
Учебное пособие
для вузов

Г.М. Фрумкин

ТЕЛЕВИЗИОННАЯ РЕЖИССУРА ВВЕДЕНИЕ В ПРОФЕССИЮ

*Рекомендовано Ученым советом ОИТиР
в качестве учебного пособия по курсу
«Телевизионная журналистика»*

Москва
Академический Проект
2009

УДК 659; 79
ББК 76.0; 85.3
Ф 93

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

- А.Ю. Горчева*, кандидат филологических наук,
доцент факультета журналистики
(Московский государственный
университет им. М.В. Ломоносова)
- А.Н. Федотова*, доктор социологических наук,
профессор факультета журналистики
(Московский государственный
университет им. М.В. Ломоносова)

Фрумкин Г.М.

Ф 93 Телевизионная режиссура. Введение в профессию: Учеб. пособие для вузов. — М.: Академический Проект, 2009. — 137 с. — (Gaudeamus).

ISBN 978-5-8291-1161-8

Книга знакомит с кругом забот и проблем, с набором знаний и умений, с объемом труда и личной ответственности режиссера. Композиция кадра и мизансцена, особенности режиссерской работы с актерами, крупный план и деталь как художественный образ, монтаж отснятого материала, режиссерский сценарий и раскадровка и многое другое рассматривается в этой книге.

Для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлениям и специальностям «Телевизионная режиссура». Будет интересна и самому широкому кругу любителей экранных искусств.

УДК 659; 79
ББК 76.0; 85.3

ISBN 978-5-8291-1161-8

© Фрумкин Г.М., 2009
© Оригинал-макет, оформление.
Академический Проект, 2009

*Виктор Семенович ЛИСТОВ,
доктор искусствоведения,
профессор РГГУ,
член Союза кинематографистов России*

ТЕЛЕВИДЕНИЕ — ИЗНУТРИ И СНАРУЖИ (ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ)

Учебное пособие по телевизионной режиссуре, которое читатель держит в руках, будет иметь свою судьбу — как и полагается каждой сколько-нибудь толковой книге. Сейчас, на старте XXI в., такого рода издания пользуются особым спросом. Все мы в той или иной степени телезрители, а потому остро интересуемся тем, что происходит за кулисами нашего основного средства массовой информации.

По привычке, а скорее по инерции, телевидение все еще принято называть молодым искусством, хотя каждый понимает, что эта молодость далеко не первая. Уже одно то, что автор пособия отдал телеэкрану сорок с лишним лет, говорит о многом. Григорий Фрумкин знает свое дело досконально, во всех возможных ракурсах. Он выступал здесь в разных ролях — корреспондента, редактора, режиссера, сценариста. Поэтому в его суммарном взгляде на проблемы телевизионной режиссуры как бы присутствуют сразу многие профессиональные точки зрения, выявляются существенные детали и противоречия. Это обстоятельство поможет читателю понять сложный, иногда чрезвычайно запутанный мир, остающийся за кадром.

Одна из сильных сторон предлагаемого пособия, на наш взгляд, состоит в том, что автор постоянно выявляет кровное родство своего предмета с опытом «стар-

ших» искусств — прежде всего с классической литературой, театром и кинематографом. Понятно: здесь речь идет не только и даже не столько о телеэкранизации или демонстрации кинофильмов, сколько о тесной генетической связи различных, крупно взятых этапов развития искусства. На страницах книги вполне органично, в телевизионном аспекте, представлены такие основные величины отечественной словесности, как Пушкин и Гоголь, Чехов и Горький; такие мастера сцены, как Станиславский и Мейерхольд; такие крупные кинорежиссеры, как Эйзенштейн и Вертов, Ромм и Довженко. Автор справедливо полагает, что без их суждений об искусстве нельзя всерьез понять творческие проблемы нашей телевизионной современности.

Вместе с тем пособие рассчитано не на знатока, не на узкого профессионала, а на самый широкий круг читателей, учащихся, любителей экранных искусств. Языком, доступным каждому среднеграмотному человеку, Фрумкин раскрывает смысл основных понятий телевизионного искусства. И тогда выясняется, что, например, монтаж в кино и на телевидении не просто склейка, не просто элемент композиции, а образный язык экрана, носитель множества скрытых смыслов, которыми владеет мастер. Или, допустим, обсуждаются сложные, подчас конфронтационные отношения между режиссером и сценаристом, между литературной и режиссерской версиями будущей ленты. Или речь идет об особенностях работы в павильоне, в экспедиции, в фильмотеке.

Всего и не перечислить...

Фрумкин старается охватить профессиональные проблемы в целом, не отдавая предпочтения какой-то одной школе, даже не особенно акцентирует виды и жанры телеэкранного зрелища. Под его пером происходит спокойный, убедительный анализ многих сторон искусства. Например, он отдает должное и традиции, и новаторству — понимает, что одно без другого просто не имеет смысла. А кроме того, как опытный представитель цеха Фрумкин знает, что нарушение традиции есть одна из самых стойких традиций в кино и на телевидении.

Авторское понимание телевидения изнутри самого дела — драгоценная черта предлагаемого труда. Способный человек, прочитавший сто романов, худо-бедно сможет написать сто первый. А вот небездарный зритель, просто просмотревший сто телефильмов, никогда не поставит сто первого. Почему? Да потому, что для этого (кроме, понятно, минимальных способностей) нужно еще освоить массу специальных знаний и навыков, погрузиться в запутанный мир, где эстетика близко соседствует с промышленным производством, а музы причастны к торговой рекламе и финансовым потокам. Фрумкин прекрасно ориентируется в этом странном мире и уверенно ведет по нему своего читателя.

Вот и все. Остальное — на страницах предлагаемого пособия.

Режиссеры бывают разные... Иной так громко и напористо командует «Мотор!» или «Стоп», дает какие-то указания членам съемочной группы, что в страхе разлетаются воробьи. Но вот представьте себе режиссера с тихим голосом, скромного, на первый взгляд незаметного человека. Я знал такого. Однажды ему пришлось снимать в дальнем селе. Героем передачи был местный житель, пожилой тракторист. После съемок он сказал: «Понимаю, кто чем занимается. Этот человек беседует со мной (он показал на автора и ведущего), этот — снимает (кивок в сторону оператора), этот звук записывает (звукооператор), эти ребята электричеством ведают (два осветителя). А вот он зачем? Только казенные деньги тратит!..» И с укоризной и недоумением посмотрел на режиссера.

Понятно — посмеялись, свернули технику и уехали. Но жаль, что никто не стал объяснять наивному трактористу, кто такой режиссер, для чего он нужен. Что без него и оператору, и звукооператору, и осветителям затруднительно решать, что им нужно делать в каждый момент съемок. И даже ведущий не сразу мог бы сообразить, где ему стоять или сидеть, как перемещаться перед камерой и даже, что говорить...

И уж абсолютным «повелителем» режиссер становится, когда монтирует свой фильм или телепередачу, когда занимается озвучанием смонтированного материала.

Дело в том, что режиссер и его соратники (сценарист, оператор, художник, композитор и др., но прежде всего режиссер) создают свой мир, существующий лишь на экране, но не менее живой, чем тот, в котором мы реально живем. И в этом «параллельном мире» нам,

зрителям, и его создателям, приходится жить довольно часто.

Истина вроде бы банальная, но слишком уж важная, чтобы в очередной раз не напомнить о ней. Документальное ли произведение создает режиссер или работает над так называемым «художественным», он всегда оказывается перед выбором: этот ли эпизод взять или другой, так ли то или иное событие снять или как-то иначе? В конце концов перед нами предстанет зрелище вовсе не то, на какое, казалось бы, мы могли рассчитывать, абсолютно объективное, соответствующее заэкранной реальности, а то, что увидел режиссер, что в его воображении представлялось самым существенным.

Позволю себе цитаты, объясняющие этот психологический феномен.

«До сих пор непревзойденной формулой искусства остаются слова Пушкина:

*Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь...*

Почему это происходит?

Вымысел и слезы, согласно китайской логике, противоречат друг другу: если речь идет о вымысле, то не следует рыдать; если рыдаешь, то слезы должны заставить забыть, что это вымысел. Так в жизни. Мне сообщили трагическое известие, способное вызвать слезы. Реакция определяется тем, верю ли я в его истинность. Если я поверил, мое огорчение естественно; если же мне сообщили, что известие было ложным, слезы делаются беспредметными и смешными. Искусство — это ложь, которая переживается как истина; следовательно, это ложь, которая одновременно является истиной. Поэтому можно в одно и то же время знать, что имеешь дело с вымыслом, и обливаться слезами.

Таковы свойства искусства вообще. Однако, вероятно, они нигде не проявляются с такой силой, как в кинематографе.

<...> Особенности кинематографа (в том числе и телевизионного. — Г.Ф.) как искусства в том, что одно-

временное чувство предельной реальности и предельной иллюзии, которое он вызывает в аудитории, по силе превосходит все, что могут в настоящее время дать другие виды искусства»¹.

Эти цитаты взяты мной в книге Юрия Лотмана и Юрия Цивьяна «Диалог с экраном», в которой немало страниц посвящено психологии кинотворчества и психологии восприятия киноискусства. Сошлюсь еще на одну мысль, изложенную в той же книге: «Как всякое искусство, кинематограф дает в руки режиссеру огромное количество средств раскрыть перед зрителем свой мир. И зритель должен знать и понимать эти средства, как желающий прочесть книгу должен знать буквы. Но знание букв еще не обеспечивает понимания художественного произведения. Поэма или роман — не собрание букв, не собрание приемов или отдельных выразительных средств, а особый, созданный писателем мир, войти в который, подчиниться законам которого и жить в котором приглашается читатель. Точно так же фильм — не собрание приемов или отдельных выразительных средств. Это целостный художественный мир со своими законами и со своей внутренней жизнью. Зритель как бы погружается в этот мир и все время, пока длится сеанс, живет его законами. Зритель вступает в кинопространство — особое пространство, в котором разворачивается жизнь на экране, и которое на это время должно стать его, зрителя, жизненным пространством».

Вот об этом никогда не забывает настоящий режиссер, приступающий к работе над экранным производением.

Известно, что Сергей Михайлович Эйзенштейн несколько лет преподавал во ВГИКе. Если однажды вам придется познакомиться с составленной им программой обучения будущих режиссеров, то вы будете поражены диапазоном обязательных знаний, необходимых, по мнению С.М. Эйзенштейна, его ученикам.

Да, то, что должны были знать и уметь анализировать будущие режиссеры, студенты профессора Эйзенштейна, поражает и восхищает. Увы, далеко не всякий выпускник гуманитарного вуза покидает свой институт с таким багажом. Не буду приводить цитат, просто перечислю, например, имена художников (не все!) из программы, составленной С.М. Эйзенштейном: Тинторетто, Леонардо да Винчи, Домье, Кольвиц, Эль Греко, Пиранези, Ороско, Ван Гог, Остроумова-Лебедева, Добужинский, Бенуа, Брейгель-старший, Дега, Тулуз-Лотрек, Делакура, Рембрандт, Рокуэлл Кент, Караваджо, Мунк, Репин, Суриков, передвижники, римская скульптура, китайская живопись... и т. п.

Повторяю, я перечислил далеко не все имена художников, о творчестве которых будущий режиссер должен иметь представление. Причем перечислил «навскидку», в беспорядке, а у Эйзенштейна каждое имя связано с какой-то темой. Вот некоторые темы:

- портрет и характер;
- выразительный человек;
- ландшафт в движении;
- городской пейзаж;
- массовая многофигурная композиция и т. п.

Эйзенштейн, как я понимаю, хотел, чтобы его ученики умели язык живописи и скульптуры переводить на язык экрана, понимали, как великие мастера изо-

бразительного искусства «строили кадр» — композицию, перспективу, как выделяли главное, не обедняя второстепенного.

Не меньшее значение С.М. Эйзенштейн придавал и знанию студентами художественной литературы. Но не просто знанию произведений того или иного писателя — студенты учились эти произведения экранизировать...

Произведения изобразительного искусства, литературы, знание музыкальной классики Эйзенштейн рекомендовал своим ученикам с сугубо практической целью. Так, студенты учились понимать, что такое композиция кадра, учились выстраивать мизансцены, понимать значение конфликтов в произведении, а главное — они развивали воображение, фантазию. Ведь человек с не развитыми воображением, фантазией, пожалуй, не сможет стать хорошим режиссером.

Вообще, ничего не читающий или читающий мало человек вряд ли может претендовать на то, чтобы стать высокопрофессиональным режиссером. Не зря однажды А.М. Горький сказал, что умный человек за письменным столом увидит больше, чем дурак в кругосветном путешествии. А режиссер, само собой разумеется, человек умный. Хотя — всякое бывает...

Почему это важно сегодня — как было важно вчера и будет важно завтра? Не только потому, что высокое профессиональное мастерство режиссера напрямую зависит от его знаний, опыта, интеллекта. А еще просто потому, что режиссер призван руководить множеством людей, и, желательно, чтобы у него был непрекаемый авторитет. А какой авторитет может быть у темного, плохо образованного человека?

Позволю себе процитировать характеристики двух великих кинорежиссеров. Цитаты взяты мной из книги известного киноведа С.И. Фрейлиха «Теория кино»:

«Эйзенштейн мог стать инженером, художником, писателем, искусствоведем, педагогом — в каждой из этих областей осталось после него незаурядное наследие, — но стал он именно кинорежиссером, потому что в самой этой профессии как нигде выражается объединяющая способность творца. Я имею сейчас в

виду не организаторскую сторону этой работы, а ту объединяющую способность творчества, которая связана с синтетическим искусством кино. Сама по себе режиссура есть полифонизм в творчестве; конечно, это касается любого режиссера — Эйзенштейн довел это до высот творчества: по-новому открылась не только эта профессия, но природа самого искусства кино».

О А.А. Тарковском:

«В 1972 году Тарковский и я проводили семинар со студентами и преподавателями немецкого Государственного института кинематографии в Бабельсбер. Случайно речь зашла об одной картине Куросавы — выясняется, что Тарковский знал ее по кадрам.

— Неужели так можно помнить не свою картину? — спросил кто-то из слушателей.

Тарковский ответил на это так:

— Я знаю наизусть Третьяковскую галерею и Библию.

Потом я убедился, что эти явления — Третьяковская галерея и Библия — не были случайным совпадением примеров»².

Глупо, наверное, требовать, чтобы все режиссеры были равны талантами и эрудицией Эйзенштейну и Тарковскому, подобное почти невозможно. Но это та верхняя планка, тот горизонт, куда надо стремиться — особенно молодым людям, делающим первые шаги в режиссуре.

Я написал «почти невозможно» — «почти», потому что кто знает, какие гении, пока никому не известные, сегодня подрастают, мечтая о работе на телевидении и в кинематографе?!

КАКИЕ ФИЛЬМЫ НЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ?

Отвечу коротко: те, которые сделал бесталанный режиссер.

Прежде чем взвалить на свои плечи тяжесть занятий режиссурой, хорошо бы усвоить одну внешне простую (а на самом деле очень даже непростую!) истину: деление фильмов на художественные и документальные неточно. Если заранее считать документальные фильмы не художественными, ничего стоящего создать не удастся. Ведь, работая над документальным фильмом, снимая, монтируя, озвучивая, вы, если не создаете свой, отличающийся от реального мир, то, во всяком случае, интерпретируете то, что зафиксировала ваша вроде бы бесстрастная камера. То есть вы осмысливаете то, что снимаете, монтируете, озвучиваете. Осмысливаете *художественно*. Это однажды хорошо сформулировал известный кинорежиссер Александр Сокуров, сказав, что создание документального фильма означает создание художественного образа неигровыми средствами.

Вдумайтесь: создание художественного образа! Но — неигровыми средствами, т. е. без участия актеров, играющих свои роли на съемочной площадке. А ведь цель работы над фильмом, который мы привыкли называть художественным, — тоже создание художественного образа. Но средства у режиссера такого фильма исключительно «игровые» — с помощью актеров, играющих роли, еще до съемок написанные.

Об этом же, кстати, в книжке Ю. Лотмана и Ю. Цивьяна «Диалог с экраном» было сказано, что правильной делить фильмы не на документальные и художественные, а на документальные и игровые, поскольку

и те и другие объективно художественные (кроме, конечно, бездарных! — Г.Ф.).

С мнением знатока киноискусства, великого культуролога, филолога, философа Юрия Михайловича Лотмана нельзя не согласиться.

Недаром известный режиссер-постановщик документальных телевизионных фильмов Игорь Беляев зывал их «спектаклями документов». Спектаклями!

Да, создавая художественный фильм — игровой или документальный (в нашем случае — телефильм), — режиссер, как я уже говорил, предлагает нашему вниманию свой мир, им по-своему увиденный и осмысленный, чаще всего не совпадающий точно с окружающей нас действительностью. Но — воспринимаемый нами как реально существующий! Перипетии, происходящие на экране, мы переживаем, будто стали непосредственными свидетелями происходящего в реальности (кстати, слово «перипетия» обозначает резкую смену обстоятельств в жизни персонажа).

В этой книге, посвященной телевизионной режиссуре, вы не раз встретите слово «фильм». Почему — фильм, ведь телевидение имеет много видов и жанров, не из одних же фильмов komponуется эфир? Назову две — основных, по моему мнению, — причины.

Первая: каждый день по всем каналам ТВ демонстрируются десятки, если не сотни, фильмов: и снятых на киностудиях первоначально для проката в кинотеатрах, а затем проданных телевидению, и чисто телевизионных сериалов, фильмов новых и старых, русских и зарубежных, тоже всех видов и жанров. Фильм сегодня становится (а может быть, уже стал) основной продукцией телепроизводства, и очень важно это понимать. Такова в перспективе тенденция заполнения эфира.

Вторая причина: я убежден, что режиссер, умеющий создавать фильмы, способен с успехом работать над любыми телепередачами. Любыми, потому что фильм сам по себе — это синтез почти всех искусств, в том числе и тех, которые могут быть востребованы в какой-либо передаче. Я говорю это, опираясь на опыт многих моих бывших коллег, друзей и знакомых, с кем мне приходилось работать на телевидении.

Понятно, что режиссура документальных и игровых фильмов и в том и в другом случае имеет свою специфику, несмотря на их эстетическую общность. Но возникает вопрос: в какой момент режиссура становится творчеством? И существует ли в режиссуре такое понятие, как «ремесло» — т. е. набор каких-то навыков, умений, практических утилитарных знаний?

Помню, как один телевизионный начальник довольно громко выговаривал молодому режиссеру:

— Что вы мне показываете какую-то ремесленную стряпню! Где творчество, я вас спрашиваю, где творчество?!

Непростой, должен сказать, вопрос. В самом деле, где творчество, в чем оно выражается? И ремесло — тоже?

Наверное, и без одного, и без другого в режиссуре обойтись нельзя. Но их невозможно разделить. Невозможно, потому что, не зная, к примеру, возможностей съемочной аппаратуры, логики монтажа, приемов озвучания будущих фильмов или передач и многого другого, известного на тот день, когда вы решили заняться режиссурой, ничего толкового, нового создать нельзя.

Вы заметили, что я не написал «не зная законов...» — в искусстве ведь нет законов непреложных, таких как в математике или физике. Законы искусства, законы экрана устанавливают большие художники, мастера. И эти законы остаются действующими иногда на века, на долгие годы, иногда — реже — на считанные месяцы, до новых художественных открытий.

Но как они возникают, моменты творчества? Как приходят неожиданные решения? Это тайна, скрывающаяся в глубинах сознания человека, занимающегося творческой работой. Один мой знакомый режиссер рассказывал, что если перед ним стоит задача, которая не поддается решению, он старается о ней забыть. После, когда он идет домой или выходит из дому, направляясь на работу, думая при ходьбе, казалось бы, о вещах совершенно посторонних, вдруг к нему приходит

решение той творческой задачи, которое так долго не давалось ему. Причем почему-то именно при ходьбе!..

Сошлюсь на пример из другой области — из жизни великого математика Анри Пуанкаре.

«В течение многих месяцев он тщетно искал определенную формулу, неустанно гумал о ней. Наконец, так и не найдя решения, совершенно забыл о ней и занялся чем-то другим. Прошло много времени, и вдруг однажды утром он, будто подброшенный пружиной, быстро встал из-за стола, подошел к бюро и сразу же написал эту формулу, не задумываясь, словно списал ее с доски»³.

Как видите, творчество имеет одну и ту же природу, независимо от характера деятельности. Но оно подвластно лишь тем, кто неустанно работает, постоянно стремится к творчеству. Не зря В.В. Маяковский когда-то написал, что вдохновение — это состояние, наиболее пригодное для работы!

На телевидении режиссеры иногда, в силу разных житейских обстоятельств, специализируются на определенных жанрах передач и телефильмов. Один делает музыкальные передачи и фильмы, другой — документальные, третий — ток-шоу, четвертый печет сериалы — всего не перечислить, телевидение многолико. И каждый из них может многое сказать о кажущейся ему особенности, неповторимой специфике режиссуры именно того жанра, в котором работает. Он может даже поделиться какими-то новинками, которые представляются ему открытиями в режиссуре.

Допустим, были открытия.

Но все равно, какими бы революционными ни были такие открытия, в их основе, фундаменте — знание возможностей техники, правил построения кадра и тех или иных мизансцен и т. п., в том числе и когда-то применявшихся, но забытых и еще не обнаруженных заново.

Ремесло — это, помимо всего прочего, и навык, привычка и умение заниматься тем делом, которому посвятил свою жизнь. Например, руководить коллективом специалистов, в котором каждый в своей специальности знает не меньше, а то и больше, чем режиссер. Но

не только из превосходства в образовании складывается авторитет режиссера. Когда известного сценариста Юрия Николаевича Арабова спросили, не хотел бы он самостоятельно поставить фильм по своему сценарию, стать режиссером, он ответил:

«В режиссерской профессии есть единственный плюс: ты ответственен за конечный результат. Но минусы для меня непреодолимы. Режиссер должен быть диктатором. Это решительно не соответствует моей природе»⁴.

То, что для Юрия Арабова «решительно не соответствует его природе», для другого человека, возможно, естественный и единственный способ самовыражения.

А что такое творчество? Как этот, позволю себе сказать, термин применить к искусству экрана? Может быть, просто лучше других знать, каким должен быть конечный результат общих усилий? И уметь добиваться этого конечного результата?

Не могу не сослаться на мнение выдающегося мастера, великого — по мнению многих киноведев — кинорежиссера Андрея Арсеньевича Тарковского. Заранее прошу прощения за пространность цитаты, но она того стоит:

«Кинорежиссура начинается не с обсуждения сценария с драматургом, не в работе с актером и не в общении с композитором, но в тот момент, когда перед внутренним взором человека, делающего фильм и называемого режиссером, возник образ этого фильма: будь то точно детализированный ряд эпизодов или только ощущение фактуры и эмоциональной атмосферы, должно быть воссозданным на экране. Кинематографист, который ясно видит свой замысел и затем, работая со съемочной группой, умеет довести его до окончательного и точного воплощения, может быть назван режиссером. Однако все это еще не выходит за рамки чистой профессиональности, за рамки ремесла. В этих рамках заключено многое, без чего искусство не может осуществить себя, но этих рамок недостаточно, чтобы режиссер мог быть назван художником.

Художник начинается тогда, когда в его замысле или уже в его ленте возникает свой особый образный строй, своя система мыслей о реальном мире, и режиссер представляет ее на суд зрителя, делится ею со зрителем как своими самыми заветными мечтами. Только при наличии собственного взгляда на вещи, становясь своего рода философом, он выступает как художник, а кинематограф — как искусство»⁵ (выделено мной. — Г.Ф.).

Как видите, планка профессии «режиссер» поднята А.А. Тарковским очень высоко, не всем дано ее преодолеть. Но ведь с древних времен известно: тот, кто не ставит перед собой высоких целей, вообще рискует ничего не добиться в искусстве.

В заключение напомним суждение великого француза Анатоля Франса о том, что «Искусству угрожают два чудовища: художник, который не является мастером, и мастер, который не является художником»⁶.

Ну, какие там «противники». Все-таки чаще всего — друзья. Но, повторюсь, в жизни всякое бывает...

Как-то мне пришлось читать — не помню уж где — будто бы Ромен Роллан говорил, что наибольшее удовольствие от музыки он получает, читая партитуру. Он видит ноты, но слышит музыку. Этому легко поверить, если вспомнить, как подробно, убедительно, со знанием дела описана жизнь главного героя его романа «Жан Кристоф» — композитора Жана Кристофа...

А теперь представьте, что режиссер читает сценарий и видит будущий фильм. Видит события, которые происходят в этом еще не снятом фильме, видит поступки персонажей и все перипетии их судеб, видит, как развивается и чем заканчивается конфликт. Ему нравится фабула, она ему кажется очень интересной... Короче говоря, режиссер увидел будущий фильм, пусть не снятый, но точно записанный на бумаге.

Один мой знакомый преподаватель режиссуры (бывший режиссер) на первом же занятии говорил студентам: «Прежде чем приступить к съемкам, вы должны мысленно увидеть то, что необходимо снять». Конечно, он был прав.

Но он не сказал, что вряд ли сможет увидеть то, что предстоит снимать, человек не подготовленный, человек без развитого воображения и соответствующего опыта. Известный оператор, преподаватель ВГИКа Виктор Викторович Доброницкий советовал начинающим коллегам: *«Когда он (оператор) идет по улице, он видит совсем не то, что прохожие рядом с ним, и обращает внимание совершенно на другие вещи. Ему нужно все успеть увидеть, успеть осмыслить и успеть представить, как это снять. Необходимо запомнить заме-*

чательный блик, солнечный эффект или тень невероятную. Если ты оператор игрового кино, ты это сможешь воссоздать, если ты документалист, то должен запомнить это состояние природы. Потом это где-то всплывет во время работы, во время съемки, когда у тебя будет камера в руках. Мы сейчас разговариваем, а я параллельно работаю: вот на жалюзи проезжающая машина оставляет световой след, что-то поблескивает... это интересно».

