

Государственный комитет Российской Федерации по кинематографии

Всероссийский государственный институт кинематографии
имени С.А.Герасимова

К 100-летию Л.В.Кулешова и 80-летию ВГИКа

Л.В.КУЛЕШОВ:

УРОКИ КИНОРЕЖИССУРЫ

Москва, 1999



"Я начал работать в кино более пятидесяти лет тому назад и видел все стадии становления и развития кино как искусства и ВГИКа как уникального учебного заведения, готовящего кадры кинематографистов всех профессий для СССР и других стран мира. Поэтому мне многое запомнилось. Я видел уже не революцию, а эволюцию открытия - переход из младенческого состояния кино в зрелое..."

1969 г.

К 901 Кулешов Л.В.: Уроки кинорежиссуры / Сост. Воденко М.О., Ростоцкая М.А., Хохлова Е.С. - М.: ВГИК, 1999. – 262 с.
ISBN 5-87149-049-2

ББК 85.37

ВГИК выражает особую благодарность за помощь в создании книги архивисту Н. Н. Винокуровой

- ©Е.С.Хохлова. Архив Л.В.Кулешова. 1999 г.
- ©М.О.Воденко, М.А.Ростоцкая, Е.С.Хохлова.
Составление. Комментарии. Вступительная статья.
1999 г.
- ©А.В.Новиков. Продолжая традиции. Статья. 1999 г.
- © Всероссийский государственный институт
кинематографии имени С.А.Герасимова, 1999 г.

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Лев Владимирович Кулешов известен всему миру как выдающийся советский кинорежиссер, автор фильмов, ставших классикой кинематографа - "Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков" (1924), "По закону" (1926), "Великий утешитель" (1933) и др. Его гениальные открытия в области монтажного кинематографа, в том числе знаменитый "эффект Кулешова", считаются основой основ языка кино. С именем Льва Кулешова связаны не только достижения в теории и практике кинорежиссуры, но и рождение первой в мире государственной киношколы.

Государственная школа кинематографического искусства была открыта в Москве 1 сентября 1919 года с целью "дать законченное практическое образование всем, желающим посвятить себя служению кинематографии во всех областях кинотворчества". Возглавил школу известный режиссер дореволюционного кино Владимир Гардин. В актерском классе, который открылся самым первым, хорошо учили пластике и ритмическим танцам, и даже лучшим театральным педагогам в то время было трудно представить, как обучать киноактеров.

С появлением в 1920 году в киношколе молодого художника и режиссера Льва Кулешова жизнь начинает активно меняться. К этому времени Кулешов возглавлял отдел хроники и перемонтажа фильмов в Кинокомитете и имел достаточно богатый опыт работы в кинематографе: как художник-оформитель он участвовал в создании более 10 фильмов, публиковал теоретические статьи по вопросам киноискусства, как режиссер снимал сюжеты для кинохроники, сделал "Проект инженера Прайта" - первый русский фильм, снятый монтажно, с использованием крупных планов и стремительного темпа. В киношколе Лев Кулешов создает свой класс киноактеров и начинает обучать их совершенно иначе, чем педагоги театральной школы. Здесь, в школе, Кулешов встречает Александру Хохлову, которая в дальнейшем станет его женой, актрисой в его фильмах, соавтором всех его творческих замыслов.

Основной задачей мастерской становится изучение приемов игры киноактеров и законов кинорежиссуры. Кулешов идет по пути поиска специфики пластики человеческого тела применительно к экрану, по пути создания "универсального" актера. Занятия пластикой, ритмикой, акробатикой, танцем, боксом дополнялись лекциями Кулешова по режиссерскому и актерскому мастерству. "Фильмы без пленки" - пластические этюды, в которых отрабатывались способы организации пространства и актерской игры, - стали одним из интереснейших педагогических изобретений Кулешова, которое в дальнейшем эволюционирует в знаменитый метод предварительных репетиций. В 1921 году после первого показательного вечера класса Кулешова стало очевидно, на-

сколько необычны и творчески перспективны эксперименты молодого коллектива.

Постепенно формируется знаменитый "коллектив Кулешова", куда вошли его ученики и будущие коллеги по творческой и педагогической работе: А.Хохлова, В.Пудовкин, С.Комаров, Л.Оболенский, Б.Барнет, П.Подобед, В.Фогель, П.Галаджев и др. На правах вольнослушателя три месяца у Кулешова занимался Сергей Эйзенштейн, именно здесь он получил первые кинознания по теоретическому монтажу и построению массовок. Очень скоро мастерская становится лабораторией экспериментов и поисков выразительных средств языка кино. Воспитание самобытных, ярких личностей, ставших впоследствии известными деятелями кино, несомненно свидетельствовало о ее огромном творческом потенциале.

К 1922 году в киношколе начинается борьба из-за методов воспитания актеров, и Лев Кулешов, а за ним и вся группа его учеников уходят из стен школы. Мастерская продолжает работать, но новыми учениками теперь занимаются "старички" - члены "коллектива Кулешова", от актерской практики они переходят к режиссерской. Это были важные вехи в рождении будущей системы подготовки кинематографистов. Автономное существование "коллектива Кулешова" продолжалось недолго (хотя все это время мастерская считалась филиалом киношколы). С 1926 года Лев Кулешов уже постоянно работал в институте.

"Мы любили жизнь и всеми своими помыслами стремились на производство, - напишут в своих воспоминаниях Л.Кулешов и А.Хохлова. - Мы хотели во что бы то ни стало, несмотря на голод и холод, на отсутствие пленки, на разрушенные ателье, - снимать, снимать, снимать. Снимать так, чтобы наши картины смотрели зрители". Вместе с учениками Лев Кулешов ставит лучшие фильмы: "Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков", "По закону", "Великий утешитель". В дальнейшем он не раз говорил о "чисто ремесленном" подходе к обучению студентов, объясняя это своей индивидуальностью и объемом знаний. Связь с кинопроизводством, уверенность в необходимости полноценной практики студентов на киностудиях - одна из отличительных черт метода Кулешова-педагога.

Талант Кулешова-режиссера и педагога тесно переплетаются. Весь свой практический опыт он систематизировал и адаптировал к учебному процессу. Одна за другой создавались "Программа кинематографической экспериментальной мастерской коллектива преподавателей по классу натурщиков" (1922-1923) для среднего кинематографического образования; программа по теории и практике режиссуры, рассчитанная на два года обучения на режиссерском факультете ГИКа; "Программа курса по технологии режиссуры" (1935-1936), "Программа практикума режиссуры" (1934) для академической группы режис-

серского факультета; программа курса "Практика кинорежиссуры" (1939) для четырехлетнего обучения; наконец, программы по курсам "Основы кинорежиссуры" и "Режиссура художественного фильма" (1949). Эти разработки легли в основу системы обучения будущих режиссеров во ВГИКе.

Подготовка подлинных профессионалов, знающих процесс создания фильмов на киностудиях, способных принести с собой на производство высокий уровень кинематографической культуры, активно занимала Кулешова-педагога. Он постоянно настаивал на необходимости тесного взаимодействия производства и учебного процесса. Выступая на заседаниях кафедры режиссуры, в Комитете по делам кинематографии, в прессе, Лев Кулешов требовал, добивался именно такой системы подготовки специалистов: "Студенты-режиссеры и студенты-актеры должны посещать репетиционную работу своего режиссера-преподавателя, смотреть ее и принимать в ней активное участие... И режиссеру, и оператору, и другим членам группы постоянно бывает необходимо произвести тот или иной производственный эксперимент. Они его могут производить на репетиции в ГИКе, а студенты от этого в смысле учебы только выиграют. Так, во взаимном содружестве, в объединении гиковской и производственной работы, на базе репетиционного метода будет происходить выковывание молодых специалистов, крепко связанных с производством".

Подлинно педагогическим и научным достижением Л.Кулешова стал его репетиционный метод, или система предварительных репетиций (1933). Зародившийся как эксперимент в условиях дефицита киноплёнки, репетиционный метод превратился не только в основу педагогической практики во ВГИКе, но и в реальную возможность организационного совершенствования всей отечественной кинематографии. Кулешов "проверил и утвердил" метод предварительных репетиций во время съемок "Великого утешителя". "Этот метод, - писал режиссер в автобиографии, - помимо творческих преимуществ в работе с актером дал и производственный выигрыш во времени, необходимым для работы над фильмом: картина была снята за сорок дней на плёнке "Союз" (впервые)".

В 30-е годы Лев Кулешов вместе с Сергеем Эйзенштейном создают проект специального экспериментального репетиционного кинотеатра, "который был бы показателен не только для нашего Союза, но и для заграницы". "Мне кажется, - писал Лев Кулешов, - что наиболее правильной формой работы ведущих кинорежиссеров в киноинститутах явится *репетиционная постановка отрывков литературных произведений или киносценариев* силами студентов на специально оборудованной сцене... Молодой кинематографист-режиссер должен, выходя из института, сделать *проект постановки*. Проект постановки - это *сценарий*, разработанный режиссерски, режиссерская экспликация, фотографии актеров и грима, эскизы декораций и костюмов и, главное, репетици-

онный спектакль будущей постановки. По такой дипломной работе можно судить о действительных знаниях и способностях молодого режиссера".

Актуальность слов Льва Кулешова очевидна и сегодня. В силу многих причин репетиционный кинотеатр так и не был построен, но эта идея Л.Кулешова и С.Эйзенштейна трансформировалась в идею Учебной киностудии для института. Ее создание и организация съемочного процесса постоянно занимали Льва Кулешова. Вернувшись в 1944 году из эвакуации и возглавив ВГИК, он сразу же приступил к восстановлению Учебной киностудии. "Я работал директором ВГИКа, - пишет Л.Кулешов в автобиографии, - и решал не только академические проблемы, но и такие вопросы: как отопить помещение, где достать мебель, съемочную и осветительную аппаратуру для учебной студии. Это было трудное время. Но я был не один, а среди моих коллег был замечательный мастер и педагог Сергей Михайлович Эйзенштейн".

За долгий период работы во ВГИКе Л.Кулешов был и директором института (хотя никогда не хотел быть администратором), и заместителем директора по научной работе, и заведующим кафедрой режиссуры, и руководителем мастерской. Его заинтересованный подход к процессу обучения будущих кинематографистов выражался в высокой требовательности к подбору педагогов киношколы. Именно он пригласил во ВГИК В.Пудовкина, Ю.Райзмана, С.Герасимова, Т.Макарову, Г.Козинцева, Г.Александрова, Б.Бабочкина, И.Савченко, И.Пырьева. Говоря о научной и педагогической деятельности института, Л.Кулешов выделял три важных периода в жизни ВГИКа: "Первый этап начался в двадцатых годах - он положил основу монтажного кинематографа. Второй этап ВГИКа создан Сергеем Михайловичем Эйзенштейном - первым большим ученым, первым доктором искусствоведения в кинематографе. Этот этап является качественным скачком в развитии мировой кинематографической науки и преподавания специальных дисциплин. Третий качественный этап ВГИКа начинается в 1944 году с прихода в институт на постоянную педагогическую работу С.А. Герасимова и Т.Ф. Макаровой. Герасимов по-новому возродил бывшие в 20-х годах в институте объединенные режиссерско-актерские мастерские".

Сам Л.В. Кулешов отдавал ВГИКу практически все свое время. Мастерская Л. Кулешова и А. Хохловой славилась внимательным подходом к каждому студенту, методом кропотливых индивидуальных занятий, во время которых мастера проделывали вместе с учениками путь от замысла фильма до монтажа, вникали в их намерения, старались понять, помочь, направить на творчески перспективный путь.

Помимо своей мастерской Л.В. Кулешов читал лекции по основам кинорежиссуры почти на всех факультетах института, работал в приемных, экзаменационных, выпускных комиссиях - идея воспитания во ВГИКе подлинно

профессиональных кинематографистов воплощалась им в жизнь самым непосредственным образом. Его труд "Основы режиссуры" (1941 г., переиздан в 1995 г.) уникален. Практически до сих пор он является единственным учебником кинорежиссуры.

Знаменитые слова учеников мастера: "Мы делаем картины - Кулешов сделал кинематографию," - относятся и ко ВГИКу. Л.В. Кулешовым была разработана система высокопрофессионального образования будущих кинематографистов, ставшая фундаментом развития отечественной кинематографии. Поистине, ВГИК - дело всей его жизни...

*А.В.Новиков, профессор,
доктор философских наук,
ректор ВГИК*

Продолжая традиции

Рождение первой в мире государственной киношколы, нынешнего ВГИКа, прочно связано с именем Льва Владимировича Кулешова. Начало его режиссерской деятельности – первые шаги отечественного кинематографа, а первые педагогические опыты – зарождение методов отечественной киношколы.

Казалось бы, время могло неумолимо отодвинуть в прошлое творческие искания Л.В.Кулешова, его педагогические открытия, всю ту своеобразную атмосферу, которая определялась его личностью, создавалась женой и другом А.С.Хохловой, кругом их единомышленников и учеников знаменитой мастерской во ВГИКе. Но вот парадокс: педагогические идеи мастера в последние годы приобретают все большую актуальность. Возможно, это объясняется тем, что в нынешних условиях упадка фильмопроизводства, неизбежно провоцирующих дезинтеграцию обучения в киношколе, возникает неизбежное стремление противостоять силам разрушения, потребность в стабилизации, в ясности, в системе. Это как раз и есть характерные особенности творческой, производственной и методической ориентации Л.В.Кулешова и его школы. Осмысление и обобщение опыта, выработка рациональной технологии работы над фильмом и практичной методики обучения начинающих кинематографистов – над этими проблемами десятилетиями продуктивно работал Л.В.Кулешов. Сегодня нам остро необходимо обновление программ по кинорежиссуре, введение в них новых художественных, технологических и философско-эстетических явлений, а потому методическое наследие Л.В.Кулешова может стать примером и стимулом педагогического творчества для современных мастеров.

Установка на реальное восприятие жизни, на социальную отзывчивость, на выявление диалектики устойчивого и изменчивого в кинокультуре уберегла педагогические идеи Л.В.Кулешова от догматической неповоротливости. Обращаясь к новым поколениям студентов ВГИКа, мастер не забывал предостерегать от канонизации собственного знаменитого учебника "Основы кинорежиссуры": многие приемы кинематографической выразительности, говорил он, тогда еще не были открыты. Под воздействием новых достижений в образных структурах кино он в собственных давних фильмах бескомпромиссно обнаруживал наивность, упрощенность некоторых драматургических или режиссерских ходов.

Открывая I съезд Союза кинематографистов СССР, Л.В.Кулешов произнес такие слова: "Пусть дух открытий не покинет нас!". Дух открытий, жажда обновления, инстинкт творчества никогда не покидали гениального художника. Одним из первых Л.В.Кулешов соединил в фильме игровые эпизоды с хроникальным материалом ("На Красном фронте"). Добившись уникальных достижений в области монтажа, Л.В.Кулешов позднее признал, что "главное – это люди на экране". В 30-е годы в картине "Горизонт" он совершил своего рода революцию, применив внутренний монолог, который после итальянского неореализма стал широко распространенным приемом. Неявная полемика С.А.Герасимова и С.Ф.Бондарчука о приоритете слова или действия в образе, создаваемом актером, могла бы быть разрешена идеей Л.В.Кулешова: "Действие актера – это неразрывная совокупность его эмоций, речи и движений". Репетиционный метод, впервые разработанный им для кино, до сих пор остается стержнем практического обучения режиссуре во ВГИКе и практикуется в профессиональном кинопроизводстве. Опыт постановки массовых сцен в фильме Л.В.Кулешова "Луч смерти" послужил материалом для методических рекомендаций, донныне сохраняющих свое значение. Его предложение поручать нескольким студентам снимать один и тот же сюжет педагогически продуктивно, оно открывает массу возможностей сопоставлять авторские индивидуальности. Опыт одновременной работы сразу над двумя картинками – пример рационализации, вполне учитывающий эстетическую и экономическую специфику кинопроизводства. Его мечты о создании экспериментального репетиционного театра, к сожалению, лишь частично реализованные сегодня во ВГИКе, открывали новые горизонты искусства и педагогики. Творческие открытия Мастера можно перечислять еще и еще...

Я благодарен судьбе за то, что начал педагогическую работу в институте еще при жизни Льва Владимировича Кулешова, за счастливые годы общения с А.С.Хохловой, за встречи с Л.Л.Оболенским и некоторыми другими участниками их коллектива, за сотрудничество с его студентами и выпускниками. Эти творческие контакты обогащали и вдохновляли одновременно. Подвизнический труд этих людей на педагогической ниве был благодатным и плодотворным: сегодня ВГИК, старейшая киношкола России, активно живет и работает, сверяя свои творческие планы с традициями великих мастеров.

1920 - 1922

Преподаватель Государственной школы кинематографии

1922 – 1925

Руководитель кинематографической экспериментальной мастерской

с 1926

Преподаватель Государственного техникума кинематографии (ГТК), преобразованного впоследствии во Всесоюзный государственный институт кинематографии (ВГИК)

1944 – 1946

И.о. директора ВГИК

1947 – 1951

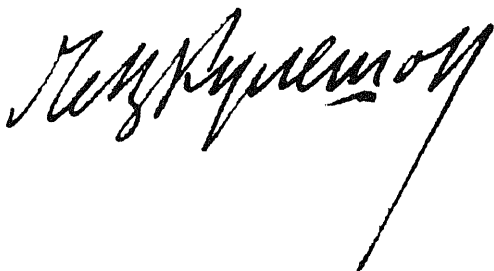
Заместитель директора ВГИК по научно-творческой работе

1946 – 1954

Заведующий кафедрой режиссуры

1939 – 1970

Профессор ВГИК

A handwritten signature in black ink, reading "Лев Кулешов". The signature is written in a cursive, flowing style with a long, thin tail extending downwards and to the right.

ИЗ ИСТОРИИ ВГИКа

Л.В. Кулешов и А.С. Хохлова вспоминают...¹

Лев Кулешов:

В 1919 году в Москве была организована первая Государственная школа кинематографии (ныне ВГИК). С тех пор моя судьба непрерывно связана с педагогической работой в этой киношколе.

Особо много для организации школы сделал В. Р. Гардин и председатель Кинокомитета Д. Н. Лешенко. Народный Комиссар Просвещения Анатолий Васильевич Луначарский был лучшим другом школы и с исключительным вниманием относился к ее нуждам. Кроме Гардина в школе преподавали Леонидов, Преображенская, Чабров, киноактер Худолеев.

Организация школы представлялась для многих из нас очень большим делом - здесь должна была родиться новая революционная кинематография, сметающая все традиции салонного буржуазного "синематографа" с ложно-психологическими драмами, с сентиментально-слащавыми "королями" и "королевами" экрана.

Состав студентов школы в начале ее организации был очень пестрым - наряду с талантливой молодежью, мечтающей о работе в революционном киноискусстве, в школу шли "авантюристы", буржуазные дамы - школа избавляла от трудовой повинности. Среди учеников школы был Алехин, будущий чемпион мира по шахма-



¹ Публикуется по рукописи, хранящейся в РГАЛИ. Ф.2679, оп. 1, ед. хр. 319, лл. 48-78.

там, бывший миллионер коннозаводчик Поляков, "дама полусвета" Настя Натурщица - жена владельца десятков магазинов готового платья Манделя и, как говорили, любовница великого князя Дмитрия, участника убийства Распутина, и другие "бывшие люди". Помню, как всех поражала зажигалка (спичек тогда почти не было) Насти Натурщицы - она была сделана из чистого золота. Но "студенты", подобные Полякову и Насте Натурщице, не задерживались в школе слишком долго - одни из них эмигрировали, а другие попали в ЧК.

На приемных экзаменах в школе часто происходили курьезные эпизоды.

По-настоящему ярко и интересно показал себя на экзамене молодой хмик Всеволод Илларионович Пудовкин - он не растерялся, хорошо импровизировал, ловко подрался с неожиданно появившимся "противником" (подосланным нами учеником школы - хорошим боксером), а когда с ним стало трудно справиться, Пудовкин запросил помощи, закричав (явно на "заграничную" тематику): "Полисмен... Полисмен!..". Он был немедленно зачислен в число учеников школы.

Вспоминая экзаменационные эпизоды, я забежал в своем рассказе несколько вперед - экзамены происходили уже в 1920 году после того, как я сделался преподавателем школы.

В 1919 году, вернувшись с фронта, я начал в качестве гостя посещать школу, мне было очень интересно посмотреть на занятия. Среди учеников школы я встретил Леонида Леонидовича Оболенского, впоследствии известного режиссера, педагога ВГИК и одного из ближайших творческих друзей Сергея Михайловича Эйзенштейна. Оболенского я еще раньше "нашел" на Восточном фронте красноармейцем и дал ему рекомендацию для поступления в школу.

Мое внимание привлекла чрезвычайно своеобразная молодая, очень худая и высокая женщина, занимавшаяся пластикой в ярко-оранжевом хитоне. Мои друзья, фронтовые операторы прозвали ее "бомбейской чумой" - это была Александра Сергеевна Хохлова.

Итак, вначале в школе я был только "наблюдающим со стороны", но однажды я увидел группу необычайно расстроенных студентов и студенток - они провалились на очередных экзаменах - и предложил им порепетировать со мной этюды для переекзаменов. Студенты, к моему удивлению, согласились на предложение, хотя двадцатилетний юноша в заломленной набекрень папахе был мало похож на опытного киноработника и не должен был вызывать с их стороны особого доверия. Начав работать со студентами, я постарался поставить им этюды так, как считал нужным, то есть совершенно противоположно тому, чему их учили и что у них не выходило. Преподаватели требовали так называемых "переживаний" - медленных движений, выпученных глаз, всяческих томлений и вздохов - полного набора приемов отставленных революцией

"королей и "королев" экрана. Я попытался построить этюды на действии, на борьбе, на движении, а напряженные моменты "переживаний" - внутренней игры оправдал и, главное, связал с правдой физических действий. (Я тогда не знал, что подсознательно начал работать по системе Станиславского).

Все, что мне удалось сделать с провалившимися на экзаменах студентами, было настолько непохоже на уже приевшиеся приемы дореволюционной кинематографии, что на переэкзаменовках последние стали первыми, получили отличные отметки и были причислены к числу самых лучших учеников. После такого дебюта я был немедленно приглашен преподавателем в первую Государственную школу кинематографии и сделался на всю жизнь ее педагогом.

Как-то вечером на занятиях мне сказали, что двое студентов сделали очень смешную пародию на один из поставленных мною отрывков. Я попросил показать мне работу. То, что я увидел, было поистине великолепно и предельно талантливо. С едкой иронией, весело и остроумно, необычайно ритмично и четко по движениям студенты гиперболизировали мою "постановку". Это сделала Александра Сергеевна Хохлова с одним из молодых студентов. Вскоре состоялся первый показательный вечер Государственной школы кинематографии - это было 1 мая 1920 года, в присутствии Анатолия Васильевича Луначарского. Одним из "гвоздей программы" на этом вечере была пародия в исполнении Хохловой и ее партнера.

С этого дня мы с Хохловой работаем почти всегда вместе. (Должен сообщить по секрету, что много лет спустя Хохлова призналась, что "пародию" она делала совершенно всерьез).

Для того, чтобы рассказать о первых днях киношколы, необходимо вспомнить о том, каковы были условия жизни в 1919-1920 годах.

Это был один из самых тяжелых периодов для Советской России. Не хватало хлеба. Не хватало мяса, соли. Царил голод. Рабочим Москвы и Петрограда выдавалось по осьмушке хлеба на два дня. Бывали дни, когда вовсе не давали хлеба. Заводы не работали или почти не работали: не хватало сырья, топлива. В эти годы и родилась Государственная школа кинематографии -



вначале примитивная, а теперь, в 1962 г. - большой центр научно-исследовательской мысли в области кинематографии, центр обучения и воспитания кинорежиссеров, актеров, операторов, сценаристов, киноведов, художников, экономистов - первый в мире Всесоюзный государственный институт кинематографии, состоящий из 15 кафедр, 6 факультетов, имеющий учебную киностудию, ателье, съемочную и осветительную аппаратуру, обеспеченный высококвалифицированными педагогами.

В годы организации первой Государственной школы кинематографии нельзя было даже мечтать об этом, хотя мы не унывали, не падали духом и глубоко, убежденно верили в торжество нашей кинематографии и нашей киношколы. Своего помещения школа долгое время не имела. Факультет был один - актерский, студентов в школе насчитывалось человек шестьдесят.

И учителя, и ученики были большей частью плохо одеты, истощены, хронически голодны. Школа не отапливалась. Дома было не лучше. Помню, как-то нам удалось подтопить мою комнату электрическим реостатом - он стоял на полу, и к нему приходили истощенные мыши погреться, не обращая на людей никакого внимания.

На улицах то и дело попадались мертвые лошади. Тротуары не чистились, и зимой мы ходили по узким тропинкам в сугробах снега, доходивших до вторых этажей. Прямо на домах футуристы вывешивали свои картины. Помню, как в какой-то революционный праздник деревья одной из улиц были сплошь выкрашены синей краской, помню окна РОСТА, самого Маяковского, помню на Тверской улице агит-витрину, в которой под стеклом была кожа, содранная иностранными интервентами с руки живого красноармейца.

Александра Хохлова:

В 1919 году открылась Государственная школа кинематографии. Об этом я узнала от актера МХАТа Леонида Мироновича Леонидова, которого хорошо знала - мои родители дружили с семьей Станиславского и актерами МХАТ. Леонидов участвовал в организации школы кинематографии. В то время я уже снималась в кино, но решила, что дальше заниматься кинематографией без специального образования невозможно, и пошла поступать в школу.

Если бы на том вступительном экзамене спрашивали так, как теперь, и захотели бы узнать, зачем я пришла и что люблю в кино - я бы сказала, что хочу попробовать стать киноактрисой, а в кино люблю "видовые" картины (как тогда это называлось), то есть кинохронику. Я была совершенно согласна со Станиславским, который говорил, что в кинематографе лучше всего получают животные, действующие идвигающиеся органически так, как им это свойственно - очень естественно, правдиво и значит художественно. Ведь тигр на экране ходит как свойственно тигру, чижик клюет крупу с неподражаемой

естественностью чижика, а "играющие" люди на экране получаются совсем непохожими на людей, неестественными, точнее противоестественными.

Мне предложили показать "отрывок" - какой угодно. Я стала соображать, что же делать, и медленно снимая пальто, внимательно рассматривала экзаменационную комиссию. Потом взглянула в открытое окно, подбежала к нему и высунулась, точно за окном что-то случилось. На это мне сказали: "Все! Вы свободны!". Самым неприятным было то, Леонидов в этот день на экзамене отсутствовал. Некому было позвонить, чтобы узнать результат. Дома я никому не сказала, что держала экзамен.

На второй день я узнала, что принята в школу.

Всех поступивших разделили на три категории:

1. Будущие актеры на роли.
2. Будущие актеры на эпизоды.
3. Будущие актеры на массовки.

Я попала в среднюю - вторую категорию и сделалась "будущей актрисой на эпизоды".

В школе с нами занимались ритмикой и танцами, по-моему, больше ничем. Лекций не читали - во всяком случае я не помню, чтобы мы когда-нибудь сидели, мы всегда двигались. Раз в неделю, по четвергам руководитель школы и главный преподаватель - Владимир Ростиславович Гардин устраивал нам экзамен на предмет перевода из младшей группы в старшую. Но так как с нами никто не занимался по специальности, экзамен никто не выдерживал, а многие даже не решались ходить экзаменоваться.

В декабре этого же (1919) года Гардин делал постановку "Железной пяты" по Джеку Лондону, где играли "взрослые" актеры - Леонидов, Преображенская и др. Постановка была комбинированная: в спектакль на театральной сцене "вмонтировалось" киноизображение на экране. В этих кусках снимали нас, учеников. Моя работа, вероятно, понравилась, потому что после этого последовал перевод в старшую группу - я сделалась будущей актрисой на роли и попала в обучение к О. И. Преображенской (актрисе, жене Гардина). Но занятия с Преображенской ничему меня не научили, и весной мы пришли на переводные экзамены неподготовленными. Экзаменационная комиссия была чужая и новая - страшная. Я кое-как экзамен выдержала, а товарищи, на которых было больше всего надежды, провалились один за другим.

В это время в школе появился новый человек. Он приехал с фронта и поэтому ходил в коротком полушубке, с пистолетом на поясе. Познакомившись с несчастными провалившимися на экзамене учениками, он начал с ними работать: ставил им как режиссер отрывки, которые ученики показывали на переэкзаменовках и получали за это пятерки. Так пострадавшие вдруг оказались лучшими, даже малоспособные тоже выдерживали переэкзаменовки на "хоро-

шо". Мы, сдавшие экзамен, посмотрев на эти необычайные этюды и отрывки, захотели работать так же...

Одним из решающих дней моей жизни было 1-ое мая 1920 года. Весь день мы (несколько студентов) ездили с Кулешовым на хроникальные съемки "Всероссийского субботника". Как мне было интересно первый раз увидеть съемку настоящей жизни, такую непохожую на все то, что я видела в павильонах "Руси" и "Ханжонкова"! Мы побывали на паровозных кладбищах, на разгрузке вагонов, на складах, на разборке железного хлама на заводах и, наконец, самое главное, видели совсем близко Владимира Ильича Ленина, произносящего речь на закладке временного памятника Карлу Марксу.

Владимира Ильича снимали крупным планом, и я стояла рядом у аппарата.

Все, что я увидела на съемках, перевернуло мое отношение к кинематографии - я вдруг поняла безграничные возможности этого искусства.

Возбужденная и уставшая от впечатлений проведенного дня я пошла в школу, где состоялся торжественный первомайский вечер. Приехал Луначарский, и от этого еще более усилилось ощущение праздника. После торжественной части мы показывали коллективные "номера" - танцы, ритмику и физические упражнения, состоялся показательный спектакль, на котором демонстрировались лучшие работы учеников школы. Потом Кулешов, конферировавший представление, объявил, что в заключение программы "будут показаны отрывки, которые он не видел, ибо их почему-то от него скрывают", и выпустил меня с партнером в пародиях на его постановки. Кажется, мы имели успех, и я была очень счастлива.

После первого мая началась работа и учење, главным образом, с Кулешовым.

В эти дни жить было очень трудно, холодно и голодно, но у нас не было никаких отвлечений, не было никакой другой жизни кроме работы. Кулешов был предельно требователен и крут в вопросах дисциплины, мы не представляли себе, что могла существовать какая-нибудь причина, из-за которой можно было бы опоздать на работу даже на одну - две минуты. В картине "Приключения мистера Веста в стране большевиков" я снималась с температурой 40⁰, не зная, что у меня корь, и что свет "юпитеров" в данном случае - особо мучителен для человека. Мы учились не считаться ни с усталостью, ни с голодом, ни с болезнями, тем более с настроениями.

С тех пор у меня осталось убеждение, что если желание работать - сильнее интереса к собственной особе, то можно побороть и болезни. Только интерес к работе и воля по-настоящему приближают к достижению намеченной цели. Мы отчетливо понимали это и учились не по принуждению, а словно делая самое главное в нашей жизни.

Чтобы попасть в "коллектив Кулешова" и сделаться его равноправным членом, было необходимо иметь внешние данные, талант, хорошо учиться, не отказываться ни от какой работы. Так многие из нас научились фотографировать, проявлять и печатать, клеить пленку, работать в кинопроекторной, чинить электричество, печатать на машинке, шить и раскрашивать костюмы, изготавливать бутафорию, макеты, писать объявления, красить комнаты. Мы научились любой работе на пользу общему делу.

Лев Кулешов:

В начале июня 1920 года кинооператор Петр Васильевич Ермолов, работающий у командарма Тухачевского, предложил нам заснять агитационную картину - хронику по указаниям Революционного Военного Совета Западного фронта. С учениками киношколы - Хохловой, Оболенским и Рейхом - мы сочинили сценарий полуигровой, полухроникальной картины-агитки "На Красном фронте" (это был один из первых советских агит-фильмов). В основу фильма был положен несложный приключенческий сюжет, разыгрываемый непосредственно на передовых позициях Западного фронта гражданской войны. Предложенный нами сценарий понравился, но для съемок не было пленки.

Тогда, по инициативе Петра Васильевича Ермолова, мы решили снять картину на позитивной пленке, негодной по своей малой чувствительности и контрастности для съемки негатива и, надо отдать должное мастерству и упорству Ермолова, он вопреки всем техническим нормам сумел добиться и на этой пленке отличной фотографии.

Поезд Реввоенсовета циркулировал от штабов к фронту, а на остановках мы снимали. При поезде были автомобили, часть которых предоставлялась в наше распоряжение. С поездом ездил по фронту в качестве агитатора и корреспондента Демьян Бедный, который очень интересовался нашей работой.

Мы видели, как быстро восстанавливалась жизнь в освобожденных городах; как-то нам даже удалось послушать "Евгения Онегина" в оперном театре. Последней остановкой был разрушенный белополяками Полоцк - дальше не пускал взорванный железнодорожный мост. От Полоцка мы ездили на автомобилях на самый фронт, где снимали хроникальные боевые эпизоды. Помню, как удалось впервые заснять трофейные английские танки (танк в те времена был для нас большой редкостью). Помню съемки кавалерийской атаки - они настолько были удачно выполнены Ермоловым, что до сих пор мы эти кадры видим смонтированными в самые разные картины и телепередачи.

С помощью командиров, бойцов и шоферов, с помощью самих фронтовиков нам удалось быстро и благополучно отснять картину. Мы возвратились в Москву. Но здесь нас ждали серьезные неприятности - позитивной пленки тоже не оказалось, печатать картину было не на чем. Кинематография стала

так бедна, что зачастую нечем было клеить пленку. Картины, находящиеся в прокате, при разрывах скреплялись или нитками, или проволокой. На помощь пришла киносекция Художественного подотдела МОНО (Московского Совета), заместителем заведующего которой была Т. Л. Левингтон.

Секция поддерживала эксперименты кустаря-кинооператора Минервина, изготовлявшего собственную позитивную пленку. "Учреждение" Минервина помещалось во дворе одного из домов на Тверской улице, в маленькой комнате. Минервин обыкновенно сидел в красном полуразрушенном бархатном кресле. На письменном столе стояла рюмка, куда были налиты чернила - за этим столом Минервин вел деловую переписку, тут же лежали огурцы - за тем же столом он питался, а ночами на нем спал. В другой комнате помещалась кинолаборатория и мастерская по производству позитивной пленки. Проявлять можно было только ночью, так как щели в крыше пропускали свет в помещение. Проявленная в лаборатории пленка сушилась на деревьях в пыльном садике перед домом - ни об очищенном воздухе, ни о халатах, ни о белых перчатках не могло быть и речи, но тем не менее фильм "На Красном фронте" был напечатан и сдан в эксплуатацию.

Монтировали и клеили мы сами. Помню, как всех нас поразила одна "творческая" находка - нам удалось смонтировать падение красноармейца с лошади на полном скаку так, как будто это было на самом деле - на просмотрах зрители недоумевали: как можно было решиться на такое смелое падение и остаться невредимым.

Киношкола к этому времени перекочевала на Неглинный проезд, в дом, расположенный против Государственного Банка. Директором школы был вначале один из первых киноведов - Шипулинский, а потом сценарист Валентин Константинович Туркин. К этому времени в школе учились: химик Пудовкин, инспектор МХАТ Подобед, Фогель, боксер Барнет, скульптор Горчилин (впоследствии один из директоров школы), молодая танцовщица Ильюшенко, "старик" (43-х лет!) бухгалтер "дядя Саша" Чистяков (впоследствии герой картин Пудовкина), преподаватель гимнастики Комаров, Галина Кравченко, несколько позднее - Андрей Файт, Ада Войцик, Ю. Васильчиков, Пенцлин, Микола Садкович и многие другие.

Мы все очень любили Андрея Ивановича Горчилина, считая его не только студентом, но и старшим товарищем. Биография его была интересна - в прошлом рабочий, член коммунистической партии с ее основания, член Моссовета 1905 года, из-за преследования царского правительства он был вынужден эмигрировать. Жил в Бельгии и во Франции, где увлекся скульптурой и начал профессионально учиться этому делу. Вернувшись после октябрьского переворота в Россию, Горчилин решил овладеть и профессией киноактера (потом он снимался в моих картинах, Пудовкина и др.).

Андрей Иванович, усердно занимаясь в киношколе с нашей группой, не любил специально готовиться к экзаменам у других педагогов и, когда приходило время экзаменов, придумывал наиболее простые, но выразительные выходы из положения, например, раздевался голым, оставаясь только в трусах, и подробно показывал экзаменаторам парку и мытье в бане, пользуясь воображаемой водой, воображаемыми шайками и настоящим березовым веником. После такого показа отличная отметка по специальности была ему обеспечена.

Вспоминая "Неглинный" период первой Государственной школы кинематографии, остановлюсь на так называемых показательных вечерах - они оказали большое влияние на наше профессиональное формирование и являлись как бы зародышем репетиционного метода в кинематографии (метода предварительных репетиций), по которому нам удалось в 1933 году в чрезвычайно короткие сроки снять картину "Великий утешитель", а С. А. Герасимову в 1948 году - замечательную картину "Молодая гвардия". Нет никакого сомнения, что у этого метода большое будущее в советской кинематографии. В 1921 году эти вечера оценивались как "кино без пленки". Здесь мы учились настоящему ремеслу. Показательные вечера вызывали к себе интерес, - на них бывали многие работники искусства, театра и кинематографа.

По содержанию репертуар показательных вечеров соответствовал нашим тогдашним взглядам на специфику кинематографии - это были действенные, преимущественно гротесковые отрывки с детективными и приключенческими сюжетами - ничего более ценного и осмысленного мы не могли тогда придумать.

Нашими литературными увлечениями этого периода были Грин, Джек Лондон, О'Генри, Брэт Гард - в них привлекала романтика, приключения, борьба, сильные люди, благородные характеры, мелодраматические сюжеты. Инстинктивно ненавидя все плохое и отсталое в прошлой русской жизни, мы закономерно, как нам казалось, увлекались "интернационализмом", и в этом заключалась наша главная ошибка.

Вечера повторялись, как спектакли, и на места в зрительном зале продавались билеты, деньги за которые пополняли скудную кассу киношколы. Нашей платной публикой были беспризорные мальчишки-папиросники, торговавшие у подъезда ресторана "Риц". (Билет на лучшие места стоил 30.000 рублей, на средние - 20.000, а "входные" - 10.000 рублей. Вот какие тогда были цены!)

После окончания очередного спектакля мы обыкновенно поздно задерживались в киношколе. Обсуждали с гостями работу, а потом укладывали часть костюмов и реквизита на детские санки и увозили домой, а там снова начинались дискуссии, обсуждения новых работ, мечты о будущем и больше всего о съемках на пленку - о настоящей производственной жизни. Как жаль,

что тогда мы не сумели найти себе серьезных учителей! Если бы нам разъяснили, как надо работать и что такое настоящее искусство, много дней нашей жизни не пропало бы даром, или они были бы более плодотворными.

В заграничных газетах стали появляться восторженные отзывы о киношколе. Одна из рецензий кончалась: "...Проблема Рафаэля без рук разрешена: здесь снимают без пленки. Я утверждаю это. Здесь мерзнут, работают и верят в свое дело, и кто приходит к ним - поступают так же," - в этой фразе была написана истина, - мы действительно мерзли, работали и верили в свое дело...

Лев Кулешов и Александра Хохлова:

В Школе назревали глубокие противоречия. Дело заключалось в том, что вместе с Кулешовым над постановкой показательных вечеров работал художник и архитектор Василий Сергеевич Ильин, очень талантливый человек, восторженный поклонник условной школы Дельсарта. Ильин самостоятельно ее развил, усовершенствовал и активно применял методы этой школы в наших работах. Изыскания Ильина нам чрезвычайно нравились, но они все больше и больше уводили от жизни и производства. Со временем мы это поняли и стали сопротивляться влиянию Ильина.

Примкнуть к "крайне правым" художественным группировкам в школе мы не могли - это был бы возврат к дореволюционной, ненавистной для всех нас кинематографии. И тогда мы, то есть Хохлова, Пудовкин, Комаров, Барнет, Подобед, Фогель и я решили отделиться от Ильина и работать самостоятельным коллективом.

Нашей творческой программой было изучение особенностей киноискусства, установление приемов и законов актерской игры и режиссуры без схоластичных теорий Ильина, без его бесконечных, отупляющих актеров репетиций - мы любили жизнь и всеми своими помыслами стремились на производство. Мы хотели во что бы то ни стало, несмотря на голод и холод, на отсутствие пленки, на разрушенные ателье, - снимать, снимать и снимать. Снимать так, чтобы наши картины смотрели зрители.

Так произошло отделение "кулешовской" группы и наше переселение в Опытно-Героический театр ГИТИСа под руководством Бориса Алексеевича Фердинандова.

Постепенно мы приблизились к производству: научились фотографировать, писать сценарии и сняли три картины - "Приключения мистера Веста в стране большевиков", "Луч смерти" и "По закону".

Наше самостоятельное существование потребовало максимального напряжения воли и сил. Надо было добывать деньги для школы. НЭП и мешал, и помогал нашей жизни. Бедны мы были предельно. Благодаря тому, что у Кулешова осталось кое-что от старого гардероба, часть из нас была "приодета" -

один донашивал его кожаную куртку, другой - башмаки на веревочной подошве, а Пудовкин, помнится, ходил в брюках, состоящих из двух самостоятельных половин, скрепляющихся английскими булавками, которые иногда расстегивались все сразу. ..

