популярными.

Художественный фильм «Мой американский дядюшка» развивается по двум сюжетным линиям. Первая линия - жизнь и всевозможные житейские события (успехи в карьере и неудачи, болезни, борьба за личное счастье) главных героев фильма - Жана Ле Галля, Жанин Гарнье и Рене Рагено. Вторая линия - жизнь подопытных крыс, посаженных в клетку. Комментирует эту вторую линию фильма профессор биологии.

Само начало фильма необычно для игрового фильма.

Звуки биения человеческого сердца сопровождают мозаику, состоящую из кадров с изображением живой природы. Перед зрителем проходят изображения моллюсков и амёб, млекопитающих и ящеров. Среди этих кадров будто бы невзначай камера выхватывает портреты будущих героев фильма. За кадром звучит авторский комментарий, а потом и голос профессора Лабори, который начинает кинолекцию о живой природе, о работе головного мозга, нервной системы и типах поведения.

Шведский кинорежиссер Ингмар Бергман смело соединяет кадры хроники, фрагменты из американских комедий, рабочие моменты киносъёмки и, наконец, свой собственный киноматериал.

Французский режиссер Жан Люк Годар в своем знаменитом фильме «Китайка» использовал принципы коллажа в полную силу, создав причудливое переплетение цитат, портретов, лозунгов, газетных вырезок, фотографий, рабочих моментов киносъёмки, подражаний телеинтервью и многого другого. Кинокритик Жан-Пьер Жанкола, исследуя киноколлажи Годара, писал: «Вот несколько примеров: в фильме «Пьеро-безумец» (1965 г.) есть эпизод, где Фердинанд и Марианна (Жан Поль Бельмондо и Анна Карина), только что нарисовавшие мелом у берега моря изображения Фиделя Кастро и Мао Цзэдуна, импровизируют спектакль для американских моряков. Крупным планом сверху рука Фердинанда, изображающая самолет с помощью деревянной планки, просунутой между пальцами. Он зажимает в обращенной вниз ладони пригоршню зажженных спичек, словно бомбы. Бросает их в воду, на дне которой видны камешки. Экран охватывает пламя. Тот же прием снимается в профиль на фоне неба. Слышны звуки реальной бомбежки. Крупным планом американский моряк, довольный, жующий жевательную резинку. Он аплодирует. Экран в огне. Пламя угасает на воде. С близкого расстояния план Фердинанда в мундире американского офицера. Он зажигает сигарету. Слышен голос Марианны, подражающий звучанию вьетнамского языка. В конце этого эпизода впервые возникает план, который Жан Люк Годар будет использовать и в других фильмах: бензоколонка или рекламная вывеска, на которой камера выделяет две буквы «СС» из слова «ЭССО»... В фильме «Две или

три вещи, которые я знаю о ней» (март 1967 г.) эпизод с американцем: Жюльетта и Марианна (Марина Влади и Анни Дюпре), уличные проститутки, приходят в номер американского журналиста в большом парижском отеле. Он представляется: «Мое имя Джон Богус. Я - военный корреспондент газеты «Арканзас дейли» в Сайгоне. Мне осточертели все эти ужасы, все кровопролитие». Следующие планы представляют собой крошево из газетных фотографий. Трупы, раненые вьетнамцы, обложка американского журнала «Лайф» с лицом раненого американского солдата и надписью: «Война продолжается». На фонограмме - звуки войны, стрельба, взрывы, заглушающие разговор. Голос Марианны: «Америка превыше всего! Америка превыше всего!» И наконец, в фильме «Китайка» (сентябрь 1976 г.) - одержимость Вьетнамом: листовки, афиши, макеты американских самолетов и тот эпизод, где вновь встречается бензоколонка «ЭССО», на сей раз с недвусмысленной наклейкой: «Напалм - супергорючее»³

Федерико Феллини не смущало откровенно бутафорское море в фильме «А корабль плывет» и наличие съемочной группы в финальных кадрах.

Коллажные построения все чаще проникают и на телевидение.

Недавно известный телеведущий канала НТВ Александр Гордон поставил спектакль в московском Театре современной пьесы. Это была инсценировка «Бесов» Федора Достоевского. Спектакль под названием «Одержимость» представлял собой смелую комбинацию телевизионной публицистической программы и театрального действия. По сути, это самый настоящий коллаж. Зрительный зал превращался в декорацию студии с телекамерами, снующими телевизионщиками и огромным экраном. Зрителей, как и в любой телестудии, перед началом инструктировали, как себя вести. Когда на большом светящемся табло вспыхивали слова «Аплодисменты» или «Негодование», нужно было аплодировать или негодовать. Помощник режиссера объявлял тему дискуссии. Например, «Русский либерализм» или «Административный восторг». На сцене должны были появляться участники шоу - известные политические персонажи. На премьеру были приглашены Ирина Хакамада и Эдуард Лимонов. Вместе с ними должен был появиться и ве-

душий Александр Гордон. За ними на сцену выходили герои Достоевского - отец и сын Верховенские, Николай Ставрогин, Марья Лебядкина.

Этот коллажный замысел телевизионно-театрального шоу заключался в том, что сами «Бесы» становятся отправной точкой для реального еженедельного телевизионного ток-шоу. Предполагалось также интерактивное участие телезрителей. Каждый раз в театр-телестудию должны были приходиться политики, ученые, деятели культуры - и обсуждать ту или иную тему. Персонажи Достоевского тоже должны были по авторскому замыслу вступать в дискуссию. Но изъясняться они обязаны были только словами писателя, без всякой отсебятины. Эти цитаты готовили для них литературоведы-философы. Кроме того, предполагалось, что актеры будут разыгрывать сценки на политическую злобу дня.

Режиссерский замысел этого публицистического телевизионно-театрального шоу ярок и занимателен. Хотя ему и не суждено было воплотиться в полном объеме, но фантазия режиссера вызывает уважение.

Своеобразные коллажи можно найти и в совершенно неожиданном месте — в новостных телепрограммах.

В последнее время на телевидении все заметнее такое явление, как «инфотейнмент». Оно обсуждается критиками и телевизионными практиками. Резко отвергается одними и горячо приветствуется другими. Стремительно вошедший в моду «инфотейнмент» самым непосредственным образом относится к коллажу.

Итак, несколько слов об «инфотейнменте». «Ентетейнмент» в переводе с английского означает «развлечение».

«Инфотейнмент», по определению Владимира Познера, это брак между развлечением и информацией, совместное их существование.

Родившееся в Америке явление с каждым днем получает все большую популярность и в наших широтах.

Одна из телепрограмм такого рода - «Страна и мир» (НТВ). Программа, сделанная на стыке информации и развлечения, даже в своих анонсах носит разные названия: ток-шоу, информа-

ционный ток-шоу и пр. Руководителем программы до недавнего времени являлся Леонид Парфенов. Пожалуй, именно он и его программы дают наиболее яркое представление об «инфотейн-менте». Эдуард Сагалаев, в прошлом создатель «Взгляда» и многих других ярких телепроектов, назвал «Страну и мир» самым типичным примером «инфотейнмента» в России, обвинив ее, в частности, в постоянном и не всегда адекватном мажоре - никто так весело не рассказывает о Чечне, как эта программа...

Во время дискуссии «XXI век: новый информационный порядок», организованной московским отделением «Интер-ньюс», ее ведущий Владимир Познер заметил: «Похоже, что информация превратилась в товар и ее задача не информировать, а развлекать. Главное - не что, а как, не содержание, а форма подачи».

Коллажное соединение новостей с развлечением - так строятся эти своеобразные новостные шоу. На наших глазах рождаются телепрограммы со своеобразной эстетикой, некой смесью эстетики развлечений и поэтики и риторики новостных текстов.

Все тот же Леонид Парфенов, один из лидеров российского телевидения, в последнее время делает успешные попытки соединения познавательных программ с развлекательными.

Интересным и поучительным, на мой взгляд, является коллажное построение телевизионного сериала «Российская империя» (канал НТВ).

Автор и ведущий этого сериала - Леонид Парфенов. В режиссерскую группу входят шесть человек. Первый среди них - известный режиссер и продюсер Джаник Файзиев. Среди его режиссерских работ - «Старые песни о главном», телесериал «Намедни», игровой телесериал «Остановка по требованию», художественный фильм «Турецкий гамбит» и другие работы.

Коллажное построение фильма выдержано последовательно и строго.

Это относится как к драматургии фильма, так и к изображению, и к звуковому решению сериала.

Несколько слов о замысле.

Сама идея создания подобного масштабного произведения подразумевает, на первый взгляд, появление чего-то очень мо-

нументального и внушительного. Однако авторская идея в данном случае состояла в том, чтобы сериал «Российская империя» был хоть и масштабным, но ни в коем случае не тяжеловесным. Легкий, ироничный, иногда на грани фола тон, характерный для всех работ Леонида Парфенова, подразумевал соответствующее экранное решение. Именно коллаж, с его условностью, многозначностью, иронией, игрой и непредсказуемостью (ведь соединиться в коллаже может все, что угодно), очень подходил для реализации подобного замысла.

Посмотрим, как автор и шесть его режиссеров строят свой коллаж, на примере лишь одной серии - фильма, посвященного жизни и деятельности Екатерины II.

Итак, коллажное драматургическое построение позволяет авторам легко и непринужденно переходить от анализа политической ситуации к историческому анекдоту, от свидетельства очевидцев к собственным, порой весьма субъективным умозаключениям.

Ведущий фильма, например, в одном из эпизодов рассказывает о перипетиях русско-турецкой войны и сообщает о том, что командующим русскими войсками в Италии со штабом в Ливорно был назначен Алексей Орлов. «Как это лихо и непривычно звучит! - восклицает ведущий. - Ну прямо 6-й американский флот в Средиземноморье!» Эта не слишком академическая реплика вплетена в достаточно серьезный текст. И тут же она подкрепляется столь же ироничным и коллажным изображением. Ведущий бродит по расстеленной на полу павильона огромной карте Европы и отмечает местоположение боевых кораблей. Карту легко можно было изобразить в привычном стиле. Подобные карты (строгую графику) можно увидеть в сериалах канала «Дискавери». Но здесь жанр иной и стиль необычный. Ведущий ходит по карте и носит в руках макеты парусников, которые и расставляет согласно боевой диспозиции. Зрелище это довольно забавное, потому что тащит он макеты за мачты, как какие-то большие сумки. Или, как двух гусей, которых Парфенов держит за шеи, напоминая чем-то незабвенного Паниковского. И странный эффект: величие морских и прочих побед Российской империи от этого веселого рассказа не становится меньше. Скорее, наоборот. На экране портрет

императрицы. Величественный, парадный портрет. Патетика исчезает, не успев начаться. Этот портрет переходит в другой портрет Екатерины, изображенный на современной пивной кружке. Ведущий, находясь в пивной маленького городка, сообщает зрителям, что здесь, на родине императрицы, ею страшно гордятся и даже пиво назвали ее именем.

Множество цитат содержит этот сериал. Как вообще цитируют героев прошлого в документальных фильмах? Это может сделать диктор за кадром. На экране, как правило, портрет или фотографии героя. Для рассматриваемого фильма это было бы слишком правильно и академично. Коллаж так коллаж! На экране появляется условный рисунок или портрет героя, затем пририсовывается ко рту замысловатая загогулина (как это делается в карикатуре или комиксе) и в ней выписывается текст цитаты. За кадром ее читает вслух Алла Демидова. Авторы делают все возможное, чтобы фильм не был похож на учебник. И у них это получается. В учебнике только двоечники пририсовывают к портретам царей и императоров что-либо подобное.

В любом коллаже автор стремится удивить неожиданностями. Это могут быть настоящие часы, приклеенные к холсту в коллажной фантазии Параджанова, или настоящая вилка, приклеенная к раме картины с ужинающими Джокондами в работе все того же Сергея Иосифовича. Точно так же и авторы сериала «Российская империя» постоянно готовят зрителям всяческие неожиданности. Вдруг на экране возникает анимация. На ней Екатерина носится на какой-то древней боевой колеснице, якобы вынашивая замыслы по захвату Константинополя с помощью знаменитого античного средства передвижения. Затем следует небольшой познавательный эпизод, где авторы повествуют о нереальности этих великих планов. И тут же следует еще одна анимация: ребенок возит по столу игрушечную колесницу с воинственной Екатериной, а потом швыряет игрушку в сторону. Но в этот миг на экране появляется «настоящая» Екатерина и отвечает шаловливому малышу увесистую оплеуху.

Эти анимации и другие, подобные им (как, например, игра Екатерины в солдатки, гадание на картах о суженом и т.д.), вполне уместны в данном контексте, в той системе коорди-

нат, которую сразу же задали авторы. В другой стилистике, в ином фильме это могло бы быть неуместным, нелепым и даже глупым.

Когда в финале фильма Федерико Феллини мы видим, как рабочие в съемочном павильоне «создают настоящее море», это не вызывает сопротивления. Весь фильм пронизан условностью и игрой. Но когда, скажем, в одном современном художественном фильме, где не было ни тени условности или игры, сраженные на поле боя солдаты из массовки корчат рожи и давятся от хохота, это кажется, мягко говоря, странным.

Уместное в одном случае может оказаться совершенно недопустимым в другом.

Ослепительная улыбка ведущей развлекательного шоу — вещь необходимая. И почти всегда уместная.

Ослепительная улыбка ведущей программы новостей по поводу и без повода - вещь опасная. Татьяна Миткова (НТВ) заканчивала каждый свой выпуск новостей безмятежной улыбкой. Не так давно эта финальная улыбка последовала сразу же за трагическими сообщениями о терактах и жертвах в Узбекистане. Ведущая радостно улыбалась, разумеется, вовсе не этим ужасным событиям. Но выглядело это бестактно и неуместно. Последовали официальные протесты Узбекистана и угроза отключить в стране вещание канала НТВ, который позволяет себе радоваться, рассказывая о кровавой трагедии...

Но вернемся собственно к коллажам.

Итак, создание коллажа вовсе не означает, что это просто смесь случайных элементов. Здесь есть своя система.

В одной из анимаций четвертой серии «Российской империи», о которой мы ведем речь, показано, как появились Ростральные колонны в Петербурге. Гордые, весело нарисованные парусники в прямом смысле слова получают «по башке» и тонут на наших глазах. После чего из воды выныривают вышеупомянутые колонны. Забавно, чуть легкомысленно - и эффектно. По контрасту мне вспоминается, как недавно одному режиссеру пришлось выбросить из своего фильма весьма эффектный морфинг: на наших глазах трансформировались архитектурные памятники Киева. Было сочтено, что «качающиеся» и «искажающиеся» очертания на экране оскорбляют наши святыни.

Коллаж подразумевает трансформацию привычного изображения.

В сериале «Российская империя» необработанными (то есть сохранившимися в своем первоначальном виде) остались лишь кадры с ведущим. Все остальное, включая иконографию, цитаты из фильмов и прочее, трансформировано.

Широко использован полиэкран. Авторы вынуждены постоянно цитировать всевозможные художественные фильмы (это вызвано тем, что подлинной хроники тех далеких времен, естественно, нет). Подобное цитирование в документальных фильмах, как правило, выглядит ужасно. Несовместимые структуры документального и игрового кино разрушают друг друга. Игровые эпизоды кажутся чужеродными и отторгаются всей тканью фильма. Режиссеры Леонида Парфенова решительно трансформируют фрагменты художественных фильмов. Как правило, убирается цвет, вводится подложка - фактура холста. Использован целый ряд дизайнерских приемов - цветные вставки в монохромное изображение, вертикальные полосы, маленькие окошки, между которыми движется стрелка курсора (о курсоре и компьютере чуть ниже). Все это собирает изображение фильма в одно целое, не давая ему развалиться стилистически. Сходные дизайнерские приемы применяют авторы и при обработке иконографического материала. Благодаря этому разные фактуры фильма несколько сближаются.

Коллаж подразумевает игру. Игру ума. И просто игру. На этом коллаж построен.

Авторы сериала играют со зрителем в некую компьютерную энциклопедию. Этим вызвано и появление на экране курсора, который открывает все новые и новые странички. Этот курсор и игра в компьютер последовательно проводится через весь сериал. Перед появлением некоторых анимационных фрагментов вдруг появляется стилизованный фрагмент компьютера с надписью: «Загрузка мультимедиа».

Мы уже говорили, что коллаж позволяет авторам многое, но далеко не все.

Например, в этом историческом исследовании нет ни одного интервью с кем-либо из историков. Очевидно, это было бы не в

стиле фильма. Ведь далеко не каждый историк в силах выдержать тот острый, парадоксальный и динамичный тон, который задает всему произведению Леонид Парфенов. Скажем, поговорить о наградах, орденах и прочих отличиях в одном из эпизодов вполне мог бы кто-нибудь из историков - знатоков геральдики. Но режиссеры используют другой ход. Они вставляют в свой фильм практически без изменений фрагмент изящного имиджевого коммерческого ролика какого-то банка, в котором Суворов, находясь за столом императрицы, отказывается принимать пищу «до появления первой звезды». «Звезду Суворову!» -приказывает Екатерина и награждает прославленного военачальника. Этот заимствованный из рекламы фрагмент монтируется со сценой, где Парфенов собственноручно увешивает старинный мундир самыми разными российскими орденами, рассказывая при этом об их истории и назначении.

Глава 13

Шутник Майкл Мур. Телевидение

Представим себе, что некоему режиссеру предстоит снять сюжет или телепрограмму о злоупотреблениях в доме для престарелых. Как все это может выглядеть на экране? В девяти случаях из десяти подобная программа будет приблизительно такой. Поначалу режиссер познакомит нас с местом действия. Мы увидим это заведение снаружи. Потом проникнем внутрь. Если нас не будут впускать, отлично! Кадры, на которых охранник будет закрывать объектив камеры или отпихивать оператора от двери, только украсят наше острое и проблемное произведение. Журналист в кадре или за кадром расскажет о возмутительных фактах нарушений. После этого мы понаблюдаем за жизнью обитателей дома для престарелых. На экране появятся трогательные жанровые сценки с участием милых и незащищенных стариков. Последует интервью с прокурором или родственниками пострадавших. Потом нам продемонстрируют и самих жертв бездушия и непрофессионализма обслуживающего персонала. Велика вероятность того, что на этих кадрах прозвучит дежурная журналистская фраза: «По отношению к старикам и детям можно судить о цивилизованности общества». Есть только одна фраза, которая на телевидении звучит еще чаще. Как только 9 мая на экране появляются гордые и взволнованные ветераны Великой Отечественной войны, за кадром обязательно раздастся: «С каждым днем все меньше становится их - наших славных ветеранов. Редуют их ряды...» Авторы не находят ничего умнее, чем в праздничный день с фальшивым сочувствием напомнить старым людям об, увы, недалеком конце.

Итак, эпизоды, из которых будет строиться наша гипотетическая программа о доме для престарелых, примерно указаны. Они могут меняться местами. Незначительно видоизменяться. Но суть дела не изменится. Программа может получиться нужной, важной и действенной. Но вряд ли кто-нибудь сочтет ее захватывающей и занимательной. И это неудивительно. Кто из авторов в подобной ситуации будет думать об особой увлекательности своего произведения?

Автор и ведущий Майкл Мур думает об этом всегда. И оказывается, из подобной невеселой истории можно сделать искрометное и злое шоу, веселое, парадоксальное, морально уничтожающее мерзавцев и хоть как-то поддерживающее невинных жертв.

В аналогичной ситуации Мур организует на наших глазах очень эффектное зрелище.

Поначалу он сам, войдя в студию своей телепрограммы «Страшная правда», сообщает аудитории о чудовищном факте. В одном из американских домов для престарелых невнимательный санитар сделал такую горячую ванну, что пожилой человек скончался. Более того, никто из персонала не услышал призывов о помощи и ничем не помог несчастному.

Казалось бы, вот тема и повод для гневных обвинений, разговоров о человеческой жестокости, эгоизме и пр. У Мура все по-другому. Никаких стенаний. Ни капли морализаторства. После краткого изложения фактов он сразу же переходит к действиям. Как известно, все голливудские руководства по драматургии и режиссуре учат: герои фильма не должны рефлексировать - они должны действовать. Экранный бандит должен не размышлять о природе зла и добра, а грабить и убивать на наших глазах. Расист на экране будет не философствовать, а преследовать негров. Полицейский должен не мечтать, а ловить преступников.

Но вернемся к Майклу Муру. После его очень короткого вступительного монолога начинается самое настоящее шоу. За спиной Мура зажигается огромный экран, и мы вместе с аудиторией в студии видим следующий сюжет.

Одна из ведущих программы - спортивного вида молодая женщина - с помощью тренера по восточным единоборствам

ведет необычную тренировку группы пожилых людей. Их учат царапаться, кусаться, громко звать на помощь, драться палками и кулаками. Потом эти старички в черной спортивной форме с заливчатскими повязками на головах загружаются в автобус и отправляются в тот злосчастный дом для престарелых, чтобы научить его обитателей правилам самообороны. Там в большом зале собираются почтенные старички и старушки. На вопросы ведущей о том, обижают ли их, **они** утвердительно кивают головами и наперебой делятся своими несчастьями. И вот тут начинается главная часть зрелища. Прибывшая агитбригада начинает демонстрировать на сцене всевозможные приемы борьбы с невнимательной и бессердечной обслугой. Гигантский мегафон - это способ докричаться ночью до дежурных. А вот так больнее всего можно стукнуть костылем обидчика. Вот так можно дать санитару под дых полным судном, если о вас забыли. А так можно дать в глаз, если вам не дают есть. Так можно вывернуться, если вас начнут душить... Аудитория мгновенно принимает предложенную игру. Заливается от хохота, сжимает кулачки, победоносно поднимает костыли и палки и мысленно уже расправляется со своими врагами. Хотя, конечно, все это не так уж смешно. Но тут же сидят и потрясенные работники администрации дома для престарелых. Суть спектакля, предложенного гостями, была им абсолютно неизвестна, и они никак не ожидали такого выступления. Это видно по их растерянным лицам. На них обрушилось не только заслуженное прокурорское преследование, но и позор на всю Америку.

Кинорежиссер, литератор, автор и ведущий телепрограмм Майкл Мур обрел всемирную известность благодаря двум своим последним документальным фильмам «Боулинг для Ко-лумбины» и «Фаренгейт 9/11». Высшая награда Каннского кинофестиваля, «Оскар» Американской киноакадемии, премия «Сезар» **2003** года, многомиллионные прибыли, очереди в кинотеатрах разных стран мира - все это редко случается с документальными фильмами. Между тем Муром не только восхищаются. Мало кто из режиссеров слышал в свой адрес столько резкой критики и всевозможных обвинений. Многие считают Мура хамом, циником и лицемером. Его обвиняют в том, что

благодаря жульническим манипуляциям он может любого человека выставить на экране дураком и подлецом. Его монтажные ухищрения оскорбляют. Его параллели чудовищны и несправедливы. Вместо серьезного анализа и глубоких раздумий Мур якобы обрушивает на ошарашенного зрителя клиповый монтаж, поток гэггов и водопад всевозможных фокусов. Почти все, кого он снимал, обижены и оскорблены. Он вырывает из контекста фразы. Он провоцирует людей. Он не уважает и не любит никого, кроме себя.

Но есть и преданные ценители творчества режиссера. Они считают Майкла Мура потрясающим мастером. Они утверждают: это виртуоз, который в совершенстве владеет искусством сатирического исследования, он - настоящий философ и подлинный лирик. И самое главное - в его произведениях есть смысл. Мур не занимается пустяками. Он делает очень идейное и социально значимое кино и телевидение. Зрители, привыкшие к многочасовой попсе, конкурсам манекенщиц, кулинаров и любителей кроссвордов, с изумлением увидели, что на телевидении может быть и нечто другое. Причем не менее интересное.

Как же Майкл Мур добивается такого эффекта?

О кинофильмах Мура - в следующей главе.

Сейчас - о деятельности Мура на телевидении.

Внимательно посмотрев его программы «Страшная правда», которые Мур в качестве автора, режиссера и ведущего создавал несколько лет назад, можно заметить очень важные особенности творчества режиссера. Многие найденные режиссером приемы, ходы и способы работы с материалом обусловили успех как его телепрограмм, так и будущих фильмов.

Конструкция программы «Страшная правда» достаточно традиционна. Действие происходит в телевизионной студии. Она скромна по дизайну и оснащению. Зал, похожий на маленький кинотеатр, в нем сидят зрители. Перед большим экраном появляется сам Мур, говорит несколько вступительных слов, и далее действие переносится на этот висящий в студии экран. После одного или нескольких сюжетов мы вновь возвращаемся в студию. Следует еще один монолог автора. Каждая

программа посвящена нескольким темам, которые объявляет Майкл Мур. Сюжеты на большом экране раскрывают основной смысл программы. Разговоры ведущего в студии сведены к минимуму.

Жанр программы. «Страшная правда», как мы уже отмечали, это острое сатирическое исследование. Или сатирическое расследование. В отличие от советских сатирических киножурналов «Фитиль», где разрешалось замахиваться на чиновников не выше директора прачечной, Мур смело атакует представитель элиты и высшего руководства страны. Чем замах сильнее, чем выше ставки в игре, тем интереснее. Если детектив, так пусть будет, как у Дюма. Подвески королевы. Судьба Франции. Честь короля! Это интересно. А кто украл машину кирпича на заводе - не интересно. Поэтому объекты атак Мура - самые знаменитые политики, самые крупные компании, самые яркие личности. Каждый сюжет - это острая сатирическая зарисовка, розыгрыш, провокация или остроумная игровая инсценировка. Ничего общего с сюжетами информационными они не имеют. Вот как выглядит, например, сюжет одной из программ, посвященной швейцарским банкам, которые в свое время принимали вклады руководства нацистской Германии (это были сбережения ограбленных и уничтоженных жертв Холокоста), а теперь не желают признаваться в этом и возмещать убытки законным наследникам. На улицах сегодняшнего Берна и Женевы появляется Гитлер (удивительно похожий на фюрера актер в нацистской форме). Гитлер по очереди заходит в крупнейшие банки и просит кассиров выдать ему хоть немного «его» денег. Растерянные кассиры лепечут всякую ерунду. Кто-то спрашивает у фюрера документы. На это Гитлер резонно замечает, что, когда он вносил сюда свои вклады, никто не просил у него документов. Он высокомерно добивается встречи с высшими менеджерами банков, чтобы научить их тому, как следует обращаться с уважаемыми крупными вкладчиками...

Ведущий программы. Майкл Мур постоянно в образе. Наивный и настырный чудак, правдоискатель, большой ребенок. И в то же время боец, упорно нарывающийся на неприятности, рискующий ежеминутно, как минимум, получить по физиономии. Этими характеристиками далеко не исчерпывается тот

образ, который Мур создает на телеэкране. Он намного сложнее. Образ автора-ведущего настолько важен и принципиален для этой программы, что о нем мы поговорим в самом конце этой главы.

Проанализируем одну из программ Мура, посвященную проблемам экологии.

Нет числа экологическим программам, борющимся, скажем, за чистоту воздуха.

Смотреть все это, как правило, очень скучно. Во-первых, все заранее ясно. Понятен пафос авторов. Какие тут могут быть загадки или неожиданности? Дымящие трубы - это плохо. Загрязненные реки - тоже плохо. Зеленые леса, птички и бабочки - очень хорошо. В подобных программах можно нередко услышать абстрактные разговоры и заклинания вроде того, что «мы, человечество, губим природу...», «мы, люди, в ответе...» и т.д.

Майкл Мур все делает по-своему. Он не борется с абстракциями. Он персонифицирует зло. И, найдя виновного, обрушивается на него всем своим немалым весом. В данном случае Мур выяснил, что большее всего загрязняет атмосферу в Америке концерн некоего бизнесмена Реннерта.

Об этом заявлено во вступительном монологе автора. Далее следует первый сюжет.

Режиссер отправляется на строительную площадку, где главный загрязнитель строит себе новый дом. В руках Мура где-то раздобытый чертеж будущего дома. Мур пристает к рабочим с одним вопросом: зачем этому Реннерту нужны 39 ванных комнат?! Неужели этот отравитель и губитель природы так любит чистоту и красоту?! Рабочие разбегаются в стороны от назойливого правдоискателя.

Мы возвращаемся в студию, где Мур на глазах зрителей присуждает Реннерту главный приз как крупнейшему загрязнителю и отравителю всего живого.

Следующий сюжет. Майкл Мур привозит гигантскую статую (уродливую пародию на «Оскара») к Рокфеллеровскому центру, где расположен главный офис Реннерта. И пытается официально вручить бизнесмену эту замечательную награду. Миллионер отказывается выйти и принять статую. Тогда с уменьшенной

фигурой-копией Мур старается проникнуть в офис. Его выталкивают. Мур пробует протиснуться в двери. Он устраивает скандал. Вмешивается полиция.

Далее мы узнаем, что Реннерт выигрывает суд, и Муру запрещают появляться в радиусе ста пятидесяти футов от Рокфеллеровского центра. Казалось бы, все - шутки кончились. Но для Мура игра только начинается. Мы видим в очередном сюжете, как режиссер вызывает опытного геодезиста и просит его измерить окрестные улицы, чтобы Мур случайно не переступил запретную границу. С серьезной миной геодезист принимается за работу. Мур тут же вызывает специального охранника, у которого в руках две железные стойки с лентой - их используют для установки ограждений. Охранник отныне должен повсюду следовать за Муром и ограждать опасную зону в радиусе ста пятидесяти футов, чтобы режиссер случайно не нарушил закон. Делают все это герои абсолютно невозмутимо. Идиотизм ситуации стремительно возрастает, когда Мур со слезой в голосе сообщает зрителям: в запретную для него зону попал городской каток, куда он каждый год на Рождество приводит бедную сиротку из приюта, и теперь бедняжка в отчаянии. Тут же следует иллюстрация. Игровая сцена с юной актрисой. Мур ведет фальшиво хныкающую девчонку с перепачканной мордашкой. Девочка протягивает невымытые ручонки к недоступному катку и, кося глазом на камеру, горько причитает, хлюпя носом. Тут же следует еще одна интермедия. Режиссер произносит жалобный монолог, глядя прямо в объектив. Оказывается, в запретную зону попала и любимая церковь Мура, куда он регулярно ходил всю жизнь. Тут же следует игровой эпизод-«воспоминание»: Мур стоит на коленях в уже недоступной ему нынче церкви и со слезами на глазах, молитвенно сложив руки, вглядывается в Деву Марию. Через минуту выясняется, что в запретной зоне оказалась и телестудия БВС, куда ему срочно нужно попасть, чтобы продать там свою телепрограмму. Мур на улице орет во все горло, пока на балкон телестудии не выходит продюсер.

«А что у вас вообще за программа?!» - кричит с балкона продюсер.

«Трудно сказать... Что-то среднее между мультиком и «Плей-боем»!» - кричит в ответ Майкл Мур.

Через мгновение Мур появляется в своей студии перед зрителями и счастливым голосом сообщает, что в его дело вмешался мэр Нью-Йорка и суд высшей инстанции отменил несправедливое постановление. Опять события переносятся на экран. Мур торжественно входит в свою церковь. Ведет на каток счастливую девчонку. Гордо входит в офис телекомпании. И опять со статуей в руках отправляется в офис несчастного Реннерта, чтобы вручить ему награду.

Итак, даже из этого пересказа видно, что автор абсолютно исключает из своего творческого арсенала чисто журналистский подход, сопровождаемый привычными документальными съемками. Режиссер создает целый ряд драматических ситуаций, которые наглядно демонстрируют зрителям суть дела и природу конфликта, причем рассказ ведется в максимально действенной форме. Это вызывает ответную заинтересованную реакцию аудитории. Согласно всем законам драматургии, зритель получает возможность видеть врага (это, безусловно, злодей Реннерт), зрители знают, за кого надо болеть (это не абстрактная «природа», а добродушный увалень Мур и его несчастная чумазая сиротка). Зритель следит уже не только за варваром-бизнесменом, но и за режиссером, который, несмотря на свое откровенное дураковаление, вызывает сочувствие и симпатию. Неуклюжая толстая фигура Мура в затрапезном костюме и бейсболке, напоминающая, скорее, водителя грузовика, чем оscarоносного кинорежиссера, нахальна и трогательна одновременно.

Эта и другие программы Майкла Мура сделаны на стыке жанров. Мы уже говорили об «инфотейнменте» - смеси новостей и шоу. Здесь присутствует смесь шоу с политической и социальной сатирой. Мур не избегает коллажности, о которой мы тоже подробно говорили. Единственное, чего он последовательно избегает, - это простых, примитивных ходов и решений.