В. Доброницкий обращался к начинающим операторам. Но мне кажется, сказанное им хорошо бы усвоить и сценаристам, и тем более режиссерам. Умение «работать параллельно» всему, чем бы вы не были заняты, должно стать привычкой для режиссера.

И что значит «увидеть то, что необходимо снять»? Вот знаменитому нидерландскому оператору и режиссеру Йорису Ивенсу, прожившему долгую жизнь, снимавшему фильмы во многих странах, в том числе и в России, в дни его молодости видеть было необходимо, что происходит с обыкновенным мостом и дождем в городе. Так появились его первые фильмы «Мост» и «Дождь». Он снимал дождь в Амстердаме в разных районах города, в разное время года. Снимал, как дождь барабанил по крышам, по стеклам, по лужам. Снимал, как люди старались укрыться от дождя, или, наоборот, подставляли лица дождю. И за пеленой дождя вставала жизнь Человека в большом городе...

Это было в канун появления звукового кино.

Известно, что еще великий французский режиссер и сценарист Рене Клер, заканчивая работу над очередным сценарием, говорил: «Фильм готов, остается только его снять». Но ведь Рене Клер писал сценарии для себя самого, и писал он лишь то, что собирался снимать. А современный режиссер, работая со сценаристом, никак не может отрешиться от собственного видения будущего фильма, потому что у него и у сценариста, независимо от их желаний, разные взгляды на жизнь, на людей в этой жизни, на события с участием потенциальных героев фильма, на поступки, которые герои совершают или могут совершить. Вот еще одно высказывание Рене Клера по этому поводу:

«Остановите наугаг сто человек на улице. Среди них вы найдете двух или трех, которые при благоприятных обстоятельствах смогут поставить фильм так же недурно, как и многие честные ремесленники. Но сколько тысяч прохожих надо опросить, прежде чем вы найдете одного, способного написать от начала до конца приличный сценарий? Между тем хороший сценарий имеет все шансы превратиться в хороший фильм. Бездарной режиссуре с трудом удастся испортить интересный сценарий. Однако даже самые опытные специалисты не могут вытянуть из бездарного сценария интересный фильм»⁷.

Встреча режиссера и сценариста — на киностудии ли, на телевидении или у кого-нибудь из них дома, неважно где, — это самый первый шаг к режиссерской работе над будущим экранным произведением. И тут начинается «великое противостояние» автора сценария и режиссера (за исключением тех случаев, когда режиссер одновременно и автор сценария). К сожалению, почти всегда побеждает не истина, а мнение одного из спорящих. Как вы догадались — мнение режиссера. Как сказал, шутя, замечательный знаток и организатор кинопроизводства Борис Криштул: «Прав не тот, кто прав, а тот, кто режиссер» (правда, в наши дни над режиссером стоит продюсер, у которого есть возможность и право вмешиваться в творческий процесс, диктовать свою волю, свои решения).

Но все-таки побеждать должна логика. Особенная логика, опирающаяся на художественное осмысление будущего фильма.

Итак, на столе перед режиссером лежит сценарий. Режиссер что-то принимает, какие-то сцены, эпизоды, с чем-то не соглашается, что-то даже отвергает напрочь. Сценарист волнуется — столько сил отдано работе над сценарием! Но и режиссера надо понять: это ему предстоит тяжелый, сложный труд превращения рукописи в экранное зрелище, в фильм или телепередачу. Это ему предстоит работа над режиссерским сценарием, которым он будет руководствоваться во время съемок и монтажа. Режиссерский сценарий должен быть максимально точным, чтобы как можно меньше было по-

том отступлений от него, поправок, изменений, — как правило, неизбежных в работе от съемок до премьеры (что такое режиссерский сценарий, как выглядят режиссерские сценарии на разных студиях и телеканалах, будет показано ниже).

Иные режиссеры полагают, что в документалистике сценарий вообще не нужен! Вот откровенное суждение известного режиссера документальных телефильмов Марины Голдовской, высказанное в одной из ее книг:

«...важна не столько драматургия, сколько драматург. Говоря по-простому, нужна хорошая голова, единомышленник и друг, с которым можно было бы посоветоваться, обсудить любые вопросы, возникающие по ходу съемок и монтажа. Человек, который всегда сумеет помочь принять решение»⁸.

Я в данном случае цитирую М. Голдовскую, но должен заметить, что она, во-первых, не одинока, пренебрегая сценариями. Я мог бы назвать имена и некоторых других режиссеров, думающих так же, как она, а во-вторых, при всем при том она никогда не чуралась хороших сценариев и сама нередко выступала как автор. Например, она была соавтором литературных сценариев таких известных в свое время телефильмов, как «Архангельский мужик», «Власть соловецкая» и других.

Сценарий как литературную основу фильма отрицал и великий А.А. Тарковский. Он говорил, что образ в литературе и образ в кино — совершенно разные вещи, и что словами невозможно точно описать экранный образ, экранную метафору.

Не сомневаюсь, что он был неправ: словами можно описать абсолютно все. Вопрос лишь в том, насколько хорошо и точно автор сценария владеет словом, а главное — видит то, что он описывает; насколько сценарист талантлив. Еще К.Г. Паустовский отмечал (в частности, в книге «Золотая роза»), что способность видеть описываемое — один из существенных признаков таланта. Вспомним, наконец, что фильмы «Иваново детство», «Сталкер», «Солярис» Тарковский поставил по литературным произведени-

ям, которые — с вполне допустимой долей условности, конечно, — можно считать «литературными сценариями» этих фильмов.

Но отношение режиссера к сценарию, по которому ему предстоит снимать, не такое уж простое, как может показаться.

Алексей Герман в интервью по этому поводу сказал:

«Я вообще не очень представляю, как можно взять чужой сценарий и перенести его на экран, ничего не переделывая. Все очень зависит от множества обстоятельств: от места съемки, от актеров, которые вот этого, скажем, не могут сделать, зато могут другое, что тебе и в голову не приходило»⁹.

Своеобразное отношение к «чужим» сценариям у Н.С. Михалкова:

«Я, например, к любой картине пишу сценарный вариант, гораздо больший, чем тот, который окончательно запечатлевается на экране. Зачем это нужно? А затем, что ты имеешь возможность "снять фильм" на бумаге в идеальных условиях, т. е. когда нет дождя, правильное солнце, презвые артисты, вся аппаратура работает — т. е. когда все есть. И ты в своем сценарии, сидя за столом, описываешь то, чего хочешь достичь в результате той или иной сцены. Допустим, сцена, которая происходит в комнате, длится пятнадцать страниц, но ты разбиваешь ее не пообъектно, как в наших режиссерских сценариях, скажем, "квартира Наташи", а по смыслу. Например, "Удар!" или "не может быть!", или "зачем?"... Оговорюсь, что я не советую вам делать так же, я просто рассказываю, как это делаю я»¹⁰.

Столь подробный вариант режиссерского сценария — для себя лично — Михалков делает, по его словам, буквально по всем пунктам. Это фактически новый сценарий, новое истолкование замысла сценариста, новая концепция фильма. И в этом, как мне кажется, точка зрения Михалкова совпадает с точкой зрения Тарковского, хотя Михалков никогда не отрицал необходимость литературного сценария. Правда, он оговаривается:

«Для меня сценарий никогда не был библией. Он всегда был поводом для картины. Но для того чтобы быть спокойным, что твой уход от написанного не является уходом от того главного, что ты хотел сказать, нужно иметь перед глазами некий текст, где погробнейшим образом зафиксированы твои требования и к себе, и к съемочной группе».

Как видите, Михалков все же допускает некий «уход от написанного», что, быть может, неизбежно.

Но я могу привести немало высказываний специалистов кино и телевидения, известных режиссеров, киноведов, профессоров ВГИКа в защиту сценария. Некоторые из них считают, что в работах, предназначенных для телевидения, требования к литературной составляющей экранного творчества должны быть даже выше, чем принято на киностудиях.

Вот мнение покойного Евгения Иосифовича Габриловича, автора сценариев множества замечательных фильмов (достаточно назвать хотя бы такие фильмы, как «Мечта», «Машенька», «Коммунист» «Два бойца», «Начало», «В огне брода нет» и др.).

«Сценарий не есть всего лишь подспорье для режиссера, а представляет собой самостоятельное художественное произведение независимо от его воплощения на экране — вот принцип, сложившийся в среде советских кинематографистов и получающий все большее распространение повсюду»¹¹.

Наверное, нет смысла заниматься доказательством очевидного. Но...

На некоторых телеканалах в последние годы к сценариям относятся пренебрежительно. Считают, что довольно простой заявки — краткого конспективного изложения содержания и композиции потенциального фильма или передачи. Подчас заявка — это лишь не раскрытое в полной мере упоминание темы и перечисление того, что, где и кого предстоит снимать.

В результате фильмов и передач на телеэкране становится все больше, а хороших — в художественном отношении — все меньше!. Отложим на время рассказ о подготовительной — до начала съемок — режиссерской работе. Дни (а иногда и месяцы!), когда он такой

работой занимается, официально называются «подготовительным периодом». Но вот все готово: съемочная группа сформирована, режиссерский сценарий в портфеле, необходимая техника исправна и погружена...

Можно отправляться, водитель заждался.

Кто входит в съемочную группу? Это как раз зависит от того, что именно написано в режиссерском сценарии. То есть именно режиссер решает, кто из специалистов ему нужен на съемке, без какой съемочной техники не обойтись.

В своей книжке о сценарном мастерстве я писал о том, что несколько страничек сценария становятся поводом для привлечения к работе над фильмом или телепередачей множества людей. Я только не сказал, что количество работников, их профессию и квалификацию определяет опять же режиссер.

Кто эти люди? Конечно, «первый номер» — это сам режиссер. Ему предстоит руководить съемками, руководить съемочным коллективом... А впереди у него проблемы с монтажом отснятого материала; он вместе со сценаристом будет решать вопросы, связанные с закадровым текстом, с музыкальным редактором или композитором искать музыку и т. д. Режиссер с того момента, как принял к воплощению на экране литературный сценарий, — главный человек на всех этапах процесса создания экранного произведения.

Режиссеру помогает ассистент. В сложных по исполнению фильмах или передачах несколько ассистентов. Сколько именно — особых правил нет, все зависит от задач, стоящих перед съемочной группой.

Например, в работе над игровым фильмом или телеспектаклем с режиссером работает специальный ассистент (или второй режиссер), который занимается организацией кастинга — поиска и отбора актеров. Иногда «вторых» режиссеров несколько, и у каждого своя задача.

«Номер два» — оператор. Иногда их несколько: оператор-постановщик и операторы, снимающие по заданиям главного оператора... Очень важно содружество и взаимопонимание режиссера и оператора (операторов), от этого зависит качество и художественная выразительность отснятого материала, успешное воплощение режиссерского замысла. Если оператор снимает видеокамерой, с ним обязательно работает видеоинженер, на его ответственности — надежность камеры. Кроме того, у оператора тоже есть один или несколько ассистентов. Если съемки предстоит вести кинокамерой, то кроме ассистента с оператором работает супертехник — специалист, так же как видеоинженер, отвечающий за исправность кинокамеры. С режиссером работает и редактор (точнее, должен работать), для которого главное — чтобы фильм или передача получились «грамотными» во всех отношениях с профессиональной точки зрения.

Сегодня роль редактора значительно снижена. Отчасти это произошло потому, что когда-то на редакторе лежала обязанность неофициального цензора. Не дай бог, в фильме (а то еще раньше — в сценарии или дикторском тексте) будет обнаружена идеологическая «ошибка» — это могло стоить редактору работы. Этой проблемы теперь нет, вроде бы, и не нужен редактор! Но основная задача редактора — работа с текстами, начиная с заявки, до сдачи фильма, что было записано в так называемой «должностной характеристике», с которой редактора обязательно знакомили при поступлении на работу. И все неграмотности, все нелепости лежали на его совести.

Такое время — нет редакторов, забыли и о должностных характеристиках.

Я назвал основных исполнителей, хотя иногда трудно сказать, кто в такой работе основной, а кто второстепенный. Когда одним и тем же делом занят большой коллектив, от каждого члена коллектива зависят удача или провал. От каждого буквально.

Например, звукооператор нужен? Обычно нужен.

Осветители нужны? Очень нужны, иногда один, иногда целая бригада во главе с мастером.

Механик на операторском кране, механики на другой технике?

Примеры, визажисты, костюмеры, администраторы, шофер?

И продюсер — без продюсера куда же? Все деньги у него!

Видеоинженеры в монтажной. Инженеры в аппаратной озвучания.

А если съемки происходят в павильоне (в студии ТВ), то там трудятся монтировщики декораций во главе с художником, разработавшим декорации — «выгородку» (так иногда называют примитивные, «фоновые» декорации). Художник нередко необходим и в съемках на натуре (напомню, слово «натура» — синоним слова «природа», когда речь идет о съемках), особенно в игровых фильмах и телеспектаклях.

Тут нужна оговорка: на съемках коротких информационных сюжетов иногда работают всего два журналиста — корреспондент и оператор. Но все равно перед выходом информационного сюжета в эфир необходимы аппаратная монтажа и нередко аппаратная озвучания, где к работе подключаются режиссер монтажа, звукорежиссер и занятые в аппаратных инженеры.

Я перечислил далеко не всех, кого в той или иной ситуации необходимо будет привлечь к работе. Такой вот режиссерский «спецназ» — в идеале коллектив единомышленников, в котором от каждого в этом коллективе зависит успех всей работы. Успех — или провал!

В дальнейшем я попытаюсь рассказать о взаимодействии режиссера и специалистов, работающих под его началом.

Очень часто среди людей, так или иначе причастных к творческой работе, можно услышать словечко «замысел». А что такое замысел? Это когда в уме творческого работника постепенно созревает мысль, о чем бы ему хотелось рассказать людям, какие жизненные ситуации, факты, конфликты использовать и что именно всем этим доказать и внушить людям.

В начале работы над сценарием и фильмом (как, впрочем, и над иным произведением любого вида, рода и жанра) обычно различают три важных момента: это тема, это материал и это идея.

Тема в толковых словарях трактуется как «предмет исследования, изображения, повествования». Пожалуй, все эти определения можно отнести к работе над фильмом. Грубо говоря, тема — сформулированное обозначение того, о чем будет фильм.

Материал. Еще на стадии рождения замысла режиссер хотя бы примерно представляет, где, когда, кого он будет снимать. Всякий человек, кто так или иначе причастен к телевидению или кинематографу, знает, что снимать необходимо в несколько раз больше того, что потом должно войти в фильм или передачу. Минимально — в три раза больше, практически — в шесть, семь, десять, даже в двадцать раз больше! Потому что после съемок в процессе монтажа (собираания, соединения отснятых кадров) режиссер должен выбрать самые яркие, самые художественно выразительные и наиболее соответствующие его режиссерскому замыслу кадры и вставить их в ткань своего «исследования, изображения, повествования». У режиссера должен быть выбор — в этом суть. А кроме того, обилие отснятого изображения подчас помогает обогатить фильм

новым, не предусмотренным ни в литературном, ни в режиссерском сценариях содержанием. Такое тоже случается, и нередко.

Идея. Это то, что авторы произведения хотят объяснить и показать читателям или зрителям, это некая авторская точка зрения на мир вокруг нас, на процессы, происходящие в мире; это те выводы, которые читатель или зритель, по мнению авторов, должен сделать после прочтения или просмотра. То, ради чего и нужно снимать ваши фильм или передачу.

К.С. Станиславский понятие «идея» применительно к театральному спектаклю обозначал понятием «сверхзадача». То есть та идея, которой руководствуются постановщик спектакля и каждый актер в своей роли; все, не только режиссер-постановщик, причастные к созданию спектакля люди: художник-сценограф, композитор и т. д. Это понятие (оно же — термин) применимо и в работе над фильмами, игровыми и документальными, и при создании телеспектаклей.

К сожалению, бывает, что создатели произведения вовсе не думают о том, что же в конечном итоге они хотят сказать своим зрителям. Больше того, существует еще среди иных «творцов» мнение, будто идея в принципе не нужна, пусть ею занимаются критики и философы, а нам, художникам, она ни к чему! Но дело в том, что идея все равно возникает в любом произведении независимо от позиции создателей, иногда в полном противоречии с тем, что думают, во что верят, что ценят в жизни «безыдейные» художники. Такая опасность есть. Так что либо художник, приступая к работе, задается какой-либо дорогой и важной для него идеей, либо неожиданная идея без спросу поселяется в его творении.

Тема и идея (сверхзадача) тесно взаимосвязаны. Разрабатывая какую-либо тему, вы словно выкристаллизываете идею, ради которой, как выясняется в итоге, и затеян весь сыр-бор. А после, выстраивая композицию фильма из накопленного материала, вы реализуете в конкретных эпизодах открывшуюся вам идею.

Есть еще два очень важных понятия, которые должны быть понятны молодым людям еще из школь-

ного курса литературы. Увы, как показывает практика, очень часто это совсем не так.

Когда говорят о композиции какого-нибудь произведения литературы или кино и ТВ, обычно используют понятия «сюжет» и «фабула». И обозначают они причинно-временную последовательность изложения событий и поступков персонажей в произведении. В одном случае — скажем, в сюжете — эта последовательность хронологическая. В другом — произвольно выбранная автором. Иногда хронологическую последовательность происходящего в произведении обозначают как «сюжет», иногда как «фабулу», иногда сюжет и фабулу считают тождественными понятиями. Тут важно другое: создатели произведения вольны выстраивать все события и поступки в той последовательности, какая им представляется наиболее интересной и художественно выразительной.

И сюжет, и фабула, и такие их элементы, как экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка, в одинаковой степени присутствуют и в литературном, и в экранном произведениях. Все дело в том, какое значение придает писатель или режиссер каждому из этих элементов...

Подготовительный период закончился, режиссерский сценарий написан, съемочная группа сформирована. Ясно, где, кого и что снимать. Что должен знать режиссер — с позиций чистой технологии, в зависимости от характера предстоящей съемки?

Например, возможности осветительной аппаратуры. Сколько нужно для съемки конкретного эпизода осветительных приборов? Какой мощности? Пятьсот ватт, тысячу, несколько тысяч? Может быть, даже «диги» нужны («диг» — дуга интенсивного горения, род прожекторов)? Без осветительных приборов в большинстве случаев качественная съемка невозможна. Ведь именно светом рисуется изображение на пленке.

Естественно, режиссер должен знать возможности кино — или видеокамеры. Да, на съемке рядом с режиссером работает оператор, который все, что связано с технологией съемки, знает. Оператор — человек творческий, его не нужно (как правило!) опекать. Но режиссер должен иметь представление о том, на что способна камера в руках оператора — для того, чтобы точно формулировать оператору задачу, режиссерский замысел в каждый момент съемок. А уж оператор сговорится с осветителями, где, как, с какой интенсивностью надо будет светить...

Нужно ли режиссеру знать досконально устройство камеры или других механизмов, задействованных на съемке? Хорошо бы... Но не обязательно!

Один из ведущих режиссеров Первого канала, талантливый мастер, сказал как-то: «Я больше двадцати лет снимаю, но до сих пор не знаю, как переводится диафрагма. Но еще не было случая, чтобы оператор

меня не понял, хотя бывали очень сложные съемки, после которых меня спрашивали, как вы это сделали».

Кроме камеры и осветительных приборов на съемках может быть задействовано немало другой техники, особенно на съемках игрового кино. Это и операторский кран, и тележки на рельсах, и автомобили, и пиротехника, и всякого рода придумки каскадеров — всего не перечислить.

Но подчеркиваю: режиссер может не знать устройства механизмов, машин, приборов, необходимых в работе, но профессия такова, что он должен знать их потенциальные возможности. Возможности применения. И в какой степени всей этой техникой владеют специалисты, к технике приставленные.

ИДТИ В КИНОТЕАТР ИЛИ ВЕРНУТЬСЯ ДОМОЙ?

И еще один вопрос, на который, как мне кажется, никто не дал убедительного ответа: что такое специфика телевизионного искусства? Какова она? То есть что с нами, зрителями, происходит, когда мы смотрим на экран в кинотеатре и на экран телевизора у себя дома? Велико ли различие в нашем восприятии зрелища в огромном кинозале и перед современным телеэкраном?

Несомненно, это различие очень велико. И в то же время — парадокс! — оно ничтожно. Попробую объяснить.

Оставим в стороне чисто телевизионные жанры — ток-шоу, интервью с некими важными лицами, выступления отдельных людей. Поговорим о фильмах и телеочерках, снятых на пленку (хотя некоторые ток-шоу, предварительно снятые на пленку, а затем смонтированные и дополнительно озвученные так, как это решили сделать режиссер и продюсер, тоже, наверное, можно в какой-то степени считать телефильмами — хотя бы по технологии создания).

Было время, когда экраны телевизоров были маленькими, поначалу в лучшем случае с ладонь взрослого человека. Чуть позже утвердился стандарт: 18 × 24 см. Да, тогда у телевидения была специфика. Огромное, приоритетное значение имел крупный план, например, лицо персонажа, показанное во весь экран. Если демонстрировался какой-либо фильм, то многое пропадало. Общие и даже средние планы теряли свою выразительность. Становились незаметными или малозначимыми важные детали.

Сегодня, когда телеэкран может быть любых размеров, любой фильм мы видим таким, каким его хотели

представить зрителям режиссер и его коллеги. Мы видим в фильме все вплоть до мельчайших подробностей. Все, что замыслил и снял режиссер, легко читается на телеэкране.

Кстати, крупный план важен и сегодня, но его появление на экране диктуется не размером экрана, а художественной логикой, художественной необходимостью.

Вот что по этому поводу писал Виктор Борисович Шкловский — писатель, сценарист, киновед — в своем очерке о С.М. Эйзенштейне:

«Крупный план у Эйзенштейна — это не только деталь, выделенная приближением киноаппарата, но вообще художественно выделенная смысловая главная деталь.

<...> Крупный план технически родился в американской кинематографии, но там был не "крупный" план, а "близкий". Аппарат приближался близко к предмету. Термин определялся технологически. Крупный план в советской кинематографии (очерк написан в начале 60-х годов прошлого века. — Г.Ф.) — это не приближение к предмету или не только приближение к предмету: это сопоставление прямо выделенных предметов. Термин определялся отношением.

Предметы, противопоставленные друг другу, или сцены, противопоставленные друг другу в своем монтаже, рождают новые эмоции, которые заново подчиняются художнику, неся новое смысловое выражение»¹².

Как видите, значение крупного плана не только в том, чтобы зрители могли рассмотреть лицо персонажа или некий предмет, — это изображение, имеющее особый, «художественно выделенный» смысл. Недаром, как правило, крупные планы снимаются отдельно.

Но вернемся к различиям в восприятии экранного искусства в зале кинотеатра и дома. Когда мы в кинотеатре смотрим фильм вместе с несколькими сотнями других зрителей, возникает какое-то общее для всех сидящих в кинозале настроение, что-то вроде психологической взаимозависимости. Мы, как по команде, одновременно смеемся или сдерживаем подступающие слезы. Примерно то же происходит на стадионе,

когда наблюдаем игру команды, за которую болеем. Даже если фильм плохой или техника подводит, разочарование и возмущение бывают общими... Социальные психологи называют такое давно известное явление «психологическим заражением». Это факт, против которого нечего возразить.

Другое дело — дома, на кухне, вечером, придя с работы, вы решили посмотреть фильм. Поставили перед собой тарелку с ужином, потом включили телевизор. Понятно, ни о каком «психологическом заражении» речи не идет. Да еще жена, подавая котлеты с макаронами (или что-то еще, неважно!) о чем-то напоминает, дети забегают с криками и вопросами — это не кинозал, где вы нацелены именно на просмотр и ни на что иное!

Конечно, восприятие экранного зрелища в кинотеатре и в домашней обстановке — разное. Спорить не о чем. Но вот вдруг! — перед вами фильм или телепередача настолько глубокие и увлекательные, что вы невольно погружаетесь в мир, предстающий перед вами на экране, и забываете, где вы находитесь. Разве так не может быть? Создавать такие фильмы, очерки, передачи — вот цель, которая стоит перед телевизионным режиссером.

Замечу, что готовый новый фильм, прежде чем его покажут зрителям, просматривает очень небольшая группа людей (а то и вовсе продюсер и режиссер вдвоем!) в маленьком кинозале. Это очень похоже на просмотр по домашнему телевизору. А бывает, что фильм, даже снятый на киноплёнку, смотрят именно на телеэкране, что никак не мешает восприятию достоинств фильма и его недостатков присутствующим на просмотре людям.

Я мог бы перечислить немало фильмов разных лет, отечественных и зарубежных, сделанных в свое время для показа в кинотеатрах, которые мы с не меньшим интересом смотрим по телевизору.

А новые фильмы, первоначально предназначенные для больших кинозалов, как правило, переводятся на диски (CD или DVD). Для чего? Для показа в «домашних кинотеатрах» — на телеприемниках любого формата.

Маститые кинорежиссеры работают для телевидения, телевизионные продюсеры организуют переделку телесериалов для показа в кинотеатрах.

Сошлюсь на мнение известного кинорежиссера Александра Борисовича Столпера:

«С моей точки зрения, нет никакой разницы между телефильмом и кинофильмом... Потому что и в художественном телефильме, и в художественном кинофильме работа строится на одинаковых принципах... тут и там есть экран, съемочная камера, литературный замысел, режиссерский сценарий, тут и там есть говорящие актеры, есть одинаковая и крайне важная работа со звуком»¹³.

Мне кажется, кинофильм и телефильм, киноочерк и телеочерк и т. п. — это не разные виды экранного искусства: это одно и то же искусство, но приходящее к зрителю различными способами. Поэтому не сомневаюсь, что режиссер, вооруженный опытом кинематографа, на телевидении чувствует себя почти всегда абсолютно уверенно. Так же, как режиссер, хорошо изучивший телевизионную специфику, как говорится, «не ударит в грязь лицом» и на киностудии. Конечно, я говорю о режиссерах талантливых.