Ради заработков мы начали выступать с короткими этюдами в ресторанах - это была черная и отвратительная работа. За столиками "Эрмитажа" сидели жирные, тупомордые богатые нэпманы и то с ужасом, то с вожделением смотрели на наши "ритмические представления". Вот уж поистине: "Ешь ананасы, рябчиков жуй!". Хохлова своей худобой вызывала в нэпманах ужас, а в антракте ее обступали цыганки из хора и с любопытством рассматривали стекляшки вокруг шеи, наперебой спрашивая: "Бриллианты настоящие? От кого?" Под утро мы опять клали вещи и реквизит на санки и тащили их по Москве.

Это был тяжелый хлеб, но он был не личный, а для дела, для коллектива, и мы не унывали. "Эх, яблочко, куда ты катишься..." - пели мы по дороге, а дома опять до утра вели бесконечные разговоры об искусстве, мечтали о производственной деятельности и готовились к очередным занятиям в "мастерской Кулешова".

Помимо ресторанов мы выступали в культурных очагах - в рабочих клубах, школах, даже в Колонном зале вместе с Екатериной Васильевной Гельцер. Особенно приятно было выступать в детских школах - там в качестве зарплаты мы могли есть сколько угодно белого хлеба, испеченного родителями, но с собой ничего не уносили. Какими прекрасными нам казались эти вечера и как после легко было тащить санки! Как-то Кулешов с Пудовкиным получили выгодный заказ - они должны были оформить ко дню авиации клуб "Главрыбы", и изготовили ряд огромных панно. Помню, на одном из них был изображен строй самолетов над морем, а по морю плавал кит, выпускающий эффектный фонтан, - так символизировалась солидарность "Главрыбы" с авиацией. Работу оплатили с волшебной щедростью - наша бригада (человека четыре) получила целую половину балыка.

Лев Кулешов:

Работа в коллективе-мастерской происходила интенсивно. День (вернее, вечер - днем многие служили) начинался с занятий боксом, акробатикой, ритмикой и пластикой. Преподавателями были сами ученики. Бокс преподавал Борис Барнет (он был очень талантливым боксером, исключительно красиво выглядевшим на ринге). Акробатикой занимался Сергей Комаров, который до начала кинематографической карьеры обучал гимнастике и акробатике в Главной Военной Школе физического воспитания трудящихся, ритмикой и пластикой занималась Ада Городецкая, молодая танцовщица, тоже наша ученица. Все члены коллектива и ученики были прекрасно физически тренированы:

боксировали, фехтовали, "крутили" переднее и заднее сальто, плавали, некоторые ходили по проволоке.

Помимо физических дисциплин мы занимались актерским и режиссерским мастерством, которое начали преподавать и Хохлова, и Пудовкин, и Комаров. Так, участь, многие сами начали учить.

Ранее, не имея еще возможности снимать на пленке, мы начали усердно заниматься фотографией. Фотолаборантская работа была обязательна для всех. Снимались учебные этюды и крупные планы: так был сделан фотоальбом коллектива.

Кроме фотографий все были обязаны делать не творческую, но полезную для коллектива работу - чинить электричество, делать декорации, шить костюмы, изготавливать бутафорию и т.д. В программе занятий коллектива было изучение света (для кино съемок) и управление автомобилем. Основными членами коллектива были: Пудовкин, Подобед, Барнет, Оболенский, Комаров, Фогель, Галаджев, Хохлова, Свешников. Административным руководителем был А. М. Шах-Назаров, его помощником - Барнет.

Отношение к работе и дисциплина в коллективе были действительно образцовые. Для поощрения особо отличившихся нами были придуманы шуточные знаки отличия - обыкновенные маленькие цветные пуговицы, которые накалывались на костюм в виде значков. За проявление высокой дисциплины, точности, аккуратности, инициативы, за работу через силу или во время болезни выдавалась синяя пуговица. За трюк, связанный с риском для жизни, выдавалась красная пуговица. За неоднократное присуждение красных пуговиц выдавалась белая. Фогель и Свешников имели белые, Пудовкин, Подобед, Комаров - красные и синие, Хохлова - синие.

Мы гордились тем, что в числе наших учеников были Сергей Михайлович Эйзенштейн и Григорий Александрович Александров - они учились в коллективе недолго, на правах "вольнслушателей", но первые кинознания, в особенности по монтажу, получили у нас.

Впоследствии я вступил с Сергеем Михайловичем как режиссером Пролеткульта в "коммерческие" взаимоотношения - наш коллектив и учеников пускали ранним утром в зал Пролеткульта заниматься физическими упражнениями и хождением по проволоке, а я за это читал лекции по киноискусству актерскому коллективу, которым руководил Эйзенштейн.

Лев Кулешов и Александра Хохлова:

За время своего существования Институт несколько раз реорганизовывался - вначале это была Государственная школа кинематографии, а потом техникум - ГТК.

Самым значительным явлением гетековской жизни следует считать создание в 1928 году учебно-исследовательской мастерской гениального кинорежиссера Сергея Михайловича Эйзенштейна. В мастерской учились Л. Оболенский, Г. Александров, И. Пырьев, В. Корш-Саблин, М. Штраух, Г. и С. Васильевы (создатели "Чапаева") и др.



В 1930 году ГТК был преобразован в Государственный институт кинематографии - ГИК. С 1934 года режиссерский и сценарный факультеты ГИКа были реорганизованы в Академию, точнее, типа Академии. На факультеты принимались лица с законченным высшим образованием и имеющие производственный стаж работы в той или иной области искусства. Обучение стало практическим - при Академии организовался павильон для звуковых кино съемок, появилась съемочная и осветительная аппаратура. Для съемочной работы "академиков" мы пригласили старейшего оператора Александра Андреевича Левицкого, который консультировал операторскую часть постановок.

Были созданы новые кабинеты - режиссуры, сценарный, операторского мастерства. Лекции стенографировались. Значительно расширилась фильмотека. Стали вводиться дипломные работы. В Академии развернулась научно-исследовательская работа, приступили к созданию программ. Началось преподавание системы Станиславского Кедровым. Мы сами пользовались этой возможностью - изучали "систему", посещали лекции Эйзенштейна.

В Академии на режиссерском факультете учились А. Андриевский, И. Анненский, А. Столпер, К. Папинашвили, Я. Фрид, Г. Ованесян, П. Вершигора, А. Фролов, А. Каплан и др. Сценарный факультет окончили Е. Помещиков, М. Папава, И. Назаров, Б. Ласкин, А. Сазонов, Р. Юренев и др. "Академики" много работали в павильоне и на площадке над постановкой новелл. С последним выпуском мы провели интересную экспериментально-учебную работу: постановку на площадке одного и того же рассказа одиннадцатью режиссерами. Такой опыт наглядно показал, какое огромное значение имеет режиссерская и актерская трактовки образов. При одном и том же тексте интонация вещи, ее стиль и понимание у одиннадцати режиссеров были совершенно разными. Это помогало видеть ошибки и достоинства всех и каждого в отдельности.

В 1938 году был снова восстановлен ГИК как нормальное высшее учебное заведение всесоюзного масштаба - Всесоюзный государственный институт кинематографии.

В этот период самым лучшим педагогом ВГИКа был Сергей Михайлович Эйзенштейн. С ним мы по очереди занимали пост руководителя кафедры кинорежиссуры. Я счастлив, что мне удалось удостоиться дружбы такого гениального режиссера и педагога. Отношения Эйзенштейна с товарищами - педагогами и студентами - были удивительно душевными, простыми и мудрыми, его энергия была неистощима, знания - энциклопедичны.

Несколько лет во время преподавания Эйзенштейна во ВГИКе не было возможности производить съемочные работы, тогда Сергей Михайлович работал систему защиты режиссерских дипломов на бумаге.

Сергей Михайлович помог мне написать учебник "Основы кинорежиссуры", рецензировал мою докторскую диссертацию, чрезвычайно многому научил Л. Оболенского, С. Скворцова, А. Хохлову, И. Долинского, В. Нижнего, Е. Фосса, И. Жигалко и многих других наших преподавателей.

Смерть Эйзенштейна была большой потерей для кинематографа всего мира и, конечно, особо остра для родного ему ВГИКа и всех нас, его товарищей и учеников...

ВГИК продолжал жить. Пришли новые поколения замечательных педагогов: И. Савченко и А. Довженко, С. Герасимов, Т. Макарова, М. Ромм, С. Ют-

кевич, Г. Александров и др. Все они внесли огромный вклад в дело воспитания кинематографической молодежи.

Достаточно только перечислить наиболее известных режиссеров нового поколения в советском кино, чтобы убедиться в результатах работы ВГИКа. Зритель хорошо знает режиссеров художественного, хроникального и научно-популярных фильмов: Чухрая, Кулиджанова, Басова, Сегеля, Егорова, Победоносцева, Бондарчука, Хуциева, Фигуровского, Алова и Наумова, Ростоцкого, Вульфовича, Курихина, Махнач, Катаняна, Райтбурта, Вермишеву, Дербышеву, Рязанова, Нифонтова, Ходжикова, Бунеева, Таги-Задэ, Рыбакова, Швейцера, Венгерова и др.

...Мы рассказывали о работе режиссерского факультета, только о нем, о других факультетах пусть расскажут другие...

1962 г.

ЛЕКЦИИ ВО ВГИКе

Основы кинорежиссуры²

16 октября 1958 г.

Хочу напомнить вам место из предисловия к "Основам кинорежиссуры", написанное С.М.Эйзенштейном, где содержится одно очень ценное наблюдение, которое довольно точно определяет задачу курса, который я буду вам читать. Он писал: "В своей истории газетного дела А. де Шамбюр в разделе, посвященном "маленьким объявлениям" больших газет, приводит в виде курьеза следующее объявление из американской газеты за 1881 год: "Имею честь известить моих друзей и знакомых, что преждевременная кончина унесла мою дорогую супругу в тот момент, когда она мне подарила сына, для которого я ищу кормилицу, в ожидании встречи с новой подругой жизни, молодой, красивой и имеющей не менее двадцати тысяч долларов приданого, чтобы помочь мне расширить мое всем известное предприятие по продаже готового белья, которое я хочу ликвидировать путем распродажи по самым низким ценам, прежде чем его снова открыть в новом доме, выстроенном под № 174 на Двенадцатой авеню, - где кроме того сдается в наем ряд великолепных квартир".

Трудно без смеха читать это объявление. Оно смешно потому, что оно очень человечно. С одной стороны, это очень правдивая картина тех клубков, в которые иногда свиваются наши мысли, особенно когда на нас одновременно обрушивается столько же разнообразных хлопот, как на этого бедного вдовца, счастливого отца, многообещающего жениха и озабоченного домохозяина.

И, с другой стороны, в нем абсолютно отсутствует то последовательное *разматывание* подобного клубка, которое необходимо, когда

² Лекции, прочитанные Л.В.Кулешовым на киноведческом факультете ВГИКа, публикуются впервые в полном объеме. Печатаются по книге: Кулешов Л. Вопросы кинорежиссуры. М., ВГИК, 1981; а также по рукописям, хранящимся в кабинете режиссуры ВГИК и в РГАЛИ. Ф.2679, оп. 1, ед. хр. 391, лл. 1-53.

многообразное содержание мыслей стремится к удобочитаемому изложению³.

Именно удобочитаемое изложение, иначе - членораздельность, является первым условием, независимо от того, в какую форму воплотится вихрь мыслей человека, будь то литература, живопись, скульптура, музыка, танец.

Мы будем говорить с вами о кино. Мы будем анализировать, какими путями возможно членораздельно и вместе с тем связно облекать в кинематографическую форму клубок своих эмоций и страстей, идей и мыслей.



Вы уже хорошо знакомы с кинематографом и должны знать, что лучшие режиссерские кинокартины, лучшие постановки получаются тогда, когда режиссер целеустремлен, когда ему есть что сказать, когда он во что бы то ни стало хочет утвердить свое понимание мира, свое

³ Кулешов Л. Основы кинорежиссуры. Репринтное издание. М., ВГИК, 1995, с.9.

понимание событий. Вот тогда получается значительное кинематографическое произведение, значительные картины. Это происходит тогда, когда творчество режиссера идейно, когда режиссер захвачен теми идеями, которые он показывает, проводит и доказывает через свое кинематографическое творчество. Когда режиссер берется за совершенно для него точное, определенное и ясное, тогда ему сопутствует успех. Вспомним такой фильм, как "Броненосец "Потемкин", создавший славу советскому кинематографу и повлиявший на развитие кинематографа всех стран. Вспомните такую картину, как "Чапаев", прогремевшую на весь мир глубокой идейностью, замечательным кинематографическим мастерством. Режиссерам было что сказать, и то, что они ею сказали, явилось чрезвычайно важным не только для них, но и для многомиллионного зрителя, как и картины Чаплина ("Новые времена", "Огни большого города") - образец глубокой *поглощенности* судьбой героев.

Мы с вами знаем, что главное в искусстве, литературе, живописи, театре, кино - это идея, воплощенная в художественные образы. Но это не значит, что всякое произведение, идея которого значительна, правильна, революционна, всегда будет полноценным художественным произведением, т.е. что идейная направленность является гарантией успеха каждого художественного произведения. Правильно выбранная или правильно поставленная идея еще не означает, что художник создал полноценное произведение. Если мастерство художника дает ему возможность воплотить эту идею языком своего искусства, тогда получится действительно подлинное произведение.

Не может существовать выдающегося художественного произведения без высокой идеи, но и при наличии такой идеи художественное произведение получается лишь в результате ряда условий.

Какие же это условия?

Прежде всего идея в художественном произведении воплощается в образах, вы это знаете, а образное мышление - это мышление художника.

Художник - это человек, обладающий прежде всего талантом, при этом обязательно знающий жизнь, умеющий видеть жизнь и умеющий в жизни отбирать типичное, главное, обобщать эти образцы. И, кроме того, он должен владеть в совершенстве мастерством, т.е. техникой своего дела. Различные виды искусства отличаются друг от друга сред-

ствами своего выражения: язык живописи - рисунок, язык музыки - звук. А что такое кино?

Кинокартина - произведение кинематографического искусства. Следовательно, все, что нам известно о различных видах искусства, приложимо и к кинематографу.

Идея, воплощенная в художественные образы, является основным, главным в кинематографическом произведении.

Язык кинематографа особо многообразен, так как в кинокартине объединяются различные виды искусства - литература, игра актеров, музыка, живопись и архитектура.

Что главное в режиссуре? Режиссеру нужно много и упорно учиться. (С. М. Эйзенштейн давал одно очень точное определение, когда его спрашивали, всякий ли может быть режиссером. Он говорил в шутку: "Всякий, только одному нужно учиться пять лет, другому двести".)

Итак, одно из неперемненных условий для обучения режиссера - это талантливость; если режиссер талантлив, он, прежде всего, должен понять, что художественные произведения не создаются наитием свыше, в результате внезапно появившегося вдохновения. Так не бывает.

Художественные картины создаются в результате упорной и кропотливой работы. Это очень большой труд. Если режиссер талантлив, его талант требует пищи по двум направлениям: прежде всего непрерывного изучения действительности и глубокого понимания ее. Необходимо иметь непосредственный жизненный опыт и, кроме того, необходим огромный труд по непрерывному совершенствованию профессионального мастерства.

Поэтому каждый режиссер должен знать философию, должен изучать общую историю, историю своей Родины, должен много и упорно читать, изучать классиков, современную литературу, учиться у классиков теории литературы и драматургии, должен уметь отбирать и систематизировать прочитанное. Живя активно и работая, режиссер должен уметь наблюдать жизнь и систематизировать свои наблюдения, должен любить и понимать живопись, архитектуру, скульптуру, музыку, театр, танцы, - все виды искусства. И режиссер должен отлично знать искусство кинематографа, знать, как его развивать, и для этого овладеть техникой этого искусства.

Кроме того, работа кинорежиссера чрезвычайно тяжела физически. Поэтому необходимые условия режиссерской профессии - это здоровье, выносливость, сила, энергичность.

Но зато работа в кинематографе дает и определенные преимущества, возможность встречаться с людьми разных профессий. Возможности встреч для кинематографистов можно считать неограниченными, и та масса людей, с которыми им приходится знакомиться, изучать, познавать в своей работе - тоже настолько разнообразна, что это создает для кинематографиста совершенно особую, увлекательную, чрезвычайно полноценную жизнь.

Сейчас мы все имеем дело со звуковым кино. Мы знаем, что в кино с двух негативов - с одного, получившегося в результате записи звука, и с другого, получившегося в результате съемки изображения, - печатается (посредством копировального аппарата) на одну пленку позитив картины. Для того, чтобы звук, записанный одним аппаратом, совпадал с изображением, снятым другим аппаратом, оба аппарата при съемке должны работать синхронно с одной скоростью (синхронность осуществляется благодаря применению электромоторов, вращающихся с одинаковой скоростью).

Зукозаписывающий аппарат устанавливается не там, где происходит съемка, а в другом помещении. Звук и изображение снимаются разными аппаратами на отдельных пленках.

Кинопленка состоит из последовательно расположенных "картинок" - клеток или кадров. В нормальной картине может содержаться до 3 тысяч кадров. Обыкновенная звуковая картина показывается со скоростью 24 кадра в секунду. Следовательно, с этой частотой производится киносъемка.

Таким образом, если мы снимаем движение, длящееся одну секунду, на пленке оно будет выглядеть как 24 неподвижных кадра или клетки. В одном метре пленки содержится 52 кадра.

Представьте, что написана сцена, где идет диалог. Как определить метраж? Я уверен, что режиссеры и операторы на третьем курсе еще не умеют этого делать. Как определить? При грубом подсчете мы можем установить, что для определения метража действия надо время действия в секундах разделить пополам и получится длина куска в метрах.

Представьте такую сцену.

Директор взглянул на студента, подумал и сказал: "Я вас смогу принять в пятницу в 11 часов утра". "Спасибо", - ответил студент и пошел.

Сколько метров займет этот кусок? Большинство начинающих ошибаются всегда в одну и ту же сторону, в сторону уменьшения метража.

Попробуем прочесть всю сцену. Диалог прочесть недостаточно. Директор взглянул на студента, подумал, сказал фразу. Все это занимает время. Какое-то время необходимо, чтобы фраза дошла до студента. Студент сказал "спасибо" и ушел из кадра. И на это какое-то время нужно. Поэтому лучше всего как бы проиграть всю сцену, представить ее.

Директор взглянул и сказал: "Я могу принять вас в пятницу в 11 часов". Пауза. "Спасибо". Студент идет в сторону. 14 секунд. Разделите пополам. 7 метров.

Если действие длится 10 секунд, длина пленки, на которой оно снято, будет примерно 5 метров, потому что в метре 52 кадра. А движение идет 24 кадра в секунду.

Значит, одно из первых упражнений кинорежиссера по освоению кинематографической техники - это определение времени действия и количества метров пленки, необходимых для съемки данного действия, т.е. определение метража.

Опыт показывает, что практически нужно еще сделать прибавку, примерно, процентов 25 к тому метражу, который получился от деления времени. Эти 25% обыкновенно заполняет актерская игра и соответствующее удлинение темпа разговора. Одно дело, когда вы просто читаете, другое дело, когда действует актер. Актер тратит больше времени, чтобы сказать фразу, потому что он эту фразу окрашивает эмоционально.

А сколько времени необходимо показывать на экране неподвижный предмет, чтобы зритель успел его разглядеть? Вот зажигалка, мы ее снимаем крупно. Сколько надо ее показывать - полметра, метр или два метра? Сколько метров нужно затратить, чтобы один какой-то конкретный, ясно выраженный предмет дошел бы до зрителя? Это молодые режиссеры очень редко правильно определяют.

Я сразу дам ответ: показывать неподвижный предмет на экране надо столько времени, сколько это необходимо для ясного и четкого восприятия изображения зрителем, т. е. не одно мгновение (2-3 клетки, 2-3 кадра), а полсекунды, одну секунду, две секунды - полметра, метр, полтора метра.

Вы сами понимаете, что чем сложнее будет тот предмет, который мы показываем неподвижным, тем больший нужен метраж. Если, скажем, мы положили коробочку спичек - это первый кадр, второй кадр - зажигалка - одинаковый план. А если показ спичек и зажигалки по времени должен быть разный? Ведь зажигалку труднее рассмотреть, она сложной конструкции. Показ спичек проще. А если вы показываете неподвижную картину, живописную, то чем сложнее будет картина (скажем, пейзаж), чем больше там деталей, тем больше метража потребует показ данного неподвижного кадра.

На пленке с правой стороны расположено изображение, с левой стороны - звук. Вам необходимо также уметь определять длину звука. Это очень важно для практики.

Я вам нарисую на доске.

Вот пленка, кадр: в кадре, предположим, человек. Берем его неподвижно, в одном и том же положении, а с левой стороны идет дорожка звука - разного формата елочка.

Как определить длину движения по кадру, как определять метраж действия, мы уже узнали. Но у звука есть своя самостоятельная длина. Здесь, скажем, выстрел из пистолета, в этом месте (рисует на доске). Если он в этом кадре (показывает), это не значит, что он будет такого же размера, как весь кадр, он будет другого размера.

Могу привести примеры. Длина звука выстрела - это примерно 20 - 25 см. Если перевести на кадры, это примерно 12 кадров.

А вот слово команды: "Начали". "Начали" - это короче выстрела, так как у выстрела есть эхо. Звук шагов, одного шага занимает 10 см, 4 - 5 кадров. Примерно так же, как "начали".

Имейте в виду, что елочка звукозаписи имеет различный рисунок в начале и конце звучания. По этому рисунку можно различать звучание: оно то меньше, то больше, то совсем тоненькая линия.

В связи с этим еще одну вещь надо точно запомнить. Картина состоит из кадров: один кадр, потом второй, третий, четвертый и т. д. Их

разделяет полоса, которая останется на изображении, если не будет обтюратора.

Обтюратор имеет такой вид (рисует). Пока идет открытая часть круга - вы видите кадр. Когда идет непрозрачная часть обтюратора, изображения вы не видите, в это время происходит смена кадра. Кадр на экране должен стоять некоторое время неподвижно, он стоит $1/16$ секунды в немом фильме, в звуковом - $1/24$ секунды.

Соответственно немые картины снимают с частотой 16 кадров в секунду, а звуковые - с частотой 24 кадра в секунду. Готовая пленка движется перед объективом съемочного аппарата не непрерывно, а прерывисто. Изображение движется скачкообразно, в зависимости от работы обтюратора и того крючочка, который подает пленку. Крючочек называется грейфером.

Для того же, чтобы проецировать звук, необходимо, чтобы пленка со звуковой елочкой, записью звучания, проходила не скачкообразно, а непрерывно. Изображение должно двигаться прерывисто, а звук - непрерывно.

Вам нужно знать, как это технически осуществимо.

Вверху и внизу делается петля. Вот объектив дает изображение, пленка идет сюда. Здесь делается петля (рисует на доске), перед барабаном, который подает грейфер, и двигает еще раз барабан вторая петля. Это петля, которая нужна для остановок и дерганья пленки. А снизу пленка проходит через микрообъектив, который освещает звуковую дорожку, и путем электрического соединения через усилители он переходит на репродукторы.

Как при этом добиться, чтобы изображение и звук совпали в том месте, где человек вскрикнул "А! "? Ведь когда изображение здесь, в точке "А", соответствующий звук будет находиться впереди в точке "Б". И это расстояние равняется 20 кадрам. (Поясняет на доске.)

Это режиссеру нужно знать. Но он почти никогда в жизни с этими 20 клетками не встречается; только в одном случае может встретиться, если ему надо исправить готовую картину или картина еще находится на монтажном столе. Тогда и подгоняется звук "А" к изображению, где произносится это "А".

Режиссер практически всегда имеет дело с точным совпадением звука и изображения, а передвигает на 20 клеток эту пленку монтажни-

ца. Это режиссера не касается, это технологический момент. Если проекция идет на двух пленках, а не на одной, это касается монтажниц и механика.

В "Основах кинорежиссуры" записано:

Запомните: знайте о 20 клетках и забудьте о них во время работы на двух пленках.

Когда исправляете картину, напечатанную уже на одной пленке, считайтесь с 20 клетками, иначе вы сможете "зарезать" нужное слово, нужный звук.

Причем 20 клеток - это стандарт, который установлен для советской кинематографии и для мировой кинематографии, он колеблется между 20 - 22 клетками.

Перейдем к кинокадрам. Мы будем возвращаться к этому два раза. Сегодня поговорим в общих чертах, а потом специально, когда будем заниматься проблемой кадра, посвятим этому несколько лекций.

Прежде чем говорить о сценарной и режиссерской разработке, нам нужно предварительное знакомство с кинокадрами.

Каково отношение сторон в нормальном кадре? Примерно 3:4.

Широкий экран имеет разное отношение сторон. Об этом будем говорить специально, но можно считать, что широкий экран относится как 1:2 или 1:2¹/₄.

Когда вы смотрите старые картины, вы наверное удивляетесь: пропорция кадров меняется. В немом кино пропорции кадров были почти такие же, как теперь 3:4. Затем появился звук. Где его печатать? И вот заняли у изображения дорожку, и пропорция кадров изменилась, стала несколько другая. Раньше кадры непосредственно друг с другом смыкались, а сейчас сделали темную полоску и вернули прежнюю пропорцию кадров.

В старых звуковых картинах отношение сторон 18:22 вместо 18:24. Эта форма продержалась несколько лет, а теперь установили новые пропорции. Наиболее точное определение современного кадра 16:22.

Представьте себе раму картины. Отношение в этой раме 3:4. Вынем картину из рамы и через раму посмотрим на окружающее. То, что мы увидим в рамке, - это и есть кадр.

Я думаю, вам не трудно догадаться, что каждая клеточка, на которой снято изображение, это всегда кадр, но каждая новая клетка - это не обязательно новый план.

Представьте, что вы сняли неподвижную зажигалку. У вас 52 клетки, 52 кадра, но на самом деле это один план. Если зажигалка имеет ножки и прыгает, получатся разные кадры, поскольку она поднимается и меняет композицию.

Вот у вас, предположим, один кусок имеет 8 клеток. Тут стоит человек (рисует). Потом он повернулся в эту сторону, пошел сюда и стал здесь. Кусок снят с одного места. А кадр один и тот же или нет? Кадр видоизменяется: одна композиция, другая композиция и третья композиция. Условно одна клетка называется кадриком, а понятие "кадр" для кинематографа шире. Отличие кинематографического кадра от фотографического заключается в том, что в нем, как правило, происходит движение, его композиция видоизменяется непрерывно.

Это одна из главных особенностей кинематографического кадра. То есть, мы говорим, что это один и тот же кадр, но знаем, что композиция в этом кадре все время меняется.

Кинематографический кадр - это такой кадр, в котором объекты располагаются не неподвижно, а находятся в движении, перемешиваются. Точнее, в кинематографическом кадре происходит действие, заключающееся во взаимосвязи движения и статики.

Поэтому кинематографический кадр должен строиться не по законам "статической" композиции, как в живописи или фотографии, а по особым законам, соответствующим наличию в кадре движения - постоянных видоизменений композиции.

Когда мы перейдем к теме "Кадр и монтаж", мы более подробно ознакомимся с особенностями кинематографической композиции кадра.

Пока запомните: движение в кадре всегда или большей частью видоизменяет его композицию.

Если действие у вас снято не с неподвижной точки зрения аппарата, а "с движения" - движущимся аппаратом, кадр будет непрерывно видоизменяться.

Каждый новый кадр - новая композиция.

Будем продолжать рассматривать окружающее нас через рамку, из которой мы вынули картину. Мы можем видеть через рамку окружающее на разных расстояниях: очень близко, подальше - "средне" и "общее". Я вам советую вырезать такую штуку и потренироваться. Вы можете смотреть на окружающее как бы в кадре, и в зависимости от того, как далеко вы отнесете от глаза бумажку, вы по-разному увидите окружающее.

Тот размер, в котором вы видите это окружающее, и является определением понятия плана. Какой план вы видите? Кадр - это ограниченное пространство. А в какой степени вы его ограничиваете - это уже называется планом. И смотря через дырочку бумаги, вы увидите, что окружающее можно видеть очень близко, т. е. крупно, подальше - средне и далеко - в общем плане.



23 октября 1958 г.

Как я уже говорил в прошлый раз, в кино наиболее распространенное определение планов - крупный, средний и общий. Но в учебных условиях оно оказывается недостаточно точным.

В кино довольно распространено такое определение планов: крупный, средний и общий, но эта терминология в производственных и, особенно, в учебных условиях неточна, и для более точного названия планов предлагается классификация, разработанная нашей кафедрой.

Для того чтобы говорить о композиции, о построении кадра, необходимы более точные понятия о планах, о размерах объекта, заснятого в данном кадре. И вот наша кафедра пришла к следующей классификации планов:

1. Очень крупно: это очень крупное лицо человека или деталь объекта. Подобные кадры также называют часто "деталь". Вот примеры очень крупных планов или деталей (рисует на доске). Здесь только голова человека, без плеч.

2. Крупный план - это голова человека, взятая по плечи. Это второй крупный план.

3. Крупный поясной план - часть туловища по локти. Подобные кадры режиссер Васильев в свое время рекомендовал называть первым планом.

4. Средний план - человек или группа людей, взятые по голени.

5. Средне-общий - человек или люди, взятые во весь рост, но без запаса пространства над головой или под ногами.

6. Общий - это объекты, взятые с окружающей обстановкой или природой.

7. Наконец, дальний - это объекты, взятые с большим количеством окружающей обстановки или природы.

Сейчас все чаще встречается определение "глубинный кадр". Обычно это кадр, состоящий из крупного-среднего на первом плане действия и общего или среднего на втором плане действия. Допустим, мы берем крупный поясной план человека, а в глубине у нас стоит человек общим планом. Вот это соединение в одном плане крупного и среднего дальнего или общего, взаимоотношения разных крупностей в одном и том же кадре называются глубинным кадром. Это будет 8-й подраздел, который относится ко всем предыдущим семи названиям планов, потому что любой из семи планов может быть глубинным, если он соединен с планом иной крупности в одном кадре, и в них имеются элементы одной и той же композиции.

Но вот в чем бывают недоразумения. Относительно легко определить название планов снимаемого действия нормальных взрослых людей, при съемке животных или небольших предметов и, наоборот, для больших предметов определять планы значительно труднее.

Например, запеленутый ребенок. Каким планом он снят - неизвестно. Первое, что приходит в голову - сказать, что это крупный план. А почему не общий? Или мы с вами видим в кадре паровоз. Паровоз снят во весь кадр. Естественно было бы сказать, что это общий план. А почему общий? Или вот карандаш лежит на столе. Это какой план - крупный? А почему не общий, почему не крупнопоясной?

Утвердился чрезвычайно простой эталон, по которому легко проверить название планов.

В тех случаях, когда название плана не ясно (в случае съемки детей, животных, вещей мелких и очень крупных, природы), мы рекомендуем определять название планов, взяв как измерительный эталон фигуру взрослого человека, т.е. в затруднительных случаях представляя себе в центре кадра (в том месте, на которое наводит фокус оператор при съемке) взрослого человека.

Если взрослый человек поместится в кадре соответственно "крупному плану", это и будет "крупный план", если соответственно среднему плану - это будет средний план и т.д. Если ребенок в кадре, это не то крупный, не то общий план, а когда сюда войдут руки матери, вы уже по рукам совершенно точно определите, что это будет крупный поясной план. Если вы сюда подведете человека - на это место (рисует на доске), то он выйдет у вас как крупный поясной.

План паровоза будет общий (а не крупный), так как если вы поставите рядом человека, обнаружится, что у нормального паровоза колеса равняются человеческому росту.

Для простоты и точности в сценарии пишут: во весь экран ручка, во весь экран карандаш.

При съемке через телескоп или микроскоп луна и какая-нибудь бактерия могут быть одного и того же размера. Тут понятия плана абсолютно условные.

Так как чаще всего мы имеем дело с людьми и определения плана важнее всего для людей, все определения плана даются в расчете на человека; а когда приходится снимать предметы, животных и детей, то мы как измерительный эталон подставляем человека и говорим: во весь экран такой-то предмет в кадре занимает такое-то место.

На практике та терминология планов, которую я вам сейчас объяснял, не применяется. В производственной работе, режиссерской, операторской, в официальных документах это деление на 7 - 8 планов не су-

ществует, там обыкновенно пишут: крупный, средний, общий, - иногда говорят: глубинный. А в учебных режиссерских разработках, в научных изысканиях при кадровке требуется более подробное и точное определение планов.

Когда мы перейдем к разделу "Кадр и монтаж", вы убедитесь, что такое уточнение чрезвычайно важно.

Должен сказать, что по этому вопросу не установлено общих точек зрения и, к сожалению, каждый режиссер, каждая студия, каждый теоретик по-разному трактуют способы и методы определения планов. Но что-то общее все-таки есть, и с помощью нашей вгиковской более точной терминологии вам будет легче анализировать кадры.

Зачем нужны разные планы? Предположим, произошло событие, актеры разыграли сцену. Содержание сцены берем самое примитивное. За столом муж и жена завтракают. Муж пьет чай и одновременно читает газету. Жена погружена в решение кроссворда. Допив чай, муж смотрит на часы, часы показывают восемь. Он целует жену и уходит.

Давайте рассмотрим всю эту сцену в нашей рамке, с общего плана.

Если вы внимательно посмотрите, в этой сцене вам захочется в ряде мест дать детали, показать их не в общем плане, а более крупно.

Глядя на действия актеров только издали, вы не всегда одинаково отчетливо будете видеть. В некоторые моменты действия вам захочется увидеть его детали покрупнее, таким образом, чтобы ненужное, лишнее в данный момент не мешало.

Глазом можно сосредоточиться на том, что нашему мозгу необходимо в данный момент видеть, осознать. Я, глядя на происходящую сцену, невольно смотрю на отдельные детали, оставляя все остальное как бы вне фокуса, как бы вторым планом.

Приступая к съемке того куска, о котором я говорил, мы поставим не один съемочный аппарат, фиксирующий "общий план" сцены, а несколько аппаратов, чтобы и нужные нам детали действия, нужные "укрупнения" также были засняты. Разные аппараты будут снимать разные планы: один аппарат мы ставим на "общий план", второй так, чтобы он снимал "крупно" действия мужа за столом, третий так, чтобы были засняты действия жены, четвертый так, чтобы увидеть "крупно" кроссворд в журнале, пятый так, чтобы увидеть только часы, показывающие восемь, и т.д.

Заснятую пленку надо проявить и напечатать. И получилась у нас не одна пленка, а пять - соответственно количеству аппаратов.

Каждый из этих кусков пленки называется монтажным куском.

Если мы возьмем этот кусок (показывает на доске), вырежем все ненужное, лишнее, соединив в логической последовательности подготовленное развитие, мы смонтируем сцену.

Что такое монтаж кинокартины? Это довольно правильно определил режиссер Сергей Васильев. Я процитирую вам:

"Монтаж - это сборка. В применении к кинематографии этим словом принято называть сборку кинокартины (фильмы).

Как известно, картина составляется из ряда сменяющих друг друга в определенной последовательности кусков различной длины, содержащих какой-либо момент действия.

Каждый такой кусок, являясь частью целого, т.е. кинокартины, естественно должен быть разумно увязан с другими в отношении связности отрывка действия, происходившего в одном куске, с отрывками действия, развертывающего в соседних кусках.

Иными словами, возникает требование *преемственности кусков действия*. Каждый включенный в картину кусок должен или служить необходимым результатом предшествующих, или обязательной предпосылкой для последующих, *т.е. наличие его в ряде кусков фильма должно быть оправдано*"⁴.

Это определение довольно точное. К этому нужно добавить, что основной принцип монтажа - это принцип художественных сопоставлений - принцип сопоставления явлений, событий, поступков, изобразительных элементов по отношению друг к другу.

Система сопоставлений неразрывна с основной художественной мыслью, с основной целеустремленностью самого художника.

Вот возьмем, например, газетное дело. В мире происходит каждый день огромное количество событий. Они через телеграфные агентства, через специальных корреспондентов собираются в газетах различных стран, различных политических направлений и различных стилей. События, которые происходят в течение дня, для всех газет совершенно одинаковы, но разные газеты по-разному сопоставляют эти события и разные события находят разные толкования, разное отношение.

⁴ Васильев С. Монтаж кинокартины. М.-Л., 1941, с.3.

Вот эта сила сопоставлений и дает характер газетному монтажу, дает характер литературе сопоставлений. Скажем, у Л.Н.Толстого эта сила сопоставления является основной в образной структуре его произведений, которая сродни кинематографическому монтажу.

Поскольку сцена, разыгранная перед киноаппаратом, заснята разными планами, то соединение их по смыслу - и есть монтаж, причем может быть монтаж сцены и монтаж сцен между собой, т.е. монтаж картины.

В данном случае мы имеем дело с монтажом сцены. Вот как она будет, примерно, выглядеть после монтажа.

Один кусок пленки - общий план: муж и жена в своей комнате пьют чай.

Второй кусок пленки, крупно: муж пьет чай и читает газету.

Третий кусок пленки, средний план: жена читает журнал.

Четвертый кусок, очень крупно: страница журнала - кроссворд.

Пятый кусок, крупно: муж кончил пить чай.

Шестой кусок, очень крупно: часы на стене показывают восемь.

Седьмой кусок, крупно: муж положил на стол газету. Встал и...

Восьмой кусок, общий план: ...подошел к жене, начал прощаться...

Девятый кусок, средний план: муж прощается (продолжает прощаться) с женой.

Если посмотрим смонтированную сцену на экране, мы увидим стройный логический показ действия наших актеров. Мы сняли пять кусков действия, а смонтировали сцену из 9 кусков. Вы на это не обратили внимание. Для этого, где надо, разрезали монтажные куски и из них вынули ненужное, а из нужного составили изложение сцены в ее логически последовательном порядке.

Нужно запомнить, что монтажный порядок кусков определяется также и ритмом развивающегося действия. Ритм действия влияет на монтаж. Тот или иной ритм выражает отношение режиссера к действию на экране, подчеркивая определенный эмоциональный характер этого действия.

Наиболее примитивное ритмическое строение фильма - это подчинение монтажа ритму действия. В более сложной форме ритмическая структура определяется эмоциональным отношением режиссера к снятому материалу.

Вероятно, у вас возникал вопрос, нужно ли сцену снимать несколькими аппаратами. Зачем тратить пленку впустую, не проще ли снимать несколькими аппаратами по очереди или одним аппаратом, прерывая действие актеров в соответствующих местах и перенося аппарат туда, куда это необходимо для съемки разных планов?

Безусловно, так работать экономнее и проще. Обычно так и снимаются картины. Но съемка действия разными планами, производимая одним аппаратом, создает особые условия работы актера для кинематографа. В этом случае актер не непрерывно играет сцену перед аппаратом, а со значительными перерывами посередине действия, т.е. играет сцену по кускам.

При такой съемке, пока на каждый кадр заново устанавливается аппарат, актер вынужден ждать и помнить переживания своего героя и свои ощущения прерванного действия так, чтобы суметь на съемке продолжить его в том же настроении, в том же темпе и ритме. Кроме того, актер должен запомнить каждое свое движение из куска в кусок, ибо, если он в общем плане держал газету левой, а в следующем за общим - крупном плане - будет держать газету правой рукой, эти два плана логически не сойдутся друг с другом - не смонтируются.

Вот почему работа актера для экрана имеет свои особенные, присущие только кинематографу трудности.

В исключительных случаях поэтому применяется съемка несколькими аппаратами. Это делается тогда, когда прерывать сцену не представляется возможным. Например, взрыв моста или массовка, в которой участвует тысяча кавалеристов, несущихся в атаку. 10 раз нестись в атаку не рентабельно, и ставится 10 аппаратов: один снимает ноги, другой головы, сбоку, снизу, сверху. Все происходит одновременно и из этого монтируется картина кавалерийской атаки. Или строят большой настоящий мост и взрывают. Момент взрыва моста должен быть снят пятью или десятью камерами.

Но всегда снимать сцену несколькими аппаратами нельзя, так как будет слишком много пленки тратиться зря, к этому надо прибегать в исключительных случаях.

А вот знаменитый американский режиссер Гриффит чрезвычайно часто пользовался одновременной съемкой несколькими камерами. Это облегчает монтаж, облегчает и работу актеров.

Теперь перейдем к звуку. Я не говорил вам ничего о звуке умышленно. Мы провели первую теоретическую съемку, не записывая звук. Теперь давайте снимем со звуком. Давайте снимем первый кусок общего плана.

В этом плане звука нет. Снимаем так, как снимали раньше. Теперь поставим кинокамеру для съемки второго куска - крупный план мужа. Этот кусок звуковой. Ставим микрофон так, чтобы, разумеется, он не попал в поле зрения съемочного аппарата. Помните, что этот аппарат находится в следующем помещении.

Слова мужа: "Пойдем завтра на карнавал". Надо произвести синхронную съемку, т.е. одновременно зафиксировать изображение и звук.

Слова жены можно записать сейчас же, посадив ее около микрофона, но вне поле зрения съемочного аппарата, или тонировать потом - озвучить план.

Давайте решим записывать звук после съемки изображения, это называется последующим озвучанием. Звук можно писать под экран, а можно - непосредственно на съемке.

Снимаем третий кусок. Будем снимать синхронно, двумя аппаратами. Ставим аппарат на кадр: жена внимательно читает журнал. Спрашивает мужа: "Река в Азии?".

Следующий кусок за этим будет крупно: журнал (немая съемка), но на этом плане должны быть слышны слова жены: "Говори скорее!".

Можно было бы этот (четвертый) кусок записать последующим озвучанием, но лучше, чтобы просьба жены была записана сейчас же после ее первой реплики.

Для этого мы будем снимать третий кусок не до слов "говори скорее", а включая и эти слова. Полученное изображение при монтаже обрежем после первой реплики, а пленку со звуком второй реплики захлестнем на изображение журнала с кроссвордом.

Если вы скажете, будто что-нибудь поняли, я вам не поверю. Вам нужно все нарисовать.