Конечно, гораздо проще взять документальные кадры сдохшей рыбой в загрязненной реке или варварски вырубленным лесом и сопроводить их дикторским текстом-заклинанием. Придумать все, что сочинил и снял Мур, намного сложнее. Нужно уметь создавать и обыгрывать острые драматические ситуации, искать гэги и ставить игровые сценки. Но зато эффект от программы многократно усиливается.

В остропублицистических программах авторов нередко захлестывает желание побольше врезать противнику. Причем изящество слога, тонкость и остроумие присутствуют далеко не всегда. Одним из эталонов хорошего вкуса, где сила удара по противнику равнялась изяществу и высококлассному юмору, были, на мой взгляд, программы «Куклы» и «Итого», созданные Виктором Шендеровичем, Юрием Исаковым и Александром Каряевым. Действующим и влиятельным политикам они в глаза говорили все, что о них думают. Но как говорили! Для всемогущего и, похоже, не бескорыстного завхоза Кремля они придумали специальную награду: «За взятие без спросу (пос-метно)». А политически гибкому политику присудили награду «За неоднократную верность». Убийственными по силе были и сами темы «Кукол»: «Пир во время чумы» (о политических реалиях России) или запрещенный властями «Дон Кихот» (всевластный бывший телохранитель Ельцина Александр Коржаков мгновенно угадывался в оруженосце Санчо, мечтавшем о своем острове).

Высокий литературный уровень текста, остроумные, язвительные шутки отличают и автора-режиссера Майкла Мура. Все, что он пишет и говорит, - это точно и очень смешно.

Мур, издеваясь над всемогущим бизнесменом и телемагнатом Тедом Тернером, предлагает в своей программе «Страшная правда» законодательно оформить империю Тернера. Мур тут же разыскивает «компетентного составителя конституций». Им оказывается какой-то взлохмаченный ученый. Как заявляет Мур, этот человек написал недавно конституцию Боснии. Вместе с правоведом Мур начинает сочинять конституцию империи Тернера и через мгновение уже читает первую главу. Начинается конституция так: «Стояла черная, дождливая ночь...» Вступает хор, который исполняет величественный новый гимн: «Мы самые счастливые в мире. Потому что у нас все есть: и рестлинг, и Джейн Фонда, и телевидение, и аэробика»

В одной из своих книг (а их у Мура немало) он требует изменить название родной страны. США, по мнению Мура, это вообще не название. Во-первых, оно не очень интересное. Во-вторых, недостойно великого государства. Муру очень нравится, как, например, называется Великобритания. Это название, по

мнению режиссера, гордое и величественное. Сразу ясно, что эта страна великая. Удачное название вызывает подъем духа и настроения. А так как США намного больше и мощнее Великой Британии, Мур предлагает немедленно переименовать Соединенные Штаты Америки в страну под названием Здоровенная! Просто, броско и эффектно.

Каждый сюжет телепрограммы «Страшная правда» - это или провокация, или пародия. Бесчисленное количество розыгрышей с помощью скрытой камеры демонстрируют сегодня разные телеканалы. Грубящие клиентам официанты, спадающие с мужчин брюки на официальных церемониях, балерины в пачках, которые на зимних улицах спрашивают у прохожих дорогу к Большому театру. Все это мило, иногда смешно. Толку и пользы от всего этого не больше, чем от щекотки. Мур никогда не зубоскалит просто так, из любви к искусству. Он, например, устраивает чемпионат мира по милосердию. В разных странах на улицах крупнейших городов падают люди, изображающие потерявших сознание прохожих. Скрытые камеры фиксируют реакцию окружающих. Секундомеры отсчитывают время. Проходят мимо равнодушно жители Торонто, Лондона, Нью-Йорка. Наконец, один лондонец бросается на помощь. Мур в прямом эфире поздравляет этого благородного человека, ему вручают цветы, ленту, награду. Мур торжественно объявляет Британию победительницей, а британцев самыми милосердными. Но тут победитель заявляет, что он не британец, а... китаец. Майкл Мур в прямом эфире буквально вскипает, приказывает аннулировать результат, отбирает у победителя цветы и ленту, заявляет, что оставляет за ним звание самого благородного представителя человечества, но соревнование между странами и народами продолжается...

Провокационные сюжеты - основа программ Майкла Мура. Они рассчитаны на максимально острую и бурную реакцию людей. Мур сознательно идет на обострение в каждом сюжете. Он ни разу не соглашается на какие-либо компромиссы с теми, кого атакует. Он не боится сам стать жертвой нападения. И с почти мазохистским удовольствием провоцирует насилие по отношению к самому себе. В одной из программ «Страшной правды» Мур исследовал вопрос о том, сколько временно нанятых

рабочих трудятся в филиалах знаменитой фирмы и на каких именно условиях. Условия эти (с американской, разумеется, точки зрения) грабительские и несправедливые. Бесконечные визиты и придирки Мура привели к тому, что руководство концерна выработало специальные правила для персонала филиалов, как именно нужно разговаривать с Муром и как следует быстро, не нарушая закон, выставлять его из офисов. Мур раздобыл копию циркуляра и устроил своеобразный конкурс: откуда его быстрее всего выгонят? Зрелище это уморительное, злое и язвительное. Американские бюрократы в считанные секунды грамотно выставляли Мура за дверь. Секундомер определял победителей. Мур отыгрался лишь на одном Лондонском филиале, куда циркуляр, видимо, еще не поступил. Майкл Мур долго и душевно болтал с молодым менеджером, не знавшим, на кого нарвался. Мур тут же громогласно объявил себя победителем этого «гносного» концерна. В другой программе Мур заступался за мексиканских работников, которых дискриминировала корпорация Холидей Инн. Его вальяжно успокаивал один из топ-менеджеров компании. Но Мур вдруг ощутил иностранный акцент менеджера и стал требовать у него доказательства его легального пребывания в стране. Где Грин-карта? Где разрешение на работу в США? - вопрошал разъяренный Мур. Почему богатым здесь можно все, а бедным ничего? Опешивший и растерявшийся менеджер еле спасся от Мура в лифте.

Мур позволяет себе вещи, казалось бы, странные. Непозволительные. Бестактные. Грубые. Вот он вдруг вцепился в почтенного руководителя оборонного ведомства. Ничего плохого этот человек вроде бы не сделал. Ни обществу в целом, ни Муру в частности. Но Мур преследует его, вцепившись, как клещ. В чем дело? Оказывается, один из главных силовиков страны написал книгу лирических стихов. Одно стихотворение вывело Мура из себя. Автор трогательно повествует о том, как на шоссе он нашел смертельно раненого олененка. Самодетельный поэт рассказывает о том, как он взял олененка на руки, как вглядывался в его угасающие глаза, как навернулась слеза на глаза самого министра... Мур, размахивая книгой, заложенной на этом месте, носится по пресс-конференциям, где выступает

министр-«поэт», и обвиняет автора в слюнтяйстве и сентиментальности. «Это что за слезы и сопли?! Это что у нас за министр такой? А если завтра война?! Да если бы на его месте оказались генерал Эйзенхауэр или генерал Паттон, они взяли бы пулемет и перебили всех оленей в округе, глазом не моргнув! Они были бойцами! Мужчинами! А это что такое? Родина в опасности!..» Эти слова сопровождаются кадрами военной хроники времен Второй мировой войны: вооруженные до зубов Паттон и Эйзенхауэр носятся на военных джипах. Чем-то знакомым веет от этой ахинеи Мура. И через минуту понимаешь. Да ведь это тексты, зачастую удивительно похожие на речи Жириновского.

И вот тут, как мне кажется, кроется еще один ответ на вопрос о секрете бешеной популярности и успеха Майкла Мура. Всмотримся повнимательнее в образ ведущего. Обвинения Мура в демагогии вовсе не беспочвенны. Демагог он высокого класса. Вдохновенный и темпераментный. Параллели с Жириновским, на мой взгляд, очевидны. Сын юриста уже давно является одной из ярчайших звезд российского телевидения. Он говорит невозможные вещи, провоцирует окружающих, демонстрирует дикие сцены - и при всем этом остается любимцем публики. Журналистам он регулярно обещает тюрьму, расстрел и каторгу, но, похоже, его мало кто всерьез боится. Талантливая демагогия - это искусство говорить с массами на понятном и близком им языке. Говорить то, что люди чувствуют, но не могут сформулировать. Или стесняются произнести свои сомнительные с точки зрения политкорректности мысли вслух.

Под ударами Майкла Мура, размашистыми, неожиданными и сокрушительными, солидные люди теряют свою вальяжность и апломб. Среди его жертв - самодовольные банкиры и самовлюбленные воинские начальники, ханжи, преследовавшие Клинтона, и зарвавшиеся политиканы новейшей администрации.

Хамить, конечно, плохо.

А убивать, воровать, лицемерить - хорошо?

Глава 14

Шутник Майкл Мур. Кино

Документальный фильм Майкла Мура «Боулинг для Колум-бины» был отмечен «Оскаром», премией «Сезар» призами симпатий публики на кинофестивалях в Торонто и Сан-Паулу, Амстердаме и Сан-Себастьяне.

...Произошло это в одном из американских городков. Двое учеников принесли в школу оружие и устроили там настоящую бойню. Мур провел свое собственное расследование, после чего рассказал в фильме все, что он думает о тех, кто производит, рекламирует и продает оружие каждому желающему.

В предыдущей главе мы говорили о телевизионных программах Мура «Страшная правда». Одна из них тоже рассказывала об оружии в школе. Сделано это было в обычной для режиссера манере. Казалось бы, разве можно иронизировать и ерничать, когда речь идет о таких страшных вещах? Но Мур, работая буквально на грани дозволенного, был точен и убедителен. Черный юмор и издевательский тон позволили Муру построить свои антимилитаристские доказательства «от противного». Поначалу в телестудии появился сам Мур. Как обычно, он сделал небольшое вступление. Рассказал о страшном факте: в одну из школ дети принесли из дому новейшую автоматическую винтовку и устроили пальбу по одноклассникам. Двое детей получили ранения. Обычный автор на этом и остановился бы. Далее мы перенеслись бы в эту злосчастную школу, побывали бы на местах событий, услышали бы взволнованные речи детей и взрослых, встретились бы с представителями полиции и родителями жертв. Так сделали бы многие. Но Мур в «Страшной правде» поступает иначе. Сообщив в первых своих фразах о прискорбном случае в школе и двух раненых, Мур делает небольшую

паузу и продолжает совершенно неожиданно. «Как же такое могло случиться? - вопрошает Мур. - Такое замечательное ружье было у ребят. Автоматическое. С новейшей системой прицеливания. И детей в школе было множество. А попали парни только в двоих. Да и то не насмерть! Это кто ж так стреляет? Это же просто безобразие - так неумело обращаться с таким замечательным оружием! Необходимо срочно в этой школе создать кружок юных снайперов!»

И через мгновение мы видим игровой эпизод, разыгранный в духе «Ералаша». В школе идут занятия юных стрелков. Вся школа от мала до велика целится по мишеням из новейших винтовок и пистолетов. Мы увидим детей с оружием на специальной тренировочной полосе (Мур пародирует многочисленные сюжеты о тренировках спецназовцев). Школьник, сжимая в руке пистолет, крадется по какому-то зданию. И вдруг то слева, то справа выскакивают мишени с изображением разных людей и подписями: «террорист», «учитель математики», «отличник». За долю секунды малыш принимает решение, в кого именно стоит стрелять. После всего этого следует пародийное интервью с девочкой-школьницей. Она упоенно рассказывает о том, как ей нравится тренироваться и каких успехов она уже достигла: если раньше девочка могла попасть только в очень толстенького ребенка, то после обучения в школе снайперов может попасть и в самого худенького.

Многие принципы и приемы, найденные и отработанные Муром на телевидении, режиссер перенес в свои документальные фильмы. Так сделана картина «Боулинг для Колумбины». Во многом схож по приемам и нашумевший фильм «Фаренгейт 9/11». Он интересен для нас не столько сокрушительной критикой президента Буша (пусть в этих делах разбираются сами американцы), сколько мощным применением самых разнообразных режиссерских средств для оказания сильнейшего воздействия на зрителей.

Мур не изменяет своему давнему принципу: мишень должна быть крупной. На этот раз ею стал Джордж Буш - куда уж выше! Тон повествования, как всегда, бескомпромиссный, безжалостный и более чем самоуверенный. Никаких сомнений в своей правоте, никаких рефлексий, ни малейшего желания рассмотреть

события с разных сторон. Главная идея автора состоит в том, чтобы доказать: президент Буш - самозванец, дурак, лжец, лицемер и военный преступник. Это смело и рискованно даже для такой демократической страны, как Америка. Власти чинили Муру всевозможные преграды и пакости. И все же, как заметил с нескрываемой завистью один российский критик, Мур стал миллионером, мировой знаменитостью и лауреатом множества фестивалей, а какой-нибудь российский режиссер, рискни он сделать что-то подобное, оказался бы, скорее всего, в Бутырьках...

Многие критики назвали фильм агиткой. И в этом есть доля правды. Но почему эта агитка так сильно действует на зрителей?

Начнем, казалось бы, с второстепенного. Присмотримся внимательнее к тому, как режиссер Майкл Мур работает со звуком. У средних режиссеров на эту работу времени, как правило, не остается. Если музыка более-менее подходит к изображению, если диктор записан и кое-где между музыкальными кусками вставлен интершум, многие считают дело сделанным. В фильме «Фаренгейт 9/11» работа со звуком интересна и изобретательна. Музыка, паузы, шумы, дикторский текст и закадровые реплики самого Мура - важнейшие и яркие выразительные средства фильма. Они создают атмосферу и настроение картины.

Фильм начинается с контрапунктного (контрастного) использования музыки по отношению к изображению. Во вступительном эпизоде радостные кадры праздничного фейерверка, ликование людей по поводу, как им казалось, победы на выборах Альберта Гора сопровождается меланхоличная, грустная музыкальная тема. Щемящий тон этого праздника, обернувшегося драмой, сразу захватывает своей эмоциональностью, горькой и печальной атмосферой. На экране ликуют люди, обнимаются с близкими и членами своей команды кандидат в президенты Гор, но мы уже знаем, что они не победили, а проиграли (незаконно, как будет утверждать автор!). Режиссер сразу же апеллирует не только к холодному рассудку зрителей, но и к эмоциям. Ликование на экране и грусть в фонограмме сразу же создают мощный эмоциональный заряд. Мур «дожимает» зрителей первой же дикторской фразой: «Неужели все это было только сном?..»

Важнейший в драматургическом смысле эпизод фильма - атака башен Всемирного торгового центра самолетами, захваченными террористами, - дан только в звуке. Изображения в этом эпизоде вообще нет. На экране - длинная черная проклейка. А в фонограмме мы слышим и гул приближающихся самолетов, и взрывы, и крики людей, и вопли, и возгласы испуганных прохожих. Это производит сильный эффект. Мур прекрасно понимает, что кадры с самолетами, врезающимися в башни, все тысячу раз уже видели. Как ни чудовищно звучит, но это стало привычным, общим местом рассказа. И режиссер «показывает» это ужасное событие по-своему. Звуком.

В одном из эпизодов, где речь идет о вторжении в Ирак, очень своеобразно и мощно использована музыка. Какой-то американский солдат-танкист говорит, что во время боя он слушает в танке музыку. Включает плеер, и под тяжелый рок стрелять и воевать не так страшно. Майкл Мур немедленно монтирует именно под такую музыку эпизод боевых действий.

Мы не раз говорили о дикторском тексте в документальных фильмах, о предвзятом отношении многих режиссеров к этому элементу неигрового кинематографа. Без дикторского текста фильм Мура просто невыносим. А вот то, как использует возможности текста и его связь с изображением Мур, хорошо видно на примере одного из эпизодов фильма «Фаренгейт 9/11». Речь там идет о том, что Америка перед вторжением в Ирак создала мощную и спаянную военную коалицию. Эпизод начинается с того, что президент Джордж Буш в синхронном интервью торжественно и загадочно заявляет журналистам: «Вы скоро узнаете, кто в эту коалицию входит!..»

И Майкл Мур представляет нам эту мощную коалицию.

На экране появляется компьютерная заставка, посвященная вооруженным силам союзников.

Торжественный голос диктора за кадром возвещает: «В коалицию входит... республика Палау!» На экране танцуют какие-то туземцы в веночках и гирляндах из цветов. Еще торжественнее диктор продолжает: «Республика Коста-Рика!». На экране полуголые костариканские крестьяне едут по проселочной дороге в тележке, которую тянет буйвол. Между тем диктор продолжает: «Республика Исландия!» На экране - кадры из

какого-то старого костюмного фильма, в котором средневековые викинги в рогатых шлемах плывут на ладье. В этом месте торжественного диктора сменяет скептический голос Мура, который заявляет, что все это замечательно, но у этих ребят нет ни армий, ни вооружения, так что, похоже, американцам самим придется выполнять всю грязную работу... Голос Мура опять вытесняется приподнятым жизнерадостным голосом официального диктора, продолжающего свое перечисление: «Республика Румыния!» На экране - кадр из какого-то черно-белого, еще немного фильма: открывает глаза ужасный Драку-ла, князь из Трансильвании. Диктор продолжает: «Королевство Марокко!» На экране восточный базар с заклинателями змей, дервишами и прочей экзотикой. Официально-пафосного диктора из эфира вновь вытесняет Майкл Мур и замечает: «Вообще-то Марокко в коалицию не вошло, но предложило вместо войск прислать в Ирак две тысячи обезьян, чтобы они взрывали противопехотные мины»... На экране прыгают обезьяны. А величественный голос диктора продолжает перечислять страны коалиции: «Афганистан!»... Тут вновь в разговор за кадром вмешивается Мур с репликой: «Какой Афганистан? У них же нет армии! А, ну да... Там же стоит наша армия! Значит, от Афганистана будет принимать участие наша армия...» На экране - американские солдаты в Афганистане. Мур продолжает: «Замечательная коалиция!..» Вступает официальный торжественный голос диктора: «Наша коалиция в сборе! Мы готовы!» Эти патетические слова сопровождает контрапунктное, издевательское изображение. На экране прыгают обезьяны, проносятся на велосипедах какое-то непонятное войско со старинными винтовками, на восточном базаре люди в экзотичных костюмах соревнуются в рукопашном бою. И в довершение всего этого аттракциона на экране появляется министр обороны США Дональд Рамсфельд. Он заявляет с трибуны: «Наша коалиция - всем коалициям мать!»

Мур широко использует прием контраста. Это очень эффективное и сильнодействующее средство. Его с удовольствием применяют сообразительные и грамотные режиссеры в самых разных видах кинематографа. «Ты выйдешь за меня замуж?» - с надеждой спрашивает робкий возлюбленный свою подру-

гу в одном из голливудских фильмов. «Ни за что! Никогда!» - решительно заявляет красотка. В следующем кадре молодые идут под венец. Подобными приемами широко пользуется режиссер фильма «Фаренгейт 9/11». Когда начинается вторжение в Ирак, Мур заявляет с экрана: «Это ужасно, но, к счастью, у нас есть независимая пресса. Она откроет глаза американцам на происходящее...» Сразу же следуют энергично нарезанные кадры синхронных ведущих американских тележурналистов, восторженно приветствующих войну и ее героев. «Морские котики» - это супер!» - восторженно восклицает ведущая какой-то телепрограммы, имея в виду подразделение морских диверсантов. В другом эпизоде фильма министр обороны США говорит о том, как осторожно ведут американцы военные действия, чтобы не затронуть мирных жителей. Встык - кадры чудовищных по силе взрывов. И снова министр говорит о предельной аккуратности военных. И снова рвутся на улицах городов мощные снаряды и авиабомбы.

На неожиданных переходах построен один из наиболее эффективных, злых и в то же время смешных эпизодов фильма - рассказ о Джоне Эшкрофте. Прелюдия эпизода: кадры хроники. Америка. Тревожная ночь. Масса людей стоит у правительственного здания после трагических событий на Манхэттене. Люди ждут от власти слов о том, как жить дальше и что делать. Встык - на трибуне появляется Джон Эшкрофт. Он раскрывает рот - и вдруг начинает петь какую-то дурацкую песню. Ситуация нелепая и даже абсурдная. Далее следует рассказ об этом странном человеке. Оказывается, недавно он баллотировался в сенат. И у него был всего один соперник. Да и тот умер незадолго до выборов. Но избиратели все равно большинство голосов отдали покойнику. Тогда Буш, сообщает нам за кадром Майкл Мур, назначил Эшкрофта генеральным прокурором. На экране Эшкрофт приносит клятву. Мур за кадром комментирует: «Он клялся на целой стопке Библий. Потому что, если ты не в силах выиграть даже у покойника, тебе нужна очень солидная помощь» Если спокойно и внимательно проанализировать эти и другие аргументы и уколы Мура, многое окажется притянутым за уши, откровенной натяжкой, а то и просто ложью. На Библии клянутся все. И пел Эшкрофт совсем не в ту тревожную

ночь и не в ответ на демонстрацию встревоженных граждан. Как, впрочем, и в военной коалиции против Саддама принимала участие не только Республика Палау, но и Великобритания... Но адский коктейль, взбитый Муром, действует сильно: зрителю некогда продохнуть и тщательно взвесить аргументы. Энергичный ритм фильма имеет очень большое значение. Автор несется дальше, обрушивая на зрителей все новые неопровержимые, на его взгляд, факты лицемерия и низости американского президента и его приближенных. При этом Мур не забывает, что самое грозное оружие - смех.

Как и в своих телепрограммах, в документальном кино Мур всегда стремится к максимальной наглядности. Он не терпит абстрактных, отвлеченных разговоров. Один пример. Мур стремится доказать, что жесточайшие меры предосторожности, якобы предпринимаемые в Америке, - лицемерие и обман. На самом деле, власти не верят в реальность угрозы и просто запугивают население. Для них самое главное - это под шумок принять антидемократические законы. Как же можно убедительно и наглядно доказать это спорное утверждение? Иной режиссер и сценарист могли бы выпустить на экран ученых, политологов или политиков, которые в своих речах утверждали бы нечто подобное. Но Муру нужно мощное и наглядное доказательство. Ему необходимо ИЗОБРАЖЕНИЕ. И он его находит. Он показывает стомильную береговую линию в штате Орегон, которую охраняет всего лишь один-единственный полицейский. И оказывается, властей это совершенно не тревожит.

Фильм «Фаренгейт 9/11» сделан с огромным количеством нарушений этических норм, которые для документалистов всегда считались незыблемыми. Мур убежден, что в разоблачении Буша хороши все способы.

На экране знаменитые кадры: президент Буш сидит перед учениками младших классов где-то во Флориде и держит в руках детскую книжечку про козлика. В кадр входит помощник и что-то шепчет на ухо Бушу. Как стало потом известно, он сообщил президенту о первой атаке небоскреба. Буш: меняется в лице, продолжая слушать детей. В одном из американских документальных фильмов, который мы уже анализирова-

ли, были использованы эти кадры. И стояли они в совершенно определенном контексте: информацию о чудовищном событии президент получил, находясь перед детьми, чуть ли не в прямом эфире. Сохраняя самообладание, президент продолжает улыбаться детям, что-то говорит им, хотя по глазам Буша ясно: мысли его далеко. Но не может же он вскочить и, растолкав детей, умчаться отсюда. Авторы фильма «11 сентября. Хроника событий» используют эти кадры для демонстрации силы воли и мужества Буша. Майкл Мур из этих же кадров делает оскорбительное для президента США шоу. «Посмотрите на него! - возмущается за кадром Мур. - Ему сейчас такое сказали! И какова реакция? Никакой! Семь минут он будет сидеть как дурак и читать деткам сказочку «Мой домашний козел»! Какие тут сказочки! Нужно действовать. Это же катастрофа. Возможно, началась война. А он сидит и глупо улыбается деткам. Это потому, что рядом не оказалось помощников. Некому было подсказать президенту, что делать. А сам он ничего не соображает!» Возможно, это и не очень справедливо, но Мур имеет право на подобные умозаключения. Однако он идет дальше. Гораздо дальше. И делает то, что находится уже далеко за гранью режиссерской этики. «Буш сидел и думал...» - говорит Мур и начинает рассказывать, о чем именно думал Буш (о том, что он не обратил внимания на предупреждения спецслужб, о том, что не тех слушал, не тем доверял, не с теми дружил, о личных связях с Бен Ладеном, о своих нефтяных интересах и т.д.). Все эти «мысли Буша» режиссер иллюстрирует соответствующе подобранными разоблачительными кинокадрами хроники. В документальном фильме такие приемы считаются запретными. Это удар ниже пояса. Никто не знает, о чем думал Буш, кроме него самого. Такие приемы уместны в художественных фильмах. «Штирлиц ехал по Берлину и думал...» - сообщал закадровый голос Ефима Копеляна в фильме «Семнадцать мгновений весны», и никого это не смущало. Ларе фон Триер в своем манифесте «Документального кино» выступал именно против таких приемов и запрещал в документальном кино вообще использовать дикторский текст, а также монтажные стыки, вызывающие определенные ассоциации и влияющие на ход мысли зрителей. Именно поэтому Ларе фон Триер в

своем утопическом манифесте и требовал, чтобы каждый герой документального фильма имел право в конце выступить со своим личным двухминутным заявлением, в которое режиссер не имеет права вмешиваться. Можно только представить себе, что сказал бы по поводу всего сотворенного Муром президент Джордж Буш. Впрочем, затея с «документальным» кино фон Триера так и осталась лабораторным опытом самых преданных ему последователей. Манифест датского режиссера был создан раньше, чем фильм Мура. Сколько аргументов прибавилось бы у фон Триера, пояись творение Мура несколько раньше - Главный козырь Мура - непоколебимая вера в собственную правоту. Он не устает доказывать зрителям свой главный тезис: во всем виноват Буш. Он - преступник и негодяй. Аргументы несутся стремительным потоком. Зритель получает дозу за дозой и просто не успевает критически относиться к тому, что ему показывают.

Режиссер мастерски использует страстное желание зрителей получить острый и однозначный ответ на поставленный в начале фильма вопрос о корнях и причинах трагедии, обрушившейся на Америку.

Небольшое отступление.

В свое время бешеный успех документального фильма Эриха Деннигена «Воспоминание о будущем» заключался в том, что авторы абсолютно безапелляционно утверждали: пришельцы-инопланетяне на земле уже тысячи раз бывали, есть они среди нас сейчас и будут прилетать на Землю в дальнейшем. Ни тени сомнения, ни капли колебаний! И зрители этому были страшно рады. Ведь всем так надоели серые и прозаически-осторожные, сбалансированные советские статьи, фильмы и передачи: с одной стороны, это может быть... с другой стороны, наука еще ничего точно не знает, давайте подождем... Чего тут ждать?! Тоска одна. Может быть, и жизни не хватит, чтобы дождаться! И вот тут появляется Эрих Денниген и уверенно заявляет: «Конечно, мы в космосе не одни!» И обрушивает на голову зрителей такой калейдоскоп увлекательных фактов и историй, что дух захватывает. В свое время наделал немало шума и абсолютно завиральный американский (условно-документальный и условно-познава-

тельный) фильм «Хроника Хеллстрема». В нем ведущий на первой же минуте сообщал, что он — крупнейший ученый-биолог, изгнанный из целого ряда университетов за смелые научные взгляды. Хеллстрем (а точнее, актер, играющий его роль) доказывал весело, остроумно и изобретательно, что человечество обречено на гибель. Дело в том, что мы в отличие от муравьев и тараканов очень долго влюбляемся, долго ухаживаем за возлюбленными, теряем время на всякие глупости - поем, к примеру, разные дурацкие серенады (это все сопровождалось кадрами из латиноамериканских и прочих фильмов) вместо того, чтобы быстро заняться основным делом, ради чего природа нас и создала. Поэтому людей на земле мало. А насекомые размножаются в миллионы раз быстрее. И скоро они станут хозяевами нашей планеты. И вообще переживут нас. Тем более что, по уверению автора, тараканам радиация страшна меньше, чем нам. Смотреть и слушать всю эту, на **первый** взгляд, полную чушь было очень интересно. При таком повороте сюжета от экрана не отрывались люди, которые ни за что не стали бы смотреть на канале «Дискавери» нормальные фильмы про муравьев, тараканов и эволюцию. Когда Воланд со своими помощниками устраивал знаменитое представление в Варьете, никто из зрителей, как мы помним, не требовал представить «другую точку зрения» и устроить нудную лекцию о разоблачении чудес. Все были в полном восторге. Разоблачения (на свою голову) потребовал только один несчастный председатель акустической комиссии Аркадий Аполлонович Семплеяров... Вообще, произведений, сделанных по принципу «посмотрим с одной стороны», «посмотрим с другой стороны», очень много. На первый взгляд, они хороши тем, что дают стереоскопический взгляд на событие или проблему. Но часто зритель просто тонет в противоречивых сообщениях. Надежды авторов на то, что зритель сам все додумает и сделает соответствующие выводы, оправданы далеко не всегда. Чаще всего зритель «с чем пришел, с тем и ушел». Иногда людям вообще не ясно: а зачем было все это показывать, если мы ничего нового и ОПРЕДЕЛЕННОГО так и не узнали?! Сколько уже было фильмов - якобы расследований о гибели Юрия Гагарина. И каждый раз авто-

ры с пафосом обещают в начале своего произведения новые свидетельства, неопровержимые доказательства, эксклюзивную информацию, которая раскроет тайну, и пр. Сколько фильмов снято об убийстве Кеннеди! Не так давно на канале «Дискавери» демонстрировали очередной из них - довольно любопытный и необычный по замыслу и форме. Авторы разыскали тех свидетелей убийства Джона Кеннеди, которые стояли в Далласе на роковом участке пути президентского кортежа и снимали происходящее фотоаппаратами и любительскими кинокамерами. Создатели фильма разыскали всех людей и отснятый ими материал, смонтировали все кусочки пленки и десятки фотографий в одну ленту с надеждой увидеть убицу, убийц или что-то такое, что даст ключ к разгадке тайны. Наблюдать за всем этим было очень интересно. Если бы не финал. Ничего нового обнаружить, увы, не удалось. И получается, что битый час мы напрасно смотрели на экран. Что это за детектив такой, где Эркюль Пуаро преступника так и не нашел?... Сегодня стало неинтересно смотреть фильмы о пришельцах - каждому нормальному человеку ясно: пока достоверных данных о них нет. Неинтересно смотреть очередной фильм о лохнесском чудовище — известно, что его толком никто не видел. Тем не менее псевдорасследования заполнили экран. Не так давно появился российский фильм о загадке гибели в авиакатастрофе футбольной команды ташкентского «Пахтакора». Много лет назад произошла эта ужасная трагедия. Запев фильма сделан в том духе, что сейчас нам сообщат нечто новое и неслыханное. После детального пересказа хронологии событий и впрямь начинаются новости: оказывается, в Украине в это время проходили военные учения. Не армия ли виновата в катастрофе? Тем более что спустя много лет над Украиной будет сбит по ошибке пассажирский самолет. Еще один факт: Щербицкий и Рашидов ревновали друг друга — они были страшными поклонниками своих футбольных команд и враждовали насмерть. А катастрофа произошла над Украиной. Нет ли тут чего-то подозрительного? И еще несколько версий в таком же духе. В конце зрители остались с теми же познаниями, что и до просмотра. Разве что еще больше разуверились в человечестве, политике и политиках.

Рецепт создания подобных фильмов и телепроектов прост. Сначала нужно заявить о сенсационности авторских поисков и открытий. А к финалу плавно съехать на тормозах.

Мур не виляет. Он с безумной энергией доказывает: Буш - преступник и живое воплощение зла на Земле. Так что своих единомышленников режиссер не обманывает и не разочаровывает. Он делает это с такой же страстью, с какой в свое время Эрих Денникен в «Воспоминании о будущем» все факты истолковывал однозначно: загадочные фигурки на старинных картинах - это пришельцы. Чудотворцы в Библии - тоже пришельцы. И на острове Пасхи пришельцы, и в Чили, и в Англии. Здорово! Интересно! Дух захватывает. Так и у Мура. Какое несчастье бы не произошло - все Буш виноват!