ОТ «ОЧЕВЬ КРУПНОГО» ДО «ДАЛЬНОГО ОБЩЕГО»

Надеюсь, что читателя этой книжки не удивляет то, что некоторые слова, имеющие отношение к профессии режиссера, я иногда обозначаю как «понятия», а иногда как «термины». Просто так случилось: многие глубокие и важные понятия от частого употребления стали профессиональными терминами. Или некоторые термины по мере углубления и наполнения содержания стали понятиями.

Наверное, пора познакомить читателя этой книжки с понятиями (терминами), с которыми придется столкнуться на первой же самостоятельной съемке. Например, что означают термины «кадр» и «план».

Изображение, увиденное на экране, чаще всего предстает перед нами в виде прямоугольника в пропорции 3х4. (есть и другие пропорции изображения — в широкоэкранных, широкоформатных фильмах, но их используют все же реже). На пленке (неважно, на кинопленке или на видеопленке) при съемке эти прямоугольники — кадрики — появляются со скоростью 24 в секунду (иногда на ТВ — 25 кадров). А за минуту? За несколько минут? Вы включили камеру, снимая что-то необходимое для вас, потом выключили ее, чтобы перейти к следующему «объекту». Так вот, изображение, которое вы получили с момента включения камеры до момента ее выключения, и называется кадром. Оно состоит из множества маленьких «кадриков», каждый протяженностью в 1/24 секунды.

А понятие «план», в сущности, синоним понятия «кадр» — изображение, которое тоже длится от момента включения до момента выключения камеры. В нем не учитывается количество «атомов» — кадриков.

У понятия (термина) «план» другая функция. План — основная единица съемки и монтажа. С планом связывают определение крупности и протяженности (метража или хронометража) изображения.

Изображение, полученное вами на пленке, заранее выстраивается и по композиции, и по протяженности. Вы можете снять лицо человека во весь экран и фигуру этого человека где-то вдали, нередко на протяжении одного и того же плана. То же относится и к любому предмету, вещи, сооружению. Современные кино — и видеокамеры это позволяют. Есть такое устройство на камерах — трансфокатор, благодаря которому можно приближать и отдалять объект съемки. Поэтому понятие «план» и связано с такой особенностью, как крупность того или иного объекта изображения.

Существуют уже много десятилетий термины-понятия «крупный план», «средний», «общий». Режиссер решает при съемке или монтаже, какой крупности план ему выбрать.

Но, как заметил еще классик российской кинорежиссуры Лев Владимирович Кулешов, «эта терминология в производственных условиях оказывается чрезвычайно неточной». Кулешов предложил свою классификацию крупности планов (ею режиссеры пользуются до сих пор и, видимо, еще долго будут пользоваться).

Выглядит она так.

1. Очень крупно. *"Очень крупное" лицо человека, например, только глаза или губы, или деталь объекта. Подобные кадры называются часто "деталь".*

2. Крупно. *Голова человека до плеч.*

3. Крупный поясной (план). *Человек по пояс (часть туловища по локти).*

4. Средний. *Человек, взятый по колени (группа людей, взятая по колени).*

5. Средний гальный. *Человек или люди, взятые во весь рост, но без запаса пространства над головой и под ногами.*

6. Общий. *Объекты, взятые с окружающей их обстановкой или природой.*

7. Дальний общий. *Объекты, взятые с большим количеством окружающей их обстановки или природы»¹⁴.*

Л.В. Кулешов упоминает и так называемый «**глубинный кадр**» — *«т. е. кадр, взятый "на глубину" — перспективно, кадр, как бы состоящий из крупного или среднего на первом плане действия и общего или среднего на втором плане действия».*

Заметьте, в качестве «единицы измерения» крупности плана (если так можно сказать) берется взрослый человек. Кулешов по этому поводу рекомендует: *«...в процессе съемок детей, животных, вещей и природы определять названия планов, представляя себе как измерительный эталон взрослого человека, т. е. в затруднительных случаях представьте себе в центре кадра (в том месте, на которое наводит фокус оператор при съемке) взрослого человека».*

Все это, конечно, надо знать, как мы знаем алфавит, не думая при чтении, где какая буква стоит в тексте. Но должен сказать, даже начинающий режиссер, обладающий минимальным опытом, очень редко затрудняется, определяя крупность того или иного плана. Кулешов перечисляет в своем труде несколько задач, которые режиссеру приходится решать вместе с оператором в начале съемки.

Во-первых, необходимо выбрать точку съемки (место, где нужно установить камеру). Определить крупность и протяженность плана и ракурс (угол) съемки.

Во-вторых, установить темп съемки. Это может быть нормальный темп — 24 кадра в секунду, или убыстренный (так называемый «рапид» — кто из нас не видел снятых рапидом лошадей, которые, казалось, не скачут, а летят по воздуху!), и замедленный темп. Слово это — «рапид» (в переводе с фр. быстрый) означает способ съемки, при котором на экране любое движение должно происходить замедленно.

Напомню: когда снимают ускоренно, например, не 24 кадра в секунду, а 48, на экране при нормальной скорости воспроизведения изображение замедляется. И наоборот, оно ускоряется, если снимать замедленно.

В-третьих, необходимо договориться с оператором, как снимать проезды — т. е. снимать с движения. Например, вы просите оператора снять через окно вагона в движущемся поезде. Если надо снимать с правой

и с левой сторон вагона, то между этими двумя кадрами нужен нейтральный кадр, так называемая «перебивка». Например, снятый широкоугольным объективом или как-то иначе вагон, чтобы видны были окна с двух сторон и мелькающие за ними пейзажи. Без перебивки эти два плана не смонтировать, потому что, когда вы снимаете через правое окно, пейзажи за стеклом движутся слева направо, а когда снимаете через левое окно, законное движение происходит справа налево.

В-четвертых, может возникнуть проблема изменения формы кадра. Например, по каким-то причинам (таков замысел!) надо использовать не всю плоскость кадра, а лишь какую-то ее часть.

Есть еще такие специфические виды съемок, как съемки «микропланов» и «макропланов», что бывает довольно часто в научно-популярных и учебных фильмах.

Микроплан — это изображение объектов, недоступных человеческому глазу, например, всякого рода микроорганизмов или каких-то процессов, происходящих на клеточном уровне. Чтобы их увидеть на экране, необходимо увеличение в сотни, а то и в тысячи раз. Съемки производятся с применением специальных устройств, вплоть до электронного микроскопа.

Макроплан — изображение на экране объекта с малыми линейными размерами, например насекомые, небольшие растения или их фрагменты, небольшие детали механизмов. Это изображение на экране по своим размерам совпадает с физическими размерами объекта съемки. Конечно, и в этом случае требуются специальные приспособления или специальная аппаратура для съемки.

Встречаются и другие толкования значений этих терминов, но нам пока достаточно и приведенных выше.

Иногда начинающие режиссеры «злоупотребляют» панорамами. В этом нет ничего плохого, если режиссер и оператор понимают, для чего и какая в данном месте фильма нужна панорама.

Видов панорам не так много, всего три. Определения каждого из них очень хорошо, точно дал замеча-

тельный оператор и режиссер Сергей Евгеньевич Мединский.

Итак:

«Обзорная панорама, которую иногда называют панорамой оглядывания. Это изменение направления оптической оси объектива во время съемки с целью увеличить сектор обзора и дать более подробные сведения об объекте... Панорама сопровождения (панорама слежения). Это изменение направления оптической оси объектива во время съемки при условии, что в кадре находится движущийся объект, за которым следит оператор. Цель такого панорамирования — зафиксировать факт перемещения объекта из одной точки пространства в другую. Панорама-переброска (панорама-перекидка) — это максимально динамичное изменение направления оптической оси объектива во время съемки, имитирующее мгновенный перевод взгляда с одного объекта на другой...»

«...Эти термины родились в соответствии с восприятием реального мира системой человеческого зрительного аппарата»¹⁵.

Дело не только в панорамах — это просто пример типичной задачи, которая может возникнуть на съемке. Вообще, когда режиссер думает о «картинке», о каком-либо кадре, он не должен забывать, что любой кадр должен восприниматься зрительным аппаратом человека как фрагмент реального мира. Даже если вы снимаете фантастику.

Решение некоторых проблем съемки изменилось со времен Кулешова.

Например, комбинированные съемки раньше производились на мультстанке или с помощью других специальных устройств специально обученным оператором. Сегодня благодаря компьютеру эти проблемы сравнительно легко решаются при монтаже.

И еще один очень важный момент работы над фильмом. Я имею в виду соотношение изображения и текста (закадрового текста или каких-то монологов и диалогов) на экране. Многие знатоки кино и телевидения считают, что изображение имеет приоритет по отношению к закадровому тексту. Больше того, именно это парадоксальное свойство изображения делает закадровый текст наиболее ярко, выразительно звучащим и доходчивым. Логика тут такая: когда вам кто-то рассказывает о каком-то событии или происшествии, говоря «я это сам слышал», вы воспринимаете этот рассказ с изрядной долей скепсиса. Мало ли недостоверных слухов мы слышим! Но если рассказчик сообщает «я это видел собственными глазами», приходится ему верить: человек сам видел! И вообще, 90 процентов информации мы получаем благодаря зрению...

Другие киноспециалисты с этим не согласны; по их мнению, и текст, и изображение имеют равное значение. А уж в игровых лентах, тем более в телеспектаклях, где подчас действие только и движется диалогами и монологами, приоритет, пожалуй, можно признать за текстом...

Не берусь утверждать, кто прав, хотя должен признаться, что применительно к работе над документальными телефильмами суждение о приоритете изображения мне ближе. Ничего не могу сказать о фильмах-спектаклях — мне не приходилось их делать. Но ведь даже в спектаклях на экране бывают сложные мизансцены, какие-то действия, поступки, перемещения персонажей в полной тишине или в сопровождении музыки или шумов... В общем, для режиссера это проблема, он сам должен для себя решить, что для него в каждый

момент действия важнее: изображение или слова, звучащие с экрана?

И при всех обстоятельствах следует признать: экранное зрелище возможно и без текста, произносимого в кадре или за кадром (например, многочисленные видовые фильмы). А без изображения можно создать лишь передачу для радио (что тоже непросто и требует своеобразных творческих подходов).

ГОВОРЯЩЕЕ МОЛЧАЛИВОЕ ДВИЖЕНИЕ

А что значит изображение — без диалогов и монологов — для режиссера? Станный, казалось бы, неожиданный вопрос. Как это понимать?

Для режиссера еще не озвученное изображение, с которым он встречается на первом же просмотре отснятого материала, — это «пластика». Специфический термин, один из особенно часто произносящихся режиссером во время работы. Сколько раз приходилось слышать от режиссеров в монтажных (да и самому говорить!): «Пластики не хватает, хоть снова отправляйся на съемку!»

Есть необходимость рассказать об этом термине (понятии) подробнее.

Первоначально (в античные времена!) это слово означало ваение, лепку, короче, результат работы скульптора. В любом толковом словаре оно толкуется как «согласованность движений, жестов, их гармоничность».

Так вот, на телевидении и на большинстве киностудий слово «пластика» означает отснятое для телефильма или передачи все изображение, кроме «синхрон».

«Синхрон» — это такой просторечный термин, который на телевидении и на большинстве киностудий заменяет целое предложение: синхронно снятые выступление какого-либо персонажа, интервью, монолог, диалог и т. п. Когда-то снимали и записывали речь лишь кинокамерой и магнитофоном, работающими на одной и той же скорости, синхронно. Причем изображение и звук оставались на двух пленках практически почти до самого конца работы. Но и сегодня, когда большая часть телефильмов и передач снимается видеокамерой,

одновременно записывающей изображение и звук на одну и ту же магнитную пленку, это профессиональное жаргонное словечко живо и, видимо, долго будет жить, потому что пользоваться им очень удобно.

Внимательный кино- и телезритель знает, что любой фильм, игровой или документальный, состоит из отдельных эпизодов, сцен. Как сказал известный сценарист и теоретик кино (можно сказать, классик нашего кинематографа!) Евгений Иосифович Габрилович (в упомянутом выше вгиковском учебном пособии «Вопросы кинодраматургии»): *«Киноэпизод есть сложное соединение немого изображения со словом. При этом в немой ряд входят сложнейшие элементы эмоционального воздействия: пейзаж, подробности поведения героя, второй план, деталь, снятая крупным планом, и т. д.»*

Габрилович в этой короткой цитате дал еще одно определение того, что режиссеры называют «пластикой».

Пластика — это картины природы, сады, палисадники, строения, интерьеры — любые изображения, статичные или снятые во время движения (движения камеры или проезды), и, кроме того, то, как передвигается в кадре актер, его жесты во время движения, его неожиданные поступки.

Позволю себе привести цитату из учебно-методического пособия, изданного МГУ, написанного Г.Н. Бровченко¹⁶ для факультетов и отделений журналистики университетов:

«Драматурги, авторы публицистического телефильма, могут иметь на вооружении три группы средств пластической выразительности:

— мимические, пантомимические, жест — средства, непосредственно передающие эмоции, внутреннее самочувствие человека;

— средства, позволяющее автору опосредованно характеризовать своего персонажа: пейзаж, интерьер, детали обстановки, т. е. второй план действия;

— собственно-экранные средства: свет, тень, цвет, план, ракурс, движение камеры, композиция кадра, монтаж, ритм...»

Все сказанное в этой цитате в полной мере относится и к режиссеру, хотя автор адресовала свое пособие будущему сценаристу. Наверное, к режиссеру даже в большей степени. Трудно представить сценарий, написанный в российской традиции, в каком бы сценарист еще в рукописи предусмотрел подробности актерской игры, свет, цвет, ракурс, композицию кадра и т. п.

Для режиссера все перечисленное в данное цитате — обычная задача (вернее комплекс задач), которую приходится решать начиная с момента подготовки к съемкам и в процессе съемок и монтажа.

В сценарии же, как правило, описывается лишь время суток — утро, день, вечер, ночь, съемки «в режиме» («режим» — съемки на грани дня и ночи), погодные условия... А какие нужны осветительные приборы, сколько их нужно, да как их поставить — это решают оператор с режиссером и осветителями.

Воспоминание

В сценарии было написано: «Вечером в сельском Доме культуры после работы танцует местная молодежь. Среди танцующих — герои нашего фильма».

Снимали тогда кинокамерой «Эклер», очень хорошей синхронной камерой. Но пленка была не очень хорошая, мало чувствительная «Свема». И когда съемочная группа заявила в клуб, выяснилось, что даже включив верхний свет в дополнение к единственному, имеющемуся в наличии, осветительному прибору в тысячу ватт, снимать нельзя — света не хватает!

Но очень не хотелось отказываться от танцевального эпизода.

И тогда оператор обратился к танцующим:

— Сейчас я выключу свет, но вы, пожалуйста, продолжайте танцевать!

Тусклый верхний свет выключили. Осветитель встал рядом с оператором и лучом единственного тысячеваттника выхватывал в кромешной тьме танцующие пары. Оператор снимал в основном средние и крупные планы. Потом на просмотре мы увидели красивые, умные, веселые, бесшабашные, серьезные молодые лица. По тому, как держатся в танце молодые люди друг

с другом, угадывались их характеры. Соседние пары танцующих едва просматривались, но все же они были и двигались как «привидения» (да будет мне позволено столь «мистическое» сравнение).

Это было какое-то поэтическое, лирическое, необыкновенное зрелище с неожиданным налетом таинственности...

Помнится, в фильме этот, чисто пластический (в кинотелевизионном смысле) эпизод занял целых полторы минуты — очень большое время!

Через несколько лет ситуация повторилась: опять сельский Дом культуры, опять танцы. Но у нас был не один, а несколько мощных осветительных приборов. Мы залили светом весь зал, добросовестно, точно по сценарию, все сняли. Увы, когда отсматривали этот материал, ничего кроме скуки не почувствовали. Пришлось в монтаже все танцевальные планы выкинуть.

Что такое пластика — иногда трудно объяснить, но без нее ничего дельного не смонтировать.

Тут, пожалуй, уместно привести пример из совершенно другого вида искусства, правда, много раз запечатленного в кинохронике и специально снятых на определенную артистку фильмах («Галатеея», «Петер» и др.) — я имею в виду великую балерину Екатерину Максимову. Балет и на экране ведь — «чистая» пластика. Валентин Гафт, знаменитый драматический артист театра и кино, на телепередаче о Максимовой говорил, что, глядя на танцующую Максимову, он забывал, что это танец, что он чувствовал «внутренний звук души», что он видел «такие пластические движения, что невольно думал — это не танец, а определенное внутреннее состояние человека».

Да, с экрана без пластики трудно сказать что-либо стоящее...

РИТМ, ТЕМП, ТЕМПРИТМ

Итак, молодые люди танцевали. Естественно, танцевали под музыку, это были танго или вальс, или даже рок — неважно что. Важно, что звучала музыка и двигались танцоры в определенном ритме. Ритм, как сказано в толковом словаре Сергея Ивановича Ожегова, — это равномерное чередование каких-либо элементов, в нашем случае элементов музыки и движений людей.

Бывает, что ритм связывают лишь с принципом монтажа. Если, дескать, соединять многократно короткие планы, то и получишь убыстренный ритм движущегося изображения, а если собрать воедино длинные многосекундные планы — ритм будет неспешный, торжественный, вальяжный...

В этом есть доля правды, но только доля. Ритм определяется характером действия в эпизоде. Можно снять одним длинным планом чрезвычайно ритмичное, динамичное действие, и короткими планами показать застывшую сонную жизнь. Ну, например, поединок двух воинов (в первом случае) и крестьянский двор (во втором случае) — бродят по двору куры, мычит корова, собака вылезает из конуры и т. п.

А теперь представьте такой эпизод (частенько встречающийся в кинофильмах): погоня, всадник пытается оторваться от преследующих его врагов. Сначала он скачет все быстрее и быстрее, затем лошадь начинает уставать, она невольно замедляет свое движение и в конце концов, обессилев, останавливается и падает, едва не придавив (или — придавив!) всадника.

На протяжении всего лишь минуты, а то и нескольких секунд, меняется темп скачек, темп движения вашего героя в кадре, от очень быстрого до нулевого. А что означает слово «темп»? В том же ожеговском сло-

варе это слово расшифровывается как степень быстроты в исполнении музыкального произведения, чтении, спорте и т. д. Для нас — степень быстроты происходящего на экране действия в тот или иной момент.

То есть изображение движется на экране в течение одного промежутка времени в определенном ритме и темпе, но потом темп может меняться по воле режиссера — замедляться или ускоряться. И соответственно изменяется ритм действия.

В практике театра существует термин «темпо-ритм», означающий соотношение ритма и темпа в каждой сцене и спектакле в целом. Студентам театральных вузов объясняют значение этого термина, по-моему, еще на первом курсе. В кино и на телевидении этим термином пользуются реже, хотя значение его там не менее важно, чем в театре.

Известно, что темп и ритм свойственны многим видам искусства. Бесспорно, музыке, бесспорно, поэзии и хорошей прозе. Ну, с музыкой и поэзией все ясно. А с прозой... Но вспомните хотя бы «Пиковую даму». Вот Герман уходит от Лизаветы Ивановны, заглянув сперва в комнату умершей по его вине старой графини. Он спускается по потайной лестнице:

«По этой самой лестнице, думал он, может быть, лет шестьдесят назад в эту самую спальню, в такой же час, в шитом кафтане, причесанный à l'oiseau royal, прижимая к сердцу треугольную свою шляпу, прокрадывался молодой счастливец, давно уже истлевший в могиле, а сердце престарелой его любовницы сегодня перестало биться...»

Мысли Германа, как мне кажется, предстают перед нами в ритме его шагов, в ритме человека, неспешно спускающегося по лестнице.

И темп, и ритм на экране не существуют сами по себе, они в наше время неразрывно связаны с музыкой и шумами.

Это понимали создатели фильмов еще во времена немого кино. Тогда в кинотеатрах (электротеатрах, как тогда их называли) около экрана стоял рояль, за ним сидел специально приглашенный пианист (тапер). Он глядел на экран и... импровизировал, играл нечто, что, как ему казалось, соответствует зрелищу. Кстати, тапером в дни своей юности работал великий Дмитрий Дмитриевич Шостакович.

С появлением звукового кино нужда в таперах отпала, зато прибавилось проблем у режиссеров.

Первая проблема: в какой степени музыка на экране независима и самодостаточна? Я не имею в виду трансляцию или запись концерта из Большого зала консерватории и других аналогичных концертов. А просто музыка, которая сопровождает изображение, задает атмосферу и настроение действия, музыка, которой ни в малейшей степени не мешают никакие посторонние звуки — когда она необходима?

Наверное, возможны случаи, когда музыка, звучащая с экрана, важнее изображения, важнее некоего действия, происходящего на экране во время звучания музыки. Правда, я не знаю таких случаев. Большею частью, музыка, повторяю, сопровождает действие, она нужна для того, чтобы усилить впечатление зрителей от увиденного. Приоритет изображения по отношению к сопровождающему звуку кажется бесспорным.

Всем, кому приходилось работать (или просто присутствовать) в монтажной аппаратной, знаком термин

«фоновая музыка», то есть музыка как звуковой фон к смонтированному изображению. Но музыкальный фон не может быть абсолютно нейтральным. Благодаря ему мы, зрители, невольно подготавливаемся к тем эмоциям, к тем переживаниям, которые должны испытать от просмотра последующих кадров. И тут возникает опасность, что в результате вы получите эффект совершенно не тот, на который рассчитывали. К примеру, у вас в кадре картины природы, а за кадром — пусть даже тихо — звучит музыка энергичная, маршевого толка. Если бы за этим следовал бы эпизод, в котором вашим героям предстояло преодоление препятствий, кажущихся непреодолимыми, — все было бы в порядке, фоновая музыка была подобрана правильно. А если в эпизоде неторопливо разворачивалось бы идиллическое, благостное действие, то энергичная фоновая музыка была бы явно неуместна.

Впрочем, тут нужна оговорка: если после идиллии действие обретает «взрывной» характер, то вы не ошиблись с выбором музыкального фона.

Должен сказать, что возможны также в творчестве режиссера ситуации, когда нельзя с абсолютной уверенностью определить, что важнее — изображение или музыка. Великий кинорежиссер С.М. Эйзенштейн так писал о великом композиторе С.С. Прокофьеве, с которым работал на всех своих звуковых фильмах:

«Мы с С.С. Прокофьевым всегда долго торгуемся — «кто — первый»: писать ли музыку по не смонтированным кускам изображения, — с тем чтобы, исходя из нее, строить монтаж, — или, законченно смонтировав сцену, под нее писать музыку.

И это потому, что на долю первого выпадает основная творческая трудность: сочинить ритмический ход сцены.

Второму уже легко»¹⁷.

Известный кинорежиссер Е.Л. Дзиган так вспоминал о своем впечатлении от фильма «Александр Невский»:

«Каждая смена кадра строго соответствовала тем или иным акцентам в партитуре Прокофьева. И наоборот, метр, темп, ритм вариации мелодики му-

зыки находили свое отражение в содержании, динамике и монтажной последовательности кадров. Все это создавало удивительную, можно сказать, до настоящего времени непревзойденную монолитность изображения и музыки»¹⁸.

Результат, достигнутый Эйзенштейном и Прокофьевым, можно считать, как мне кажется, исключением в практике создания фильмов. Содружество двух великих художников, их совместная работа сама по себе исключение. История кинематографа и телевидения не знает других примеров, когда над каким-то экранным произведением вместе работали великий режиссер и великий композитор. Но вот знаменитый британский кинорежиссер Питер Гринуэй говорил, что для него то, как работали над «Александром Невским» Эйзенштейн и Прокофьев, является образцом, он в своем сотрудничестве с композитором Майклом Найманом старается следовать их примеру.

Очень часто режиссер использует музыку, когда-то написанную великими композиторами. И тут результат зависит от таланта и вкуса режиссера.

Сравнительно редко музыка используется в «чистом» виде — только действие и только музыка. Одновременно могут звучать слова, которые произносят герои или диктор читает за кадром, могут звучать различные шумы, например, шум городской улицы, шелест листьев в саду под ветром или пение птиц, топот копыт табуна, мычание коров — да мало ли звуков улавливает наше ухо в жизни! И любой из этих звуков может пригодиться в работе над фильмом или передачей.

Любой звук можно исказить, если в этом есть творческая необходимость, например, использовать реверберацию (эхо, для этого существует специальное устройство в аппаратной звукозаписи) или меняя скорость записи и т. д.

Кстати, с детства помню, как на радио замечательно читал сказку А.Н. Толстого «Золотой ключик» талантливый режиссер и актер Николай Владимирович Литвинов. Он один смог говорить и петь за всех персонажей сказки именно благодаря изменениям скорости записи.

Чаще всего, особенно в документальных фильмах и передачах, используется компилятивная музыка. Ее подбирают музыкальный оформитель, музыкальный редактор или звукорежиссер вместе с режиссером. В этом есть несколько достоинств и столько же недостатков. Достоинства в том, что, во-первых, режиссер может однажды взять для своей работы какое-то давно полюбившееся ему музыкальное произведение, может быть, классику, а во-вторых, компилятивная музыка обходится гораздо дешевле, чем музыка, заказанная профессиональному композитору, что в наше время не так уж и маловажно. Композитор законно имеет право на гонорар, сочиненную им музыку надо записывать в какой-то студии, приглашать музыкантов — за все надо платить. А все недостатки компилятивной музыки — в ее узнаваемости, в том, что она может оказаться любимой многими зрителями и вызывать у них совсем не те образные ассоциации, на которые рассчитывает режиссер.

Нередко и за компилятивную музыку по закону об авторских правах надо платить.