Кадры	Планы	Содержание кадра	Диалог	Звук	Музыка
1	Общий	За столом муж и жена завтракают. Слышна тихая музыка по радио.	Нет	Нет	Музыка радио

Вы увидите, что куски изображения не совпадают точно с кусками звука, у тех и у других свой порядок. Это чрезвычайно важно, на этом строится творческая основа звукового кинематографа (прочтите статьи Пудовкина в сборнике).

2	Крупно	Муж пьет чай и, читая газету, говорит:	Обязательно пойдем на карнавал. Жена отвечает (только слышен ее голос): С удовольствием, я заранее возьму билеты.
---	--------	--	---

Слова мужа мы записываем синхронно, а жена - за кадром, значит это не синхронно.

Фраза мужа - первый звуковой кусок, фраза жены - второй звуковой кусок.

3	Средний	Жена погружена в журнал. Спрашивает мужа:	Река в Азии?
4	Крупно	Страница журнала - кроссворд.	Голос жены продолжает: Говори скорее!
5	Крупно	Муж кончил пить чай. Посмотрел на часы.	Голос жены: Ну, говори скорее, река в Азии.

Это третий звуковой кусок.

А музыка по радио продолжается.

Это все один кусок.

Какое несоответствие: пять кусков изображения, диалога три куска, музыки один кусок. Все они по-разному относятся друг к другу.

Какие куски из этих трех (3, 4, 5) мы снимаем синхронно?

Третий. Слов "река в Азии?" (мы снимаем их с артикуляцией) достаточно для третьего куска. Затем повторные слова жены "Говори скорее, река в Азии" можно давать без ее изображения. Я предупреждаю оператора, что нужно включить аппарат. Технически происходит так: включаются два аппарата. "Приготовились! Внимание! Мотор!". Оператор записал изображение. Снимается изображение с разговором синхронно. В данном случае - третий кусок, то, как жена погружена в жур-

нал и спрашивает: "Река в Азии?". Дальше мне не нужно изображение жены, а нужен журнал и муж, который смотрит на часы. После того как жена спрашивает: "Река в Азии?", я предупреждаю оператора, он съемку прекратил, а звукооператор продолжает писать звук. В данном случае звука больше, чем изображения. Сначала эта запись звука пройдет синхронно, а дальше пойдет один звук, который я подложу под нужный кадр изображения.

6	Очень крупно	Часы "8"	В звуке будет пауза или бьют часы
7	Крупно	Муж положил на стол газету, встал, сказал:	Амур...
8	Средний	Муж подошел к жене, прощается, говорит:	Обь, Енисей, Аму-Дарья, Сыр-

(Это пятый звуковой кусок.)

9	Средний		Дарья - все реки Азии
---	---------	--	-----------------------

Это будет шестой кусок звука при девятом куске изображения, а музыка по радио будет идти все время.

Это обязательно нужно знать.

Если звук, снятый синхронно в одном плане, продолжается или начинается в другом, это называется звуковым захлестом.

Где у вас звуковой захлест в третьем звуковом куске?

Конечно, в четвертом и пятом кадре изображения.

А как мы поступим с тихой музыкой по радио? После того, когда смонтируем заснятую нами сцену, мы ее последовательно озвучим оркестром, который и будет изображать "тихую музыку по радио". Или мы запишем радио-музыку: вне всякой павильонной съемки.

Ну, а захотелось услышать с экрана бой часов? Мы звук боя часов также запишем на последующем озвучании, пригласив для исполнения "боя" специалистов-"шумовиков". Так как часы должны звучать - бить во время "музыки по радио" (на ее фоне), запись "боя" может проводиться одновременно с записью "музыки по радио". Но в нужный мо-

мент придется все точно рассчитывать по секундам, по метражу или производить это путем записывания на третьей фонограмме. На одной - диалог, на другой - музыка по радио, на третьей - бой и тиканье часов.

Когда куски немых и синхронных съемок проявлены и напечатаны, мы приступаем к монтажу. Надо монтировать параллельно на двух пленках: на одной изображение, на другой звук. Технически обе пленки на монтажном колесе пропускаются через специальный зубчатый барабан, удерживающий их в правильном соотношении друг с другом.

Кроме того, для монтажа звуковых картин существует специальный монтажный аппарат "мовиола", который показывает изображение на специальном экранчике. Это все необходимо знать.

Печатать звук одновременно с трех негативов нельзя. Поэтому с двух (или больше) пленок звук переписывается на одну пленку специальным аппаратом, называемым "ререкординг", или аппаратом для перезаписи. При перезаписи производится смешение отдельно записанных звуков, исправление их, выделение, усиление, уравнивание и т.п.

После перезаписи у нас снова две пленки - звук и изображение. Теперь с этих двух пленок легко напечатать один позитив.

Для того чтобы куски одновременно снятого звука и изображения при подборке точно совпадали, перед съемкой делаются синхронные отметки.

Синхронные отметки заключаются в том, что помощник режиссера хлопнет специальной хлопушкой перед микрофоном и аппаратом, снимающим изображение. При подборе кусков монтажник находит видимые на изображении соединения пластин хлопушки и точно их подгоняет к легко читаемому на звуковой пленке "звуку" хлопка.

Обыкновенно на щитке хлопушки пишется порядковый по сценарию номер кадра и делаются другие, необходимые режиссеру и его помощникам отметки (включая название картины).

При озвучании также делаются синхронные отметки.

Обыкновенно два раза хлопают, и по этим двум ясно читаемым на фонограмме хлопкам подгоняют пленку, а потом эти кадры отрезают.

Одна из важнейших особенностей кинематографа заключается в том, что куски звуковые и куски изображения имеют свой монтажный порядок, свою монтажную взаимосвязь и прямо не всегда связаны друг с другом. Этого иногда полностью не понимают даже режиссеры

третьего курса, но это необходимо понять, чтобы в дальнейшем разобраться в сложных вопросах монтажа.

30 октября 1958 г.

В прошлый раз мы с вами разбирали монтаж отдельной сцены, действие которой происходит в одном месте, с одними и теми же персонажами, в одно и то же время. Но, как известно, кинокартина составляется из ряда сцен. Совокупность сцен составляет эпизод; эпизоды, в свою очередь, составляют картину. Следовательно, мы можем считать, что кинофильм собирается, т.е. монтируется из отдельных сцен.

Основные законы монтажа отдельных сцен распространяются и на монтаж картины, но имеют некоторые свои особенности. Соединяя нужные нам элементы в определенной последовательности, т.е. соединяя разрозненные куски, мы должны их соединять в определенном, нужном для нашей художественной цели, для нашей задачи порядке. Вот эта сборка в определенном порядке отдельных кусков действия в целое художественное произведение называется монтажом фильма.

Запомните, что монтаж передает отношение режиссера к заснятому материалу картины, а тем самым помогает зрителю лучше видеть картину, лучше ее усваивать.

Как я вам уже раньше говорил, монтаж под разными названиями существует во всех искусствах, если понимать его как сопоставление частей, элементов целого произведения. Но значение монтажа в киноискусстве особенно важно, здесь он имеет исключительное значение. Чтобы понять это, сделаем некоторый исторический экскурс.

Мне суждено было стать одним из родоначальников так называемого монтажного кинематографа. Это не является моей заслугой: просто я жил и работал в благоприятное для этого время. Не было бы меня, был бы кто-нибудь другой.

Я начал работать в кинематографе мальчиком 17 лет. Это было в 1916 году. Когда я пришел в кино, к Ханжонкову, еще в царское время, мне довелось сотрудничать с замечательным русским режиссером Евгением Францевичем Бауэром, у которого я был художником (я по образованию художник). Я ставил тогда декорации. Бауэр был одним из наиболее передовых режиссеров своего времени. Его картины отличались очень высокими изобразительными качествами, может быть, еще

и потому, что он был не только режиссером, но и художником. Работая в оперетте, он не только режиссировал, но и писал декорации к спектаклям. В кинематографе он был именитым режиссером, я был его учеником и многое у него почерпнул.

Бауэр и был одним из первых режиссеров, который начал применять монтаж и крупный план. До него и параллельно с ним это делали и другие, но он придавал этому особенно большое значение.

В то время каждая картина имела примерно 30 составных кусков. Теперь количество монтажных кусков в фильме доходит до 600 - 900. И вот я обратил внимание, что когда действие в картинах Бауэра идет в общих планах, еще только разворачивается, оно замедленно и плохо воспринимается зрителем; когда в картине появляются крупные планы, когда составляющие картину куски часто сменяют друг друга, тогда она как бы взбудораживает зрителя, вызывает у него обостренное внимание к тому, что делается на экране, подхлестывает его, эмоционально направляет зрительское внимание.

Параллельно с этим мне удалось видеть картины американского режиссера Дейвида Гриффита, в частности, его знаменитую картину "Нетерпимость". Гриффит - тоже один из первых режиссеров, кто начал широко использовать крупный план и монтажные сопоставления. Например, в своей картине "Нетерпимость" он использовал один из очень интересных и совершенно неожиданных для того времени монтажных приемов. Действие картины развивалось в разные эпохи, и он показывал, как люди действовали в данной ситуации в одну, в другую, в третью эпоху.

Все развитие действия "Нетерпимости" было построено Гриффитом так, что эпизоды и сцены картины из разных времен монтировались параллельно, т.е. сначала шла одна эпоха, скажем, Египет, потом шла вторая, потом - третья эпоха. Эпизод первой эпохи переходил в эпизод второй эпохи, затем в эпизод третьей. Начиналась завязка в одну эпоху, в другую, в третью; затем опять повторялась первая эпоха - развитие, вторая эпоха - то же, третья эпоха - то же. Начиналась борьба: в первую эпоху, во вторую эпоху, в третью эпоху. Борьба продолжалась - опять первая эпоха, вторая, третья. Таким образом, он сопоставлял параллельно разные эпохи по смыслу происходящего действия.

Когда я в начале сегодняшней лекции сказал, что в монтаже целой картины есть одна особенность, отличающая монтаж картины от мон-

тажа сцены, я и подразумевал этот пример. Он говорит о том, что в монтаже картины можно параллельно показывать действие, происходящее не только в разных местах, но даже в разные эпохи, в разные времена.

Вы сами понимаете, что такое построение без применения сопоставлений, без применения монтажа чрезвычайно трудно. Например, оно абсолютно недоступно для театра и доступно для литературы. Но лучше всего такой метод изложения действия выходит в кинематографе.

Наблюдая опыт Бауэра и других передовых режиссеров, таких как Протазанов, и в то же время увидев картины Гриффита, особенно "Нетерпимость", я решил во что бы то ни стало создать у нас в России картину, построенную умышленно, целеустремленно с использованием монтажа как средства художественной выразительности. Я встретил горячую поддержку своего учителя. Но тут случилось несчастье: мой учитель умер, и мне пришлось уже как режиссеру доканчивать начатые им картины. А тогда режиссер снимал сразу по 2 - 3 картины.

После того как я эти картины закончил, мне дали самостоятельную постановку, и я сделал первую русскую картину, сознательно построенную на монтажных принципах. Картина называлась "Проект инженера Прайта". Вы сами понимаете: это была первая постановка, я нигде не учился, только на производстве. Картину я поставил в 1918 году, когда мне было 19 лет, и я имел всего двухлетний стаж работы на производстве, - вряд ли эта картина была замечательной, но она в определенном отношении все-таки удалась: в ней действительно монтаж играл основную композиционную роль.

Окрылившись этим успехом, я начал все больше думать над монтажом, изучать монтажные приемы и пытаться выводить монтажные законы. Я стал писать по этому поводу статьи. Так появились в свет мои первые теоретические работы.

Во время гражданской войны я был фронтовым кинохроникером и заведовал хроникой фотокиноотдела (это нечто вроде теперешнего министерства кинематографии), где работал и Дзига Вертов, которому я много говорил о монтаже.

После гражданской войны я пришел в Первую государственную школу кинематографии, теперешний ВГИК, и начал рассказывать о монтаже и монтажном построении картин своим ученикам, среди которых были будущие режиссеры - Вс. Пудовкин, Б. Барнет.

Когда С.М.Эйзенштейн, работавший в то время в Пролеткульте, заинтересовался кинематографом, он вместе с Александровым тоже обратился ко мне с просьбой рассказать им все, что я знаю о кино. Я им также преподавал первые уроки монтажа.

И Вертов, и Пудовкин, а самое главное, Эйзенштейн были высокоодаренными людьми. Я считал, что Сергей Михайлович был человеком гениальным. Они не только быстро выучились всему тому, что я знал, но во многих отношениях (и теоретически и тем более практически) превосшли, так сказать, своего учителя, т.е. меня.

В те времена считалось, что понятие монтажа и крупного плана было введено американцами, причем так и говорили - американский монтаж, т.е. быстрый монтаж, смена кусков, состоящих из крупных планов. И так мы себе и вбили в голову, что американцы являются изобретателями крупного плана и монтажного построения кинофильма.

Лет десять тому назад в Госкиноиздате вышла книжка, в которой были приведены теоретические статьи американских авторов, и там я прочел, что, оказывается, сами американцы считают, что монтаж и использование крупного плана изобрели Кулешов, Эйзенштейн, Пудовкин, Вертов. И в конце концов они довольно правильно определяют. Они говорят, что Гриффит действительно применял монтажное построение картины, не говоря уже о крупных планах, но он делал это только практически, а теоретически освоили монтаж крупных планов, монтажное построение картин русские. И такое построение картин в Америке и раньше называлось, да и теперь, кажется, называется русским монтажом - монтажом Эйзенштейна, Пудовкина, Вертова, а не монтажом Гриффита.

Я дал вам эту справку, которая, по существу, не имеет непосредственно отношения к читаемому мною курсу, просто потому, что вам, вероятно, интересно это знать как киноведам, специалистам по кинематографическому искусству и его теории.

Безусловно, вклад, который сделали Эйзенштейн, Пудовкин, Вертов в монтаж, имеет мировое значение. И действительно кинематография последующих лет очень многому училась у русских кинорежиссеров. Об этом же недавно говорил Де Сантис. Он считает, что появление неореализма - прогрессивного передового направления для итальянцев и для всей западной кинематографии - в значительной степени объяс-

няется влиянием трех режиссеров - Эйзенштейна, Пудовкина и Вертова.

И монтаж как первое выразительное средство кинематографа до высшей стадии развития практически и теоретически довели такие режиссеры, как Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин и Дзига Вертов.

Кинокартина должна быть смонтирована так, как это диктуется ее идеей, темой, содержанием, главной задачей. Монтаж должен помочь зрителю увидеть картину, наилучшим образом воспринять действие с экрана. Содержание картины, содержание отдельных эпизодов, содержание отдельных сцен может продиктовать ту или иную монтажную форму, тот или иной вид монтажа, лучше всего передающий данное содержание.

Вот здесь мы с вами должны запомнить, что существуют как бы два вида, два стиля монтажа, две главные монтажные разновидности: это монтаж "медленный" и монтаж "быстрый". В "медленном" монтаже кадры относительно длинные по метражу и редко сменяют друг друга; в "быстром" монтаже мы имеем то, что в наши юношеские годы у нас называлось американским монтажом, а американцы называют русским монтажом, - кадры короткие и часто сменяющие друг друга. Если сцена смонтирована из нескольких длинных по размерам кадров, значит она смонтирована медленным монтажом; если та же сцена смонтирована из многих коротких по метражу кадров, - это быстрый монтаж. Если картина смонтирована из длинных по размеру сцен, она смонтирована медленным монтажом; если картина смонтирована из большого количества коротких по метражу сцен - она смонтирована в манере быстрого монтажа, причем в обоих случаях длина сцен или эпизодов фильма остается одинаковой, меняется только количество кадров, сцен или эпизодов, ее составляющих.

Конечно, могут быть картины, в которых чередуются оба вида монтажа - быстрый с медленным. Но в любом случае можно определить, в каком характере смонтирован эпизод или фильм - в быстром или медленном.

Каждое происходящее действие можно снять монтажно, выделяя нужные планы. Количество этих планов может быть большим, может быть маленьким. Если сцена развивается медленно, то естественно и монтировать ее медленно; если сцена развивается быстро - ее естественно монтировать быстро, более короткими кусками. Но бывает и на-

оборот: если сцена медленно развивается, ее выгодно монтировать короткими кусками для того, чтобы придать ей темп и темперамент. И бывает так, что действие настолько бурно развивается, что его можно снять одним-двумя планами - оно уже не требует монтажного подхлестывания. Чаще всего в одной сцене совпадает быстрота монтажа с бурно развивающимся действием, и наоборот - медленно развивающееся действие совпадает с медленным монтажом. Но из этого нельзя выводить какие-нибудь законы. Так чаще всего бывает, но возможны и отступления от этого правила.

Монтаж во многом определяет специфику кинематографа. Сравним художественный кинематограф, где играют актеры, с театром.

И на экране и на театральной сцене перед зрителем действуют актеры, так что естественна родственность театрального и кинематографического искусства, она не подлежит сомнению. В то же время театр и кинематограф отличны друг от друга. Почему? Да потому, что на театре действие развивается согласно техническим возможностям сцены; на театре трудно реально мчаться на всех парах на паровозе или скакать на лошади, бросаться с парашютом с самолета, плыть в воде и т. д. Все это в театре почти невозможно. На экране же все это возможно, все выполнимо. Кроме того, театральные пьесы в значительной степени подчинены древнему сценическому закону - закону единства времени, места и действия. Правда, я должен сказать, что театр всеми силами старается сделаться "кинематографическим", пытается нарушить единство времени и места действия, или поступать, как, скажем, в свое время Мейерхольд, который вывозил на сцену настоящий мотоцикл с коляской, и весь театр наполнялся дымом отработанных газов; стоял страшный треск - стреляли холостыми патронами из пулемета прямо в зрителей. Но, конечно, в кино все это выходит гораздо лучше, естественнее, там это гораздо проще сделать.

На экране единство времени и места действия никогда не было необходимо. Наоборот, раньше считалось, что чем больше в кинокартине перемен действия, тем картина интереснее. Но это, конечно, тоже неправильно.

В кинокартинах монтаж позволяет не только последовательно, но и параллельно показывать действие в различных местах. Параллельность показа действия достигается повторениями и чередованиями кадров из разных мест действия, происходящих одновременно. Повторение сцен

и кусков друг за другом дает возможность одновременно показывать действие в различных местах, в различной среде, в различных точках земного шара. В театре эти возможности чрезвычайно затруднены. По-настоящему показать одновременно действие в различных местах может только кинематограф или телевидение.



6 ноября 1958 г.

Необходимо запомнить и по-настоящему ощутить разницу между восприятием кинематографического действия и театрального.

Как бы ни происходило действие на театральной сцене, зритель в театре всегда видит его с одного определенного места - или сверху, с галерки, или пониже, из бельэтажа, или сбоку, из различных лож, или с разных точек зрения партера. Никогда зритель не приближается и не удаляется от места действия. Поэтому актеры, действуя на театральной площадке, должны действовать и говорить так, чтобы их было одинаково хорошо видно и слышно со всех мест зрительного зала.

Эта технологическая разница кинематографа и театра делает их принципиально различными искусствами. Специфика кинематографа и специфика театра резко отличаются друг от друга. На последующих занятиях мы с вами должны будем несколько раз возвращаться к этому

основному положению, говорящему о разнице восприятия зрителем кинематографического и театрального действия, потому что это понадобится нам и в вопросах монтажа, и в вопросах композиции кадра, в вопросах актерской речи и во всех компонентах изобразительного и актерского строя картины.

Поскольку кинокартина - это произведение кинематографического искусства, которое является плодом коллективного творчества, на ее заглавных титрах - надписях - помещаются фамилии основных работников съемочной группы. Это - автор сценария, писатель, кинодраматург. Это - режиссер, художественный руководитель всего съемочного коллектива, автор постановки. Бывает, что постановщик выполняет свою работу не один, а в равноправном творческом содружестве с другим режиссером. Скажем, так работали в свое время братья Васильевы, Козинцев и Трауберг, Хейфиц и Зархи и т.д.

Одним из основных работников съемочной группы является оператор, снимающий картину на пленку. Затем - композитор, автор музыки. Художник - автор декораций, обстановки, костюма, грима. При этом у художника бывают помощники или художники-исполнители, если главный художник ограничивает свою работу представлением эскизов. Бывают художники по костюму, операторы звука.

Кроме того - ассистент, ближайший творческий помощник режиссера, причем в съемочных группах бывает и несколько ассистентов, в зависимости от сложности постановки, когда каждый ассистент помогает режиссеру на определенном участке работы: ассистент по декорациям, по монтажу, по костюму, гриму, актерской игре и т. д.

Операторы также имеют своих ассистентов и вторых операторов, в зависимости от сложности постановки. Взаимосвязь между ними примерно такая же, как между постановщиком-режиссером и ассистентом режиссера. Также может быть первый оператор, второй оператор и ассистент.

Актеры - основные творческие работники съемочной группы в художественной кинематографии.

Кроме того, картина еще управляется людьми по административной и художественно-технической линии. Это - директор группы, ее административный руководитель, хозяин. У директора бывает администратор - один или несколько, в зависимости от сложности постановки. Бывает, что помимо администратора в группе работают так называемые

помощники режиссера (помрежи). Один из них обыкновенно помогает по организационно-художественной линии, другой - по административной линии, т.е. один является как бы помощником ассистента, а другой - помощником директора или администратора.

Затем идут: гример - исполнитель грима; костюмер, заведующий костюмами и одевающий актеров; реквизитор, заведующий реквизитом и бутафорией; монтажница - помощница по монтажу, а часто бывают монтажеры картины, которые ее самостоятельно монтируют. Об этом мы будем говорить отдельно, в специальном разделе. Самые лучшие режиссеры, особенно советские, обыкновенно монтируют картину сами.

Процесс создания кинокартины состоит из нескольких этапов или периодов: подготовительный период - работа над режиссерским сценарием и подбор актеров; предсъёмочный период - подготовка к съёмкам, репетиции; съёмочный период - съёмка; и монтажный период - монтаж.

Составы съёмочных групп как по своему количеству, так и по рабочим функциям часто меняются. Это объясняется видоизменениями техники киносъёмок, технической оснащённостью киностудий, сложностью постановки картины, опытом и квалификацией режиссера и т. п. Тут нельзя не признать, что штаты съёмочных групп зачастую недопустимо разрастаются. Снимать картины хорошо, быстро и дешево можно и с небольшим составом съёмочной группы. Опыт таких работ был. В частности, мне удалось снимать с очень маленькими группами такие картины, как "По закону", "Великий утешитель", применяя метод предварительных репетиций. Группы на производстве непростительно разрастаются и разрослись до такого объема, что здесь необходимо, я бы сказал, произвести революцию, повести борьбу за максимальное сокращение групп, тем более что еще помимо большой съёмочной группы в нее входят различные консультанты, без которых иногда действительно невозможно обойтись. Это консультанты по военным сценкам, по авиационным съёмкам, медицинским и т. д. Вообще, есть все основания утверждать, что многие картины могли бы быть сняты лучше, быстрее, экономнее, если бы создававшие их группы были более компактными. Поэтому основное, что можно пожелать современным режиссерам, это не подражать дурной "моде", не стремиться снимать картину с большой, громоздкой съёмочной группой. Чем меньше съёмочная группа, тем больше порядка на съёмках. Если же режиссер не

знает, что хочет, и не знает, как сделать то, что он хочет, - тогда ему не надо снимать картин, он не готов еще к этой ответственной работе. И никакая большая группа в этом деле не поможет.

И, наконец, киностудия. Киностудии раньше назывались кинофабриками. Может быть, это было более правильное название, потому что они представляют собой сложный производственный механизм. Но сочли, что название "студия" следует считать более правильным, потому что кинокартины - художественная продукция, а художники работают в студиях. Поэтому место, где делаются картины, называется студией.

Структура студий бывает весьма разнообразной. Это зависит от производственной мощности и от местных условий. Я думаю, что структуру студий, разновидность структур и вообще весь этот производственный механизм вы должны знать в деталях. Вы знаете, как управляется студия. Есть директор, его помощник, заместитель по художественной и административно-хозяйственной части. Студия производит кинокартины, которые снимаются по сценариям, следовательно, один из важнейших отделов студии - сценарный отдел, занимающийся организацией заказов, подготовкой и утверждением литературных сценариев.

Снимают картины съемочные группы. Следовательно, в студии должен быть отдел, руководящий работой съемочных групп и штатом актеров. В картинах снимаются актеры из постоянного штата данной студии или приглашаются из театров и других киностудий. Отдел, руководящий работой съемочных групп, в разных студиях называется по-разному: производственный, художественно-постановочный и т.д.

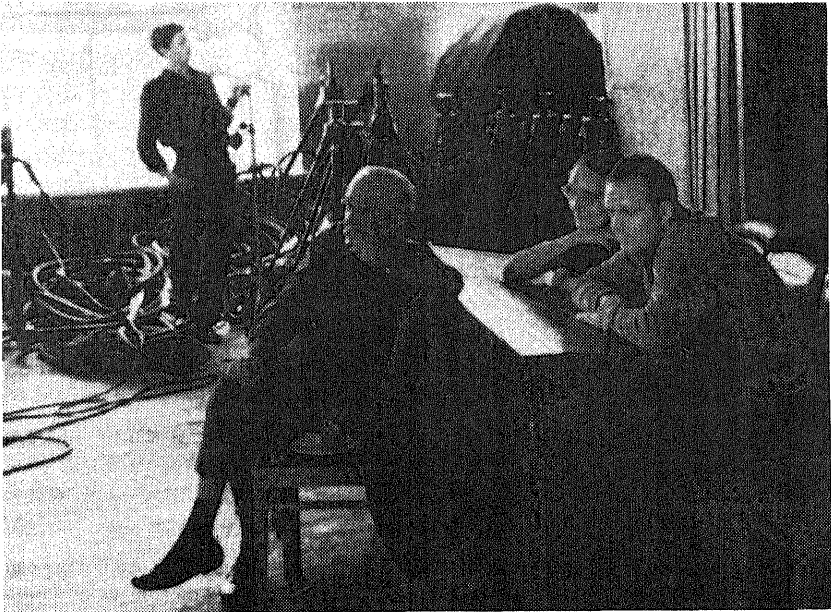
Съемки кинокартин - дело сложное. К ним необходимо очень тщательно готовиться. Производятся они в специальных помещениях - в ателье или на площадках. Каждая студия должна иметь съемочную базу. Съемочная база состоит из ряда цехов, изготавливающих и устанавливающих декорации, из цехов, изготавливающих и хранящих костюмы, грим, реквизит, бутафорию; из складов деталей декораций - фундауса; из операторского цеха; цеха звукозаписи; из оркестра, хора; из цеха перезаписи звука, электроакустической лаборатории; из осветительного цеха с бригадами осветителей и парком осветительной аппаратуры; фотоцеха, цеха комбинированных съемок, монтажных, просмотровых и т.д.

Сложное хозяйство съемочной базы требует наличия главного механика, руководящего электростанцией, ремонтно-механической мастерской и прочим.

Кроме того, студии обыкновенно имеют свою лабораторию, часто цветную, для проявки и печати, склады пленок.

В настоящее время каждая республика имеет свою студию художественных фильмов, не считая научно-популярных и хроникальных. Кроме того, есть еще корреспондентские пункты. Такая республика, как РСФСР, имеет несколько студий.

Нужно сказать, что студии, выросшие в столицах братских республик, это могучий фактор роста культуры народов СССР. Ими осуществляется выпуск фильмов на национальную тематику, на родном языке. Они производят дубляж картин на языки своей республики. Республиканские студии крепнут, выращивают свои кадры и у себя, и в нашем институте. Республиканские студии располагают своими исполнительскими силами, и, конечно, наша кинематография на 41-м году советской власти приобрела всесоюзный масштаб, ее нельзя сравнивать с той кинематографией, которая была до революции.



Вот, собственно говоря, все, что можно сказать по первому, вступительному разделу⁵ наших занятий.

Для того чтобы подвести итоги, я попрошу вас записать вопросы, на которые вы должны будете отвечать:

1. Что такое кинокартина?
2. Что такое идея, образ и мастерство в искусстве?
3. Какие качества должен развивать в себе будущий кинорежиссер?
4. Что такое звук и изображение на киноплёнке?
5. Что такое синхронная съёмка?
6. Как определить метраж снимаемого куска?
7. На скольких метрах или клетках (кадриках) помещается звуко-вая запись одного слова, фразы и т. д.
8. Что такое "20 клеток" при подгонке звука и изображения? Как подгоняются звук и изображение друг к другу?
9. Что такое кадр? Каково отношение сторон экрана? Что такое план?
10. Как зрителю показать то, что плохо видно в общем плане?
11. Какие бывают планы? Как определить планы? Зачем нужны разные планы?
12. Что такое монтаж? Что такое монтажная съёмка? Какая существует зависимость монтажа от планов?
13. Каковы особые условия работы актёра в кино?
14. Что такое звуковой "захлест"?
15. Что такое последующее озвучание, как и в каких случаях оно применяется?
16. Что такое взаимосочетание (монтажное соотношение) изображения и звука?
17. Что такое монтаж на двух, трех и более плёнках?
18. Что такое синхронные отметки? Как они производятся и зачем нужны?
19. Каково значение монтажа в кинематографии, и какие вы знаете разновидности монтажа?

⁵ Судя по предлагаемым студентам контрольным вопросам, этой лекции предшествовало еще 4 лекции в сентябре и 1 - в октябре 1958 г. (примерно по 4 вопроса на занятие), но стенограммы их не велись. - Ред.

20. В чем разница в восприятии зрителем действия на театре и в кинотеатре?

21. Кто делает кинокартину?

22. Из кого состоит съемочная группа?

23. Что такое киностудия?

Когда мы закончим теоретический курс по этому разделу, мы с вами проделаем ряд упражнений.

Например, определение времени и метража тех или иных движений: человек встал из-за парты, подошел, включил свет и сел обратно - сколько времени для этого нужно, сколько метров?

Проведем определение времени и метража проигранных на рояле или патефоне музыкальных фраз, определение времени и метража отдельных реплик, например: "Здравствуй, Надя. Мы сегодня встретимся в общежитии?" - Да, встретимся", - сколько это времени, сколько метров?

А затем вас можно будет поучить практически перематывать и склеивать киноленту и записывать с пленки содержание кадров.

Этот вводный раздел дает общее понятие о кинорежиссуре для того, чтобы потом проходить курс уже более детально. Следующий, очень большой раздел будет посвящен сценарию, который мы будем детально разбирать. Вы можете взять мою книгу "Практика кинорежиссуры"⁶, где имеется почти все, что я вам рассказывал. Тем не менее, для того чтобы при переходе к следующему разделу у вас не было каких-нибудь неясностей, я могу сейчас ответить на все ваши вопросы. Если вопросов нет, перейдем к следующему разделу.

Режиссер снимает картину по сценарию. Сценарий - это литературное произведение, созданное писателем или, точнее, кинодраматургом, т.е. писателем, специализирующимся на создании киносценариев.

Задачей режиссера является воплощение написанного автором в живое действие кинокартины, но при этом он должен суметь по-своему истолковать авторское произведение, по-своему его прочитать, по-своему его рассказать. Но в основе фильма, конечно, лежит литература, сценарий, который рассказывает о жизни.

Произведения литературы - романы, повести, пьесы, киносценарии - создаются в результате трудной и кропотливой работы, которой

⁶ Кулешов Л. Практика кинорежиссуры. М., 1935.

предшествовало длительное наблюдение явлений жизни, накопление фактов, изучение языка, поведения человека, его идеологии, психологии. Вам должно быть ясно, что работа кинорежиссера, заключающаяся в воплощении написанного автором в живое действие кинокартины, не менее ответственна, чем работа самого автора. Кинорежиссер должен не меньше автора знать жизнь, длительно наблюдать ее проявления, накапливать факты и уметь читать и понимать литературное произведение, уметь, если так можно выразиться, читать и понимать жизнь, читать и понимать поведение людей.

А разве можно знать жизнь, не живя активно, не имея интереса к жизни, не участвуя в ней активно? Безусловно, нельзя. Вот почему кинорежиссер должен быть здоровым, вот почему он должен быть в работе первым, вот почему он должен уметь отдыхать, вот почему ему должно быть весело и интересно, вот почему он должен активно участвовать в общественной жизни, знать, что делается во всем мире. И, конечно, он должен быть гражданином своей страны, патриотом..

Возьмите студенческую работу, удачно снятую во ВГИКе, скажем, курсовую или учебную работу в 200 - 300 метров. Эту работу берут на телевидение и показывают зрителю. В одной Москве несколько миллионов телезрителей. В этой пятилетке должно быть создано около 70 телецентров. Я не располагаю сейчас точными данными, но, во всяком случае, телецентры имеются во многих городах, в каждой столице союзных республик и в крупных городах. Это значит - много миллионов зрителей, десятки миллионов зрителей. И вот эти десятки миллионов зрителей будут смотреть картину, сделанную студентом ВГИКа, молодым человеком, в течение нескольких дней. Эта картина может научить хорошему, может научить плохому, может быть понятна, может быть непонятна. Вы представляете себе ответственность, с которой должен подходить кинорежиссер к тому, что он делает. Даже если это не настоящий кинорежиссер, а только студент ВГИКа - будущий кинорежиссер. При удаче его произведение увидят десятки миллионов людей.

Вот я - студент, у меня есть какие-то интересы, мне интересно сделать ту или иную работу. Но ведь эти интересы должны совпасть с интересами не только нескольких десятков или нескольких сотен человек, они должны совпасть с интересами нескольких десятков миллионов человек. И это - только в масштабах телевидения. А если перенестись за масштабы телевидения? Если это кинокартины, которые идут и по

телевидению, и в кинотеатрах, и дублируются на разные языки. Представьте себе, какое количество людей смотрит продукцию кинорежиссера!

Имеет ли право кинорежиссер относиться к этому делу безответственно и интересоваться только тем, что касается лично его или его приятеля? Нет, он должен интересоваться всем, что важно для десятков миллионов людей, что для десятков миллионов людей может быть нужно, что может явиться как открытие, как утверждение чего-то нового. Вы представляете себе, какова ответственность режиссера? Он выступает одновременно как представитель интеллигенции, как представитель своего народа, как представитель нации, как представитель определенного мировоззрения.

Вот эта ответственность очень часто недостаточно ясно, недостаточно серьезно бывает осознана кинорежиссером. Режиссер должен по-особому, с особой серьезностью, с особой глубиной, с особой ответственностью отнестись ко всей своей деятельности, к тому, что он придумывает, к тому, как он видит и истолковывает то, что показывает.

Ведь в кинопроизведении, которое создает режиссер, он показывает всю свою душу, все свое существо. И он может своими помыслами, своими увлечениями, своими симпатиями, своей страстью оказать влияние на громадное количество людей. Вы понимаете, как это ответственно?

Мы уже говорили, что режиссеру необходимо много читать. Режиссеру необходимо знать литературу, потому что знание литературы поможет познать жизнь, поможет конкретизировать жизненный опыт, познакомит с недоступными для ваших непосредственных наблюдений явлениями.

Знание литературы поможет режиссеру сделаться художником, покажет вам образцы подлинных художественных произведений. Конечно, в первую очередь, нужно очень хорошо знать классиков. Только много читая, кинорежиссер может правильно оценить сценарий, понять его качества и его недостатки.

Второе, что необходимо, - это наблюдательность. Режиссер обязательно должен быть наблюдательным. Что это значит? Это значит, что нужно замечать характерное во всем многообразии окружающей жизни, нужно видеть характерное в поведении человека, нужно уметь на-

блюдать поведение человека, поведение людей по отношению друг к другу.

Нужно специально тренировать свой глаз на наблюдательность, замечать, какие бывают закаты, какие бывают восходы, как ведет себя толпа на улицах, как ведет себя человек в том или ином положении. Нужно все время находить новое и характерное.

Такие систематические наблюдения приучают режиссера замечать типическое - героическое, курьезное - все, что бывает в жизни. Нужно понимать и чувствовать изобразительные стороны жизни, живописные картины окружающей природы, действительности. И эта способность наблюдать - одна из основных особенностей кинорежиссера. А наблюдая, нужно научиться фиксировать свои наблюдения в виде специальных записей, дневников.

Вы, наверное, знаете записные книжки Чехова, Ильфа и Петрова, братьев Гонкур, дневник Веры Инбер про Ленинград времен блокады. В этих записных книжках очень точно зафиксированы характерные события, взаимоотношения, характерные, яркие моменты жизни.

Нужно, помимо записных книжек, уметь зарисовывать отдельные явления, пейзажи, жанровые сцены и т.д. Если человек не умеет рисовать, нужно научиться фотографировать яркое, интересное и важное, потому что всего ведь не запомнишь, необходимо иметь какой-то собственный архив воспоминаний - зрительных и литературных.

Наблюдения разовьют у кинорежиссера творческую фантазию, научат его замечать выразительные проявления того или иного образа в данной сценарием ситуации. Наблюдения научат отличать типичное от случайного, научат создавать жизненную правду. Мы советуем всем молодым людям, которые собираются быть режиссерами, завести записную книжку, в которую необходимо систематически записывать свои наблюдения и перечитывать их. Мы усиленно рекомендуем молодым режиссерам постоянно зарисовывать то, что они видят, даже то, что они думают.

Мы учим молодых режиссеров заниматься фотографией не для того, чтобы снимать портреты знакомых и товарищей, а для того, чтобы фиксировать характерные, яркие и типичные моменты жизни. Теперь еще открываются возможности кинолюбительской фиксации. Кинолюбительство, конечно, даст очень много материала для воспитания будущих режиссеров.

Что такое киносценарий? Киносценарий по своему литературному строению ближе всего, конечно, к пьесе, к драме, потому что в кинокартине не рассказывается о действиях и событиях, как это делается в повестях и романах, а действия и события показываются зрителю. В кинокартине так же, как и на театре, зритель как бы становится свидетелем происходящих событий, он видит и слышит их.

Горький писал, что "пьеса - драма, комедия - самая трудная форма литературы, - трудная потому, что пьеса требует, чтобы каждая действующая в ней единица характеризовалась и словом и делом самосильно, без подсказываний со стороны автора. В романе, в повести люди, изображаемые автором, действуют при его помощи, он все время с ними, он подсказывает читателю, как нужно их понимать, объясняет ему тайные мысли, скрытые мотивы действий изображаемых фигур, оттеняет их настроения описаниями природы, обстановки и вообще все время держит их на ниточках своих целей. ...Пьеса не допускает столь свободного вмешательства автора, в пьесе его подсказывания зрителю исключаются"⁷.

Единственно, когда мы встречаемся с подсказыванием зрителю мысли автором, это в тех фильмах, которые нам принес итальянский неореализм. В итальянских кинокартинах часто вводится дикторский текст, и теперь в наших новых кинокартинах, в подражание итальянцам, стали делать то же самое. Какая-то доля авторского вмешательства, авторская подсказка в кинематографии стала возможна. Но вы сами понимаете, что это допустимо в чрезвычайно малой степени, потому что если фильм будет весь построен на подсказывании, дикторском тексте, он будет скучным. Фильм интересен только тогда, когда вы в действии увидите то, что хотел сказать автор, когда действия и события показываются зрителям без всякой подсказки со стороны автора.

Итак, киносценарий ближе всего к пьесе, хотя пьеса и киносценарий - это совершенно разные вещи. В киносценарии имеются элементы повести и романа, но все-таки сценарий ближе к пьесе. И поэтому основные законы драматургии имеют прямое отношение и к построению кинематографических сценариев.

Литературные особенности драмы привели к созданию научной дисциплины, занимающейся нахождением и систематизацией законов,

⁷ Горький М. О пьесах // Горький М. О литературе. М., 1955, с.596-597.

по которым создается драматургическое произведение. Эта научная дисциплина называется драматургией. Еще раз повторяю: киносценарий по своему характеру ближе всего к драме, поэтому знание драматургии необходимо для работы над сценарием. Но, изучив драматургию, вы выясните основные законы, по которым пишутся пьесы, для того чтобы их ставить на театре.

Киносценарий снимается киноаппаратом для показа на экране. В кино (по сравнению с театром) персонажи сценария больше действуют, чем говорят о своих действиях. В кино гораздо чаще сменяются места действия, чем в театре; в кино режиссер может наряду с действием изображаемых героев наглядно показывать природу, обстановку.

Наконец, в кино возможны и авторские подсказывания, как, скажем, это делается в итальянских и наших новых картинах.

Следовательно, киносценарий, имея много общего с пьесой для театра, представляет собой оригинальную литературную форму, приспособленную специально для кинематографа. Поэтому, изучая драматургию, вы должны одновременно изучать особый вид ее - кинодраматургию, драматургию киносценария.

Для того чтобы режиссерски разрабатывать сценарий, вам необходимо знать, как по законам драматургии и кинодраматургии строятся пьесы и сценарии. Горький с исчерпывающей точностью определил задачи драматургического произведения, а именно основное требование, предъявляемое к драме: она должна быть актуальна, сюжетна, насыщена действием.

Как в пьесе, так и в киносценарии должны быть экспозиция, завязка, конфликт, кульминация и развязка.

Экспозиция - это ознакомление зрителя с основными персонажами, с местом действия и эпохой. В экспозиции происходят подготовительные конфликты, в результате которых возникают конфликты основные - центральные. Экспозиция - изложение обстоятельств, в которых возникает борьба.

Завязка - это исходное, данное в экспозиции, нарушается, в результате чего возникает основной конфликт.

Далее идет развитие возникшего в пьесе или сценарии конфликта. Оно содержит в себе ряд отдельных, все более усложняющихся моментов борьбы.

Кульминация - момент наивысшего напряжения действия в пьесе. Кульминация совпадает или с катастрофой, к которой приводит развитие основного конфликта главного действующего лица (или группы действующих лиц), или с развязкой всего происшедшего в пьесе или сценарии (в результате развития основного конфликта во взаимоотношениях действующих лиц).