Многие тонкие и пронизательные критики к монтажу документальных фильмов (еще задолго до Ларса фон Триера) относились с подозрением. В 1926 году Виктор Шкловский пенял Дзиге Вертову за монтажные вольности. Он считал, что каждый кадр хроники нуждается в датировке и подписи. Иначе возможны всякие манипуляции. «Просто стоящий завод или стоящие 5 августа 1919 года мастерские Трехгорной мануфактуры - это разница»² Монтируя кадры, снятые в разное время и в далеко отстоящих друг от друга местах, режиссер лишает хронику души, подлинной документальности - так считал выдающийся теоретик. Шкловский писал: «Дзига Вертов режет хронику. Работа его в этом отношении не прогрессивна художественно. Он, по существу, поступает так же, как и те наши режиссеры-постановщики, да будут украдены памятники с их могил, которые режут хронику, чтобы вставлять ее куски в свои картины»²

Двадцать лет спустя французский критик и теоретик киноискусства Андре Базен в своей знаменитой статье «По поводу фильма «Почему мы сражаемся?» предупреждал о рождении идеологических кинодокументов, сделанных с помощью киномонтажа. Монтаж в них не столько показывает что-либо, сколько доказывает. Перед зрителями возникают абстрактные, чисто логические построения, пользующиеся, как ни странно, самыми конкретными историческими документами - кинохроникой. С помощью разных кусков хроники, сня-

той на разных фронтах и в разное время, ловким и циничным монтажом можно создать иллюзорное и лживое изображение, скажем, битвы под Москвой. Андре Базен предупреждал об опасности: режиссеры могут далеко уйти по этому сомнительному пути. «Принцип такого рода документальных фильмов состоит в том, что кадрам придается логическая структура ораторской речи, а сама эта речь приобретает достоверность и очевидность фотографического изображения. У зрителя возникает иллюзия, будто перед ним бесспорное в своей очевидности доказательство, в то время как в действительности это лишь серия двусмысленных фактов, сцементированных только словами комментатора. Главное в этом фильме не изображение, а звуковая дорожка»³ Доживи Андре Базен до наших дней, он мог бы предъявить немало обвинений методу работы Майкла Мура. Режиссер с хроникой обращается в высшей степени вольно.

Каждый кадр, как известно, несет в себе много разной информации. При определенном монтаже, в результате стыка кадров, по воле режиссера ярче проявляются те или иные смысловые стороны кадра. Остановимся на этом важном вопросе детальнее.

Поговорим о знаменитом «Эффекте Кулешова». Один из основоположников российского кинематографа режиссер Лев Кулешов провел на заре прошлого века любопытные монтажные эксперименты. Был снят крупный план актера Мозжухина, который с нейтральным видом смотрел куда-то в сторону. К этому кадру режиссер последовательно подклеивал другие кадры и получал неожиданный эффект. Итак, в первом кадре был актер Мозжухин. Следующий кадр изображал тарелку с супом. Кадры были склеены, и зрителям казалось, будто Мозжухин голоден. Вместо супа к кадру с Мозжухиным подклеивали кадр играющей девочки. И уже казалось, что он со сдержанным умилением смотрит на ребенка. Приклеивали кадр с лежащей в гробу покойницей, и все были уверены, что Мозжухин скорбит, сдерживая из последних сил слезы. Поначалу режиссерам казалось, что в этой монтажной фразе смысл появлялся в результате столкновения двух практически бессмысленных кадров. Ведь сам по себе кадр с Мозжухиным ничего - ни скорби, ни голода, ни умиления - вроде бы в себе

не нес. Но потом выяснилось: каждый кадр содержит в себе много скрытой информации. И при целенаправленном столкновении кадров режиссером мы обращаем внимание на то, что в кадре проявляется на наших глазах. Вроде бы нейтральное выражение лица Мозжухина было не таким уж бессмысленно-нейтральным! Зритель видел перед собой лицо человека с мужественными чертами лица, глубокими морщинами, с печатью прожитых лет, явно много пережившего. Это и давало зрителям основания увидеть в одном из вариантов монтажа сдерживаемые сильным человеком невидимые слезы, в другом — еле скрываемый гордой и волевой натурой голод, в третьем — сдержанное умиление сурового человека невинной детской непосредственностью.

Сознательно или бессознательно используя «эффект Кулешова», Майкл Мур заставил нас «увидеть» в лице президента Буша на встрече с детьми трусость и растерянность. В то время как режиссер фильма «11 сентября. Хроника событий» на том же лице в этом же кадре «увидел» мужественную сдержанность и самообладание...

Мур широко использует силу монтажа. Вот в кадре мы видим и слышим радостное заявление Джорджа Буша об успешном окончании войны. И тут же в следующем кадре на наших глазах подрываются на mine двое американских солдат в Багдаде. Первый кадр будто заимствован из голливудского художественного фильма. Президент на палубе авианосца объявляет о победе в войне, все ликуют и счастливо улыбаются. Не хватает только Сталлоне, Шварценеггера или Сигала в кадре. Это - замечательный кадр для финала киноистории о победоносной войне. Но при таком монтажном стыке!, который делает Мур (в следующем кадре на наших глазах взлетают подорвавшиеся на mine морские пехотинцы), замечаешь в сцене на авианосце какую-то невероятную фальшь. Сияющие лица находящихся так далеко от настоящего поля боя людей. Чистенькие, ухоженные физиономии тех, кто находится в стопроцентной безопасности и настоящей войны не видели. Огромная фальшь и лицемерие проявляются во всем этом пафосном зрелище при помощи монтажа. И без единого дикторского слова.

Фильм Майкла Мура построен коллажно. Здесь и огромное количество самым тщательным образом отобранной и профильтрованной хроники. И свидетельства очевидцев. И прямые интервью. И показания экспертов. И поставленные в стилистике телепрограмм Майкла Мура игровые сценки с его участием (узнав от какого-то конгрессмена, что они приняли закон «Патриот», ограничивающий гражданские права, не читая его, Мур в фургончике с мегафоном кружит вокруг Капитолия и читает конгрессменам вслух текст принятого ими антидемократического закона). Есть в фильме и цитаты из художественных фильмов. И компьютерная графика. И даже включенный в ткань фильма мини-портрет женщины, потерявшей сына в Ираке. Все это не рассыпается потому, что попало в мощное энергетическое поле автора, который сплавил все это в единое целое.

Глава 15

Герц Франк. В поисках снежного человека

Не так давно замечательный кинодокументалист Герц Франк встречался со студентами киевских киноинститутов. Уже погас свет и включился проектор. Но неожиданно Франк остановил показ и решительным образом потребовал, чтобы окно в самом дальнем углу аудитории было тщательно задрапировано, так, чтобы ни один луч света не проникал в просмотровый зал. Столь же решительно и строго он пресек попытку включить свет на заключительных титрах.

- Коллеги, - заявил по этому поводу Франк, - мы столько сил отдаем качеству изображения, нюансам операторской работы. Как же можно так небрежно относиться к просмотрам - мы ведь не увидим того, ради чего потрачено столько усилий... А заключительные титры - это тоже часть фильма. К ним нужно относиться так же уважительно, как и к любому другому эпизоду.

Герц Франк начинал как фоторепортер. И до сих пор работа над многими его фильмами начинается не со сценария, а с фотографий. Режиссер часто вспоминает репортерскую молодость и свою работу в газете «Ригас Балсс». Он тогда снимал фоторепортажи из восьми снимков - по одному на каждую полосу. Может быть, именно с тех пор и выработалась у режиссера привычка мыслить сериями кадров, изображением. Режиссер на многочисленных встречах со своими почитателями нередко демонстрирует все новые и новые серии снимков. Вот, например, обычная прогулка по Москве с режиссером-мультипликатором Юрием Норштейном. Для постороннего глаза в этих

фотографиях, возможно, не так уж много интересного. Случайные кадры. Вот Норштейн на лестнице эскалатора. Вот улыбается нам вполоборота. Вот он в битком набитом вагоне метро. Но для Франка все эти мимолетные наблюдения - бесценное сокровище. Для него важно заметить характерное для героя выражение лица, пластику, ощутить настроение, атмосферу. И еще множество трудноуловимых вещей, которые дают ключ к будущему экранному портрету.

Франк скептически относится к традиционному сценарию в документальном кино. Неоднократно он заявлял о том, что не может написать настоящий сценарий, потому что с трудом представляет себе, как будут разворачиваться во времени реальные события. А вот фотографии, по сути фотофильмы, которые Франк постоянно снимает, дают ему очень много. В одной из лекций, прочитанных режиссером в Вене, Герц Франк говорил:

«Профессор Ян Флейшер считает, что в написании сценария игрового кино нет законов, нет правил. Что же тогда говорить о документальном? Тут тем более нет никаких правил. И вообще никто не знает, что такое сценарий. Это как снежный человек: все о нем говорят, но никто никогда его не видел... И тем не менее мы начинаем наши фильмы с чего-то написанного. Правда, пишем это больше всего для продюсеров, для тех, кто нас финансирует. И сами входим в работу, в практическую реализацию замысла с этим якобы сценарием... Какую информацию может иметь документалист о том, что еще только произойдет в будущем? Он не может написать диалог, как в игровом фильме, не может сказать тем людям, которых собирается снимать: «Иди сюда или туда, скажи то-то!» Он входит в реальную жизнь, которая течет независимо от него. Хотя мы все знаем, что и здесь есть свои тонкости и секреты. Например, мы можем вступить в поток жизни в надежде, что произойдет «что-то», созвучное нашему замыслу, или, основываясь на наших прежних наблюдениях, ждать, что произойдет то, чего мы ждем. Но и в первом, и во втором случае успех съемки зависит от удачи и интуиции. Законы тут ни при чем»*

Много лет назад Герц Франк написал книгу «Карта Птолемея». В ней - размышления автора о документальном кино,

о методах работы, о проблемах, возникающих перед режиссером-документалистом. В самом названии книги заключен смысл многолетних раздумий мастера о природе документального кино и сценарных проблемах, с кинодокументалистикой связанных. Франк всегда считал, что для начала работы над фильмом нужна какая-то важная и оригинальная мысль, пусть даже еще не до конца и не точно сформулированная. Нужно высказанное или написанное СЛОВО. Однако, даже если удалось написать нечто похожее на сценарий, это еще только начало работы. Любой сценарий документального фильма, по мнению Франка, напоминает карту Птолемея. Этот древнеегипетский географ составил две тысячи лет назад замечательную карту Земли. Ею пользовались Магеллан и Колумб. Но Птолемей знал далеко не все. И его карту постоянно дополняли и уточняли путешественники во время своих странствий. Иногда даже серьезно изменяли. Но без нее никто не решался отправиться в путь. Так и съемочная группа, отправляясь в плавание, должна обладать своей картой Птолемея.

Фотографии, которые Франк снимает старенькой семидесятилетней «лейкой», подаренной ему еще отцом-фотографом, вполне заменяют ему традиционный сценарий. Впрочем, сам классик оговаривается: продюсеру, как правило, нужен сценарий. И Франк его пишет... В конце концов, не так уж важно, в какой именно форме сам режиссер готовит себя к предстоящим съемкам. Кто-то пишет, кто-то проигрывает в уме возможные варианты, кто-то рисует кадры и схемы, кто-то фотографирует. Главное, чтобы режиссер оказался собранным и внутренне подготовленным к началу съемок.

Фильм Герца Франка «Старше на десять минут» на людей неискушенных может произвести впечатление простой репортерской удачи. Снимали, мол, люди в детском театре и заметили во время спектакля живое и очень подвижное детское личико. Стали следить за тем, как этот милый и непосредственный ребенок смотрит кукольное представление. И получили в результате замечательный фильм, ставший одним из самых известных в мировой кинодокументалистике. На самом деле все было не так. Подготовка к созданию этого десятиминутного фильма продолжалась четыре года. Рождение замысла и все стадии его

воплощения в жизнь весьма поучительны. Важно не только придумать что-то оригинальное, но и суметь довести задуманное до реализации. По свидетельству самого Герца Франка, идея фильма пришла ему в голову, когда он заметил яркую реакцию какого-то ребенка во время спектакля в театре. Режиссер решил снять будущий фильм одним кадром. Предстояло скрыто наблюдать десять минут за интересным малышом в полутемном театральном зале. Это должен был быть кинофильм. Тогда еще на видео не снимали. Отсюда максимальная длина фильма в десять минут - такова продолжительность одной стандартной коробки киноплёнки. Герц Франк вспоминал о том, что, согласно его замыслу, съемка должна была вестись непрерывно. Вся суть заключалась в том, чтобы проследить реальное взросление маленького человека, пережившего в детском театре встречу со злом, трагедией, разочарованием, радостью, надеждой. Все это должно было отразиться на детском личике. Один персонаж. Один кадр. Десять минут реальной жизни. Ясно, что ничего после съёмки смонтировать, добавить или убавить в подобном фильме будет уже невозможно. Франк не из головы выдумал сценку в детском театре. Он видел ее. И, в соответствии со своими творческими принципами, приведенными выше, режиссер решил «вступить в поток жизни», справедливо полагая, что нечто подобное в театре может испытать еще какой-нибудь малыш. Оператор Франка, впоследствии ставший прекрасным режиссером, Юрис Подниекс поначалу раскритиковал этот замысел: в зале было темно, и советская пленка не позволяла вести съемку без дополнительного освещения, кроме того, оператору казалось невозможным десять минут, не отрываясь от визира, держать на крупном плане нужный кадр. Но режиссер не отказался от своего замысла. Франк всегда тяготел (и тяготеет сегодня) к философскому документальному кино. Это не значит, что он цитирует философов или снимает нечто заумное. Просто, о чем бы режиссер ни снимал, он говорит о вещах вечных и глубинных. Например, его картина «Вечный суд» - это не просто фильм о пойманном и приговоренном к смерти убийце. Документальные работы о всевозможных бандах, преступниках и садистах можно наблюдать на экране практически ежедневно. Иногда это просто

наглядные пособия для начинающих преступников. Авторов живо интересует то, как убили, чем убили, когда убили, на чем попались... У Франка разговор другой. О смысле жизни. И смерти. Поэтому его фильмы интересно смотреть и через тридцать лет после первого выхода на экран.

Вот и фильм «Старше на десять минут» - это не очерк о том, как дети сходили в театр и как им там понравилось. Режиссерский замысел (не важно - записанный или незаписанный на бумагу) четко диктовал автору проект будущего фильма. Сразу стало ясно, что и как следует снимать. Отменялись, к примеру, съемки того, как приходят в театр зрители, как они заполняют зал. Не нужно было снимать и сам спектакль - не в нем дело! Требовался один-единственный крупный план ребенка. Его глаза. Его переживания. Понятны были и точка съемки, и ракурс: ребенка нужно было снимать прямо в фас. Тогда мог получиться тот философский фильм, о котором мечтал автор (спустя много лет появится документальный фильм-парафраз на тему Франка под названием «На десять минут тупее» - о детях, отрешенно и самозабвенно углубившихся в компьютерные игры).

Реализация замысла потребовала больших усилий. Ни о каком репортерском везении в данном случае не могло быть и речи. И ставка делалась не на шальную удачу. Оператору удалось довести чувствительность пленки до нескольких сотен единиц, что давало возможность работать при очень маленькой подсветке. В зрительном зале театра была сооружена специальная кабинка, из которой скрытно велась съемка. Был установлен минимальный свет, направленный на маленького героя. Студия закупила три спектакля, чтобы можно было спокойно работать съёмочной группе. Режиссер тщательно изучил пьесу и определил тот десятиминутный фрагмент, в котором происходили разные по эмоциональному характеру и накалу события, позволявшие рассчитывать на яркую реакцию ребенка. Самым сложным было найти юного героя. Был проведен настоящий кастинг. Психологи, которые консультировали режиссера, подсказали необходимый возраст - три года. Сам режиссер был удивлен и признался, что собирался искать пятилетнего малыша. Психологи оказались правы. Реакция пятилеток была го-

раздо сдержаннее - кое-что в жизни они уже успели повидать и испытать... После того как ребенок был найден, фильм все равно удалось снять лишь со второй попытки. Мама неожиданно взяла малыша на руки, когда он заплакал, сочувствуя доктору Айболиту на сцене. Режиссер вмешался в происходящее, маме было строго указано на ошибку. И со следующего захода фильм, ставший впоследствии классикой, был успешно снят.

Никакого написанного сценария, по собственному признанию, у Герца Франка не было и при съемках одной из его последних лент «Дорогая Джульетта». По свидетельству самого режиссера, почти к восьмидесяти годам жизни он вернулся к тому, с чего начинал, - к репортажу. Будучи в Италии, в Вероне, он случайно вместе с туристами заглянул во дворик, где, по преданию, жила когда-то шекспировская Джульетта. То, что увидел там Франк, заставило его задержаться на день и снять за это время маленький фильм. Герц Франк снял тонкий и пронзительный этюд. Знаменитый балкон. Под ним - бронзовая статуя хрупкой Джульетты. И толпы веселящихся туристов, с дикими воплями врывающиеся каждое утро в этот дворик, лезущие фотографироваться в обнимку с грустной и нежной бронзовой Джульеттой. При этом каждый норовит схватить Джульетту за грудь. Есть, оказывается, в Италии такая счастливая примета. Правая грудь изваяния из-за этого надраена руками до блеска. Веселье, смех, радостные крики звучат целый день. Только двое изумленных японцев, потеряв восточную невозмутимость, оторопело взирают на это буйство. А еще над памятником живет птичка, которая выкармливает птенца. Его чуть не затоптала толпа, когда он выпал из гнезда. И несчастная Джульетта, ставшая не то поп-символом, не то чем-то вроде ярмарочного аттракциона, безмолвно страдает под собственным балконом. И Ромео нет рядом. Защитить некому...

Нужен ли был Мастеру в работе над таким фильмом сценарий? Мысль и сюжет фильма укладываются в три фразы (что, впрочем, отнюдь не умаляет достоинства фильма!). Опыт и профессиональное мастерство вполне заменили режиссеру литературную разработку. Как можно было предвидеть, сидя за письменным столом, например, такую финальную сцену: вечером в опустевшем дворике на фоне огромной стены, сплошь закле-

енной сотнями рукописных любовных посланий к Джульетте (есть тут и такая традиция), сидят, обнявшись и samozабвенно целуясь, двое влюбленных?.. Режиссер рассказал, что был свидетелем еще одной сцены. Она, увы, не попала в фильм. Ночью в этот дворик приезжают пожарные машины, и пожарники брандспойтами смывают со стен все эти любовные послания. А утром все начинается сначала.

Герц Франк не устает утверждать: документальное кино должно говорить о вещах тонких. Это философский вид искусства. Именно так к нему и необходимо относиться.

Как известно, искусство говорит со зрителями, читателями, слушателями на языке образов. Что такое образ в документальном кино, ясно далеко не всегда и не всем. «Как можно создать образ собаки, если мы снимаем настоящую собаку?!» - заявляли сомневающиеся в том, что образность вообще уместна в документалистике. Многие считают, что самым главным и определяющим в кинодокументалистике является именно «документ». А образы пусть останутся настоящему, большому искусству... Герц Франк - мастер образных решений, образных деталей. Он до сих пор гордится своим очень старым фоторепортажем о жизни рыбаков. Одна из фотографий запечатлела огромные камни в воде, на которых отложился белый соляной налет. Камни на снимке напоминали хлеб, густо посыпанный солью. Эти фотографии стали прообразом будущего первого фильма Герца Франка о латышских рыбаках «Соленый хлеб». А в одном из последних фильмов режиссера - во «Флешбеке» есть пронзительный по образной силе эпизод. Режиссер попадает в свой родной маленький латышский городок Лудзу. На каком-то пустыре находит много стеклышек. Оказывается, здесь шестьдесят лет назад стояла фотолаборатория его отца-фотографа. И это осколки стеклянных фотопластинок, на которых отец увековечивал своих земляков. В руках режиссера - крошечные осколки чужих исчезнувших жизней. В фильме «Шалом, Германия!» одним из героев станет старое немецкое пианино. После войны его как трофей привез в Союз из поверженной Германии некий советский офицер. Спустя полвека это пианино снова переедет в Германию - уже с наследниками того самого офицера. Вот только голос свой оно уже по-

теряло. Его все чинят, обновляют, но куда-то пропал его родной звук. Какой-то чужой у него стал голос...

На уже упомянутой лекции в Вене, после просмотра «Флеш-бека», Герц Франк много говорил об образности документального кино: «Мне вообще в жизни всегда помогает образ. Если я нахожу его для эпизода, тогда эпизод получается. Если нахожу для фильма, значит, и фильм складывается. А образ - это *продолжение наших чувств* в том предмете, который мы наблюдаем, о котором думаем... Вот лежит одинокий камень. Тысячи людей пройдут мимо, и камень останется камнем. А кто-то не пройдет, включит камеру и... В фильме «Флешбек» есть кадр, в котором два камня и вокруг желтые листья. Я снял его в осеннем стокгольмском парке после листопада. Я гулял со своим шведским коллегой-сценаристом и вдруг увидел эти два камня - один побольше, другой поменьше, - и мне почудились в них окаменевшие души - мужчины и женщины, которые в жизни прошли очень близко друг от друга, но так никогда и не встретились... Не суждено было. И на долю секунды это чувство меня кольнуло, но этого мгновения хватило, чтобы сделать снимок, который потом, через несколько лет, нашел свое место в фильме. Но вернемся к образу одинокого камня. Представьте себе, что я сниму его - один-два метра - для кино. Это будет просто информационный кадр - да, вот камень. А если я буду в десять раз дольше смотреть на этот камень, сниму десять метров и вставлю в свой фильм, то за этим будет некая мысль, объясняющая, почему это для меня так важно. А если я еще сделаю отъезд до общего плана, так, что зритель увидит, что камень лежит на дороге и мешает, но люди не убирают его, а объезжают, то в фильме уже возникнет некий образ их жизни, а может быть, даже образ национального характера. Скажем, такое легко вообразить себе в какой-нибудь российской глубинке, но никак не в Германии...»²

В своей книге «Карта Птолемея», пытаюсь объяснить, как в реальной жизни документалист может искать образы, Франк приводил такой пример. Однажды он увидел оброненную посередине проезжей части дороги гвоздику. Движение было оживленным, и казалось удивительным, что колеса машин не

раздавили этот цветок. Подойдя ближе, Франк увидел рядом с цветком резкий след торможения - какая-то машина круто взяла в сторону и в последнюю секунду объехала гвоздику. «С тех пор огибающий гвоздику след и «крик» тормозов стали для меня, так сказать, зрительно-звуковой формулой «рождения» образа. Фотографируя, участвуя в создании фильма, я все чаще стал убеждаться, что и человека, и событие, любой реальный факт, любой предмет, не лишая его будничной достоверности, можно показать *образно*, если в нем удастся обнаружить и запечатлеть вот этот «след души». Он может проявиться как угодно и в чем угодно: в детали, настроении, состоянии природы, неожиданном стыке кадров, сочетании изображения, звука и слова и т.п.»³

Герц Франк постоянно говорит и пишет о том, что в документальном кино показать жизнь глубоко, объемно и правдиво можно только тогда, когда удастся перейти на язык образов: «Образы пробуждают фантазию. От них, как от камешков, брошенных в воду, разбегаются круги ассоциаций - одно воспринимаешь непосредственно, другое воображаешь, третье чувствуешь, и таким путем, несмотря на сжатость показываемого, все же создается ощущение целостности и глубины»

Утверждая, что сценарий вовсе необязателен для документального кино, многие режиссеры (и Герц Франк в том числе) вовсе не имеют в виду отсутствие авторского замысла. Множество режиссеров постоянно — и в подготовительном, и в съемочном периоде - «пишут» в голове свои сценарии и монтажные планы. Они без конца «монтируют», «комбинируют» отснятые и будущие эпизоды, придумывают всевозможные варианты финала и начала. Это страшно утомительный и изнурительный труд. В то время как остальные члены съемочной группы могут после съемки отвлечься и наслаждаться всевозможными прелестями жизни путешественника-документалиста, режиссеры нередко ходят озабоченными, погруженными в себя и недовольными. И дело не в их плохом характере. Значит, что-то не придумывается, не соединяется, не выстраивается. Настоящий режиссер думает о таких вещах всегда. Дилетант спохватывается, лишь начиная монтаж. Как правило, тогда бывает уже поздно...

В предисловии к своему сценарию «Жили-были «Семь Симеонов» Герц Франк писал, продолжая свою давнюю тему «Карты Птолемея»: «Конечно, жизнь сочнее и разнообразнее наших предположений, и мы должны быть готовы к любым поворотам. Но сценарий как раз и помогает нам ориентироваться в бурном океане жизненных фактов, видеть рифы, находить верный курс»⁴

Герц Франк часто и с удовольствием вспоминает о своем репортерском прошлом. Да и сейчас почти всегда с ним камера или фотоаппарат. Франк - человек, не устающий снимать тонкие, удивительные по мастерству и интуиции вещи.

Однажды для своей телевизионной программы «Всплеск культуры?» (телеканал «Интер») я снимал в Израиле большой сюжет о знаменитом драматическом театре «Гешер». Всемирно известный коллектив под руководством режиссера Евгения Арье ставит очень интересные, необычные по форме спектакли. Нередко они напоминают коллажи. Живая актерская игра часто сочетается с декорациями-диапозитивами, фрагментами из художественных фильмов, субтитрами и многими другими любопытными вещами. Я искал архивные кадры, и театр любезно предоставил мне целую кассету «любительских» съемок старых репетиций. Неизвестный автор, не отрываясь, много часов пристально следил за репетициями. На пленке оказались замечательные кадры: импровизации актеров и режиссера вызывали то смех, то слезы. Пленка запечатлела, в частности, рождение одной блестящей актерской сцены. Исполнителю предстояло изобразить нелепую, трагическую и в то же время смешную (!) гибель своего персонажа - одного из героев «Одесских рассказов» Бабеля. Сперва ничего не получалось. И вдруг актера озарило! На наших глазах несчастный сын торговли курами тети Песи падал от случайной бандитской пули, изображая в блистательной пантомиме не то умирающего лебедя, не то отчаянно трепыхающуюся в руках резника курицу. На любительской пленке остался фейерверк находок, набросков, этюдов. Меня поразило то, как точно снят этот материал. Автор будто предвидел развитие действия, не упуская ничего важного и интересного. Мне стало любопытно, кто же этот внимательный и цепкий энтузиаст-видеолюбитель? Я повнимательнее

присмотрелся к полустертой надписи на кассете и прочел еле разборчивые слова: «Съемка Герца Франка»

В уже упоминавшейся книге «Карта Птолемея» Франк пересказывал свой разговор с латышским оператором-документалистом Валдисом Крогисом. Речь там шла о столь необходимой и важной для документалиста интуиции: «Интуиция. Документалиста она часто выручает. Я бы даже причислил ее к неперенным качествам режиссера, сценариста и особенно оператора. «Начиная снимать человека, — рассказывал мне Вал-дис Крогис, - я не всегда даже знаю, что будет дальше - какой длины будет кадр и куда пойдет камера. Но тут она начинает как бы сама двигаться, потому что появился контакт с человеком. Это очень приятно - предугадывать жесты и движение, спанорамировать именно в ту сторону, куда человек бросил взгляд, и отыскивать, не отрываясь от камеры, то, что его заинтересовало. Для меня вся радость в том и состоит, чтобы именно во время съемки что-то открывать, исследовать, размышлять, чувствовать, а не фиксировать лишь что-то заранее оговоренное. Только потом понимаешь, что управлял процессом съемки, думал о крупности, ракурсе, движении, композиции. Но это где-то в подсознании, потому что во время съемки как бы слился с человеком»⁵

Фильм Герца Франка «Флешбек» - это фильм о собственной жизни и творчестве.

Размышляя о том, не слишком ли грубая вещь — камера для вторжения в личную жизнь человека и его душевные переживания, Франк отвечает: нет! Он считал и считает, что, погружаясь в чье-то счастье или несчастье, авторы фильма заставляют и зрителей окунуться не только в судьбу другого человека, но и в свою собственную. Тогда возникает резонанс между экраном и зрительным залом. В эти минуты документальное кино приближается по силе воздействия на зрителей к художественному.

В разных видах искусства тема художника и его творчества возникала нередко. Достаточно вспомнить легенду о Пигмалионе, роман Томаса Манна «Доктор Фаустус» или хотя бы «Портрет Дориана Грея» Оскара Уайльда. Вспомним и главное действующее лицо фильма «8^х/2» Федерико Феллини - режис-

сера Гвидо Ансельми. В документальных фильмах авторы на экране появлялись не часто. Человек с киноаппаратом в фильме Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом» - это все-таки не сам Дзига Вертов. Однако в последнее время режиссеры-документалисты стали полноправными героями экрана. Появился фильм знаменитого эстонского режиссера Марка Соосаара «Дом для бабочек». Главное действующее лицо - сам автор. А еще его маленькая дочка, которая постоянно смотрит диснеевский мультфильм «Белоснежка», танцует и подпевая Дине Дурбин. «Дом для бабочек» - это фильм о нежности и страхе перед надвигающейся старостью. О боязни потерять любимую женщину. О маленькой дочке, чем-то похожей на малыша из давнего фильма Герца Франка. Этот фильм если и не исповедь, то что-то очень на нее похожее. И понятное каждому, кто когда-либо испытывал любовь, одиночество, надежду и разочарование. И все же напрашивается вопрос: а можно ли снимать фильмы о себе, стоит ли? Нет ли во всем этом налета нарциссизма и злоупотребления служебным положением?

Этика и документальное кино - тема особая и бесконечная. Сам Герц Франк часто говорит о том, что сомневается в правомерности своих вторжений в жизнь других людей. Колеблется, но все равно делает это. Он приходил в камеру осужденного на смерть и невольно давал тому надежду на спасение. Он создавал веселый фильм о семье музыкантов Овечкиных и невольно приложил руку к их славе, которая обернулась вскоре страшной гибелью этих людей. Он снимал свою умирающую жену. Он, наконец, снимал в фильме «Флешбек» себя самого на операционном столе, находящегося на грани жизни и смерти.

Фильм о себе Герц Франк строит на острой, даже страшной драматургии. Он отправляется в больницу. Ему предстоит сложнейшая операция на сердце. Исход ее проблематичен. Шансов на успех - 50 на 50. Почти случайно в гости к Франку приезжает немецкий телеоператор, его приятель. И Франк на глазах у зрителей просит оператора снять предстоящую операцию. От начала до конца. Чем бы она ни закончилась. Сам по себе это сильный драматургический ход. Мы, конечно, понимаем, что все обойдется благополучно. Раз уж мы смотрим этот фильм, то ясно, что автор останется жив и будет более-менее здоров. Но пружина запущена. И смотреть,

как одинокий пожилой человек, которого даже некому проводить в госпиталь, отправляется на операцию, страшно. Кстати, такие драматургически мощные и эффектные ситуации, когда болезнь, угроза смерти нависают над персонажами, нередко с успехом используются в игровом кино. Знаменитый художественный фильм французского режиссера Аньес Варды «Клео от пяти до семи» рассказывал о состоянии молодой женщины, которая на протяжении нескольких часов ждет результата медицинского анализа. Он безоговорочно может поставить крест на ее жизни. Напряжение и драматизм ситуации там, к счастью, разрешались так же благополучно, как и в фильме Герца Франка.

Фильм «Флешбек» - анализ у роковой черты своей жизни и собственного творчества. В нем причудливо перемешаны эпизоды из личной жизни автора и фрагменты самых разных его фильмов. Лично мне фильм «Флешбек» напоминает «8/2» Федерико Феллини. Попытка разобраться в том, что ты вообще делаешь на земле, зачем появился на свет, что тебя мучает и не дает безмятежно радоваться каждому прожитому дню, зачем ты снимаешь именно эти фильмы и почему - хоть умри! - не можешь снимать другие, - вот вопросы, над которыми бились и Феллини, и Франк. У Феллини это было смешнее. У Франка - гораздо страшнее. Один из сильнейших и напряженнейших эпизодов фильма «Флешбек» - сама операция. На экране монитора движется к сердцу зонд. В параллельном монтаже мы видим лицо хирурга и ощущаем все его скрытые переживания. Операция рискованная, и врачу не до камеры. Поединок со смертью на глазах у зрителей драматичен и страшен. Каждый из нас множество раз видел похожие кадры в новостях и всевозможных телепрограммах. Хирурги склонились над больным. Что-то режут. Что-то шьют. Берут инструменты. Кладут инструменты... В информационных сюжетах мы не успеваем сопереживать тем несчастным, которые оказались на операционном столе. Мы их не знаем. Мы равнодушны и спокойны. И если на крупном плане режиссер не заставит нас, к примеру, любоваться открытым пульсирующим сердцем или хлещущей кровью, то зрители особых потрясений не испытают. Режиссер Франк в своем фильме сразу же включил мощный механизм сочувствия, сопереживания. Мы переживаем за героя, которого успели полюбить, и волнуемся, даже догады-

ваясь о счастливом исходе. Сильный драматургический ход налицо. И это крайне важно. Ведь фильм Франка - полнометражный. Это не миниатюра, которая может держаться на эфемерной драматургии, на настроении или просто на необычном наблюдении. Удержать внимание зрителей час-полтора без мощно выстроенной и продуманной драматургии попросту невозможно.

Герц Франк рассказывает:

«Для меня образ фильма чаще всего скрыт в названии. Когда я нахожу его, то как-то сами собой начинают выстраиваться и драматургия, и сюжетная линия, и человеческая история.