Изображение, музыка и шумы создают в сознании зрителя некий сильный звукозрительный образ. Этот образ может быть легко разрушен, если вдруг, неожиданно, на пространстве вашего фильма появится новая музыка, стилистически не связанная с предыдущей, не оправданная действием, происходящим на экране, по каким-то иным причинам. Поэтому иногда очень важно подбирать (или заказывать композитору) такую музыку, в которой была бы мелодия-лейтмотив. Лейтмотив способен стать напоминанием основной идеи вашей работы, ее цели, способствовать привлекательности ее образов.

Шумами и музыкой можно обозначить место действия: автомобильную пробку на улице в мегаполисе, утро в деревне, движение лодки по морю... Можно показать переживания персонажей даже после того, как они ушли из кадра. Помню одного из героев телефильма, человека, попавшего в безвыходную ситуацию. Он стоял на берегу пруда, потом медленно пошел к дому, а в кадре крупно бились рыбы внутри сети. Звучала музыка, слов-

но рассказывающая о трагедии. И было ясно: состояние нашего героя невыносимо, он, как рыба из сети, не мог выбраться из опутавших его неприятностей.

Иногда естественные шумы определяют место действия и подготавливают вступление музыки. Простейший пример: крупные планы двух людей — молодой женщины и молодого мужчины. Мы еще не понимаем, где они находятся, догадываемся лишь, что сидят в креслах с высокими спинками. Но тихий ритмичный шум работающего мотора подсказывает — молодые люди едут в автобусе. Вступает негромкая музыка, и мы начинаем понимать, что молодая женщина обеспокоена отношениями с молодым человеком (так начинается аргентинский фильм «Странствующая невеста», показанный по каналу «Культура» в декабре 2008 г.).

Музыка, шумы и изображение могут сочетаться как выразительный, действующий на воображение зритель контрапункт. Простейший пример, запомнившийся мне после просмотра фильма о войне: в кадре фашистские солдаты бегут по деревне и поджигают крестьянские хаты, слышны отдаленные крики и плач женщин и детей, и звучит бравурная немецкая солдатская песенка!..

С музыкой, компилятивной ли или оригинальной, надо обращаться очень бережно. Ее нельзя разрезать где попало, скажем, на середине музыкальной фразы. Конечно, ритм монтажа и ритм музыки должен совпадать. При переходе от пластического кадра к синхрону музыку желательно резко не обрывать, ее уровень нужно постепенно микшировать (снижать) и, может быть, в иных случаях на некоторое, очень незначительное время, на пять-десять кадров продлевать «захлестом» на начало синхрона.

В некоторых случаях действие снимается под музыку. Включается запись музыкального произведения и снимается то, что должно происходить на экране: движения действующих лиц или просто движение камеры относительно объекта съемки и т. п. Это делается тогда, когда важно, чтобы происходящее на экране соответствовало определенному музыкальному ритму и определенной мелодии.

Возможно, для вас необходимо, чтобы музыка завершалась естественным образом, так, как она была исполнена. Тогда вам придется укладывать ее от естественного конца к началу. Может случиться, она будет начинаться с какого-то чрезмерно громкого места или с обрыва на середине музыкальной фразы. Тогда придется заметно микшировать это начальное звучание музыки или наложить на это место шумы, чтобы музыка из шумов вроде бы вытекала...

Другое дело, если вы так задумали — специально резко оборвать музыку, потому что случилось нечто неординарное, резкое, неожиданное: например, оборвалась жизнь вашего героя (хотя может быть и какая-то «нечаянная радость»). После того, как оборвется музыка (и заодно шумы), может наступить оглушительная абсолютная тишина на несколько секунд. Да, тишина иногда оглушает и производит впечатление не меньшее, чем музыкальные пассажи. Просто надо тщательно продумать, где, в какой момент экранного повествования «включить» тишину.

Однажды в одной из газет мне на глаза попала информация об опыте, который поставили американские и канадские ученые-неврологи. Подробности самого опыта здесь не существенны, но очень интересны выводы, сделанные учеными. Оказывается, пауза («всплеск» тишины) возбуждает,стораживает внимание слушателя, оживляет ожидание, предвкушение того, что вы должны услышать и увидеть после ее окончания. Пауза, тишина сами по себе становятся важным моментом действия. То есть научно было подтверждено то, что эмпирически давно открыли для себя все режиссеры.

Но не забывайте, что пауза на экране — это не обязательно абсолютная тишина. Звуковой ряд может быть сложным: на музыкальной паузе могут быть слышны, например, отдаленный шумы городской улицы. Или что-то еще...

Просто и музыка, и разнообразные шумы, и паузы — это все элементы художественной выразительности.

Один из конечных моментов процесса работы над фильмом (или снятой на пленку и смонтированной пе-

редачей) — *перезапись*. Звукорежиссер сводит воедино на звуковой дорожке музыку, разнообразные шумы, в том числе и те, которые в момент перезаписи производят специалисты-шумовики, например шаги человека или цокот копыт и т. д. Должен ли в такой работе участвовать режиссер? В практике перезаписи происходит все по-разному. Иные режиссеры приходят лишь для того, чтобы увидеть и услышать результат, после чего или одобряют работу звукорежиссера, или приказывают все переделать заново. Но нередко режиссер фильма присутствует и участвует в течение всей работы звукорежиссера перезаписи, советуется с ним, и тут уж ничего переделывать заново нет нужды.

Мне кажется, второе более продуктивно, не говоря уж об экономии времени.

Герои фильма (телефильма, телеочерка, игрового, документального — неважно!) должны действовать. Бездействующие персонажи (за редким исключением, которое заранее должно было быть замыслено авторами) скучны. Но они действуют не только в кадре, но и в каком-то пространстве за кадром. Зритель об этом может догадываться. Например, один персонаж хочет убить другого, он берет в руки нож и выходит из помещения. Потом — через несколько кадров — мы видим, как он отмывает окровавленные руки над раковиной. И мы понимаем: убийство состоялось...

Этим довольно примитивным примером (увы, частенько встречающимся в транслируемых по ТВ боевиках) я хотел показать, что зритель становится свидетелем действий персонажей фильма, происходящих не только в кадре, но и в закадровом пространстве.

А вот потрясающее воспоминание Н.С. Михалкова, о котором он рассказал, проводя мастер-класс со своими коллегами.

Он привез жену с сыном в поликлинику... *«Жена с сыном выходят из машины, я смотрю на них в зеркало, они входят в дверь, и я начинаю читать книгу. Хлопает дверь. Я смотрю перед собой. Никого. Я смотрю в зеркало, из поликлиники вышла женщина с четырехлетним ребенком. Пока они идут мимо моей машины, по дороге проезжает задом «скорая помощь» и скрывается за углом. Женщина с ребенком поворачивают туда же. Проходит несколько секунд, и они возвращаются обратно, она волочит за собой ребенка, закрывает ему глаза, и в ужасе оглядываясь. Я не видел, что там случилось, но отражение произошедшей за углом трагедии я видел в реакции матери и ребенка, и это в*

моем воображении — машина наехала на коляску, мозги по полу... — было намного сильнее, чем, надеюсь, то, что произошло в реальности.

То есть, все то, что оказывается как бы за кадром твоего восприятия, может превратиться в художественный образ, и тогда все зависит от уровня интеллекта и фантазии художника, потому что это и есть та самая часть невидимого мастерства, которая в результате и определяет ценностный уровень картины»¹⁹.

Следовательно, перед режиссером с самых первых собственных его действий стоит задача: правильно и точно распорядиться пространством кадра и **пространством за кадром** так, чтобы зритель понял не только то, что происходит, но и то, что авторы фильма хотели ему, зрителю, сказать, каков «подтекст» того или иного эпизода.

Причем нередко всем этим можно распорядиться без монологов, диалогов, закадрового текста — используя лишь имеющуюся у режиссера «пластику».

Когда встречаешь талантливую режиссера в момент, когда он «болен» фильмом, над которым работает, невольно приходишь к мысли, что он, собственно говоря, просто живет в этих пространствах — в кадре и за кадром!

ФИГУРА ВОЛШЕБНИКА У СТЕНЫ

Как-то я спросил одного очень опытного немолодого режиссера о впечатлении, которое на него производит живопись. Он ответил, как мне тогда показалось, странно:

— В детстве, стоя перед портретами работы разных художников, я пытался спрятаться от взглядов героев картин, если они смотрели на меня. Я отходил вправо, влево, приседал, подпрыгивал, а они на меня все смотрели. Мне казалось это чудом. Или я хотел встретиться взглядом с теми персонажами, которые смотрели куда-то мимо. Но мне никак это не удавалось. Это самое сильное эстетическое впечатление детства. А сейчас, когда я прихожу на выставку и вижу там какую-либо талантливую работу, невольно вместо того, чтобы просто любоваться ею и получать удовольствие, начинаю думать о том, как сделана эта картина, начинаю ее анализировать... Меня не то не любят, не то боятся операторы, потому что, заглянув в объектив, — что я обязан делать! — я начинаю делать им замечания, меня почти всегда что-то не устраивает в композиции кадра, выстроенной оператором. По моему же заданию, кстати...

Что ж, разные характеры бывают у режиссеров. Один делает замечания оператору, а другой оператора только хвалит. Думаю, суть в том, насколько точно режиссер сумеет объяснить оператору, что ему видится в кадре.

Композиция кадра — вещь очень непростая. Обратите внимание: я имею в виду не композицию всего произведения в целом, т. е. сюжет или фабулу, а всего лишь композицию одного кадра.

Все мы в той или иной степени занимались фотографией. Операторы, поступая во ВГИК или какой-

нибудь другой вуз на операторский факультет, как правило, на творческий конкурс представляют фотографии. Например, на одной фотографии человек (скажем, на среднем плане) смотрит влево, и фигура этого человека расположена в левой части кадра (снимка). Что экзаменаторы скажут автору? Скажут — вы допустили грубую ошибку, ваш герой смотрит из кадра, так нельзя! Конечно, экзаменаторы правы. Они еще добавят, что учиться композиции кадра надо у больших художников. Ходите, мол, на выставки, обращайтесь внимание на то, как в картинах расположены фигуры людей, различные предметы, дома, деревья, какова глубина «кадра»-картины, какими приемами использования света, цвета, рисунка художники показывают перспективу.

Но мне вспоминается рисунок пятилетнего мальчика. У самой кромки чистого тетрадного листа нарисована фигурка человечка. Нарисована по-детски: два кружочка, один на другом, четыре палочки — ручки и ножки. «Зачем ты своего человечка нарисовал здесь, видишь, сколько места пустого на листке?» — спросил я. «Ты не понимаешь, — ответил мальчик, — это волшебник, он сейчас пройдет через каменную стену!»

И действительно, подумал я, волшебник, собираясь пройти сквозь стену, должен подойти к стене — к одной из сторон кадра. И легко себе представил, как в пустом, может быть, затененном кадре появляется фигура человека у одной из сторон. Человек «смотрит из кадра», но мы видим тут же каменную кладку стены, человек небрежным жестом раздвигает камни и проходит сквозь стену.

Знаменитый кинорежиссер Сергей Иосифович Юткевич в своей книге «Контрапункт режиссера» дал такое определение композиции кадра:

«Композиция кадра в кинематографическом понятии — это обрез рамки кадра, т. е. выделение изобразительными средствами смыслового и эмоционального значения, происходящего в данном кадре, ограничение пространства, пластическое соотношение в нем света и цвета, объема и плоскости».

Вот что по этому поводу думал Л.В. Кулешов:

«Занимаясь композицией, читая соответствующие книги, имейте в виду, что не всегда композиционные правила и "законы" бесспорны. Многие преподаватели композиции сводят свою работу к установлению ряда композиционных догм и "незыблемых законов". Композицию нельзя рассматривать как нечто самоовлающее, заключающееся в себе. Лучшее средство добиться правильной композиции кадра — логика и последовательность в рассуждениях, подчинение композиции смыслу — драматургическим задачам.

Содержание кадра диктует композицию кадра — содержание и композиция неразрывны».

И еще из Кулешова: *«Простота, лаконичность, ясность — главное условие в построении кадра»!*

Понятно, операторы и режиссеры изучают композицию по картинам замечательных художников и фотомастеров, сдают в вузе по композиции зачеты и экзамены. Но весь секрет и вся трудность заключается в том, что на экране мы видим движущуюся картинку (неподвижные бывают, но достаточно редко).

Композиция кадра меняется каждую секунду: движется камера — вверх, вниз, влево, вправо, в глубину; движутся сами персонажи, движутся животные и машины и т. д., и т. п. Слово «кино» ведь и означает в переводе «движение».

Следовательно, в экранном зрелище композиция должна быть такой, чтобы меняться, если необходимо, естественно для глаз зрителя на протяжении целого кадра (не «кадрика», а кадра, плана), а то и нескольких кадров. Как этого добиться знают операторы, они это изучали в институте. А режиссер должен точно сформулировать задачу оператору, объяснить ему, какое впечатление на зрителей должны произвести заснятые оператором планы после монтажа.

Простейший пример: при съемке, если в кадре человек стоит у стены, то, чтобы он не казался «прилипшим» к стене, его можно отделить от нее с помощью света.

Кадр должен быть уравновешен. Бывает (особенно у начинающих режиссеров и операторов), что более

или менее значимые фигуры, предметы, вещи сосредоточены в одной стороне, а большая часть пространства кадра пуста. Кадр потерял равновесие! Могут ли быть исключения? Могут, если с ними связана какая-то серьезная мысль режиссера.

И, конечно же, режиссер должен иметь представление о перспективе, У этого термина в нашем случае два значения. Первое: все люди, предметы, строения, деревья и т. п. уменьшаются в размерах по мере удаления от нас. И второе значение: воздушно-световая перспектива. Контуры всего, что удаляется от глаз зрителя, становятся менее четкими, размытыми, цвета их менее яркими, они видятся нам словно в дымке.

Я сознательно здесь почти не касаюсь многих особенностей композиции. Во-первых, они бесконечны, а во-вторых, они хорошо и подробно описаны во многих доступных книгах по живописи, фото и кино. Но не могу не подчеркнуть еще раз мысль, высказанную много лет назад Л.В. Кулешовым (извините за повтор, но это важно): *«Лучшее средство добиться правильной композиции кадра — логика и последовательность в рассуждениях, подчинение композиции смыслу — драматургическим задачам».*

Кстати, я встречал многих режиссеров и операторов, у которых от природы (может быть, от природы!?) было высоко развито чувство композиции, смею сказать, чувство композиционной гармонии. Или оно было воспитано еще в детстве — занятиями рисованием, фотографией, чтением...

Но все же не забывайте: волшебник, чтобы подойти к стене, должен в кадре пересечь некое пространство. Если, конечно, вы не найдете другого решения...

ЛЮДИ И ПРЕДМЕТЫ

Понятие «композиция» кадра тесно связано, пожалуй, даже неразделимо с другим понятием — «мизансцена».

Это понятие (и термин) — «мизансцена», как и некоторые другие термины, пришло к нам из театра. Но кино и телевидение все-таки другие виды искусства, соответственно смысл и значение мизансцены в экранном искусстве отличаются от театральных.

Что оно означает, это слово — мизансцена?

Обратимся снова к классику теории кинорежиссуры Л.В. Кулешову.

«...определение задач кусков или сцен для кинорежиссера и актеров является одновременно определением мизансцены действия».

Мизансцена означает размещение и перемещение актеров в снимаемом пространстве в зависимости от переживаний, поступков — жизни изображаемых ими героев... Мизансцена должна рождаться неотрывно от актерского действия».

Но я бы добавил — неотрывно не только от действия «актерского», от действия любых персонажей как игрового, так и документального кино.

То, что сказал Кулешов, можно несколько упростить, например, таким образом: мизансцена — это взаиморасположение людей и предметов в каждый данный момент.

В каждый! И на театральной сцене, и тем более в кино ваш герой может непрерывно изменять свое положение в пространстве сцены или съемочной площадки относительно любого предмета или относительно другого героя. А может наоборот — вдруг, пораженный какими-то известием или мыслью, застыть на месте. Как это произошло в финале гоголевского «Ревизора».

«Городничий посередине в виде столба с распротертыми руками и закинутой назад головой. По правую сторону его жена и дочь с устремившимся к нему движением всего тела...» и т. д.

Наверное, нет смысла продолжать эту цитату, авторское описание заключительной мизансцены: «Ревизора» все мы читали и, думаю, не раз, или видели в театре и на экране.

Другой пример — из интервью, которое незадолго до смерти дал прекрасный кинорежиссер и профессор ВГИКа Сергей Аполлинарьевич Герасимов:

«Допустим такая строка: "он маялся весь день, не находил себе места" — так написано в сценарии. Можно показать, как человек ходит туда сюда, перекладывает предметы, выглядывает из окна, берет книжку — показать мучения ожидания».

С.А. Герасимов схематически описал мизансцену возможного эпизода некоего фильма.

Но как, в чем выражается связь между композицией кадра и мизансценой? Попробую объяснить это словами С.И. Юткевича:

«...мизансцена. т. е. пространственное выражение психологии или поступков отдельных действующих лиц, или группы персонажей, или огромных масс, существует в искусстве самостоятельно и управляется отнюдь не законами композиции».

Одну и ту же мизансцену можно по-разному компоновать в кадр, взять аппаратом с разных точек зрения, с разных ракурсов, и это будут различные композиции кадра при неизменной композиции самой мизансцены»²⁰.

Приведу еще одно определение мизансцены, взятое из лекции А.А. Тарковского по кинорежиссуре:

«В кинематографе мизансцена, как известно, означает форму размещения и движения выбранных объектов по отношению к плоскости кадра».

Далее, размышляя о том, «для чего мизансцена служит», Тарковский ссылается на финальный эпизод из романа Достоевского «Идиот»: князь Мышкин и Рогожин в комнате, в которой за пологом лежит убитая Настасья Филипповна «и уже пахнет», как говорит Рогожин. «Они сидят на стульях посреди огромной ком-

наты (цитирую Тарковского), *груг против груга, так, что касаются груг груга коленями*».

«Представьте себе все это, и вам станет страшно-вато. Здесь мизансцена рождается из психологического состояния данных героев в данный момент, она неповторимо выражает сложность их отношений. Так вот, режиссер, создавая мизансцену, обязан исходить из психологического состояния героев, находить продолжение и отражение этого состояния во всей внутренней динамической настроенности ситуации и возвращать все это к правде единственного, как бы впрямую наблюдаемого факта и его фактурной неповторимости. Только тогда мизансцена будет сочетать конкретность и многозначность истинной правды... Мизансцена выражает не мысли, она выражает жизнь».

Обратите внимание: два таких разных по отношению к профессии, по творческому почерку, по взглядам на искусство, на жизнь вообще и т. д., и т. п. режиссера — Сергей Юткевич и Андрей Тарковский — сходились во взглядах на значение мизансцены. Да, мизансцены в фильмах С. Юткевича и в фильмах А. Тарковского не были схожи никогда и ни в чем. Но и у одного и у другого мизансцена — это функция «психологического состояния героев», как такое состояние понимает режиссер.

Если хотите, то, как режиссер строит мизансцену, какое придает ей значение, выражает его взгляды на жизнь, его понимание правды жизни, его философию.

Наверное, то же самое можно сказать почти обо всех иных моментах работы над фильмом — и для телеэкрана, и для кинозала.

Вспоминается мизансцена из телеочерка, снятого довольно давно режиссером Сергеем Браверманом. Героем очерка был известный в советское время (увы, опальный!) замечательный писатель Владимир Дмитриевич Дудинцев, автор знаменитых романов «Не хлебом единым», «Белые одежды»... Съемки происходили на небольшой деревянной двухэтажной даче Дудинцева. Наверху в мансарде был кабинет писателя. Режиссеру никак не хотелось снимать своего героя за письменным столом. Ну что это такое — как начальник

или писатель, их обязательно снимают за письменным столом! И тогда Браверман распорядился расположить два микрофона (больше не было!) на узкой лестничке и, стоя внизу, о чем-то важном спросил писателя (прошу прощения, не помню о чем) и добавил: «Спускайтесь к нам». И Дудинцев пошел вниз по лестнице, на ходу отвечая на вопрос. А так как он был человек умный, яркий, то и эпизод получился умным и ярким и, главное, естественным, органичным, не натянутым, а «как в жизни».

Режиссеры обычно очень бережно и строго относятся к мизансценам, разработанным заранее. Но помню, как режиссер Александр Исаакович Бланк, автор популярнейших в народе сериалов «Цыган» и «Возвращение Будулая» (и многих других фильмов) рассказывал мне:

— Есть такое слово — атмосфера. Простейший пример: на первом плане герои объясняются в любви, а на втором должна проехать телега или карета. Но телега вовремя не появляется. И режиссер, соответственно всем, усвоенным во ВГИКе, правилам исторически кричит: «Сто-о-п!». Съемка останавливается. Наконец, телега или карета проезжает в нужный момент. Но актеры уже не могут играть так, как они играли в предыдущем дубле. Потеряна атмосфера эпизода. Режиссура — это не только и не столько ремесло и воображение, сколько умение создать и сохранить атмосферу той жизни, о какой ты хочешь поведать потенциальному зрителю. Нет, чаще всего я не останавливаю съемку. Хотя, может быть, что-то и теряю в композиции кадра, в мизансцене...

Мизансцена очень важна и в игровом, и в документальном экранном зрелище, но как к ней относиться — «личное дело» режиссера. Тут, как говорится, «советов не даем»!

Иногда правильно построенная мизансцена может заменить диалог или монолог, написанные в сценарии...

Однажды в Америке поспорили писатель, приглашенный для написания сценария, и кинематографист, владелец одной из кинокомпаний.

Киномагнат Стар отверг диалог, написанный для фильма писателем Боксли.

«Оставим на минуту диалог, — сказал Стар... Но давайте вообразим что-нибудь не относящееся ни к плохому диалогу, ни к прыжкам в колодцы. Есть у вас в рабочей комнате газовая печка?»

— Есть, по-моему, — сказал Боксли сухо, — но я ею не пользуюсь.

— Допустим, вы сидите у себя там, — продолжал Стар. <...> Просто сидите и смотрите тупо — мы все, бывает, выдыхаемся. В комнату входит миловидная стенографистка — вы ее уже раньше встречали и вяло теперь смотрите на нее. Вас она не видит, хотя вы рядом. Она снимает перчатки, открывает сумочку, вытряхивает из нее на стол...

Он встал, бросил на письменный стол перед собой кольцо с ключами.

— Вытряхивает две десятицентовые монеты и пятак — и картонный спичечный коробок. Пятак она оставляет на столе, десятицентовики кладет обратно в сумочку, а черные свои перчатки несет к печке, открывает дверцу и сует внутрь. Присев на корточки, достает из короба единственную спичку. Вы замечаете, что в окно потянуло сквозняком, но в это время зазвонил ваш телефон. Девушка берет трубку, отзывается, слушает и произносит с расстановкой: "Я в жизни не имела черных перчаток". Кладет трубку, приседает опять у печки, зажигает спичку — и тут вы вдруг оглядываетесь и видите, что в комнате присутствует еще и третий, следящий за каждым движением девушки...

Стар замолчал. Взял ключи, спрятал в карман.

— Продолжайте, — сказал Боксли, улыбаясь. — И что затем?

— Не знаю, — сказал Стар. — Я просто занимался кинематографией...

— Но это же мелодрама, — возразил Боксли, чувствуя, что выходит из спора побежденным.

— Не обязательно, — сказал Стар. — Во всяком случае, никто не метался. Не гримасничал, не вел дешевых диалогов. Была лишь одна — плохая — строчка

диалога, и писателю вашего калибра нетрудно ее улучшить. Но я сумел все же вас заинтересовать.

— А пятак зачем? — уклонился Боксли от подтверждения.

— Не знаю, — сказал Стар. И вдруг рассмеялся:

— А впрочем, пятак — для кинематографичности».

Эта цитата из романа (к сожалению, не законченного) замечательного американского писателя Френсиса Скотта Фицджеральда «Последний магнат»²¹.

Фицджеральд писал о временах немого кино, когда все монологи и диалоги появлялись на экране лишь в виде надписей-титров. Но, тем не менее, уже тогда — и в не меньшей степени, чем в наши дни, — стояла проблема точности и выразительности мизансцен в кадре. И судя по всему, Фицджеральд был знатоком всех тонкостей современного ему кинематографа.

Кстати, в одной из вгиковских лекций профессора С.М. Эйзенштейна есть интересное рассуждение, которое, как мне кажется, наглядно показывает, как взаимосвязаны мизансцена и игра актера:

«Когда человек входит в комнату и хочет увидеть другого человека в этой комнате, он должен прежде всего что сделать? Не увидеть. Он вошел, не увидел, а затем увидел.

Отказное движение.

И от этого я перехожу дальше: еще интересней будет, если он не только в одну сторону посмотрел, а и в другую и только на третий раз увидел.

А еще интересней, если он прошел по комнате и только тогда его нашел. Еще интересней, если он прошел не по комнате, а по трем актам и в четвертом нашел человека, т. е. из этого пустякового выразительного движения родится целый тип драм, построенных на разыскивании и узнавании.

<...> И когда мы говорим, что в художественном произведении разворачивается жизненный процесс в своей первоначальной полноте, то момент ложных движений работает как совершенно органическое проявление человека».

СТОП-КАДР. КРУПНЫЙ ПЛАН

И еще об одном элементе режиссерского решения мизансцены хотелось бы сказать подробнее. Я имею в виду так называемый «стоп-кадр» — неожиданную остановку действия, когда перед зрителем на экране появляется неподвижное изображение. Это может быть портрет персонажа или статичное изображение группы людей, или каких-то предметов, картин природы и т. п. Значение стоп-кадра в экранном зрелище очень точно объяснил выдающийся театральный режиссер Андрей Александрович Гончаров, который этот кинематографический прием применял и в работе над спектаклями. Вот конспект одной из его лекций, прочитанных студентам ГИТИСа:

«Поначалу прием "стоп-кадра" применялся в немом кино. Особенно интересно он был использован в фильме С.М. Эйзенштейна "Броненосец Потемкин". Вот огромная масса надвигается на офицеров с требованием прекратить издевательства, побои и безобразия. Вдруг режиссер отсекает из массы одну фигуру матроса, рвущегося вперед с искаженным от гнева лицом (дается крупный план). Через несколько секунд в кадре снова возникает народная масса (общий план), затем вновь дается крупным планом лицо матроса. Это чередование кадров повторяется несколько раз. Сменяющие друг друга кадры движения и напора матросов и статичной фигуры одного из них создают образ необычайного буйства страстей и огромной мощи революционных моряков.