Развязка есть последний, конечный пункт борьбы, после которого действие пьесы приходит к концу. Следовательно, пьеса строится из экспозиции, завязки, развития действия, развития конфликта, кульминации, которая совпадает или с катастрофой, или с развязкой, т.е. с последним и конечным пунктом борьбы, после которого данная пьеса пришла к концу.

Что нужно выяснить режиссеру, даже в любой рядовой учебной работе? Самое главное: зачем будет снята картина по этому сценарию? Что картина скажет зрителю? Даже если дается упражнение, нужно знать, зачем ты это снимаешь, что ты хочешь этим сказать.

Только картины, заключающие в себе глубокую идею, являются полноценными произведениями кинематографии.

Это не значит, что картина не может быть развлекательной, веселой, решаться в комедийном жанре. Но каждый раз режиссер должен знать, что он скажет зрителю, ему надо всегда помнить об основной идее произведения. В работе режиссера все должно быть подчинено идее, определяющей необходимость, целесообразность каждого куска произведения, каждого, даже самого мельчайшего, кадра. Говоря об актуальности, не надо думать, что только такие произведения актуальны, в которых автор обобщает, показывает факты сегодняшнего дня; и в произведениях, рассказывающих о прошлом, показывающих исторические события, могут и должны развиваться близкие и понятные современному зрителю идеи, и такие произведения будут не менее актуальными, чем произведения на материале современности. Таковы фильмы "Петр Первый", "Александр Невский", "Щорс", "Чапаев", фильмы о Ленине и т. д. Но нужно запомнить одну вещь: создавать произведения на материале истории легче, чем на материале сегодняшних дней. Хороших исторических кинокартин гораздо больше, чем картин, сделанных на современную тематику. То же самое можно наблюдать в литературе. Поэтому создание кинокартины на современном ма-

териале является наиважнейшей задачей для кинодраматургов и режиссеров.

Для того чтобы понять, каким образом идейность произведения передается в каждой мельчайшей детали кинокартины, полезно изучать работы Станиславского, ибо они дают удобные для работы в искусстве методы построения художественного произведения и актерской игры.

В практике режиссерской работы как на театре, так и в кинематографе идею пьесы или сценария называют сверхзадачей произведения. Это определение придумал К.С. Станиславский. Приступая к работе над сценарием, уяснив себе, зачем он будет снимать эту картину, режиссер одновременно определит сверхзадачу сценария. Идейность сценария, его актуальность неотрывна от темы. Тема - это то главное, о чем говорится в сценарии, его основное, единое действие. Тема в сценарии, а потом в кинокартине воплощается в образах.

Значит, получив сценарий, определив его идею, режиссер должен точно определить тему и проанализировать ее, причем идея и тема всегда находятся в неразрывном единстве. Тема - это то, что Станиславский называет сквозным действием, когда линия сквозного действия соединяет воедино, пронизывает, точно нить бусы, все элементы произведения, актерской игры и направляет их к общей сверхзадаче.

То есть в том случае, когда все отдельные действия героев сценария или группы действующих лиц являются результатом одной основной, движущей их причины, объединяющей эти действия в одно целое, мы имеем дело с единым действием или со сквозным действием.

Анализируя тему сценария, режиссер устанавливает для своей режиссерской работы линию сквозного действия произведения.

20 ноября 1958 г.

Тема, как вам известно, требует своего воплощения в образах. Образы, созданные кинодраматургом, режиссер переносит на экран в виде заснятых киноаппаратом действий живых людей, актеров, в соответствующей обстановке. Автор выражает идею через художественные образы. Главное значение для драматурга и режиссера имеют образы людей (действующих лиц сценария), потому что драма - это показ человеческих действий.

Художественный образ человека - это созданные художником характер и тип. Вы сами знаете, это написано в любой энциклопедии, что образ - это созданный художником характер и тип, в котором, как в частном и единичном, выражено общее, типичное... Допустим, образ Плюшкина у Гоголя - это образ скупца. Образ - это живое, наглядное представление о ком-нибудь или о чем-нибудь, художественное отражение действительности в форме конкретного, индивидуального явления. Образы пьесы и сценария могут быть образами общественных явлений, образами вещей, образами явлений природы. Главным же в нашей работе всегда остается образ человека.

Горький писал, что литературные типы создаются по законам абстракции и конкретизации, т.е. "абстрагируются" - выделяются характерные подвиги многих героев, затем эти черты "конкретизируются" - обобщаются в виде одного героя, скажем, Геркулеса или рязанского мужика Ильи Муромца; выделяются черты наиболее естественные в каждом купце, дворянине, мужике и обобщаются в лице одного купца, дворянина, мужика, таким образом получаем "литературный тип". Этим манером созданы образы Фауста, Гамлета, Дон Кихота; так же Лев Толстой написал кроткого Платона Каратаева, Достоевский - различных карамазовых и свидригайловых, Гончаров - Обломова и т. д.

Таких людей в жизни не было; были и есть подобные им, гораздо более мелкие, менее цельные, и вот из них, мелких, как башни или колокольни из кирпичей, художники слова выстроили, "вымыслили" обобщающие типы людей - нарицательные типы. Всякого лгуна мы уже называем Хлестаковым, подхалима - Молчалиным, лицемера - Тартюфом, ревнивца - Отелло и т. д.

Создание художественных образов требует от драматурга таланта, глубокого знания жизни и литературы, всестороннего изучения людей, виртуозного владения техникой своего искусства, большого, кропотливого труда. Без этого может получиться произведение, в котором идея и тема актуальны, а образы бледны, невыразительны. Такие пьесы и кинокартины не являются произведениями искусства. Важно актуальную тему передать в ярких, запоминающихся образах, только тогда возникает искусство.

В сценарии образы даны драматургом в литературной форме - они описаны словами на бумаге. Задача режиссера воплотить написанное автором в живом актерском действии.

Каждый персонаж кинокартины должен иметь свою сверхзадачу и свое сквозное действие. Верно определить эти сверхзадачи можно только в том случае, если режиссер правильно поймет и проанализирует сюжет взятого им сценария. А сценарий кинокартины, так же как и сама кинокартина, обязательно должен быть сюжетным.

Горький определял сюжет как "связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей - истории роста и организации того или иного характера, типа"⁸. Следовательно, сюжет и жизнь образов в произведении взаимосвязаны. Сюжет не может быть выстроен без правильного раскрытия и развития столкновений и взаимоотношений образов в произведении. Столкновения образов создают в произведении действие.



Горький писал далее: "Драма должна быть строго и насквозь действительна; только при этом условии она может служить возбудителем актуальных эмоций...".

Идейность и актуальность драмы зависят не только от яркости характеров, участвующих в ней, не только от сюжета - от развития харак-

⁸ Горький М. Собр. соч. в 30-и т. Т.27. М., 1953, с.215.

теристик, от движения образов, но и от наличия в драме действия. Как известно, все кинокартины, отражающие актуальные темы и насыщенные действием, пользуются неизменным успехом у зрителя.

Поэтому действенность киносценария - обязательное условие. Однако действие в полноценном сценарии не следует понимать как движение вообще; оно должно естественно вытекать из сюжета как результат столкновений между персонажами. Действие - это состояние человека или группы героев, выраженное их поведением и поступками.

Возьмем для примера сцену с ветеринарами в "Чапаеве". Я прочитаю вам сцену, которую вы помните, вот как она записана по картине (читает).

Это сцена динамичная, напряженная, в ней разворачивается острый конфликт между Чапаевым и Фурмановым, конфликт, за развитием которого зритель следит с огромным напряжением. А вспомните, как развивается этот конфликт: табуретка, Александр Македонский, победа Фурманова над Чапаевым. Внешнего действия в этой сцене немного, и в то же время нельзя сказать, что здесь ничего не происходит. Следовательно, тут мы имеем наличие внутреннего напряжения, столкновение характеров, т. е. действенное разрешение одного из узловых моментов сюжета "Чапаева".

Чтобы пояснить мою мысль, приведу такой пример. Скажем, на экране человек совершенно спокойно сидит на бочке с порохом, а в бочку вставлен зажженный фитиль. Зритель знает, что бочка через несколько секунд взорвется. Наличие действия в этой сцене также очевидно, в данном случае оно заключено в самой ситуации.

Режиссеру важно уметь анализировать сюжет и действие в сценарии для того, чтобы возможно лучше подготовиться к съемкам данной картины. Эта работа проводится следующим образом:

1. Надо определить и выписать на бумагу основные куски, сцены, составляющие сценарий, в их драматургической последовательности.

2. Определить задачи каждого куска в отдельности. Прodelывая эту работу, нужно все время помнить о взаимосвязи кусков.

3. Основные сцены надо разделить, в свою очередь, на более мелкие куски и записать их.

4. Определить задачи этих более мелких кусков.

Вот с чего надо начинать работу над сценарием, после того как определена его основная тема, его основная сверхзадача.

Начинается все, конечно, с определения сверхзадачи вещи. Давайте будем оперировать "Чапаевым" как широко известным нам фильмом, лучшим в нашей советской кинематографии.

Что главное, ведущее в сценарии "Чапаева"? Что основное должен сказать зрителю фильм, снятый по этому сценарию?

Мне кажется, что прежде всего фильм должен сказать, что Красная Армия непобедима - вот сверхзадача всей картины "Чапаев".

На какой теме, на каком сквозном действии развивается эта основная задача в сценарии? Я думаю, что на теме борьбы Красной Армии с белогвардейцами. Чтобы яснее уточнить основные задачи картины, ее сквозное действие, надо понять исходные позиции этого конфликта. А они таковы.

Вооруженный народ борется с белыми бандами. Партия большевиков формирует неорганизованные партизанские отряды в части сильной, дисциплинированной Красной Армии. Полководцу партизанского движения Чапаеву трудно преодолеть свою неорганизованность, ему приходится вести ожесточенную борьбу не только с врагами революции, но и со своими партизанскими навыками. Авторитет и мудрая помощь партии (в лице Фурманова) помогают Чапаеву побеждать. Чапаев героически гибнет в борьбе, но Красная Армия непобедима.

Вот наиболее широкое определение темы "Чапаева". При работе над сценарием необходимо точно формулировать тему картины примерно так, как это сделано здесь. Такое уточнение сквозного действия помогает в дальнейшем верно провести съемки.

Обратите внимание на действенность темы "Чапаева". Если еще раз внимательно прочитать это описание темы, в каждой фразе вы легко установите наличие напряженного действия. Народ *борется*, партизанам трудно *преодолеть* неорганизованность. Чапаев ведет *ожесточенную борьбу*. Фурманов *помогает*. Чапаев *побеждает*. Чапаев *героически гибнет*. Красная армия *непобедима*. Вы видите - все слова по своему содержанию насыщены действием, они говорят о действии.

Основной образ, главное действующее лицо фильма - Чапаев.

Какая же сверхзадача этого героя? Мне кажется, это беззаветная преданность революции и неукротимая воля к борьбе с ее врагами. Какое же его сквозное действие? Талантливый прирожденный народный полководец, движимый беззаветной преданностью революции и неукротимой волей к борьбе с ее врагами. Он не только ожесточенно борет-

ся с белыми, но преодолевает с помощью партии (в лице Фурманова) свои анархические привычки.

Сверхзадача образа Фурманова - это преданность революции, преданность партии, непреклонная воля и дисциплинированность коммуниста. Каково сквозное действие Фурманова? Выполнение задания партии по организации отряда Красной Армии. Неуклонная и решительная, но терпеливая, умная и тактичная помощь Чапаеву в его борьбе с анархическими привычками. Формирование народного партизанского полководца Чапаева в командира-большевика, командира Красной Армии.

Так же можно определить и сквозные действия других героев "Чапаева" - Анны, Петьки, казака Потапова, Еланя, Жихарева, крестьянина. Сквозное действие персонажа неотрывно от его сверхзадачи. Направление и последовательность действий персонажа, единая линия его поведения, единая линия жизни образа в произведении и складывается в его сквозное действие.

Наиболее точно сверхзадача образа определяется совокупностью характера и целеустремленностью действий персонажа. Возможны также случаи определения сверхзадачи только характером или только целеустремленностью. Например, сверхзадача Чапаева - беззаветная преданность революции и неукротимая воля к борьбе с ее врагами - определяет и основные черты его характера.

"Культурный" цинизм умного офицера полковника Бороздина, считающего себя "патриотом", являясь в основном его характеристикой, определяет и его целеустремленность: победить красных - Чапаева.

Поэтому для упрощения определения сверхзадачи и сквозного действия образа можно рекомендовать делать две разработки:

1. Определение сверхзадачи и сквозного действия образа в развитии сюжета (авторская и режиссерская трактовка образа) .
2. Определение характера героя специально для актера, играющего данную роль.

В этом случае образ полковника Бороздина можно трактовать двояко:

1. По линии сюжета: победить красных - Чапаева.
2. По линии жизни актера: "культурный" цинизм умного офицера, считающего себя "патриотом".

Определив основные задачи и действия героев сценария, режиссер должен подумать об их окружении.

Чапаев, Фурманов, Петька, Бороздин живут не в пустом пространстве. Они окружены людьми - партизанами, казаками, офицерами, крестьянами. Они живут в домах, избах, в поезде - окружены вещами; они действуют на природе - в поле, в лесу, днем и ночью.

Режиссеру необходимо определить главные, ведущие, признаки различных элементов окружения действующих лиц картины. И в первую очередь это необходимо сделать по отношению к людям, окружающим наших героев. Есть картины, в которых масса играет огромную роль, и образ массы, ее сверхзадача и сквозное действие требуют своего определения и уточнения.

Возьмем, например, чапаевских партизан. Партизаны в "Чапаеве" могут быть разделены на две группы. Преобладающее большинство предано революции и героически борется с ее врагами, обожает Чапаева, так же, как и Чапаев, преодолевает свои анархические привычки. Меньшинство партизан - примазавшиеся бузотеры - не находят в себе сил побороть анархизм и становятся врагами революции.

Всегда надо помнить, что действие персонажей в сценарии и в фильме неразрывно связано с обстановкой и бытом. В "Чапаеве" это развитие образа диктует автору сценария ту или иную обстановку для действия, а историческая правда ограничивает в известной степени выбор автора. Насколько обстановка действия может быть использована для его развития, вы можете судить по картине "Щорс", если вспомнить сцену, в которой ординарец Боженко въезжает верхом на лошади во дворец, и сцену объяснения Боженко с ординарцем на фоне нарисованного на картине всадника.

Примером же связи действия с бытовым укладом, органического слияния показа происходящих событий с характерными бытовыми особенностями данного времени может служить "свадебный поезд" во время боя из той же картины "Щорс".

Итак, мы с вами определили идею и единое действие, сверхзадачу и сквозное действие сценария "Чапаев". Мы определили сверхзадачи и сквозное действие образов "Чапаева". Мы определили среду действия. Теперь нам нужно разобрать, проанализировать сюжет "Чапаева". Эту работу режиссер должен тщательно проделывать над каждым своим сценарием.

Если мы возьмем сценарий "Чапаева" и начнем его читать, то мы можем разделить его на куски и определить построение сюжета. У меня это сделано для начала картины, для нескольких сцен.

1. "Чапаев". Этот первый эпизод делится примерно на 7 кусков:

- 1) партизаны в беспорядке отступают;
- 2) реакция Чапаева;
- 3) авторитет и сила Чапаева;
- 4) сам Чапаев направляется выбивать чехов;
- 5) новая группа отступающих партизан видит Чапая;
- 6) и эта группа партизан возвращается обратно;
- 7) Чапай выбивает чехов.

Вот задача первого эпизода, который мы назвали "Чапаев". Здесь можно сделать следующие выводы: что Чапай - сильнейший партизанский полководец; что он останавливает панику; что он ведет наступление; что он побеждает, и что войско Чапая - партизанское, это еще не Красная Армия.

В этом эпизоде разворачивается экспозиция образа Чапаева, образа его войска и времени действия. Интересно отметить, что экспозиция образа Чапаева не повествовательна, а действенна. Она сразу экспонирует образ и начинает действие.

Второй по порядку эпизод можно было бы назвать "Победа". Он, в свою очередь, делится на три куска:

8) хутор занят;

9) Чапаев требует найти брошенное, спрятанное оружие. Здесь видно, что Чапаев - волевой и требовательный командир, умеющий заставить выполнить свое приказание, умеющий командовать партизанами;

10) Чапаев справедлив: "За хутор - спасибо! Винтовки вечером проверю".

В этом эпизоде экспозиционные данные первого эпизода еще больше развиваются.

Общее название 3-го эпизода - "Подкрепление". Он состоит из следующих кусков:

11) рабочее подкрепление;

12) Фурманов;

13) Чапаев недоверчив. Он не скрывает своего критического отношения к Фурманову;

14) Фурманов спокойно говорит о ткачах - о рабочем подкреплении;

15) Петька поражен - один из ткачей женщина;

16) знакомство Петьки и Анны состоялось;

17) Чапаев смягчает холодность приема - Чапаев подчиняется Фрунзе. Чапаев уважает Фрунзе;

18) естественное любопытство Фурманова;

19) Чапаев не желает объяснить Фурманову, что делают партизаны (не хочет перед Фурмановым срамить их).

В этом эпизоде - экспозиция образов ткачей, Фурманова и продолжение экспозиции образа Чапаева. Здесь же показана холодность встречи Чапаевым Фурманова (в этом - партизанство Чапаева).

Холодность встречи - предпосылка к будущему конфликту между Чапаевым и Фурмановым.

В этом эпизоде также происходит экспозиция образов Анны и Петьки (экспозиция во взаимосвязи - знакомство).

Будущий конфликт между Петькой и Анной пойдет параллельно с конфликтом Чапаева и Фурманова. Оба конфликта будут оттенять друг друга, на этих конфликтах и развернется жизнь основных образов картины, развитие характеристик героев. Основные действующие лица картины будут совершать поступки, влиять друг на друга, развиваться в картине, познавать, убеждаться, расти, т. е. находиться в движении, в развитии.

Я думаю, что дальше мы не будем разбирать сценарий "Чапаев" по задачам, по сценам. Вы можете сами проделать эту работу и можете посмотреть этот разбор в моей книжке. Имейте только в виду, что сюжетное построение сценария "Чапаев" довольно сложное, в нем действие идет не по одной основной линии. Одна линия - борьба красных с белыми, другая линия - борьба Чапаева с самим собой. И есть побочные конфликты: Анна - Петька и Бороздин - Петрович. При разработке это необходимо учитывать.

Получив сценарий от писателя, изучив и проанализировав его, режиссер приступает к созданию режиссерского монтажного сценария. Монтажный сценарий - результат работы режиссера над литературным сценарием по переводу его на язык кинокадров и звукозрительных сочетаний. Монтажный сценарий является и рабочим планом постановки, по нему режиссер будет снимать картину.

Сценарий, по которому режиссер будет осуществлять свою постановку, является произведением кинодраматургии, он пишется специально для реализации на экране. Но опыт показал, что при работе над сценарием, для окончательной его реализации на экране, режиссеру иногда приходится додумывать, "переводить" некоторые повествовательные места авторского сценария на язык кинодействия. Для того чтобы вы уяснили себе характер этой работы, я покажу вам, как я попытался "перевести" на киноязык не драматическое произведение, а хорошо известную классическую повесть Гоголя "Тарас Бульба".

Для того чтобы определить сверхзадачу повести и ее сквозное действие, для того чтобы определить сверхзадачу и сквозное действие главных героев повести и перейти после этого к тщательному анализу сюжета "Тараса Бульбы" и определению задач отдельных кусков, я постарался определить основную событийную структуру повести.

Я сегодня продиктую мое членение этой повести, а вас попрошу к следующему разу "Тараса Бульбу" обязательно прочесть.

Может быть, вы с некоторыми моими определениями не согласитесь, может быть, у вас будут другие, более точные, может быть, мы о некоторых поспорим, но, во всяком случае, вы сами должны будете попробовать разделить повесть на составляющие ее части. Тогда вы поймете, как обрабатывает режиссер то произведение, которое ему предстоит воплощать на экране.

Определение основных кусков повести "Тарас Бульба":

1. *Встреча с сыновьями.*

Решение Тараса ехать в Сечь.

Приезд сыновей.

В Сечь!

Горе матери.

Прощание.

2. *В пути.*

Думы Тараса.

Остап.

Думы Андрия.

Панночка.

Поскакали казаки.

Степь.

2а. *Сечь.*

Предместье.

Запорожцы.

Печаль Тараса.

3. *Странная республика Сечь.*

Управление.

Быт.

Разгул.

Нравы.

Остап и Андрий приняты Сечью.

Бульба ждет подвигов.

Выбор кошевого.

4. *Хитроумный кошевой.*

Подготовка набега на турок.

Неожиданное известие о бесчинстве поляков.

Возмущение Сечи.

Тарас спасает Янкеля.

Подготовка похода на поляков.

Наказ кошевого.

Прощание с Сечью.

5. *Осада Дубно.*

Поход запорожцев.

Сыновья в битвах.

Запорожцы перед Дубно.

Неудачный штурм.

Осада.
Запорожцы скучают.

5а. Измена Андрия.

Погиб казак!
Ночь.
Спит лагерь.
Зарево пожаров.
Томление Андрия.
Появление татарки.
Посланница панночки.
Мольба о помощи.
Воспоминания Андрия.

6. Подземный ход.

Чужая церковь.
Площадь голодного города.
У дома воеводы.
В доме воеводы.
У панночки.

6а. Встреча с панночкой.

Благодарная панночка.
Любовь Андрия.
"Погублю себя!"
Плач панночки.
Признание Андрия.
Сомнения панночки.
"А, что мне отец и отчизна!"
Поцелуй.
Литавры.
Приход татарки.
Пришла помощь.
Влюбленные.

И погиб казак!

Приход поляков в город и пленные Переяславского куреня. (Временной возврат.)

Кошевой укоряет казаков.

Доброе слово Кукубенко.

План кошевого (как вызвать поляков на вылазку).

Тарас ищет Андрия.

Сообщение Янкеля.

Рассказ Янкеля.

Сомнения Тараса.

7. Первая вылазка поляков.

Полк Тараса в засаде.

Запорожцы перед крепостным валом.

Поляки на валу.

Словесный поединок.

Пленные запорожцы на валу.

Выезд польского войска.

7а. Первый бой.

Начало боя.

Демид Попович и вражеские кони.

Смерть Кобита.

Знатнейший пан и Кукубенко.

Корысть Бородатого.

Хорунжий убивает Бородатого.

Остап - хорунжий.

Выборы Остапа куренным атаманом.

Натиск Остапа.

Маневр поляков.

Картель по быкам.

Быки смяли запорожский табор.

Тарас ударом из засады поворачивает быков на поляков.

Военная служба быков.

Натиск казаков.

Поляки уходят в город.
Остапа останавливает Уманцев.
Похвалы кошевого Остапу.
Гордость Бульбы за Остапа.
Перебранка с поляками.
После боя.
Перевязка ран.
Похороны запорожцев.
Похороны ляхов.
Думы Тараса об Андрии.
Сон.

8. *Весть о нападении татар на Сечь (уход половины войска).*

Казацкий совет.
Предложение кошевого.
Предложение Бульбы.
Колебания казаков.
Речь Бовдюга.
Разделение казаков.
Атаман Тарас Бульба.
Прощание запорожцев.
Старое вино Тараса.
Речь Тараса.
Казацкая слава.

9. *Второй бой.*

Неведение поляков.
Поляки узнают об уходе казаков.
Подготовка сражения у поляков.
Подготовка сражения у казаков.
Речь Тараса о товариществе.
Поляки выступают.
Залп из-за возов.
Восхищение французского инженера.
Неудачный залп поляков.

Инженер сам находит пушки.
Остап на батарее.
Залп уцелевших польских пушек.
Гибель Незамайковского куреня.
Атака казаков.
Поединок Дегтяренко и польского пана.
Поединок Шила с паном.
Рассказ Шила.
Смерть Шила.
Вопрос Тараса - ответ казаков.
Натиск казаков.
Поляки собираются под знаменем.
Кукубенко преследует полковника.
Степан Гуско убивает полковника.
Смерть Гуско.
Бой у возов.
Вопрос Тараса - ответ казаков.
Смерть Бовдюга.
Смерть Балабана.
Поляки окружают Кукубенко.
Тарас бросается на помощь.
Смерть Кукубенко.
Вопрос Тараса - ответ казаков.
Натиск казаков.
Смерть Метелицы, Писаренко, Охрима Гуско.
Удар Остапа из засады.
Бегут поляки.
Победа.
Еще не совсем победа.

9а. *Смерть Андрия.*

Гусарский полк.
Андрий.
Возмущение Тараса.
Заманить его!
Казаки заманивают Андрия в лес.

Андрий перед отцом.
Смерть Андрия.
Отец и брат.
Вести о подкреплении врага.
Поляки окружают лес.
Остап бьется.
Тарас бьется.
Поляки одолели Остапа.
Тарас ранен.
Тарас тоскует о сыне Остапе.
Очнулся Тарас.
Узнает от Товкача: ляхи оценили его голову в 2000 червонцев.
Остап в плену у ляхов.

10. *Верный товарищ везет Тараса в Сечь.*

Выздоровел Тарас.
Тарас тоскует по Остапу.
Не выдержал Тарас.

10а. *Тарас едет на поиски сына.*

В Умани у Янкеля.
Просьба Тараса повезти его в Варшаву.
Колебания Янкеля.
На дне воза с кирпичами.
Янкель везет Тараса в Варшаву.

11. *Казнь Остапа.*

Тарас в Варшаве.
Тарас просит Янкеля освободить Остапа.
Попытки Мардохая не увенчались успехом.
Тарас переодевается графом-иностранцем.
Тарас и Янкель пробираются в тюрьму.
Последний часовой.
Неосторожность Тараса.

Тарас хочет видеть смерть сына.
Площадь перед казнью.
Типы зрителей, приготовления к казни.
Ведут запорожцев.
"Молча примем смерть..."
"Добре, сынку!"
Мучения Остапа.
Последние смертные муки.
"Слышишь ли, батько?"
"Слышу!"
Народ вздрогнул.
Бросились искать Тараса.
Его и след простыл.

12. Отыскался след Тараса.

Запорожское войско наступает на поляков.
Тарас командует полками.
Козаки захватили гетмана Потоцкого.
Обещание гетмана.
Заступничество православного духовенства.
Запорожцы отпускают гетмана.
Тарас не согласен.
Тарас предупреждает запорожцев.
Тарас уходит со своим полком.

12а. Кровавые поминки по Остапу.

Тарас гуляет по Польше.
Месть Тараса страшна.
Поляки посылают гетмана ловить Тараса.
Козаки осаждены в развалившейся крепости.
Пробиваются козаки.
Тарас потерял трубку.
Поляки схватили Тараса.

12б. *Смерть Тараса.*

Решили сжечь Тараса.
 Тарас командует казакам: "К берегу, к челнам!"
 Услышали казаки. Бросились к челнам.
 Прыжок с кручи...
 Остановились поляки пораженные.
 Гибель польского полковника.

12в. *Последние слова Тараса.*

Казаки плывут по Днепру и говорят о своем атамане.

Начнем находить главное в тех кусках, которые вы записали. Вот у вас записано: встреча с сыновьями. Какова задача этого куска? Познакомить с основными действующими лицами, с их характерами, взаимоотношениями, с эпохой, бытом, местом действия.

Дальше: решение Тараса ехать в Сечь. В этом куске главное написано Гоголем: "Весь был он (Тарас) создан для бранной тревоги и отличался грубой прямоотой своего нрава".

Или возьмем кусок "В пути". Там главное что? Думы героев, характеры, красота степи, красота Днепра.

Или кусок - "Странная республика Сечь". Там главное - показать своеобразие быта Сечи, Остап и Андрий приняты Сечью, Бульба жаждет подвигов, хитрая политика Бульбы.

Все это будет вам понятно, когда вы прочитаете соответствующие места "Тараса Бульбы". И когда вы прочитаете, вы увидите, что, например, кусок "Встреча с сыновьями", в свою очередь, будет состоять из ряда других кусков, а именно: 1. Приезд сыновей. 2. В Сечь! 3. Горе матери. 4. Прощание. Мы это записали. А вот задача куска "Приезд сыновей". Подзадача тоже состоит из ряда задач: добродушная грубость Бульбы, Остап даже отцу не дает себя в обиду, доброта матери, нежность Андрия, Сечь - лучшая академия, жилище казака.

Только один кусок "Приезд сыновей" содержит 6 подзадач. Возьмем кусок "В Сечь!". Он был у вас отнесен к первому разделу - "Встреча с сыновьями". Он, в свою очередь, состоит из ряда подкусков: а) гордость Тараса сыновьями; б) добродушное понуканье сыновей;

в) боевой запал Андрия; г) боевой пыл Тараса; д) запорожцы; е) полковник Бульба. Значит, тут тоже шесть кусков.

Следующим у нас идет кусок "Горе матери", он содержит несколько подзадач: а) бессонная ночь матери. Она не наглядится на любимых сыновей; б) что будет?.. "Сыны мои, сыны мои милые, что будет с вами?.."; в) женская доля казачки; г) степная чайка - "...она с жаром, со страстью, со слезами, как степная чайка, вилась над детьми своими..."; д) надежда матери; е) Бульба непреклонен; ж) "...лишенная последней надежды...". Опять 7 подзадач в одном куске. И, наконец, задачи кусочка "Прощание". Тут идут подзадачи: а) энергичные хлопоты Бульбы; б) сыновья преобразились - красавцы казаки; в) завет Тараса; г) благословение матери; д) уезжают; е) отчаяние матери; ж) прощайте и детство, и игры, и все, и все!

Я думаю, что нам к этому придется вернуться, когда перед вами будет лежать книжка. Умозрительно, не имея перед собой книжки, вам трудно следить за этим делением. А разрабатывать мы будем фрагмент "Смерть Андрия". Для этого нужно определить основную задачу, сверхзадачу фрагмента. Я думаю, что сверхзадача здесь это то, что измена родине - тягчайшее преступление. Сверхзадача Тараса - возмездие. Сверхзадача Андрия - любовь. Он все делает во имя безрассудной любви, из-за которой все забывает.

В кусках фрагмента "Смерть Андрия" вы найдете следующие 14 кусков, мы с вами разработаем 9 из них:

1-й кусок фрагмента - "Гусарский полк". Задачи этого куска: красота и блеск лучшего полка поляков. Этот кусок, в свою очередь, состоит из двух кусков, двух подзадач: а) отворились ворота; б) вылетел гусарский полк.

2-й кусок - "Андрий". Задача этого куска: красивейший и лучший из лучших.

Уточняем кусок: Андрий впереди всех. Андрий всех бойчее и всех красивее. Дорогой шарф - подарок полячки. Это три подзадачи, три более мелких куска.

Следующий кусок, 3-й - "Возмущение Тараса". Задачи: не верит глазам своим; измена доказана.

В этих задачах свои подзадачи: Тарас увидел Андрия, оторопел Тарас, Андрий рубит - измена доказана. Причем кусок "Андрий рубит",

в свою очередь, состоит из кусков: Андрий мчится, рубит, сыплет удары направо и налево. Андрий чистит перед собой дорогу.

Не утерпел Тарас. Крик Тараса: "Как? Своих бьешь!" Андрий бьет своих, Андрий не различает "своих и других". Андрий видит только панночку.

4. "Заманите его!"

Задача: решение Тараса. Подзадачи: Тарас приказывает заманить Андрия к лесу. Тридцать быстрейших казаков вызываются заманить Андрия. Казаки бросаются наперерез гусарам.

5. "Казаки заманивают в лес Андрия".

Задача: хитрость казаков.

Подзадачи: казаки ударяют сбоку на передних гусар, казаки сбивают гусар, казаки отделяют гусар, казаки бьют гусар, Голокопытенко дразнит Андрея, казаки убегают (заманивают), гнев Андрия, Андрий шпорит коня, Андрий летит за казаками, казаки поворачиваются к лесу, погоня Андрия за Голокопытенко.

6. "Андрий перед отцом".

Задачи: Рука отца. Андрий как школьник. Страшный отец.

Подзадачи: рука Тараса, Андрий видит перед собой только страшного отца, вопрос Тараса, Андрий безответен, Тарас обличает Андрия, Тарас приказывает Андрию сойти с коня, Андрий останавливается ни жив ни мертв перед отцом.

7. "Смерть Андрия".

Задачи: Тарас обличает, Андрий любит, казнь. Горестное возмущение Тараса.

Подзадачи: "Стой и не шевелись!", "Я тебя породил, я тебя и убью", шаг назад, ружье, Андрий произносит имя полячки, выстрел Тараса, Андрий умирает, Тарас перед мертвым, красота Андрия, "Чем бы не казак...", "Пропал бесславно, как подлая собака!"

8. "Отец и брат".

Задача: жалость Остапа и непреклонность Тараса.

Подзадачи: вопрос Остапа, Остапу жалко брата, хищные птицы, ответ Тараса, сомнения Тараса, скачет Голокопытенко.

Следующие куски мы не будем разрабатывать. Это: 9. "Весть о подкреплении врага". 10. "Поляки окружают лес". 11. "Остап бьется". 12. "Тарас бьется". 13. "Поляки одолели Остапа". 14. "Тарас ранен".

К этому фрагменту мы будем писать монтажный сценарий, но прежде всего надо знать, что в монтажном сценарии действие излагается в последовательном чередовании кадров и планов, из которых и составляется, собирается, монтируется кинокартина.

Для того чтобы определить, какими кадрами и планами надо снимать отдельные куски сценария, необходимо прежде всего представить себе его события как бы происходящими в действительности, и в связи с этим определить планировку - мизансцену кадров.

Задачи больших и малых кусков определяют мизансцены, а мизансцены определяют кадровку.

Итак, вначале по куску и его задачам постарайтесь возможно точнее представить себе происходящее действие, мизансцены, а потом решайте, как это действие лучше всего, образней, выразительней изложить монтажно, по кадрам и, в связи с этим, определите метраж каждого кадра, т. е. длительность действия.

Мизансцена - это планировка кадра, пути передвижений и перемещений персонажей в пространстве, в котором развивается действие. Мизансцена является результатом содержания данного куска сценария и возникает как следствие выражения действием задач и подзадач куска. Мизансцена - это первый этап реализации творческого замысла режиссера.

И дальше идет кадровка. Это расчет съемки мизансцены с наиболее выгодных и выразительных точек зрения аппарата и установление наиболее выгодных и выразительных, изобразительно и ритмически, планов съемки, т. е. крупных, средних, общих и т. д. Определив мизансцену, режиссер определяет точку съемки и планы для фиксации мизансцены на пленку, руководствуясь тем, чтобы данное действие было хорошо и ясно видно, без лишних, загромождающих кадр деталей, и чтобы кадры в своем чередовании соответствовали авторскому и уточненному режиссером ритмическому строению действия. Кадровка всегда должна происходить после определения мизансцены.

И, наконец, режиссеру нужно определить метраж. Метраж - это длительность показа кадров на экране. Метраж в основном определяется естественной продолжительностью протекающего в кадре действия. Для определения метража надо представить в своем воображении действие в кадре или самим проиграть его, затем установить время этого действия в секундах. Разделив сумму секунд пополам, режиссер полу-

чает примерный метраж данного кадра. Лучше прибавить к этому процентов 25 времени, потому что обыкновенно режиссеры всегда ошибаются в сторону уменьшения.

В некоторых случаях длительность показа действия в кадре, в особенности однородного, без точно определенного начала и конца, определяется ритмом развивающегося действия: кусок или делается коротким, или затяжным (сравнительно с рядом стоящими кусками) для создания необходимого ритма, продиктованного задачами показываемого действия.

Бывают случаи, когда метраж определяется не только продолжительностью протекающего в кадре действия, а, когда действие однородное, скажем, маршируют солдаты или в зрительном зале аплодируют люди, это можно показывать коротко и затяжно, и быстрыми и длинными кусками, в зависимости от того ритма, который диктуют вам задачи действия, которое вы показываете. Нужно возможно точнее определять метраж каждого куска.

Я не смогу заниматься с вами в следующий раз определением мизансцен, кадровки, метража фрагмента "Смерть Андрия", если перед вами не будет книжек, ибо деление на сцены, задачи и куски очень трудно понять умозрительно, без текста перед глазами.

Итак, если у нас есть общая задача, то разбив действие на составляющие его куски, мы устанавливаем их взаимодействие друг с другом. Вначале мы с чем-то познакомились - это экспозиция. В зависимости от экспозиции происходит завязка действия: одно действие, второе, третье. Эти действия между собой перекрещиваются, рожают новые, которые перекрещиваются дальше, размножаются. Мы очень сложными путями связываем отдельные ячейки нашего сюжета, отдельные задачи и направляем к единой цели, которая выражает общую задачу.

Например, нам надо включить в фильм лекцию. Как мы будем ее показывать, с чего начнем? С чего вообще начинается лекция?

(С места) - С преподавателя.

- А еще раньше?

(С места) - Со звонка.

- Хорошо, звонок, что дальше будет?

(С места) - Студенты собираются на занятия.

- Дальше?

(С места) - Входит преподаватель.

- А дальше? Студенты садятся или нет? Собираются студенты и что делают?

(С места) - Рассаживаются.

- Так или иначе, устраиваются. Дальше что?

(С места) - Входит преподаватель. Поднимается на кафедру.

- Хорошо. А дальше?

(С места) - Раскрывает тетрадь.

- Дальше?

(С места) - Читает лекцию.

- Дальше? Очевидно, его слушают. Преподавателя, вероятно, как-то встречают. Нужно это включать? Очевидно, студенты встают, приветствуют его и т. д. Все вместе это что? - Лекция. Значит, основная сверхзадача всего этого - показать лекцию. Но чтобы показать лекцию, нужно сначала показать звонок. Что такое звонок? Звонок звонит - это звук, его можно показать звуком. Значит, звонок тоже есть. На звонок кто-нибудь как-нибудь реагирует? Один слышит, другой не слышит, третий сразу пошел, четвертый слышит, но задерживается. Вы видите, что сам звонок может быть разделен на ряд отдельных, составляющих его задач.

Собираются студенты. Как они собираются? Тут ведь тоже целый ряд составляющих элементов. Они устраиваются: один садится, другой стоит, третий разговаривает. Это опять делится на ряд задач.

Входит преподаватель. Это одна задача. Встают студенты, по-разному встают. Значит, можно по-разному показать несколько задач. Преподаватель поднимается на кафедру, раскрывает тетрадь. Это мы объединили две задачи в одну. Но ведь у преподавателя может быть определенный характер. Он взял книжку, надел очки, начал думать. У него может быть много всяких элементов, составляющих это содержание.

Дальше, он начал читать. Как он читает, в каком настроении? Какая лекция - интересная или скучная? Какова манера читать? Все это - отдельные элементы в этой задаче.

Слушают. Вы сами понимаете, что можно по-разному слушать: с интересом, без интереса; внимательно, невнимательно; понимать, не понимать; записывать, не записывать и т. д. Значит, у нас не 8 задач, а примерно 25 - 30 задач, по несколько задачек на каждую отдельную задачу, составляющую лекцию. А эта лекция может быть задачей в це-

пи множества задач, составляющих кинокартину. Например, мы рассматриваем палец - кожицу, ноготь и т. д. Но палец - это кусочек человека, есть еще 19 пальцев на руках и ногах, голова, уши, рот, живот, костюм на человеке - вся сумма элементов, которые составляют человека, и мы берем их отдельно.

Вся работа режиссера заключается в умении разделить целую задачу, основную задачу, сверхзадачу произведения на составляющие ее задачи и мелкие подзадачи. И каждая составляющая задача и мелкая подзадача зависят от общей главной задачи - то, что я вам рисовал перед этим: круг и внутри другие круги. Все они взаимосвязаны, и каждый работает на основную, главную тему либо прямо, либо побочно, либо во взаимосвязи их. Таким образом, от идеи произведения и от его темы мы переходим к мизансцене, кадровке и к мельчайшим подробностям актерской игры - задачам, которые тоже состоят из множества отдельных мельчайших задач.

Вся кинорежиссура, по существу, и заключается в умении делить целое на мельчайшие задачи - временные или пространственные, в умении разрешать эти мелкие задачи и располагать их в нужном поряд-



ке. В этом и заключается процесс кинематографической режиссуры. Это вещь довольно сложная.

11 декабря 1958 г.

Позвольте обратить ваше внимание на некоторые места кадровки эпизода смерти Андрия.

На прошлом занятии мы с вами решили (это вы должны помнить по произведенной кадровке)⁹ вывести полячку на крепостную стену, потому что Андрий все время думает о ней и из-за нее совершает измену. Так как то, что он думает, мы можем сказать в кинематографе только дикторским текстом, а это примитивно, то мы и вывели полячку на крепостную стену, и в этом случае у нас задача разбивается так: Андрий бьет своих; думая о любви, не различает своих и чужих; видит только панночку. Вспомним, что сказано у Гоголя: "...Но Андрий не различает, кто перед ним был, свои или другие какие: ничего не видел он. Кудри, кудри он видел, длинные кудри и подобную речному лебедю грудь, и снежную шею, и плечи, и все, что создано для безумных поцелуев".

Буквальный перенос на экран такого образа полячки, стоящего перед глазами Андрия, чрезвычайно труден и может запутать восприятие зрителя. Но мы можем воспользоваться тем, что раньше нами полячка была показана на городской стене и поэтому будем этот кусок трактовать так: Андрий продолжает драться; ничего не видит он, потому что полячка смотрит на него с крепостной стены. Причем для создания протяженности этого действия необходимо неоднократное повторение кусков бьющегося Андрия и полячки, т. е. несколько раз надо перемежать эти кадры друг с другом. Нельзя просто показать полячку на стене или Андрия, необходимо ритмическое чередование этих кусков. С одной стороны Андрий, находящийся в стремительном движении; с другой - полячка, неподвижно стоящая на крепостной стене.