Образность и сюжет - вот что приближает документальное кино к игровому по силе воздействия на зрителей. Образность и сюжет помогают ориентироваться в хаосе жизни, собирать разрозненные факты жизни в человеческую историю, которая не всегда выстраивается хронологично. Во «Флешбеке» есть надпись: «Я погружался в прошлое, как в сон. И не важно, что случилось раньше, что позже. Это случилось во мне» Для меня важно было собрать не биографию, а историю взросления души.

Фильм рождался постепенно. Факты, документальные кадры, собранные воедино, образовали художественную ткань с определенной философией и сложившимся по ходу дела сюжетом. А визуальный ряд стал той основой, тем хребтом, к которому приросли слова, музыкальные ассоциации, шумы, даже тишина, ведь у нее тоже свой голос...»⁵

Франк много раз говорил, что его представление о документальном кино сложилось под впечатлением Дзиги Вертова. Когда начинающий документалист Франк прочел только что вышедший сборник статей и материалов Вертова, он понял, что это то, о чем сам он думал, интуитивно к этому подбирался.

Герцу Франку в свое время очень нравились работы латышского документалиста Улдиса Брауна, возродившего в документальном кино Латвии вертовские традиции. На Франка большое впечатление произвел, скажем, такой эпизод Брауна. Франк описывал его: «Каменщики укладывают кирпичи, все просто, буднично, но затем идет панорама по кирпичной стене, до оконных проемов, и диктор говорит: «Дом еще строится, а картинная галерея уже готова...» И действительно, пустые оконные

проемы кажутся картинами! Березовая роща. Зимний пейзаж. Стройка. И обычный труд каменщика наполняется поэзией»⁶

В творчестве Дзиги Вертова Франк особенно ценит его образный подход к документалистике. Он утверждает, что секрет документального кино таится в таких вертовских словах: «Ближе всего к моему методу, очевидно, приближается метод Михаила Михайловича Пришвина. Он, как и я, считает, что «можно прийти с карандашом или кистью, как это делают живописцы, и тоже по-своему исследовать природу, добывая не причины явлений, а «образы». Он говорит, что только «живопись систематически с давних времен изучает по-своему природу и в художественном смысле делает такие же открытия, как и наука...» Я прихожу не с кистью, а с киноаппаратом, с прибором, более совершенным, и хочу проникнуть в природу с художественной целью, с целью сделать образные открытия, добыть драгоценную правду не на бумаге, а на пленке - путем наблюдений, опытным путем. Это смычка хроники, науки и искусства»⁷

Франк постоянно возвращается к тому, что документальное кино - философское кино. Есть во «Флешбеке» страшный кадр. Зарапигненное лицо человека, искаженное болью. В оригинальном виде, в рабочем материале этот кадр длится всего несколько секунд. Режиссер его растянул во времени. Франк говорит, что этот кадр напоминает ему кадр из фильма «Старше на десять минут». Но там человек входил в жизнь. А здесь человек встретился со смертью. Это искаженное страданием лицо бывшего оператора фильма «Старше на десять минут» Юриса Подниекса. Подниекс впоследствии стал знаменитым режиссером-документалистом, снял культовый фильм «Легко ли быть молодым?». Его обезображенное гримасой лицо Франк снял на седьмой день после гибели двух операторов, работавших на фильме Подниекса, - Андриса Слапиньпа и Гвидо Звайгзне. Шел девяносто первый год. Во время столкновений рижских демонстрантов с армией оба оператора, снимавшие эти события, были застрелены. Франк и Подниекс пришли на то место, где недавно погибли их коллеги. Франк направил камеру на своего друга, увидев его искаженное горем лицо... Замедленные (или, наоборот, ускоренные) кадры можно встре-

тять едва ли не в каждом фильме молодых телережиссеров. Чаще всего никакого смысла в такой трансформации изображения нет. «Так смешнее», «так красивее», «так современнее» - вот и все аргументы режиссеров. У Франка этот нехитрый прием становится способом выразить страшную трагедию. Это действительно кадр, грозно перекликающийся с крупным планом невинного малыша из старого фильма. Режиссер подчеркивает эту переключку в фильме «Флешбек» и звуком. Кадр, запечатлевший страшное лицо Юриса Подниекса, сопровождается музыка из фильма «Старше на десять минут». Подниекс не разрешил Франку снимать себя дальше. Всего несколько секунд остались от той съемки на седьмой день гибели операторов-документалистов... Один из погибших операторов - Анд-рис Слапиньп - был моим приятелем и соучеником по ВГИКу. Он привозил после каждых каникул в общежитие какой-то необычно крупный латышский горошек - «горошок» (с ударением на последнее «о», как он говорил) и жарил его с луком и шкварками. Он приезжал ко мне в Киев снимать чемпионат по конному спорту и страшно гордился тем, что снял падение с лошади британской принцессы Анны, которая была тогда знаменитой спортсменкой...

И в заключение еще несколько слов самого Герца Франка. На мой взгляд, они чрезвычайно важны и очень точно определяют авторский подход к делу этого замечательного мастера: «Во всяком роде искусства - документальное кино не исключение - есть свое колдовство, свои тайны языка, которые должны быть созвучны замыслу. Понятно, что ресурсы киноязыка и его всевозможные сочетания далеко не исчерпаны. Вот почему, о чем бы я ни делал фильм, меня, помимо темы, всегда влекут еще и эти тайны языка... Опыт и интуиция подсказывают мне, что образы «Новой земли» надо начинать искать с помощью фоторазведки. Ведь точно найденный визуальный образ может послужить камертоном будущей картины. Писатель пользуется словами. Музыкант - нотами. А мы, документалисты, наверное, должны начинать с конкретных кадров. И первый вопрос, который необходимо себе задавать: что именно мы увидим на экране?»⁸

Глава 16

Сергей Лозница и предшественники

Несколько лет назад в Москве на ежегодной встрече режиссеров-документалистов ШРОТ, организуемой при содействии ЮНЕСКО, показывали новую работу режиссера Сергея Лозницы «Полустанок». Многих искушенных профессионалов увиденное повергло в полное изумление.

И удивляться было чему.

В фильме «Полустанок» герои фильма беспробудным сном спали на экране. Около тридцати минут. Весь фильм.

А в фильме «Пейзаж» герои режиссера Лозницы минут двадцать ожидали автобуса на остановке. Потом минут пять пытались втиснуться в него. Потом уезжали в этом автобусе. И все. В первом и во втором фильме не было ни диктора, ни музыки, ни синхронных интервью. Во втором фильме, правда, присутствовали странным образом препарированные закадровые реплики - но об этом позже.

Искушенные ценители документального кино и знатоки киноавангарда могут вспомнить нечто отдаленно похожее. В 1964 году знаменитый американский авангардист Энди Уорхол снял фильм под названием «Сон». Там на протяжении шести часов спал человек. Историк, теоретик и практик кино-и теледокументалистики Сергей Муратов так описывал киносеанс, на котором демонстрировался тот давний американский фильм: «На экране крупным планом - живот. Живот спящего человека. Живот равномерно поднимается и опускается. Звук тоже присутствует: спящий ритмически посапывает. Проходит минута. Две. Три. Десять. Смешки в зале сменяются недоуменным молчанием, затем криками возмущения. Зрители

начинают покидать зал. Минут через тридцать на экране появляется голова спящего. Кто-то, не выдержав, кричит: «Да проснись же ты наконец!» Но герой фильма стоически продолжает посапывать. Таково содержание картины, в которой на протяжении шести часов демонстрируется спящий человек. Ни действия, ни сюжета. Ни диалога. Работая над другим своим фильмом, Энди Уорхол установил кинокамеру на сорок первом этаже нью-йоркского небоскреба. В течение суток оттуда с одной точки велась съемка. По словам Уорхола, материал получился настолько ценный и волнующий, что у него «сердце разрывалось, когда пришлось делать купюры» Конечно, по сравнению с фильмами знаменитого Энди Уорхола работы Сергея Лозницы наполнены несравненно большим смыслом, эмоциями, и рассчитаны на гораздо более широкую аудиторию. Что и подтверждают двадцать семь высших наград престижнейших международных кинофестивалей - во Франции, Германии, Польше, Португалии, Бельгии.

Когда-то я уже вскользь упоминал о фильме «Полустанок». Остановимся на нем чуть подробнее. Фильм (черно-белый) начинается с общего плана маленькой железнодорожной станции. Затем мы оказываемся в крохотном зале ожидания. Ночь. Под потолком горит лампочка. Усталые люди спят на лавках в ожидании своих поездов. Сменяют друг друга крупные и средние планы. Лица женщин, детей, мужчин. Усталые, утомленные, измученные. Свисают с лавок руки, ноги. Зрители ждут, когда начнется какое-нибудь действие. Но оно не начинается. Мы постоянно видим лишь все новые и новые лица спящих путешественников. Правда, минут через десять мы заметим, что происходит что-то странное с их одеждой. Они лежали вроде бы в зимних нарядах - в тулупах, шапках, пальто. А теперь все одеты полетному. Детки спят в маечках, женщины в легких сарафанах. А потом одежда на спящих вновь станет не то осенней, не то зимней (фильм снимался почти год). Пару раз покажется, что кто-то из людей вот-вот проснется. Уже приоткрыл глаза, начинает приподниматься. Но в последний момент вновь засыпает на своей скамейке. Так фильм и заканчивается. В фонограмме - тяжелое дыхание, бормотание, сопение и храп. Пару раз мы услышим, как где-то вдали проносится мимо этой

станции состав. Слышны отдаленные гудки и перестук колес. Но спящие ничего не слышат. А еще вроде бы летом прошел дождь. Он стучал по крыше. Вот и весь фильм.

Сергей Лозница заявляет о том, что не признает в своих документальных фильмах никакой драматургии. Аристотель с его правилами не имеет к нему ни малейшего отношения. Режиссера не интересует сюжет, его не волнует наличие какого-либо действия, что на протяжении почти ста лет является общепризнанным требованием к любому фильму. Сергей Лозница считает, что разговоры о конфликте, завязках, развязках, кульминациях и прочем надуманы и неактуальны. Он отрицает в конструкции фильмов все, что может быть сформулировано словами. «Меня интересует не действие, а пауза!» - заявляет режиссер. Это, по его мнению, самое интересное, важное и ценное в документальном кино. А еще на эмоциональное состояние зрителя нельзя просто и откровенно влиять и давить музыкой - это, по мнению режиссера, легкий и поверхностный путь. И не кинематографический.

В фильме «Фабрика», как и в большинстве картин Сергея Лозницы, тоже практически ничего не происходит. Мы увидим маленькую старую фабрику в каком-то заснеженном русском городке. Дымит ее огромная труба среди сугробов. Что выпускает эта фабрика, толком так и не ясно. Сперва два-три общих натуральных плана. Длинный кадр фабричной проходной. Люди за работой. Делают какие-то глиняные формы. Отправляют в печь будущие изделия. Ставят какие-то детали на транспортер. Снимают что-то с транспортера. Бросают изделия в печь на обжиг. Вытаскивают что-то из печи. Ни одного слова диктора. Ни единой реплики персонажей. Впрочем, в отличие от многих других работ режиссера здесь на мгновение в фонограмме возникнет музыка. В эпизоде, где рабочие молча едят в заводской столовой, из репродуктора прозвучат какие-то музыкальные звуки, если не ошибаюсь, несколько тактов Шопена. Минут через десять такого просмотра зритель, мучительно соображающий, что бы все это означало, начинает испытывать что-то вроде просветления. Поневоле приходится думать, глядя на экран, копать в собственных мыслях и прислушиваться к своему душевному и житейскому опыту. И тогда перед изум-

ленным зрителем начинает разворачиваться довольно жуткая картина. Люди на экране заняты каким-то странным трудом. Они выполняют простейшие физические действия. Что-то снимают, что-то переключают, что-то куда-то бросают, что-то передают друг другу. Вообще весь антураж фабрики и ее работники вполне могли принадлежать и прошлому веку, и даже позапрошлому. Что-то подобное делали, возможно, и в рабовладельческие времена. Но поражает даже не это. Потрясает какое-то странное смирение, с каким работники делают свое дело. Поразительное равнодушие, привычка и даже некое умиротворение сквозит в каждой фигуре, написано на каждом лице. Похоже, никого не тяготит этот дикий монотонный труд, эта затягивающая рутинка. Странно и жутко наблюдать своеобразную грацию этих живых механизмов. Нежность и внимательность друг к другу, которая иногда проскальзывает на равнодушных и безмятежных лицах. Не знаю, то ли имел в виду автор, о чем я пишу сейчас. Сергей Лозница никогда не комментирует свои фильмы, не расшифровывает замысел, утверждая, что там все и так ясно. Мне кажется, «Фабрика» - это фильм о невероятном человеческом смирении. О безграничной возможности и способности выживать в самых диких условиях. Эта фабрика людям очень нужна. Попробовал бы кто-нибудь ее закрыть! Тут такой бунт бы начался! В один миг всякое смирение с лиц исчезло бы. Людям деньги нужны - есть надо, семьи содержать. Это фильм о смирении перед жизнью, о готовности принять ее тяготы и страшный финал. «Фабрика» - это просто-таки экзистенциальное произведение. Что-то есть здесь от Камю.

Точно так же и фильм «Полустанок» - это притча, аллегория. Рассказ о людях, уснувших где-то на задворках истории человечества. Мимо них проносится жизнь, эпоха (как те невидимые, пролетающие лишь в звуке за кадром поезда). А люди и страна находятся в тяжелом забытии, да так, что не в силах раскрыть глаза и посмотреть вокруг себя ясным взглядом.

Работы Сергея Лозницы заметно отличаются от традиционных документальных фильмов. Особенно от современной телевизионной документалистики. Если присмотреться к ее основному потоку, который ежедневно проносится по телеэкранам, становится понятно, что это совершенно «другое кино». ПРИН-

ЦИПИАЛЬНО ДРУГОЕ. Телевидение - не только благо и главная надежда документалистов. Оно таит в себе и серьезные опасности, которые нужно знать, и надо отдавать себе в этом отчет. Набор не очень хитрых правил, которыми руководствуются многие руководители телеканалов, постепенно становится законом. Например, строжайшее соблюдение формата, минимум авторских изысков, немножко желтизны и хороший темп. Продюсеры пришли к этому эмпирически, просчитав максимальный зрительский эффект. Они дорожат рейтингами и не желают рисковать, связываясь с непредсказуемыми (с точки зрения прибыли) художественными экспериментами. Один за другим на крупнейших телеканалах России выходят телефильмы, будто сделанные одной рукой. Киров и его женщины. Светлана Аллилуева и ее мужчины. Тайная жизнь Сталина. Фобии Гитлера. Эффект такой, будто налажено конвейерное производство. Стиль один. И фразеология похожая. Если в фильме на первой же минуте нет «зацепки», «крючочка», считается, что драматургия никуда не годится. Доверчивый режиссер может подумать, что это истина в последней инстанции. Хотя ни у Эйзенштейна, ни у Аристотеля так категорично нигде вопрос не стоит.

Кинорежиссер Сергей Лозница - наш земляк, которого, увы, гораздо лучше знают в России, Германии и Голландии, чем на родине. В его фильмах нет никакой традиционной зацепки не только на первой, но и на двадцать первой минуте. А фильмы | эти - произведения искусства, которые рассказывают (без единого слова) о стране и людях больше, чем иная энциклопедия.

В фильме «Пейзаж», о котором мы уже упоминали, на экране всего лишь жители захолустного городка, которые большую часть экранного времени мерзнут на автобусной остановке. Как из этого можно было сделать фильм о прошлом, настоящем и будущем, о природе человека и ближайших перспективах человечества - загадка подлинного мастерства и таланта. На протяжении двадцати минут мы будем рассматривать людей, ожидающих автобус. Старенькие пенсионерки и солдаты, студентки и бомжи, пьяные и трезвые, веселые и печальные - их лица и фигуры, показанные бесконечными панорамами, дают самый

настоящий портрет нынешнего общества. Как говорили раньше, это просто-таки панорама современной жизни. Показанное нам ожидание становится на экране каким-то символическим. Эти люди ждут уже не просто автобус. Кажется, что они ожидают чего-то гораздо большего. Так ждут счастья. Избавления. Радости. И ждут наши герои по-разному. Нетерпеливо. Смирено. Страстно. Понятно, что режиссер с группой провел немало часов и дней на этой остановке, чтобы найти такое количество типажей и характеров. И наконец, происходит то, чего так все герои ожидали: автобус прибыл. Люди пытаются втиснуться в машину. Так же не спеша несколько минут мы будем следить за тем, как люди пытаются влезть в автобус. Давка, толчея, ссоры. Кто-то протискивается вперед, другие грустно отступают в сторону, потеряв всякую надежду. Невероятно долго все это происходит на экране. И эта длина кадров вдруг заставляет смотреть на экран как-то по-новому. Ты понимаешь, что и здесь режиссер рассказывает вовсе не о штурме автобуса озверевшей толпой. Это все та же драка людей за место под солнцем, очередная попытка взобраться на самый верх, пробиться, если угодно, к счастью. Триумф одних и поражение других. Несколько минут режиссер будет показывать нам тех, кто благополучно оказался в автобусе. Их мы увидим через запотевшие стекла. Это новый эпизод. Люди взирают сверху, со своих мест в автобусе, на тех, кто только пытается влезть внутрь. Как благополучны, невозмутимы и умиротворенны эти счастливицы, сидящие в креслах! Они поглядывают на толкающуюся и ругающуюся толпу, как небожители. И наконец, мы станем свидетелями того, как автобус трогается с места. На среднем плане поплывут мимо нас окна, все быстрее, быстрее. Режиссер монтирует окна, наверное, десяти или двадцати автобусов, проносящихся мимо нас, - на одной крупности, снятых с одной точки. Скорость все выше. Стробит изображение. Здесь впервые в фильме взрывается ритм. Кажется, что этот автобус разгоняется до невероятной скорости. Этому ощущению способствует и фонограмма - в ней переплетены реальные шумы и звуки, напоминающие старт космической ракеты. Кажется, что сейчас улетит этот наш автобус со всеми своими пассажирами - человечеством - на невероятной скорости куда-то в космос. Но вот

автобус, наконец, вылетает из кадра. И ничего не изменяется. Никто никуда не улетел. Остался все тот же пейзаж, грустный и унылый. И старичок с велосипедом ковыляет куда-то по дороге. И какой-то местный оборванец входит в кадр, насвистывая дурацкий веселенький мотивчик...

Рассказывая об этом фильме, я не случайно сказал, что перед нами проходит «панорама» лиц и жизни российской глубинки. Весь этот фильм построен на бесконечных панорамах. Этот режиссерский прием выдержан с первых кадров до самого финала. Каждый кадр фильма - это медленная панорама слева направо. До того как мы оказываемся на автобусной остановке, режиссер покажет нам поселок, в котором происходит действие. И поселок, и люди на остановке сняты непрерывными панорамами. Они ни разу не останавливаются. Камера движется очень медленно. Для большей плавности стыков режиссер использует простой эффект: камера в конце панорамы уходит на что-то черное (такое впечатление, будто черное дерево или столб на мгновение перекрывает кадр). Следующая панорама начинается точно с такой же черноты. Переход с черного на черное в монтаже не заметен, это затемнение кадра длится ровно столько, сколько занял бы настоящий ствол дерева, попади он в кадр. Поэтому ритм действия сохраняется и панорама кажется непрерывной. Когда в кадре люди, панорама заканчивается черной смазкой - вроде бы на переднем плане кто-то на мгновение перекрывает объектив. Следующий кадр подхватывает это движение и тоже заканчивается черной смазкой по переднему плану. Все это создает своеобразный ритм, стиль и манеру фильма.

Вообще-то, панорама - достаточно традиционный операторский и режиссерский прием. Ничего удивительного и поразительного воображение в панораме как таковой нет. Но у талантливых авторов панорамы могут стать интереснейшим способом ведения повествования, очень эффективным и эффективным выразительным средством. В этом смысле у Сергея Лозницы были замечательные предшественники.

Сделаем небольшое отступление от главной темы нашего разговора, чтобы остановиться на творческих возможностях использования панорам большими мастерами кино.

Немецкий киновед Франк Шнелле проанализировал работу режиссера, очень отличающегося по стилю и манере от героя нашей статьи. Особое внимание Шнелле уделил его панорамам: «Американский режиссер Роберт Земекис имеет свой фирменный знак: почти все его фильмы начинаются своеобразной прелюдией. Она состоит из панорам, проездов или постепенного изменения крупности планов - от максимально общего к крупному или даже детали. Но самая сложная из всех завязок Земекиса разыгрывается в ленте «Назад в будущее». Там камера, изменяя направление движения на противоположное, делает три панорамы, не останавливаясь. Сначала она движется слева направо, демонстрируя десятки стенных часов. Потом, немного ниже, она перемещается в обратном направлении, налево, открывая при этом для обозрения ряд химеричных технических конструкций, которые включаются словно бы рукой какого-то невидимки, а также приближается к телевизору, где в этот самый момент звучит сообщение о ящике украденного плутония. В конце концов камера опускается еще ниже, к двери, и находит ноги Марти, который именно в это время входит в комнату. Ему еще только предстоит узнать о том, что нам уже известно: хозяина этой комнаты сейчас нет дома. Когда роликовая доска Марти откатывается вправо, камера еще раз передвигается вместе с ней, и в поле ее наблюдения оказывается ящик с плутонием, запрятанный под столом. Каждый этап этой длинной панорамы, которая состоит из трех путешествий камеры, выдает зрителям новую порцию важной информации: ясно, что в фильме сейчас пойдет речь о быстротечном времени (многочисленные часы на стенах), о снэгшибательных изобретениях и о чрезвычайной опасности»¹

Напомню еще один пример эффектной вертикальной панорамы. Знаменитый фильм Барри Зонненфельда «Семья Адаме» начинается так: на среднем плане милые и симпатичные молодые люди в разноцветных вязаных шапочках и шарфиках поют веселую рождественскую песенку у дверей какого-то особняка. Камера панорамирует вверх, мимо нас проезжают входные двери, украшенные традиционным еловым веночком, но почему-то накрепко запертые. Панорама продолжается - мы проезжаем мимо неожиданно темных в этот праздничный вечер

окон, поднимаемся до уровня крыши - и только тут встречаемся с непутевой семейкой Адаме. Все они собралась наверху. Стараясь не шуметь, чтобы не спугнуть веселых музыкантов, они подтаскивают к краю крыши огромный котел с кипятком и аккуратно переворачивают его вниз.

Но панорама может не только эффектно ввести зрителей в курс дела, интригуя, пугая или веселя. Ей, оказывается, доступны и гораздо более тонкие вещи. Искусствовед Владимир Виноградов обратил внимание на то, как использовал панорамы в своей работе режиссер Андрей Тарковский. Исследователь отмечает: «В фильмах «Иваново детство», «Андрей Рублев», «Со-лярис» Андрей Тарковский пользуется своеобразным приемом движения камеры. Это, на мой взгляд, одна из интереснейших находок творческого тандема режиссера А. Тарковского и оператора В. Юсова. Этот прием позволил сделать новый шаг в создании особого кинопространства, к которому стремились многочисленные мастера мирового кинематографа. Суть его состоит в отказе камеры полностью обслуживать примитивный ход действия, сюжета и неотступно следить за действующими персонажами. Идея состоит в том, чтобы дистанцироваться от элементарного рассказа, включить в поле зрения камеры элементы и детали, которые непосредственно никак не касаются основной сюжетной линии. В самом действии, когда камера скользит по одной ей понятной траектории, возникает ощущение, что рассказ не ограничивается лишь какой-то конкретной историей. Череда событий будто вписывается авторами в другой, более сложный текст. Благодаря этому мы ощущаем, что реальность имеет какой-то многозначительный, более глубокий и таинственный характер»²

Возможно, именно эти необычные панорамы в фильмах Тарковского и порождали ощущение, что мы смотрим на происходящее не глазами героев, даже не глазами автора, а с какой-то высшей, космической, возможно, даже Божественной точки зрения.

Мне кажется, нечто подобное заложено и в основу, в саму идею панорам Сергея Лозницы в фильме «Пейзаж».

Работы этого режиссера сложно задуманы. Они непросты для восприятия. Это авторское кино в чистом виде. И еще - фило-

софское кино. Впрочем, сам режиссер к термину «философское кино» относится скептически. Он как-то заметил, что в таком случае идеальным вариантом было бы посадить философа перед камерой и честно записать все его раздумья, размышления и философствования.

Тем не менее склонность к философии режиссера очевидна.

Он, например, задается вопросом: а что это вообще такое - документальное кино?

Сергей Лозница в своей статье «Иллюзия документа или документ иллюзии» пишет: «Термин «документальное кино» кажется мне неправильным, ошибочным, вводящим нас в заблуждение относительно того, с чем мы имеем дело, когда смотрим и обсуждаем «документальное кино». Слово «документ» (сloситепl;ит - письменное показание, свидетельство, доказательство) вынуждает нас трактовать фильм как свидетельство о том или ином зафиксированном на пленке событии. Но никаким свидетельством или документом фильм не может быть по целому ряду причин. Во-первых, между событием, которое происходит в жизни, и режиссером, который пытается его зафиксировать, лежит режиссерское восприятие этого факта. Только в стадии самадхи, как утверждают йоги, восприятие события может быть адекватным ему самому. Уже на первом этапе - простого взгляда на внешний мир — мы сталкиваемся с нашей ограниченностью в его постижении. Во-вторых, между режиссером и событием, которое наблюдают, стоит камера. Она вносит свои искажения - неизбежность прямоугольной рамки. Можно, конечно, использовать и круг - тогда будет неизбежность круга. Рамка вынуждает нас компоновать на плоскости предметы, расположенные в пространстве, расставлять их по принципу важности или неважности, с нашей, то есть оператора, точки зрения. И тут в кадр вторгаются наши предубеждения и эстетические пристрастия, весь наш зрительский опыт, моральные и этические критерии, которые начинают сортировать увиденное в соответствии с нашими убеждениями: причем последние могут не иметь ни малейшего отношения к снятому событию. В-третьих, если мы делаем ленту, монтируем материал, создаем структуру произведения, начинают работать законы восприятия, соизмеримости длин, законы драматургии,

которые требуют от материала определенной формы или принуждают представить его в определенной форме... Что же остается в результате от события, которое произошло? И можем ли мы назвать фильм его документом? Справедливо ли говорить о нем как о свидетельстве? Если фильм является документом и свидетельством, то чего именно? Вероятно, можно утверждать, что в какой-то мере (в какой?) фильм является свидетельством события, которое произошло, а в какой-то (здесь о мере можно говорить увереннее) - взгляда на него творцов фильма. Итак, мы переходим к вероятностным характеристикам в оценке нашего представления о действительности. Может ли документ иметь вероятностные характеристики?»³

Случилось так, что нынче чуть ли не главным достоинством современного документалиста стало умение отыскать душещипательную историю и со слезами на глазах изложить ее зрителю. Так проще всего увлечь аудиторию. Так можно надежнее всего заарканить зрителя. Эстетика латиноамериканских телесериалов стремительно захватила и значительную часть документального экрана. Бесконечные рассказы о потерявшихся матерях и отцах, похищенных и проданных в рабство родственниках, перепутанных младенцах и т.д. хороши, увлекательны и благородны. Смущает лишь их постоянно растущее количество. И время от времени прорывающийся сквозь все эти слезы и всхлипывания холодный и расчетливый глаз автора. Между прочим, настоящее искусство берет не только этим. Точнее - как правило, не этим. Кто-то из лидеров французского киноавангарда когда-то восклицал: «Неужели для вас так важно, поженятся ли герои в конце концов?!» - «Важно!» - отвечают многие нынешние документалисты. «Только это и важно!» - говорят продюсеры.

Захватывает или не захватывает, цепляет или не цепляет? - серьезнейший вопрос для любого режиссера, анализирующего свое или чужое произведение.

Но весь вопрос в том, как мы понимаем эти слова. Чем мы хотим зацепить зрителя? И за что именно?

Сергей Лозница ни в одном из своих фильмов не опирается на мощные подпорки в виде житейских историй с закрученным сюжетом и захватывающими дух драматургическими поворо-

тами. Он вглядывается в совершенно неприметные, банальные вещи. И происходит удивительное - мы смотрим на экран, видим ВСЕ, ЧТО МЫ ТЫСЯЧУ РАЗ ВИДЕЛИ, а впечатление такое, будто увидели это впервые в жизни.

Изображение - это, безусловно, важнейший элемент фильмов Лозницы.

В его картинах можно найти отголоски давних споров и дискуссий о самой природе кино и киноизображения. Когда-то авторитетнейший французский кинокритик Андре Базен отдавал безусловный приоритет фильмам, предельно внимательным к материальному миру, не конструирующим с помощью монтажа новую, «придуманную» реальность (это с легкостью проделывают авторы клипов или компьютерно-постановочных боевиков). О магии документальных кадров, о неотразимой силе старых фотографий писали и Андре Базен, и замечательный исследователь кино Зигфрид Кракауэр. В начале прошлого столетия во Франции родилась теория фотогении. Считается, что это была первая теория киноискусства, завоевавшая всемирное признание. Ее создатель Луи Деллюк доказывал, что многие предметы на экране выглядят не так, как в жизни, - они удивительным образом меняются, открывая свою скрытую от обычного человеческого взгляда суть. И обязанность кинематографиста - отобразить эти удивительные превращения. Деллюк утверждал, что фотогеничное лицо - это не обязательно смазливое личико, а фотогеничный пейзаж - вовсе не лубочная открытка. Фотогенично все то, что несет черты реальной жизни, несет ту правду, которую может разглядеть лишь объектив камеры. Луи Деллюк, Жан Эпштейн и многие другие замечательные мастера кино еще в двадцатые годы прошлого века призывали коллег по киноискусству искать в окружающем мире то, что лучше всего переносится на экран, - увиденные объективом и незамечаемые обычным взглядом поразительные мелочи. Это могли быть и уносящаяся вдаль дорога, и дым от сигареты, забытой над пепельницей, и «ландшафт лица», и едва уловимый жест человека, и силуэты прохожих, и блеск мокрой булыжной мостовой.

Один из главных теоретиков фотогении режиссер Жан Эпштейн писал: «Нет историй. Историй никогда не было. Есть

лишь ситуации без головы и хвоста, без начала, середины и конца, без лицевой и оборотной стороны... Я хочу фильмов, в которых не то чтобы ничего не происходит, но не происходит ничего особенного. Не бойтесь, ошибки не будет. Самая скромная деталь передает звук подразумеваемой драмы... Этот хронометр - судьба... Сколько грусти можно извлечь из дождя!... Двери закрываются, как шлюзы судьбы...»⁴

Режиссеры французского авангарда призывали кинематографистов не использовать в качестве сценариев театральные сюжеты и старые анекдоты. Эти люди не были документалистами. Но они пытались понять природу кино. Искали такой материал, такое решение, когда кадр говорит сам за себя. Когда изображение дома, пруда или облака значат больше, чем актерские сцены, или - переходя уже к нашим временам - больше, чем дикторский текст или синхронные интервью.

Кстати по аналогичному поводу уже сравнительно недавно решительно высказывался Питер Гринуэй: «Я хочу насладиться фильмом, который не катил бы по наезженной колее повествования, ибо кино - слишком богатое возможностями средство коммуникации, чтобы полностью предоставить его в распоряжение рассказчиков историй»⁵

Мне кажется, Сергей Лозница по-своему продолжает именно это направление в кинематографе.

Зигфрид Кракауэр писал когда-то о двух путях, которые сто лет назад открыли родоначальники кинематографии. Первый - это путь братьев Люмьер (внимательный и цепкий взгляд на какие-то обыденные мелочи - кормление малыша, прибытие по расписанию поезда или наблюдение за автобусной остановкой или фабрикой). И второй - путь кинорежиссера Жоржа Мельеса, автора невероятных и очень занимательных немых кинематографических феерий и первых киношоу (с полетами на Луну, рискованными путешествиями в подводный мир, комбинированными съемками и всевозможными кинофокусами). Как заметил кто-то из кинокритиков, у каждого из этих двух кинематографических направлений был свой «поезд». У братьев Люмьер - знаменитый кадр прибытия поезда на станцию Ля Сьота. У Мельеса - трюковый кадр поезда, взлетающего в космос и летящего с пассажирами на Солнце.

Сергей Лозница чрезвычайно внимателен к деталям. Ему важно и интересно мимолетное выражение лица случайного прохожего. Он не может оторвать взгляд от странного силуэта человека, от какой-то убогой брочки, трясущейся по колдобинам, от утреннего тумана, от красной физиономии спящего пьяницы.

В связи с творчеством Сергея Лозницы возникает еще один важный и принципиальный для кино вопрос - о *времени* в фильме этого режиссера.