Гончаров. Часто встречается прием "стоп-кадра" в современных детективных фильмах, например "Следствие ведут знатоки". Только здесь он несет иную нагрузку. Если у режиссеров-классиков "стоп-кадры" нес-

ли высокую смысловую нагрузку, подчеркивали идею какой-либо сцены и даже произведения в целом, то у современных режиссеров "стоп-кадр" нередко несет чисто служебную сюжетную функцию (чаще всего это фотографическое изображение лица любимой девушки, молодого человека или преступников). Этот же прием умело применен Я.А. Протазановым в фильме "Праздник Святого Иоргена".

И далее Андрей Александрович говорил об умелом использовании приема "стоп-кадра" в фильме Т.М. Луозновой. Особенно хочется выделить, разъяснял он, те эпизоды фильма, где историческое время фиксируется звуком идущих часов и отсекается поворотом "клапанов-жалюзи", которые переводят сегодняшнее время в завтра или вчера. После каждого такого поворота идут хроникальные кадры действительных событий, комментируемых диктором. В фильме найден удачный переход от документа к художественному вымыслу и, наоборот, от вымысла к документу.

Отрывок из лекции А.А. Гончарова цитирую по книге его помощника М.А. Карлушкина «Уроки мастера».

Напомню, что крупный план иногда называют «деталью». Деталь — это некая подробность, но подробность, как говорил В.Б. Шкловский, «художественно осмысленная». Нередко простая подробность среди многих картин места действия или поступков персонажей становится ярким образом, символом какого-то явления жизни, истории, быта людей. Классический пример детали — «прыгающий лев» в «Броненосце Потемкине». Эйзенштейн соединил три коротких крупно снятых кадра, на которых были изображены каменные львы, украшающие подъезды домов на центральных улицах Одессы. Лежащий лев, сидящий лев и лев, вставший на задние лапы. Получилось — лев прыгает! Деталь городской архитектуры на экране стала символом восстания.

В эйзенштейновском «Броненосце...» много таких деталей. Вспомним хотя бы детскую коляску на одесской лестнице после расстрела толпы.

Вот деталь из замечательного американского фильма «В душной южной ночи» (режиссер Норманн Джю-

исон). Перед новым 2009 г. этот фильм показывали по одному из каналов ТВ. Не буду пересказывать содержания фильма, замечу лишь, что снимался он более чем полвека назад, когда еще сильны были в США расовые неравенство и предрассудки.

Герои фильма едут вдоль хлопковых плантаций.

Мчится машина.

Тиббс смотрит в окно на сборщиц хлопка. Лицо его мрачнеет.

Хлопковый куст. Руки чернокожей сборщицы вынимают хлопок из коробочки. Другой куст. Другие руки. Куст... Руки.

Чернокожие дети прыгают на мешках с хлопком.

Идет сбор хлопка. Обычная картина. Но главный герой фильма Тиббс (и мы, зрители!) понимает, что адская работа под изнуряющим солнцем — это все, на что может рассчитывать чернокожее население южных штатов.

Позволю себе рассказать еще об одной детали, определяющей смысл целого эпизода в фильме. Я имею в виду кадры из первой серии шестисерийного телевизионного фильма режиссера Александра Анатольевича Прошкина «Николай Вавилов». Цитирую описание деталей по режиссерскому сценарию:

«Потрескавшаяся земля от палящего тропического солнца. Поползли по расщелине змеи, ящерицы и скорпионы в поисках воды и прохлады.

Поникли травы и злаки».

Если вспомнить, что Николай Иванович Вавилов, великий генетик, посвятил свою жизнь поискам и выведению сортов растений, наиболее приспособленных к любым природным условиям, то деталь, приведенная выше, говорит о многом. О бедствиях земледельцев, о надежде, которую дает наука, о подвиге ученого...

Деталь, как правило, снимается всегда крупно, хотя возможны и другие варианты. Не всегда деталь — стоп-кадр, это задача для режиссера: как ему выделить и «художественно осмыслить» ту или иную подробность его экранного повествования. Главное — помнить, что деталь очень важна, и приступая к съемкам какого-либо

эпизода, хорошо бы заранее обдумать, какие детали понадобятся при монтаже.

Вот что, в частности, сказал о значении детали М.И. Ромм:

«Кинематограф с его способностью пристального и подробного наблюдения за человеком, с его крупным планом лица, руки, вещи более чем какое-либо другое искусство является искусством выразительной детали, которая подчас говорит больше, чем сотни слов.

Умелое пользование деталью — одна из основ кинематографического письма»²².

КОГДА ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО В ТВОЕЙ ВОЛЕ

Несколько лет назад один серьезный и очень пожилой ученый (к величайшему моему сожалению, его уже нет с нами) с грустью сказал мне: «Дни идут, месяцы бегут, а годы — летят!». Мы говорили с ним о быстротечности времени. «Кажется, вчера я был молодым солдатом, воевал, — сказал мой собеседник. — Вроде бы совсем недавно стал профессором, потом меня из-брали в Академию. С тех пор годы и годы миновали...».

В самом деле, в детстве время тянется медленно. Подрастешь — время воспринимается как вечная молодость. А когда пересечешь экватор возраста, получается, что годы пролетели как один день!

Не потому ли зрители не удивляются тому, что реальное время и время какого-то действия на экране протекает с разной скоростью? Например, когда студентов спрашиваешь, сколько нужно времени, чтобы доехать из центра Москвы до аэропорта Домодедово, обычно отвечают: час, полтора часа, а то и больше, если попадешь в «пробку». Но когда на экране герой фильма садится в машину и через несколько секунд (!) входит в здание аэропорта, это воспринимается с абсолютным доверием. Или «классический» пример: сколько минут необходимо хозяйке, чтобы сварить кофе? Ответ: пять-шесть минут, минимум три. Но если на экране хозяйка предлагает гостям кофе, уходит на кухню и со свежесваренным кофе возвращается через три секунды, это — для зрителя — нормально!

Экранное время полностью в распоряжении режиссера. Два персонажа разговаривают — их диалог происходит в реальном времени, т. е. проходит столько времени, сколько требуется для разговора. Но авторы фильма могут перенести действие на века вперед или

даже на века назад, как это сделал когда-то американский режиссер Д.У. Гриффит в своем великом немом фильме «Нетерпимость», действие которого происходит в древнем мире, в Средние века и в современной Гриффиту Америке.

Время на экране, которым распоряжается режиссер, — мощное художественное средство, «инструмент», с помощью которого добиваются максимума выразительности действия и всей образной системы экранного произведения.

С понятием «время» неразрывно связано понятие «пространство».

Сию минуту ваш герой признается в любви своей избраннице, у нее дома в Москве, а через две минуты едет по пустыне и мысленно сочиняет письмо любимой. То ваш герой где-то в тайге, то идет по тротуару в городе. Пространство, в которое вы помещаете персонажей своего фильма, меняется по вашей воле как угодно. Но дело не только в географических перемещениях персонажей или картин природы. Вот где-то вдалеке на фоне темной полосы леса (общий план) идет человек. Камера приближает нам его (средний план), за его спиной могучие сосны, мы сначала, на предыдущем плане не видели их. Это уже другое пространство, в котором находится человек, которого вы снимали. Или так: лицо пожилого человека (крупный план), он смотрит на окна дома (следующий крупный план) на другой стороне улицы. Камера отъезжает, и мы видим (на общем плане) автобусную остановку и нашего героя среди других пассажиров, ожидающих автобус, и коробку многоэтажного дома с множеством окон... Мы увидели своего героя в течение нескольких секунд как бы в разных экранных пространствах!

Когда перед нашими глазами сперва появляется асфальт современного города, а затем заросли джунглей, нам понятно, как поменялось пространство, в котором происходит действие. Но чтобы увидеть замену одного пространства на другое, вовсе не обязательно совершать путешествие с континента на континент: пространство может изменяться в пределах одного кадра. А есть еще пространство за кадром (о чем вы чита-

ли выше), пространство, в котором тоже может что-то происходить, но которое мы не видим, а только догадываемся о нем.

Изменение пространства, так же как скорость изменения времени, на экране всегда связаны с действием. Вне пространства и времени никаких фильмов (и вообще любых экранных зрелищ) не бывает и быть не может. Но не стоит произвольно, бездумно манипулировать пространством и временем, если это не продиктовано логикой развития действия, логикой характеров действующих лиц, логикой той идеи, которую вы хотите донести до зрителя.

Но возникает вопрос: куда исчезает время, затраченное на какие-то действия ваших героев? И пространство тоже?

Когда вы смотрите спектакль, в первом акте которого действующим лицам по двадцать лет, можно допустить, что действие на сцене протекает в реальном времени. Далее следует антракт, но когда через двадцать-тридцать минут вы возвращаетесь в зрительный зал, героям спектакля на сцене уже за сорок, и находятся они совсем в другом месте, не в том, в котором они были в первом акте.

А двадцать минувших лет поглотил... антракт! Да, и время, которое по мысли создателей спектакля прошло между первым и вторым актом, и пространство, где в начале жили герои, осталось фантастическим образом в антракте.

Но в кино, но на экране — где остаются не показанные время и пространство?

За кадром они остаются. Скажу точнее: их поглотила монтажная склейка — точка соединения двух кадров. Это та самая абстракция, которая несколько не мешает зрителям воспринимать действие на экране как реально происходящее.

Воспоминание

Помнится, когда я учился в институте, преподаватель эстетики говорил, что понятия «время» и «пространство» имеют отношение к любому искусству, не только к театру и кино. Когда мы смотрим на лица

персонажей картин Рембрандта или Репина, мы, конечно, понимаем — это прошлое, это История. Но разве не кажутся нам живыми люди на полотнах великих мастеров? И разве, понимая, в какой среде они жили когда-то, мы не видим перед собой живых людей в кажущемся реальным пространстве? А музыка? Музыка, которая выражает чувства человека того конкретного времени, когда творил композитор, тем не менее живет вечно! Я уж не говорю о литературе. Поэты и прозаики задолго, за века до появления кино научились распоряжаться на страницах книг временем и пространством.

Что такое монтаж? Буквально это слово (в переводе с французского) означает сборка, соединение каких-либо частей, элементов, фрагментов предполагаемого целого.

Начнем с простого. Есть такой термин: «монтажная фраза». Однажды я был свидетелем нотации, которую преподаватель читал студентам: «Вы даже простой монтажной фразы не можете собрать!» Не знаю, объяснял ли этот преподаватель своим ученикам, что означает термин «монтажная фраза». Наверное, если бы объяснял, не было бы повода возмущаться. Монтажная фраза — это смонтированное законченное действие, составляющее часть всего, происходящего в сцене, эпизоде, каком-либо куске фильма.

Например, так: молодой человек с велосипедом выходит из подъезда. Оглядывается — нет ли во дворе знакомых. Садится на велосипед и уезжает.

Вторая монтажная фраза: молодой человек подъезжает к реке. Слезает, берет велосипед в руки и спускается на пляж. Кладет велосипед на песок и садится рядом с загорающей на пляже девушкой.

Третья монтажная фраза: а в это время из лифта выходит пожилой человек с палкой, подходит к двери одной из квартир и нажимает на кнопку звонка. Никто не отзывается. Пожилой человек разочарованно вздыхает и начинает тяжело спускаться по лестнице.

Понятно, что каждая из описанных мной фраз состоит из нескольких планов. Это может быть два плана, три или даже больше. Крупность их я не обозначаю — она зависит от того, каким видится короткое законченное действие режиссеру.

Из монтажных фраз собираются эпизоды, из эпизодов и переходов между ними (а таким переходом, кстати, может быть монтажная фраза) складываются ваши будущий фильм или передача.

Как-то, много лет назад в самом начале моей работы на телевидении я спросил одного маститого режиссера, как нужно монтировать — соединять разные планы — правильно? Он ответил примерно так: после общего плана должен идти средний, после среднего — крупный, и наоборот. В общем, монтируются лишь планы разной крупности. Конечно, излагая простейшую схему монтажа, мой тогдашний наставник был прав. Но в нашей редакционной комнате кроме старого режиссера был еще один человек, мне не знакомый. Он посмотрел на меня и сказал: «Монтировать можно любой план с любым. Все дело в том, что вы хотите сказать». И маститый режиссер почему-то согласно закивал....

Есть много эмпирически выработанных за годы существования кино и телевидения правил, по которым совершается монтаж.

Иногда можно соединять планы одинаковой крупности, если ракурсы (углы) съемки этих планов были различными. Поддаются монтажу (сборке), например, разные проезды, но направления движения в каждом плане должны быть в одну сторону. Вспомните о перебивке, необходимой при съемке проездов в движущемся поезде: когда снимаете с правой стороны вагона, пейзажи за окном мчатся слева направо, а когда снимаете через левое окно, картины за окном... летят справа налево.

Нельзя разрезать панораму до окончания ее движения, иначе вы получите эффект, сходный с эффектом оборванного на серединном слогe слова. Можно смонтировать снятые крупно лица персонажей, если они смотрят друг на друга или взгляд каждого направлен в объектив камеры.

Вполне монтируется с планами любой крупности так называемые «глубинные кадры». В глубинном кадре за крупным изображением человека или дерева, или какого-нибудь предмета и т. п. раскрывается об-

щий план пространства за этим — крупным (иногда — первым средним, но чаще крупным) — изображением. Нередко соединяют планы, близкие по крупности, но снятые в резных ракурсах.

Съемки видеокамерой упростили возможности применения некоторых видов соединения планов при монтаже. Для «склейки» двух планов сегодня легко и просто используются такие приемы, как наплыв, затемнение, какие-то из множества существующих видеоспецэффектов.

При съемке синхрона — диалога персонажей или монолога кого-нибудь из них — важно не забывать о перебивках. Дело в том, что когда вы сокращаете синхрон, то, если не вставить вместо сокращенной части выступления какой-то вроде бы нейтральный план — деталь интерьера или, например, крупно руки говорящего, цветы на подоконнике и т. п., — зрители увидят «скачок»: лицо выступающего заметно дернется. Человек ведь не мумия, голова и тело живого человека находятся в постоянном движении, особенно во время разговора, и положение головы и тела вашего персонажа в пространстве кадра до и после вырезанного куска практически никогда не совпадают.

Но нейтральность перебивки относительна, она не должна отвлекать от смысла речи; желательно даже, чтобы она усиливала впечатление. Зритель благодаря правильно использованной перебивке не должен замечать, что вы нечто ненужное сократили.

Ну и т. д., и т. п.

Один очень талантливый режиссер как-то сказал:

— Просто монтировать — склеивать разные планы — можно научить обезьяну. Я пытаюсь монтировать смыслы... А это очень трудно!

Почему это трудно? А вот почему: когда вы соединяете два плана, или две монтажные фразы, или два эпизода, вы соединяете не просто два изображения. Соединяются две мысли, два смысла. И два соединенных смысла обязательно рождает третий, может быть, неожиданный для вас смысл, какую-то новую мысль. Приходится решать: та ли это мысль, которая вам нужна в контексте вашего экранного произведения? Это

факт, установленный давно, он описан во многих работах теоретиков экранного зрелища.

Вспомним широко известный и неоднократно описанный в разных работах киноведами «эффект Кулешова», показывающий, к каким выводам приходит зритель, увидев соединение двух нейтральных планов.

Л.В. Кулешов поочередно соединил крупный план лица знаменитого актера немого кино И.И. Мозжухина с планами дымящейся тарелки супа, мертвой женщины в гробу, играющей маленькой девочки. И зрители, увидевшие эти соединения, говорили: как хорошо Мозжухин сыграл аппетит проголодавшегося человека, как хорошо он выразил скорбь, как тонко показал любовь к детям, хотя во всех трех случаях это был один и тот же план лица актера.

С.М. Эйзенштейн в статье «Монтаж 1938» писал:

«...два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединятся в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество.

Это отнюдь не сугубо кинематографическое обстоятельство, а явление, встречающееся неизбежно во всех случаях, когда мы имеем дело с сопоставлением двух фактов, явлений, предметов».

И там же:

«Сила монтажа в том, что в творческий процесс включаются эмоции и разум зрителя. Зрителя заставляют проделать тот же путь, которым прошел автор, создавая образ»²³.

В сущности, о том же говорил А.А. Тарковский в своих лекциях по кинорежиссуре:

«Дело не в том, чтобы уметь виртуозно владеть монтажом, а в том, чтобы ощущать органическую потребность в каком-то особом, своем 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 единственный путь. Как бы то 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».

Обычно различают три вида монтажа: повествовательный, параллельный и ассоциативный. В повествовательном монтаже вы собираете действие в причинно-хронологической последовательности.

Например, молодой солдат, радостный, веселый, после службы возвращается домой. Он подходит к родному дому и видит: дома нет! Дом сгорел. И не только его отчий дом — вся деревня разрушена... Ясно: солдата ждут новые суровые испытания.

В параллельном монтаже два внешне никак не связанных действия происходят параллельно, чаще всего в разных пространствах, но одновременно. К примеру, раненый солдат, измученный, измазанный окопной грязью, закуривает самокрутку. Он смертельно устал, ему надоела война. А где-то далеко от фронта женщины у станков обрабатывают корпуса снарядов. Понятно: солдату еще долго мучиться, война кончится не скоро.

Кстати, в старом немом кино в таких случаях обычно на экране возникал титр (надпись): «А в это время...». И следовали кадры, показывающие, что происходило в это же время.

Но параллельно можно монтировать два (или больше) действия, происходящие в одном и том же пространстве: в одной и той же комнате, в садике возле дома, на палубе теплохода и т. д. Например, муж, сидя в кресле, читает газеты, а в зеркале на стене мы видим как его жена, будучи для мужа невидимой, разговаривает по телефону, прикрывая трубку рукой.

В фильме Чарли Чаплина «Новые времена» соединены два плана: толпа идущих на работу людей и отара овец. Возникает метафора — люди как овцы, они покорно идут туда, куда их как овец гонят. Это ассоциативный монтаж.

Из смыслов, накопленных в результате монтажных соединений, и возникает смысл всей вашей работы.

В течение многих лет с накоплением опыта режиссуры монтажа характер и принципы соединения

отдельных планов, монтажных фраз, эпизодов меняются. Сегодня чаще всего режиссеры используют «годаровский» принцип сборки материала. О нем говорил С.А. Герасимов в одном из своих интервью:

«Он (Жан Люк Годар, французский кинорежиссер. — Г.Ф.) первым понял, что кинематограф куда свободнее в выражении времени и пространства, чем то, что нам полагалось понимать как неизбежное, и нам казалось, что это невозможно изменить. Сценарий монтировали, соблюдая принцип монтажности: гля того, чтобы человек оказался в следующем кадре, нужно было, чтобы он вышел из предыдущего; гля того, чтобы из комнаты войти на улицу, надо показать, как он выходит. Годар обнаружил новые законы современного усложненного монтажа, основанного на том, что люди настолько понимают монтажный принцип кинематографа, что азбучные истины им преподносить не надо. Берется какая-то ритмическая строка, скажем, погоня: герой стоит у окна и видит, как его коня оседлал какой-то вор, и надо его догнать. Что делает в таком случае Годар, как он упрощает это? Действие развивается по ускоренной логике, нет надобности показывать, как он выбегает из дверей, как садится на коня. Вот он стоит у окна, а в следующем кадре он уже мчится на коне. Потом он пошел дальше и даже перестал следить за тем, чтобы ритмический порядок был задан. Движет мысль, функционирует мысль — функциональный монтаж.

<...> И он (Ж.Л. Годар. — Г.Ф.) достиг очень многого таким путем, он повернул весь кинематограф, дал ему движение вперед в смысле способности доносить мысль при помощи графического действия. За ним пошли все — молча, не сговариваясь, рванулись в эту щель, расширяя ее и пришли к тому, как действует сегодня кинематограф»²⁴.

Сегодня, когда монтаж происходит с помощью компьютера, в принципе нет технологической проблемы соединения двух планов, даже двух общих. Это делается с использованием какого-либо спецэффекта, например, вспышки в точке соединения, делящейся доли секунды, или столь же короткого классического

затемнения, или наплыва и т. п. Но не забывайте, что компьютер, цифровая технология — это всего лишь технические средства, а творчество, «творческая технология» останутся от них независимыми, хотя у режиссера и становится подчас больше возможностей для осуществления своих замыслов.

Все «технологические» приемы сборки относительно легко усваиваются в процессе практической работы — знаю по личному опыту. Значительно труднее монтажом решить сверхзадачу вашего фильма или передачи, иногда на размышления об этом, на пробы и эксперименты, на ошибки и случайные находки уходит больше 90 процентов времени, отпущенного на монтаж.

Подчас мысль режиссера может не совпадать с кажущейся формальной логикой монтажа. Помню вычитанный мной в каких-то режиссерских мемуарах случай. Снимался для показа по телевидению концерт знаменитой, обаятельной, необычайно популярной эстрадной певицы Клавдии Ивановны Шульженко. Оператор, приглашенный из киностудии, полагал, что надо снимать каждую песню отдельными планами, а затем их, как принято, склеивать при монтаже. Например, когда Клавдия Ивановна исполняла известную песню «Руки», оператор решил снять отдельный крупный план, когда руки взлетают вверх — «Руки, как две большие птицы!». Когда после проявки пленки пришли в монтажную, выяснилось, что планы просто не монтируются. Снимать исполнение песни надо было, как сразу предлагал режиссер, одним долгим (примерно на три минуты!) планом.

Пришлось переснимать песню, но уже по режиссерскому варианту.

Не стоит недооценивать режиссерского видения кадра и режиссерской интуиции.

Конечно, в процессе монтажа надо учитывать и освещенность каждого плана. Это важно. Один пример: ваш герой находится в комнате утром, и комната залита светом, тени гуляют по стенам... А в следующем плане в той же комнате полумрак, и невольно возникает вопрос: в чем дело? Время прошло, и начался дождь

за окном? Вечер ли настал? А может быть, годы прошли?

Такое же значение имеет и цветовое решение каждого плана и, естественно, их сочетания...

Как тут быть? Видимо, надо снова напомнить о перебивке. Она очень нужна, если необходимо соединить два плана, разные по освещенности или по цвету. Перебивка должна сгладить неожиданность перехода от света к тени или от одного цвета к другому и мотивировать необходимость такого соединения, придать ему логику.

Одно из сложнейших умений — монтаж по цвету.

Известный теоретик режиссуры монтажа профессор Наталья Ивановна Утилова предлагает такие характеристики цвета в экранном действии:

«Зеленый — цвет, который вызывает ощущение спокойствия, обновления. Однако, если мы окрашиваем кадр в зеленую гамму, цвет лица персонажа из естественного переходит в противоположный — неестественный (красный и зеленый), что создает ощущение тревоги...»

Красный — цвет жизни, привлекающий, агрессивный, будоражащий. Он всегда является доминантным и поглощает все другие краски...

Желтый — солнечный, "рассыпавшийся" на красное и белое, жаркий, веселый, неустойчивый, изменчивый, вызывает ощущение радости и тревоги одновременно...

Синий — тяжелый, мрачный, "съедающий" движение, "догоняющий"... На синий предмет долго смотреть тяжело, он давит, порождает отрицательные эмоции.

Итак, основные цвета мы воспринимаем как "тяжелые" (красный, синий, черный) и "легкие" (зеленый, желтый, белый), "холодные" (зеленый, синий, белый) и "теплые" (желтый, красный, коричневый — смешанный цвет, не переходящий в черный)»²⁵.

Я привел краткое изложение мысли Н.И. Утиловой о значении цвета для экранного изображения. Видимо, в своем описании восприятия цвета зрителем она опирается на исследования психологов. Наверное, при

отборе планов для монтажа необходимо учитывать то, что она утверждает. Цвет изображения, как считает Утилова, влияет на эмоции зрителей — с этим не поспоришь! — значит надо думать о том, каких зрительских эмоций вы добиваетесь.

Но должно напомнить, что цвет вовсе не единственный фактор, влияющий на зрительские эмоции. Он ведь может быть использован в контрапунктной связи с действием, с речью героев или закадровым текстом, с музыкой. Кроме того, режиссер волен манипулировать цветом так же, как всем остальным, что может происходить на экране. Я не исключаю каких-либо парадоксальных режиссерских решений в построении композиции кадра, в освещенности мизансцены, в использовании цвета.

Монтаж — это окончательный этап творчества режиссера, когда, наконец, ему становится ясно, что именно он оставляет в своем произведении, в каком порядке, с каким темпом и ритмом, и от чего бесповоротно отказывается.

Монтаж напоминает мне работу писателя, когда после долгих — иногда многолетних — раздумий о содержании и композиции будущих романа или повести, многих заметок в записной книжке и дневнике, многочисленных страниц черновиков он, наконец, садится за стол писать свое произведение. Сначала он, как Пушкин, «даль свободного романа... сквозь магический кристалл еще неясно различал». Но наступает момент, когда эта «даль» видится ему так же рельефно и живо, как явившиеся ему когда-то образы действующих лиц.

Как строится любое литературное произведение, в том числе и сценарий, а следовательно, и фильм, и телепередача? Мы различаем в произведении *экспозицию* (описание места и времени действия), *завязку* (персонажи впервые в произведении контактируют друг с другом, и действие начинает свое движение), затем следует *развитие действия*, по мере этого развития возрастает напряжение, и наступает момент наивысшего напряжения — *кульминация*. И завершается все *развязкой*, из которой читатели и зрители узнают или догадываются, как в конце концов сложилась (могла сложиться) судьба героев произведения.