А что нам поможет связать неподвижную фигуру на крепостной стене с Андрием, который стремительно несется в атаку, что нам поможет не навязчиво показать и кудри, и шею, и всю фигуру полячки? Тут могут быть разные решения. Первое, которое приходит в голову, -

⁹ Предыдущая лекция не стенографировалась.

это воспользоваться ветром. Ветер позволит придать динамику этой статической фигуре, раздует кудри вокруг открытой шеи, обрисует грудь - вылепит всю фигуру полячки. При таком решении в одном кадре, показывающем полячку, стоящую на стене, зритель увидит, как развеваются ее кудри, открывается шея, обрисовывается грудь, вылепливается вся фигура в рожденной порывом ветра динамике.

Видите, как можно внутри одного кадра достигнуть кинематографической выразительности. Это очень важный пример.

И на второй пример обратите внимание в разработке эпизода смерти Андрия (в книжке это кадры с 86 по 91)¹⁰.

В куске выстрела Тараса в Андрия нами применяются: надписи разной крупности, данные подряд: "Не отчизна... Не мать... Не брат...".

Почему мы это делаем? Потому что у Гоголя написано, что Андрий умирая не назвал ни отчизну, ни мать, ни брата, а произносит имя полячки, причем имя ее в повести так и остается неизвестным. Я думаю, что предлагаемое в разработке решение чересчур упрощено: бледный, как полотно, Андрий; слышно шелканье взводимого Тарасом курка. Надпись на экране: "Не отчизна", вторая надпись, крупнее: "Не мать...", третья надпись, еще крупнее: "Не брат..." Уста Андрия произносят имя полячки. Слышен грохот выстрела. Виден Тарас, - я думаю, что это не очень хорошо сделано в настоящей разработке. Это сделано все-таки слишком примитивно, потому что так примитивно переводить литературные элементы сценария на кинематографический язык нет нужды, у меня получился как бы буквальный перевод. А вы сами знаете, что буквальный перевод никогда не может быть художественным. Если Гоголь пишет, что Андрий умер, не произнеся имени ни отчизны, ни матери или брата, а только имя любимой им полячки, то я думаю, это говорит о состоянии Андрия, о выражении его глаз, о выражении его лица, о его игре и т. д. Я думаю, что эти авторские ремарки целиком относятся к актерской игре и режиссерскому руководству этой актерской игрой. Когда писалась книга "Основы кинорежиссуры", мне кажется, я рассуждал слишком примитивно, но это было закономерно: потому что все-таки эта книга писалась лет 15 тому назад. Тогда очень многие приемы кинематографической выразительности мы еще не открыли.

¹⁰ См.: Кулешов Л. Основы кинорежиссуры. Репринтное издание. С. 79-80.

Вчера по телевидению я смотрел после огромного перерыва картину Чарли Чаплина "Малыш" с Джекки Куганом. Это исключительное произведение Чаплина, равное по силе "Парижанке" и "Огням большого города". В то же время мне приходилось смотреть свои собственные картины раннего периода, примерно того же периода, когда снимал Чаплин. Я думаю, вам не стоит говорить о моем отношении к Чаплину, я считаю Чаплина гением, а себя я гением никогда не считал, я просто более или менее способный режиссер (был им до того, как окончательно переключился на педагогическую деятельность). Так вот, мне бывает стыдно смотреть на прошлые свои работы, на то, как наивны в них некоторые приемы, как недопустима в них примитивность, с которой показывается то или иное действие, разрешаются те или иные драматургические или режиссерские положения.

Однако, сравнивая свои несовершенные картины с гениальными картинами Чаплина, что произошло не далее чем вчера, я должен сказать, что ошибки и у себя и у Чаплина я вижу одинаковые. Не подумайте, что я хочу сравнивать себя с Чаплиным; по достоинствам у Чаплина многое сделано гениально, а у меня удовлетворительно, но ошибки одинаковые. Они предопределены временем, принятыми тогда навыками восприятия кинематографического зрелища. А зрительское восприятие обладает способностью быстро осваивать все новое.

Вот период немного кино. Для того чтобы показать, скажем, как я смотрю на что-то и вижу это что-то, какое-то действие издали, это обыкновенно снималось в кашетку, в мягкую диафрагму, которая называлась американской: кружочек, и в нем маленькое действие. Зритель привыкал к этому условному знаку.

Потом, я помню, в 30-е годы произошла "революция": применение мною внутреннего диалога в картине "Горизонт". Я показывал своего героя - Горизонта (это фамилия еврея), который стремился уехать из царской России в "свободную" (по его пониманию) Америку. И вот этот Горизонт шел по коридору, и мы слышали его голос: "Северо-Американские Соединенные Штаты". Он думал, что он придет в полицию, где дадут ему заграничный паспорт. Вместо этого он попадал на призывной пункт, где ему говорили, что он годен, и отправляли на войну 1914 года. Так вот, то, что я снял панорамой молчащего и только думающего Баталова, который играл Горизонта, идущего по коридору, и озвучил эти кадры голосом Баталова, думающего о Северо-

Американских Соединенных Штатах, оказалось совершенно необычным приемом, вызвавшим бурный протест. Звукооператор отказался снимать, дирекция требовала этот кадр выкинуть. Кругом смотрели на меня, как на сумасшедшего. А сейчас это - обыкновенный прием, который часто употреблялся в картинах неореалистов и употребляется сейчас.

Один из вас сказал мне в перерыве: "Вот в вашей картине "Великий утешитель" текст тоже выражает авторское отношение к изображаемому действию; вы это делали раньше, чем итальянцы-неореалисты". Может быть, это и было сделано раньше, но дело в том, что воспринималось все это чрезвычайно трудно и казалось малопонятным. Ведь с картиной "Великий утешитель" дело доходило до того, что зритель не понимал, где речь идет о настоящей жизни, а где о выдуманном рассказе, он воспринимал действие как непрерывно развивающееся, как будто бы это была одна настоящая жизнь, и никакого рассказа не было. Вы представляете себе, какая чепуха создавалась в голове у зрителя. Потребовалось время, для того чтобы эти новые приемы были освоены.

Происходит любопытный процесс в кинематографическом искусстве (да, вероятно, и во всяком, хотя в литературе и живописи, я думаю, меньше): одни приемы устаревают и кажутся сегодня грубыми и наивными, а другие, наоборот, остаются, хотя в свое время они казались невозможными и невыполнимыми. Примером этого является хотя бы внутренний монолог, которым сейчас так увлекаются кинорежиссеры.

Но во всем, что бы ни делал режиссер, как бы ни разрабатывал он сценарий, хотя бы по тем примерам, которые я вам приводил, он должен понимать главное. И главное это он должен помнить наизусть: "Не переделывать без крайней необходимости авторский сценарий. Чем бережнее к нему относиться, больше стараться кинематографическими средствами довести авторский сценарий до зрителя, тем лучшим режиссером будешь". Многие режиссеры любят так "разрабатывать" и "исправлять" сценарии, что авторы впоследствии не узнают свои произведения на экране. Это не доблесть, не геройство и не искусство. Если сценарий требует существенных изменений, такой сценарий еще не готов к постановке, его не надо принимать к разработке в режиссерско-монтажный сценарий. Если авторский сценарий закончен, отделан, и режиссер согласился реализовать его на экране, обязанность режиссера

при составлении монтажно-режиссерского сценария - максимально сохранить задуманное автором. Это касается главным образом драматургии вещи, ее структуры, а то, что написано у автора в форме повествовательной, что не конкретизировано в кинематографическом действии, требует особой разработки режиссера, проявления режиссерской фантазии, изобретательности, но при обязательном условии сохранения замысла автора. Часто бывает так, что режиссера увлекает какое-нибудь "выигрышное" место сценария: эффектный эпизод, интересный второстепенный персонаж и т. д., и тогда режиссер начинает уделять огромную долю своего внимания именно этому куску (или кускам), начинает "разделявать" его (или их), расцветчивать, увлекается, забывает чувство меры, чувство сохранения пропорций и нарушает драматургическую конструкцию сценария в целом, т. е. направляет по неверному руслу, изменяет основную задачу произведения. Режиссер должен понять авторский текст и, поняв, всеми силами, всеми имеющимися в его распоряжении средствами раскрыть, передать, перенести найденное автором в поведение (действие) актеров в соответствующей, правильно найденной, обстановке. Режиссер должен также определить способы съемки, могущие лучше всего передать замыслы автора и режиссерскую трактовку их на экране.

Мы, в виде опыта, разобрали с вами "Тараса Бульбу". Гоголь написал "Тараса Бульбу" с исключительным мастерством. Он великолепно представлял себе все действие повести, описал его так, что читатель видит все события как бы происходящими перед глазами. Вот почему перевод литературного языка Гоголя на язык кинодействия оказался для нас нетрудным. Однако в некоторых местах повести мы вынуждены были изменить текст Гоголя по-своему, то есть кинематографически его трактовать. Такова, например, полячка на стене, помогающая нам уточнить драматургическое значение шарфа на руке Андрия, помогающая реализовать на экране внутренний мир Андрия - "кудри, кудри он видел, длинные кудри и подобную речному лебедю грудь, и снежную шею, и плечи, и все, что создано для безумных поцелуев". Это относится и к тому месту, где он не называет ни отчизну, ни мать, а произносит имя полячки.

Режиссерам приходится часто иметь дело с подобными местами в литературном сценарии, требующими особо тщательной разработки и

деликатного подхода к переводу литературных образов в кинематографические.

Но наша вгиковская практика показывает: что бы ни написал автор, режиссер обязательно старается все переделать, перековеркать, не может оставить автора в покое. Он обязательно по-своему все перетрактует, теряя при этом авторский замысел. И вместо ясного, отчетливого логического выражения мысли в картинах получается невероятная запутанность.

А с другой стороны, почему нельзя не переделывать работы сценаристов нашего сценарного факультета? Да вот почему. Нашим режиссерам дается определенное количество съемочных дней: на 1-м курсе 3 дня, на 2-м - 5 дней, на 3-м, кажется, 10 дней. Дается определенное количество декораций, определенное количество организованных, т. е. обслуженных студией, мест природы; дается определенное, минимальное количество актеров. Если нужно сделать массовку или групповку, можно пользоваться только своими товарищами-студентами. Но они обыкновенно заняты на лекциях, с которых уйти не так легко. Снимать можно только под Москвой и в Москве.

А что делают сценаристы? У них действие происходит в Африке, в Японии, в США, в шахте, в трамвае, метро; действуют 10, 15, 20 человек, у всех главные роли; количество съемочных дней вырастает до 20, 30 и даже 100 и т. д. Вот что пишут наши сценаристы. Как же нашим режиссерам не переделывать эти работы?

Или сценарист пишет о герое, что он любил, скажем, каждый день пить кефир и чай со сливками, а если он пропускал хотя бы один день, то был не в своей тарелке, и у него после этого бурчало в животе, и он постоянно вспоминал прекрасные синие глаза знакомой Маруси Титовой, которая в детстве очень плохо училась, а теперь отлично учится в институте. Попробуйте перевести все это на кинематографический язык. Это тоже сделать не удастся.

И последнее. Наши сценаристы пишут очень часто без всякого учета возможностей кинематографа. Не тех технических возможностей, о которых я сейчас говорил, а без всякого учета кинематографической образности, без учета изобразительной стороны. Они слишком литературно понимают то, что описывают и слишком литературно излагают. В этом случае режиссеру приходится вмешиваться, поскольку у сцена-

риста какая-то каша из непонятных мыслей, слабо поддающихся оформлению в кинематографе.

Вот причины, по которым наши режиссеры так "коверкают", а может быть, даже и не в кавычках, а действительно коверкают произведения наших сценаристов. Конечно, идею автора нужно сохранить, это обязанность режиссера, но сохранение авторской идеи возможно только тогда, когда авторская идея поддается кинематографическому выражению, когда ее можно реализовать на экране. Если это невыполнимо, то нельзя браться за съемки фильма по данному сценарию. Есть режиссеры, которые сами себе пишут сценарии. Но давайте считать, что такой режиссер - не правило, а исключение. Режиссер - не сценарист, это разные профессии, и хотя один человек может владеть не одной, а несколькими специальностями, но специальности все-таки остаются разными. Режиссер может быть и сценаристом, как может быть актером и художником. Например, Довженко был режиссером, художником, сценаристом и скульптором; Эйзенштейн - режиссер, художник, сценарист; Ромм - сценарист, режиссер, скульптор; Пудовкин - актер, режиссер, художник. Но требовать, чтобы режиссер обязательно был сценаристом, это глубоко неправильно. Правда, совсем недавно считалось, что режиссер должен сам себе писать сценарий. Но опыт показал, что большинство таких режиссеров-сценаристов или хорошо делали сценарий и плохо картину, или плохо делали и то и другое, за некоторыми исключениями. Исключения возникали тогда, когда мы имели дело с гениальными людьми, как Довженко, Эйзенштейн. И это понятно, потому что соединение в одном лице двух таких сложных специальностей - дело чрезвычайно трудное.

Вы скажете мне: почему же у нас на первых трех курсах режиссеры сами пишут себе сценарий? По двум причинам. Во-первых, режиссер обязательно должен *уметь* делать сценарий. Одно дело - писать для себя сценарий, другое дело - *уметь, знать, что это такое*. Я уже около 40 лет автомобилист, я был гонщиком, и хорошим гонщиком, а сам себе машину не чиню и не регулирую, потому что мне некогда, но я должен уметь и знать, как чинится и регулируется машина, для того чтобы позволить себе не трогать ее, а доверить другому. Мы учим режиссеров писать сценарий для того, чтобы они все-таки знали, как это делается, чтобы режиссер понимал автора и мог разговаривать с ним на одном языке.

Мне кажется, что если режиссер не должен быть сценаристом, т. е. создателем оригинальных произведений - во всяком случае, не обязан - то экранизировать он всегда должен уметь, потому что если режиссер не умеет экранизировать, то как же он будет переводить литературные места сценария на язык кино, на язык режиссерско-монтажного сценария?

Значит, владеть двумя профессиями режиссер не обязан, но знать и уметь делать сценарии он должен, хотя вовсе не обязан писать их. Так же, как я не представляю себе режиссера, который не умеет рисовать или вместо этого фотографировать, или, как теперь стало модно (и это очень хорошая мода, вернее, новое явление цивилизации), снимать на узкую пленку. Без этого режиссер как без рук, он никогда не поймет оператора. Я думаю, что и вам, как будущим киноведам, сценаристам, а может быть, и режиссерам, важно знать основы профессии так, чтобы уметь практически что-то делать самим, а не воспринимать все только теоретически и не быть верхоглядами.

Когда мы потом перейдем с вами к практическим упражнениям, мы попробуем сделать литературный, а не монтажно-режиссерский сценарий, скажем, из произведений Пушкина, Гоголя, Чехова, Горького, современных писателей. Может быть, это будет "Метель", "Выстрел" или "Мертвые души", "Толстый и тонкий", "Мальва", "Челкаш" и т. д.

Может быть, возникнет сомнение в необходимости для будущего киноведа указанной работы. Зачем вам заниматься экранизацией литературного фрагмента, когда эта работа исключительно трудоемкая? Да, написание сценария по литературному произведению подчас работа еще более сложная и ответственная, чем создание оригинального сценария. Ведь превращая литературное произведение в сценарий, необходимо не только сохранить драматургическое построение вещи, но и передать стиль автора, его толкование образов, его характерный язык и т. п.

Именно поэтому и необходимо режиссеру уметь инсценировать классические произведения литературы. Ведь режиссеры всю свою жизнь будут заниматься раскрытием, истолковыванием замыслов автора и воплощением авторских мыслей в своей режиссерской трактовке их на экране. Экранизация литературных произведений - лучшая школа для этой работы.

Давайте отвлеченно возьмем задание и порассуждаем по поводу него. Скажем, один из граждан нашего Союза получил орден, и режиссеру предстоит рассказать о проходе этого человека из Кремля, после получения ордена. Задача такая: человек счастлив, жизнерадостен, доволен. Конечно, не имея более полных и точных данных о человеке, проход которого необходимо снять, не зная, что это за человек, кто он, за что получил орден, не зная характера человека, его возраста, профессии, его индивидуальных особенностей, трудно решить эту задачу правдиво, образно. Но, не имея ответа на вопросы об образе героя, режиссеру нужно самому определить какие-то данные о герое или пользоваться только условиями задачи.

Можно пользоваться только условиями данной задачи, ограничив свое представление о герое, взяв условный образ. По данным условиям, по каким улицам можно представить себе проход этого человека, по узким или широким?

(С места) - По широким.

- По улицам, покрытым булыжником или залитым асфальтом?

(С места) - По асфальту.

Человек пойдет мимо двухэтажных деревянных домов в стиле ампира или мимо многоэтажных домов? Что лучше для раскрытия темы? Человеку навстречу будут мчаться ободренные машины или извозчики, или очень красивые, чистые, сияющие автомобили? Вероятно, сияющие автомобили. Очевидно, что вы представите проход человека по широким асфальтированным улицам, мимо красивых, новых многоэтажных домов. На улице человеку будут встречаться автомобили, а не извозчики. Это естественно для данной ситуации.

Ну, а какие люди будут встречаться нашему герою? Мрачные или веселые? Меланхолические или оживленные? Дети в колясках будут плакать или смеяться? Какая будет погода во время прохода нашего героя - солнечная или дождливая? Очевидно, что наш герой встретит веселых, оживленных людей, смеющихся детей - всюду приветливые лица. День будет яркий и солнечный.

А еще более точно представить проход нашего героя-орденоносца можно? По известным нам данным - нельзя. Необходимы более полные сведения о действующем лице, чтобы его проход по улицам стал более конкретным и определенным. Достаточно одной детали. Например,

наш герой мнителен и боится простуды. Мы добавили только одну деталь, и что тогда будет, какой пейзаж, погода?

(*С места*) - Пойдет дождь.

Пойдет дождь, будет ветер. Пальто он застегнет или расстегнет? Нет, не застегнет, конечно, потому что благодаря душевному подъему человека отступит его привычная мнительность. Люди будут убегать от дождя, прятаться, матери будут спасать детей в колясках, все будут спешить, поднимать воротники. Хлещет дождь, ветер, холод. Вы покажете градусник, на котором опускается температура, а человек, который получил орден, идет в расстегнутом пальто или совсем без пальто, орден будет сиять у него на груди, он снимет шапку и, ни на что не обращая внимания, забыв о своей мнительности, пойдет по улице, потому что он необычайно счастлив.

Видите, как одна деталь изменила характер главного, основного? Вначале у нас было плакатное решение, с минимумом данных. Чуть-чуть прибавили данных, и сразу стало возможно другое решение. А вы представьте себе, сколько данных может быть о герое. Режиссер всегда может найти правильную обстановку и атмосферу, поведение героя в той или иной ситуации. Чем больше данных о герое, тем конкретнее можно представить себе происходящую с ним сцену. Но режиссер достигнет этого тогда, когда представит себе сцену и выстроит ее в соответствии с основным, с главным, учитывая характерные особенности героев, выражающих своими поступками это главное.

При разработке сценария режиссер должен помнить, что зритель будет видеть на экране поведение героев и, суммируя, обобщая их действия, представит себе образы картины. То есть из действий, поступков героев зритель поймет их характер, узнает черты биографии, классовую принадлежность и т. д. Если действия-поступки разработаны в картине ярко, правдиво, типично - люди, действующие в ней, становятся для зрителя полнокровными, живыми, убедительными.

В процессе разработки сценария режиссер идет другим путем. Формируя образы героев, он все имеющиеся данные о них старается перевести в их действия - поступки, во взаимосвязь этих действий, обобщая и показывая наиболее типичные, характерные. Чем полнее и точнее данные о людях, действующих в сценарии, тем полнее и правдивее режиссер может говорить о них зрителю.

Проверка режиссерской разработки схожа с процессом восприятия зрителем или читателем готовой картины или сценария - в этом случае по поступкам действующих лиц режиссер как бы воссоздает общее - образы.

Следовательно, работая над деталями, подробностями, мелкими кусками, режиссер работает над общим, над целым, главным. Всегда помните это.

18 декабря 1958 г.

Мы разобрали те пути, которыми идет режиссер, стремясь воплотить сценарный замысел. Но для того чтобы осуществить сценарий, нужно, помимо его правильного прочтения и правильного переложения на кинематографические кадры, изучить его содержание, отобрать необходимый материал и в результате этой работы создать режиссерскую экспликацию, которая позволит окончательно выстроить монтажный и режиссерский сценарий. Мы с вами сегодня поговорим об изучении материала и об экспликации, о ее разделах, о том, что должно быть отражено в монтажном сценарии. Сегодня или в следующий раз поговорим о зарисовке кадров, о графической записи звука и о наиболее правильных формах монтажно-режиссерских сценариев.

Начнем с изучения материала.

Кинодраматург, прежде чем написать сценарий, накапливает материал, т. е. ту совокупность фактов, событий, явлений и т. п., которые он сам наблюдал в жизни или почерпнул из опыта других людей. Он может это почерпнуть также из опыта литературы, записанных рассказов, личных бесед, мемуаров и т. п. Режиссер должен, получив сценарий, узнать о материалах, которые использовал автор для своей работы. Этот материал необходимо тщательно освоить и знать его не хуже автора. Кроме того, особенности режиссерской работы настоятельно требуют особого подбора материалов, необходимых для осуществления картины.

События в сценарии происходят в определенных местах действия и в определенное время. Режиссер должен изучить все материалы, могущие хорошо ознакомить его со временем и местом действия будущей картины. Не следует думать, что для постановки таких сценариев, как "Александр Невский", "Минин и Пожарский", т. е. исторических сцена-

риев, необходимо тщательное изучение места и времени действия, а для постановки современных сценариев на близком нам материале, например, "Комсомольск", "Богатая невеста", "Волга-Волга", тщательное изучение материала не обязательно. Такая точка зрения приводит к печальным результатам. Режиссер обязан знать все о месте и времени действия своей картины - как историю, так и сегодняшний день.

В картине у режиссера будут действовать люди. Знание образов своих героев только по авторскому сценарию недостаточно для показа их на экране.

Для того чтобы написать монтажный сценарий, режиссер должен, изучая всевозможные материалы, точно установить внешность своих героев, их лица, их костюмы, манеру двигаться, разговаривать и т. п.

Люди в картине у режиссера будут действовать в определенной обстановке - среди вещей и природы. Тщательное изучение типичного и характерного в обстановке мест действия сценария - не менее важная задача для режиссера. Изучение таких материалов, как дома, вещи, природа в картине, необходимо и для написания монтажного сценария, и для дальнейшей работы режиссера над постановкой.

Режиссер должен тщательно изучать материалы по всевозможным источникам: читать художественную литературу, близкую к его теме, научную литературу, мемуары, газеты, встречаться с людьми, участниками и свидетелями событий, показываемых в фильме, изучать произведения живописи, скульптуры, архитектуры в связи со своей темой. Он должен смотреть кинокартины и театральные постановки, слушать концерты, народную музыку и пение, смотреть пляски, праздники, демонстрации и т. п., прислушиваться к характерному говору, примечать характерные движения.

Во всем этом ближайшим помощником режиссера-постановщика является ассистент. Ассистент должен уметь хорошо и быстро подбирать материалы по сценарию. Для этого ассистенту необходимо обращаться в библиотеки, музеи и научные учреждения с заказами на подбор книг, пособий, картин, фотографий, патефонных пластинок, нот и пр. на интересующую режиссера тему.

Нужно уметь находить знающих необходимый материал свидетелей, участников событий и специалистов. Нужно уметь пользоваться помощью ученых и консультантов.

Нужно не только уметь собирать материал, изучать его, но отбирать. Поэтому, получив сценарий, режиссеру необходимо выяснить, что можно прочесть по теме избранного сценария - историю, художественную литературу, мемуары, газеты, документы и пр. Нужно выяснить, с кем можно поговорить. Это могут быть участники событий, живые свидетели; полезны также консультации ученых, специалистов и прочее. Нужно выяснить, что можно увидеть - места событий, живопись, рисунки, фото, кинокартины - художественные и хроникальные, спектакли, народные праздники, танцы и т. д., нужно также выяснить, что можно услышать - музыку, песни, речь.

Выяснив все возможности подбора материалов по начатой работе, режиссер приступает к их тщательному изучению.

Для всех очевидна необходимость такой подготовки к постановке кинокартины, но лишь немногие режиссеры доводят эту работу до конца. На изучение всевозможных материалов по сценарию режиссеру необходимо потратить, примерно, от ста до пятисот часов работы: читать, смотреть, говорить, слушать, систематизировать и обдумывать. Эта работа должна вестись параллельно с написанием монтажного сценария.

Я вам скажу, как относятся молодые режиссеры к этому делу. Я веду 3-й курс режиссерского факультета. Они делают уже вторую съемочную работу, первую делали на втором курсе. Сейчас надо сдать звуковые этюды, вернее, новеллы. Как правило, несмотря на то, что прошел целый семестр, каждый входящий в павильон режиссер недостаточно подготовлен к своей работе. Он недостаточно изучил материал: место действия, обычаи, костюмы, обстановку. Сейчас уже третий студент приступил к работе, и у него, как и у двух предыдущих, все делается в последнюю минуту, приблизительно, несмотря на то, что ему целый семестр говорилось о том, что все следует делать тщательно. Даже актеры, с которыми нужно немало репетировать, подбираются в последние дни. Выбор основных актеров происходит, когда назначено освоение, съемочные дни уже начинают протекать, и их не вернуть.

Так с молодых лет почему-то режиссеры приучаются безответственно относиться к подготовительной работе. Это очень неправильно. Если вы познакомитесь, скажем, с материалами С. М. Эйзенштейна по его работе над картинами "Иван Грозный", "Александр Невский", если посмотрите все снимки, расчеты, если поинтересуетесь теми книгами, которые он прочел, изучил для своей работы, то вы увидите, что он

проделал огромный труд - труд ученого, который давал на экране и соответствующие, высокохудожественные результаты.

Мало кто из режиссеров это делает. Поэтому мало кто смог достигнуть тех вершин мастерства, художественной убедительности, которых достигал С. М. Эйзенштейн.

Вы хорошо знаете "Чапаева". О фильме написано много книг, там говорится о том, с какой тщательностью подбирали материалы и изучали эпоху режиссеры Васильевы для того, чтобы поставить "Чапаева". И уверяю вас, что "Чапаев" стал нашей классической картиной в значительной степени потому, что был правильно, внимательно и серьезно изучен материал.

Очень важно к этой ответственной работе привлечь и автора сценария. Ведь автор создает образную канву фильма, а работа режиссера - это уже конкретизация литературного сценария в монтажном. С помощью автора можно предельно отшлифовать монтажный сценарий. Обычно режиссеры отгораживаются от автора, начинают сами переделывать то, что написано, и большей частью это приводит к печальным результатам. Никогда не надо бояться совместной работы с автором. Творческая дружба с ним - верный залог успеха режиссера.

Все это вместе позволит режиссеру сделать экспликацию. Экспликация - слово французское, происходит от глагола "объяснять, истолковывать". Режиссер должен объяснить свое понимание, дать свое толкование будущей картины как в целом, так и в деталях, составив режиссерскую экспликацию. Экспликация прилагается к монтажному сценарию.

Если монтажный сценарий является формой достаточно точной записи и зарисовки кадров будущей картины, то экспликация служит как бы ключом к пониманию картины в целом, к пониманию образов в их взаимосвязи, к пониманию единой линии режиссерского решения, стиля, т. е. трактовки картины.

Режиссерская экспликация необходима самому режиссеру, руководству, актеру, оператору, композитору, художнику, словом, всему съемочному коллективу и обслуживающим съемки отделам и цехам студии.

Экспликация режиссера к картине состоит примерно из следующих разделов:

1. Идея, сверхзадача картины.

2. Определение единого сквозного действия картины.

3. Трактовка образов в их взаимосвязи: а) экспликация образов главных действующих лиц; б) экспликация эпизодических ролей; в) экспликация действий масс.

4. Экспликация эпохи, обстановки и мест действия с обязательным описанием: а) характера декораций, обстановки, костюмов; б) характера натуральных мест съемки.

5. Объяснение характера кадров монтажного сценария и съемочных приемов (установление возможного единства кадров по освещению, композиции, оптике).

6. Объяснение характера музыки картины и сочетаний звука с изображением.

7. Схема монтажного построения картины (повышения и понижения напряжений в развитии действия, ритм картины и т. д.).

Это не обязательно, но, например, Пудовкин делал для своих лучших картин такие схемы, и они приносили очень хороший результат. Если у нас останется время, я об этой схеме с вами поговорю, у меня есть записанные общие монтажные схемы картины.

Сопоставление всех этих частей экспликации, трактованных режиссером по определенному замыслу, соответствующему данной теме, должно показать наличие единого стиля решения будущей картины.

Вам может показаться, что режиссер, работая над составлением экспликации, будет слишком перегружен подготовительной работой. Но спешить снимать не надо. Творчество режиссера происходит не только на съемках. Экспликация - один из самых главных элементов творческой работы режиссера, это его объяснения к проекту (монтажному сценарию) будущего фильма. Для того чтобы хорошо поставить картину, т. е. сделать ее художественной, режиссеру необходимо ее ясно себе представить. Следовательно, для съемок ему необходимо найти решение всех деталей в мельчайших подробностях. Составление экспликации и является своеобразной формой "обдумывания" картины как в целом, так и в деталях.

Не думайте, что фильм легче спроектировать, чем железнодорожный мост или скоростной самолет; к нему не легче готовиться, чем к докладу перед многотысячной аудиторией - фильм смотрят миллионы зрителей. Поэтому кинорежиссер должен понять степень своей ответственности перед многомиллионным зрителем и подготовиться к рабо-

те над картиной с особой тщательностью. Конечно, нет нужды превращать экспликацию в сотни страниц рассуждений "вообще", в "трактат" по теме картины, но подробный рассказ, письменный или устный (может быть, застенографированный), о режиссерском толковании картины по всем ее частям, по всем элементам, конкретная постановка задач с указанием способов их разрешения при съемках - категорически необходимы и режиссеру и всему съемочному коллективу. Режиссер - это художественный руководитель своего съемочного коллектива. Для того чтобы создать возможность продуктивной творческой работы как всего коллектива, так и каждого члена в отдельности, необходимо направлять индивидуальное творчество оператора, художника, звукооператора по единому руслу режиссерской трактовки картины. В этом поможет режиссерская экспликация. Как подготовился режиссер к съемке картины, видно из монтажного сценария. Окончательный монтаж картины будет легко осуществим (без крупных переделок и изменений), если правильно сделан монтажный сценарий. Следовательно, чем лучше сделан монтажный сценарий, тем легче и удобнее снимать по нему картину. Качество монтажного сценария будет тем выше, чем больше подготовился режиссер к съемке и чем больше эта подготовка нашла отражение в монтажном сценарии. Без точно разработанного монтажного сценария съемки недопустимы.

Что же должно быть отражено в монтажном сценарии? Картина состоит из последовательного ряда сцен (кусков, как мы их называем). Взаимосвязь сцен - драматургическая композиция сценария. Следовательно, сцены должны быть отражены в монтажном сценарии и надлежащим образом отмечены в нем. Список сцен картины должен быть сделан режиссером и ассистентом и приложен к монтажному сценарию. В картине показываются различные места действий, разные декорации и натура. Каждое новое место съемки называется съемочным объектом. Следовательно, объекты съемок должны быть отражены в монтажном сценарии и надлежащим образом отмечены. Список объектов съемок должен быть сделан режиссером и ассистентом и приложен к монтажному сценарию. Каждая сцена в картине большею частью снимается с разных точек зрения аппарата - разными кадрами. Кадров в полнометражной картине очень много, от 500 до 1000. Следовательно, съемочные точки, кадры, должны быть занумерованы и записаны по порядку в монтажном сценарии. Содержание кадра диктует план, кото-

рым будет взят данный кадр. Следовательно, планы - "крупный", "средний", "общий" и т. д. - должны быть указаны в монтажном сценарии.

В каждом кадре, вернее, в каждом кадроплане, снимается действие (жизнь образов - движение и речь). Композиция развития действия в кадре (в обстановке декорации или природы) имеет огромное значение для качества картины и ее художественной выразительности. Следовательно, композиция развития действия в кадре (и плане) должна быть с возможной подробностью записана или схематически зарисована в монтажном сценарии.

Каждый кадр картины имеет определенную длительность - метраж. Сумма метража всех кадров составляет общий метраж картины. Следовательно, метраж каждого кадра должен быть записан в монтажном сценарии. Для того чтобы при чтении монтажного сценария хорошо понимались замыслы режиссера и возможно точнее представлялось действие в картине, необходимо подробно, кадр за кадром, описать содержание будущей картины, не забывая времени, места и обстановки действия. Поэтому последовательное изложение содержания действия в картине необходимо поместить в монтажном сценарии.

Действие картины неотделимо от речи актеров, от шумов и музыкального сопровождения, но так как звук в кино снимается вторым звуковым аппаратом, в монтажном сценарии необходимо звуковую часть картины описывать не только совместно с действием, но и отдельно отмечать звук как материал для фиксации вторым, звукозаписывающим, аппаратом. Это очень важное положение.

Звук записывается или синхронно, или картина последовательно озвучивается. Поэтому съемка синхронного звука и последовательное озвучивание должны отмечаться в монтажном сценарии.

Длина кадров изображения и звука в картине неодинакова. Следовательно, при записи звука в монтажном сценарии необходимо учесть соотношения "немых" и звуковых планов (паузу в звуке не следует рассматривать как самостоятельную немую съемку, немой кусок - пауза в звуке).

К каждому кадру режиссеру может понадобиться сделать примечание о характере или технике съемки, об организации съемки этого кадра, об особом внимании к сложному кадру и т. п. Поэтому в монтажном сценарии должно быть оставлено место для примечаний.

Вот все, что нужно писать в монтажном сценарии.

Какова же должна быть форма монтажного сценария? До сих пор она не была установлена. Каждый режиссер делал монтажный сценарий по своему усмотрению. В конце концов наиболее распространенными формами монтажного сценария были формы монтажных сценариев студии "Мосфильм", "Ленфильм" и Киевской студии. Все они несколько отличаются одна от другой. И есть форма монтажного сценария, разработанная нашей кафедрой режиссуры. Эту форму разрабатывали Эйзенштейн, Скворцов, Хохлова, Оболенский, я и другие педагоги. Разрабатывалась она много лет, и мы до сих пор считаем, что она чрезвычайно полезна для производства. Я пробовал по этой форме снимать несколько картин. Ее преимущество для учебных съемок и для изучения картины после того, как она заснята, бесспорно.

Со всеми этими формами нам с вами нужно познакомиться. Вот форма монтажного сценария студии "Мосфильм". Сначала пишется номер кадра, затем место действия, план (крупный, средний, общий), дальше отмечается - немой и синхронный, дальше излагается содержание кадра. В отдельном столбике записывается диалог. Дальше звук, метраж и техника съемки.

На студии "Мосфильм" есть и вторая форма, которая начинается с номера кадра, потом идет название объекта, натура или павильон (в первом варианте, вы помните, было место действия). Дальше план, как и в первом варианте. Затем следует графа, которая объединяет две графы первого варианта: содержание кадра и диалог. Эта форма мне лично кажется удобнее, потому что по первой форме, где это пишется раздельно, очень трудно читать сценарий. Дальше во второй форме идет графа, в которой пишется "тонировка или синхронно", затем метраж и примечания, куда вставляются все дополнительные соображения.

На "Ленфильме" несколько другой тип монтажного сценария. Там тоже вначале идет графа "номер кадра", затем "место действия и номер объекта", затем "план", затем отдельно "содержание синхронного кадра" и "содержание немомого кадра", затем "характер озвучания" и "метраж". Мне лично эта форма кажется более запутанной.

И, наконец, Киевская студия делает так: номер кадра; объект съемки - натура, павильон; план; метраж; синхронный, озвученный или немой; содержание кадра; текст; шумы.

Из этих четырех форм наиболее правильной мне кажется вторая форма монтажного сценария студии "Мосфильм".

Для того чтобы перейти к той форме сценария, по которой вам придется делать ваши зачетные работы, - форме сценария ВГИКа, нужно немножко поговорить о зарисовке кадров, потому что зарисовка кадров, так же как и зарисовка звука, в этой форме имеет очень большое значение.

Эйзенштейн первый, хотя, пожалуй, в полном объеме именно Александров, начали применять в своих монтажных сценариях зарисовку кадров. Первоначально Эйзенштейн зарисовывал не все кадры, и, используя его опыт, Александров, приступая к работе над картиной "Цирк", поручил художнику Лучишкину сделать зарисованные кадры по всему сценарию картины "Цирк".

Эти рисунки, несмотря на схематичность, дают точное и подробное (в той степени, как это требуется) представление о кадрах картины. Но вообще нет нужды обязательно тщательно зарисовывать кадры. Вполне достаточно, если они зарисованы примитивно. В них может быть указано только главное, и не подробно, а в намеке. Подробный рисунок кадра может быть и неосуществим при съемке, потому что не все можно снять, что нарисовано. Нарисуешь одно, а на экране получится другое. Особенно часто это происходит тогда, когда художник не учитывает фотографической перспективы при рисунке и особенностей оптики. Но намек на композицию кадра, на его будущее решение необходимо в предварительных рисунках делать.

Предварительная зарисовка кадров помогает скомпоновать кадр, но она помогает это сделать тогда, когда нарисовано то, что действительно может быть снято, потому что очень часто бывают такие рисунки, которые выглядят сами по себе очень эффектно, но совершенно не представляется возможным их осуществление на съемках. Важно уметь зарисовать так, чтобы рисунок кадра служил рабочим подспорьем, чтобы он наглядно, изобразительными средствами показывал, как примерно будет выглядеть кадр или как примерно он должен выглядеть, в соответствии с замыслом режиссера, оператора и художника. Надо помнить, что зарисовка кадров - не альбом художественных картинок, а рабочая запись - план композиции, сделанный режиссером и оператором. На практике бывает так, что кадры зарисовываются художником или самим режиссером, или совместно. Все зависит от умения и дан-

ных каждого отдельного режиссера и оператора. Художник есть во всякой картине, и во всякой картине, согласовав задание с режиссером и оператором, художник может нарисовать предварительно те кадры, которые собираются снять режиссер и оператор. И зарисовав их все, они могут учесть правильное соединение кадров, правильное чередование, правильную монтажную взаимосвязь их.

Так же, как зарисовываются кадры, пытались зарисовать и звук. Почему это нужно? Потому что монтажные куски изображения и звука в своей последовательности не совпадают друг с другом, т. е. соединение кусков изображения приходится не на места соединения кусков звука. Куски изображения соединяются отдельно, куски звука - отдельно, совершенно самостоятельно. Для того чтобы взаимосвязь изображения и звука была при чтении сценария ясна и отчетлива, хотелось применить какую-то графическую запись звука. Скажем:

Изображение

1. Заводской гудок.
2. Рабочие идут в ворота завода.
3. Спешит рабочий.
4. Дети слушают шарманку.
5. Улыбающееся лицо девочки.
6. Кричит попугай.

Звук

- Звук гудка.
 Звук гудка слабее.
 Звук шума города.
 Звук шарманки.
 Звук шарманки.
 Крик попугая. Звук шарманки продолжается.

Значит, тут шарманка и попугай сливаются и представляют собой единый звуковой кусок, совершенно отличный от изобразительного куска кричащего попугая.

Вы видите, что при записи звука словами его последовательность, длительность и взаимоотношение с кадрами изображения недостаточно ясны.

Допустим, у нас такие кадры:

1. ВГИК. Студент читает.
2. Крупно: книга.
3. Кто-то побежал по коридору.
4. Звонок, крупно, на стене.

Вот у нас 4 кадра, пускай будет такой метраж: 2 метра, 1 метр, 2 метра, 1 метр.

Студент читает. Может быть у нас такой звук: шум в коридоре? Может быть. Крупно книга. Тоже может быть звук - шум в коридоре? Может быть. Кто-то побежал по коридору - тоже может быть шум в коридоре. Значит, у нас этот кусок в звуке "шум в коридоре" - может быть один на три куска изображения.

Дальше: звонит звонок. Может звонок начать звонить на середине кадра № 3? Кадр этот занимает 2 метра. Где-то на границе между первым и вторым метром может начать звонить звонок? Может. Как нам записать, что с первого кадра, когда студент читает, мы слышим шум в коридоре? В тексте сценария это страшно трудно сделать, а вот если мы правую сторону отведем для записи звука, то у нас получится: первые три куска - звук идет через все куски, это шум в коридоре. Дальше к нему присоединяется звонок, изобразим его. Мы увидим, что у нас будет один звуковой кусок и второй - на 4-м куске изображения. Правда, в данном случае звуковой кусок звонка заходит на шум в коридоре. Следовательно, можно считать, что у нас даже не два звуковых куска получатся в данном случае, а один, потому что шум в коридоре продолжается, и на нем слышен звонок. Следовательно, этот звонок будет или перезаписан, или записан одновременно с шумом в коридоре. Но по отношению к этим четырём кускам изображения весь звуковой кусок будет только одним куском - № 1. В изображении мы имеем четыре номера, а здесь мы имеем только первый, и этот первый номер может кончаться где угодно. Свое чередование будет у звуковой части, и свое чередование - у немой части.

Впервые В.И. Пудовкин стал зарисовывать звук в виде неких зигзагов, каких-то условных фигурок, записывать, что каждый звук означает, отделять каждый кусок звука друг от друга чертой и устанавливать, благодаря этому, свой порядок для кусков изображения и для кусков звука. В работе это оказалось очень удобным, но форма зарисовки бессюжетных линий, фигурок, каких-то червячков оказалась слишком примитивной. Она шла от стремления создать какую-то наглядную, изобразительную запись звука.