Достаточно беглого взгляда на картины Лозницы, чтобы убедиться: каждый кадр почти любого его фильма длится раз в десять дольше, чем обычный кадр в более привычных документальных картинах. И дело не только в том, что панорама (как в случае с «Пейзажем») почти всегда намного длиннее, чем статика. Режиссер не торопится резать и свои статичные кадры. Он будет терпеливо ждать, к примеру, пока человек - какой-нибудь прохожий - не пересечет весь кадр и уйдет за рамку, но и тут камера не выключится. Она дождется, пока в кадр не войдет кто-нибудь другой. А потом вдруг появится лошадь. Или птица вдруг опустится на землю. Это что такое? Назло нетерпеливым зрителям? Ведь все вроде бы просто: зрители рассмотрели кадр, ничего особенно занимательного там нет - ну и режем... Длительностью каждого кадра, своеобразной медитацией режиссер заставляет нас втянуться в его экранный мир, войти в него, настроиться на авторскую волну. Зрителей нужно вырвать из привычного расслабленного состояния при просмотре. И делает это режиссер сразу же, с первого кадра. Чтобы размышлять, фантазировать, заниматься «сотворчеством» с автором (а без этого смотреть такие фильмы просто нельзя), необходимо дополнительное время. На большой скорости мы проскочим мимо всех этих остановок автобуса, полустанков и фабрик, так ничего не поняв и не заметив.

Кроме того, есть еще один важный момент.

Сергей Лозница пытается сохранить в каждом кадре присущее ему внутреннее время. Это сложнейшая и очень интересная задача. Здесь мы переходим к материям тонким и далеко не всем режиссерам интересным. Но очень важным как в игровом кино, так и в документальном.

Андрей Тарковский считал, что самое главное для художника состоит именно в том, чтобы запечатлеть на экране время. Не историю. Не сказку. Не философский трактат. Он сам мечтал и стремился к тому, чтобы на экране остались кадры *запечатленного времени*. Чтобы время плавно перетекало из кадра в кадр. Чтобы режиссер не калечил реальное время своим насильственным монтажом и всякими режиссерскими приемами (к слову, Андрей Тарковский очень интересовался экспериментами со временем Энди Уорхола в фильме «Сон»). Тарковский находил невероятную прелесть в тех произведениях, где каким-то чудом сохранено на экране настоящее время, живое, достоверное и выразительное. Тарковский когда-то писал: «Впервые в истории искусств, впервые в истории культуры человек нашел способ непосредственно воплотить время. И одновременно - возможность сколько угодно раз отображать это время на экране, повторять его, возвращаться к нему. Человек получил матрицу реального времени. Увиденное и зафиксированное время могло быть теперь сохранено в металлических коробках надолго (практически бесконечно)»⁶

Конечно, речь идет вовсе не о том, чтобы все на экране происходило долго и каждый кадр был мучительно длинным. Замечательно и с большим смыслом использовал очень длинные планы в своих фильмах итальянский кинорежиссер Микеланджело Антониони (достаточно вспомнить хотя бы финальные сцены фильма «Профессия: репортер»), очень длинные кадры (по десять минут каждый) были в фильме «Веревка» Альфреда Хичкока, безумно длинные кадры есть во многих игровых и документальных фильмах Александра Сокурова. Игра со временем - высший класс режиссуры.

Киновед Томоко Танака по этому поводу писала: «Андрей Тарковский утверждал, что в каждом кадре течет присущее именно ему время, и его нужно ощутить. Тем не менее, когда это внутреннее время кадра исчерпано, нужно его изменение. Время, которое протекает в статичных планах Тарковского, похоже на воду в чаше. Чаша постепенно наполняется водой по имени «время», и когда она наполнится до краев, произойдет сдвиг - вода выльется из чаши. Это тот самый момент, когда посетитель музея, который рассматривает картину, переходит к

следующей, или когда руки, которые держат художественный альбом, перелистывают страницу. Статичные планы в фильмах Тарковского «движутся» так же - от статики к следующей статике. Только в отличие от человека, который перелистывает альбом с репродукциями, киноаудитория не сама решает, когда ей перейти к следующему кадру. Это определяет режиссер, монтируя кадры. В фильмах выдающегося режиссера-аниматора Юрия Норштейна, как и в произведениях Тарковского, есть много статичных планов. Подобно Тарковскому Норштейн прислушивается к изображению, ждет, когда оно начнет «говорить». А когда изображение «замолкает», Норштейн переходит к следующему плану, но иногда - чуть раньше, чтобы в памяти зрителя остался как бы отголосок, «недомолвлен-ное» изображение. В лентах Юрия Норштейна «Лиса и заяц» и «Цапля и журавль» неожиданно в ход рассказа вплетаются кадры, не связанные непосредственно с сюжетом. Например, кадр, где голос зайца звучит в зимнем лесу («Лисица и заяц»), кадр с полуразрушенными усадебными воротами, которые открывают и закрывают ленту «Цапля и журавль», а также кадр с террасой, освещенной последним лучом солнца, и кадр, где тихо идет дождь над лугами. Время, которое протекает в такого рода кадрах, - не действенное, а психологическое»⁷

Совсем недавно о трепетном отношении к проблеме времени в кино я услышал от человека, который вроде бы должен был находиться достаточно далеко от подобных изысков. Во время заседания жюри XXXV Международного кинофестиваля «Молодость» у меня возник спор с председателем жюри американским режиссером Ирвином Кершнером. Я защищал игровой фильм «Бросить жребий» (совместное производство Турции и Греции) и призывал отметить его наградой. Фильм этот был мастерски поставлен и энергично смонтирован в клиповой стилистике. К моему изумлению, Ирвин Кершнер, создатель «Звездных войн. Часть V. Империя наносит ответный удар» и «Робокопа-2», стал мне горячо доказывать: турецкий режиссер Угур Юджель своим рваным монтажом и сверхэкспрессивными метаниями камеры уничтожил подлинное время в своем фильме. На экране остались лишь обрывки времени, а стало быть, лишь ошметки чувств и переживаний героев. И у зрителей, по

мнению американца, просто нет времени и возможности «подключиться» к их жизни - режиссер все режет и режет, гонит вперед действие и гонит...

Несколько слов о звуке.

В фильме «Пейзаж» Сергея Лозницы вся фонограмма строится на шумах - реальных, искаженных, искусно смонтированных. В главном эпизоде фильма - наблюдении за людьми на автобусной остановке - режиссер использует много несинхронных реплик, записанных там же, на остановке. Скрытым микрофоном (до или после киносъемки) были записаны самые разные по характеру и настроению фразы, обрывки разговоров, крики и ругань утомленных ожиданием людей. В первой части фильма режиссер разорвал эти (и без того малопонятные реплики) на кусочки. И склеил их, создав своеобразную шумовую композицию. Слова в этой части фильма практически неразличимы. Звучит некий шум - неразборчивый говор, бормотанье, гул. Иногда даже кажется, что некоторые фразы запущены задом наперед, чтобы они были еще менее понятными. Но поближе к концу, когда мы все внимательнее будем вглядываться в людей, собравшихся на остановке, постепенно станет проясняться и их речь. Реплики окажутся все более разборчивыми и осмысленными. И мы услышим довольно связные разговоры людей о ценах на мясо и сгоревшем доме, о демографической катастрофе и чьей-то собаке. В фонограмме перед нами пройдет та же панорама голосов, что и в изображении. Они будут наплывать на нас вместе с портретами все новых и новых людей и через секунду станут удаляться вместе с ними. Все это смонтировано режиссером Лозницей без соблюдения какой бы то ни было синхронности и законченности мысли говорящих.

В 2006 году Российская киноакадемия присудила «Нику» за лучший документальный фильм ленте «Блокада» Сергея Лозницы.

Весь этот фильм построен на кадрах кинохроники, снятой в блокадном Ленинграде. Режиссер использует знакомые и совсем незнакомые кадры кинонаблюдений за трагической жизнью ленинградцев. В этом фильме Сергей Лозница озвучил синхронными шумами немую военную кинохронику.

В фильме «Блокада», как всегда, отсутствует дикторский текст, музыка и реплики персонажей. Вступительный эпизод - его можно озаглавить как «Ожидание» - повествует о напряженном ожидании вражеской атаки. Марширует по улицам будто вымершего города отделение солдат. Тревожно вглядываются в небо зенитчики. Тренируются артиллерийские расчеты. Готовят к запуску в небо аэростаты заграждения. Солдаты проносят на веревках вдоль трамвайной линии гигантский надутый аэростат. Все это демонстрируется не спеша. Режиссер использует максимальную длину каждого кадра хроники, не боится повторов - одно и то же событие мы видим снятым с разных точек. Более-менее знакомому изображению придуманный и созданный режиссером и звукооператором «синхронный звук» придает невероятную достоверность и какое-то новое измерение. Мы слышим тончайшие нюансы в шумах. Поскрипывание надутого баллона аэростата, скрежет веревок по его поверхности, шум ветра, отдаленные звуки машин, трамвайные звонки, лязг оружия, звуки механизмов артиллерийских орудий. Все это приближается, удаляется, переливается, затухает и вспыхивает с новой силой. Звуко-шумовая партитура фильма достойна отдельного изучения. Чуть позже мы услышим шум уличной толпы. Кстати, звукооператор фильма, комментируя свою работу после ее окончания, заметил: невероятно тяжело было озвучить толпу того времени. Нынешняя толпа «звучит» совсем иначе: шуршит пластиковыми пакетами, позвякивает мобильными телефонами, обменивается совсем иными репликами и т.п. Эпизоды фильма заканчиваются и начинаются длинными затемнениями. Второй эпизод - назовем его условно «Пленные» — это длинный репортаж о том, как по улицам относительно безмятежного Ленинграда (еще до начала чудовищной блокадной зимы) ведут первых немецких пленных. Несколько красноармейцев конвоируют группу немецких солдат. Поначалу они идут по пустым улицам. По мере приближения к центру города вокруг вырастает толпа. Прохожие смотрят на немцев сперва с любопытством. Кто-то — с брезгливостью. Женщина бросается на них с кулаками. Солдаты охраны устало переругиваются с наиболее непримиримыми и воинственно настроенными ленинг-

радцами. Колонна долго бредет по городу, пока не скрывается в каких-то окраинных улочках. Вроде бы ничего невероятного и сверхъестественного в этих кадрах нет. Но производят они поразительно сильное впечатление. Кадры эти озвучены, как и вся картина, синхронными шумами: мы слышим шаги солдат и прохожих, звуки трамваев, машин и многое другое. Мне кажется, что здесь прежде всего срабатывает эффект *запечатленного времени*, о котором мы уже говорили. Если бы режиссеру в информационном сюжете понадобилось рассказать лишь о самом факте поимки пленных немцев, ему хватило бы десяти кадров и двадцати секунд времени. Больше и не нужно - все сразу было бы ясно. И последующие кадры просто оказались бы излишними. Но в данном случае режиссер занят не информацией. Он создает художественное (хоть по форме и документальное) произведение. Идет и идет на экране колонна, она снята с одной стороны и с другой, оператор подходит то ближе, то удаляется. Похоже, что режиссер использует весь отснятый материал - со всеми дублями и вариантами. А мы не можем оторвать глаз, потому что создается полная иллюзия, будто мы сами попали в то время, находимся в нем и стали свидетелями этого зрелища.

Когда-то мне в руки попал ролик военной хроники. Смотреть его было очень интересно. Я отобрал нужные мне несколько кадров (ролик этот был несмонтированным рабочим материалом, снятым фронтовым кинооператором, с засветками в конце кадров, неудачными дублями, вариантами). Когда я смонтировал лучшие кадры из этого материала, выбросив весь брак, засветки и повторы, я изумился полученному эффекту. Из моего смонтированного эпизода полностью улетучилась вся жизнь, весь аромат, атмосфера и - самое главное - **то ВРЕМЯ**. Передо мной мелькали безликие холодные кадры, лишь обозначившие события и никоим образом не способные увлечь зрителя. Так что эффективность метода работы Сергея Лозницы я увидел и оценил на собственном опыте много лет назад, действуя, увы, «от обратного»...

Глава 17

Лени Рифеншталь. Романтическая нацистка

Когда в 1934 году Адольф Гитлер предложил молодой, но уже известной актрисе и режиссеру Лени Рифеншталь снять фильм о съезде нацистской партии в Нюрнберге, она поначалу отказывалась. Говорила, что она: во-первых, не документалист, а во-вторых, не в силах отличить штурмовика от эсэсовца.

Гитлер якобы возразил: «Мне нужен художественный документ, а не хроника новостей!»

Это было предложение, от которого не отказываются.

Так появился на свет скандально знаменитый документальный фильм режиссера Лени Рифеншталь «Триумф воли». Возможно, только еще один фильм в истории мирового кино - художественный фильм «Рождение нации» американского режиссера-классика Дэвида Гриффита - вызвал столько же споров, многолетних дискуссий, страшных обвинений и пылких восторгов.

Еще немой фильм «Рождение нации» был снят в 1914 году и рассказывал о событиях Гражданской войны между Севером и Югом Америки. Он потряс зрителей и кинематографистов бесчисленными режиссерскими новациями. Тогда, например, мало кто из кинематографистов так долго и тщательно выбирал натуру. Для создания нужной атмосферы эпизода гибели одной из героинь фильма Флоры после длительных поисков нашли страшный лес с какими-то странными на вид, искореженными и полумертвыми соснами. Впервые на киноэкране появилось столь монументальное полотно, рассказывающее в толстовском духе об эпохе и частных судьбах. Режиссер тщательно изу-

чал исторические фотографии, костюмы, оружие. Была специально написана музыка. Финальная скачка отряда кавалеристов шла под вагнеровский «Полет валькирий» (спустя много десятилетий под этот же «Полет валькирий» пойдут в атаку американские вертолеты в фильме Фрэнсиса Форда Coppoly «Апокалипсис XX века»). Да и сама эта грандиозная финальная скачка была снята Гиффитом по-новаторски: из траншей, из-под скачущих лошадей, с движения. Но, несмотря на все эти открытия, скандальная слава у фильма осталась навсегда. Еще бы: ведь фильм этот не только двинул вперед мастерство режиссуры, но и самым искренним образом воспел расистскую организацию Ку-клукс-клан. Эти замечательные, по мысли режиссера, ребята-куклуксклановцы величественно скакали в финале картины, спасая невинных белых людей и наказывая темнокожих злодеев...

Документальный фильм Лени Рифеншталь «Триумф воли» в чем-то повторил судьбу гриффитовского шедевра. Разве что режиссерских новаций в нем было чуть меньше. Зато объект воспевания - нацистская партия - был не менее омерзительным, чем расистский клан.

Польский киновед Ежи Теплиц в «Истории киноискусства» писал о фильме Лени Рифеншталь: «Триумф воли» - это произведение единственное в своем роде. Два часа двадцать минут коллективной истерии: массы, мобилизованные под флагом самой реакционной, самой отвратительной идеологии, какую только можно себе вообразить, рычащий и захлебывающийся фюрер в центре фильма - вот что показывает Лени Рифеншталь. Показывает с преклонением, любовью и такой же точно верой, какая воодушевляет марширующие, механически воздевающие в приветствии руки толпы. То, что для нас было уже тогда, так же как и сегодня, апокалиптическим зрелищем... для Лени Рифеншталь было зарей новой, счастливой эры Третьей империи, которая должна была просуществовать тысячу лет...»²

Впрочем, многие на творчество Лени Рифеншталь и ее таланты смотрели и по-другому. Вскоре после окончания Второй мировой войны, в 1949 году, известный английский режиссер и теоретик кино Пол Рота с грустью признавал: «Триумф этой

картины обязан тому факту, что здесь немислимо отделить друг от друга зрелище, моделирующее германскую действительность, и германскую действительность, срежиссированную в виде шоу, - это под силу разве что глазу опытного аналитика, а также тому, что все это было брошено в плавильный тигель талантом, который мы - хоть и неохотно - должны признать одним из самых блистательных в области кино... Достаточно сказать, что этой женщине присущи знания силы искусства монтажа образов - едва ли не столь же глубокие, как у Пабста или Эйзенштейна»²

«Эта женщина» - режиссер Лени Рифеншталь.

Итак, что же представляет собой «Триумф воли», вызвавший лавину споров и неутрахающую полемику? Нас, как всегда, в первую очередь будет интересовать почерк режиссера и особенности ее работы.

Фильм «Триумф воли» начинается величественно и поэтично. Навстречу нам плывут облака. Прекрасные облака, снятые из кабины пилота самолета. В фонограмме звучит что-то вагнеровское, мощное и мужественное. Под грозную медь оркестра облака сменяют друг друга, мы врезаемся в них, проплываем над ними, огибаем их, делая замысловатые виражи. Это эффектная и довольно длинная монтажная фраза. Она продолжается несколько минут. Постепенно мы спускаемся все ниже и ниже. Сквозь разрывы в облаках открывается земля. Мы еще ниже - и вот в разрывах появляются очертания немецкого города. Величественные башни, стройные кирхи. Огромные толпы людей, жадно вглядывающиеся в небеса. Мы спускаемся все ниже и ниже. Под нами - старинный Нюрнберг. Через мгновение мы увидим, как на летное поле приземлится самолет. Из него выйдет Адольф Гитлер. Мессия прибыл к своей истосковавшейся, заждавшейся пастве. Режиссер этим своим вступительным эпизодом сразу же задает тон предстоящему повествованию. С неба на грешную землю спустился посланец Богов. О величии фюрера и его высшем предназначении не произнесено ни слова. Но все это сказано образным монтажом, соответствующе снятыми кадрами, по-неземному торжественной «вагнерианской» музыкой композитора Виндта, в которую по мере необходимости

будут вплетены то нацистский марш «Хорст Вессель», то Бах, то марш Люфтваффе, неотличимый по мелодии от знаменитого советского авиационного марша тридцатых годов «Все выше, и выше, и выше!..».

Нибелунги, Лоэнгрин, чаша Грааля и прочие величественные оперно-тевтонские ассоциации мгновенно завладевают зрителями. И настраивают на торжественный возвышенно-романтический лад.

По контрасту вспоминается начало другого фильма. Там тоже сын Божий в первых же кадрах парит над землей. Это «Сладкая жизнь» Федерико Феллини. В прологе фильма над Римом внезапно появляется гигантская фигура летящего Христа с распростертыми руками. Фигура проносится над городом, над площадями, над домами. Вскоре выясняется, что это вертолет транспортирует гигантскую статую для установки в соборе Святого Петра. Люди радостно взирают на статую, приветственно машут ей руками. У Феллини этот пролет ироничен и аллегоричен. Жизнь, которую мы увидим в дальнейшем, мягко говоря, далека от того, к чему призывал Иисус. И в этом смысле его неожиданное появление над городом - нечто вроде инспекции, напоминания о себе и забытых десяти заповедях.

У Лени Рифеншталь все серьезно. Тут не до шуток! Гитлер - это и есть мессия. И народ счастлив. Он преклоняется перед фюрером и боготворит его. Смотрите сами, если не верите!

Второй эпизод «Триумфа воли» - проезд Гитлера по улицам Нюрнберга. Этот проезд снят десятками операторов. Множество эффектных точек использовано для этой съемки. Операторы находились и в машине самого фюрера, и в машинах сопровождения, были расставлены в самых живописных и впечатляющих местах на пути следования кортежа. Мы видим, как Гитлер едет на нас, от нас, параллельно с нами. Видим с его точки зрения город и восторженных горожан, высыпавших на улицы. С его точки зрения проплывают мимо нас старинные памятники, дворцы, дома, фонтаны. Ибо именно его точка зрения - главная. Это его приветствуют, ему салютуют огромные толпы жителей, средневековые статуи и соборы. Мы видим фюрера то озаренного солнцем, то силуэтом, на контражуре, когда светятся его волосы. Каждый раз Гит-

лер предстает перед зрителями в наиболее эффектно освещенном свете. Проезд по улицам города превращен в подлинный триумф немецкого вождя. Тысячи людей, вскинув правую руку в нацистском приветствии, пожирают Гитлера глазами. Камера долго плывет вдоль людей, радостно встречающих вождя. Вот к его машине неожиданно бросается женщина с маленьким ребенком. Это отретпетированная заготовка. Охрана не мешает излиянию чувств. Фюрер на мгновение задерживается и ласково кивает восторженной поклоннице и ее очаровательному ребенку. Спустя всего несколько лет (в 1940 году) Чарли Чаплин в своем знаменитом фильме «Великий диктатор» зло спародировал торжественный проезд Гитлера, сентиментальную интермедию с ребенком и всю эту демонстрацию поголовной преданности и раболепного обожания.

У Чаплина это выглядит так. Диктатор Аденоид Хинкель - точная и смешная копия Гитлера - едет по улице вдоль восторженной толпы, застывшей в нацистском приветствии. (Думаю, что Чаплин, безусловно, вдохновлялся кадрами Лени Рифеншталь). Вдоль трассы, по которой в открытой машине (как и в «Триумфе воли») движется Хинкель, расставлены для красоты и торжественности знаменитые статуи огромных размеров: Венера Милосская, роденовский Мыслитель. И все они тоже салютуют вождю. Для этого к Венере приделана вскинутая правая рука. И Мыслитель, подперев голову левой рукой, правой салютует диктатору. Чаплин спародировал и сценку с ребенком. Хинкель умиленно берет малыша на руки, демонстрируя нежность и доброту перед камерами и фотоаппаратами. Снявшись, диктатор, не скрывая отвращения и брезгливости, возвращает ребенка мамаше и, тщательно вытирая руки платком, продолжает свой путь. Не случайно Гитлер объявил Чаплина своим личным врагом...

У Лени Рифеншталь в фильме все очень серьезно. Единственный кадр, который с натяжкой можно отнести к смешным или трогательным, - кадр с мальчиками, которые, вытянув шеи, стараются рассмотреть Гитлера. Остальное - Патетика и Мону-ментализм.

Композиционно фильм «Триумф воли» состоит из шести крупных эпизодов, снятых за несколько дней и ночей, во

время которых проходили торжественные мероприятия съезда нацистской партии.

Шесть эпизодов кинофильма, как гласило немецкое рекламное издание, были озаглавлены так: Вступление, Счастливое утро, Праздничный день, Веселый вечер, Парад нации, Фюрер.

Отвечая на многочисленные обвинения в свой адрес относительно восхваления ею нацизма, Рифеншталь после войны часто говорила: «Я - документалист, я показывала только то, что было на самом деле, в моих фильмах нет ни слова, восхвалявшего нацизм»

Доля правды (небольшая) в этих словах есть. Дикторского текста в фильмах Рифеншталь действительно немного. Но для того, чтобы выразить свои чувства и мысли, текст режиссеру требуется далеко не всегда. Впрочем, дело даже не в этом. То, что снимала Рифеншталь якобы документальным методом (о ее методе съемки чуть позже), уже было тщательным образом срежиссировано и поставлено задолго до начала съемок. Сам по себе съезд нацистской партии в Нюрнберге был задуман как грандиозное театральное действо с огромным количеством исполнителей, статистов, музыкантов, постановщиков, художников, декораторов и всем прочим, без чего не обходится ни одна театральная постановка. Архитектор Шпеер создал величественные декорации съезда. Проходы, шествия, парады были тщательно спланированы и отретпетированы. Придумали постановщики и эффектные ночные демонстрации - в свете факелов, гигантских костров и мощных прожекторов происходящее приобретало особую мощь. Двести тысяч человек в воинской форме шествовали сквозь тьму под знаменами, приближаясь к подиуму, на котором стоял освещенный прожекторами Гитлер. В свете огней и фюрер, и гигантский орел с распростертыми тридцатиметровыми крыльями производили неизгладимое впечатление. Устроители-режиссеры этого действа и кинорежиссер Рифеншталь каждый по-своему вносили свою лепту в создание образа фюрера-божества.

Архитектор и главный дизайнер нацистских зрелищ Шпеер, режиссер Лени Рифеншталь и оператор Вальтер Френц даже спорили впоследствии о том, кто именно из них троих изобрел

так называемый «Храм света». Это было эффектное ночное зрелище. Родилось оно в результате творческого поиска выхода из щекотливой ситуации. Дело в том, что один из намеченных парадов руководителей местных отделений нацистской партии вызывал у организаторов съезда серьезные сомнения. В отличие от вымощенной и научившейся ходить гусиным шагом армии партийные функционеры из глубинки не отличались стройностью и выправкой. Устроители боялись смешного зрелища. И тогда авторы шоу - Шпеер, Рифеншталь и прочие - предложили перенести действие на ночь. Они использовали сто тридцать мощнейших армейских прожекторов, направленных в небо под углом так, чтобы лучи смыкались в вышине наподобие гигантского шатра. Особый эффект производили настоящие облака, время от времени врывающиеся в этот светящийся шатер. При таком освещении парад оказался настолько эффектным, что был повторен несколько раз, а сам этот эффект Лени Рифеншталь использовала и в другом своем знаменитом документальном фильме «Олимпия».

Опыт немцев оказался заразительным. Как-то в киноархиве, отбирая кадroteку, я набрел на страшные, но эффектные кадры советской кинохроники, снятой в конце тридцатых годов. Это была ночная демонстрация на Красной площади во время работы очередного партийного съезда. Глубокой ночью в свете прожекторов двигались по Красной площади бесконечные колонны демонстрантов. Жутко смотрелись в их руках транспаранты с призывами расстрелять врагов народа, изобличенных на этом съезде.

В формальном отношении работа, выпавшая Лени Рифеншталь, сложна и неблагоприятна. Режиссер вынужден был показывать бесконечные парады, заседания, речи и снова парады. Все это достаточно однообразно и зрителю, как правило, быстро надоедает.

Лени Рифеншталь выходила из этой сложной ситуации, создавая крупные, контрастные по характеру и настроению эпизоды. Они чередовались: светлые и радостные дневные - драматичные и торжественные ночные - патетическое прибытие фюрера - безмятежное лирическое утро в городе - величественная церемония парада - бытовые жанровые сценки в просыпа-

ющемся палаточном молодежном лагере. Все это давало возможность режиссеру работать разными красками, ритмами, фактурами. Она создавала контрастные (хоть и не по смыслу, но по форме) эпизоды.

Детальная подготовка к созданию этого документального фильма не знала себе равных в неигровом кино. Не случайно работа над фильмом началась за несколько месяцев до съезда!

Все было продумано, зарисовано, выстроено и отрепетировано.

Вокруг трибуны, на которой выступал перед молодежью Гитлер, были проложены рельсы, и камера кружила вокруг фюрера, делая его речь более динамичной и зрелищной. Архитектор праздника совместно с режиссером предусмотрел специальные подъемники для кинооператоров в самых эффектных точках. Оператор Вальтер Френц получил разрешение снимать ручной камерой Гитлера, стоя прямо за его спиной в его открытом лимузине. Именно эти кадры и позволили в монтаже показать Нюрнберг «глазами Гитлера». Проезды, проходы фюрера и манифестации снимали с самолетов и с борта специально запущенного дирижабля. Стремление режиссера к яркому, эффектному, выразительному изображению привело к тому, что с ней работали лучшие немецкие операторы. Они искали новые приемы съемки и с удовольствием экспериментировали как на этом фильме, так и на следующей знаменитой документальной картине Рифеншталь «Олимпия» (операторы Лени Рифеншталь будут снимать этот фильм об Олимпиаде в Германии - в зависимости от вида соревнований - и с резиновых лодок, и под водой, и совершая проезды на роликовых коньках, и забираясь в воздушные шары, будет сооружена специальная катапульта и проложены рельсы, позволявшие снимать спринтерский бег с параллельного хода, — все это во многом предвосхитит способы работы современного телевидения!).

Лени Рифеншталь написала книгу о том, как создавался «Триумф воли». Американский критик Сьюзен Зонтаг пишет: «Одна из фотографий, помещенная в этой книге, запечатлела Гитлера и Рифеншталь, склонившихся над какими-то документами. Подпись гласит: «Подготовка партийного съезда шла параллельно с приготовлениями к съемкам». Съезд проходил 4-10 сентября. Рифеншталь упоминает, что начала работу над

фильмом в мае, эпизодно планируя этапы съемок и наблюдая за сооружением декораций. В конце августа в Нюрнберг прибыл Гитлер вместе с Виктором Лютце, начальником штаба СА, для инспекции и последних инструкций. Все 32 оператора, занятые в съемках, по предложению Лютце были одеты в форму СА, чтобы гражданская одежда не нарушала образной гармонии гигантских человеческих масс»³

Лени Рифеншталь и ее операторы превыше всего ценили изображение. Немецкое кино благодаря таким выдающимся режиссерам, как Георг Вильгельм Пабст, Фриц Ланг и другим, отличалось изобразительной мощью. Даже с приходом звука, пошатнувшего силу монтажа и изысканность изображения во многих кинематографиях мира, у немцев с этим все оказалось в порядке. Ведущая роль киноизображения была здесь бесспорной. Не случайно Зигфрид Кракауэр в своей книге «Психологическая история немецкого кино» отмечал: «Это утверждение пластической ценности кадра продолжалось и во времена нацистов, что великолепно доказывает разительный контраст между немецкой и американской кинохроникой: если нацисты вводили в свои фильмы длинные планы без единого словесного комментария, то американцы свели киноизображение к серии разрозненных картинок, иллюстрирующих дикторское многословие»⁴

Просто потрясающе снят Лени Рифеншталь эпизод на гигантской Люитпольд-арене. Вот где длинные планы и полное отсутствие текста были совершенно оправданы и оказывали огромное эмоциональное воздействие на зрителей. Гитлер и двое его приближенных идут к мемориалу, чтобы отдать дань памяти павшим в Первой мировой войне. Этот эпизод снят с верхней точки, с подъемника, смонтированного на высоченном флагштоке. Три маленькие фигурки медленно движутся по громадной площади мимо выстроенной пятидесятитысячной армии эсэсовцев. Только общие планы. Лидеры Рейха движутся на камеру и от камеры. Ни одного укрупнения. Никаких деталей. На экране - ритуал в своей первозданности и поразительной графической красоте и чистоте. Безошибочное умение режиссера определить самые выгодные точки съемки, чувство ритма при монтаже,

ощущение единства стиля - все это воплотилось в маленьком, но чрезвычайно важном и запоминающемся эпизоде.

Лени Рифеншталь и ее операторы сняли множество кадров, которые знакомы практически всем кино- и телезрителям в разных уголках мира. Причем большинство из них понятия не имеют ни о существовании фильма «Триумф воли», ни о самой Лени Рифеншталь. Наверное, никто точнее, чем Рифеншталь, не передал на экране суть фашистских мечтаний. Их романтическую устремленность и агрессивную энергию. Антифашистские фильмы, в которые впоследствии включали кадры Лени Рифеншталь, трактуя их уже с противоположным знаком, все же не могли до конца нейтрализовать какую-то мощную силу, заложенную в этих кадрах. Дьявольская энергия содержится в них и адское обаяние. Кто не помнит кадры с юным светловолосым мальчишкой-барабанщиком, торжественно отбивающим ритм на плацу, знаменитые кадры парадов, вошедшие во все хрестоматии, - ракурсные планы, острые тени, невероятные по красоте и графике, огромный немецкий орел, наблюдающий за всем этим, Гитлер, принимающий парады, колонны войск, движущиеся с поразительной синхронностью, всенародное ликование? Это кадры Лени Рифеншталь. Масштаб кадра, ракурс, свет и тени - все у нее мощно работало на главную мысль. Очень внимательно и любовно следит режиссер за Гитлером. У нее это вовсе не маньяк, не истеричный ефрейтор. Как изящно он опускает руку, отдавая приветствие войскам, насколько отработан, пластичен и элегантен этот жест. Режиссер покажет его не раз, не спеша резать пленку. А вот на трибуне Рудольф Гесс. Умное лицо, пронизательные глаза. Он здесь не главный — он, как и все, подыгрывает вождю. Но режиссер не спешит и дает нам взглянуть в этого человека. Как ни дико и неприятно мне самому писать эти строки, Гесс на экране у Рифеншталь чертовски обаятелен, умен, артистичен. Такие ребята могут все. За ними не страшно идти в бой. Они приведут Германию к процветанию и счастью...