Все это укладывается в понятия *сюжет* или *фабула*.

И сюжет, и фабула, и все содержание вашего произведения должны быть драматичными. Слово «драма», как вы знаете, означает действие — такое действие, которое и делает произведение драматичным.

Еще в середине XIX в. В.Г. Белинский писал: «*Драматизм, как поэтический элемент жизни заключается в столкновении и сшибке противоположных и враждебно настроенных друг против друга идей, которые проявляются как страсть, как пафос*».

«Поэтический элемент» — т. е. художественный, в XIX в. это были синонимы.

Но что является основой сюжета (фабулы), так сказать, «стержнем» содержания произведения?

Наверное, любой школьник или студент ответят: конфликт! Во многих искусствоведческих статьях написано, что произведений без конфликта не бывает. У меня есть некоторые сомнения по поводу такой формулы. Конфликты в жизни случаются разные, но конфликты в художественном произведении, будь то роман

или телефильм, как мне кажется, должны концентрированно, особенно остро выражать суть конфликтов, возможных в реальной жизни. А можно ли, к примеру, считать конфликтом столкновение чего-то очень хорошего с еще более хорошим? Хорошего с лучшим? Конечно, в жизни все возможно, и какой жизненный конфликт взять для своей работы — это личное дело писателя, композитора, живописца, в нашем случае сценариста и режиссера.

Поэтому, пожалуй, правильней считать, что хороших, талантливых произведений без ярких, острых конфликтов не бывает.

Конфликт — это столкновение. Противоборство, противостояние героев вашего произведения. А заставить ваших героев противоборствовать может лишь одно: различные точки зрения на все, что их окружает, или хотя бы на значительную часть окружающего, на людей, с которыми героям произведения приходится общаться, различие в оценках происходящего вокруг, в том числе и самих себя в окружающем мире.

Когда я пишу словосочетание «точка зрения», я вовсе не исключаю значение этих слов в буквальном смысле, подразумевая точку зрения как ракурс съемки каких-либо кадров. Известно ведь, что опытный оператор может, снимая, превратить красавицу в чудовище, и наоборот. Вспомните хотя бы о жалобах на неудачные фотографии. Но все же ракурс съемки может иметь лишь вспомогательное значение. А главное — это жизнь, возникающая на экране в авторской и режиссерской интерпретации, которую разные герои оценивают по-разному.

Иногда задают вопрос: разве можно какой-то глобальный конфликт, например войну, когда сталкиваются интересы целых стран, а то и континентов, объяснить всего лишь различием точек зрения отдельных людей, героев произведения?

Что сказать в ответ... Должно быть, если речь идет о лекции по политической экономии или по военной истории — нельзя.

Но имея в виду фильм или телепередачу, не только можно, но и нужно. И вот почему: о каком бы конфлик-

те не шла речь, от семейной ссоры до борьбы миров в космосе, в нашем распоряжении только одно средство — образы противостоящих друг другу людей. Это ваши герои, благодаря их интеллектам и характерам, неповторимости личности каждого способны, противостоя, раскрыть зрителю суть любого конфликта.

Конфликты в экранном произведении почти всегда (за очень небольшим и спорным исключением) персонифицированы.

Режиссеру очень важно никогда не забывать об этом.

Итак, два или несколько персонажей с различными точками зрения на окружающий их мир — можно сказать, идеологические враги — вступают в борьбу, и до поры до времени нам неясно, кто победит...

А то бывает так, что кто-то из персонажей меняет свою точку зрения на противоположную, причем несколько раз подряд. Классический пример — рассказ А.П. Чехова «Хамелеон». В нем изменение точки зрения героя происходит «в плане фразеологии» — выражается в речах героя рассказа. Но подобная ситуация возможна не только в юмористических рассказах.

«Здесь нельзя не вспомнить прежде всего известный случай с именованием Наполеона Бонапарта в парижской прессе по мере того, как он приближался к Парижу во время своих "Ста дней". Первое сообщение гласило: "Корсиканское чудовище высадилось в бухте Жуан". Второе известие сообщило: "Людогед идет к Грассу". Третье известие: "Узурпатор вошел в Гренобль". Четвертое: "Бонапарт занял Лион". Пятое: "Наполеон приближается к Фонтенбло". И наконец, шестое: "Его императорское величество ожидается сегодня в верном Париже"»²⁶.

Итак, конфликт — это противостояние, борьба двух или нескольких персонажей произведения, которая определяется различием в точках зрения на то, что является основным, главным в вашем экранном повествовании. Конфликты разнообразны, их множество. Конфликты бывают внутриличностные, межличностные, групповые, конфликты между профессиональными коллективами и между странами и т. д. Они

по-разному «окрашены», участники даже однотипных конфликтов неодинаково выражают свое отношение к противнику — ведь у нас нет иного способа показать зарождение, развитие и результат противостояния кроме показа взаимодействий персонажей. Больше того, точка зрения того или иного героя на природу конфликта, в котором он участвует, может меняться во времени, но это не обязательно ведет к примирению противоборствующих сторон.

Конфликт — основа любой драмы (понимая слово «драма» широко, это могут быть трагедия, драма, комедия). Без конфликта нельзя построить ни «приличного» фильма, ни телеочерка, ни даже студийного разговора.

Поэтому первая проблема, которая встает перед режиссером, когда он читает литературный сценарий, когда пишет свой режиссерский сценарий, когда выезжает со своими соратниками на съемку и когда проходят съемки — это поиск конфликта и осмысление его в контексте будущего произведения.

Бывает, особенно в работе над документальными фильмами и очерками, что конфликт не виден. Герои ни на что не жалуются; со всеми людьми, с которыми им приходится встречаться, у них спокойные, доброжелательные отношения, никаких конфликтов — и все тут! Но конфликт надо найти, иначе работа пойдет на смарку. Найти — не означает, что надо «давить» на человека, вынуждать его к неприятным признаниям. Но обязательно выяснится, что жизнь вашего героя не так уж безоблачна, как может показаться; это жизнь человека, а не рыбок в аквариуме. Все дело в доверии режиссеру (сценаристу, оператору), которое испытывает или не испытывает ваш вроде бы «бесконфликтный герой».

Как возникает конфликт? Если бы можно было дать однозначный ответ на такой вопрос, то и проблем с осмыслением конфликта не было. Конфликт всегда выражается в каких-то действиях конкретных людей, в данном случае ваших героев, а люди — все без исключения — не похожи друг на друга, и обстоятельства жизни у них различные. Оттого и зарождается конфликт всякий раз по-новому.

Конфликт внешне может иметь причину случайную, вроде бы даже пустяковую, но в «фундаменте» такого конфликта лежат причины серьезные и закономерные (наверное, уместно здесь вспомнить один из тезисов диалектики: случайность есть форма выражения закономерности).

Я уж не говорю о причинах возникновения конфликтов, связанных с обстоятельствами историческими, подчас уходящими в глубину веков. Волея-неволей в нашем сознании (и сознании сценариста и режиссера тем более) возникают ассоциации, связанные с нашей сегодняшней жизнью. К примеру, у В. Шукшина есть сценарий, который он не успел снять, о Степане Разине. В этом сценарии в его персонажах угадываются отдельные черты психологии наших российских современников. Или замечательный фильм по сценарию Ю. Дунского и В. Фрида «Служили два товарища». Основа содержания (и конфликтов) — гражданская война, сравнительно короткий период ее победоносного окончания. Но дальнейшие судьбы некоторых героев и судьба страны становятся понятными даже тем зрителям, кто не очень хорошо знает историю...

Действие в вашем фильме благодаря развитию конфликта постепенно становится все более напряженным, следовательно — все более интересным. Наступает кульминация, затем развязка. Но вы должны помнить: не обязательно в фильме (как в любом другом произведении) ваши герои враждуют, спорят, дерутся из-за одного единственного конфликта. Может быть несколько, целая полифония конфликтов (понятие «полифония», заимствованное из теории музыки, ввел М. Бахтин в литературоведение). Почти всегда кроме основного, самого драматически выразительного, присутствует и конфликт второстепенный. Режиссеру важно в его обдумывании и поисках основного конфликта не пропустить и конфликта второстепенного. Второстепенные конфликты очень нужны.

Благодаря второстепенному конфликту мы можем узнать о некоторых, до поры скрытых от зрителей, сторонах основного конфликта. Но не только.

Представьте себе героя, к примеру ученого или офицера, или человека любой другой профессии, увлеченного своей работой, тратящего на работу все свое время. У него есть оппоненты или даже враги, на борьбу с которыми, на доказательства своей правоты он расходует все силы, интеллектуальные и физические. Это основной конфликт.

Но у вашего героя не все благополучно в семье. Жене надоело то, что муж мало бывает дома, или мало зарабатывает, или не уделяет достаточного внимания детям. В семье время от времени разгораются скандалы. Это конфликт второстепенный.

Благодаря второстепенному конфликту мы узнаем о некоторых чертах характера героя, о его фанатизме или степени его увлеченности делом и борьбой с противником, о его гипертрофированном чувстве долга и т. п.

Дело в том, что именно в конфликтах, основных и второстепенных (подчас трудно определить, какой из них считать основным, а какой второстепенным) раскрываются характеры героев, во всяком случае, основные черты характеров. Из того, как герой фильма реагирует на действия противника, как он себя ведет с друзьями, чему радуется, из-за чего печалится, чем он жертвует в жизни и с чем или с кем ни при каких условиях не хочет расставаться, мы и узнаем, каков он, ваш герой.

Показ конфликтов, поведения персонажей в конфликтах — главный способ показа характеров героев.

Есть такое понятие — *коллизия*. Толкуется оно во всех словарях примерно так же, как понятие *конфликт* — *столкновение, противостояние*. Просто коллизия — это, так сказать, «первичный» конфликт; применительно к экранному зрелищу можно сказать, что коллизия — то же самое, что конфликт, но в рамках одного эпизода (в театре — одной сцены). Коллизия всегда каким-то образом связана с основным конфликтом, который, собственно говоря, и складывается из многих коллизий, составляющих смысл эпизодов.

Как появляется коллизия в эпизоде, чтобы затем, в других эпизодах, развиться в большой многозначный

конфликт? Она появляется из конкретной жизнеподобной ситуации. Вот классический пример: Дон Кихот. Бедный идальго Дон Кихот вообразил себя рыцарем — такова ситуация. Все окружающие его люди в ужасе — коллизия. Вообразив себя рыцарем, Дон Кихот отправляется сражаться с торжествующей в мире несправедливостью и в конце концов терпит поражение — конфликт. Время рыцарей прошло, во что Дон Кихот не верил.

Свидетельство В.Б. Шкловского.

«Я много раз видел различные постановки "Ревизора". Часто при открытии занавеса сцена пуста. Потом били часы. Пел знаменитый петух, который занял такое место в кинокартинах и на сцене, что надо было бы уже уволить его на пенсию. Затем проходил человек в халате.

У Гоголя начало другое. Сидят чиновники, и городничий сообщает им: "Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор". Это сообщение — ситуация. Дальше, с приходом Бобчинского и Добчинского, сразу начинается коллизия. У каждого чиновника своя коллизия с ревизором. У каждого свои противоречия, свои изъяны. Развертывание коллизий дает нам город в его противоречиях»²⁷.

Другая ситуация, современная (которой я был свидетелем, но, увы! — не смог снять...). К директору большого совхоза пришел рабочий с жалобой на то, что ему не доплатили за работу. Директор не захотел вникать в жалобу рабочего, это было «ниже его, директорского уровня». Разразился скандал, два мужика — каждый со своей точки зрения — что-то кричали, размахивая кулаками. Такая вот коллизия. Но рабочий, которому не доплатили, был не одинок, конфликт назревал...

О том, что коллизия — следствие определенной ситуации, подмеченной сценаристом или режиссером, запечатленной во время съемок и не забытой при монтаже, писали многие знатоки кино, например, Александр Митта в прекрасной книге «Кино между адом и раем», Виктор Шкловский во многих своих статьях о кино. Главное, необходимо понимать: «Каждая колли-

зия рождает опять новую ситуацию... Ситуация подготавливается действиями и осуществляется действием» (В. Шкловский).

Ситуация обычно выражается в каких-либо перипетиях. Перипетия — это резкая смена обстоятельств в жизни героев или ходе каких-то событий: например, когда вдруг счастье сменяется несчастьем, любовь — ненавистью, поражение — победой, мир — войной, и наоборот.

Виктор Борисович Шкловский, писатель, сценарист, киновед завещал молодым кинематографистам:

«Учитесь искать простую, понятную ситуацию, близкую зрителю. Энергично, быстро реализуйте ситуацию в конфликте. Развивайте конфликт в ряде действий. Следите за тем, чтобы характер действия все время укрупнялся, чтобы перипетии все время возрастали. Заинтересуйте зрителя, чтобы он не ушел от вас, не ушел в разговор, не ушел до конца сеанса надевать галоши. Он должен забыть о том, что существует раздевалка. И если вы это сделаете, то зритель вместе с вами поднимется, как мальчик на шарах, в реальное небо, к реальной человеческой гениальности» («мальчик на шарах» — речь идет о ленте режиссера Ламориса «Красный шар», в финале которой герой фильма — мальчик — взлетает на шарах в небо).

А сейчас, наверное, есть необходимость процитировать автора, писавшего более 2500 лет назад! Это Аристотель, у которого в его философских сочинениях есть «Поэтика», в которой великий грек анализирует античную трагедию.

«Нами принято, что трагедия есть подражание действию законченному и целому, имеющему известный объем, ведь бывает целое и не имеющее объема (т. е. "слишком малое" — примечание переводчика). А целое есть то, что имеет начало, середину и конец. Начало есть то, что само не следует необходимо за чем-то другим, а (напротив) за ним естественно существует или возникает что-то другое. Конец, наоборот, есть то, что само естественно следует за чем-то по необходимости или по большей части, за

ним не следует ничего другого. Середина же — то, что и само за чем-то следует, и за ним что-то следует. И так, нужно, чтобы хорошо сложенные сказания (т. е. сюжет. — Г.Ф.) не начинались откуда попало и не кончались где попало, а соответствовали бы сказанным понятиям»²⁸.

Хороший совет: чтобы ваши «хорошо сложенные сказания не начинались откуда попало и не кончались где попало»...

Это просто поражает — то, что некоторые закономерности в построении драматического произведения, открытые и описанные Аристотелем 2500 лет назад, сегодня так же актуальны, как во времена Аристотеля в античном театре!

Но какое же отношение аристотелевская «триада» — начало, середина и конец — имеет к тому, что сегодня происходит (или будет происходить) на экране? К конфликту, коллизиям, перипетиям?

Вот мнение современного кинорежиссера Александра Митты:

«Лучшей структурой для фильма в целом является трехактное развитие.

В первом акте намечается конфликт, обрисовываются все персонажи. В конце первого акта возникает резкий поворотный пункт.

Второй акт. Поворотный пункт усложняет ситуацию главного героя. На пути главного героя появляются препятствия, которые он преодолевает. Конфликт вырастает. Растет и активность героя. В конце второго акта возникает второй поворотный пункт. Он неожидан и кажется непреодолимым. Он гонит действие в третий акт.

Третий акт. Драматическая ситуация героя резко усложняется. Ему грозит полная катастрофа. В самый критический момент — кульминацию — герой находит выход или гибнет. В любом случае конфликт разрешается в максимальной точке его разрешения».

Я согласен с мнением А. Митты. Оно мне кажется и правильным, и точным.

Не буду здесь подробно излагать, как А. Митта пришел к такому выводу. Проще и лучше прочесть его

замечательную книгу «Кино между адом и раем». Но обращаю ваше внимание на то, что аристотелевскую трехчастную структуру — начало, середина и конец — А. Митта привязал именно к конфликту как к смыслу всего, что мы можем узнать из фильма.

Всегда, во всех работах о театре, кино и телевидении подчеркивалось, что человек, не обладающий смелостью и воображением, вряд ли сможет стать режиссером.

Очень важный период подготовки к съемкам (который не заканчивается с началом съемок, а продолжается до их окончания) — работа режиссера с актерами (снимается игровой фильм) и с неактерами, людьми разных профессий (участниками документального фильма или передачи).

Обычно задолго до начала съемок проводятся так называемые «пробы» (нынче говорят — «кастинг»). Актеров фотографируют, гримируют, просят сыграть какой-нибудь этюд или сцену из будущего фильма. В пробах на основные роли участвует гораздо больше актеров, чем нужно по сценарию, — режиссер имеет право на выбор наиболее подходящего исполнителя. Правда, иногда — очень редко, но бывает — режиссер заранее знает, кого он пригласит на ту или другую роль, и этому артисту участвовать в пробах, может быть, и не придется. Все-таки это обидно, когда тебе отказывают после проб...

Как режиссер работает с актером? Чаще всего по выученной еще в институте театральной системе — системе Станиславского. То, как это делается, описано во множестве книг. Начинается с чтения сценария, с обсуждения его за столом, с того, что режиссер разъясняет актеру свое понимание образа того человека, кого актер должен сыграть в фильме. Когда режиссер и актер «придут к консенсусу» в понимании сути образа, прорабатывается физическое действие: что актер дол-

жен делать, как двигаться в тот или иной момент фильма, в том или ином эпизоде.

Есть такое понятие в системе Станиславского — «внутренний жест». Это значит, что движения актера, его жесты, все его поведение диктуются чувством, которое он переживает (вернее, должен переживать) в конкретном эпизоде, в общении с партнером на съемочной площадке, во время «физического действия» (термин К.С. Станиславского, означающий, что внутреннее состояние персонажа раскрывается в его поступках, его конкретных действиях). Эти «внутренний жест», «физическое действие» режиссер и актер ищут вместе.

Режиссер объясняет актеру мизансцены каждого эпизода или даже каждого кадра, а актер прикидывает — устраивает ли его мизансцена, удобна ли она ему в той же степени, что и режиссеру, и оператору, не мешает ли она сыграть роль максимально выразительно и убедительно. Тут возможны и споры, и разногласия. Но — до того момента, как будет включена камера.

Актер должен — с помощью режиссера — найти в себе такие черты характера, которые соответствуют чертам характера героя.

И еще очень важный момент, о котором не должен забывать режиссер в работе с актером.

Режиссер (именно режиссер!) еще до начала и в процессе съемок должен объяснить актерам значение и смысл «сквозного действия» — т. е. такого истолкования событий, поступков персонажей, мизансцен, вообще поведения, игры каждого актера от первого до последнего эпизода, чтобы донести до будущего зрителя и конкретную сверхзадачу роли, и основную идею фильма, не исказив их.

«Линия сквозного действия» — по Станиславскому — соединяет воедино все элементы произведения, актерской игры и направляет их «к общей сверхзадаче».

Сквозное действие, в сущности (как полагают многие теоретики театра и кино), — это эволюция основного конфликта фильма (спектакля) в режиссерской интерпретации смысла этого конфликта.

И у режиссера, и у актера очень непростая задача. Смысл ее очень точно сформулировали еще основоположники современной театральной и кинорежиссуры К.С. Станиславский, В.И. Немирович-Данченко, В.Э. Мейерхольд, С.М. Эйзенштейн, Е.Б. Вахтангов. Нет нужды здесь подробно рассказывать об этом, лучше обратиться к первоисточникам. Но чтобы была понятна задача, которую вместе решают режиссер и актер, приведу лишь одно высказывание Е.Б. Вахтангова:

«Большинство чувств известно нам по собственным жизненным переживаниям. Но только чувства эти стремились в душе не в том порядке, не по той логике, как нужно для образа, и поэтому задача актера состоит в том, чтобы извлечь отпечатки требуемых чувств из различных уголков собственной души и уложить их в ряд требуемой логической жизни создаваемого образа. Это вырывание кусочков души сопровождается болью, как всякая операция, болью, присущей всякому творчеству, и удачное изображение возможно только тогда, когда пораненные места заживут, душа успокоится»²⁹.

Это все классика, все режиссеры ставят перед собой подобные задачи. Но вот работают они все очень по-разному.

А. Митта еще до начала съемок проходит с актерами весь сценарий: тут и чтение актерами сценария по ролям, которые им предстоит играть, и объяснение актером видения образа своего героя — все под контролем режиссера. Он либо соглашается с актером, либо убеждает его в правильности своего, режиссерского, понимания этого образа и т. д. Причем у кино- и телевизионного режиссера гораздо меньше времени на репетиции, чем у театрального режиссера, работающего над спектаклем. Но рано или поздно наступает день съемок.

Вот наставление молодым режиссерам, продиктованное А. Миттой (в книге «Кино между адом и раем»):

«В съемочный день:

1. Читаете с актерами текст сцены. Коротко объясняете значение сцены. Объясняете мотивы действий персонажей. Почему и зачем он это делает. Откуда пришел, куда движется после сцены. Учтите, что

многие подзабыли сценарий. Только вы помните его в деталях. Ведите диалог и записывайте все предложения.

2. Если сцена предполагает эмоциональное развитие конфликта, попробуйте сыграть ее, заменяя слова звуками. Если чувствуете, что эмоции актеров надо разбудить, сыграйте сцены грубыми агрессивными штампами. В общем, постарайтесь вытащить наружу весь ее эмоциональный потенциал. Актеры разогреты.

3. Теперь начинается нормальная работа над сценой, где актеры действуют в соответствии с правдой жизни. Иногда полезно в процессе сыграть сцену, поменяв актеров ролями. Это позволит актерам лучше услышать свой текст со стороны, но не задерживайтесь на этом.

4. Позвольте актерам сыграть сцену, свободно двигаясь по декорации или месту съемок. Помогите им импровизировать по тексту или по поводу текста. Сцена может разбухнуть. Это не страшно, вы ее ужмете, отобрав лучшее.

Не верьте актерам, когда они говорят, что сидеть им играть удобнее. Очень серьезный актерский режиссер Мартин Скорсезе говорил: "Актеров надо гонять". Движения актеров и камеры — это важный элемент энергии сцены.

Во время репетиции поправляйте актеров, делайте замечания по ходу, останавливая репетицию на несколько секунд. Так идите до конца.

5. Теперь реализуйте свой предварительный рисунок мизансцены. Он, несомненно, будет скорректирован тем, что родилось в репетициях. Сцена приобретает четкий рисунок.

6. Когда мизансцена всей сцены установлена, делите сцену на части, как она будет сниматься. Репетируйте точные движения по кадрам с оператором, но без камеры. Достаточно визира в руках оператора. Здесь определены все ритмы движений. Оператор понимает, какую технику использовать.

7. Маленький отдых для всех, кроме вас и оператора. Актеры идут на грим и костюм. Вы уточняете раскадровку сцены или рисуете новую. Не забудьте, что

все статичные моменты требуют энергичного монтажа».

Не уверен, что для всех режиссеров приемлема репетиционная методика А. Митты. Это дело абсолютно индивидуальное. Оно еще осложняется тем, что эпизоды экранного произведения снимаются не последовательно, а в произвольном порядке. Сегодня кто-то использует опыт коллеги, а завтра выработает свою методику, или, того удивительней и интересней, найдет такой способ работы с актером, какой до него еще никто не использовал. В съемочной практике, как в жизни, все бывает.

Про Н.С. Михалкова очень часто говорят снимавшиеся в его фильмах актеры, что он блестяще показывает, как надо играть в том или ином эпизоде. Показет — и актеру все ясно. Ясен рисунок роли, ее смысл, что нужно делать. Но, оказывается, бывают случаи, когда даже искусства такого мастера, как Михалков, недостаточно.

Однажды, когда Михалков ставил в Италии «Механическое пианино», его совершенно не устраивала игра итальянских актеров, особенно, когда нужно было работать с текстом. И тогда Михалков сказал актерам: «*Давайте сейчас забудем все слова вообще.*» — «*Как так?*» — «*Как будто нет слов вообще.*» — «*Ну, маэстро дает!*» — «*Давайте представим, что все вы на сцене — это музыкальные инструменты. Вот вы, играющий Щербука, вы какой инструмент в оркестре?*» — «*Литавры.*» — «*Правильно. А вы, Сашенька, кто?*» — «*Я, наверное, флейта.*» — «*Может быть.*».

И так мы всех распределили. Кто — гобой, кто — скрипка, кто — виолончель. «Теперь, — говорю, — вспомните нашу мелодию... Все ее знаете?». — «Знаем». — «Теперь давайте так. По тексту. Помните, кто за кем говорит?». — «Помним». — «Пожалуйста, не говорите ни слова, а пропойте эту музыкальную фразу, только так, как ее исполнили бы литавры, флейты, скрипки...»

И тут произошло чудо! Они стали двигаться по-другому — так, как музыкальная пластика обязывает. Литавры не могут двигаться как контрабас, а флейта как гобой.

<...> Таким образом мы стали разбирать каждую сцену, забыв про текст. И, разыгрывая разные музыкальные фразы, я понял, что с этими актерами происходят изумительные превращения...»

Получается, что с актерами в некоторых обстоятельствах режиссер может работать и «таким манером», как это сделал Михалков. Он все это, весь этот музыкальный ход придумал (или, правильней сказать, нашел) за пределами хорошо известной ему теории и решил задачу. Но чтобы так решить задачу, нужно было на нее решиться! И, главное, — *изобрести* решение, какого нет ни в одном учебнике. Во всяком случае, ничего аналогичного мне читать не приходилось. Но разве не в поиске новых, никем еще не использованных решений и заключается смысл профессии режиссера? И в театре, и в кино, и на телевидении... Понятно, что вообразить себя музыкальным инструментом может только профессиональный актер (или ребенок, как сказала мне однажды знакомая дама — режиссер).

М.И. Ромм в одной из своих статей, рассматривая проблемы работы режиссера с актером, заметил, что для актера нужно создавать неповторимую обстановку, чтобы творческий акт был исключительным, единичным, неповторимым; испытанное актером душевное состояние необходимо закреплять на репетиции.