Потом, поработав на кафедре над этим вопросом, мы решили, что никаких условных рисунков для записи звука делать не надо, а надо принять раз навсегда определенную и простую методику графической

записи звука. Мы пришли к заключению, что лучше всего записывать звук таким образом: слова, диалог - прямой линией. Говорит Иван, говорит Петр - это идут куски звука, а в изображении могут идти изображения Петра, Ивана и, может быть, на изображении Ивана будет говорить Петр и т. д. Все музыкальные куски решили записывать волнистой линией, и пишется: музыка атаки. И, наконец, шумы решили записывать елочкой. Скажем, звонок, шум в коридоре. Это оказалось очень просто и удобно.

Значит, прямые черточки указывают на распределение диалога по отношению к кускам изображения; волнистая линия показывает распределение музыки по отношению к кускам изображения, и елочка показывает расположение шумов по отношению к кускам изображения.

Я вам продиктую форму того монтажного сценария, по которому вы будете делать ваши зачетные работы:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Сце на	№ кадра	Объект	План	Содер- жание кадра	Опи- сание кадра	Син- хрон- ный	Озвучи- вание	Мет- раж	При- меча- ние

Объекты, скажем, такие: декорация института, декорация общежития, площадь Сельскохозяйственной выставки. То, что происходит в общежитии - отдельный объект. Безразлично, натура это или павильон, но каждый комплекс декораций или событий, происходящих в определенном месте, называется объектом съемки. Он может относиться к разным сценам. Поэтому первый пункт - название сцены. Скажем, "сцена убийства"; "сцена жениха и невесты"; "Иванов опаздывает на лекцию". А объект показывает то, что снимается: коридор общежития, остановка трамвая, коридор ВГИКа и т. д.

Итак, первая графа - "сцена". Режиссер составляет список сцен - основных тематических кусков картины, и прилагает его к сценарию. В графе "сцена" помещаются порядковый номер и название сцены.

Вторая графа - "номер кадра". В ней помещается порядковый номер кадра.

Третья графа - "объект" (место съемки). Мы уже говорили, что режиссер составляет список объектов съемки и прилагает его к сценарию.

Каждый из объектов (декорация или натура) имеет свой номер, который и записывается в третью графу. В этой графе также отмечается время действия - день, ночь и т. д.

Четвертая графа - "план" (обозначение плана). Напомню, что до сих пор чаще всего употреблялись три определения планов: крупный, средний, общий. Опыт показал необходимость увеличения количества определений планов:

очень крупный - до плеч;

крупный - человек, снятый по грудь;

полукрупный, так называемый "американский", или крупный поясной - человек, снятый по пояс;

средний дальний - человек, снятый во весь рост;

общий - человек во весь рост и некоторое пространство вокруг него - над головой и под ногами;

общий дальний - общий план, взятый отдельно; план, в котором много людей или много объектов, или "много пейзажа".

В случаях, когда трудно определить название плана, скажем, паровоз во весь экран, глубинный кадр с "крупным" человеком на первом плане и с "мелкими" людьми на заднем плане, - рекомендуем представить себе как эталон в центре снимаемого пространства (в месте, на которое оператор наводит фокус) взрослого человека. Если в этом плане человек поместится соответственно крупному плану, это и будет крупный план, если человек поместится соответственно среднему плану, это и будет средний план и т. д.

Итак, в графу четвертую - "план" - записывается определение плана.

Графа пятая - "содержание кадра". В этой графе описывается содержание кадра, указанного в графе второй. В этой графе (если читать подряд кадр за кадром) излагается авторский сценарий в режиссерской разработке, т. е. дается в монтажной последовательности описание мест действия, обстановки, времени действия и самого действия с диалогами, шумами и пр. (музыкальное, речевое и шумовое сопровождение кадра "от автора", не вытекающее из самого действия, в этой графе не записывается).

Графа шестая - "композиция кадра" (описание кадра). В этой графе помещается или схематически зарисованный кадр, или лаконическое

описание композиции кадра, или и то и другое. Вы позднее узнаете, что на рисунке или в записи отмечается не только статическая композиция кадра, но и основное движение в нем или видоизменение плана. Рисунок уточняет план, показывает ракурс, расположение основных элементов в кадре и направление движений (стрелками). Кадр, снятый "с движения", должен зарисовываться или записываться рядом кадров (несколько планов, отражающих основные моменты внутрикадрового "монтажа", т. е. видоизменений кадра). Нумеруется в этом случае первый рисунок или описание - исходный кадр. Рисунок и описание кадра должны рассказать о том, что хочет режиссер показать в кадре, как он задумал скомпоновать его. Для тех людей, которые не могут рисовать, оставлена возможность описать кадр, как они его видят, причем чем лаконичнее зарисовка, чем меньше подробностей в рисунке, тем значительнее будет совпадение с тем, что получится на экране. Рисуйте только то, что возможно снять.

Графы седьмая и восьмая - "звук". Седьмая графа - "синхронный звук", восьмая - "озвучивание". Звук уже отмечен в пятой графе (содержание кадра) - это речь, пение, шум, музыка, связанные с действием. Но, как вам уже известно, звук в картине большей частью не совпадает с кадрами изображения, звук постоянно идет "захлестом" через ряд кадров изображения. Места начала и конца звука не находятся в прямой зависимости от изображения, поэтому необходимо в графах синхронного звука и озвучивания применять графическую запись звука, т. е. начало, длительность и конец звука отмечать условными линиями, указывающими взаимоотношения звуковых длительностей с действием в кадрах изображения.

Я вам в следующий раз принесу сценарий "Сибиряков", сделанный весь рисованными кадрами, с графической записью звука, и вы сможете посмотреть его и увидеть, как это делается практически. Вам это нужно для того, чтобы уметь разбираться в таких сценариях и чтобы выполнить вашу зачетную работу. Одной из зачетных работ будет разработка небольшого литературного фрагмента в виде такого режиссерского сценария.

Я вам продиктую вопросы по этому разделу:

1. Что такое киносценарий?
2. Что вы знаете о литературных записных книжках?

3. Что такое идея сценария?
 4. Что такое сверхзадача?
 5. Что такое единое или сквозное действие?
 6. Что такое образ в художественном произведении?
 7. Что такое развитие характеристик - движение образов?
 8. Что писал М. Горький о драме?
 9. Что такое куски и задачи в сценарии?
 10. Что писал К. С. Станиславский о сверхзадаче, задачах и кусках?
 11. В чем заключается процесс работы режиссера, делающего из литературного монтажный сценарий?
 12. Что такое изучение материала?
 13. Что такое режиссерская экспликация и почему она необходима для работы над картиной?
 14. Из каких частей состоит режиссерская экспликация?
 15. Что такое монтажный, или режиссерский, сценарий?
 16. Назовите известные вам формы монтажных сценариев.
 17. Как предварительно вычислить метраж картины?
- Я об этом не говорил, но подводил к этому, я говорил об этом только в пределах одного кадра, и вы сами должны ответить на этот вопрос.
18. Зачем в монтажном сценарии рисуют кадры?
 19. Как надо зарисовывать кадры?
 20. Что такое графическая запись звука?

Кроме того, вам предстоит работа по той сценарной форме, которую я вам объяснил теоретически и покажу практически 25 декабря. По этой сценарной форме вы будете разрабатывать небольшую вещь на несколько страниц, которая пойдет как практическая часть вашего зачета.

12 февраля 1959 г.

Мы перейдем к следующему разделу нашей работы - работе с актером. Этот раздел будет не очень большим, потому что о работе с актером лучше меньше говорить и больше делать. Настоящее знание актерского мастерства появляется только тогда, когда человек практиче-

ски работает с актером и сам работает как актер. К сожалению, в вашей программе не предусмотрены подобные занятия, но я думаю, вам было бы полезно немножко попробовать играть самим.

Художественная кинематография начинается с документальной кинематографии. Сейчас большое распространение получило кинолюбительство, снимают на узкой пленке ученые, преподаватели, студенты, рабочие и даже дети. У нас в Союзе уже много детских студий, где снимают на узкой пленке. Организовано Общество кинолюбителей, кинолюбительство все больше завоевывает права и является новым видом художественной самодеятельности. Я думаю, что развитие кинолюбительства будет с каждым годом все увеличиваться, и в конце концов оно окажет большое влияние на работу нашего института, на подготовку молодых кадров кинематографистов. Я думаю, что и узкая пленка займет должное место в системе обучения в институте, а это даст возможность каждому студенту не только рассуждать по поводу кинематографа, не только изучать его теоретически, но и практически попробовать, что это такое - съемка. Я думаю, что это очень заманчиво и, вероятно, каждый из вас с удовольствием имел бы свой киносъёмочный аппарат, и если бы вам дали пленку, то каждый, если он настоящему кинематографист, с удовольствием занялся бы этим делом.

Я столкнулся сейчас с работами кинолюбителей и заинтересовался. Так же, как и наше советское художественное кино началось с хроники, со съемки документальных фильмов, со съемки тех событий, которые происходят вокруг нас, так же и любительское кино начинает свой путь со съемки того, что кинолюбитель наблюдает, видит, чем он интересуется, со съемки того, что происходит в окружающей жизни.

Прежде всего начинают снимать свою семью, своих знакомых - семейную хронику. Снимают детей. Интересно снять своего ребенка в разные периоды жизни. Вот он родился, вот через год он уже другой, через два года вырос еще больше, начинает ходить, затем играть, бегать и т.д. Вот приехали гости, можно заснять встречу с этими знакомыми, можно снять приятных, интересных вам людей, которых хотелось бы запомнить.

Потом, совершенно естественно, кинолюбитель обращает внимание на свою работу или на те рабочие процессы, которые происходят вокруг него. Скажем, если он работает на заводе, ему интересно, как

проходит рабочий день на заводе, как работают те или иные машины, как рабочие приходят на завод, как они уходят и т.д. Кинолюбителю бывает интересно снять окружающий его город. Скажем, я живу в Юго-западном районе. Совершенно естественно снять этот новый район города и достопримечательности его улиц, его магазины, людей, населяющих этот район.

Это все относится к категории хроникальных съемок. В этом случае люди, которых приходится снимать, делают свое дело, живут своей собственной жизнью и вы, оператор и режиссер, со своей любительской кинокамерой снимаете то, что вы видите, то, что вам кажется интересным. Вмешиваться в жизнь, в работу и действия людей, которых вы снимаете, вам не приходится. Вам приходится выбрать точку съемки, найти кадр. В каждом случае ваше отношение к объекту съемки выражается в том, как вы выбрали кадр, взяли его крупно или мелко, с той или иной стороны, с той или иной точки зрения, сверху или снизу, в том или другом освещении, проследили панорамой или не проследили за движением действующих лиц. В этом заключается ваше отношение к снимаемому материалу. Вмешиваться в действия этого материала вы не в состоянии. Вы же не можете, скажем, на улице попросить людей что-то делать. Скажем, собирается толпа около кинотеатра "Прогресс", рядом обувной магазин, туда всегда подъезжают машины, масса людей входит в магазин и выходит оттуда, словом, течет жизнь толпы. Вы не станете кого-то просить пойти направо или налево, кого-то сделать вид, что он устал или что он чему-то очень рад, или кого-то просить с кем-то разговаривать. Вряд ли вам придет это в голову. Вы будете просто снимать окружающую вас действительность, а ваше отношение к ней будет выражаться через точку зрения камеры и через монтаж: в каком порядке вы сопоставите снятый материал.

Если вы, скажем, снимаете человека, работающего у станка, допустим, токаря, здесь несколько другой метод работы. Вы смотрите на работу токаря, подмечаете, в чем она интересна, ходите вокруг станка и работающего токаря и выбираете наиболее интересную точку зрения, и эту, более или менее одинаково протекающую работу, т.е. более или менее одинаково протекающее действие, вы потом снимаете с выгодных вам точек зрения.

Когда это можно сделать? Тогда, когда человек действует в одном и том же определенном порядке. Вот стенографистка записывает лекцию. В течение всего часа она будет сидеть и писать то, что я говорю. Мы можем с вами решить снять ее на киноплёнку. Часа достаточно для того, чтобы выбрать наилучшие точки зрения и заснять ее в процессе работы так, как покажется режиссерски наиболее выгодным.

Кинолюбители увлекаются и другим видом съемок – это научная работа. Скажем, человек продельывает какие-то опыты, снимает процесс их проведения и результаты, если это доступно для киносъемки. И в этом случае – познавательного, научного кино – человек с кинокамерой в руках опять имеет дело с повторяющимися процессами или с процессами, течение которых для него известно. Скажем, зубной врач будет выдергивать зуб у больного. Больной садится в кресло, известно какое. Более или менее известно, как зубной врач подойдет к больному и как будет работать. Можно заранее поставить камеру и продумать, как вы будете снимать врача с больным: крупно лицо больного, крупно руки врача, которые берут щипцы, сама операция и т.д. Опять вам известно, что будет происходить и в каких реалистических формах. Съемка подобного научного процесса будет такой же самой, что и хроникальная съемка сцены на улице или работы на заводе и т.д.

Есть второй случай, уже более сложный. Представьте себе, я сегодня пришел к вам на занятия, открыл дверь, поздоровался, и мы начали переставлять кафедру, чтобы свет не попадал мне в глаза. Кафедру поставили так, как нужно, да еще вдобавок задернули занавески, чтобы я смог спокойно с вами заниматься.

Вот вы, кинолюбители, решили снять то, что произошло. Вы могли знать, что я приду к вам, могли заранее поставить аппарат и снять, что я вхожу и здороваюсь. Но могли ли вы знать, что мне попадет свет в глаза, что я сяду на кафедру, а потом начну эту кафедру вместе с вами переставлять и еще буду задерживать занавеску? Этого вы не могли предусмотреть, а вам хочется это снять!

В хроникальных и научных съемках бывают случаи, когда эти съемки являются не фиксацией постоянно проводимого процесса, а повторением того, что случилось неожиданно или повторением того, что является более или менее постоянным процессом.

Скажем, вы пошли на урок в среднюю школу. Вы - хроникальный оператор и режиссер. И вот Наташа Пупыркина бойко отвечает урок, а Коля Семенкин ничего не знает. Ему поставили двойку, и он заплакал. Вы все это увидели, и вам нужно это снять. Как это снять? Может быть только один способ: повторить все, специально для аппарата. Когда вы будете это повторять, вы увидите разницу в результатах съемки различных повторений.

В одном случае повторения будут очень хорошими, качественно не хуже, чем первое действие, которое вы видели. А в другом случае эти повторения будут недопустимо грубы, из них "поплет", так сказать, игра, наигрыш.

В каких случаях все будет правильно? Если мы посадим стенографистку за стол и попросим ее записывать чьи-то слова, она будет делать это совершенно естественно. Она будет делать то, что умеет, что делает постоянно. Если вы снимаете токаря, который длительный период времени работает за станком, ему повторить то, как он обтачивает болванку, ничего не стоит, он будет делать привычное, естественное движение, он будет делать привычную, естественную работу.

А вот Коле Семенкину, который заплакал, потому что ему поставили двойку, будет чрезвычайно трудно повторить это, потому что ведь плакать после двойки - это не его постоянное занятие. Может быть, он и плачет после каждой двойки, но он не может получать столько двоек, чтобы это являлось каким-то постоянным и естественным процессом для него. Во всяком случае, он не сможет вызвать в себе такие эмоции, которые возникли бы естественно, как они возникают у него после получения двойки.

Скажем, к вам пришли знакомые на вечеринку: развлекаются, едят, выпивают, танцуют, кто-то за кем-то ухаживает, кто-то с кем-то пикируется, кто-то с кем-то оживленно беседует. Попробуйте снять это хроникально. Невозможно. Или возможно только в одном случае: если в комнате незаметно поставить в разных местах аппараты и незаметно снимать. А попробуйте заставить всех повторить увиденные вами моменты. Люди выходят на экране малоубедительными. Они начинают наигрывать, кривляться, у других вообще бывает очень скучный вид. Люди могут повторить то, что привыкли делать, а то, что они делают в порыве чувств, повторить бывает очень трудно.

Некоторые кинолюбители пытаются снимать игровые вещи. Обыкновенно это бывают комические сюжеты, как какой-нибудь Иван Иванович ухаживает за Марией Семеновной, и что из этого получается; или как Петя и Ваня качаются на качелях, потом все отправляются искать грибы, по дороге играют в чехарду, и что из этого получается.

Когда вы посмотрите на экране такие произведения, вы придете в ужас, особенно если Петру Петровичу или Ивану Ивановичу приходится изображать чувства негодования, влюбленности, страха или еще что-нибудь. Ничего более беспомощного, я бы сказал, с эстетической точки зрения, ничего более отвратительного вы не можете себе представить. Так все это нехорошо, непохоже на настоящую жизнь: и улыбки не получается, и серьеза не выходит.

Так пробовали делать сотни кинолюбителей, и результат получался один и тот же. Больше того: я в прошлом году для работы купил себе узкоплечную камеру и этим летом решил снимать, как мои приятели отдыхают в Коктебеле.

Сейчас же родились какие-то сюжеты, и начали эти сюжеты разыгрывать и снимать, благо у меня еще был один помощник, бывший вгиковец с операторского факультета. Но когда я просматривал все эти, разыгранные любительским способом, сцены на экране, мне до отчаяния стало стыдно за себя, за свое звание кинематографиста: до такой степени падения трудно было дойти. Это был такой позор, что я уничтожил всю пленку, чтобы после моей смерти она не попала кому-нибудь в руки. А ведь я умею работать с актером и знаю, как все надо делать. Это произошло по двум причинам: люди, которых я снимал, не действовали в предлагаемых обстоятельствах, а изображали, кривлялись. А я же допустил все это, потому что у меня отпало чувство ответственности. Вот и получился такой конфуз.

Поскольку уж зашел разговор о моем стаже, я вспомню опыты первых лет своей работы в кинематографе. Занимаясь впервые вопросами теории киноискусства, мы в свое время установили очень интересный факт, который во многом объясняет природу кинематографа.

Вот, например, окно. Возьмите киноаппарат и снимите окно. Оно так и выйдет окном. Представьте себе, что самый лучший художник-реалист написал окно на картине, скажем, окно, на котором стоит ваза с цветами - натюрморт. В первом случае получились окно и ваза с цвета-

ми; во втором случае мы сняли то же самое, но уже изображенное художником на полотне картины. Мы получили не окно с цветами, а изображение холста, на котором нанесена краска. Причем чем свободнее манера у художника, чем более он импрессионистичен, тем дальше это окно и ваза с цветами от реального изображения в кинематографе.

В свое время мы снимали отрывки из театральных действий, в театре Мейерхольда, Камерном театре, у Таирова - они нам нравились. Но на пленке ничего не получалось: была только фальшь, ложь и театральная условность.

Больше того, если снять сцену, поставленную в самом реалистическом театре, скажем, во МХАТе, то как бы реалистично ни играли актеры, они все равно в кинематографе выйдут неестественными. Их жесты будут преувеличенными, разговор - слишком громким и декламационным, движения - слишком широкими и т.д.

Из всего этого можно сделать вывод, что материалом кинематографа является реальность, реально окружающая нас жизнь или, точнее, изображение этой реальности, а все условное в кинематографе выходит плохо, неубедительно, фальшиво.

Можно было бы сделать вывод, что кинематографический материал должен быть всегда настолько реален, что другие искусства не могут являться материалом кино. Такой вывод мы в свое время, лет 30-35 тому назад, делали, но это было совершенно неправильно. Теперь мы хорошо знаем, что кинематограф - синтетическое искусство, которое объединяет в себе фотографию, живопись, театр, музыку, ряд пространственных и временных искусств. Но сам же кинематограф предъявляет особые требования ко всем этим искусствам: он требует максимальной правдивости и естественности в поведении людей, в фактуре декораций, гриме и т.д.

Я приводил пример с Художественным театром. Вы можете убедиться в этом на примере фильмов с Москвиным. Скажите, Москвин играет в кино театрально или нет? Конечно, театрально. Это лучшее доказательство. Игра его условна, преувеличена, она не такая естественная, как полагается для кинематографа.

Но в одном случае я видел (и, вероятно, вы видели), когда игра актеров Художественного театра получилась на экране абсолютно естественно, как кинематографическая. Есть картина о работе МХАТ. В ней

есть фрагменты постановки "На дне" с Качаловым, где он совершенно естественен и кинематографичен. И если сравнить Качалова с не менее гениальным Москвиным, когда он специально играл для кинематографа, то обнаружится, что Москвин получался малоестественным.

Мало того: если вы посмотрите на Качалова в кино, то обнаружите, что он тоже выходил не слишком хорошо, театрально, напыщенно. А вот Качалов в роли Барона в спектакле "На дне" оказался чрезвычайно кинематографичным, именно таким, как в кинематографе нужно.

Если мы снимем играющих друг с другом собак, которые грызутся, прыгают, несут поноску и т.д., мы всегда получим на экране изумительно естественные движения и поведение. Если мы с вами незаметно снимем играющих детей, вы получите очень хорошие результаты. Есть такие способные ребята, которые могут замечательно делать и сцены по заданию и выходят исключительно естественно, как самые лучшие актеры.

Все это нам нужно учесть и во всем этом нужно разобраться. Почему выходит хорошо работа токаря за станком? Потому что он делает это абсолютно органично, он не делает ничего лишнего, а только то, что нужно для его рабочего процесса. Почему стенографистка получилась замечательно на экране? Потому что она много лет стенографирует и делает это уже привычно.

Почему хорошо выходят животные, скажем, играющие собаки? Да потому, что их никто не заставляет изображать игру, они просто играют. Почему дети делают некоторые игровые сцены очень хорошо и выразительно? Потому что психика детей очищена от ряда тормозящих процессов, которые неизбежны у взрослого человека. Мы, взрослые, слишком нагружены стеснительностью, условными предрассудками, условной обязанностью так или иначе вести себя, мы привыкли более или менее держать себя в руках, скрывать свои чувства, и все эти торможения мешают взрослому человеку правильно жить перед экраном, т.е. показывать на экране реальное действие, которое является единственным материалом для правдивой съемки в кинематографе.

На примере Качалова видно, что для кинематографа актерская игра должна иметь какие-то свои особенности, свою кинематографическую школу, отличающуюся от театральной, довольно ярким представителем которой является Москвин в тех картинах, о которых мы вспоминали.

Все, что я вам рассказал сегодня, говорит о том, что для того чтобы работать перед аппаратом, необходимо в совершенстве знать, что ты делаешь, зачем делаешь, почему делаешь, и естественно переходить от решения одной задачи к другой, чтобы вся жизнь действующего перед аппаратом лица являлась бы цепью правильных решений и правдиво исполненных задач. Для этого нужна особая школа, особая подготовка кинематографического актера, иначе мы будем иметь, в лучшем случае, такой же результат на экране, как с Москвиным, или плачевную самодеятельность кинолюбителей, которые заставляют своих друзей играть перед аппаратом.

Человек в сложных, эмоционально насыщенных сценах, должен жить с такой же естественностью, как работает токарь за своим станком, как пишет стенографистка, как играют дети, как движутся животные в естественных условиях; т.е. человек, снимающийся на экране, в своем поведении должен быть максимально органичным, максимально реалистичным, правдивым и естественным.

Вот то основное, что я вам собирался сегодня рассказать. Мы с вами занимаемся главным образом художественным кинематографом, нас интересуют художественные игровые картины, в которых действуют люди. Люди на экране - это актеры. Автор сценария дает в своем произведении развитие характеров тех людей, которые будут действовать в фильме, он дает жизнь образам действующих лиц: типических лиц в типических обстоятельствах, следовательно, актер - воплощение образа.

Кинорежиссер, приступая к работе с актером, должен знать, что эта работа наиболее ответственна, потому что от нее, в основном, зависит качество всей картины. Горький писал, что автору нужно учиться читать, изучать людей, так же, как читаются и изучаются книги. И далее он добавлял, что "изучение людей труднее, чем изучение книг, написанных о людях".

Режиссер, руководитель работы актера, не в меньшей степени, чем автор, сценарист, должен уметь изучать людей. Изучение людей - самый трудный участок режиссерской работы. Вот почему следует еще раз настойчиво просить их наблюдать, вести записные книжки, ну и конечно, больше читать, потому что люди познаются как непосредственными наблюдениями, которые являются самыми трудными, так и из

литературы, которая в значительной степени дополняет эти наблюдения.

Вот у режиссера готов его монтажный, режиссерский, сценарий. Следовательно, режиссер точно знает все задачи своей картины. Он точно представляет себе каждое действующее лицо.

Весьма вероятно, что, разрабатывая сценарий, режиссер представлял себе и конкретные кандидатуры актеров, что он работал, учитывая их индивидуальные данные. Предположим, что актеры в процессе написания режиссером монтажного сценария не намечены. Как выбирать актеров? Чем руководствоваться при выборе актеров?

Основным критерием для выбора актера является экспликация образов действующих лиц. Это руководство для выбора актеров.

Режиссер должен хорошо знать киноактеров, театральных актеров, молодежь кинематографических и театральных школ и студий. Только в этом случае можно правильно наметить исполнителей ролей в сценарии соответственно режиссерскому замыслу. Поэтому важной обязанностью режиссеров является посещение театров, киношкол, студий, просмотры кинокартин.

Выбирая актера, надо помнить основное: именно актер и прежде всего актер будет воплощать в себе задуманный автором и разработанный режиссером образ. Поэтому актер должен подходить к режиссерской трактовке образа по своим внутренним, эмоциональным и даже внешним данным.

19 февраля 1959 г.

Просматривая картины, вы, должно быть, заметили, что есть разные принципиальные подходы к выбору актера. Одно - это выбор актера по линии наименьшего сопротивления, так сказать. Скажем, какой-то актер появился на экране, удачно сыграл роль героя или роль застенчивого молодого человека, или злодея, шпиона - и вот все режиссеры начинают звать этого актера исполнять подобные роли. Вы должны знать, что у нас очень много актеров, которые играют все время одну и ту же роль, только переодеваясь в разные костюмы и меняя фамилию.

Я думаю, вряд ли следует приветствовать такой метод работы и вряд ли это показывает, что режиссер, который приглашает актера, уже известного своей годностью на данную роль, является по-настоящему полноценным режиссером, потому что мне кажется, что режиссер, помимо того, что он создает фильмы, должен создавать и актеров, он должен быть воспитателем и открывателем актеров. Тот режиссер, который сумеет изменить актера, зарекомендовавшего себя в определенном амплуа, сможет побудить его сделать что-то новое, непохожее на прежние работы, безусловно, является настоящим режиссером и представляет для актера большую находку.

А те режиссеры, которые берут актеров на ту или иную роль только потому, что они сыграли похожую роль в предыдущих картинах, по существу, являются ремесленниками и, во всяком случае, лентяями.

Правда, известно, что в американской кинематографии стандартное американское коммерческое кино работает именно по этой системе. Но там особые условия. Во-первых, американцы снимали гораздо больше картин, чем в прошлом снимали мы. Во-вторых, американское кино строится в плане поточного производства, на коммерческих основах. Американцы выпускают, в основном, огромное количество стандартной продукции. Только отдельные картины ведущих мастеров представляют собой отступление от этой стандартной продукции.

Не следует думать, что стандартная продукция западной кинематографии, в особенности американской, по технике актерского исполнения и отдельным режиссерским приемам стоит на низком уровне. Это неверно. Идеино американские картины нас никак не могут удовлетворить. Художественно американские стандартные картины являются однотипными, однообразными, в них мало что открывается нового (я не говорю об отдельных шедеврах, которые есть), но общий уровень по актерской игре, по операторской съемке, по привычным, но хорошо разработанным режиссерским приемам в американской кинематографии чрезвычайно высок; и, главным образом, высока актерская работа.

Почему это произошло? Во-первых, потому что, как я вам уже говорил, американцы снимали очень много картин, а актеров в Америке тоже очень много, и для того, чтобы актер работал в кинематографе, ему нужно быть великолепным актером: великолепно владеть собой, в совершенстве знать актерскую технику, обладать чрезвычайно яркой,

удачной, выгодной для кинематографа внешностью. Если он этого не имеет, он просто остается без куска хлеба. Сила конкуренции, естественно, приводила в Америке к отбору хороших актеров; чуть-чуть начал сдавать, чуть-чуть менее эффектно, выразительно показывает себя на экране, как сразу же появляется конкурент, который вытесняет неудачника и занимает его место. И там уже никакие профсоюзы, ни товарищи, ничто не может помочь сдающему актеру удержаться в кинематографии - настолько велика конкуренция.

И режиссеры, создающие эти средние, стандартные американские картины, подходят к актеру чрезвычайно просто. У американцев актер в течение всей своей жизни на экране играет одну и ту же роль, так же, как в скверных образцах наших кинокартин. Но из-за конкуренции американский актер, играющий одну и ту же роль, так совершенствуется в исполнении этой роли, что он достигает виртуозного мастерства в узких пределах амплуа, которое предопределялось его внешними и внутренними данными и случайным выбором на первую роль.

В этом отношении американские актеры несравнимо выше, чем наши, потому что, если у нас актер играет симпатичного парня, и у него очень хорошая улыбка, - его много времени снимают из картины в картину все режиссеры. В Америке, для того чтобы сниматься из картины в картину, актеру нужно в совершенстве оттачивать свое мастерство в пределах данного амплуа. У нас же обыкновенно актеры, у которых определилось амплуа, перестают расти, потому что конкуренция не носит таких ожесточенных форм, как в Америке. Получается парадокс. С одной стороны, у американцев мы видим в средних, стандартных картинах великолепных исполнителей, но каждый из них играет всегда одну и ту же роль, с другой стороны, у нас, когда актер играет одну и ту же роль, он перестает расти, и в конце концов надоедает и зрителю, и режиссеру. Я думаю, что примеры вам называть не нужно - вы их сами знаете.

Чего требует настоящее искусство, чего требует подлинный кинематограф? Конечно, чтобы актер каждый раз создавал неповторимый образ, чтобы он из картины в картину был разным, чтобы каждый раз мы видели на экране нового человека, новый характер, новое решение образа. А это возможно тогда, когда режиссеры, снимающие картины, не гонятся за актерами, уже сыгравшими похожие роли, а являются

режиссерами-воспитателями, режиссерами, помогающими актерам создавать новые роли, неповторимые, оригинальные.

В этом отношении примером настоящего отношения режиссеров к работе с актером являются картины с Черкасовым. Вы знаете роли, где Черкасов вместе с Чирковым играют Пата и Паташона. Черкасов работает чистую эксцентрику, и вам в голову не придет, что этот актер потом мог сделать Александра Невского, Ивана Грозного. С одной стороны - чистая эксцентрика, с другой - Александр Невский и Иван Грозный. А в середине его развития, скажем, Полежаев. Ведь это все роли, абсолютно непохожие друг на друга. В данном случае мы имеем дело и с великолепными, настоящими, подлинными режиссерами, и с великолепным, настоящим, подлинным актером.

Мы знаем случаи, когда актер создает неповторимые роли, как, скажем, создал Бабочкин Чапаева. Исключительное совпадение внешних и внутренних данных у актера позволило создать незабываемый образ Чапаева, причем в данном случае налицо изумительная работа режиссера. Но скажите, после Чапаева Бабочкин создал что-нибудь более крупное? Нет. И здесь, я думаю, не вина Бабочкина, что он не стал расти дальше как кинематографический актер, а вина тех режиссеров, которые его снимали. Но то, что создал Бабочкин в "Чапаеве", это неповторимо. Можно представить себе актера лучшего и лучшее исполнение? Вряд ли. Недаром картина записана в мировые шедевры. И не только по общей своей композиции, конструкции и выполнению, но и по работе актера. И страшно обидно, что когда он потом попадал к другим режиссерам, они не находили сил, умения и возможности помочь Бабочкину создать новый неповторимый образ.

Мне кажется, что такое потребительское отношение к актеру со стороны режиссера нельзя приветствовать. Как, например, снимают Крючкова? Один режиссер за другим снимают в одном и том же ключе. Так снимают и Файта. Таких случаев масса. А потом начинают приравнивать наших актеров к американским стандартам. Но там капиталистические условия, массовое производство. У нас же должна быть настоящая, большая творческая работа.

Режиссер должен помочь актеру создавать новые образы, новые роли. Если актер выступил хорошо в том или ином образе до работы с

данным режиссером, то каждая его следующая роль у нового режиссера должна быть по-настоящему новой.

Бывают случаи, когда в ряде картин мы видим один и тот же образ, одного и того же героя. Но это как бы множество серий, снятых о действиях одного и того же человека. Это то, что делал в первой половине своей жизни Чаплин. Это было интересно, но в конце концов все посвящалось только данному образу, и все сценарии делались для того, чтобы этот образ максимально полно развивался.

Но потом жизнь заставила Чаплина изменить свою маску. Уже в "Синей бороде" он другой, и в "Диктаторе" он другой, и в последней своей картине. Так что даже Чаплин изменил своему постоянному образу.

Как же надо выбирать актера? Выбор актера производится всегда по его внутренним и внешним данным. Внешние данные должны позволить актеру перевоплотиться в изображаемый им образ. А внутренняя и внешняя техника актера, его творческие возможности определяют диапазон его перевоплощений, причем чем актер талантливее, тем больше этот диапазон. Но одним актерам доступны все роли, другие ограничены количеством ролей, ограничены выбором, вне зависимости от качества выполнения той или иной роли.

Внешние данные могут позволить актеру, даже при своеобразности этих внешних данных, исполнять очень много разнообразных ролей. Например, внешние данные Черкасова. Что у Черкасова особенно характерно? Рост, его ноги. Ноги профессора Полежаева – одно. А, скажем, ноги Александра Невского – совершенно другое. У Ивана Грозного – опять другое. И эти же ноги в эксцентрическом ролике, где Черкасов имитирует Пата – уже чисто цирковой характер действий.

Казалось бы, очень характерная внешность Черкасова. Благодаря его огромному таланту, благодаря тому, что режиссеры очень умело использовали его, внешние данные позволили Черкасову блистать разнообразием образов. Само собой разумеется, это происходит в первую очередь потому, что он точно и глубоко подходит по внутренним данным к выполнению ролей. Но и то, и другое у Черкасова в разных ролях полностью используется и полностью соответствует тем характерам, роли которых он выполняет.

Вспомните актера Щукина. Он в особенности знаменит как исполнитель роли Ленина. Мне кажется, что в кинематографе это лучший Ленин, а ведь его внешние данные не похожи на ленинские. Огромная техника Щукина и внутреннее проникновение в образ, умение владеть собой, своими движениями, правильно их направлять помогли Щукину так великолепно справиться с ленинским образом. Если вы посмотрите Щукина в других ролях, он и там чрезвычайно своеобразен и интересен. И все роли, которые он делал, разные.

А вот, скажем, Эйзенштейн в свое время снимал в "Октябре" в роли Ленина рабочего Никандрова. Сходство было почти полное, но образ не получился. Это механическое сходство, чисто внешнее, без внутреннего насыщения, без внутреннего наполнения, которое необходимо для такого глубокого образа, как Ленин. И нельзя было ожидать от Никандрова больших достижений, потому что Никандров – просто типаж.

Здесь нужно поговорить об особенностях киноэкрана. Особенности киноэкрана не ограничивают внутреннюю технику актера, его эмоции. А что касается внешних данных актера, экран предъявляет к ним свои особые требования. Здесь я приду в некоторое противоречие с тем, что только что говорил. Ведь требования экрана к внешним данным объясняются тем, что кинематографический аппарат снимает очень часто чрезвычайно близко, крупным планом, увеличивая. Это, во-первых. Во-вторых, все настоящее, реальное в кино снимается и выходит хорошо, все имитированное, условное снимается с большим трудом и часто остается на экране бутафорским и поддельным.

Давайте возьмем один примитивный пример. Предположим, вам необходимо снять в задуманном вами образе актера с очень большим носом. Найден актер, который подходит по всем внутренним данным, но нос у него маленький, а должен быть длинным, орлиным. В театре легко сделать актеру искусственный нос, в кино это значительно труднее, а иногда просто невозможно. В кино нужна исключительная техника грима, очень тонкая, чтобы на крупном плане не был заметен наклеенный нос.

А возьмите обратный случай: вы находите прекрасного актера по внутренним данным, но у него большой орлиный нос, а вам нужно

снимать курносого парнишку. Здесь уж никаким гримом в кинематографе нос не укоротишь.

Или вам нужно снять очень толстого человека, типа режиссера Лукова, а вы возьмете худого и заставите его изображать толстяка. В кинематографе ничего не получится, потому что, какие бы толщинки вы ни подкладывали, экран разоблачит вашу ложь.

Или вы снимаете колхозниц - крупных, здоровых, краснощеких, мускулистых, с сильными ногами, с сильными руками - вы должны найти именно таких актрис. В театре это решается очень просто: из труппы данного театра, может быть из балетного или хорового состава, берутся любые девушки, они гримируются соответственным образом - на них надеваются соответствующие платья и своим поведением они изображают здоровых, малявинских баб. В театре все это возможно сделать, в кинематографе - невозможно.

Значит, есть какие-то рамки, которые определяются тремя причинами, тремя условиями. Одно условие - это внутреннее соответствие роли, второе условие - умение владеть техникой своих движений, и третье условие - допустимость в данной внешней конструкции человека ее правдивой передачи в кинематографе.

Как худого человека никак нельзя в кинематографе сделать толстым, так и толстого никак нельзя сделать тонким. Эта условность больше всего видна в двух видах театрального искусства. Прежде всего - в опере. Вы - люди молодые, вероятно, не так много видели, но сколько я в своей жизни видел толстейших Кармен, а ведь она должна быть подвижной, энергичной, складной. В театре никто на это не обращает внимания. Скажем, в оперетте тот же самый Рубан изображает юношей, и мы ему верим, это вполне допустимо. Но если бы на экране снять такую Кармен, как показывают в Большом театре, или Рубана снять юношей, как его показывают в оперетте, на экране это вызвало бы чувство смеха, недоумения. Картину просто положили бы на полку.

В балете большая точность связи внешних данных с ролью, характером. Что касается тела, мускулатуры, складности и т.д., здесь примерно так же, как и в кинематографе, требуется реальное соответствие внешних данных и образа. Но зато всяческие театральные эффекты, которые могут быть внесены в грим и костюм в театре, даже в таком

точном искусстве, как балет, вполне допустимы и оправданы, а в кинематографе совершенно недопустимы.

У меня это сформулировано таким образом: внешние физические данные актера в кино могут быть подвергнуты изменению в значительно меньшей степени, чем в театре; эти данные позволяют талантливому актеру давать самые разнообразные образы, но обязательно на материале своих постоянных физических данных. плюс помощь виртуозного гримера, потому что в какой-то степени виртуозный грим в кинематографе вполне возможен.

Для выбора актеров есть рецепт, данный Станиславским. Это как раз то, что нужно знать при выборе актера:

"Актер должен не только внутренне переживать роль, но и внешне воплощать пережитое"¹¹.

"Голос и тело /актера - доб. Л.К./ должны с огромной чуткостью и непосредственностью мгновенно и точно передавать тончайшие, почти неуловимые внутренние чувствования"¹².

*"На сцене нужно действовать внутренне и внешне"*¹³.

Вот основные заповеди, по которым выбираются актеры. И нужно принять во внимание все, что я вам говорил до этого.

Давайте проследим теперь, как происходит встреча с актерами, пробы и как начинается работа с актером.

Остановив свой предварительный выбор на актере, вы должны с ним познакомиться и встретиться для первой предварительной беседы. Прежде всего надо рассказать о режиссерской трактовке всего произведения, нужно рассказать содержание роли, на которую вы приглашаете актера, познакомить с режиссерской трактовкой этой роли. В ответ нужно послушать предварительные соображения актера по всему, что ему рассказал режиссер и по поводу режиссерских предложений о совместной работе.

Режиссер передает актеру сценарий и назначает второе свидание. При этой второй встрече режиссер должен выслушать подробные соображения актера о сценарии и о предлагаемой ему роли. Во время этой беседы режиссеру, безусловно, придется еще раз, но теперь уже более

¹¹ Станиславский К. Работа актера над собой. М., 1951, с.29.

¹² Там же.

¹³ Там же. С. 51.

точно, рассказать о своих творческих замыслах и о месте данной роли во всем произведении. Не обязательно, конечно, это должны быть две встречи, их может быть несколько, во всяком случае, после таких предварительных бесед с актером, выяснив принципиальное согласие его участвовать в съемках картины, режиссер должен приступить к пробам. Период проб может быть и коротким, и длительным. Длительный период - это две-три недели. Сейчас пробы актеров - это акт обязательный, но сравнительно недавно актерские пробы были необязательными. Сейчас по закону главка это полагается делать, и пробы утверждаются руководящими инстанциями.

Пробы актеров должны проводиться по трем направлениям:

1. Репетиции этюдов, выражающих сущность роли, ее характер. Содержание этюдов должно базироваться на выбранном сценарии, из которого отбираются определенные сцены или куски, наиболее характерные для обрисовки данного образа. Подбирать куски из сценария нужно таким образом, чтобы сочиненный по ним этюд демонстрировал все разнообразие, весь диапазон актерской работы в данном образе, т.е., скажем, у вас в начале картины актер объясняется в любви, в середине картины он устраивает скандал в общежитии, а в конце картины он выступает на производственном совещании. Это все - разные вещи, так вот, кульминационные элементы роли нужно выбрать, обобщить в один какой-то этюд, сделанный на основе отдельных, наиболее ответственных мест сценария. Размеры пробы, длина пробных этюдов зависят от сложности и размера роли. На этих репетициях режиссер самостоятельно, а лучше всего совместно с художником и оператором намечает предварительно костюмы и грим.