С Лени Рифеншталь работали десятки операторов. Но почерк режиссера можно узнать сразу же. Даже в маленьком фильме «День свободы-наша армия» (снятом сразу же после «Триумфа воли») рука режиссера угадывается мгновенно. Первые кадры -

утро в военном лагере. Полощется немецкий флаг. Часовой у палатки трубит подъем. Скажем прямо: не слишком оригинальное начало. Но снято это все не в лоб, а с выдумкой. Мы видим только тени. Это тень флага полощется в первом кадре. А вот эффектная тень солдата на стене палатки, который начинает трубить побудку. Изображение интересное, интригующее. Возможно, это влияние модного тогда режиссера Лотты Рейнигер, снимавшей теневые анимационные фильмы. Чуть позже в этом же фильме Рифеншталь смонтирует небольшой эпизод прохода немецких войск. По сути своей, малоинтересное событие снято здорово и впечатляюще. Войска проходят по мосту. Снято это на контражуре, прямо против солнца. Черные внушительные силуэты солдат в касках и силуэты их оружия сменяются слепящими вспышками солнца, бьющего прямо в объектив. В эпизоде на мосту не было ни слова комментария. Только музыка. И длинные планы. Но изображение говорило само за себя - растущая, прямо-таки мистическая сила немецкой армии завораживала зрителей и восхищала.

Эффектный монтаж - еще одна сильная сторона Лени Рифеншталь. Кадры вскочивших львов у Эйзенштейна общеизвестны. У немецкого режиссера есть что-то похожее. Огромный стадион с нетерпением ожидает появления Гитлера. Царит наэлектризованное ожидание. И вот крупным планом прямо на объектив разворачивается воинский горн. Раздается торжественный сигнал (вот сейчас появится фюрер!). И тут же следует монтаж трех планов. На них - огромный бронзовый орел, возвышающийся на стадионе. Снято это так: первый кадр (крупный) - орел смотрит влево. Второй кадр (общее) - орел смотрит в другую сторону (он снят сзади), и, наконец, третий кадр орла (еще общее) - он вновь смотрит влево, а под ним мы видим поднимающуюся в радостном волнении публику. В результате этого монтажа создается впечатление, что, услышав призывный звук горна, орел быстро «огляделся» и... увидел фюрера. В следующем кадре перед нами предстал сам Адольф Алоисович.

Лени Рифеншталь, как никакой другой режиссер-документалист, тщательно продумывала каждый кадр, каждый эпизод, каждый монтажный стык. Требовательность ее к себе и к коллегам была невероятной. Она не допускала ничего приблизи-

тельного или сделанного наполовину. Общеизвестен факт: немецкие генералы после предварительного просмотра «Триумфа воли» пожаловались Гитлеру на то, что в фильме мало показаны воинские маневры. Во время съемок маневров пошел дождь, и режиссер отказывалась вставлять в картину хоть и «правильные», нужные по смыслу, но недостаточно эффектные кадры. Генералы, не понимавшие таких тонкостей, пришли в ярость. Гитлер лично распекал Рифеншталь, требуя учесть мнение высшего военного командования. Она отказывалась и оказалась на грани отстранения от работы. Тогда Гитлер, пораженный решительностью режиссера, предложил свой компромиссный вариант: начать фильм длинными панорамами по генеральским рядам на параде, чтобы утихомирить их. Но и здесь режиссер была непреклонна - ведь она придумала гораздо более эффектное начало: прилет Гитлера на самолете!

Делясь своим режиссерским опытом, спустя много лет после войны Лени Рифеншталь рассказывала корреспонденту французского журнала «Кайе дю синема»: «Если вы ныне зададите мне вопрос, что самое важное в документальном фильме, что побуждает смотреть и чувствовать, то, по моему мнению, таких вещей две. Во-первых, это каркас, конструкция, короче говоря: архитектура. Архитектура должна иметь очень точную форму, ибо монтаж лишь тогда возымеет смысл и произведет свой эффект, когда он, в той или иной манере, сочетается с принципом этой архитектуры... Во-вторых, это чувство ритма... Сначала - план (до некоторой степени абстрактный «конспект» конструкции), остальное - мелодия. Здесь есть свои равнины, есть и свои высоты. Что-то должно быть приспущено, чему-то надлежит воспарить. А теперь я хочу заострить внимание вот на чем: как только монтаж обретает форму, я думаю о звуке. Я всегда имею представление об этом и принимаю все меры к тому, чтобы звук и образ, вместе взятые, никогда не составляли более ста процентов. Сильный образ? Значит, пусть звук останется на втором плане. На первый план выходит звук? Что ж, пусть на вторую позицию отодвинется образ. Это одно из фундаментальных правил, которые я всегда соблюдала»⁵

Фильмы Лени Рифеншталь приподнято-романтичны. Она - актриса, сыгравшая много романтических ролей возвышенных

и стремящихся к недостижимому идеалу девушек. Рифеншталь была звездой так называемых «горных фильмов». Действие в них происходило в горах, которые предполагают рискованные ситуации, мощь характеров и романтику. Немцы эти фильмы обожали. Как и саму Лени Рифеншталь. Кстати, один из «горных» фильмов с ее участием начинался со страшной бури над Монбланом. Стремительно двигались облака и тучи, создавая напряженную и драматичную атмосферу. Нечто подобное Рифеншталь, игравшая главную героиню, повторяет в прологе своего собственного фильма «Триумф воли».

Отголосок знакомства Рифеншталь с игровым кино есть и в фильме о съезде в Нюрнберге. Увы, этот постановочный эпизод - худшее, что есть в «Триумфе воли» (в формальном, ремесленном смысле, естественно). Гитлер принимает парад солдат трудового фронта. Как всегда, тысячи солдат выстроены до горизонта. Вместо ружей у этих храбрых парней на плече лопаты. Когда они маршируют, все замечательно. Но вдруг несколько актеров, переодетых в солдат, заговорили и разыграли перед камерой просто-таки смехотворный литературный монтаж. «Откуда ты, брат?» - вопрошает один солдат другого тоном исполнителя греческой трагедии. «Я из Фризской земли... А ты, товарищ?.. Из Баварии... Из Померании... Из Кенигсберга... Ныне мы вместе работаем на болотах, в карьерах, в дюнах. Мы строим дамбы на Северном море, мы сажаем деревья... Строим дороги... От деревни к деревне, от города к городу...» и т. д. Этот киндершпиль абсолютно выпадал из мощного течения фильма. Удивительно: эта игровая сцена воспринимается как вранье. А все, что было до сих пор, КАК ЧИСТАЯ ПРАВДА...

Фильм «Триумф воли» - не совсем обычный документальный фильм.

Его материалом стала не просто увиденная или подсмотренная режиссером-документалистом реальность, а грандиозное и мастерски организованное профессионалами *зрелище*.

Известный украинский режиссер, педагог и теоретик экранных искусств профессор Виктор Кисин свою работу «Режиссура как искусство и профессия» посвятил выяснению важного и актуального вопроса о природе зрелища, о роли режиссера в его создании. Он, в частности, писал: «Возьмем на себя смелость

выяснить *общие закономерности, одинаково важные для какого угодно вида режиссерского творчества. Определим режиссуру как искусство создания зрелища. Любого зрелища. Обряда или фильма, спектакля или праздника, спортивного действия или телепрограммы...* ЗРЕЛИЩЕ - ЭТО СПЕЦИАЛЬНО ОРГАНИЗОВАННАЯ ВО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ ДЕМОНСТРАЦИЯ СОЦИАЛЬНО ЗНАЧИМОГО ПОВЕДЕНИЯ. Исполнители демонстрируют свое или чужое поведение, зрители воспринимают и оценивают. Зрелищный акт происходит в заранее определенный отрезок времени и в специально организованном пространстве»⁶

Все, что происходило в Нюрнберге, было тщательным образом организовано и отрепетировано. Сама трасса, по которой так долго ехал Гитлер, - образец создания эффектного зрелища. Как мы уже говорили, фюрер проезжал мимо величественных соборов, средневековых площадей, его путь пролегал по старинным мостам и романтическим улочкам старинного города. Празднично украшенная трасса с тысячами нацистских знамен и гирлянд, с сотнями тысяч восторженных горожан. Открытая машина, в которой величественно стоящий Гитлер будто плыл над городом. Все это впечатляло. Но почему этот фильм так интересно смотреть и сегодня? В чем дело? В том, что притупилась боль, связанная с гибелью миллионов людей от рук мерзавцев, что так красиво проезжают и маршируют по празднично украшенному Нюрнбергу? Не только...

Исследователь кино Наум Клейман в своей работе «Кадр как ячейка монтажа» анализирует то, как многослоен каждый кинокадр, сколько информации заложено в нем, как в разное время, в зависимости от того, в каком контексте стоит кадр, мы прочитываем то или иное его содержание, акцентируем внимание на ранее не замеченном. Исследователь пишет о том, что наряду с главным, бросающимся в глаза прежде всего содержанием - доминантой, в каждом кадре есть много второстепенных, сопутствующих мотивов. Присутствует множество тонов и обертонов, которые в зависимости от монтажа или прошедшего времени могут то выходить на первый план, то угасать. Возможна и такая ситуация, когда обертон становится неожиданно доминантой. Наум Клейман, анализируя то,

как меняются местами и перегруппируются доминанта кадра и обертона, пишет: «Вэizenштейновском «Октябре» общий план демонстрации, дошедшей до угла Невского и Садовой, монтируется с крупным планом пулеметчика, готовящегося расстрелять демонстрацию. Смысл общего плана в данном контексте не вызывает сомнений: шествие подвергает себя смертельной опасности... Но предположим, что этот общий план изъят из «Октября» и включен в другой фильм, тема которого - размах революционного движения в России летом 1917 г. В ряду: «демонстрация на углу Невского и Садовой» - «стачка в Москве» - «баррикады в Сормово» (и т.д.) - при очевидном изменении доминанты в группу смысловых мотивов выдвигается бывший морфологический обертон - место действия (Петроград, Невский проспект), третьестепенное для смысла первой ситуации. Мы можем предствить себе еще один вариант монтажа: в видовом фильме о петроградской архитектуре доминантой делаются запечатленные в кадре здания, а людской поток низводится на роль морфологического обертона или даже помехи (предполагается, что авторы этого гипотетического фильма не имели возможности снять или найти в фильмотеке кадр безлюдного перекрестка этих улиц»⁷

Исследователь приводит на эту тему еще один яркий пример из фильма Михаила Ромма «Обыкновенный фашизм». Там есть очень сильный ироничный эпизод. Документальная хроника. Гитлер открывает строительство автобана. Берет лопату и, несколько раз копнув, возвращает ее. Ничего особенного в этом кадре нет. На первый взгляд. Но режиссер Михаил Ромм заметил фигуру, стоящую на заднем плане. Какой-то офицер, подобострастно пожирая фюрера глазами, повторяет все его малейшие движения: приседает, делает замах рукой, распрямляется. В этом самозабвенном холуе - квинтэссенция всего, что приводит к власти подонков, подобных Гитлеру. По сути, человек на заднем плане - это просто помеха. Мелочь. Деталь. Все внимание оператора было сфокусировано на величественной фигуре фюрера. По мнению немецкого оператора, именно это было главным. Но Михаил Ромм увеличил кадр, вытащив холуйскую фигуру на передний план, повторил этот кадр несколько раз, чтобы мы его лучше рассмотрели. Поме-

ха превратилась в доминанту. И кадр этот приобрел огромную образную силу, о которой и не подозревал оператор и безымянный немецкий режиссер-документалист, монтировавший когда-то этот сюжет.

В фильме «Триумф воли» изображение говорит нам сегодня намного больше, чем то, что сознательно вкладывала в него Лени Рифеншталь. Этот проезд по очаровательным, будто сошедшим с гравюр уютным и сказочным улицам накладывается на наше знание о том, что произойдет через несколько лет. На экране восторженные лица горожан, а зритель невольно думает о том, сколько из них уцелеет через десять лет, сколько этих мальчишек будет убито и искалечено. Думаешь о том, как эти замечательные чувства, написанные на лицах горожан, - коллективизм, гордость за свою страну и народ, энтузиазм, вера в лучшее будущее - могут почти мгновенно обернуться кровью и трагедией для миллионов других людей. Смотришь на этот городок из сказок Гофмана и вспоминаешь о том, что именно здесь через одиннадцать лет в чудом уцелевшем среди руин Дворце юстиции откроется совсем другое действо - Нюрнбергский процесс.

Лени Рифеншталь много раз говорила, что в ее фильме - только сама история, в нем нет ни одной дикторской фразы. И потому обвинять ее в нацистской пропаганде несправедливо.

С этим была категорически не согласна американский критик Сьюзен Зонтаг: «Хотя голоса повествователя в «Триумфе воли» действительно нет, фильм открывается титрами, возвещающими о Партийном съезде как кульминационно-искупительном пункте немецкой истории. Это наименее изобретательный из всех способов сделать фильм тенденциозным, которые в нем задействованы. Комментарий отсутствует, ибо он лишний, поскольку «Триумф воли» предстает как уже осуществившаяся радикальная трансформация реальности: история стала театром. Партийный съезд был заранее продуман и инсценирован как сценарий будущего фильма, который в свою очередь должен был подтверждать документальную подлинность исторического события. Кстати, когда отснятый материал с выступлениями партийных вождей оказался испорченным, Гитлер отдал распоряжение переснять эти эпизоды, и

Штрейхер, Розенберг, Гесс и Франк, как заправские лицедеи, спустя несколько недель после съезда вновь присягнули на верность фюреру - но уже в его отсутствие, как и в отсутствие публики, в студийном павильоне, выстроенном Шпеером. (Очень справедливо, что Шпеер, создавший гигантские декорации для съезда на улицах Нюрнберга, попал в список тех, кому выражалась благодарность за участие в создании фильма). Документальность «Триумфа воли» не только в том, что здесь запечатлена реальность, но главным образом в том, что фильм зафиксировал и тем самым обнажил повод, понуждающий эту самую реальность инсценировать»⁸

Анализируя схему развития зрелищной культуры, профессор Виктор Кисин к древним зрелищам относит государственные обряды, ритуалы, церемонии, военные игры и триумфы.

Еще египетские фараоны устраивали грандиозные церемонии по поводу бракосочетания или смерти. Празднования военных побед превращались в пышные театрализованные действия. Триумф - это один из видов зрелища, дошедшего до нас из далекого прошлого. Профессор Виктор Кисин так описывает древнеримские триумфы: «В античном Риме «фабулой» триумфа стала встреча победителя - полководца войска, которое возвращалось из похода всем населением столицы... Город за несколько дней, зачастую и за несколько недель, был оповещен о будущем триумфе и тщательно готовился к нему, строили из дерева знаменитые триумфальные арки, украшали их цветами, тканями, овощами и фруктами, устанавливали вокруг них помосты, на которых размещались музыканты, исполнители танцев, живых картин на мифологические сюжеты...»⁹

Нечто подобное мы видим и в фильме Лени Рифеншталь. Это триумф Гитлера - человека, вернувшего нации чувство гордости, надежду на лучшее будущее. Это триумф спасителя народа, разыгранный по всем правилам триумфа, отработанным на протяжении тысячелетий.

Фильм «Триумф воли» — это двойной режиссерский удар по зрителю. Первый нанесли режиссеры самого партийного действия, организовавшие **триумф** Гитлера в Нюрнберге. Второй -режиссер Рифеншталь своей кинематографической аранжировкой происходящего.

В 1939 году в Нью-Йорке знаменитому кинорежиссеру Луису Бунюэлю поручили несколько сократить и перемонтировать «Триумф воли». Перед ним стояла задача раскрыть суть нацистской пропаганды. Он должен был сделать антифашистский, контрпропагандистский фильм. Великий испанец попытался сделать это, не прибегая к обличительному дикторскому тексту. Он не перемонтировал эпизоды. Он просто сделал более обнаженной саму конструкцию произведения Лени Рифеншталь. Французский исследователь Шарль Тессон, анализируя работу Бунюэля, утверждает: «Если взглянуть в работу Бунюэля повнимательнее, эпизод за эпизодом, кадр за кадром сравнивая его версию с оригиналом, то замечаешь, каким критическим взглядом он смотрит на фильм Рифеншталь. Делая фильм более удобным для восприятия, он раскрывает принцип, лежащий в его основе: эстетизация политики, для которой, помимо слов, помимо речей ораторов, отныне требуются постановочные эффекты - пышные церемонии (оформление архитектора Альберта Шпеера), массовая хореография (военные парады, толпы, приветствующие Гитлера), а также широкое распространение такого вида съемок, какими пользовалась Лени Рифеншталь, задолго до появления прямой телетрансляции сумевшая определить все места, откуда для оператора открывается самый широкий, самый впечатляющий обзор. Именно по этой причине Бунюэль исключил из своей версии то, что происходит за кулисами политического спектакля, - эпизод с побудкой солдат в лагере и приготовлениями к параду. Бунюэль сосредоточивает внимание на самой церемонии, на гигантской языческой литургии со всеми ее обрядами. Мы знаем, как любит Бунюэль показывать всевозможные церемонии... В своем творчестве он всегда интересовался зрелищным аспектом общественной жизни, старался постичь до конца ту потребность в театральном действе (пышный церемониал, сопровождающий религиозные обряды, подобающий политической и военной власти), на которой зиждется всякая цивилизация и с помощью которой каждый участвующий находит для себя роль - **чаще всего не к добру...**»¹⁰

Лени Рифеншталь прожила долгую жизнь. Когда она снимала «Триумф воли», ей было всего 32 года.

Ей было уже за семьдесят, когда она сняла свой знаменитый фоторепортаж о племени нубийцев в Судане, превратившийся в фотокнигу.

Ей было около восьмидесяти, когда она увлеклась подводными съемками и добилась отменных творческих результатов.

Ей было суждено прожить целый век.

Жаль, что жертвам Гитлера срок жизни был предначертан совсем другой.

Говоря о творчестве Лени Рифеншталь, невозможно не говорить о режиссерской этике. И даже не о режиссерской, а о человеческой этике. Сейчас нередко пишут о том, что она не симпатизировала нацизму. Более того, отвергала его. О зверствах гитлеровцев даже не подозревала. И просто как честный документалист живописала эпоху.

Все это напоминает мне пародийные мемуары Шмида, личного парикмахера Гитлера, написанные Вуди Алленом: «Меня часто спрашивают, ощущал ли я, выполняя свою работу, моральную сопричастность тому, что творили нацисты. Как я уже говорил на Нюрнбергском процессе, я не знал, что Гитлер был нацистом. Я-то всегда считал его простым служащим телефонной компании. Когда я в конце концов осознал, какое это чудовище, предпринимать что-либо было поздно, поскольку я уже внес первый взнос за купленную в рассрочку мебель. Впрочем, однажды, уже в самом конце войны, мне пришла в голову мысль немного ослабить салфетку, которой я повязывал шею Гитлера, чтобы несколько волосков упали ему за воротник, однако в последнюю минуту у меня сдали нервы»■*■*

Глава 18

Годфри Реджио. Знаток языка племени хоппи

В 1950 году великий испанский кинорежиссер Луис Бунюэль снял в Мексике художественный фильм «Забытые». Это была картина о бедности, нищете и жестокости. Режиссер, вдохновляясь опытом итальянских неореалистов, отправился в самые убогие пригороды мексиканской столицы. Там, в жалких лачугах, и разворачивалось действие фильма. Режиссер, переодетый в лохмотья, долгое время бродил среди хижин, устанавливал контакты с людьми, слушал, смотрел, наблюдал. Когда впоследствии его обвиняли в том, что он не знает реальной жизни, - ведь в нищей комнатухе, где разворачивалось действие одной из сцен, не могло быть красивой бронзовой кровати, он решительно возражал. Именно такое ложе он видел собственными глазами - единственный элемент «роскоши», на покупку которой молодожены потратили все свое состояние. Фильм возненавидели в Мексике сразу же, сочтя показанное национальным оскорблением. Хотя в других странах зрители нашли в картине Бунюэля немало лирики и даже нежности. Примитивный, «ползучий» реализм никогда не был близок режиссеру. Бунюэль, работая над картиной, стремился сохранить свой фирменный творческий почерк. В книге «Мой последний вздох» он вспоминал: «Работая над сценарием, я хотел ввести в фильм несколько необъяснимых кадров, очень быстро мелькающих, которые должны были вызвать у зрителей вопрос: а видел ли я то, что видел? Скажем, когда дети следуют за слепым по пустырю, они проходят мимо большого строящегося здания. Мне хотелось, чтобы огромный оркестр играл на стройке, но звука на экране не было слышно. Опасаясь провала фильма, Оскар Данцигер (продюсер фильма. - *Р. Ш.*) запретил мне это сделать»⁷

Несмотря на обструкцию в Мексике, «Забывшие» были высоко оценены на кинофестивале в Каннах, где Бунюэль получил Приз за лучшую режиссуру и премию ФИПРЕССИ - премию кинопрессы.

Появление на свет фильма «Забывшие» имело еще одно неожиданное последствие, принципиально важное для нашего разговора. Лет через десять его увидел молодой католический монах, опекающий бездомных и нищих. Этот фильм настолько потряс послушника, что он сам решил заняться кинематографом и стать кинорежиссером. Как Бунюэль. Спустя несколько лет послушник навсегда покинет монастырь. Позднее Годфри Реджио - так звали монаха - приступит к съемкам своего первого документального фильма под странным названием «Кояя-нискацци».

Своих продюсеров Годфри Реджио с почтением и благодарностью называет «Ангелами». И впрямь, кто еще, кроме ангелов, станет финансировать дорогие некоммерческие проекты документалистов?! Чтобы необычные произведения Годфри Реджио смогли попасть на большой экран (а они рассчитаны именно на демонстрацию в кинотеатрах), режиссеру помогали своими именами и протекцией крупнейшие голливудские знаменитости - Фрэнсис Форд Коппола, Джордж Лукас, Стивен Содерберг.

Фильмы Годфри Реджио называют симфониями для пленки с оркестром.

Они ни на что не похожи и абсолютно уникальны.

Сам Реджио часто заявляет, что причина его оригинальности состоит в том, что он никогда искусству кино не учился и просто не знает, как нужно снимать «правильно».

Для того чтобы поближе познакомиться с творчеством Годфри Реджио, остановимся на двух его фильмах - «Кояянискацци» и «Накойкацци». Это первый и последний фильмы триптиха, озаглавленные словами, взятыми из словаря индейцев племени хоппи. Каждое из этих слов имеет множество толкований. Расшифровка названия будет дана режиссером только в конце фильма. Зрителю предстоит полтора часа разгадывать эту головоломку, что полностью вписывается в режиссерский замысел. Режиссер требует от зрителя максимального соучастия и со-

творчества. Годфри Реджио не раз заявлял, что каждый фильм представляет собой треугольник, в котором вершинами являются изображение, музыка и зритель. Вот на этом пространстве в результате их взаимодействия и рождается картина. Годфри Реджио не пользуется в фильме словами - дикторским текстом, синхронными или отраженными интервью. Пластика изображения и музыкальный ряд - вот все, что предлагает он вниманию зрителей. «Вы же не просите, чтобы Прокофьев пересказал вам содержание его симфонии, почему же вы просите об этом меня, режиссера?» - резонно вопрошает Реджио. В этом смысле он очень близок кумиру своей молодости Луису Бунюэлю. Великий испанец тоже не считал зрителей глупыми и наивными. И не желал растолковывать и разжевывать свои замыслы. Без тайны, загадки и поэзии Бунюэль вообще не воспринимал киноискусство. Шарль Тессон, исследуя творчество Бунюэля, писал: «Кому принадлежит кино? Тем, кто снимает, или тем, кто смотрит? Большинству его фильмов давали взаимоисключающие толкования - люди, считавшие Бунюэля ярким антиклерикалом, то есть «своим», громко возмущались, если предполагаемый противник осмеливался проявить хоть малейший интерес к его фильмам. Самого Бунюэля это порой забавляло, порой раздражало... «У слов больше силы, чем смысла», - сказал Джозеф Конрад. Фильмы Бунюэля стали воплощением этой очевидной истины на экране»²

Так о чем этот фильм? Что вы хотели сказать этим кадром? К чему вы клоните? На что намекаете?.. Подобные вопросы раздражали Бунюэля. Точно так же они раздражают и знаменитого американского документалиста Годфри Реджио. Он вполне допускает то, что его фильм «Кояянискацци» для кого-то может стать гимном человеческому гению, а кто-то прочтет в этом произведении ужас перед людскими деяниями и нашей непроходимой глупостью. Что ж, каждый зритель как активный элемент вышеупомянутого треугольника имеет право судить по-своему об увиденном. Во всяком случае, «словами» Реджио помогать зрителю не собирается.

Фильм «Кояянискацци» снят на 35-миллиметровую кинопленку. В отличие от «Накойкацци», сделанного почти двадцать лет спустя, он лишен цифровых эффектов, компьютерной

обработки. Простые кинематографические склейки, практически не трансформированное документальное изображение. За одним исключением. Режиссер постоянно работает со скоростью изображения в кадре. Оно то ускоряется (в большинстве случаев), то резко замедляется. Это единственный трюк, к которому режиссер прибегает в фильме «Коянискацци», но зато использует его постоянно. По признанию самого режиссера, почти 90 процентов материала, вошедшего в картину, - собственные съемки, остальная часть - кадротечный архивный материал.

Съемки фильма «Коянискацци» продолжались около семи лет. Забегая вперед, скажем, что с редкого языка хоппи, который не имеет ни времени, ни множественного числа, а также допускает разные толкования одного и того же слова, название фильма переводится приблизительно так: «Безумная жизнь», «Суматошная жизнь», «Жизнь, потерявшая баланс», «Состояние, требующее поисков другого способа жизни».

Фильм начинается с величественных кадров дикой природы: долины, горы, ледники, океан, пустыни.

Следующий эпизод - появление человека, следы цивилизации, изменяющие облик нашей планеты. Парад техники: военной и гражданской.

Гигантский американский город.

Люди - жители этого города.

Безумная гонка по улицам, дорогам, мостам.

Город сверху, невероятно похожий на какие-то чипы, микросхемы непонятого предназначения.

И, наконец, финальный эпизод - запуск космического корабля, который величественно стартует и затем взрывается на наших глазах.

Это очень условное и неполное перечисление эпизодов фильма. Весь он построен на музыке композитора Филиппа Гласса. Режиссер утверждает, что его опыт сотрудничества с композитором не знает себе равных. Как правило, музыка пишется под уже более-менее смонтированное изображение. Или (как это бывает при работе над клипами или анимацией) изображение монтируется под уже записанную музыку. У Годфри Реджио и Филиппа Гласса их совместная работа проходит параллельно. Музыка пишется во время монтажа. Режиссер и композитор работают одно-

временно. В процессе их сотрудничества видоизменяется, по мере надобности, и партитура, и смонтированные куски изображения. Это придает готовому материалу удивительное звукозрительное единство. Тончайшие нюансы музыки фантастически точно «откликаются» на малейшие оттенки и ритмы изображения.

М. Брашинский, анализируя на страницах журнала «Искусство кино» музыкальное решение фильмов Реджио, писал: «Музыка Филиппа Гласса действует на тебя, как сверчок во время бессонницы, но если ее и можно назвать монотонной, то это завораживающая монотонность обрядовой пляски или «Харе Кришна». Эта музыка может быть величественной и простодушной, чувственной и даже психологичной, и вот почему. Оснащенный историческим опытом, Гласе делает решительную попытку слить чистый ритм ритуала с нашим нынешним опытом и представлением о гармонии. Это не поблажка публике, но приобщение - тоже своеобразный ритуал. Подобно тому, как магия не только бессмысленна, но и бесплотна без медиума, обрядовая музыка Гласса достигает конечного осуществления в киноизображении. Мало сказать, что эта музыка пространственная - в ней заключена метафизика пространства звука»³

Загадочный фильм начинается соответствующим образом. На экране возникает ряд странных красных точек. Драматичная и достаточно непривычная музыка Гласса все нарастает. И вот эти странные точки начинают растягиваться вниз, образовывая титр - название фильма - «Коянискацци». В это же время вступает мужской хор, загадочно и величественно повторяя эти непонятные слова. Первые кадры фильма - какое-то буйство огня, в котором не без труда можно разобрать фрагмент стартовой площадки в момент включения двигателей ракеты (этот старт очень мощно будет отыгран в финале фильма!), затем мы увидим загадочный рисунок - скорее всего, индейский - то ли фигурки людей, то ли какие-то изваяния смотрят на нас...

И сразу же режиссер обрушивает на зрителей мощнейшую зрительно-музыкальную симфонию. Прекрасно снятые, изысканные кадры дикой природы. Только общие и дальние планы. Никаких деталей. Это взгляд откуда-то сверху, из космоса, с неба. Это попытка взглянуть на нас и нашу планету «со стороны». Обычно свежим глазом многое гораздо заметнее.

Почти сразу же режиссер начинает игру со скоростью изображения. Кадры, снятые цейтраферной съемкой (то есть замедленно), при нормальной скорости проекции резко убыстряются. И вот уже фантастически клубятся, несутся, распадаются и собираются вместе фантастические по красоте облака. Стремительная игра света и тени в горах, сдуваемый с барханов песок. Такой монтаж называют ассоциативным: струится песок с бархана, точно так же бегут и «струятся» полосы света и тени в горах, туман «перетекает», как струи воды, и вот уже настоящие водяные струи обрушиваются стеной водопада и тут же превращаются в пелену облака. Все эти ускоренные кадры в сочетании с музыкой невероятно значительны и красивы (скорость увеличена только внутри кадра, а по длине каждый кадр достаточно продолжителен - рассказ ведется неторопливо, эпически). Практически каждый кадр - законченное художественное произведение. Его хочется рассматривать долго, и режиссер дает зрителям такую возможность. Первоначально режиссер в целях экономии предполагал снимать на 16-миллиметровой пленке. Но вовремя понял, что нужного качества изображения на узкой пленке он не получит. Блистательная операторская работа Рона Фрике сделала фильм великолепным, изысканным и неожиданным зрелищем. Странные превращения происходят в кадрах Годфри Реджио со временем. Ускоренное движение облаков, теней, огней машин и прочего в сочетании с большой длиной самого кадра создают ощущение того, что перед нами проходит долгое время, целая эпоха. Это не та «ускоренная съемка», когда в комедии персонажи смешно мельтешат и гоняются друг за другом. Изображение Годфри Реджио приобретает нужное режиссеру философское звучание. В программе «Маски-шоу» тоже часто ускоряют движение, но эффект, как мы понимаем, там несколько иной. Поначалу (в прологе) мы долго любуемся кадрами дикой, безлюдной природы. Это земля, которую человек еще не успел покорить.

Появление человеческой цивилизации после длинного эпизода, повествующего о дикой природе, дано грозными кадрами. Сперва беззвучно (в фильме нет шумов - только музыка) вздымается к небу взорванная порода. Это взрывы в огромном карьере. Мотив взрывов пройдет через всю картину: чуть позже

будут взрываться и взлетать на воздух старые дома. Затем вверх поднимется атомный гриб. Но самый страшный взрыв мы увидим в финале. Итак, после взрывов в карьере на экране появляется гигантский грузовик. Эта машина сама по себе достаточно внушительна. Но у Реджио она снята так, что занимает весь экран, приобретая просто-таки жуткие, чудовищные очертания. Сразу и непонятно, что это за монстр такой. Вдруг на грузовик, похожий на гигантское чудовище, начинает надвигаться черная стена не то дыма, не то пыли. Откуда она взялась, неясно, но тем страшнее. Человечек стремительно прячется в кабину. А жуткое черное облако заволакивает весь экран, погребая под собой грузовик. Так невесело экспонирована в фильме наша техногенная цивилизация. Вскоре мы увидим кадры величественных гор и пустынь, опутанные паутиной проводов. Высоковольтные вышки очень похожи на таинственные индейские фигурки, виденные нами в начале фильма. Спустя несколько минут в фильме появится еще один кадр-символ нашей технологической революции. Из какого-то марева, размытый и страшный, появится нос гигантского «Боинга». Кадр, снятый сверхдлиннофокусным объективом в жаркий день, потрясающе эффектен. Горячие потоки воздуха «моют» изображение, делают его причудливым и таинственным. Этот авиамонстр, страшный и чудовищно большой, с крохотными подслеповатыми лобовыми стеклами, не столько восхищает, сколько пугает. Он долго, не меньше минуты, движется в кадре прямо на нас. На экране спустя некоторое время возникнет еще один мощный кадр. Ядерный авианосец, снаряженный для похода. Выстроились на его палубе готовые к бою самолеты. И самое потрясающее - это гигантская формула, начертанная в самом центре палубы. Мы с вертолета ее отлично видим. Там написано: $E=MC^2$. Такой вот триумф научной мысли.

То, что наша суматошная и безумная жизнь запросто может уничтожить себя, ясно без всяких слов.