Сложность режиссерской задачи тут очевидна. Суть ее в том, что создание «неповторимой обстановки» и невозможно, и не нужно тиражировать, повторять, иначе можно скатиться к какому-нибудь скучному штампу. Все зависит от того, насколько у режиссера развито воображение, и от его аналитических способностей...

Обычно актер, приглашенный сниматься в каком-нибудь фильме, сначала читает и продумывает сценарий, «примеривает» на себя предлагаемую ему роль, проходит пробы. Ну, а если автором сценария является сам режиссер, как это было во всех фильмах А.А. Тарковского? Как Тарковский работал с актером?

«Идеально актер не должен знать, в какое место в картине будет вмонтирован его эпизод. Актер должен быть свободен для того, чтобы совершенно свободно

существовать в обстоятельствах, буквально жить в этом куске, жить в смысле физиологии, в смысле психического состояния. Потому что в жизни человек погочинен своим чувствам, он никакой драматургии в своей жизни не знает и не выстраивает, если он искренне себя ведет. Поэтому, не зная об обстоятельствах и функциях своего поступка, актер может гораздо больше принести непосредственного чувства, общего в своих связях с жизнью и продемонстрировать совершеннейшую свободу и независимость от режиссерской идеи. В конечном счете в кино актер гораздо более свободен тогда, когда режиссер не рассказывает ему о своем замысле.

Это в идеальном случае. Как правило, однако, режиссер очень любит поговорить о своем замысле с актером. Это всегда, как мне кажется, очень гурно влияет на актера. Это всегда видно. Всегда видна тенденциозность, всегда видна сентиментальность в отношении к своей роли. Всегда видно, что актер хочет этим сказать».

Далее А. Тарковский цитирует Рене Клера:

«Рене Клер сказал знаменитую фразу, очень тонкую, если вдуматься. Когда у него спросили: «А как вы работаете с актером?», он ответил: «Простите, работаю с актером? Как работаю с актером? Я с ним не работаю. Я ему плачу деньги».

Не берусь судить, какая метода режиссуры лучше — та ли, когда актеру объясняют подробно каждый его шаг и жест, каждую интонацию, всю его роль от начала до конца, или когда актер свободен от неукоснительного выполнения режиссерского решения. Кто лучше — Н.С. Михалков или А.А. Тарковский? А кто может об этом судить? Наверное, никто. Сам по себе это спорный вопрос. Л.В. Кулешов в своем классическом учебнике «Основы кинорежиссуры» работе с актером посвятил отдельную пространную главу, но это вовсе не значит, что он установил некий незыблемый канон режиссерской работы с актером.

А главное, по большому счету ни Митта, ни Михалков, ни Тарковский вовсе не противоречат друг другу, цель у всех одна — добиться выразительной, талантливой

вой игры актеров; просто каждый режиссер ищет свой, неповторимый путь к воплощению замысла.

Конечно, режиссер должен быть знаком с опытом коллег — предшественников и современников. Но дело в том, что он сам должен быть свободен! Свободен от стереотипов, шаблонов, штампов — в этом суть и гарантия его творческих удач!

Игра актеров перед съемочной камерой, актерская пластика не имеют одного, на все случаи жизни пригодного рецепта. Кроме одного, который оставил своим собратьям живописцам и скульпторам Леонардо да Винчи:

«Делай фигуры с такими жестами, которые достаточно показывали бы то, что творится в душе фигуры, иначе твое искусство не будет достойно похвалы».

Сказано очень точно. Только «фигуры» на экране должны двигаться.

КОГДА ПРИГЛАШАЮТ НЕАКТЕРОВ

Предположим, вам поручили снять документальный телефильм. Должен ли режиссер работать с предлагаемыми героями вашего фильма? С одной стороны, несомненно, должен. Но — как? Те времена, когда реальному герою заранее писали текст, а герой должен был его заучить и точно по тексту произнести, давно прошли (хотя иногда и случаются «рецидивы»).

Помню, как в одном колхозе в Нижегородской области (тогда еще Горьковской) ко Дню Победы надо было снять трех пожилых женщин, у которых мужа и сыновья погибли на фронте. Мы пришли в дом одной из них, наши героини были в сборе. Но разговор не получался. Женщины были, как говорится, очень зажаты, они выглядели усталыми и не понимающими, чего от них хотят. А может быть, им просто не хотелось вспоминать о войне. Через полчаса, потратив впустую довольно много дефицитной киноплёнки, мы ушли ни с чем и даже решили, что обойдемся без этого эпизода.

А на следующий день все-таки вернулись в тот же дом. С помощью председателя колхоза снова собрали этих женщин. Они смотрели на «съемщиков» недовольно и недоуменно. Когда установили камеру, свет, когда звукооператор изготовил свою «удочку» — длинный шест, на конце которой был закреплен микрофон, вот тогда режиссер спросил:

— А какие вы песни пели во время войны? Хоть одну можете вспомнить?

Женщины переглянулись, пошептались, потом одна начала:

«Сронила колечко я да с правой руки...»

Потом вступили две другие женщины. Они пели прекрасно, на три голоса, пели как-то по-деревенски, пронзительно и тоскливо. Это была песня об одиночестве женщины, потерявшей мужа. А закончив, заплакали.

Никогда раньше не слышали мы этой песни, да еще в таком — естественном, что ли? — исполнении.

При этом их тяжелые натруженные руки колхозных доярок лежали на коленях, и у каждой на руке было обручальное кольцо. Конечно, и лица поющих, и их руки мы снимали очень тщательно.

Поплакав, они наперебой начали рассказывать, как получали похорожки, как, голодные, работали в колхозе по двенадцать — пятнадцать часов в день... А надо было еще и на своем огороде трудиться, чтобы было чем младших детей кормить... Как колоски, оглядываясь, собирали на сжатом поле, и все боялись: не дай бог, поймают, а тогда — тюрьма!

Потом, приехав на студию, мы жалели, что не можем этот синхрон из-за его продолжительности поместить в передаче целиком.

Случайная находка: попросить женщин спеть. Но, может быть, не случайная? Просто, поразмыслив, режиссер сообразил: пожилым усталым женщинам не хотелось говорить с незнакомыми людьми, да еще наставившими на них аппаратуру; а песня, что ж, почему не спеть, чтобы отвязаться от незваных гостей!.. А уж песня раскрепостит женщин, создаст иную, более доверительную атмосферу съемок.

В этом, думаю, и заключается задача режиссера при работе над документальными фильмом или передачей: в создании такой атмосферы во время съемки, когда ваши герои будут вести себя свободно, уверенно, *раскрепощенно*.

И не менее важное умение — умение ловить момент, когда — чаще всего неожиданно — нужно снимать. Съемочная группа всегда должна быть наготове!

Как-то давно мы снимали на целине академика Александра Ивановича Бараева, замечательного ученого, которого называли «спасителем целины», «главным агрономом целины»... В поле работал один трактор с се-

ялкой. Оператор побегал вокруг сеялки, а потом подошел к Александру Ивановичу:

— Кадр без людей получается пустой, неинтересный, — сказал оператор, — нельзя ли поставить на сеялки людей? Пусть наблюдают за высевом семян, заодно можно будет и лица поснимать...

И тут «грянул гром». Всегда предельно вежливый, деликатный, Александр Иванович словно взорвался. Говорил он, правда, тихо, но нам казалось, будто он кричал:

— Ну как вам не стыдно? Весь мир бьется над тем, чтобы как можно меньше людей было занято в земледелии! Мы создали сеялки, которые не нуждаются ни в каких сеяльщиках! Множеству людей это стоило огромных трудов, а вы собираетесь пропагандировать толпу в поле!

Ну и т. д., довольно резко.

Мы, конечно, стояли, потупив глаза, но в глубине души были довольны, потому что заметили, что наш оператор, на которого Бараев не обращал внимания, снимал весь его монолог... В телефильм о А.И. Бараеве этот синхрон вошел полностью.

Этот эпизод — случайность. Но надо уметь не пропускать полезное случайное.

Бывает, что человек, никогда не учившийся актерскому мастерству, от природы очень артистичен, способен действовать на сцене или перед камерой как квалифицированный актер. Такие люди встречаются не часто. Но любой человек не уступит актеру в «мастерстве», если он выражает собственные, а не заимствованные мысли, то, что у него, как говорится, наболело... Что именно — хорошо бы режиссеру об этом знать до съемок.

И вот о чем хочу напомнить будущему режиссеру.

Во время съемок (а затем монтажа и озвучания) есть много приемов и средств для того, чтобы выразить ваш замысел наиболее полно. Кадры могут быть разной крупности, можно менять точки съемок и ракурсы, можно снимать и показывать действие с различной скоростью, придумывать неожиданные композиции кадров и мизансцены, манипулировать ритмами

и темпами, использовать компьютерные спецэффекты и т. п.

В этой связи, наверное, уместно вспомнить об одном событии в профессиональной деятельности классика документального кино Дзиги Вертова. Однажды он спрыгнул с высоты в полтора этажа — с грота, каким в начале прошлого века любили украшать фасады зданий. Для публики, наблюдавшей этот прыжок, ничего интересного не произошло — всего лишь ничем не примечательное мгновение. Но внизу стоял оператор и снимал прыжок ускоренно — прием, впоследствии получивший название «рапид». На экране прыжок Вертова происходил замедленно.

«На замедленном изображении собственного прыжка он обнаружил (а впоследствии описал не только то, чего не заметили из-за быстроты происшедшего окружающие, но и не сознавал он сам в пронесшееся мгновение: перепады своего внутреннего психологического эмоционального состояния, синхронно отразившиеся в "рапидных", замедленных движениях, жестах, мимике.

Но раз так, значит кинокамера может рассмотреть то, что обыкновенному зрению недоступно. Зрители увидели прыжок. Камера — смены скрытых состояний»³⁰.

Не буду здесь говорить о его знаменитых в свое время работах, о «Киноглазе», «Киноправде» — теоретических открытиях Дзиги Вертова, одного из основоположников российского и мирового документального кино. Обо всем этом написано немало книг, их несложно достать и прочесть. Я привел пример с прыжком с грота с единственной и конкретной целью: показать, что любое режиссерское решение, придумка, прием должны служить главному — выявлению для зрителя «смены скрытых состояний» человека! Или — какого-либо общественно важного явления. Иначе даже нечто формально интересное может стать в вашей работе ненужным и бессмысленным.

НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ (РЕПЛИКА «В СТОРОНУ»)

Должен признаться, иногда меня одолевают сомнения.

Никому не навязываю своего мнения, не пытаюсь убедить кого-либо в своей правоте, но это мое мнение, которое не считаю возможным скрывать.

Я имею в виду определения некоторых телевизионных жанров и рассуждения о них в учебном пособии «Основы телевизионной журналистики» (изд-во МГУ). Это тот случай, когда роль режиссера, как мне показалось, несколько принижена. Больше того, с позиций телевизионной и кинорежиссуры сами эти жанры условны, если вообще их можно считать жанрами...

Перечислю: репортаж, интервью, заметка, отчет, выступление. О них рассказывается в разделе «Жанры информационной публицистики».

Как мне все они видятся?

Например, репортаж — рассказ о некоем событии, уже в день эфира имеющем общественный интерес. Снимают его чаще всего два человека — корреспондент и оператор. Режиссер подключается (если подключается!) на стадии монтажа и озвучивания. Но если режиссер все же участвует в съемке, то вместе с корреспондентом и оператором он должен решить, что в репортаже будет самым главным. Допустим, съемочная группа работает на пожаре. Что снимать в первую очередь? Горе жителей горящего дома? Плач женщин и детей? Хмурые лица мужчин? Или сноровку и мужество пожарных, самоотверженно бросающихся в огонь ради спасения людей? Или масштаб разрушений (горит завод!) и волнение толпы рабочих, собравшихся вокруг? Скорее всего, снимать надо и то, и другое, и третье, но все-таки не надо забывать о том, что важнее всего для

вас, и хотя бы на монтаже акцентировать главное. Это уже задача режиссера.

А если репортаж прислан собственным корреспондентом телеканала из дальней области — может, его можно считать корреспонденцией? Но корреспонденция — это жанр из другого раздела: «Жанры аналитической и художественной публицистики». Но разве репортаж не может быть публицистичным? Не может быть проблемным? И — художественным?!

Или такой интересный жанр (из того же раздела), как эссе. Эссе, вообще-то, есть высказанные в литературной форме соображения автора, основанные на личном опыте, по какому-то волнующему его поводу. И вот авторы учебного пособия относят к жанру эссе выступления И.Л. Андроникова «Воспоминания в Большом зале», «Невский проспект» и др. Но многие искусствоведы называют его выступления (и сам Андроников считал так же) телевизионными моноспектаклями, (с чем я абсолютно согласен), даже не упоминая слова «эссе». Спектаклями, в которых Иракий Луарсабович выступал одновременно как автор, режиссер и актер, один блистательно игравший в каждом спектакле несколько ролей. И он, конечно, понимал разницу между спектаклем и эссе.

К жанру эссе почему-то отнесен документально-художественный фильм Евгения Иосифовича Габриловича «Футбол нашего детства». Видимо, авторов учебного пособия смутило то, что закадровый текст читается от первого лица, что автор фильма ссылается на личный опыт. Но это просто фильм, сделанный в лирической тональности — и с большим режиссерским мастерством. Примерно то же можно сказать о некоторых других фильмах, обозначенных в этой книжке как эссе. Авторы учебника словно забыли, что закадровый текст не просто размышления (впечатления, воспоминания и т. п. какого-то человека), но, как говорил еще своим студентам во ВГИКе Габрилович, это тоже «образ и роль», это тоже персонаж фильма, пусть и невидимый. Но, как мне кажется, авторские индивидуальность и талант в эссеистике, что вполне возможно увидеть на ТВ в виде высказываний отдельных героев

передач, и режиссерские, почти неповторимые приемы и способы экранной выразительности — это вещи разные!..

Думается мне, авторы учебника механически перенесли привычные жанры художественной прозы и печатной журналистики на телевизионные передачи разных видов и форм, забыв, что язык экрана другой, он не совпадает с языком газеты, журнала, книги. Соответственно, определения жанров должны быть другими.

Отдельно хотелось бы высказаться по поводу интервью. В учебном пособии названы такие градации: интервью-мнение (проблемно-аналитическое интервью) и портретное интервью (раскрытие индивидуальных черт характера интервьюируемого). На мой взгляд, в любом интервью важно «раскрыть индивидуальные черты характера интервьюируемого». Важно создать такую атмосферу в процессе взаимного общения, чтобы человек, которому задают вопросы, не оказался говорящим манекеном независимо от того, на какие темы вы беседуете с ним. Это задача чисто режиссерская: создание *атмосферы*. И вопрос нашего, зрительского, доверия к человеку, у которого берут интервью.

Такого же мнения об интервью придерживаются известные режиссеры, можно сказать, классики документального телевидения И.К. Беляев, В.П. Лисакович, Д.А. Луньков и многие другие.

Помню, как однажды мне пришлось присутствовать при интервью с академиком Российской академии сельскохозяйственных наук (и многих зарубежных академий) Александром Николаевичем Каштановым. Речь шла о проблемах сугубо научных и сельскохозяйственных. Но Александр Николаевич так увлекся, так образно и, я бы сказал, пафосно говорил об этих проблемах, что характер его, характер человека увлеченного, болеющего за судьбу «Русского поля», в чем-то даже сентиментального, проявился очень ярко. Таких примеров я мог бы привести довольно много.

Конечно, не было случайных, необдуманных, неконкретных вопросов. Известно ведь: «на любой вопрос — любой ответ». Вопросы интервьюера были не

«любые», а конкретные, и как положено, намного короче ответов.

Но преподаватели режиссуры, мучаясь, пытаются объяснить студентам, чем режиссерская техника съемок «интервью-мнения» отличается от приемов режиссуры на съемках «портретного интервью».

Прошу понять меня правильно. Я не критикую учебное пособие, изданное в МГУ. Возможно, для обучения новобранцев журналистики нужна именно такая детализация форм телевизионных произведений — фильмов и передач. Я хочу лишь подчеркнуть: только при профессиональной режиссуре, включающей умелые, продуманные съемки, умелый монтаж изображения и звука, развитое воображение режиссера-художника и т. д., и т. п., можно создать нечто стоящее — от репортажа до телефильма.

И все, что касается режиссерской профессии, режиссерского ремесла, все известные конкретному режиссеру приемы, связанные с технологией съемок, монтажа, озвучания, остаются неизменными, одними и теми же, независимо от жанра будущего экранного произведения. Другое дело — пристрастие того или иного режиссера к произведениям какого-то определенного вида и жанра: к примеру, Л.И. Гайдай снимал комедии, С.А. Герасимов — драмы, а М.Е. Голдовская снимает документальные телефильмы.

Мне могут сказать: на съемках актуальных репортажей режиссеров почти не бывает. Знаю. Значит, корреспондент должен владеть хотя бы азами телевизионной режиссуры. И желательно, чтобы на монтаже поработал профессиональный режиссер.

Хотя знание всего лишь азов — это маловато...

В начале 20-х годов прошлого века в журнале «Леф», который редактировал В.В. Маяковский, появился написанный С.М. Эйзенштейном манифест «Монтаж аттракционов». Это случилось после того, как он поставил в организованном им первом рабочем театре Пролеткульта спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» по А.Н. Островскому. Но от Островского в этом спектакле осталось немного. Зато были задействованы сцены, заимствованные в цирке, мюзик-холле, эстраде и т. п. Даже в финале был кинофельетон о Глумове — первый опыт Эйзенштейна в немом кино. Причем с аттракциона начиналась еще афиша спектакля: Она выглядела так: « на **ВСЯКОГО** мудреца **ДОВОЛЬНО** простоты». Публика воспринимала в афише два слова: «**ВСЯКОГО... ДОВОЛЬНО**». Для чего это было сделано? А для того, чтобы наиболее эффективно воздействовать на зрителей, максимально привлечь их внимание. Тогда, по мнению Эйзенштейна, зрителю будут интересны «спорттеатр», «рекламтеатр», «агиттеатр» и т. п.

«Монтаж аттракционов» вовсе не только цирковые, эстрадные номера, клоунада, различные трюки и т. п. По Эйзенштейну слово, «аттракцион» происходит от латинского «притягивать, воздействовать».

Всякое необычное экранное зрелище (или необычно, непривычно смонтированное), вызывающее повышенное внимание зрителей, можно квалифицировать как «монтаж аттракционов» Не часто, но все же не так уж редко мы встречаемся с монтажом аттракционов в фильмах других режиссеров. Например, в комедийных фильмах Г. Александрова. Вспомним хотя бы эпизод репетиции оркестра в «Веселых ребятах» или эпизод выступления оркестра в Большом театре и т. п.

Да и в других работах Александра «аттракционных» моментов предостаточно. «Монтажом аттракционов» как методом воспользовался и М.И. Ромм в своем выдающемся художественно-публицистическом фильме «Обыкновенный фашизм». Можно перечислить много фильмов самых разных режиссеров, просмотрев которые, можно сделать вывод: кинематографическое наследие С.М. Эйзенштейна не забыто и, видимо, никогда не будет забыто.

Но вот что, как говорится, «бросается в глаза»: с наибольшей интенсивностью монтаж аттракционов как творческий метод используется в телевизионной рекламе (и радишной, кстати, тоже).

Разнообразие телевизионной рекламы почти не поддается описанию: от простых объявлений, от неожиданных рекламных песен и стихов до коротких (от нескольких секунд до одной минуты), но с выстроенной композицией рекламных телефильмов — клипов. В сущности, режиссеры в рекламе заняты созданием клипов-аттракционов.

Последняя разновидность рекламных роликов нас интересует больше всего. Рекламные клипы с законченным сюжетом в 99 случаях из 100 — это результат творческой работы режиссера, его профессионального умения. Кстати, по большей части режиссеры не работают в штате рекламных агентств и фирм; их каждый раз приглашают для съемок, монтажа и озвучивания конкретных реклам.

К каким только ухищрениям не прибегают режиссеры, чтобы заинтересовать зрителя! То посылают молодого человека к разъяренному быку, то заставляют цирковых клоунов невпопад выбегать на арену с тиграми, то организуют рыцарский турнир или застолье во дворце Екатерины II, то заставляют мультипликационных страусов зарываться в песок из африканской пустыни аж до Антарктиды!. Наверное, это логично — по логике монтажа аттракционов.

Но важно, чтобы режиссер, думающий о привлечении внимания зрителей, не использовал моментов «невероятных и бессмысленных», как заметил по поводу одного эпизода в историческом фильме академик

Д.С. Лихачев. А «невероятных и бессмысленных» моментов в рекламе предостаточно. Помнится, на экране возникал ресторан, где «от нашего стола вашему столу» посылали жвачку «Орбит»; или молодой человек вместо цветов дарил девушке кусок туалетного мыла. Конечно, это упущение (если не сказать — недомыслие!) сугубо режиссерское. Авторам — режиссерам таких рекламных роликов, должно быть, в голову не пришло, что они своей работой просто оскорбляют российских зрителей.

Да, разнообразие рекламных сообщений бесконечно. Но если обратиться к рекламным клипам — рекламным произведениям с четким сюжетом (фабулой), в которых как раз и требуется больше всего профессиональная режиссура, то легко установить некоторые устоявшиеся правила.

Прежде всего все рекламные ролики состоят из одних и тех же элементов. Главный из них — сюжет (фабула), композиционно выстроенный так, чтобы, с одной стороны, это была некая интересная законченная история, а с другой, чтобы это историю можно было рассказать зрителю на языке кино в отведенное ей очень небольшое эфирное время. Сценарий обычно пишет работающий в штате агентства автор текстов — копирайтер. Но режиссер обязан критически осмыслить сценарий, соразмерить его с задачей: можно ли, снимая по этому сценарию, привлечь внимание зрителей и при этом угодить заказчику. У режиссера есть право принять или отвергнуть сценарий, или внести в него на стадии работы над режиссерским сценарием какие-то необходимые поправки. Это очень важно, потому что в случае неудачи все «шишки» в первую очередь посыплются именно на режиссера, а, кроме того, его в следующий раз не пригласят для работы.

Еще один существенный элемент — деловая информация о товаре, услуге, предприятии, фирме, которые нуждаются в рекламе. Обычно это короткое сообщение о качественных свойствах рекламируемого товара или услуги, о фирме, магазине, приводятся цены, адреса, телефоны — все, что пожелает заказчик. Эта

деловая информация — попросту «объявление» — может быть прочитана голосом за кадром, может быть в виде титров (надписей на экране), может появиться как титр, одновременно прочитанный за кадром диктором. Но ваш клип-аттракцион может и вовсе обойтись без объявления, если достоинства рекламируемого объекта понятны из самого действия, происходящего на экране.

А завершается рекламный сюжет чаще всего стоп-кадром, изображающим предмет рекламирования (например, жвачку «Орбит», или бутылку «Пепси», или конфету «Сникерс» и т. д.). Такой стоп-кадр — это плакат, тем более, что он, как большинство плакатов, выполненных на бумаге, сопровождается текстом. В нашем случае это девиз, лозунг — короче, слоган. Вот «классические» примеры слоганов: «Стоматологи рекомендуют "Орбит"», «Не тормози, сникерсни!». Количеству и качеству слоганов несть числа, как нет границ фантазии копирайтеров и режиссеров.

Озабоченный задачей занимательности своего ролика, привлечения к его содержанию внимания зрителей, режиссер после согласования всех возникавших у него вопросов по сценарию сталкивается с проблемой монтажа. Как наилучшим образом, наиболее естественным, органичным, совместить на очень небольшом экранном пространстве сюжет, объявление, плакат и слоган? Ну, допустим, плакат и слоган почти всегда располагаются в финале ролика. А как быть с объявлением, если оно в данном клипе необходимо?

Один из излюбленных режиссерских приемов — появление на экране вместе с реальными персонажами мультипликационных, рисованных или кукольных. Монтаж еще более усложняется.

Но решение проблем монтажа, так же как проблем сценария, упирается во внешне простую и в то же время невероятно сложную вещь, не поддающуюся определению: каков эстетический вкус режиссера? Причем не вообще «эстетический», а воспитанный эстетикой экрана, воспитанный на лучших произведениях кино и телевидения. И тут никаких специальных советов профессиональному режиссеру, даже начинающему ре-

жиссеру дать невозможно. Вкус — это такое дело: он либо есть у человека, либо его нет.

У рекламных клипов есть своя специфика. Это очевидно. И не случайно иные режиссеры, авторы полнометражных фильмов, не могут с таким же успехом создавать рекламные ролики. Но это не значит, что делать маленький фильм, каким является рекламный телевизионный клип, легче, чем большой, игровой или документальный телефильм. Характер работы тот же, только еще более усложненный обязательными к исполнению требованиями заказчика. Нет, несколько не легче. Разве что на съемки, монтаж и озвучивание ролика нужно гораздо меньше времени, чем на те же процессы при создании большого фильма.

Так же, как при работе над большим — не рекламным — фильмом, режиссер рекламного ролика до начала съемок пишет режиссерский сценарий, основываясь на сценарии, написанном копирайтером, и вместе с художником (или самостоятельно, если умеет рисовать) работает над раскадровкой — рисунками, показывающими предполагаемую композицию кадров, которые еще предстоит снимать. Но об этом ниже.

КОМУ БЫТЬ ГЕРОЕМ В РЕКЛАМЕ

Еще об одной проблеме, с которой время от времени сталкиваются копирайтер и режиссер, работающие в телерекламе, хотелось бы разобраться.

В некоторых исследованиях, посвященных рекламе — печатной и телевизионной — утверждается, что если в рекламе демонстрируется нечто далекое от реалий жизни российского обывателя, но естественное для обывателей американских, немецких и т. п., то такая реклама может вызвать только раздражение, недоверие, неприятие.

Как относиться к подобным утверждениям?

Вот цитата.