2. С оператором или фотографом производятся фотосъемки актера, причем нужно снять его и без грима и в пробном гриме. Фотографии без грима могут оказаться очень полезными для определения грима: прямо по фотографии можно рисовать, пририсовывать усы, бороду, морщинки, убирать отдельные черты. Так можно найти элементы грима, необходимые вам для данного образа. При этом всегда надо помнить: чем меньше грим, тем правдоподобнее получается актер на экране.

Фотопробы чрезвычайно важны, так как они помогают определению наиболее выгодного освещения лица актера в данной роли, что необходимо оператору.

3. Из всех срететированных этюдов выбирается или составляется один, наиболее типичный и характерный. Актер снимается в этом этюде на пленку в предварительном гриме и костюме. Оператор при съемке этой пробы, устанавливая свет, будет руководствоваться результатом предварительных фотопроб.

В зависимости от сложности роли и ясности для режиссера и актера ее выполнения киносъемка пробы может быть различной длины, примерно от 80 до 800 метров. Режиссер должен иметь в виду, что проба актера - это ответственный этап режиссерской работы.

Мое глубокое убеждение, что недопустимо поверхностно или пренебрежительно относиться к пробам. Проба актеров - это не обязанность, а творческая необходимость. Мне кажется, что проба - это продолжение работы над экспликацией.

Я думаю, что формальное отношение к пробам актеров обязательно приведет к тому, что пленка первых дней съемок картины будет выброшена в корзину. Очень хорошие пробы были сделаны к "Глинке" режиссером Александровым, в очень развернутом виде, и я бы сказал, что все, что сделано в картине (я не говорю о качестве картины), было уже predetermined в пробам, которые тщательно провел Александров.

Очень важна работа ассистента режиссера по пробам, потому что ассистент должен облегчить работу режиссера-постановщика по подбору актеров и по пробам. Он должен посещать театры, актерские школы, студии киноактера, просматривать кинокартины и представлять режиссеру наиболее подходящие кандидатуры актеров. Ассистент организует встречу и знакомство режиссера с намеченными для съемок актерами. Ассистент присутствует или проводит, по указанию режиссера, первый разговор с актером. Ассистент присутствует на последующих беседах режиссера с актером. Ассистент помогает режиссеру проводить пробные репетиции с актером, а в некоторых случаях, по указанию режиссера, проводит их самостоятельно.

Ассистент руководит работой гримера и костюмера и подбирает с ними, по указанию режиссера или художника, костюмы и грим для проб, совещаясь при этом с оператором. Ассистент самостоятельно или

совместно с режиссером проводит пробные фотосъемки. Ассистент совместно с режиссером проводит киносъемки пробы. Ассистент самостоятельно или совместно с режиссером монтирует снятые пробы актеров.

Хочется поговорить очень коротко о роли ассистента в кинематографе. Скажем, ассистент у врача-хирурга. Может быть такая сцена: выходит ассистент и говорит, что профессор сегодня болен, операцию буду делать я. И он делает операцию. В кинематографе это происходит несколько иначе. Выходит ассистент и говорит: режиссер сегодня болен, съемка отменяется. Но так не должно делаться, ассистент должен иметь возможность и право заменить режиссера, где это нужно.

Вот вы, режиссер, выбрали актеров. Вам помогает ассистент. Начинается работа с актером. О чем прежде всего нужно позаботиться? О том, чтобы актеры хорошо знали монтажный сценарий и экспликацию произведения. Об экспликации мы уже говорили. Только всесторонне изучив произведение и режиссерскую экспликацию, актер сможет приступить к работе над образом.

Режиссер должен обязательно обсудить с актерами пробы и еще раз, с максимальной подробностью, рассказать об идее картины, о ее теме, о среде, в которой происходит действие, о развитии и движении образов, о жизни действующих лиц. Режиссер должен обязательно рассказать актеру о месте и значении его роли в системе всего произведения.

Здесь нужно обратить ваше внимание на умение режиссера разговаривать с актером. Бывают режиссеры, которые формально, бесстрастно беседуют с актерами, и эти беседы не дают нужных результатов. После них актер сам может сделаться равнодушным к роли, относиться к работе над ней формально. Важно, чтобы режиссер сумел так заинтересовать актера ролью, чтобы актер отдал себя работе целиком, чтобы он жил своей ролью, чтобы она была для него максимально интересна.

Для того чтобы актер заинтересовался ролью и работой над ней, необходимо найти верный подход в беседе с актером. Ведь актеры попадают к режиссеру разные. Каждый имеет свой характер, каждый работает по-своему, и думает о работе каждый актер индивидуально.

Огромное значение имеет умение режиссера найти индивидуальный подход к актеру. Для того чтобы заинтересовать актера работой,

иногда достаточно спокойно, по-деловому рассказать о сценарии и роли; для другого актера необходим темпераментный, взволнованный рассказ; один понимает и решает все быстро, другому свойственно послушать, подумать и постепенно принять определенное решение; третьему актеру лень серьезно работать. Режиссер должен уметь найти подход и к такому лентяю и заставить его уйти в дело с головой.

Имейте в виду, что режиссеру приходится одновременно работать с актерами разных творческих методов - разных театров, разных школ и студий. Режиссер обязан помочь создавать роль каждому из своих актеров, независимо от того, у какого режиссера работал он раньше или из какого театра он пришел. Ни в коем случае нельзя начинать переучивать актера, нужно уметь говорить с ним так, как он привык лучше всего понимать.

Но с другой стороны, и актер должен знать своего режиссера, его творческое лицо и, повторяю еще раз, тот режиссер хорош для актера, у которого актер может научиться новому в своем деле. Т.е., примеряясь к актеру, считаясь с его навыками, режиссер обязан заинтересовать его своим творческим методом, своей режиссерской индивидуальностью. Режиссер - руководитель актеров в картине, и он должен создать актерский коллектив и управлять им в едином плане, для единых целей. Коллектив актеров должен работать в одном стиле, одним методом, несмотря на то, что индивидуальные творческие методы актеров могут быть различными. Для этого необходим особый подход к каждому актеру, чтобы в результате, с первых же дней работы создался единый творческий коллектив под художественным руководством режиссера.

Необходимо также рассказать актеру, что он должен увидеть, услышать, прочесть, изучить для правильного понимания произведения, для верной работы над ролью. Если режиссер будет всем этим руководить, он делается лучшим творческим другом своих актеров. А ведь актеры вместе с режиссером создают картину. Знать творческое лицо актера режиссеру необходимо. Но и актер должен знать творческое лицо своего режиссера.

Все это, казалось бы, прописные истины, но они, к сожалению, не так уж часто соблюдаются на производстве, и поэтому многие наши картины гораздо хуже, чем они могли бы быть при правильном подходе.

Начинаются репетиции с так называемых "репетиций за столом". Режиссер собирает свой коллектив, героев картины (иногда это делается по сценам) и ведет дальнейшую работу над сценарием. Актеры должны быть к этому хорошо подготовлены.

Сидя за столом, беседуя, постановщик окончательно уточняет вместе с актерами сверхзадачу картины и сверхзадачи действующих в картине людей. Очень важно проверить, правильно ли режиссером были найдены наименования сверхзадачи. Это советует и Станиславский. Это облегчает работу. Причем актеры в значительной степени помогут уточнить эти наименования, могут предложить более верные, более яркие. Станиславский писал, что "в трудном процессе искания и утверждения сверхзадачи большую роль играет выбор ее наименования"¹⁴, и далее: "пусть сверхзадача непрерывно напоминает исполнителю о внутренней жизни и о цели творчества"¹⁵. Значит, надо вместе с актерским коллективом, сидя за столом, поискать наиболее правильные наименования сверхзадачам произведений и каждой роли в отдельности.

Еще раз напомним вам, что такое сквозное действие по Станиславскому: "Линия сквозного действия соединяет воедино, пронизывает, точно нить разрозненные бусы, все элементы и направляет их к общей сверхзадаче"¹⁶. Вместе с актером режиссер обязан уточнить сделанные им определения сквозных действий как всего произведения, так и отдельных ролей, обязательно в их взаимосвязи.

Таким образом, режиссер подходит с актерским коллективом к разработке отдельных сцен, кусков и к установлению "фарватеров" ролей. И опять я приведу Станиславского:

"Одного лоцмана спросили: "Как вы можете помнить на протяжении длинного пути все изгибы берегов, все мели, рифы?"

"Мне нет дела до них, - ответил лоцман, - я иду по фарватеру".

Станиславский утверждает:

"Актер тоже должен идти в своей роли не по маленьким кускам, которым нет числа и которых нет возможности запомнить, а по большим, наиболее важным кускам, по которым проходит творческий путь.

¹⁴ Станиславский К. Работа актера над собой. С.355.

¹⁵ Там же. С.357.

¹⁶ Там же. С.359.

Эти большие куски можно уподобить участкам, пересекаемым линией фарватера"¹⁷.

После этого за столом, окончательно определив с актерским коллективом сцены и основные куски, обсудив их и разработав, помня о необходимости верных наименований также для сцен и кусков, режиссер определяет "фарватеры" ролей, наметив путь каждой роли, ее развитие от одного большого куска к другому. И опять повторяю, что, разрабатывая развитие роли, режиссер обязан всегда учитывать взаимосвязь ролей друг с другом. Нельзя разрабатывать одну роль, не связывая ее с параллельными ролями.

Вся эта работа, если режиссер знает свое дело, не займет много времени, потому что режиссер и коллектив актеров тщательно готовились к ней: режиссер не мог написать монтажный сценарий, не проделав указанной работы; актеры не могли дать своего согласия на участие в картине и на съемки в пробах, не зная идеи произведения, его темы и задач своих ролей. Но за столом формируется актерский коллектив картины, устанавливаются общие точки зрения, вырабатывается единый план действий и подробно, в деталях, изучается сценарий.

Повторяю: работа за столом не должна быть продолжительной - от 4 до 6 дней на полнометражную картину, при условии правильного проведения предварительных репетиций и, конечно, если сидеть не по часу в день, а по 5-8 часов.

Режиссеру очень важно уметь вовремя прекратить работу за столом. Тут вы должны знать, что работа за столом кинорежиссера с актерами отнюдь не похожа на такую же работу театрального режиссера со своими актерами. В большинстве театров коллектив проводит за столом значительно больше времени: недели и даже месяцы. Если очень грубо и примитивно определить разницу между театральной пьесой и кинокартиной, можно сказать, что в кино актеры больше действуют, чем разговаривают, действие показывается, а на театре преимущественно говорят, рассказывают о действии.

Например, опера "Иван Сусанин". Начинается ария Вани. Он поет (в данном случае она, потому что поет женщина): "Бедный конь в поле пал, я бегом добежал..."

¹⁷ Станиславский К. Работа актера над собой. С.162.

В этой арии Ваня рассказывает о своих действиях. Конечно, не следует думать, что Ваня в данный момент не действует, не переживает. Действие Вани заключается в том, чтобы своим рассказом заставить окружающих помочь Сусанину. Но в опере не показано, как Ваня скачет на коне, как конь пал, как Ваня бегом добежал и т.д. Если бы эта сцена снималась в виде кинофильма, то, разумеется, вся динамика эпизода с Ваней была бы показана. Мы увидели бы на экране падающего коня, бегущего Ваню и т.д. Плюс к этому переживания Вани, который хочет заставить окружающих помочь Сусанину.

Таким образом, из этого примитивного примера вам должны быть ясны некоторые особенности театральной и кинематографической драматургии и, следовательно, разница театрального и кинематографического действия. Я повторяю, что для ясности приведен очень примитивный пример, но бывают случаи, что и в кино действующие лица рассказывают о своих действиях, а на театре действия показываются так же, как в кино. Исторически практическая работа над театральным действием свелась, в первую очередь, к работе над текстом - над диалогами, монологами, т.е. разговорами.

Вот почему в практике некоторых театров работа за столом занимает особо значительное место. Режиссеры таких театров, собрав актерский коллектив, долго и упорно репетируют текст пьесы, отрывая его от поведения актеров, от их действий, потому что актерское действие - это совокупность чувства, речи, движения. Таким образом, в театре происходят, так сказать, "однобокие" репетиции, в которых главное внимание обращено на речь, в ущерб движению. Но в театре это закономерно. Так можно просидеть с актерами за столом два-три месяца, они читают текст, потому что движение, действие у них занимает второе место.

Я считаю, что увлечение работой за столом даже в театре не правомерно, потому что и театр должен быть действенным, а о кинематографе уже и говорить нечего. Я думаю, что если кинорежиссер, сидя за столом, обсуждает с актерами куски, задачи кусков, идею, сверхзадачу произведения, сквозное действие ролей, то он ни в коем случае не должен позволять слишком долго сидеть, а лучше совсем не позволять актерам читать текст сценария, диалоги сидя за столом, оторванно от действия. Лучше всего, когда актер не будет произносить ни одного

слова своей роли обособленно от своего поведения. Действие актера - это неразрывная совокупность его эмоций, речи и движений. В работе киноактера все элементы действия всегда равноценны, и поэтому как только режиссер почувствует необходимость произносить реплики из сценария, он должен приказать убрать стол. С этого момента необходимо переходить в репетиционную комнату.

После работы за столом режиссер хорошо знает действующих лиц будущей картины, он знает своих героев, он знает, каковы должны быть их эмоции, переживания, внутренняя жизнь. Режиссер уже представляет себе, как выглядят его герои, как они двигаются, как говорят. Но это были теоретические решения, теперь он должен переходить к практической работе.

Итак, режиссер уже в репетиционной комнате, вернее, в любой просторной комнате, вместе со своими героями. Он должен вместе с ними подумать и попробовать, как двигаются герои. Причем режиссер должен думать по-особому, не только рассуждать. Очень многие режиссеры, особенно молодые, любят рассуждать. Он обязательно должен смотреть на действующего актера. Актер пробует перед ним находить наиболее верные движения в своем образе, а режиссер поправляет его, направляет и контролирует. Причем работа над голосом должна быть неотрывна от работы над движением. Интонации рождаются от действия. Действие рождается от желания. Актер должен двигаться и говорить с режиссером и с его помощниками уже как носитель образа действующего лица. Эта предварительная, до репетиций или съемок, работа над образом должна быть возможно шире использована режиссером и актерами. Режиссер должен попросить актеров не расставаться с найденным поведением, речью, движениями воплощаемых ими образов на улице, дома. Вне стен репетиционной комнаты актеры продолжают вживаться в образ всем своим существом. А режиссер подсматривает, запоминает наиболее правильно найденное актером, говорит ему об этом и должен дать дельный, полезный - творческий совет. Он должен уметь отбирать и фиксировать наиболее характерное, типичное, яркое, выразительное.

Есть такие актеры, которые полагаются в своей работе только на эмоции, думая, что все остальное приложится. Обязанность режиссера - объяснить неправильность этой точки зрения. Важно, чтобы режиссер

заставил всех актеров практически, в действии искать основные, типичные черты воплощаемых ими образов.

Параллельно с этим можно начать заниматься уточнением грима и костюмов. Здесь режиссеру должна помогать его съемочная группа.

26 февраля 1959 г.

Проверка грима и костюмов

Теперь грим и костюмы должны быть установлены для всей картины.

Напоминаем: грим и костюмы должны быть "как настоящие", потому что киноаппарат часто снимает близко. Картина снимается не только в декорации, но и в природе - на "натуре", где ваши актеры будут действовать в подлинной, настоящей обстановке (среди деревьев, травы, скал и т.п.), а иногда актеру на натуре приходится сниматься и с негримированными людьми. В обоих случаях все настоящее на экране будет подчеркивать, выдавать искусственность грима и бутафории. Киноаппарат обмануть нелегко!

Вот почему вам перед съемками необходимо еще раз (после проб) проверить качество грима и костюмов актеров. Как должны выглядеть актеры, вами выяснено; теперь надо добиваться, чтобы костюмы и грим безукоризненно выходили на пленке - именно так, как задумано, и обязательно правдиво. Все искусственное должно быть выполнено тонко и максимально приближаться к натуральному.

Фото- и киноаппараты помогут вам произвести окончательную проверку грима и костюмов ваших актеров.

Репетиции "по поводу вещи"

Теперь переходите к работе с актерами в гриме и костюмах. (Может быть, еще не все из грима и костюмов приготовлено в данное время цехами студии, но приблизительно так, как необходимо для репетиции, ваш актер уже может быть одет и загримирован).

Перед вами одетые и загримированные актеры. Скажите вашим актерам, например, следующее: если бы вы, герои мозей картины, находились в одной комнате, ожидая приема у важной особы, - покажите, как вы бы стали вести себя, каково было бы ваше поведение? Актеры начнут после этой просьбы действовать в предложенных вами обстоятель-

ствах сообразно складу и характеру воплощаемых ими образов картины. Вы будете наблюдать за их поведением и действием и, делая замечания, поможете овладеть правильным пониманием и ощущением изображаемых актерами действующих лиц.

Репетиции с актерами в заданных вами обстоятельствах, вытекающих из характера сценария, и называются репетициями "по поводу вещи".

Подобные репетиции вполне возможно производить в комнате без всяких декораций и с самым примитивным оборудованием (несколько столов, стульев, табуреток и т.п.). В каких бы предлагаемых обстоятельствах ни должны были действовать ваши актеры, они смогут, пользуясь примитивным реквизитом и мебелью, воображать необходимые по действию вещи. Работа с воображаемыми предметами заставит актеров с особой тщательностью относиться к своим движениям, научит их правильно воображать и "ощущать" - чувствовать форму и вес предметов. Эта работа приучит актеров правильно координировать свои движения (в рисунке данного образа).

Станиславский писал про работу актера, что каждое его движение на сцене, каждое слово должно быть результатом верной жизни воображения. Ничто так не помогает установлению верной жизни воображения, как репетиция актеров с воображаемыми предметами. Поэтому не приходите в уныние, когда в комнате, отведенной под репетиции, нет декораций, всего реквизита, мебели и т.п., не бойтесь, если актеры будут воображать обстановку. Это не ухудшит дело, а поможет ему.

С начала репетиции "по поводу вещи" установите для себя как правило: меньше разговоров, больше дела!

Многие молодые (а часто и немолодые) режиссеры прекрасно рассказывают актеру свои замыслы, великолепно работают за столом, а на репетициях, когда актеру необходимо действовать (волноваться, говорить, двигаться), теряются и опять продолжают "рассуждать" "по поводу" действия, "по поводу" роли. Вот против ненужных, лишних режиссерских разговоров во время репетиций мы и протестуем - наступил момент ваших и актерских действий. На репетициях больше пробуйте, показывайте, выбирайте лучшее из различных вариантов актерского поведения и возможно меньше "рассуждайте". Обсуждение ролей

закончено, займитесь реализацией ваших замыслов, сумейте переключить их в конкретные действия актеров.

Репетиции "по поводу" могут иметь самые разнообразные формы. Сроки этих репетиций тоже весьма разнообразны; если вы будете позднее, предварительно (до съемок) репетировать большинство сцен вашей картины, то репетиции "по поводу" должны продолжаться несколько дней; если предварительных репетиций сцен картины не будет, то репетиции "по поводу" должны продолжаться несколько недель.

Репетиции "по поводу вещи" помогут вашим актерам действовать и жить в образе, помогут довести его художественную отделку до максимального совершенства.

Ассистент на репетициях "по поводу вещи"

На репетициях "по поводу" ассистент помогает режиссеру. Он подготавливает комнату для работы, обставляя ее необходимой мебелью и реквизитом. К началу репетиций все должно быть приготовлено. Для этого ассистенту необходимо заранее узнать у режиссера, что и как он предполагает репетировать. Также заранее должны быть приготовлены и проверены костюмы. Должен быть вовремя вызван гример с необходимым ему инвентарем. Ассистент должен заранее узнать у режиссера порядок репетиций, для того чтобы правильно организовать вызов актеров - излишнее ожидание актеров в гримерной и костюмерной приносят делу большой ущерб.

Ассистент присутствует на репетициях, внимательно наблюдает за работой режиссера с актерами и в случае надобности, по поручению своего режиссера проводит репетиции самостоятельно (если он к этому достаточно подготовлен).

Работа над сценой и куском

Давайте уточним, что такое сцена и кусок для репетиций. Сценарий состоит из ряда эпизодов или основных кусков. Каждый эпизод (основной кусок) может состоять из ряда сцен - событий, имеющих некоторую законченность и происходящих в одном и том же месте. Сцена может быть разделена на составляющие ее куски, а каждый кусок может быть разделен на отдельные составляющие его задачи и подзадачи.

Режиссер, репетирующий с актерами сцены и куски до съемок, большей частью прекрасно себя чувствует на съемке и великолепно на

просмотрах готовой картины. Репетиции только в день съемки могут принести впоследствии излишние огорчения и вам и вашим актерам.

Приступая к работе над картиной, примите все меры, чтобы репетировать с актерами заблаговременно. Но знайте, что некоторые виды сцен, например, сцены массовок, приходится репетировать только в дни съемок. Иногда та или иная съемка не может быть заранее срепетирована по техническим или организационным причинам. В этом случае внимательно проверьте действительность этих причин и подумайте хорошо, нельзя ли все-таки съемку прорепетировать заранее.

Запомните: если вы репетируете только в дни съемок, значит вы работаете по линии наибольшего сопротивления.

Начало репетиции сцены

Подробно и тщательно определите вместе с актерами сверхзадачу, сквозное действие, куски и задачи данной сцены. Вспомним утверждение Станиславского: *"На сцене нужно действовать. Действие, активность - вот на чем зиждется драматическое искусство, искусство актера"*¹⁸. И еще: *"... не надо действовать "вообще", ради самого действия, а надо действовать обоснованно, целесообразно и продуктивно"*¹⁹.

Пусть эти утверждения будут вашими заповедями в работе, они с исчерпывающей точностью определяют задачи актера на экране.

Для того чтобы действовать обоснованно, целесообразно и продуктивно, необходимо актеру каждую долю секунды непрерывно знать, понимать и чувствовать, что и почему он делает. Действие актера должно быть внутренне обосновано и правдиво, все, что делает актер в сцене, должно быть правильным - целесообразным и продуктивным, т.е. зависящим от его состояния в данный момент и естественно вытекающим из данного состояния.

Правдиво, реалистично действующий в сцене актер не рабски копирует то, что могло быть в жизни в данный момент у данного образа, а воспроизводит - воссоздает наиболее типичное, наиболее характерное для жизни образа в данных предлагаемых обстоятельствах. Актер должен действовать не натуралистически, а реально, образно, т.е. выбирать из жизненного опыта (своего, писателя, режиссера и т.д.) наиболее характерное, типичное для поведения воплощаемого им действующего

¹⁸ Станиславский К. Работа актера над собой. С.51.

¹⁹ Там же. С.53.

щего лица. Правда в жизни образа не то, что вообще может случиться, не случайность, а то, что непременно должно случиться - закономерность, типичность, характерность.

Представив себе, что вы идете по улице и наступаете на апельсиновую корку, вы сейчас же представите и свое падение, потому что типично, естественно, правильно, наступив неожиданно на скользкое, упасть, и наоборот, если вы увидите идущего спокойно человека и внезапно падающего, с характерными движениями поскользнувшегося, вы сейчас же представите себе апельсиновую, арбузную и прочую корку как причину падения, хотя на самом деле, может быть, ее и не будет.

Другой пример: вас попросили показать, как вы убираете свою комнату. Если вы долгое время (соответствующее фактическому времени уборки комнаты) будете в привычном вам порядке демонстрировать момент за моментом, движение за движением весь процесс наведения чистоты, зрителям будет неинтересно. А если вы отберете наиболее характерное, типичное для вашей манеры убирать комнату и это покажете, зрителю будет интересно. Ваш показ в данном случае станет наглядным, характерным и правдивым, но правдивым не протокольно, а художественно.

Ваша работа с актерами над определением кусков и задач сцены поможет актеру найти правдивое как внутреннее, так и внешнее (внутреннее неотрывно от внешнего) действие. А хорошо угаданное название, определяющее сущность куска, является его синтезом, экстрактом - оно поможет актерам понять их задачи, понять сущность действия.

Всегда помните: "Верное название, определяющее сущность куска, вскрывает заложенную в ней задачу". Процесс подыскивания правильного названия для куска - процесс кристаллизации задачи (или задач). Верными словами определяйте куски и задачи. Помните, что художник (автор, режиссер, актер) добывается на экране художественного показа правды - не бесстрастного, протокольного изложения, а характерного и типичного.

Попробуем взять самую простую сцену и установить в ней задачи для актерской игры (актером вы будете сами). Вот сценарий сцены (вернее, куска): вы - застенчивый молодой человек, входите к вашей знакомой, чтобы поздравить с днем рождения и подарить ей щенка, ко-

торый вам самому очень нравится. Вы волнуетесь и не уверены, как будет принят подарок. Вот и весь "сценарий".

Сделайте эту сцену: войдите в комнату и преподнесите "вашей знакомой" щенка именно в том состоянии, которое указано в нашем сценарии. Очевидно, если вы сразу начнете делать эту сцену, вряд ли у вас получится что-нибудь интересное и похожее на правду. Вам необходимо предварительно установить задачи. Давайте их устанавливать вместе (ваш партнер в данном задании будет "воображаемый").

Что основное, определяющее все ваше поведение в этом куске? Сделайте приятное (хочу сделать приятное). Как окрашено это стремление, что ему противодействует, что более точно определяет ваше поведение в куске? Неуверенность в благосклонном приеме: что будет, что меня ожидает, как меня встретят? То есть основу вашего поведения можно определить так: хочу сделать приятное, но боюсь. Как же должно протекать ваше действие? Из каких задач оно будет состоять? Определить это можно только в том случае, когда совершенно ясен образ выполняемой вами роли. В зависимости от характера человека при данных предлагаемых обстоятельствах возникнут те или иные действия.

Представьте себе, что по известным данным о вашем образе заданное в сценарии действие логически составит из следующих десяти задач:

1. Проверить подарок (что я несу).
2. Подойти к двери.
3. Открыть дверь.
4. Войти в комнату.
5. Осмотреть комнату.
6. Увидеть "ее".
7. Решиться подойти.
8. Подойти к ней.
9. Вынуть подарок.
10. Протянуть подарок.

А все эти десять задач в своей совокупности говорят: "хочу сделать приятное, но боюсь" - это ваше сквозное действие.

Теперь давайте разбирать каждую из установленных задач и определять, в свою очередь, более мелкие задачи.

1. Проверяю подарок:

- а) я несу подарок - щенка. Подарок у меня на руках;
- б) мне нравится подарок. (Мне нравится не просто подарок, а живой щенок, поэтому я ласкаю щенка, как бы говорю ему: ты хороший щенок, ты великолепный подарок);
- в) но как она меня встретит с этим подарком?
- г) лучше пока спрятать подарок (прячу подарок). Вернее: осторожно прячу ценный, живой, еще беспомощный подарок.

5 марта 1959 г.

Так же, как мы разбивали в последний раз актерскую сцену на задачи и мелкие подзадачи, таким же путем происходит и выстраивание мизансцены. Мизансцена - это французское слово, которое означает размещение и перемещение актеров в снимаемом пространстве в зависимости от переживаний, поступков, жизни изображаемых ими героев. Перемещения актеров в том пространстве, в котором они действуют и живут и называется мизансценой. Решить мизансцену в мельчайших составляющих ее задачах в смысле актерского поведения - это значит одновременно решить и мизансцену данной сцены, мизансцену данного действия.

Мы с вами брали очень простой пример: он подносит ей в виде подарка щенка. Для этого он входит в комнату, открывает дверь, осматривает комнату, видит ее, подходит к ней и передает подарок. Мы с вами установили задачи, что за чем идет. Мы установили десять главных задач: 1. Проверяю подарок. 2. Подхожу к двери. 3. Открываю дверь. 4. Вхожу в комнату. 5. Осматриваю комнату. 6. Вижу ее. 7. Решаюсь подойти к ней. 8. Подхожу. 9. Вынимаю подарок. 10. Протягиваю подарок.

Эти десять задач мы разделили на еще большее количество - в среднем по две подзадачи в каждой - примерно 20-25 подзадач. Все они относятся к актерскому поведению, но это актерское поведение определяет пути действия. Эти пути перемещения актера и являются актерской мизансценой.

Вы сами должны понимать, что мизансцена имеет огромное значение для выявления смысла происходящего действия. Правильно по-

строенная или неправильно построенная, интересно построенная или неинтересно построенная, выразительная или не выразительная мизансцена - все это оказывает влияние на актерское действие, и мизансцена в конце концов является определяющим элементом, определяющим фактором в развитии актерского действия. Талантливость режиссера в значительной степени видна по тому, как он находит мизансцены для поведения актеров. Актеры должны уметь в предложенных режиссером мизансценах правильно двигаться, правильно жить, причем правильно предложенные мизансцены помогают актеру находить верное переживание, находить правильную трактовку своего образа и давать интересный рисунок, интересное изображение того образа, который он воплощает.

Обыкновенно режиссерами до съемки сцены мизансцены зарисовываются на бумаге, записываются в записные книжки, предварительно рассчитываются; наносится на бумагу план декораций или план комнаты, затем разными пунктирами определяется движение действующих лиц по такой декорации. Скажем, пунктир одного действующего лица - точки; другого действующего лица - тире и точка; третьего действующего лица - тире и т. д. Или каждое действующее лицо имеет разные цветные линии.

Определяются все пути мизансцены, все перемещения от одного предмета обстановки к другому, от одного элемента природы к другому, от стола к дивану, от стула к столу, к шкафу, от забора к дереву и т. д. - т. е. учитываются все возможные перемещения для всех действующих лиц.

Эти перемещения разрабатываются таким образом, чтобы наиболее выразительно, наиболее эффективно, доходчиво и идейно правильно передать состояние действующих лиц в мизансцене, в их движении и расположении в пространстве, на месте действия.

После того как мизансцена зарисована, режиссер находит наиболее выгодные точки зрения для съемки отдельных монтажных кусков этой мизансцены. Т. е. порядок таков: сначала режиссер определяет все задачи и подзадачи актерского действия вместе с актером или заранее, до репетиции с актером. Потом на основании задач и подзадач актерского действия выстраивается план мизансцены режиссером или режиссером вместе с актерами.

После того как выстроен план действия, а иногда уже по этому плану проведена репетиция, или без проведения репетиции (хотя лучше проводить репетиции), устанавливаются точки зрения съемочного аппарата: откуда, что и как вы снимаете. Здесь учитывается генеральное направление съемки. И затем уже идет репетиция и съемка каждого отдельного куска, причем в таком порядке, какой диктуется технологией кинопроизводства. В логическом порядке съемки в кино производятся очень редко.

Вы можете в кабинете режиссуры посмотреть работы учеников С.М. Эйзенштейна. Они особенно хорошо делали режиссерские разработки. Одна из таких работ - работа Величко: сцена из "Гобсека". В ней зарисованы мизансцены, приложена зарисовка кадров и установлены точки аппарата. Кадры даны друг за другом в монтажном порядке, установлены все точки съемки предполагаемого действия. На одну такую мизансцену приходится отдельных 17 кадров, 17 отдельных точек аппарата. Конечно, некоторые действия снимаются с одного и того же места, но в разных кусках. Скажем, 9-й кадр может быть снят с той же точки зрения, что и 17-й. Тогда практическая съемка производится сразу, с одного места - двух кусков, хотя логически они друг с другом и не связаны.

Работая с актером над куском или сценой, вы должны помнить о необходимости физических действий, т. е. вы должны помогать актеру, решая задачи, находить простые, жизненные поступки, действия, характерные для изображаемого актером образа; причем, если вы найдете при этом для актера волнующие его предлагаемые обстоятельства, то самые глубокие психологические и эмоциональные задачи актер решит правильно, потому что внутреннее чувство актера неотрывно от простых физических действий.

Представьте себе сцену: жена беспокоится о муже, который долго не возвращается с работы. Предложите актрисе попробовать беспокоиться о муже "вообще": вообще сидит и беспокоится. Какая бы ни была талантливая актриса, ничего из такого беспокойства "вообще" о муже, который не возвращается, не получится. Нельзя находиться в комнате и "вообще" беспокоиться. Необходимо при этом действовать, жить. Задача беспокойства - это психологическая, эмоциональная задача. Для того чтобы актеру разрешить ее, необходимо совершить ряд простых физи-

ческих действий. Например, жена может, сидя в кресле, зябнуть, ждать, беспокойно поглядывать на часы. Сиденье в кресле, кутание в платок, проверка времени - все это простые физические действия, но их нарушение и чередование создает внутреннюю жизнь актера.

Или, например, жена может шить и перерывы в шитье, паузы, постоянная проверка часов во время шитья являются простыми физическими действиями, а их нарушение и чередование создает внутреннюю жизнь актера.

Или жена может готовить ужин. Процесс простых физических действий накрывания на стол будет особо окрашиваться чувством беспокойства. Жена расставляет посуду и забывает в руках чашку; с чашкой подходит к часам; с чашкой садиться в кресло. Стол остается не накрытым. Наступает утро - муж приехал. Жена бросается к столу, чтобы привести его в порядок. Слышны шаги мужа за дверью. Жена бросается навстречу мужу, чашка остается забытой на кресле.

Вот три примерных решения взятой нами сцены "жена беспокоится". Очевидно, что каждое решение предоставит актрисе возможность найти нужное эмоциональное состояние, нужное переживание в результате выполнения простых физических задач. Если бы жена стала беспокоиться о муже "вообще", ничего не делая, то она никогда бы не нашла в себе верного и нужного чувства беспокойства. В этом и заключается правда жизни актера. Если вы не дадите актеру, или не поможете ему найти простые физические задачи и не окружите эти задачи характерными предлагаемыми обстоятельствами, продиктованными жизнью образа, правды в актерской игре не будет. Ваш актер начнет "выжимать из себя" чувство. "Выжать чувство вообще", вне поступков, вне действий - бесплодная задача. Да и вообще "выжимать чувство" не следует, а надо чувствовать. Поэтому, определив куски и задачи в сцене, помните, что актер должен решать их простыми физическими действиями, а верное чувство актера создаст особый порядок, последовательность, а также нарушение его простого жизненного поведения, и наоборот - подсказанный вами порядок и нарушения помогут актеру обрести необходимую эмоцию. Есть актеры, пренебрежительно относящиеся к выполнению простых физических задач, будто мешающих им чувствовать. Представьте себе, что для выполнения задачи актеру необходимо вбить в стену гвоздь, повесить на него картину, прыгнуть

со стула и распахнуть окно. Если актер не будет точно, тщательно и правильно выполнять все физические действия вбивания гвоздя, вешания картины, прыжка и распахивания окна (безразлично, с настоящими предметами на съемке или с воображаемыми на репетиции), он не добьется правды в своем чувстве. Ведь актер может по сценарию в данный момент радоваться, сердиться, негодовать, быть влюбленным и т. д. Если при этом выполнение актером простых физических задач не будет максимально верным и правдивым, - его лицо, его глаза будут фальшивить, лгать. Вы должны особо внимательно отнестись к этому, потому что правда простых физических действий, создающих основу для правды переживания актера, необходима как в театре, так и в кинокартине. В театре возможны случаи "представления", когда актер *будто бы* выполняет физическое действие, в кинокартине физические действия всегда должны быть выполнены фактически и предельно верно. Скажем, драка. В кинематографе нужно драться по-настоящему; в театре можно представлять, что вы деретесь. Вообще, в кино актеру нельзя создавать роль "нутром", в кино он должен выражать подлинное чувство, подлинные глубокие переживания, а для того, чтобы их достигнуть, необходима логика и последовательность физических действий. В жизни человек всегда действует естественно, на экране игра актера должна быть правдива и, следовательно, в первую очередь необходимо естественное действие, на котором и расцветут, разовьются актерские эмоции.

Разрешите привести несколько цитат по этому поводу из Станиславского:

"Верное выполнение физической задачи поможет вам создать правильное психологическое состояние. Оно переродит физическую задачу в психологическую".

"Тот, кто на сцене в момент творчества не представляет, не наигрывает, а подлинно, продуктивно, целесообразно и притом непрерывно действует, тот, кто общается на сцене не со зрителем, а с партнером, тот удерживает себя в области пьесы и роли, в атмосфере живой жизни, правды, веры, "я есмь". Тот живет правдой на сцене"²⁰.

²⁰ Станиславский К. Работа актера над собой. С.185.

"Сразу" приводит вас к игре "вообще". Попробуйте овладеть трудным этюдом по частям, идя по самым простым физическим действиям, конечно в полном соответствии со всем целым. Пусть каждое самое маленькое вспомогательное действие доводится до правды, тогда все целое протечет правильно, и вы поверите в его подлинность"²¹.

"Не пренебрегайте же малыми физическими действиями и учитесь пользоваться ими ради правды и веры в подлинность того, что делаешь на сцене"²².

И я могу добавить от себя. Есть такой простой режиссерский рецепт: актеру не удастся сказать какую-то фразу, не получается она у него естественно, выразительно. Заставьте актера что-нибудь делать, скажем, чистить себе башмаки. И тогда он, по-настоящему чистя башмаки, будет говорить фразу, которая у него не выходит, она у него выйдет, потому что он будет занят настоящим делом и естественность его физического действия, его поведения сразу правильно смыслово окрасит произносимую фразу.

Вот что пишет по этому поводу тот же Станиславский:

"...маленькое физическое действие, маленькие физические правды и моменты веры в них приобретают на сцене большое значение не только в простых местах роли, но и в самых сильных, кульминационных, при переживании трагедии и драмы"²³.

"Не думать о "трагическом", отказаться от любимой вами напряженнейшей, актерской потуги, от наигрыша, от "пафоса" и "вдохновения" в кавычках! Забыть о зрителе, о производимом на него впечатлении и вместо всех подобных актерских прелестей ограничиться маленькими физическими реалистическими действиями, маленькими физическими правдами и искренней верой в их подлинность!

Со временем вы поймете, что это нужно не для натурализма, а для правды чувства, для веры в его подлинность, что и в самой жизни возвышенные переживания нередко проявляются в самых обыкновенных маленьких натуралистических действиях.

Нам, артистам, - продолжает Станиславский, - нужно широко пользоваться тем, что эти физические действия, поставленные среди

²¹ Станиславский К. Работа актера над собой. С.187-188.

²² Там же. С.191.

²³ Там же.

важных предлагаемых обстоятельств, приобретают большую силу. В этих условиях создается взаимодействие тела и души, действия и чувства, благодаря которому внешнее помогает внутреннему, а внутреннее вызывает внешнее: стирание кровавого пятна помогает выполнению честолюбивых замыслов леди Макбет, и честолюбивые замыслы заставляют стирать кровавое пятно. Недаром же в монологе леди Макбет все время чередуется забота о пятне с воспоминанием отдельных моментов убийства Банко. Маленькое, реальное, физическое действие стирания пятна приобретает большое значение в дальнейшей жизни леди Макбет, а большое внутреннее стремление (честолюбивые замыслы) нуждается в помощи маленького физического действия.

Но есть и еще более простая и практическая причина, почему правда физических действий приобретает важное значение в минуты трагического подъема. Дело в том, что в сильной трагедии артисту приходится доводить себя до высшей точки творческого напряжения. Это трудно. В самом деле, какое насилие вызывать в себе экстаз без естественного позыва хотения! Легко ли против воли добиваться того возвышенного переживания, которое рождается только от творческого увлечения! При таком противоестественном подходе нетрудно свихнуться и вместо подлинного чувства вызвать простой, ремесленный актерский наигрыш и мышечную судорогу. Наигрыш легок, знаком, привычен для механической приученности. Это путь меньшего сопротивления.

Чтоб удержать себя от такой ошибки, нужно схватиться за что-то реальное, устойчивое, органическое, осязаемое. Вот тут нам необходимо ясное, четкое, волнующее, но легко выполнимое физическое действие, типичное для переживаемого момента. Оно естественно, механически направит нас по верному пути и в трудные для творчества моменты не даст свернуть на ложную дорогу.

Именно в эти минуты повышенных переживаний трагедии и драмы простые, правдивые физические действия, за которые легко цепляться, получают совершенно исключительное по важности значение. Чем они проще, доступнее и выполнимее, тем легче ухватиться за них в трудный момент. Верная задача поведет к верной цели. Это уберезет артиста от пути наименьшего сопротивления, то есть от штампа, от ремесла.

Есть и еще одно чрезвычайно важное условие, которое дает еще большую силу и значение простому, маленькому физическому действию.

Это условие заключается в следующем: скажите актеру, что его роль, задача, действия психологичны, глубоки, трагичны, и тотчас же он начнет напрягаться, наигрывать самую страсть, "рвать ее в клочки" или копаться в своей душе и зря насиловать чувство.

Но если вы дадите артисту самую простую физическую задачу и окутаете ее интересными, волнующими предлагаемыми обстоятельствами, то он примется выполнять действия, не пугая себя и не задумываясь над тем, скрыта ли в том, что он делает, психология, трагедия или драма.

Тогда чувство правды вступит в свои права, а это один из самых важных моментов творчества, к которому подводит артистическая психотехника. Благодаря такому подходу чувство избегает насилия и развивается естественно, полно.

У больших писателей даже самые маленькие физические задачи окружены большими и важными предлагаемыми обстоятельствами, в которых скрыты соблазнительные возбудители для чувства"²⁴.

И дальше:

"Мы любим малые и большие физические действия за их ясную, осязаемую правду; они создают жизнь нашего тела, а это половина жизни всей роли. Мы любим физические действия за то, что они легко и незаметно вводят нас в самую жизнь роли, в ее чувствования. Мы любим физические действия еще и за то, что они помогают нам удерживать внимание артиста в области сцены, пьесы, роли и направляют его внимание по устойчивой, крепко и верно установленной линии роли"²⁵.

"Логика и последовательность тоже участвуют в физических действиях; они создают в них порядок, стройность, смысл и помогают вызывать подлинное, продуктивное и целесообразное действие. В реальной жизни мы об этом не думаем. Там все делается само собой"²⁶.