В беседе с киноведом Кириллом Разлоговым, которая проходила в нью-йоркской студии режиссера Годфри Реджио, на вопрос о том, как возникла у него мысль об индейцах хоппи, он отвечал: «Во-первых, я хочу уточнить: «Коянискацци» -это фильм не про хоппи. На меня произвели сильное впечат-

ление мысли некоторых представителей индейцев хоппи, пожилых людей, называющихся шаманами, с которыми я имел возможность общаться. Все, что для белых кажется нормальным, им кажется ненормальным, все, что для нас само собой разумеется, для них безумие. И мне нравится такая точка зрения, потому что именно таким я представляю себе мир. Как можно оставаться в своем уме, если ты живешь в таком сумасшедшем мире? Чтобы оставаться душевно здоровым, следует приспособиться к безумию. В академической среде судят о туземцах с точки зрения интеллектуальных конструкций. Я хотел перевернуть эти суждения с головы на ноги. А еще я хотел найти название, которое нельзя будет расшифровать. Я хотел добавить всемирному языку еще одно слово. Есть такая поговорка, что изображение стоит тысячи слов. Я хотел создать тысячу изображений, которые формировали бы собой одно слово. Я не использовал слова в своем фильме не из-за нелюбви к языку. Просто мне кажется, что слово в наше время занимает униженное положение. Мне кажется, что изображение - единственный язык, который может существовать в современном мире. Мне хотелось показать, что представляет собой современный мир, сделать фильм без слов, который будет воплощать силу одного слова - не расшифровывающегося слова «Кояанискацци».

Вообще-то, фильмов-предостережений и всевозможных антиутопий было не так уж мало. Кроме всего прочего, индейцы понадобились режиссеру еще и для того, чтобы взглянуть на волнующую его проблему под необычным углом зрения. Это избавило режиссерское решение от банальности, придало всей трилогии неповторимый колорит и своеобразие.

Проанализируем лишь один из многих мастерски смонтированных эпизодов. В кадрах, на которых изображены людские потоки и бесконечные вереницы машин в огромном американском городе, движение нарастает все больше и больше. И люди, и машины уже не просто мчатся, они несутся с сумасшедшей скоростью - днем и ночью. И музыка, и изображение набирают все больше и больше оборотов. Великолепно смонтированы режиссером в одну монтажную фразу самые разнообразные проезды. Вот мы мчимся по шоссе, затем мы уже несемся по мосту прямо на

солнце, этот проезд переходит в неожиданный проезд по какому-то гигантскому заводскому цеху, движение подхвачено следующим проездом - мы движемся вместе с какими-то деталями на ленте огромного конвейера мимо многочисленных работниц, камера внезапно обрушивается куда-то вниз, и вот мы уже спускаемся в лифте гигантского супермаркета. Все эти проезды строго синхронизированы по скорости. Мы движемся, летим, мчимся, падаем в едином ритме, без остановок и рывков.

Реджио - мастер ритма. Он умеет его поддерживать. И при необходимости лихо его ломает. Кто-то из критиков заметил, что монтажный ритм «Кояанискацци» смоделирован по принципу энцефалограммы - от сонной разрядки к учащенности пульса. Вот пример: сумасшедший по динамике монтаж достигает своего апогея - все вокруг нас, и люди, и дома, и машины, и облака, несется сломя голову. Но среди всего этого безумного круговорота нашей ежедневной жизни режиссер замечает людей, самозабвенно играющих на игровых автоматах. Мы приближаемся к экранам автоматов - а там свое безумие. Там тоже несутся какие-то машинки, бегают компьютерные человечки, что-то летает, стреляет, мечется. Идиотизм нашей жизни стремительно удваивается. Мало нам того безумия, в водоворот которого мы попали, так мы еще и поиграть в это хотим. Развлекаемся, падая в пропасть. Это неожиданно, эффектно - и по мысли, и по монтажу. Но самое интересное заключается в том, что, когда градус происходящего на экране буйства и мощь музыки достигают апогея, все внезапно обрывается. В звуке наступает долгая пауза. Абсолютная тишина. Смена ритма. На экране - длинный статичный кадр, снятый с крыши небоскреба: далеко внизу город. Никакого движения в кадре. Грозная тишина. Ее просто физически тяжело вынести. И наконец, после статичных кадров города, снятого сверху, следует череда кадров, на которых крупным планом сняты всевозможные панели с микросхемами, чипы. Они удивительно похожи на дома и улицы большого города, снятые с верхней точки. И неприятная мысль (с подачи режиссера) закрадывается в душу: а может быть, мы тоже какие-то элементы непонятого механизма, неизвестно кем придуманного и Бог весть для чего предназначенного. Суетимся, носимся как угорелые и не понимаем своего предназначения.

Если не ошибаюсь, впервые в этом фильме люди на более-менее крупных планах появляются в нескольких длинных статичных кадрах (ранее человечки были похожи на муравьев в гигантском муравейнике). Вот девушка стоит и долго смотрит прямо в объектив на фоне мчащегося поезда метро. Вот неподвижно позирует у своего истребителя военный летчик. А вот позирует, глядя в объектив, группа работниц казино у входа в свое веселое заведение. Кстати, именно так изображены люди и в фильме режиссера Сергея Лозницы «Портрет». На протяжении долгих минут мы будем наблюдать в его необычном фильме множество жителей далекого заброшенного российского поселка. А они будут вот так же стоять и позировать, будто их снимают старинным фотоаппаратом и они вынуждены ждать, пока вылетит птичка. Каждый на своем рабочем месте. Лесоруб с топором в рваной ушанке на лесопилке, доярка у коровы, баянист на скамейке, бабушки в нарядных платках у покосившихся ворот. Люди в фильме Лозницы будут представлены ТОЛЬКО ТАК.

Годфри Реджио не раз рассказывал о своем методе работы. О том, как всегда пытался показать обычные вещи с необычной точки зрения. Он убирает из фильма сюжет, персонажей и актеров и вытаскивает на первый план фон. Он учитывает то, какое влияние может оказать музыка на зрителя. Ведь она в его понимании - прямая дорога к душам зрителей. У Реджио повествование музыкальное. Зритель воспринимает непосредственно музыку, которая не проходит через разум и язык. Музыка помогает зрителю почувствовать смысл. Реджио сознательно отказывается от откровенной назидательности. Он не показывает какую-то одну точку зрения. И хоть точка зрения на все у него есть, он делает так, чтобы зритель мог воспринять картину по-своему.

Самый потрясающий кадр фильма «Коянискацци» - финальный. Стартует ракета. Медленно отрывается от стартовой площадки. Эта машина снята с разных точек многими камерами. Вот ракета отрывается от земли. Но через несколько секунд полета она на наших глазах взрывается. От нее отрывается носовая часть и, загоревшись, долго кувыркается в воздухе, падая на землю. Камера наезжает на этот горящий обломок. И в тече-

ние нескольких минут (!) мы будем неотрывно следить за тем, как этот кусок металла, похожий на обломок амфоры, парит под музыку Филиппа Гласса в воздухе. Это жуткий кадр, в котором все сказано без слов. Вот чем оборачиваются псевдотриумфы нашей суматошной жизни.

Впрочем, тут как раз и появятся слова. Снова выпишется на экране слово «Коянискацци». А под ним - перевод с языка индейцев племени хоппи этого названия.

Несмотря на отрицание режиссером привычных сюжетов и отработанных драматургических ходов, Годфри Реджио не раз в своих выступлениях и высказываниях подчеркивал необходимость наличия достаточно подробно выписанного сценария. По свидетельству самого режиссера, в противном случае он просто утонул бы в гигантском количестве разнородного и несобранного материала. По его признанию, он постоянно что-то пишет -и для себя, и для операторов, и для композитора, - стараясь максимально точно сформулировать задачи и задания, объясняя себе и сотрудникам, чего он хотел бы добиться на экране. Из-под его пера выходят бесконечные либретто для монтажа, саундтреков и всего прочего.

Фильм «Накойкацци» в чем-то похож на первую картину трилогии, однако и отличия существенны.

Название в переводе с языка хоппи означает «Война как образ жизни». Все так же бессловесно, опираясь на изысканное изображение, сопровождаемое музыкой Филиппа Гласса, строит свой новый рассказ Годфри Реджио. На сей раз в фильме много компьютерной графики, почти все кадры в той или иной мере обработаны компьютером. Если в «Коянискацци» единственное, что делал с изображением режиссер, - это изменял скорость в кадре, то здесь трудно найти кадр, где не прошлась бы рука дизайнера-компьютерщика. Гораздо больше стало в фильме хроники, появились фрагменты из документальных и научно-популярных фильмов, много цитат из телевизионной рекламы. Компьютерная обработка всего изображения помогла избежать эклектики и разнобоя. Она объединила стилистически разношерстные элементы фильма.

Начинает режиссер свой фильм с изображения Вавилонской башни. Это обработка картины Брейгеля. Под звуки музыки Филиппа Гласса загадочная и величественная башня медленно приближается к нам. Изображение черно-белое. Чуть стилизованное. Это и Брейгель, и в то же время «не Брейгель». Годфри Реджио нужна не картинка из альбома, а символ, заставка фильма - эпитафия. Мы приближаемся к башне... и вдруг оказываемся в ее середине. Следуют очень медленные проезды, снятые сверхширокоугольным объективом по гигантским интерьерам, которые вполне в духе интерьера загадочной башни. Это не то храм, не то какой-то запущенный дворец, а в следующем кадре (такой же медленный проезд) уже кажется, будто мы в огромном и безлюдном заброшенном заводском цехе. Затем камера вырвется наружу. Последует невероятно длинный кадр: камера с крана панорамирует по окнам огромного старинного здания. Возможно, это внешняя стена помещения, в котором мы только что были, а может быть, и нет. Это неважно. Пока камера ползет по окнам, зритель успевает «смонтировать» мысленно и Вавилонскую башню, и это сравнительно современное здание, очень похожее на нее по стилю: строительство Вавилонской башни продолжается! Эта бесконечная панорама по дому уходит в высветление. Экран становится абсолютно белым. По всем законам режиссуры подобное высветление (как, впрочем, и затемнение) означает конец микроэпизода. Мы должны перейти к чему-то другому. Оно сродни многоточию. Но режиссер поступает по-другому. После высветления он наплывом переходит на белоснежное небо (изображение по-прежнему черно-белое). Затем камера с неба панорамирует вниз, и снова в кадре оказывается то самое здание, с которого мы только что ушли. Вроде бы это неправильно, неграмотно. Но в данном случае - эффектно и оправданно. Годфри Реджио делает еще один решительный акцент. Эти наши дома - новые Вавилонские башни. Мы пытаемся дотянуться до неба, в очередной раз переоценивая свои силы и таланты. Последующие кадры подтвердят пессимистический взгляд режиссера на якобы могущество современного человека. В кадре замедленно движутся по улице люди. Ничего особенно символического и оригинального в подобных кадрах, как правило, нет. Толпа и толпа, большое дело... Ре-

жиссер трансформирует кадр. Рапид уже был широко представлен в «Коянискацци». Но главное здесь не в замедленной скорости. Этот кадр представляет собой черно-белый негатив. Лица людей, медленно проплывающих мимо нас, представлены в виде рентгеновских снимков. Мы видим очертания черепов, костей, темные впадины глазниц. Жуткое зрелище, вполне в духе Гойи. Несколько позже Реджио еще пару раз вернется к такому изображению людей. Мы увидим незабываемый кадр, как женский «череп» костлявой рукой пытается накрасить губы. Несколько скелетов, явно позаимствованных из научных фильмов, будут плясать странный танец, в котором участвуют как фигуры в целом, так и отдельные части позвоночника и даже некоторые позвонки.

Все эти ужасы нужны режиссеру не для того, чтобы сделать зрителей заиками. Годфри Реджио доказывает всем своим фильмом (как я это понимаю), что человек - странное и опасное существо. К чему бы он ни прикоснулся - все становится или войной, или орудиями войны. Что бы ни показывал режиссер в своей картине - это война. Спорт - война! Да еще какая... Полные ненависти, страха, злобы, решимости лица спортсменов. Что победители, что побежденные - все хороши. Они, похоже, готовы убить и растерзать друг друга. Какой там Пьер де Кубертен, какие олимпийские идеалы! Наивные слова доброго старого дедушки. И любовь - война. Нужно завоевать, покорить, взять в плен. И наука - война (в этом фильме Реджио не ограничивается формулой, начертанной на авианосце, тут есть все: и клонирование, и ядерные испытания, и т.д.). И самая обычная телевизионная реклама - жестокая война. Очаровательная девушка с телерекламы гамбургеров так жутко вонзает зубы в булку с мясом (на замедленном усилии Годфри Реджио кадре) и так смотрит в упор на зрителя, что просто кровь стынет в жилах. Все - война. Везде - война. Мы воюем без передышки. И вся эта история, судя по всему, плохо для нас закончится.

В этом фильме множество блистательных монтажных переходов. Именно документальное кино дает режиссеру прекрасный шанс проявить свои таланты в монтаже. Увы, как правило, все ограничивается просто грамотной склейкой кадров и эпизодов. Вместе с тем большие мастера никогда не упускают

возможности блеснуть монтажом. Они знают: воздействие его на зрителей огромно!

Хочу ненадолго вернуться к герою одной из наших прошлых глав - Майклу Муру, чтобы напомнить впечатляющие примеры его монтажа. Мы уже говорили об эпизоде атаки башен Всемирного торгового центра самолетами, который Мур в фильме «Фаренгейт 9/11» давал лишь в звуке (на экране на протяжении всего эпизода была только черная проклейка). Не менее сильно смонтирован и следующий эпизод. Когда прогремели на фоне черного экрана страшные взрывы самолетов, врезавшихся в небоскребы, и отзвучали крики перепуганных людей на Ман-хэттене, включилось изображение. Мы увидели лица людей. Самые разные - молодые, старые, белые, темнокожие. Они все были обращены куда-то вверх. Это целая монтажная фраза. На лицах был написан такой ужас, что ничего больше показывать уже не было нужды. Вся трагедия была дана отраженно. Сравнительно недавно телезрители всех российских каналов могли на протяжении нескольких дней с утра до вечера лицезреть труп голого по пояс Аслана Масхадова с выбитым глазом. Оставляю в стороне политическую целесообразность (очень, на мой взгляд, сомнительную) подобного показа. Убежден, что эффект получился обратный. Но я сейчас не о политике. И не о жажде мести. Для многих режиссеров и операторов милое дело - снимать кровавые лужи и еще не окоченевшие трупы. Не многих удерживает благоразумие, чтобы нахально не заглянуть прямо в гроб и не уставиться в упор на покойника. Даже гораздо более сдержанные в этом отношении англичане стали бить тревогу. BBC пытается выработать хоть какие-то мало-мальски пристойные правила и способы показа столь грустных, но, увы, не редких сегодня событий. Однако вернемся к монтажному мастерству Майкла Мура. Чуть позже, после эпизода с самолетами, следует еще один блестящий монтажный стык. Несутся по улице в страшном облаке пыли тысячи бумажных листочков, выброшенных из взорванных небоскребов. Они летят на камеру, планируют откуда-то сверху. И сразу же режиссер монтирует проезд мимо тысяч похожих листочков, прищипленных почему-то к длинному забору. Мы приближаемся - и видим, что это бумажки с написанными от руки объявлениями

о поиске пропавших без вести родственников, здесь же приколоты и безмятежные фото этих несчастных. Мы едем вдоль бесконечного ряда лиц, и листочки эти трепещут на ветру.

В одном из интервью Годфри Реджио говорил: «Те, кто направил пассажирские самолеты на башни Всемирного торгового центра, прекрасно понимали, что язык этого мира - язык картинок. Не случайно сначала в башню врезался один самолет, и лишь несколько минут спустя - другой: они знали, что все СМИ мира это запечатлеют и передадут остальным. Они заказали себе аудиторию, чтобы этот образ навсегда остался в памяти всех. Это был порочный акт использования языка образов... Моя студия неподалеку от места трагедии в Нью-Йорке, но в тот момент меня там не было - я уехал домой, в Нью-Мексико, где моя дочь выходила замуж. Но мои коллеги видели, как люди выпрыгивали из окон, видели, как врезался в небоскреб второй самолет. Однако мой фильм не об этом ужасе, а о куда более страшной повседневности - неизмеримо более пугающем факте, чем случившееся в Нью-Йорке. Это кошмар ежедневной жизни, который мы просто перестали чувствовать, - как говорил Эйнштейн, «рыба знает о воде меньше всех»

Вернемся к фильму Годфри Реджио. Режиссер демонстрирует свой класс монтажа в фильме «Накойкацци» многократно. Чрезвычайно эффектен эпизод из начала картины. Чередуются грозные кадры, обработанные компьютером: страшные всплески и выбросы не то кипящей воды из гейзера, не то масла с гигантской сковородки. С этим монтируются кадры огромных волн. Шторм на море. Прямо-таки девятый вал. Все это похоже на зарождение жизни на Земле. И вдруг среди этой вакханалии брызг, огромных волн и выбросов появляются крошечные людские фигурки. Это пловцы, которые пытаются плыть среди всего этого водного безумия. С волны на волну, ритмично взмахивая тоненькими ручками, преодолевают они водную стихию. Эти комбинированные кадры и их монтаж очень впечатляют. Технически все это сделано довольно просто. Но очень образно. Вспоминается схожий по материалу и настроению эпизод из художественного фильма венгерского режиссера Иштвана

Сабо «Отец». Герой - молодой парень, пытающийся утвердиться в жизни во время бурных политических событий 1956 года в Венгрии (неудачное антикоммунистическое восстание, закончившееся кровью и репрессиями), сам себе устраивает испытание. Он решает переплыть Дунай. Глядя на его тщедушную фигурку и серую мрачную воду, зритель понимает, что у парня не много шансов уцелеть. Но он плывет. Долго. Решительно. Стиснув зубы. Плывет прямо на нас, на камеру. Мы так и не узнаем, чем закончилась его затея. Камера медленно отъезжает, открывая панораму за спиной плывущего парня все шире и шире. И вдруг мы замечаем вдали еще одного пловца. А потом еще одного. И еще. Множество голов среди серых волн. Плывут десятки, сотни молодых ребят, пытаясь переплыть Дунай и доказать себе и окружающим, что, несмотря на поражение их революции, они чего-то стоят.

Один из мощнейших эпизодов фильма Годфри Реджио ближе к финалу. На первый взгляд, он представляет собой элементарное соединение двух разных кадров в один. Сделать это на компьютере, соответственно смасштабировав и подогнав друг к другу фрагменты двух разных кадров, проще простого. Но важна идея! Реджио соединяет следующие кадры: первый - это кадр американского космического корабля Шаттл, парящего в космосе. Его нос нацелен на нас. Он летит не то над Землей, не то над какой-то другой планетой. Второй кадр: с гигантского транспортного самолета буквально высыпаются вниз десятки, сотни парашютистов. Они кувыркаются, переворачиваются в воздухе, еще не успев раскрыть парашюты. Реджио совмещает оба изображения. И вот уже на наших глазах в открытом космосе, над Бог знает какой планетой, открывается нижняя часть Шаттла, и оттуда, как невиданный космический десант, выпрыгивают человечки. Без скафандров, в своих обтягивающих эластичных костюмчиках, они выглядят беззащитными и хрупкими. Но их так много и они так уверенно и весело летят вниз с корабля, что просто жутко становится. Этот десант еще себя в космосе покажет! Мы еще занесем жизнь на другие планеты! Нашу жизнь, разумеется...

Рассказывая об армянском режиссере Артуре Пелешяне, мы когда-то уже говорили об открытом им дистанционном монта-

же. Суть этого монтажа сводится к тому, что иногда полезнее не смонтировать друг с другом два важных кадра, а, наоборот, стоит раздвинуть их подальше. Зритель в силах сам соединить мысленно эти кадры, если между ними режиссер выстроит эпизоды, наталкивающие на определенную и нужную автору мысль. И вот такой «дистанционный» монтаж, произведенный будто бы зрителем, а на самом деле жестко запрограммированный режиссером, может сработать гораздо эффективнее. Зритель сам пробежится в памяти по фильму, отмотает пленку назад, вернется к только что увиденному... и все поймет. В фильме «Накойкацци» есть нечто подобное. В первой части фильма (в эпизоде о клонировании и овечке Долли) мы увидим известный кадр, снятый с помощью мощнейшего микроскопа: игла протыкает оболочку клетки. В предфинальной части фильма мы увидим кадр, снятый из космоса: с Земли стартует космическая ракета, протыкая земную атмосферу. Оба эти кадра поразительно похожи композиционно. Режиссер не говорит ни слова. Но, увидев этот взлет ракеты и получив до этого столь мощную дозу информации из фильма, мы невольно мысленно возвращаемся к той игле при клонировании, которая, как и ракета, врывается туда, куда нас вроде бы не звали. И, учитывая наши замашки и способности, это очередное строительство Вавилонских башен смертельно опасно для нас самих. Впрочем, это я так понял. Каждый зритель имеет право на свою версию увиденного.

Глава 19

Виталий Майский. Монолог утопленника

Кинорежиссер Виталий Манский не раз заявлял, что наступает время принципиально нового документального кино. Он считает, что кино только сейчас становится документальным. Благодаря новой технике (практически незаметным миниатюрным и относительно дешевым камерам, которые можно спрятать едва ли не в пуговице) авторы могут внедряться в реальную жизнь, не разрушая ее. Для создания документального фильма уже ни к чему огромные студии. Режиссер не должен убеждать в прелести своего замысла многочисленных редакторов, продюсеров и прочее начальство. Свобода (техническая и финансовая) приближает режиссера к поэту. Хочешь творить - твори!

Впрочем, фильм, о котором речь пойдет ниже, сделан на несколько иных принципах.

Режиссерский замысел нашумевшего в свое время документального фильма «Частные хроники. Монолог» смел и провокационен. Автор сценария и режиссер фильма Виталий Манский - один из наиболее известных российских документалистов. Он снимает много, и фильмы его, как правило, вызывают бурную реакцию. Среди работ Майского есть и портреты президентов (Горбачева, Ельцина, Путина), и скандальная картина «Тело Ленина», и работы, которые сам автор относит к так называемому «реальному кино», - например, «Бродвей. Черное море». Одна из последних картин тоже вызвала скандал в прессе и даже судебные иски - «Тату в Поднебесной», о знаменитом дуэте «Тату». Виталий Манский - режиссер очень образованный, с отличной вгиковской школой и склонностью к самоанализу, давний почитатель Дзиги Вертова. Разумеется, он прекрасно понимал, какую риско-

ванную игру затевает в фильме «Частные хроники. Монолог» и насколько бурной и противоречивой будет реакция на его произведение. Так и случилось. Наряду с пылкими почитателями нашлось множество ярких критиков. Они утверждали, что Манский нарушает своим фильмом все общепринятые нормы и принципы документального кино и подрывает саму его суть. Дискуссии вокруг фильма, снятого в 1999 году на студии «Вертов и К.», были чрезвычайно горячими.

Режиссеру пришла в голову смелая идея. Он решил собрать множество самых разных кадров, снятых советскими кинолюбителями на протяжении шестидесятых-восьмидесятых годов. То было время бума кинолюбительского движения. Едва ли не в каждой более-менее интеллигентной семье была восьмимиллиметровая камера, проектор и экран на раздвижном штативе. Снимали все: рождение детей, семейные торжества, поездки к морю, первомайские демонстрации, выезд студентов на картошку и т.д. Все эти непритязательные съемки со временем превратились в уникальный материал. Официальная документалистика редко интересовалась обычной, частной жизнью человека. Особенно если он не Герой, депутат или академик. И было так не только у нас. Кинорежиссер Михаил Ромм, описывая свою работу над документальным фильмом «Обыкновенный фашизм», вспоминал, как не мог найти ни метра старой немецкой хроники времен нацизма, где были бы сняты жанровые сценки, будничная жизнь города. Парадов, собраний, манифестаций было предостаточно. А вот реальной жизни, в которую можно было бы взглянуть, - человеческие лица, бытовые зарисовки - такого материала не нашлось вовсе. Важность и ценность подобного рода съемок оценили позже. Профессор Сергей Муратов вспоминал о том, какой бум «непричесанной» документалистики вдруг наступил в шестидесятые годы прошлого века: «Переворачиваются архивные фильмотеки. Из корзины извлекаются срезки, не вошедшие в фильмы. В Бельгии «открывают» самодельные фильмы Эмиля Хендрикса. Они были сняты в начале 30-х годов 20 века любителем, который прогуливался по улицам с камерой, спрятанной в портфеле. В них - облик города в годы кризиса, воскресные и будние площади, первые фашистские выступления. Непритязательные эскизы Антверпена оказались намного красноречивее кадров тогдашней

официальной хроники»' В конце двадцатых годов в Германии был снят знаменитый документальный фильм режиссера Вальтера Рутtmана «Берлин - симфония большого города». Оператор фильма Карл Фройнд рассказывал о том, что они хотели показать все на свете - как люди встают, собираются на работу, завтракают, влезают в переполненные трамваи, гуляют. Их героями стали первые встречные, начиная с чернорабочего и кончая директором банка. Зигфрид Кракауэр, анализируя этот фильм, писал: «Фройнд понимал, что для выполнения своего замысла ему придется прибегать к съемке скрытой камерой. Будучи подлинным мастером своего дела, он повысил чувствительность у тогдашней пленки, чтобы преодолеть скудость освещения. Более того, он придумал несколько хитроумных приемов, чтобы камера снимала незаметно. Фройнд разъезжал в полузакрытом грузовике с боковыми прорезями для объективов камеры или разгуливал с камерой в футляре, с виду напомиавшем обыкновенный портфель. Никому не могло прийти в голову, что он снимает»²

Отвечая на вопрос журналистов о том, какой фильм ему дался тяжелее всего, Виталий Манский ответил: «Частные хроники» И пояснил: из огромного количества породы нужно было вымыть этот золотник, и потому работали, как старатели. Пересмотрели пять тысяч часов киноматериала. Пришлось потратить на это пять лет жизни.

Виталий Манский сделал блестящий ход, обратившись к любительским съемкам. При всей их незатейливости, жизнь в этих кадрах настоящая, непричесанная. Конечно, кто-то дурчится, иногда кривляется, кое-кто прихорашивается и играет придуманную для себя «роль». Но, главное, оператор здесь всегда «свой» - его не стесняются, его часто просто не замечают. Что может быть лучше для документалиста! Полученный материал, несмотря на все техническое и творческое несовершенство, дает удивительное ощущение времени и атмосферы. В этих кадрах важно все - и первый план, и задний, малейшие детали, случайно попавшие в кадр персонажи.

Достоверности изображения, спонтанности происходящего Манский уделяет огромное внимание во всех своих работах. То, что он делает, - это действительно реальное кино в буквальном смысле слова. В «Частных хрониках. Монологе» режиссеру не

пришлось ничего снимать - он использовал чужой материал. Но в десятках других своих фильмов Виталий Манский бросает все силы на то, чтобы получить максимально достоверное, выразительное, документальное киноизображение. В диалоге с киноведом Зарой Абдуллаевой Виталий Манский поделился опытом, рассказав о технологии и методике своих съемок: «Когда я снимаю на пленку, то практически выступаю в роли гипнотизера. То есть я должен обеспечить ситуацию таким образом, чтобы в течение десяти минут произошло событие. Если оно не произошло (за скобкой я оставляю все финансовые и производственные обстоятельства), если оно случилось на одиннадцатой минуте, оно никогда больше не повторится. Для того чтобы физически поменять пленку, мне надо остановить жизнь... Видео, цифра - это совсем другая история. Ты должен просто раствориться. Когда я снимаю на цифру (а снимаю я много), то по часовому фильму у меня 40, 50, 60 часов материала. Я включаю камеру до того момента, когда вхожу в квартиру. Она работает в сумке. Человек не должен видеть, что она включилась. Но в сумке она уже записывает звук. Вхожу, ставлю камеру на стол. И все, что происходит вокруг, она уже снимает. Потом ставлю ее на штатив, примеряю кадр, а она все снимает. Ухожу в другую комнату пить чай с героем. Мы можем целый час пить. А она снимает. Стену снимает. Возвращаемся. Я к камере не подхожу. Но героя завожу в это пространство, потому что вижу, куда она смотрит. И это дает совершенно другое состояние человека»³

Мечта о выразительном, достоверном изображении преследует каждого режиссера-документалиста. Очень часто просто физически не хватает времени для того, чтобы «вжиться» в обстановку, найти контакт с людьми, стать для них незаметными. Особенно часто это происходит при съемках телевизионных работ.

Итак, возвращаясь к замыслу Виталия Манского, подчеркнем: достоверность, аутентичность - вот главная сила материала, с которым он решил работать. Но режиссер пошел гораздо дальше. Он решил организовать тысячи метров разнообразной любительской пленки в стройный и строгий сюжет. Используя кадры, снятые сотнями людей, сделать так, вроде бы все это - рассказ о жизни одной конкретной семьи. Точнее, рассказ о семье на фоне эпохи - от полета Гагарина, до начала перестрой-

ки. Но и это еще не все. Режиссер решил ввести в фильм закадрового героя, который рассказывает о своей жизни, иллюстрируя рассказ кадрами любительских съемок. Вот он рождается в роддоме. Вот его забирают домой мама с папой. Вот его купают, вот он идет в первый класс и т.д. Но и это еще не все. В конце фильма мы узнаем, что наш рассказчик уже умер. Он сам сообщает нам об этом. Он утонул в 1986 году вместе с парохом «Адмирал Нахимов», на который попал работать массовиком после окончания института культуры. Сообщается эта новость полуиздевательским-полусерьезным тоном. Впрочем, как заявляет в самом конце своего монолога герой, его тело так и не нашли, и он сам не уверен: утонул ли он?.. (В фильме Микелан-джело Антониони «Фотоувеличение» подружка говорит герою, что не может в этот день дольше оставаться с ним - ей нужно лететь в Париж. Через несколько часов он неожиданно встречает ее, одуревшую от наркотиков, в каком-то баре. И на его изумленный вопрос, почему же она не в Париже? Она невозмутимо отвечает: «А я и есть в Париже!»).

На экране все повествование фильма «Частные хроники. Монолог» Виталия Майского выстроено следующим образом.

Прежде всего появляется полиэкран, отбивающий каждую главу повествования. В верхней части экрана цифры. Каждому году жизни героя посвящена отдельная главка. Над цифрами (1961, 1962 и т.д.) появляются стоп-кадры, запечатлевшие самые крупные общественные события этого года. Для 1961 года это изображения Юрия Гагарина. Затем там появятся в соответствующих главах изображения академика Сахарова, афганской войны и пр. Эти заставки - единственное место, куда вместе со стоп-кадрами просочится профессионально снятая информация о масштабных событиях в жизни страны и мира. Как только заставка уходит, на экране воцаряется любительская пленка.

Режиссер, преодолевая естественные технические трудности (все-таки 8 мм - не лучший формат для исходного материала), строит свой рассказ с широким размахом. Предварительно написанный сценарий (по сути - ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФИЛЬМА) жестко диктует отбор материала и хронологию событий. Сперва - рождение и путь новорожденного из роддома домой.