«В американской рекламе образ рекламного героя — это стопроцентный американец, имеющий стандартный набор (очень далекий от стандартного набора среднего россиянина) жизненных благ. Реклама строится на том, что до образа 100-процентного не хватает еще какого-то товара, услуги. Или в рекламе подчеркивается та прямая выгода, которая получается в результате именно этой покупки, именно в этом магазине (или в этой фирме).

Для российского гражданина такой образ неприемлем...

<...> Если говорить о рекламных образах, то наиболее близок российскому сердцу образ Петрушки, балаганного зазывалы. Он не связан с понятием жизненного уровня, представляет товар с известной долей юмора... Представление продавца в роли такого Иванушки-гурчка как бы предполагает некоторое превосходство покупателя или по крайней мере равенство сторон»³¹.

Подобных цитат можно было бы привести много. Аналогичные положения кочуют из книг в дипломные работы, из диссертаций в книги.

Понятно, никаких возражений против появления Петрушки или Иванушки-дурачка в роли героев рекламы быть не может. Рекламный сюжет, сделанный с юмором, с использованием национальных традиций, обрядов, фольклора, национальных игр достоин всяческого одобрения. К примеру, вспоминается Иван Таранов, главный герой весьма интересной рекламной кампании пива «ПИТ» — тот же Петрушка!

Но суть в том, что авторы таких утверждений не учитывают аттракционный характер телевизионных рекламных произведений. Все необычное, все незнакомое воспринимается телезрителем как аттракцион, естественный в рекламе. Американская жизнь, китайская, индийская? Пусть не все понятно, но интересно! Аттракцион и должен быть необычным, незнакомым, интересным. И появление в рекламном клипе Петрушки или Иванушки-дурачка, хотя эти персонажи знакомы нам с детства, это тоже аттракцион.

Практически на всех наших телеканалах идет зарубежная реклама, подчас кое-как переведенная, так что в диалогах слова произносятся независимо от артикуляции на крупных планах. Но эта реклама столь же успешна, как «доморощенная», — видимо, незнакомая жизнь воспринимается как аттракцион.

Использование элементов национальной культуры в рекламе само по себе, помимо неоспоримых плюсов, имеет и некоторые минусы. Дело в том, что мы при любых обстоятельствах встретимся со стилизацией традиций, фольклора и т. п. Но стилизация при недостаточно тонком, недостаточно взвешенном и квалифицированном подходе к созданию рекламного ролика со стороны сценариста, художника и прежде всего режиссера может обернуться нарочитостью и фальшью. А нарочитость и фальшь еще никому никогда пользы не приносили.

Стилизация всегда с доверием воспринимается в анимационных фильмах, в том числе и рекламных. Анимация — и рисованная, и кукольная, и выполнен-

ная по технологиям компьютерной графики — заставляет зрителя сопереживать тому, чего в жизни не было и быть не может. Мотивы национальной культуры любого народа в анимации воспринимаются аудиторией любого национального состава с интересом. Этот интерес тем больше, чем необычнее содержание анимационного произведения. Поэтому анимационные сюжеты в рекламе на равных соревнуются с сюжетами игровыми и документальными, поэтому стали возможны сочетания в одном ролике кадров реалистических и анимационных. Но такие сочетания предъявляют повышенные требования к вкусу режиссера: чуть ошибся, не додумал что-то в облике рисованного персонажа, в словах, которые он произносит, — и «западня» в виде нарочитости и фальши подстерегает режиссера.

Не буду утверждать, что реклама всегда вненациональна. Она может быть глубоко национальной по форме. Например, чисто русский сюжет, стилистика закадрового текста, образы персонажей — все это может быть задействовано, лишь бы в руки режиссера попал соответствующий сценарий! Но это не значит, что рекламе противопоказаны сюжеты, стилистика, образы персонажей, лишенные выраженных национальных примет. Человек с мобильным телефоном в руке, или юноша, бросающийся на тигра, — персонажи телерекламы — какой они национальности?

Сила рекламных телефильмов в том, что их художественное разнообразие ничем не ограничено. Если оно *художественное*...

У вас может создаться впечатление, что как только режиссер прочел сценарий, он тут же начинает разрабатывать свой режиссерский сценарий, по которому потом будет снимать фильм. Нет, не все так просто и логично. Работа режиссера над фильмом начинается задолго до того, как возникает необходимость в режиссерском сценарии. Сначала надо определиться с масштабами замысла: тема, материал, идея, конфликт, персонажи — в каком соотношении все это друг с другом? Если тема глобальна, не мелковата ли идея? Не чересчур ли ничтожен конфликт для героев, обрабатываемых шекспировскими страстями? И т. д., и т. п. То есть работе над режиссерским сценарием предшествует огромный интеллектуальный труд осмысления содержания будущего фильма. Труд, включающий в себя помимо «высоких материй» множество бытовых подробностей — от костюмов для персонажей до интерьеров помещений, в которых должно развиваться действие.

Ну да ладно, все поиски и сомнения позади, литературный сценарий согласован с автором или написан заново самим режиссером. И сроки, отпущенные на производство фильма, поджимают... Пора садиться за режиссерский сценарий.

В какой степени этот сценарий является окончательным, ни при каких обстоятельствах не изменяемым планом съемок? Говорят, есть режиссеры-педанты, не отступающие во время съемок от написанного на бумаге ни на метр, ни на мгновение, ни на одно слово (правда, я таких не встречал). Но ведь возможно, что в каком-то эпизоде актеру «неудобно»

играть, он не может вести себя естественно, органично. Значит, надо переписать диалог или отказаться от него. Или снимают крупный план героя, записано — три метра. Но лицо персонажа оказалось настолько выразительным, что необходимо продлить крупный план. Обычно, режиссер-постановщик не сомневается в том, что можно и нужно решить задачу по-новому, не так, как это было им же написано в режиссерском сценарии. Или в момент работы над эпизодом приходит неожиданная мысль, которая, возможно, обогатит фильм...

Все это доступно на съемках, все это происходит, тем более, что снимается в несколько раз больше материала, чем может войти в фильм. Это и так называемые «дубли» — варианты одних и тех же сцен, натуральных планов и т. п., и совершенно новый, ранее не предусмотренный материал.

В общем, перефразируя давно известное изречение, можно сказать: режиссерский сценарий — руководство к действию, но не догма!

Вот фрагмент режиссерского сценария 4-й серии телефильма «Николай Вавилов» (всего было снято и показано 6 серий), поставленного на Творческом объединении телевизионных фильмов «Мосфильма». Режиссер-постановщик — А.А. Прошкин.

№ кадров. План. Способ съемки. Метраж	Объект, время и место съемки. Содержание кадра. Диалог	Шумы, музыка. Примечание
924 Общ. 5	<p>Об. СТАНЦИЯ МЕТРО «АРБАТСКАЯ» Интерьер. Москва</p> <p>На «Арбатской» народу много. Вавилов подошел к красной каменной колонне, поискал в кармане пиджака таблетку, не нашел, устало прислонился к холодному камню.</p>	<p><i>Реквизит:</i> сумки <i>Актеры:</i> <i>Ник. Вавилов</i></p>

925 <i>Ср. до общ.</i> 6	Он был измучен физически и морально. Еще никогда в жизни этот мужественный сильный человек не испытывал такого чувства безнадежности. Он прикоснулся горячими ладонями к холодному камню... Это успокаивало. Стал рассматривать затейливый рисунок уральского мрамора.	
...927 <i>Ср. комб.</i> 12	Вавилов отнял руки... Они были в крови. Он глянул на свои ладони и побежал.	
928 <i>Общ.</i> 5	<p style="text-align: center;">Об. СТАНЦИЯ МЕТРО «АРБАТСКАЯ»</p> <p style="text-align: center;">Натура. Зима. Москва</p> <p>Дождь кончился. Стемнело. Народу на станции немного. Входили, выходили несколько влюбленных парочек: «Арбатская» — традиционное место встречи...</p>	<i>Реквизит: метла для дворника, сумки, урна.</i>

У каждой студии, у каждой компании, занимающихся производством фильмов, своя форма режиссерского сценария. У «Мосфильма» она такая, как на приведенном здесь отрывке. Но какая бы ни была форма, она включает, в сущности, один и тот же набор информации. Этот набор можно перечислить:

- номера планов (в том порядке, в каком, по мнению режиссера, они должны быть расположены в смонтированном виде);
- + дубли (их количество можно отметить в примечании); крупность каждого плана;
- метраж (если фильм снимается на киноплёнку) или хронометраж (если снимают на магнитную плёнку видеокамерой);
- способ съёмки (когда необходимы дополнительная аппаратура и техника, какие-либо спецэффекты);

- место и время съемки (имеются в виду время года и время суток);
- содержание кадра, диалоги, если нужно — закадровый текст; музыка, шумы;
- исполнители ролей; необходимый для съемки реквизит.

Режиссерский сценарий документального фильма чаще всего короче, хотя в нем нет ничего, что не входило бы в набор информации для фильма игрового. Но проблема режиссерского сценария в документалистике заключается в другом. Если в игровом фильме еще до начала съемок известно, что должно происходить в любом эпизоде, какие слова будут произносить актеры, где, в каком месте и в каких обстоятельствах они будут действовать, то режиссера-документалиста подстерегает на съемке множество неожиданностей. И с предполагаемыми персонажами может случиться непредвиденное, и человек, который замечательно говорил с вами наедине, перед камерой может абсолютно потерять дар речи, да так, что никакими силами его из ступора не вывести...

Жизнь вообще непредсказуема, а фильм-то нужно снимать! Наверное, поэтому некоторые режиссеры-документалисты утверждают, что им вообще никакой сценарий не нужен — ни литературный, ни режиссерский, с чем категорически не согласны все без исключения ученые-киноведы и теоретики телевидения. Другие же режиссеры говорят, что по-настоящему документальный режиссерский сценарий пишется на всем протяжении процесса работы над фильмом. Отчасти они правы, но в той же степени это справедливо и при работе над фильмом игровым или телеспектаклем...

Но есть безусловное исключение, которое никем не оспаривается: когда предстоит работа над фильмом учебным (или научно-популярным), т. е. тоже документальным, но в котором можно заранее предусмотреть все возможные особенности, все ситуации, и даже детали, тогда режиссерский сценарий пишется до начала съемок.

Ниже приведена примерная, «типовая» форма режиссерского сценария документального фильма, принятая на многих студиях.

Номера кадров	План	Метраж или хронометраж	Объект; время; место съемки; натура, павильон	Содержание кадра	Примечания, музыка, шумы. Иногда — закадровый текст
---------------	------	------------------------	---	------------------	---

Обычно, работая над режиссерским сценарием, думая о предстоящих съемках, режиссер мысленно представляет себе композицию и мизансцену того или иного еще не снятого кадра, прикидывает варианты будущей композиции. Я имею в виду прежде всего съемки игрового фильма. Особенно игрового, потому что режиссеру игрового фильма более или менее ясны все эпизоды и отдельные сцены, которые непременно нужно будет снять. Во всяком случае ключевые эпизоды, без которых невозможно нормальное, т. е. соответствующее режиссерскому замыслу развитие действия. В работе над документальным фильмом подчас композицию кадра заранее представить труднее — слишком много неожиданностей подстерегает режиссера-документалиста на съемках.

Для того, чтобы закрепить в памяти (в первую очередь), и для того, чтобы иметь, так сказать, «трамплин» для дальнейших размышлений и творческих решений, существует рабочий прием, именуемый *раскадровкой*, или, как все чаще ее называют в наше время, *сторибордом*.

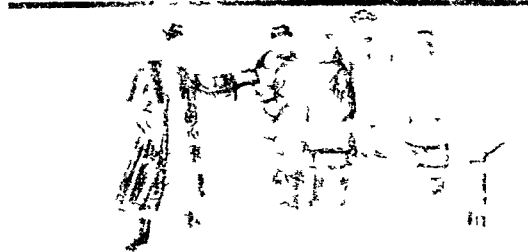
Режиссер призывает художника или самостоятельно (кстати, среди режиссеров немало тех, кто начал свой путь в творчестве как художник-живописец, скульптор, график) начинает рисовать на бумаге тот кадр, относительно которого больше всего сомнений. Понятно, нет необходимости зарисовывать все без исключения кадры будущего фильма. Обычно рисуется один кадр предполагаемой монтажной фразы, в которой должны действовать одни и те же персонажи.

Но должен заметить, что, *работая над раскадровкой, режиссер может рисунки заменить словесными описаниями*. Для некоторых режиссеров это привычно.

В документальной работе очень часто сториборды предусмотреть трудно, а то и невозможно, хотя бывают

документальные съемки, когда режиссер представляет себе почти точно, как будет выглядеть тот или иной кадр

Ниже приведены три кадра раскадровки фильма «Пролог», нарисованные режиссером-постановщиком Е Л Дзиганом Этот фильм, посвященный революционным событиям 1905 г , вышел на экраны полвека назад, в 1956 г С тех пор техника и задачи раскадровки практически не изменились, разве что иногда режиссер и художник пользуются компьютерной графикой



Зарисовки композиции шести планов сделанные постановщиком фильма «Пролог»

И — несколько кадров из раскадровки довольно сложного игрового рекламного сюжета о чистящем средстве для мебели

Сюжет этот длится около минуты

<p>Продавец чистит испачканную поверхность. Грязь исчезает, а деревянная поверхность приобретает блеск</p>		<p>Продавец «Мягкие очищающие вещества легко удаляют грязь, а воск придает мебели блеск»</p>
<p>Женщина, которую вначале ролика мы видели на заднем плане бежит к сияющей мебели и тащит за собой мужа</p>		<p>Героиня 2 «Вот что нам нужно!»</p>
<p>Продавец хитро улыбается, подмигивает в камеру и выписывает заказ</p>		<p>Продавец «Вот так! Только с Pronto!» Продавец (не в камеру) «Pronto Сохранит Вашу мебель красивой»</p>

Когда же режиссер работает над рекламным фильмом, в основе которого какая-то придуманная сценаристом (копирайтером) история (т е имеется некий сюжет), как правило, до съемок делается подробная раскадровка. Обычно рекламные агентства для этой цели в помощь режиссеру приглашают профессионального художника.

Когда речь идет об игровом фильме, то режиссер, естественно, делает раскадровку не всех кадров, а только особо важных для него, на которые зритель по

каким-то причинам должен обратить особое внимание. Режиссер для себя выделяет эти кадры, а во время съемок ему надо постараться не забыть о них.

В работе над рекламными роликами из-за их непродолжительности иногда делается раскадровка по всем кадрам, которые предстоит снимать и монтировать.

Умение рисовать — одно из существенных (хотя и не обязательных) режиссерских умений. К счастью, есть немало профессиональных художников, готовых прийти на помощь режиссеру.

По моим наблюдениям, довольно редко раскадровку рисуют перед съемками документальных фильма или передачи. Это связано, скорее всего, с режиссерским ожиданием во время документальных съемок непредсказуемых ситуаций. Но надо помнить, что решение делать или не делать раскадровку режиссер-документалист принимает сам. Он ответственен за качество работы всего съемочного коллектива — ему и принимать решение в каждом конкретном случае.

Воспоминание

Одно из самых ярких впечатлений детства: я в театре, открывается занавес, актеров еще нет на сцене, но с галерки я вижу море, полоску песчаного берега, и вдали над волнами — белый парус. Публика захлопала, и я вместе со всеми. А потом причалил настоящий, как мне казалось, пароход! Аплодисменты не смолкали.

Это была инсценировка повести В.П. Катаева «Белеет парус одинокий».

Много лет спустя я познакомился с замечательным человеком, режиссером Леонидом Аристарховичем Пчелкиным. Он работал в телевизионном Творческом объединении «Экран» режиссером-постановщиком, поставил немало игровых фильмов. Как-то он рассказал мне забавную историю. Ему нужно было для фильма установить на натуре помещичий дом, создать иллюзию дворянской усадьбы XIX в. Вернее, не дом, а фасад дома с входной дверью, чтобы через нее актеры могли бы входить и выходить. Пчелкин обратился к

малознакомому художнику. И вот художник принес эскиз. Леонид Аристархович рассказывал, что не знал, как реагировать: смеяться или плакать!? Вместо скромного дома небогатых помещиков художник представил проект какого-то «гибрида» шереметьевского дворца и китайской пагоды. «Ты что мне принес?» — спросил Леонид Аристархович. «Я знал, что вам не понравится, — отвечал художник, — я, вообще-то, специалист по шрифтам!». «Анекдот анекдотом», — заключал Леонид Аристархович — но драгоценное время было потеряно!

Все мы знаем, а если не знаем, то догадываемся, что совместная работа режиссера и художника на телевидении, киностудиях и в рекламных агентствах не ограничивается лишь раскадровками. Это малая часть того, что может потребоваться режиссеру от художника.

Словом «художник» я называю специалистов разных профессий, объединенных одним свойством: все они умеют рисовать, писать красками и — некоторые из них — даже проектировать здания или сады и парки. От дизайна интерьеров до дизайна одежды, от простейших выгородок в студиях (декораций) до написанных на задниках (фоновых декорациях) пейзажей, от создания макетов пиратских кораблей до современных или фантастических космолетов. А еще они умеют рисовать светом (с помощью осветительной аппаратуры), погружать зрителя во все времена года в течение считанных минут — то в июльский подмосковный грибной дождик, то в арктический снегопад...

Это такая функция художника на телевидении и в кино: способствовать режиссеру и оператору в создании нужного настроения, нужной тональности кадра. Во многих случаях без работ художника нельзя показать, как развивается действие, или снять характерные для конкретного времени, очень важные, с режиссерской точки зрения, детали.

Кстати, есть такая профессия: художник кино и телевидения, так же как художник театра. Правда, у экрана и сцены различная специфика. И, кроме того, у

каждого художника в работе есть свои предпочтения, которые в конце концов становятся его профессиональным качеством. И если у тебя лучше всего получаются модели кораблей, то режиссер вряд ли поручит тебе заняться парковой архитектурой.

О том, что такое профессия «режиссер телевидения и кино», можно писать и говорить бесконечно долго. И где бы ни поставить точку, все равно будет сказано далеко не все.

Знаю, многих молодых людей привлекает само название: режиссер. Режиссер — это звучит заманчиво и таинственно... Но если даже желание стать режиссером выбрано вполне осмысленно, то это не значит еще, что путь к достижению заветной цели можно пройти легко и быстро.

Можно ли, прочтя эту книжку, усвоить все, что необходимо знать режиссеру? Прочел — и остается лишь попытаться применить усвоенную информацию на практике! Увы, это далеко не так. И вообще, нет таких книжек, чтобы, прочтя одну, сразу овладеть профессией, особенно профессией творческой. Но возникает вопрос: зачем же тогда автор старался, корпел над рукописью?

А вот зачем: чтобы помочь разобраться тем молодым людям, что решили стать режиссерами, не ошиблись ли они в своем выборе. Чтобы они хотя бы вчерне, хотя бы отчасти представляли себе тот круг забот и проблем, тот набор знаний и умений, тот объем труда и личной ответственности режиссера, когда он приступает к работе над фильмом или передачей (кстати, не всегда можно четко разграничить различие между телефильмом и передачей).

Автор попытался ответить на некоторые ключевые вопросы режиссерской работы. Почему документальные телефильмы, так же как игровые, можно считать художественными? Композиция кадра и мизансцена, особенности режиссерской работы с актерами, зна-

чение крупного плана и детали как художественного образа, монтаж (сборка) отснятого материала, режиссерский сценарий и раскадровка — и многое, многое другое рассматривается на страницах этой книги

Вы хотите стать режиссером? А любите ли вы читать? Хорошо ли вы знаете русскую и зарубежную классику? Нравится ли вам ходить на художественные выставки или разглядывать альбомы с репродукциями картин? Умеете ли вы рисовать или фотографировать? И какой у вас характер — умеете ли вы непринужденно общаться с людьми и способны ли руководить ими?

А главное, есть ли у вас какие-то идеи, которыми вам просто необходимо поделиться с людьми?

Если ответы на эти вопросы отрицательные, то, наверное, не надо стремиться стать режиссером. Пока не надо.

Конечно, в этой профессии много ремесла, и многое можно освоить во время учения в вузе. Но как освоить то, что называется творчеством? О творческой режиссуре писали корифеи театра и кино: К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, Е. Б. Вахтангов, В. Э. Мейерхольд, С. М. Эйзенштейн, Л. В. Кулешов, В. И. Пудовкин и многие другие, не говоря уж о современных мастерах. Но ведь второго Станиславского или Эйзенштейна быть не может, да и не нужны «вторые». Способны ли вы, используя опыт классиков, привнести в искусство экрана что-то свое, *неповторимое свое*? Попробуйте оценить свой творческий потенциал.

Может быть, то, что вам недоступно сегодня, станет доступно завтра — если очень захочет. История любого искусства знает немало таких случаев.

Эта книжка в какой-то мере о том, что должен знать и уметь режиссер, прежде чем он приступит к работе над экранным произведением, и о долгом, нелегком пути от творческого замысла к зрителю.

Режиссер — профессия публичная, и ошибки его в работе по большому счету не прощаются.

Остается пожелать читателю счастья и успеха на избранном пути.

Примечания

- Лотман Ю Цивьян Ю Диалог с экраном Таллин Александра 1994
- ² Фреилих С И Теория кино М Искусство 1992
- ³ Цит по книге Паранговский Ян Алхимия слова М Прогресс 1972
- ⁴ Арабов Ю Солнце СПб Сеанс Амфора 2006
- ⁵ Тарковский А А Лекции по режиссуре // Искусство кино № 1—7 1990
- ⁶ Франс А Собрание сочинений Т VIII М 1960
- ⁷ Клер Рене Сценарии и комментарии М Искусство 1969
- ⁸ Годовская М Человек крупным планом М Искусство 1981
- ⁹ Герман А Кармалита С Что сказал табачник с табачной улицы СПб 2006
- ¹⁰ Искусство кино № 10 1999
- ¹¹ Габрилович Е И Вопросы кинодраматургии М ВГИК 1984
- ¹² Шкловский В Б За сорок лет Статьи о кино М Искусство 1960
- ¹³ Проблемы режиссуры кино и телефильма М ВГИК 1987
- ¹⁴ Кулешов Л В Основы кинорежиссуры М Искусство 1939
- ¹⁵ Медынский С Е Оператор Пространство Кадр М Аспект Пресс 2007
- ¹⁶ Бровченко Г Н Публицистический сценарий как этап творческого процесса М МГУ 1989
- ¹⁷ Искусство голубого экрана М Искусство 1968
- ¹⁸ Дзиган Е О режиссерском сценарии М Искусство 1961
- ¹⁹ Искусство кино № 10 1999
- ²⁰ Юткевич С И Контрапункт режиссера М Искусство 1960
- ²¹ Фицджеральд Ф С Последний магнат М Правда 1990
- ²² Глущенко В и др Диалоги о телевидении М Искусство 1974
- ²³ Искусство кино № 1 1939

- ²⁴ Проблемы режиссуры художественного кино и телефильма М ВГИК 1987
- ²⁵ Утилова Н И Монтаж М Аспект Пресс 2004
- ²⁶ Успенский Б А Семиотика искусства М Школа 1995
- ²⁷ Шкловский В Б За сорок лет Статьи о кино М Искусство 1966
- ²⁸ Аристотель Сочинения В 4 т Т 4 М Мысль 1984
- ²⁹ Карлушкин М А Уроки мастера М ГИТИС, 2005
- ³⁰ История отечественного кино М Прогресс-Традиция 2005
- ³¹ Гермогенова Л Ю Эффективная реклама в России // Практика и рекомендации М, 1994

■ Литература

- 1 *Анашкина Н А* Режиссура телевизионной рекламы М Юнити 2008
- 2 *Базен Андре* Что такое кино М Искусство, 1978
- 3 *Горностаева О С* Специфика профессии режиссера неигрового кино М ВГИК, 1989
- 4 *Кемарская И Н* Телевизионный редактор М Аспект Пресс 2004
- 5 *Леонардо да Винчи* О науке и искусстве СПб Амфора, 2005
- 6 *Рабигер Майкл* Режиссура документального кино М ГИТР, 2006
- 7 *Саппак В С* Телевидение и мы М Искусство, 1968
- 8 *Туманишвили М И* Введение в режиссуру М , 2005
- 9 *Эйзенштейн С М* Избранные произведения В 2 т М , 2007
- 10 *Лотман Ю* Семиотика кино и проблемы киноэстетики Таллин, 1973
- 11 *Ромм М И* Лекции по кинорежиссуре М ВГИК, 1973
- 12 *Станиславский К С* Собрание сочинений В 9 т М Искусство, 1991
- 13 *Богомолов Ю А* Проблемы времени в художественном телевидении М Искусство, 1977
- 14 *Филлипов С А* Киноязык и история М Клуб «Альма Анима» 2006
- 15 *Фрумкин Г М* Сценарное мастерство М Академический Проект, 2007

СОДЕРЖАНИЕ

Телевидение — изнутри и снаружи (вместо предисловия)	3
Жить в параллельном мире	6
Легко ли стать режиссером	9
Какие фильмы не художественные?	12
Ремесло и творчество	15
Друзья противники	19
Режиссерский «спецназ»	26
Три кита замысла	29
Режиссерский арсенал	32
Идти в кинотеатр или вернуться домой?	34
От «очень крупного» до «дальнего общего»	38
Видеть или слышать	43
Говорящее молчаливое движение	45
Ритм темп темпоритм	49
Кто — первый?	51
Пространство видимое и невидимое	58
Фигура волшебника у стены	60
Люди и предметы	64
Стоп кадр Крупный план	70
Когда время и пространство в твоей воле	74
Собирать смыслы	78
Столкновение сшибка	87
Порядок чувств	97
Когда приглашают неактеров	105
Несколько замечаний (реплика «в сторону»)	109
Аттракцион — это не только цирк	113
Кому быть героем в рекламе	118
Работа начинается	121

СОДЕРЖАНИЕ

Заключение	131
Примечания	133
Литература	135