Затем первые домашние съемки малыша: кормление, купание. Потом школа и т.д. Режиссер ловко манипулирует сюжетом и материалом, чтобы из разрозненных кадров выстроить стройный рассказ. Так как герой растет, то разные персонажи из любительских пленок смело выдаются автором за одного и того же выросшего мальчика. Примерно то же самое происходит и с «образом» матери. «Ушедший» по воле авторов из семьи отец очень развязывает руки режиссеру, и наличие разных мужчин, время от времени появляющихся на экране, не вызывает больших вопросов. Мы станем свидетелями первых любовных историй героя. Увидим поездки к морю, развлечения студентов. Чего стоит одна шутовская сцена, где молодые люди в начале семидесятых искренне дурачатся, пародируя обряд крещения... Закадровый текст читает певец и телеведущий Александр Цекало. Авторы (текст написал Игорь Яркевич) стремятся как можно точнее привязать вымышленный текст к документальному изображению. Какая-то лихо танцующая на экране тетка тут же названа рассказчиком «начальницей матери». Улыбающаяся девочка восточной наружности - одноклассницей-армянкой. Тут же следует анекдот про армянское радио. Подробно снятый эпизод о двух сестричках, укладывающихся спать, вызывает в воспоминаниях рассказчика эпизод о первой, детской любви. Понятно, что, действуя подобным образом, можно рассказать все, что угодно. Лихо обыгран режиссером, казалось бы, не относящийся к делу киноматериал: на крыше дома, прямо на карнизе, отчаянно пританцовывая и играя на гитаре, позирует какой-то смельчак. Дом высокий. Парень бравировует и явно играет с огнем. Режиссер элегантно находит место этим кадрам в своей картине. Лирический герой за кадром заявляет, что, когда он переехал из провинции в Москву, то был просто поражен смелостью москвичей. Они тут уже столько всего видели, что их нельзя было чем-то поразить, смутить или испугать. Казалось, сама смерть им не страшна... Полет фантазии авторов не сдерживает ничто. Экран позволяет любые сюжетные повороты, всевозможные всплески потока сознания. Путешествовать во времени можно бесконечно. Александр Цекало подробный рассказ о своей жизни ведет чуть устало, вполголоса. Где-то он надолго отстраняется от экрана,

углубляясь в свои рефлексии, местами он спохватывается, увидев что-то важное, и комментирует точно под изображение: вот это я иду в школу... мне дали букет, и мне казалось, что я иду на кладбище... Драматургически все здесь выстроено крепко. Разумеется, мало кто в силах догадаться о неожиданном финальном ударе режиссера - герой, оказывается, утонул на «Нахимове». Но, по всем правилам драматургии, этот мотив «воды и катастрофы» исподволь проходит по всему фильму, с первых же кадров. Так, в самом начале, в эпизоде купания младенца, прозвучит фраза рассказчика о том, что именно с того далекого времени он невзлюбил воду и купание. Где-то ближе к финалу герой расскажет (комментируя любительские кадры путешествия на теплоходе), что недавно затонул вот такой же речной круизный корабль, было множество погибших, но они решили все равно плыть, ведь снаряд два раза в одно и то же место не падает. Оказалось, падает... Леонид Трауберг в своей книге «Фильм начинается...», размышляя о том, какие есть способы драматургической подготовки (не явной, не назойливой!), исподволь готовящие к эффектной развязке, приводит пример такого «намёка»: «В «Падении дома Эшер» Эдгара По, читая первые страницы, никто не замечает фразы о «легкой, чуть видной трещине, которая начинаясь под крышей, на фасаде здания, шла по стене зигзагами, исчезая в мутных водах пруда...» Поэтому в финале все убеждены, что дом повалили гром небесный и появление леди Магдалины в саване»⁴

Критик Зара Абдуллаева, анализируя фильм Виталия Майского, находит очень интересную параллель: «Почти по такому же принципу построена уникальная книга Ильи Кабакова «Альбом моей матери», составленная из автобиографических записок матери художника, охватывающих огромный период -от дореволюционного детства до 80-х годов. Невыносимый рассказ о страданиях человека помещен внизу полосы - альбомного листа. Вверху же Кабаков расположил цветные «гламур-ные» фотографии - вырезки из официальных советских журналов. Таким образом «картины счастья» оказались в едином пространстве с текстом о непрерывных, каждодневных мучениях реального человека. Эти записки Кабаков назвал «Жизнь как оскорбление». Виталий Манский в своих «Частных храни-

ках. Монологе», которые можно было бы назвать точно так же, поступил еще радикальнее. «Картинки оскорбления», снятые счастливыми обладателями любительских кинокамер, он выбрал как «картины счастья». Снимая себя и близких, униженные жизнью лишены оскорбления, в общем, не чувствовали. В этом один из парадоксов впечатления от «Частных хроник». Зато закадровый текст Манский передал голосу вымышленного персонажа, который - после своей смерти и с новой смотровой площадки - вглядывается в прежнюю жизнь, припоминает ее детали и оценивает»⁵

Смотреть фильм интересно. И финал неожиданный. Так почему же столько голосов решительно против фильма? Больше всего раздражал и возмущал многих столь смелый - даже нахальный - подход к документальному материалу. Режиссер совершал над ним чудовищное насилие. Он собирал из него, как из кубиков конструктора, свою придуманную историю. Из двадцати разных мальчиков лепил образ «одного». Из разных женщин склеил «мать». На незатейливых кадрах какой-то домашней пирушки разглядел веселящегося человека и стал выдавать его за любовника матери. Многие критики и режиссеры-документалисты сочли, что все это запрещенные приемы. Такие ухищрения разрушают подлинный документальный экранный мир. Изображение становится просто иллюстрацией для разглагольствований придуманного героя. Режиссер нарушает магию документального материала: ведь эти кусочки любительской хроники интересны и ценны той исчезнувшей жизнью, которая чудом уцелела на пленке. Это наивные и вместе с тем полные искренней радости кадры, на которых молодые люди готовят в лесу шашлык, а рядом под деревьями стоят их новенькие крошечные «запорожцы». Или исполненные нежности кадры, на которых запечатлены детские портреты: сколько любви хранят эти поцарапанные кадры. Снимали любящие папы. И трогательные юные мамы, в своих смешных доисторических платьях отправляющиеся на юг, к морю. Еще Андре Базен (и не он, разумеется, один) напоминал о том, что фараоны приказывали делать из своих тел мумии - для того, чтобы победить время. И свои глиняные статуэтки приказывали класть в саркофаг на случай, вдруг с мумией что-то случит-

ся. Мумии впоследствии заменили живописными портретами, а потом и фотографиями. В надежде, что хоть что-то останется. И сегодня, разрывая фотографии неверных любимых, мы не просто рвем бумажку: с глаз долой - из сердца вон. Уничтожить портрет - это почти избавиться от человека. Хоть символически... Это акт, ведущий свою родословную из далекого прошлого. С тех времен, когда лепили фигурки врага из воска и протыкали их иголками, желая уничтожить. Магия старинного изображения есть, она существует. И в таком наивном и незащищенном любительском киноизображении она почему-то особенно сильна. В каждом кадре столько смыслов, столько уровней изображения, столько разных энергетических слоев, что когда все это выстраивается в одну простую историю обиженного жизнью героя, то изображение заметно тускнеет. Оно, по мнению критиков фильма Виталия Майского, становится простым придатком словесного потока.

Имеет ли право режиссер делать подобные вещи? Я убежден: безусловно, имеет! И фильм этот, как бы к нему ни относились сторонники классической документалистики, очень своеобразное творение, заслуживающее пристального внимания. А это уже немало. Авторы любительских пленок сами отдали Майскому свои творения. И похоже, вовсе на него не обиделись. В финальных титрах режиссер называет сотни имен авторов этой семейной хроники. Эксперимент Виталия Майского - повод для того, чтобы лишний раз задуматься о границах возможного в документальном кино.

Часто документальный - а точнее, неигровой - кинематограф отпугивает зрителей своей предсказуемостью.

Такое ощущение, что многие картины мы уже видели. Ну, если не этот фильм, то нечто подобное.

В этом смысле игровое кино, как мне кажется, намного богаче. А режиссеры игрового кино, как ни странно, намного смелее. Не все, разумеется, но многие. Ведь и в игровом кино есть множество стереотипов, своих табу и правил, которые кажутся незыблемыми, пока их одним ударом не разрушает высококлассный режиссер-новатор.

Например, Луис Бунюэль в фильме «Млечный путь» нарушает все мыслимые и немыслимые правила, освещенные кино-

традицией и практикой. На экране два странника, направляясь из Парижа в Сантьяго, переходят из одной страны в другую, из времен раннего христианства в XVII век, присутствуют на дуэли между иезуитами и янсенистами, потом приходят в средневековый только что разграбленный город. Их никогда ничто не удивляет или удивляет мало. Они встречаются то с ангелами, то с демонами, и это им кажется нормальным. О том, что происходит в фонограмме этого фильма, как реальное здесь хитро перепутано с ирреальным, мы в свое время уже говорили.

Буйство фантазии и бесшабашная смелость в документальном кино встречаются достаточно редко. А жаль! Игра воображения, художественная смелость и творческий риск интереснее «ползучего реализма» многих документальных фильмов. Почему-то фантастика, мистика, пародия почти никогда не попадают в поле зрения документалистов. Если в игровом кино есть огромный диапазон - от фильмов Сергея Герасимова до Питера Гринуэя, от Эмира Кустурицы до Алексея Германа, то документалисты, на мой взгляд, часто толкуются на каком-то тесном вытоптанном пятячке. Но нет правил без исключения.

Отвлечемся ненадолго от фильма Виталия Майского. Не так давно появился французский документальный (если так можно выразиться применительно к этой необычной картине) фильм «Операция «Луна» режиссера В. Кареля. Фильм этот настолько странный и необычный, что на нем мне хотелось бы остановиться подробнее. Начинается полнометражный фильм с истории о том, как знаменитому американскому кинорежиссеру Стэнли Кубрику для какой-то картины понадобился объектив с уникальной разрешающей способностью. Единственный подобный объектив был лишь в НАСА. Но они никому никогда ни за какие деньги его не давали. Однако стоило Кубрику сказать слово, как неприступные насовцы немедленно привезли ему этот объектив. За какие заслуги? Что у них были за отношения? Тайна... Но вот появляется вдова Кубрика и сообщает, что она нашла в бумагах мужа секретные документы НАСА, которые ее просто потрясли. И связаны они с фальсификацией съемок на Луне. В этот момент зрителям могло показаться, что дальше начнется то, что уже бесчисленное множество раз было показано и в кино, и на телевидении: американцы, мол, на Луне ничего не снимали, все это было сдела-

но в павильоне, и сделано плохо. Сомнительные ученые с безумными глазами и желающие прославиться журналисты станут в очередной раз доказывать: флаг американский на Луне пощелтается, а такого быть не может в безвоздушном пространстве, от астронавта на Луне почему-то падает сразу несколько теней, а это может быть лишь в павильоне, где много источников света, звезд на небе вообще не видно - и это лишнее подтверждение, что все снято в павильоне и т.д. и т.п. Но тут фильм вдруг делает неожиданный разворот. На экране появляются собравшиеся на дружескую вечеринку тяжеловесы американской политики: Генри Киссинджер, Александр Хейг, Дональд Рамсфельд, Вернер Уолтере. И говорят они в камеру: мы вам сейчас такое расскажем, чего мир еще не слыхал... И рассказывают! Оказывается, в то время, когда шла гонка в космосе между СССР и США, американцы решили поразить мир, сделав из полета на Луну настоящее шоу. Киссинджер и Рамсфельд (они сами об этом рассказывают!) предложили связаться с Голливудом. Шансов, что космонавты снимут что-то путное на Луне, было мало. И эти политики, приближенные к президенту Ричарду Никсону, придумали снять все прилунение в павильоне, с голливудским размахом. Сделать там и фото-, и кино съемки. Связались с Кубриком и за бешеные деньги уговорили автора «Космической Одиссеи» тайно заняться этим делом. В условиях страшной секретности Кубрик собрал съемочную группу. Художники и дизайнеры Кубрика переделали уродливые настоящие скафандры в эффектные костюмы киногероев его прославленного фильма, поменяли дизайн подлинной пусковой установки, перекрасили саму ракету-носитель. Подготовили мыс Канаверал для невиданного телешоу. Все прогулки астронавтов по Луне были отсняты в павильоне заранее... К этой минуте просмотра зрители французского документального фильма испытывали сильные и смешанные чувства. Одно дело, когда об этой мистификации говорили всякие сомнительные личности и жаждущие сенсации журналисты, но тут об этой грандиозной авантюре бесстыдно - в открытую! - сознаются бывшие первые помощники и соратники Ричарда Никсона. Просто невозможно поверить своим ушам и глазам... А фильм продолжается... Высокопоставленные личности продолжают рассказывать просто-таки невероятные вещи. После проведения съемок Кубриком всей съемочной груп-

пе, как и было предусмотрено тайным контрактом, выплатили сумасшедшие деньги, и все они, получив новые паспорта, должны были исчезнуть навеки, разъехавшись в разные концы света. Кубрику, учитывая его известность и умение молчать, разрешили остаться в Америке. Несмотря на все старания, при съемках допустили некоторую небрежность. Не обратили внимания на то, что пощелтается на сквозняке в павильоне американский флаг, якобы установленный на Луне, кое-где на лунной поверхности были заметны отпечатки земных туфель, и даже валяющаяся фотография самого Кубрика... В этом месте зрительный зал испытывает очередную порцию недоверия и глубокого сомнения во всем, что происходит на экране. Однако авторы без передышки переходят к еще более невероятным событиям. Уважаемые американские руководители высшего ранга, не моргнув глазом, общаются с экрана: президент Никсон, который постоянно злоупотреблял спиртным (это факт подлинный), испугался последствий фальсификации. И, находясь в стадии сильнейшего опьянения, приказал некоему полковнику спецслужбы найти и уничтожить всех свидетелей обмана - членов съемочной группы. Полковник со своими людьми немедленно отправился выполнять задание. Наутро президент протрезвел и отменил приказ. Но было уже поздно. Полковник, уничтожив все коды и не выходя на связь, бросился выполнять приказ. В это время в зрительном зале недоумение (равно как и живой интерес!) достигает апогея. Однако бурные события лишь начинают разворачиваться. Люди полковника подозревали, что кто-то из членов группы укрылся во Вьетнаме. Агенты-убийцы бросились во Вьетнам. Следует вьетнамский эпизод: рисовые поля, крестьяне в треугольных шляпах. Старик-крестьянин рассказывает по-вьетнамски: да, мол, помню, как эти люди появились у нас в деревне... мы сразу почувствовали, что они не те, за кого себя выдают. Какие же они вьетнамские крестьяне, если они все время пили пиво из банок, чистили оружие и курили травку, а один из них вообще был негром? А другой случайно застрелился, когда с оружием баловался, и до сих пор тут лежит... Старик кивком головы показывал, где именно лежит несчастный. Панорама - и точно, лежит убитый американский спецназовец. С этого момента облегченно и радостно вздохнувшим зрителям становится окончательно ясно, что на экране

самый настоящий фарс, в котором как актеры принимают участие высшие американские руководители. Но зрителей этого странного по виду и жанру фильма впереди ждала еще масса смешных, забавных и абсурдных новелл. Вот один из эпизодов: первый астронавт, ступивший на поверхность Луны, Нейл Армстронг, якобы произнесший знаменитые слова о «маленьком шаге по Луне как огромном шаге всего человечества», никак не может перед полетом выучить этот написанный для него текст. Тут же авторы фильма с серьезной миной предлагают послушать, о чем якобы на самом деле говорили между собой на Луне астронавты. И мы слышим, как они, прыгая по поверхности Луны, легкомысленно болтают о подружках и ценах на пиво в разных закусных. На экране - отлично смонтированные подлинные документальные кадры прыгающих по Луне астронавтов и шокированные и изумленные операторы Центра управления полетами, явно не верящие своим ушам. А «ужасы» и неожиданности на экране все нарастают. Газеты и заголовки новостей сообщают, что в разных уголках мира трагически погибают члены съемочной группы Стэнли Кубрика. Все это есть на «кадрах кинохроники» или фото. Один, например, попал под машину. Правда, фото какое-то странное: лежит на улице человек, а вокруг него почему-то прыгает с десяток Санта-Клаусов... Генерал Уолтере вдруг говорит на камеру: «Я вам сейчас еще не то расскажу! Но вы только звук выключите...» И далее целую минуту старый генерал что-то беззвучно рассказывает. Режиссер обращается к Уолтерсу с просьбой разрешить ему включить звук. Но генерал не разрешает, а потом заявляет: «Встретимся завтра, я вам еще не то расскажу!» Следующий кадр - вышедшая наутро газета с траурной фотографией самого Уолтерса, «скоропостижно скончавшегося ночью от удара»... Не буду дальше утомлять читателя хитросплетениями сюжета этого фильма. Все разрешается в финале, когда главные участники - крупные американские политики с бокалами вина в руках - смеются, сидя в уютных креслах (в том числе и «покойник» с газетной страницы), и говорят на камеру о том, какое огромное удовольствие они получили от затеянной игры и всей этой ахиней... «Это во Франции покажут?» - спрашивает кто-то из них режиссера. И, получив утвердительный ответ, удовлетворенно смеется: «Хорошо! Очень хорошо...» Звучит меланхоличная джа-

зовая композиция, исполняемая на рояле. Появляются финальные титры: «В роли Генри Киссинджера - Генри Киссинджер... В роли Дональда Рамсфельда - Дональд Рамсфельд...»

В документальном кино есть два мощных течения. Одно предполагает фильмы, тщательнейшим образом продуманные и выстроенные на бумаге задолго до начала съемок. Они требуют детальных сценариев, и работа над ними чем-то похожа на работу над игровыми фильмами. Так сделаны «Частные хроники. Монолог» Виталия Майского и только что упомянутая французская «Операция «Луна». Но есть и совершенно другое направление в документалистике. Многие считают именно его «истинно правильным». Это фильмы, построенные на принципе съемки жизни враспloh, о которой мечтал когда-то Дзига Вертов. Именно так строятся многие фильмы Виталия Майского. Например, его «Окна Вертова». Этот короткий фильм рассказывает о доме, в котором живет режиссер. Точнее, о людях, населяющих обычный московский дом. Как признается сам режиссер, все показанное - спонтанные съемки. Вот соседи собираются переезжать, и режиссер с камерой в руках вваливается в их квартиру, наблюдая за сбором вещей. Вот бригада строителей-нелегалов отделяет соседнюю квартиру для сынка какого-то магната. Вот сосед-чеченец рассказывает о своей горькой жизни в Москве и мечтает уехать в Германию. А вот соседи сходятся на собрание. Это самая настоящая «жизнь враспloh». Именно для таких съемок очень подходит описанный выше метод работы, когда режиссер включает камеру еще на лестничной площадке, перед квартирой своих героев. Подобный метод съемки Манский демонстрирует и в «Окнах Вертова» у себя дома, вваливаясь с камерой даже в ванную, где плещется его дочка, что вызывает ее совершенно оправданную ярость. Режиссер в кадре (снимая сам себя) сообщает, что хотел начать фильм с красивых кадров своего дома, но в ста метрах от них только что произошел террористический акт - взорвали бомбу в подземном переходе на площади Пушкина. Режиссер спешит туда, и именно эти страшные кадры заменяют «красивый» вступительный эпизод. Это тоже жизнь враспloh. Кто мог такое предвидеть заранее?

Виталий Манский отлично знает не только современное документальное кино, но и требования к документалистике нынешнего телевидения. И насчет их взаимоотношений у него есть своя точка зрения. В интервью корреспонденту ВВС режиссер говорил: «Документальное кино, и это мое глубочайшее убеждение, не только не нужно телевидению, - оно противоречит его природе. Документальное кино - это философия, высшая математика, классическая и авангардная музыка... Ничего из этого не востребовано на телевидении. Документальное кино не только сложнее делать, его сложно и воспринимать. Скажем, если вдруг французские рестораны уравниют в цене с «Макдональдсом», все равно большинство народа будет ходить в «Макдональдсы» - большинство не хочет иметь дело с какими-то изысканными эксклюзивными вещами. Они хотят получить свою булку с котлетой, и все. Телевидение работает на это большинство. И вот тут мне видится большая трагедия, потому что на самом-то телевидении трудится меньшинство, которое потребляет французскую кухню, а производит биг-маки. Почему, вы думаете, телевизионщики такие нервные? Да потому, что живут двойной жизнью»

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Ирландский писатель Джордж Мур когда-то заявил: «Образование губительно для всякого, кто имеет задатки художника. Образование следует оставить чиновникам, и даже их оно склоняет к пьянству»

Я все же надеюсь, что ничему плохому читателя этой книги не научил.

Более того. Хочу верить: какие-то примеры, мысли и советы окажутся полезными для вас. Возможно, они станут толчком для ваших собственных поисков.

Не знаю, как вам, а лично мне не нравится то, что, по словам американского критика Роберта Карсона, телевидение стало самым длинным любительским представлением в истории.

Примечания

Глава 1

1. Альмодовар П. Патти Дифуса и другие тексты. *Санкт-Петербург: Азбука, 2005. С. 201-202.*
2. Федерико Феллини и Шарлота Чандлер. Я вспоминаю. *И.: Вагриус, 2002. С. 101.*
3. Трауберг Л. Фильм начинается... *М.: Искусство, 1977. С. 53-54.*
4. Киноведческие записки, № 56. *М., 2002. С. 218.*
5. Кино Италии. Неореализм. *М.: Искусство, 1989. С. 190, 198.*
6. Дзаваттини Ч. Дневники жизни и кино. Статьи, интервью. *М.: Искусство, 1982. С. 90.*
7. Раневская Ф. Судьба-шлюха. *М.: Астрель, 2005. С. 174.*
8. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Т. 2. *М.: Искусство, 1968. С. 503-506.*
9. Федерико Феллини и Шарлота Чандлер. Я вспоминаю. *М.: Вагриус, 2002. С. 376.*
10. Довлатов С. Собрание сочинений. Т. 4. *Санкт-Петербург: Азбука, 1999. С. 133-134.*
11. Вайсфельд И. О сущности кинодраматургии. *М.: ВГИК, 1981. С. 68.*
12. Раневская Ф. Судьба-шлюха, *И.: Астрель, 2005. С. 173.*

Глава 2

1. Лепроон П. Современные французские кинорежиссеры. *М.: Иностранная литература, 1960. С. 694.*
2. Трауберг Л. Фильм начинается... *М.: Искусство, 1977. С. 198.*
3. Клер Р. Сценарии и комментарии. *М.: Искусство, 1969. С. 253.*
4. Бергман И. Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью. *М.: Искусство, 1969. С. 245.*
5. Феллини Ф. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания. *М.: Искусство, 1968. С. 185-186.*
6. Володин А. Для театра и кино. *М.: Искусство, 1967. С. 288.*
7. *Moутё Plei;иге8. Декабрь. 2000. С. 64.*
8. Шендерович В. Здесь было НТВ, ТВ-6, ТВС и другие истории. *М.: Захаров, 2004. С. 63-64.*
9. Голубкина Л. Работа над сценарной заявкой. *М.: ВГИК, 1974. С. 24.*
10. Муратов С. Пристрастная камера. *М.: Аспект пресс, 2004. С. 98.*
11. Голубкина Л. Работа над сценарной заявкой. *М.: ВГИК, 1974. С. 26-27.*

12. Пресс С. Как пишут и продают сценарии в США. М.: Триумф, 2003. С. 41-42.
13. Искусство кино, № 4, 1993. С. 29-30.
14. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. С. 85-86.
15. Муратов С. Пристрастная камера. М.: Аспект пресс, 2004. С. 94.
16. Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 105-106.
17. Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 159.
18. Филд. С. Как писать для радио и телевидения. М.: Госкомитет СССР по радиовещанию и телевидению, 1963. С. 112-113.

Глава 3

1. Трюффо о Трюффо. М.: Радуга, 1987. С. 130.
2. Юткевич С. Поэтика режиссуры. М.: Искусство, 1986. С. 27-28.
3. Феллини Ф. Делать фильм. М.: Искусство, 1984. С. 182-183.
4. Трюффо о Трюффо. М.: Радуга, 1987. С. 188.
5. Роберт Флаэрти. М.: Искусство, 1980. С. 183.
6. Роберт Флаэрти. М.: Искусство, 1980. С. 114.
7. Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 54.
8. Шкловский В. За 60 лет. Работы о кино. М.: Искусство, 1985. С. 79.
9. Эйзенштейн С. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С. 15.
10. Ромм М. Собр. соч. Т. 2. М.: Искусство, 1981. С. 319-320.
11. Кинг С. Как писать книги. М.: АСТ, 2003. С. 172.
12. Долин А. Ларе фон Гриер: Контрольные работы. Анализ, интервью. М.: НЛО, 2004. С. 114-115.
13. Альмодовар П. Патти Дифуса и другие тексты. Санкт-Петербург: Азбука, 2005. С. 188.

Глава 4

1. Дзиган Е. О режиссерском сценарии. М.: Искусство, 1961. С. 90.
2. Мартен М. Язык кино. М.: Искусство, 1959. С. 54-55.
3. Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллин: Александра, 1994. С. 89-90.
4. Искусство кино, № 4, 1993. С. 22-23.
5. Балаш Б. Кино. М.: Прогресс, 1968. С. 82.
6. Клейман Н. Формула финала. М.: Эйзенштейн-центр, 2004. С. 78.
7. Аронсон О. Метакино. М.: АА Магсет, 2003. С. 154-155.

8. Из истории французской киномысли. М.: Искусство, 1988. С. 96-97.
9. Головня А. Оптическая композиция кинокадра. М.: ВГИК, 1983. С. 13-14.
10. Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 55.
11. Мартен М. Язык кино. М.: Искусство, 1959. С. 59-60.
12. Арнхейм Р. Кино как искусство. М.: Издательство иностранной литературы, 1960. С. 35.
13. Эйзенштейн С. Неравнодушная природа. Т. 1. М.: Музей кино, 2004. С. 377.
14. Эйзенштейн С. Неравнодушная природа. Т. 1. С. 378.
15. Ямпольский М. Язык тело случай. М.: НЛО, 2004. С. 256-257.
16. Делез Ж. Кино. С. 65.
17. Ренуар Ж. Статьи. Интервью. Воспоминания. Сценарий. М.: Искусство, 1972. С. 121.
18. Искусство кино, № 4, 1993. С. 37-38.

Глава 5

1. Мартыненко Ю. Проблемы теории документального фильма. М.: ВГИК, 1976. С. 38-39.
2. Загданский Е. От мысли к образу. К.: Мистецтво, 1990. С. 139-141.
3. Ромм М. Монтажная структура фильма. М.: ВГИК, 1981. С. 70-72.
4. Разлогов К. Искусство экрана: проблемы выразительности. М.: Искусство, 1982. С. 80.

Глава 6

1. Шоу Б. Афоризмы. М.: Эксмо-пресс, 2000. С. 124.
2. Вайда А. Кино - мое призвание. Искусство кино, № 2, 1989. С. 164-166.
3. Трюффо о Трюффо. М.: Радуга, 1987. С. 82.
4. Трюффо о Трюффо. М.: Радуга, 1987. С. 83-87.
5. Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре. Искусство кино, № 10, 1990. С. 88-89, 91.
6. Ренуар Жан. Статьи. Интервью. Воспоминания. М.: Искусство, 1972. С. 160.
7. Поланский Роман. В кино самое важное атмосфера. Искусство кино, №12, 1996. С. 151-155.

Глава 7

1. Ильф Илья, Евгений Петров. Двенадцать стульев. Золотой теленок. Воронеж: Коммуна, 1958. С. 96.

Глава 8

1. Муратов С. Пристрастная камера. М.: *Аспект пресс*, 2004. С. 116
2. Муратов С. Пристрастная камера. М.: *Аспект пресс*, 2004. С. 114
3. Сб. А. Тарковский в контексте мирового кинематографа. М.: *ВГИК*, 2003. С. 186-187.

Глава 9

1. Долин А. Ларе фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью. М.: *НЛО*, 2004. С. 154-156.

Глава 11

1. Ямпольский М. Язык тело случай. М.: *НЛО*, 2004. С. 100-101.
2. Ямпольский М. Язык тело случай. М.: *НЛО*, 2004. С. 101.
3. Вопросы киноискусства. М.: *Наука*, 1974. С. 299.
4. Гачев Г. Национальные образы мира. М.: 1995. С. 220.
5. Вопросы киноискусства. М.: *Наука*, 1974. С. 299-300.
6. Гачев Г. Национальные образы мира. М.: 1995. С. 222.
7. Вопросы киноискусства. М.: *Наука*, 1974. С. 302.
8. Вопросы киноискусства. М.: *Наука*, 1974. С. 303.
9. **Вопросы киноискусства. М.: Наука, 1974. С. 305-306.**

Глава 12

1. Юткевич С. Модели политического кино. М.: *Искусство*, 1978. С. 199.
2. Юткевич С. Модели политического кино. М.: *Искусство*, 1978. С. 220-221.
3. Жанкола Ж.-П. Кино Франции (1958-1978). М.: *Радуга*, 1984. С. 152-153.

Глава 14

1. Шкловский В. За 60 лет. М.: *Искусство*, 1985. С. 79.
2. Шкловский В. За 60 лет. М.: *Искусство*, 1985. С. 79.
3. Базен А. Что такое кино? М.: *Искусство*, 1972. С. 57.

Глава 15

1. Искусство кино, № 3, 2004. С. 126-127.
2. Искусство кино, № 3, 2004. С. 127.
3. Франк Г. Карта Птолемея. М.: *Искусство*, 1975. С. 114.
4. Искусство кино, № 2, 1989. С. 60.
5. Искусство кино, № 3, 2004. С. 131.
6. Франк Г. Карта Птолемея. М.: *Искусство*, 1975. С. 100.
7. Франк Г. Карта Птолемея. М.: *Искусство*, 1975. С. 75.
8. Искусство кино, № 3, 2004. С. 134.

438

Глава 16

1. Сб. Стивен Спилберг и его мастерская. М.: *Панорама*, 2000. С. 156-157.
2. Киноведческие записки. М., 1996. С. 65.
3. Кино-коло, № 26, 2005. С. 4.
4. Из истории французской киномысли. М.: *Искусство*, 1988. С. 90.
5. Искусство кино, № 8, 1991. С. 115.
6. Вопросы киноискусства, № 10. М.: *Искусство*. С. 82.
7. Киноведческие записки. М., 1996. С. 66.

Глава 17

1. Теплиц Е. История киноискусства. Т. 3. М.: *Прогресс*, 1973. С. 162.
2. Салкенд О. Лени Рифеншталь. Триумф и воля. М.: *Эксмо*, 2004. С. 248.
3. Искусство кино, № 5, 1991. С. 51.
4. Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. М.: *Искусство*, 1997. С. 209.
5. Салкенд О. Лени Рифеншталь. Триумф и воля. М.: *Эксмо*, 2004. С. 222.
6. Кисин В. Из творческого наследия. К., 1999. С. 12-13.
7. Клейман Н. Формула финала. М., 2004. С. 268-269.
8. Искусство кино, № 6, 1991. С. 52.
9. Кисин В. Из творческого наследия, К., 1999. С. 105, 109.
10. Киноведческие записки, № 59, 2002. С. 190-191.
11. Вуди Аллен. Записки городского невротика. *Санкт-Петербург: 81MP08ШМ*, 2003. С. 31.

Глава 18

1. Бунюэль о Бунюэле. М.: *Радуга*, 1989. С. 222.
2. Киноведческие записки, № 59. М., 2002. С. 192.
3. Искусство кино, № 5, 1989. С. 132.
4. Бунюэль о Бунюэле. М.: *Радуга*, 1989. С. 264.

Глава 19

1. Муратов С. Пристрастная камера. М.: *Аспект пресс*, 2004. С. 24-25.
2. Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. М.: *Искусство*, 1977. С. 186-187.
3. Абдуллаева З. Реальное кино. М.: *Три квадрата*, 2003. С. 337.
4. Трауберг Л. Фильм начинается... М.: *Искусство*, 1977. С. 152.
5. Абдуллаева З. Реальное кино. М.: *Три квадрата*, 2003. С. 264.

439

ШИРМАН Роман Натанович
АЛХИМИЯ РЕЖИССУРЫ. МАСТЕР-КЛАСС

Голова редакцїно! ради - Василь ЯЦУРА
 Керївник проекту - Олексш БАЗІЛССВ
 Лггературний редактор - Тетяна ЛИТОВКА
 Дизайн обкладинки - Ольга БАЗІЛССВА
 Комп'ютерна верстка - ТОВ «Лггера-Графш»

Шдписано до друку 20.02.2008. Формат 60x84/16.
 Патрофсетний. Гарнгтура8поо1Вook. Ум.друк.арк. 22,3
 Обл.-вид. арк. 14,1.
 Тираж 1500 прим. Зам. 0201Т. Щна договїрна.

Видавець - ЗАТ «ТЕЛЕРАДІОКУРСР»
 м. Кшв, вул. Гайдара, 27, студїя №119
 тел./факс: (044) 289-7931, 289-6675, 230-8302
 е-таП: lгk@lу-гашо.k1ey.ua
 ду^*пу.1;гk-гаё.k1ey.ua

(Свщцтво Державного комггету ТВ 1 РМ Украни:
 серїя ДК №1746 Вїд 09.04.2004 р.)

Виготївник (друк) — ТОВ «Лггера-Графш»
 м. Кшв, вул. Нововокзальна, 41
 (Свщцтво Державного комитету ТВ 1 РМ Украни:
 серїя ДК №2353 вад 23.11.2005 р.)

З питань придбання книги звертатися:
 тел./факс: (044) 289-7931, 289-6675, 230-8302(03)
 е-тад.1:lгk@lу-гасИ.о.k1ey.ua
 ^V^V^V.1;^к-та§*к^eV.ua
 ЗАТ «Телераджур'ер»

лок
 БлеиМк

АКС
 эвГ
 1са

ВОЪ. Аи1o&сггр*
 Сан
 поп
 Зопу
 ТъотвОП
 ТШеп

«* - / 1
С.с Й 1ГЫ
 1,10 О ИМ ПН —

упатгс

;уте •

Арвех

Огьап



ВКОЛОСАЛШС

V

ОИТШВИТОН

Есьо

на украинському

3 2000 РОКУ

>їд»1оп

Кигв, 04107, вул. Татарська, 7 факс (044)
 5376420 Тел.: (044) 2356845, 5376431 тт.сотМ.иа

1**5

Р«-
 *г«1-В

Ч^а

ог*гв
 агс*

1П5спьер

а«!8

РПтбе

МаНье^

6с