²⁴ Станиславский К. Работа актера над собой. С.192-193.

²⁵ Там же. С.194.

²⁶ Там же. С.195.

Практика работы - и моя лично, и такого величайшего режиссера, как Станиславский, подтверждает то, что правильное нахождение физических действий является самым главным в актерской работе и в режиссерской работе с актером над сценой. В кинематографе это особенно важно.

Я уже говорил вам на одной из прошлых лекций о примере, когда театральная игра вышла на экране так, будто бы она специально сделана для кинематографа - чрезвычайно реалистично и убедительно. Я говорил о научно-популярной картине, посвященной МХАТу, о кусках с Бароном из "На дне" в сцене в ночлежке. Там школа Художественного театра в лице Качалова нашла свое исключительно точное выражение. Игра Качалова достигла максимальной реалистичности и, несмотря на декорацию, на то, что Качалов был в театральном гриме, его игра воспринималась совершенно великолепно. Но это - исключительный случай. Вообще в театре актеры действуют в нарисованных декорациях, иногда в условных костюмах, на условных фонах. Бутафория на сцене не воспринимается как не соответствующая жизни, действительности. Скажем, в опере картонные стаканы или кубки пустые. Актеры делают вид, что пьют, а не пьют на самом деле, и все это воспринимается совершенно естественно. Во всем этом зритель не видит условного, бутафорского.

На экране все заснятое должно быть реальным, подлинным или в совершенстве подделанным под реальное, настоящее. Скажем, так же, как у миллионерш - поддельные драгоценности. Миллионерши появляются на приемах в стоящих десятки тысяч долларов драгоценностях - ожерельях, кольцах, браслетах и т. д. Обыкновенно, чтобы их не ограбили, они заказывают ювелирам точные копии своих драгоценностей, тоже достаточно дорогие, а настоящие драгоценности держат в несгораемом шкафу, и эти копии невозможно отличить от настоящих. Если приходится копировать для кинематографа, нужно копировать с такой же тщательностью.

Для того чтобы кинокартина эмоционально действовала на зрителя, необходимо на экране показывать реальное.

У объектива и микрофона - острое зрение, острый слух!

Так же, как и условные обстановка, декорации, костюмы, грим актера, условное, неправдоподобное поведение актера неприемлемо для

экрана. Реалистичность поведения, естественность действия и речи актера - важнейшее условие в достижении правды. Режиссер непрестанно должен помнить об этом и добиваться максимальной реалистичности во всем, что он снимает киноаппаратом.

Поговорим о речи. Ясно, казалось бы, что на экране актер должен говорить, как в жизни, а не как в театре. Это основное и правильное понимание вопроса. Конечно, на сцене актер не может говорить, как в жизни, потому что его не будет слышно в зрительном зале. Соответственно он и двигаться должен, чтобы быть видным со всех точек зрения. Для этого и существует театральная дикция и театральная постановка голоса. Но не думайте, что в кино можно обойтись без специальной дикции и постановки голоса. Для кинематографа тоже нужна дикция и постановка голоса, но особого рода - такого рода, чтобы она не мешала актеру на экране говорить так, как он говорит в жизни. Безусловно, в речи кинематографического актера не должна чувствоваться театральная дикция, театральная постановка голоса. Это основное правило в актерской игре. Вот что писал знаменитый французский актер Коклен-старший по поводу актерской театральной речи: "На сцене не надо говорить так, как разговаривают в жизни - на сцене надо произносить". Правда, не следует эту фразу Коклена понимать буквально, потому что сейчас же Коклен разъясняет: "Произносите просто и естественно, и это будет хорошо, - но непременно произносите!"

"Произносить, - утверждает дальше Коклен, - тоже, разумеется, значит говорить (петь никогда не следует); но произносить - это значит придавать фразам их истинное значение, проходить вскользь здесь, делать особое ударение там; это значит распределять ровные и выпуклые места, свет и тени. Произносить - значит лепить. Фраза совершенно бесцветная, когда ее говорят, получает гибкость и образность, приобретает форму, становится произведением искусства, когда ее произносят. Однако, даже и рискуя, быть может, показаться противоречивым, все же считаю необходимым прибавить, что чеканку речи не следует доводить до крайности. Плох тот актер, который слишком много произносит, который с одинаковой заботливостью отделяет все детали, который не умеет довольствоваться, - там, где это нужно, - широкими планами, чтобы впоследствии выделить, отчеканив, несколько существенных черт.

Если есть аффектация в стремлении во всем что бы то ни стало стать естественным, то не менее аффектировано желание по всякому поводу давать публике чувствовать артиста. Говорить - недостаточно; произносить все без разбора - значит заходить слишком далеко; истина находится посередине".

Я думаю, что истинная, верная речь для киноактера заключается в том, чтобы на экране ни в коем случае не произносить, а говорить, но говорить не натуралистически, а реалистично, т.е., ссылаясь на цитату Коклена, просто, естественно и придавая фразам их истинное значение - верно распределяя ровные и выпуклые места речи, ее свет и тени. В этом отношении актерская речь для кинематографа не отличается от театральной специфической речи. Но если театральная речь требует, чтобы актер произносил, то кинематографическая речь требует, чтобы актер говорил реалистично, естественно. На экране надо говорить естественно и выразительно, характерно, типично - так, как должен был бы говорить в жизни изображаемый актером герой. Но кинематограф предъявляет и свои специфические требования для речи. Мы можем очень близко поставить микрофон, совсем около лица актера. Он может шептать и шепот будет слышен, тем более что благодаря записи его речи на пленке, мы можем усиливать, где надо, ослаблять и т.д. Но в то же время микрофон требует известной громкости и четкости в речи кинематографического актера. Во-первых, из-за того, что шумит съемочный аппарат; как его ни закрывают боксами и какие ни ставят нейлоновые шестеренки - все равно некоторый шум от аппарата есть, особенно при приближении аппарата к микрофону, а при съемке крупного плана актера это бывает всегда. Шум этот создает общий фон. Для того чтобы убрать его, звукооператор вынужден записывать звук как можно тише. Он заинтересован, чтобы актер говорил громче, но не слишком громко. Если актер будет шептать или говорить неразборчиво, то звукооператору придется усиливать звук. Соответственно будет увеличиваться шум аппарата, запись получится нечеткая и грязная, а отдельные нечеткие слова никакая запись не сможет сделать правильными.

Кроме того, у кинематографической записи речи есть еще одна особенность: вдруг у актера начинает выскакивать буква "ч" или "ш", или появляется свист в речи. Причем в театре вы не услышите никаких свистящих звуков, а микрофон их улавливает. Есть голоса, которые не-

пригодны к записи на пленку и есть манера говорить настолько неразборчиво, хотя и естественно, что зритель не понимает с экрана произнесенных слов.

Люди в жизни имеют разные недостатки речи. Актеру же необходимо избавиться от речевых недостатков.

Есть актеры, которые в результате занятий артикуляцией и дикцией приобретают своеобразный "сценический" голос – театральный; некоторые из таких актеров пытаются оправдывать свое театральное произношение необходимостью говорить "художественно" и "правильно". Нет нужды доказывать неприемлемость такой речи на экране, как бы она ни была "красива".

Неприемлема также для экрана "деревянная" речь. В этом заключалась беда многих актеров "немого кино". Они должны были довести до предельной виртуозности технику своих движений, достигнуть в этом максимальной выразительности, а речью они, естественно, занимались мало. Поэтому часто речь актеров, выросших в "немом кино", в звуковом оказывалась значительно беднее их движений.

Но не следует думать, что актер, всю жизнь работающий на театральной сцене, обязательно должен уметь прекрасно говорить в кино. Многие театральные актеры говорят на экране точно так же, как и в театре, но на сцене их речь естественна, в кино она оказывается лживой.

И в театре и на экране нельзя докладывать текст речи. Надо создавать подлинное, целесообразное словесное действие. Нужно не только уметь говорить, надо уметь и слушать. В жизни мы правильно говорим, потому что мы всегда говорим в первый раз, потому что нам надо сообщить свои мысли, чтобы быть понятыми. В жизни мы всегда слушаем правильно, потому что мы хотим услышать и понять. Слушать - означает видеть то, о чем говорят, а говорить - значит рисовать зрительные образы. Говорить - значит действовать.

Режиссерская работа над речью актеров в процессе репетиций чрезвычайно трудна. Звуковое кино - искусство весьма молодое, все еще находящееся в процессе становления. Театр в сравнении со звуковым кино - древний старик, но опыт театра в области речи, как вы должны убедиться, не может быть перенесен целиком на экран.

Работая на репетициях со своими актерами над речью, режиссер обязан помнить следующее:

1. Актер должен в совершенстве владеть своим голосовым аппаратом. Режиссер должен думать об этом при выборе актера.

2. Иногда актер имеет физические недостатки в своей речи, совершенно незаметные в жизни или на сцене и резко обнаруживающиеся на экране. При выборе актера необходимо требовать записи его голоса на пленку.

3. Если актеру трудно своим голосом передать необходимые нюансы, режиссер должен постараться поставить актера в соответствующие условия, задать определенные предлагаемые обстоятельства и этим обеспечить желаемый успех: говорить - значит действовать.

4. Главное в достижении естественной и выразительной речи актера - подтекст.

Подтекст - это внутренняя линия роли, которая непрерывно присутствует в действии под словами и движениями, все время их оправдывая и оживляя (в особенности речь). Некоторые думают, что подтекст присущ только словам действующих лиц. Это неверно. Подтекст окрашивает в нужные оттенки и движения, все актерское действие.

Приведу элементарные примеры подтекста.

1. Движение.

Вы здороваетесь с недругом - у вас один характер движения протягиваемой руки. Вы здороваетесь с другом - у вас другой характер движения руки. Вы здороваетесь со слабым больным человеком - у вас опять новый характер движения руки.

2. Речь и движение.

Представьте себе, что вы опаздываете в театр. По дороге встречаете знакомого, который начинает вас пространно расспрашивать о здоровье всех ваших родных. Вы стараетесь быть любезным, отвечаете на вопросы, а сами все время думаете: "Опоздаю или нет?". Если вы недостаточно владеете собой, то в ваших ответах на расспросы знакомого, в ваших движениях и поведении будет явное беспокойство.

3. Речь.

Вы влюблены, но еще не признались в этом. Вы можете сказать своей любимой самую обыденную фразу: "Я к вам приду", - а в сказанном явно прочтется другой смысл: "Я вас люблю".

Вы видели "Тихую квартиру"? Там есть место, где героиня говорит герою: "Разбойник". По смыслу она негодует, но она говорит это с такой интонацией, что это значит: "Милый, хороший, любимый". Вот, что такое подтекст: когда то, что вы говорите, окрашивается иначе, чем прямой смысл того, что вы произносите; или то, что вы делаете, окрашивается иначе.

Подтекст - это внутренний смысл, заложенный в сказанном слове или фразе, это вторая, параллельная жизнь речи или вторая, параллельная жизнь движения. На репетиции вы можете определить актеру второй смысл фразы - подтекст, а актер, говоря текст, должен пробовать произносить его как фразу подтекста. Так легко найти верную интонацию, придать фразе подлинный смысл. То есть актеры могут, действуя на репетициях, "отложить" текст и начать говорить фразы подтекста, а потом подменить фразы подтекста фразами текста, уже говоря их с внутренним, скрытым смыслом. Можно делать такие опыты, они очень часто приводят к чрезвычайно интересным результатам.

Если подтекст отсутствует, то и актерские движения и актерская речь малоинтересны, маловыразительны и не увлекательны. Вы должны знать по литературе тех писателей, у которых сильно выявлен подтекст. Наиболее яркие примеры вы можете найти почти во всех произведениях Л.Н.Толстого, у которого подтекст разработан исключительно сильно и талантливо. В западной литературе это Э.Хемингуэй, который, кстати, учился писать у Л.Н.Толстого. Э.Хемингуэй отмечал, что наибольшее впечатление произвела на него повесть "Казачьи" Толстого - вещь насквозь пропитанная подтекстом.

Если вы встречаетесь с произведением, с ролью, с образом, лишенными подтекста, вам становится невыносимо скучно. Это произведение перестает быть живым, образы перестают быть волнующими. Речь, лишенная подтекста, это суконная, ничего не говорящая, информационная речь, допустимая, может быть, в документальных фильмах, но, по-моему, и там это плохо.

Станиславский говорил о подтексте как о средстве приведения всей жизни актера на сцене к сверхзадаче, как о средстве, создающем сквозное действие. Он видел смысл творчества в подтексте, ибо подтекст это то, ради чего автором написан словесный текст. Станиславский говорил, что актеры могут передать смысл произведения, только

правильно поняв и оживив своими переживаниями подтекст. Он говорит, что пьесу можно дома прочесть, а почувствовать ее смысл, ее ожившую душу можно только в театре через подтекст, созданный и переживаемый артистами.

То же самое и в кино. Подтекст определяет интонацию речи, ритм речи и движение. Но всегда, работая над речью с актером, помните, что слово неотделимо от движений, слово и движение всегда подчинены друг другу. Человек, в возбуждении произносящий слово "вон!", почти обязательно подкрепит свое приказание движением руки или головы, указывающим на дверь, или ударом руки по столу, или шагом вперед (наступлением). Только в исключительном случае можно сказать "вон!" и остаться неподвижным. Вот почему, как бы актер ни репетировал "за столом" свои реплики, он не добьется необходимой правдивости и естественности речи, не работая над ней неотделимо от движений. Чувство рождает комплекс слов и движений, а слова и движения помогают найти чувство.

Интимность рождает верное поведение, верную речь и правильное общенис. Общение - это одно из главных условий правдивой жизни актеров перед аппаратом. Актер должен общаться с партнерами, со средой, его окружающей, с вещами. Конечно, недопустимо в театре общение, когда актер посматривает на суфлера или публику, а в кино - общение со съемочным аппаратом.

Объяснять вам, что такое общение, как я делал, объясняя подтекст и все другие элементы режиссерской работы, я не буду, потому что общение - один из труднейших участков актерской работы и чрезвычайно сложно изложен у Станиславского. Боюсь, что в главе "Общение" вы ничего не поймете. Там есть и лучеиспускание, и лучевосприятие и т.д. Это у Станиславского мудрено, сложно...

В то же время общение - очень важная вещь, и можно очень просто его объяснить. С одним партнером актеру легко работать, с ним он чувствует себя в действии связанным, сцепленным, скрепленным; с другим трудно, другой действует только для себя, не думает о партнере, не живет с ним общей жизнью, не помогает ему. Нельзя оставаться равнодушным к партнеру, к окружающей обстановке, к вещам. Со всем окружающим актер должен быть связан, внимание актера всегда должно быть направлено на самое главное, на самое необходимое, без чего не

может быть реального действия. Общение - это зрительное и слуховое внимание. Я бы сказал, общение - это действие и взаимодействие, это связь людей друг с другом.

Где чаще всего концентрируется внимание, в особенности в кинематографе? Чаще всего в глазах актера. И поэтому режиссер должен на репетициях следить за жизнью глаз актера, тем более, что в кино очень много крупных планов, которые показывают зрителю лицо актера и глаза как бы в увеличенном размере. Выражение глаз видно даже на средних планах. Важно, чтобы у актера глаза верно смотрели и видели; так же, как важно, чтобы актер верно говорил и слушал.

Станиславский выражался совершенно ясно:

"Я уже говорил не раз, что на сцене можно смотреть и видеть и можно смотреть и ничего не видеть. Или, вернее, можно на сцене смотреть, видеть и чувствовать все, что там делается, но можно смотреть на сцене, а чувствовать и интересоваться тем, что делается в зрительном зале или вне стен театра.

Кроме того, можно смотреть, видеть и воспринимать то, что видишь, но можно смотреть, видеть и ничего не воспринимать из того, что происходит на сцене.

Словом, существует подлинное и внешнее, формальное или, так сказать, "протокольное смотрение с пустым глазом", как говорят на нашем языке.

Чтобы замаскировать внутреннюю пустоту, есть свои ремесленные приемы, но они только усиливают выпучивание пустых глаз.

Нужно ли говорить о том, что такое смотрение не нужно и вредно на сцене. Глаза - зеркало души. Пустые глаза - зеркало пустой души. Не забывайте же об этом!"²⁷.

И еще:

"И у нас, на сцене, должна быть хватка - в глазах, в ушах, во всех органах пяти чувств. Коли слушать, так уж - слушать и слышать. Коли нюхать, так уж - нюхать. Коли смотреть, так уж - смотреть и видеть, а не скользить глазом по объекту, не зацепляя, а лишь слизывая его своим зрением. Надо вцепляться в объект, так сказать, зубами. Но это не значит, конечно, что надо излишне напрягаться"²⁸.

²⁷ Станиславский К. Работа актера над собой. С.267.

²⁸ Там же. С.290.

Такой "бульдожьей хватки" вы добьетесь от ваших актеров только в том случае, если они будут правильно и активно общаться с партнерами и с окружающей их средой.

12 марта 1959 г.

Сегодня мы с вами должны закончить раздел работы с актером и после этого перейдем к самому трудному и самому интересному разделу - разделу "Кадр и монтаж", причем он является самым емким и наиболее показательным для работников кино.

Одно из условий хорошей работы с актером заключается в умении режиссера расшевелить, зажечь, вдохновить актера, потому что холодный актер равнодушно действует.

Сейчас я пришел к вам прямо с репетиции сцены, которая идет 17 минут. Сцена была отрепетирована раньше отдельными кусками, и каждый был доведен до известного совершенства. Казалось бы, все идет хорошо. Но когда мы стали делать сцену целиком, актеры формально выполняли то, что раньше было сделано хорошо, и моей задачей было во что бы то ни стало расшевелить, зажечь, вдохновить актеров. И только после двух часов упорной работы удалось в какой-то степени уже совершенно знакомый рисунок оживить, вдохнуть в него живую душу. Это еще не вполне удалось. Я ушел сейчас, а их оставил, чтобы они еще раз прошли сцену с начала до конца, и надеюсь, что они делают ее уже хорошо.

Последние полтора месяца они работали над сценой, которая занимает 17 минут. Представьте себе, как это трудоемко и как важно научить актера *хотеть* действовать, *хотеть* говорить, *хотеть* двигаться и зажечь в уже установленном ему рисунке. А рисунок этот устанавливается по задачам.

Но, с другой стороны, мы знаем режиссеров, которые во всем полагаются на актера, что актер все сам сделает, все знает. Такой режиссер - плохой работник. Никогда нельзя заставить актера преодолеть свою робость, смущение, непонимание, главным образом - смущение, а часто это идет за счет лени актера, халатности. Никогда актер не преодолеет все это, если режиссер твердо, ясно, отчетливо не будет знать, что он хочет; если режиссер знает, что он хочет (это самое главное для

него), тогда он может работать с актером.

Конечно, нужно работать с коллективом, советоваться с актерами. В кинематографе особые условия работы актера, скажем, по сравнению с театром. Это обуславливается точностью нашего искусства. Картина должна иметь определенный метраж; монтажные куски, составляющие сцену и картину, также должны быть определенной длины. Монтажные куски чаще всего невелики, они проецируются на экране несколько секунд. Длительность их редко доходит до минуты и очень редко бывает больше минуты. Картина составляется и монтируется из монтажных кусков и снимается картина монтажными кусками, причем каждый кусок снимается отдельно. Следовательно, действия актера снимаются отдельными, очень небольшими частями, каждый раз определенной длины, по монтажному сценарию.

Значит, киноактер не действует во время съемки непрерывно, как он делает это в театре. Киноактер снимается в каждом последующем куске не сейчас же за предыдущим, а после значительного временного перерыва; такие перерывы продолжаются много минут, а иногда часов и дней. Киноактер, снимаясь в таком режиме, действует уже не в порядке логического развития действия, не на том запале, который у него появился, а вынужден действовать в порядке, наиболее удобном для технического осуществления съемки, ему технология диктует порядок съемки, т.е. куски актерского действия снимаются в разбивку. Театральный актер играет в пьесе в течение одного вечера. Киноактер играет в картине в течение нескольких месяцев. Полтора часа действия длятся несколько месяцев. Вы представляете себе, как разбивается каждая отдельная сцена, как трудно переходить из одного состояния в другое, как трудно актеру вспоминать.

Дальше: театральному актеру нет необходимости абсолютно точно запоминать свои движения как по длительности, так и по расположению их в пространстве, потому что зритель видит действие на сцене со многих точек зрения - из первого ряда, из средних рядов, из ложи справа, из ложи слева, из амфитеатра, галерки. Актер на сцене должен действовать так, чтобы он был виден и слышен всем зрителям. Если в театре полторы тысячи мест, то, значит, в театре полторы тысячи точек зрения на игру актера. Отсюда - он не может все делать очень точно.

А в кинематографе одна точка зрения, здесь точность у актера пре-

дельная. Например, театральный актер должен уйти со сцены, чтобы зритель перестал его видеть, а киноактеру иногда достаточно отклониться на один-два сантиметра, чтобы выйти из кадра или выйти из фокуса, сделаться нерезким, расплывчатым.

Театральный актер никогда не может занять точное положение на сцене по отношению к зрителю. Киноактер всегда должен двигаться точно в кадре - пространство кадра ограничено, а зрители видят кинокартину всегда с одной точки зрения - с точки зрения объектива съемочного аппарата. Если по заданию на экране необходимо видеть лицо актера в три четверти, то достаточно актеру повернуть голову в сторону от аппарата на один сантиметр, как он уже окажется снятым в профиль. Скажем, я размахиваю рукой, читая лекцию. Если я подниму ее чуть выше, я буду уже закрывать свое лицо. А если, скажем, актер плачет, слезы на лице актера нужно специально высветить, дать тонкий луч света, который осветит слезы. И если он на полсантиметра опустится, слеза уже не попадет в свет. Сзади него стоит человек, он чуть-чуть подвинется, и либо он сольется с актером, который будет стоять перед ним, либо будет стоять по мизансцене неправильно.

Вы представляете себе, какая должна быть точность в работе кинематографического актера.

И с голосом точно так же: все слова своей роли театральный актер говорит так, чтобы его слышали все зрители (я об этом уже говорил) - и в передних рядах, и на галерке, где угодно; киноактер говорит так, чтобы его услышал микрофон. А у микрофона очень тонкий слух. Я говорил, что у него есть свои особые, специфические требования. Актер должен владеть специальной, кинематографической, постановкой речи и кинематографической дикцией. Я думаю, вы видите значительную разницу в технике игры театрального и кинематографического актера. Эти особенности кинематографа, с одной стороны, затрудняют работу актера, а с другой, облегчают по сравнению с театром.

Какие недостатки и преимущества киноактерской техники по сравнению с техникой театральной? Это съемка коротких кусков, которая не дает возможности киноактеру постепенно вживаться в действие так, как это делается в театре. Она требует от актера молниеносного вдохновения, быстрого творческого сосредоточия. Театральному актеру чрезвычайно трудно запомнить мельчайшие задачи своей роли из-за

длительности его действия в театре; киноактеру легко запомнить мельчайшие задачи, так как съемки производятся по маленьким кусочкам его действия. Но, с другой стороны, все эти задачи по размещению в пространстве нужно выполнять гораздо более точно, чем в театре.

Киноактеру необходимо обладать исключительно развитой эмоциональной памятью. Он должен помнить свои чувства, темперамент, ощущения, ритм каждого куска, так как куски снимаются не только со значительными перерывами, но часто и не в логическом порядке, и режиссер, конечно, должен быть главным хранителем эмоциональной памяти актера.

Но в то же время театральный актер не может видеть себя на сцене и контролировать со стороны свою работу. Киноактер видит и слышит себя на экране в отдельных кусках своих действий в течение всего съемочного периода и, следовательно, может контролировать свою работу. Киноактер должен точно действовать в пространстве кадра и уметь чувствовать в кадре каждое, даже мельчайшее, движение; театральный актер в значительной степени избавлен от этого труда. Но зато киноактер, снимаясь в кадре, приобретает возможность быть показанным с наиболее выгодных и выразительных точек зрения, в наилучших для задачи данного кадра ракурсах и т.п. Крупные планы дают возможность киноактеру показать зрителю тончайшие нюансы чувств. Снимается крупный план ноги, руки; барабанит пальцами, сжал кулак; наконец, вы просто покажете крупный план глаз актера. Все это, конечно, колоссальное преимущество перед театром.

Необходимость говорить ясно и слышно для всего зрительного зала неминуемо создает у театрального актера особую сценическую артикуляцию, дикцию, т. е. произношение. Киноактеру ничто не мешает говорить просто и естественно, не думая об огромных пространствах зрительного зала.

Наконец, театральный актер никогда не может действовать среди настоящих вещей и подлинной природы; он не может по-настоящему скакать на лошади, мчаться на паровозе, лететь на самолете, стрелять из пушек и т. д.

В театре очень ограничены возможности монтажа; в кинематографе они необычайно широки. Монтаж в руках кинорежиссера помогает актеру особо отчетливо и выпукло показывать жизнь образа его персо-

нажа.

Нужно специально поговорить об эмоциональной памяти актера. Это особый вид профессиональной памяти. Из всего, что уже было сказано, вы должны сделать вывод, что киноактеру необходимо обладать эмоциональной памятью, потому что иначе он не сможет жить в разрозненных при съемке мелких кусках роли.

Кстати, и в театре эмоциональная память очень важна. И в театре и в кинематографе эмоциональная память также необходима для создания роли, потому что актер использует свою память на чувствования, он вспоминает свои чувствования, свое знание жизни в процессе рождения образа. Я процитирую, что писал по этому поводу Станиславский:

"...мало расширить круг внимания, включив в него самые разнообразные области жизни, мало наблюдать, - нужно еще понимать смысл наблюдаемых явлений, надо переработать в себе воспринятые чувствования, запечатлевшиеся в эмоциональной памяти, надо проникать в истинный смысл совершающегося вокруг нас. Чтобы создать искусство и изображать на сцене "жизнь человеческого духа", необходимо не только изучать эту жизнь, но и непосредственно соприкоснуться с ней во всех ее проявлениях, когда, где и как только возможно. Без этого наше творчество будет сохнуть - вырождаться в штамп. Артист, наблюдающий окружающую его жизнь со стороны, испытывающий на себе радости и тяготы окружающих явлений, но не вникающий в сложные причины их и не видящий за ними грандиозных событий жизни, проникнутых величайшим драматизмом, величайшей героикой, - такой артист умирает для истинного творчества. Чтобы жить для искусства, он должен во что бы то ни стало вникать в смысл окружающей жизни, напрягать свой ум, пополнять его недостающими знаниями, пересматривать свои воззрения. Если артист не хочет умертвить своего творчества, пусть он не смотрит на жизнь по-обывательски. Обыватель не может быть художником, достойным этого звания. А громадное большинство актеров именно обыватели, делающие свою карьеру на подмостках сцены"²⁹.

И дальше:

²⁹ Станиславский К. Работа актера над собой. С.262.

"Чем обширнее эмоциональная память, тем больше в ней материала для внутреннего творчества, тем богаче и полнее творчество артиста. Это, я думаю, само собой понятно и не требует дальнейшего пояснения"³⁰.

Эти слова должны быть глубоко поняты режиссером, и он должен их рассказывать своим актерам. Повторяю: в кинематографе актер, снимаясь в мелких и разрозненных кусках, должен особо выращивать и беречь свою эмоциональную память.

Я уж не говорю о том, что режиссер является главным хранителем эмоциональной памяти его актеров.

Как же помочь актерам правильно найти чувство на репетициях и сохранить его на съемках? Ответ на это также можно найти у Станиславского, который говорил об обязательной связи между мизансценой и душевным состоянием артиста:

"С одной стороны, артисты ищут себе мизансцены, глядя по переживаемым настроениям, по выполняемому делу, по задачам, а с другой стороны, самое настроение, задача и дело создают нам мизансцены. Они тоже являются одним из возбудителей нашей эмоциональной памяти"³¹.

Здесь взаимодействие. Таким образом, связь между эмоциональной памятью актеров и мизансценой вряд ли еще требует доказательств, поэтому можно сделать следующие выводы, которые я вам сейчас приведу, они обращены к режиссерам:

1. Точно фиксируйте на репетициях с вашими актерами мизансцены. Ищите на репетициях наилучшую мизансцену, найдя - обязательно фиксируйте, запоминайте сами, заставляйте актеров точно запоминать. Ведь впоследствии на съемке вы будете снимать части мизансцены, ее раздробленные куски. А по кускам можно восстановить целое только при условии, что целое вам великолепно известно.

2. Фиксируйте (точно запоминайте) с вашими актерами найденные кусок за куском, задачу за задачей.

3. Фиксируйте (точно запоминайте) с вашими актерами движение за движением - в неразрывной связи со словом; фразу за фразой - в неразрывной связи с поведением; слово за словом - в неразрывной связи с

³⁰ Станиславский К. Работа актера над собой. С.253-254.

³¹ Там же. С. 250.

движением.

Имейте в виду, что в театре считается несколько творчески неправильным, когда актер абсолютно точно запоминает свою роль не только по чувству, эмоциям, но и по движениям. В кино иначе: если операторы и режиссер установили кадр и микрофон по действующему актеру, то всякие, даже мельчайшие, изменения движений и речи актера при съемке могут не получиться на пленке.

Вот почему важно до съемки так отработать роль, чтобы перед аппаратом не было никаких неожиданностей.

Часто бывает, что актерская импровизация на съемке вынуждает режиссера переснять кадр. В то же время режиссер должен уметь использовать импровизацию, - иногда случайность может дать интересное, новое решение.

В "По закону" есть сцена, где актеры сидят около пудинга со свечками: падает свечка, Фогель ее поднимает и вставляет обратно. Это довольно сильно действующий эмоциональный кусок. Свечка выпала на съемке случайно и, пока она падала, я быстро скомандовал Фогелю, чтобы он играл дальше с этой свечкой, обыграл ее. Импровизация оказалась очень удачной, она была как бы нарочно задумана режиссером и актерами.

Примерные нормы репетиций - находжений и повторений - в произвольных условиях 1:100, т. е. чтобы срепетировать одну минуту действия, необходимо репетировать 100 минут. Это - при нормальной работе. А в особо сложных условиях или начинающим режиссерам и актерам, или в учебной обстановке репетировать нужно еще больше.

Я предложил вам посещать репетиции наших актеров, это даст более точное представление о репетиционной работе, но по-настоящему вы сможете понять психологию репетиции только тогда, когда посидите там месяц. Над сценой в 17 минут мы сидели полтора месяца, и она еще не сделана, ее нужно еще дорабатывать недели две-три. Каждый день делается очень немного, и постороннему человеку, который непосредственно не участвует в репетиции, чрезвычайно трудно высидеть, очень скучно; чтобы узнать это дело, необходимо долго терпеть и смотреть, тогда это поймешь.

Например, я знаю, что вам скучно слушать лекции, которые я читаю, но потом у вас будет определенное и точное представление о ре-

жиссуре. Те знания, которые до сих пор были у вас не систематизированными, нужно систематизировать и пройти по всем мельчайшим закоулкам режиссуры. Однако всякая такая дотошная работа очень скучна.

Итак, один час действия нужно репетировать сто часов. Вы видите, какая черная работа - кинематограф. Это не просто - прийти и блеснуть перед аппаратом. А прибавьте к этому ожидание, пока ставят свет, пока выйдет солнце, пока будет нужное освещение на натуре, пока гримируются актеры, пока прибавляют какую-то деталь декорации, нужную для данного кадра. Сколько уходит на это времени!

Кинематографический актер должен иметь особое терпение, потому что ничего более скучного, чем процесс съемок, нельзя себе представить. Скажем, проходит 8-часовая смена, в течение которой полезного действия 2-3 минуты. Это - в лучшем случае, а то и минута, а иногда и 1/2 минуты.

При всем этом, конечно, прежде всего режиссер должен знать очень точно, чего он хочет от актера. Пока режиссер просто и понятно не сможет объяснить, что ему необходимо, он не может браться за дело. Но когда режиссер знает, чего он хочет, пока он просто и понятно объясняет актеру, что ему нужно, режиссер должен репетировать сцену. Как только ему нечего требовать от актера, нужно прекращать репетировать. Вообще, чем больше репетиция, тем лучше результат. Но в то же время режиссер должен бояться зарепетировать сцену. Если 1 : 100 - норма, то может быть сцена окажется совершенно испорченной, если вы будете репетировать 1 : 200. Очень трудно узнать точно, когда нужно остановиться. Я знал когда-то одну девочку, которая ходила и говорила:

Тиста яу токи утя
гдае лакрош кио требя.

Оказалось, что девочка просто заболтала две строчки стихотворения Буша:

И стая уток и утят
Доела крошки от ребят.

Когда актер работает без ошибок, когда режиссер и актер уверены, что ошибок больше не будет, когда ничего существенного режиссер в сцене исправить не может, тогда нужно прекращать репетицию.

И вот еще что нужно учесть. В природе кинематографа - требовать от актера еще одну специфическую особенность. Я говорил уже вам, что в кино не представляют, не имитируют, а правильно, целеустремленно действуют. А ведь актеру приходится быть рабочим, спортсменом, бойцом, приходится скакать на лошади, управлять автомобилем, лезть на крышу, прыгать с потолка и т.д. Конечно, помогают комбинированные съемки. Конечно, в каких-то случаях можно снять дублера, но все-таки кинематографическому актеру очень многое приходится делать самому. И подражаться он должен уметь, и на лошади поехать, и куда-то влезть, и упасть, и фехтовать, и выстрелить по-настоящему из ружья, из пулемета. Кинематографический актер должен все это делать по-настоящему.

Вы, вероятно, часто видели, как делается рирпроекция: на экране актер делает вид, что вертит баранку руля, и вы всегда чувствуете ложь. Если человек умеет управлять машиной, он будет это движение делать по-настоящему, правдоподобно. Если он рубит дрова, он должен действительно рубить, а не делать вид. Если плышет, должен действительно плыть. Подменять физическое действие дубляжом возможно, но в ограниченной степени.

Теперь поговорим о массовках.

Поделюсь с вами некоторыми воспоминаниями. Массовые съемки - это труднейший участок режиссерской работы. Я с ними впервые встретился в 1924 году на съемках "Луча смерти". Думаю, что наша группа, которая состояла из меня, Барнета, Пудовкина, Комарова, Подобеда, правильно подошла к решению массовки. Опыт подтвердил: то, что было тогда найдено, оказалось в принципе правильным до сегодняшнего дня.

Мы прежде всего нашли место съемки. Нам нужно было снимать в "Луче смерти" заграничный рабочий поселок. Сейчас в Москве такого типа поселков можно найти сколько угодно, в 1924 году это было невозможно. Подходящей нам показалась тогдашняя сельскохозяйственная выставка. Она находилась там, где теперь Парк культуры и отдыха им. Горького. Выставка была построена из небольших новеньких домиков, главным образом одноэтажных, заграничного типа, которые выглядели вполне так, как это требовалось нам по сценарию. Мы поехали на эту выставку и нашли все будущие кадры нашей картины. Каждый

кадр зарисовали (можно и не зарисовывать, а снять фотоаппаратом). Потом к каждому выбранному кадру был составлен листок - план действия. Этот кадр был как бы снят сверху, с самолета. Был нанесен план расположения всех построек. На этом плане мы вычертили развитие действия массовой сцены. В кадре у нас был дом, крыльцо дома с балкончиком, следующий дом, а сзади забор и улица с деревьями. На первом плане тоже часть какого-то крыльца.

У нас была задача снять панику в поселке во время налета фашистских самолетов. Вот как мы решили построение кадров: отсюда бежит 80 человек (40 мужчин и 40 женщин). Наиболее ответственные - командиры групп. Командир этой группы, скажем, Борис Свешников. Навстречу 2 автомобиля, 5 женщин, 12 мужчин - командует Пудовкин. У аппарата - Левицкий и Хохлова. На крыльце главная - Лопатина. Два человека бросают вещи и т.д. В другом доме ответственный - Барнет, у него 15 человек. Прыгают на балкон, с балкона перелезают через забор, бегут обратно.

Таким образом мы решали и распределяли, как какая группа движется, кто из состава нашей съемочной группы "дает ей жизнь", кто ею командует.

Таких кадров на сельскохозяйственной выставке было выбрано штук 30, и все они обрабатывались примерно так: план, зарисовка кадра, установка точки зрения аппарата, размещение командующих. Благодаря подобной организации все массовки "Луча смерти" были засняты в два-три дня. В фильме создавалось впечатление, что бегут сотни людей, а на самом деле в съемках участвовало человек сто с небольшим. Происходило это потому, что в одном кадре статисты еще не успевали выбежать, а в другом они уже появлялись как новые персонажи.

Принцип такой разработки массовок остался действенным до сего времени. Например, в картине "Дезертир". В моей книге "Основы кинорежиссуры" приведены разработки Пудовкина. Массовые сцены там очень хорошо организованы. План разработки массовок есть и в одной из книжек Пудовкина.

В массовках, конечно, работают не актеры. Профессиональных актеров вы вкрапливаете в действие только затем, чтобы показать отдельно ведущих персонажей. Массовки почти всегда репетируются в

день съемок. Организация массовок - особо трудное дело, в котором принимает участие вся съемочная группа.

Все, что я вам рассказываю, сводится к тому, что правдивая жизнь массы на экране возникает в первую очередь от правильно найденной режиссером мизансцены. Устанавливая для массовки сверхзадачу, сквозное действие, куски и задачи, режиссер должен отразить их в планировке действия масс, в мизансцене. Поэтому репетиция и съемка массовых сцен требуют большой предварительной подготовки режиссера и теоретических расчетов действия. Необходимо отчетливо представлять себе характер массовки. Например, масса может восприниматься только как движение и столкновение фигур, а может действовать в кадре эмоционально.

Например, "Броненосец Потемкин", сцена около гроба Вакулинчука. Тянется очередь людей, подходящих к мертвому матросу. Такая массовка играет только графическую роль, в нее не включена эмоциональная игра актера. Но бывает другое, например, массовка у Пудовкина в "Матери". Или возьмите "Стачку" Эйзенштейна. Там отдельные группы людей по-особому играют, вклеиваются отдельными крупными планами, которые окрашивают уже поведение общей массы эмоционально, актерски. В данном случае в массовку нужно вводить актеров. А графические массовки можно делать с кем угодно: использовать солдат, студентов и т.д. Причем характер массовки определяет не только мизансцену, но и монтаж - съемку мизансцены массового действия, выделение отдельных групп, фигур, героев и т.д.

Теперь поговорим об эпизодах. Эпизоды репетируются так же, как работа основных действующих лиц картины, только соответствующим образом объем этой репетиции уменьшается. Скажем, эпизод Чиркова в "Чапаеве" - блестящая эпизодическая роль. Сколько над ней нужно работать? Примерно, исходя из соотношения 1 : 100. Конечно, Чирков работал меньше, чем Бабочкин. Отношение к эпизодам у режиссера должно быть таким, каким оно было у Васильевых и Чиркова в работе над образом крестьянина из фильма "Чапаев". Этот эпизод сделан на высоком художественном уровне, и независимо от того, что у Чиркова маленькая роль, она вошла в историю, стала нарицательной. Конечно, так тщательно и внимательно должен прорабатываться каждый эпизод в картине.

...Хочется немного рассказать о предварительных репетициях. Я много раз говорил, что нужно возможно больше репетировать. Опыт показал, что особенно хороши и целесообразны предварительные репетиции. Они помогают снимать картину хорошо, быстро и дешево. Одним из лучших опытов съемки с предварительными репетициями я считаю картину "Великий утешитель". "Великий утешитель" был весь срепетирован целиком, с начала и до конца. Репетиции проходили в небольшой комнате, половину которой занимала сцена. Правда, на сцене был вертящийся пол. Он позволял очень быстро передвигать элементы декораций. Конечно, это еще были условные декорации, но актеры действовали в костюмах. Сцену от сцены отделял занавес, в это время на круге переставлялись все предметы. Репетировали мы по 8-12 часов в день. Это было удобно, потому что в картине, кроме К.П. Хохлова, снимались штатные актеры студии "Межрабпомфильм".

Все репетиции заняли полтора месяца. После этого мы построили сразу несколько декораций, чтобы переходить из одной в другую. Пока мы снимали одну декорацию, другая была уже готова. Съемки картины заняли тоже полтора месяца, причем одна очень большая декорация - аптека - оказалась испорченной. Если бы нам не пришлось переснимать, картина была бы готова за месяц. В то время картины делались, как норма, полтора-два года. Вот какие преимущества имеют предварительные репетиции. Пересъемка же была потому, что мы осваивали советскую пленку - ее еще плохо делали и шло много брака.

Конечно, беда производства сегодняшнего дня заключается в том, что метод предварительных репетиций недостаточно внедряется на нашем производстве. Будущее, безусловно, за ним, потому что это даст возможность, при теперешней технике, снимать картины еще быстрее. А вы сами понимаете, что репетировать картину не так дорого. Чрезвычайно дорога вся сложная съемочная машина: вывезти группу на съемку, подготовить машины, аппаратуру, осветительные приборы. Репетиция же требует только специально приспособленного помещения и больше ничего. Будущее, безусловно, принадлежит методу предварительных репетиций. Самое главное, что он не только ускоряет производство картины, но и значительно повышает ее художественное качество.

Я думаю, что раздел работы с актером мы можем закончить вопросами:

1. Как находить актера для съемки?
2. Значение внутренних и внешних данных актера.
3. В чем разница между театральным и кинематографическим гримом и костюмом?
4. Как проводить фото- и кинопробу актера (предварительные первая и вторая беседы с актером)?
5. Что такое работа за столом, как она проходит?
6. В чем разница работы за столом в театре и кинематографе?
7. Что такое сверхзадача, сквозное действие, куски и задачи?
8. Что такое фарватер роли по Станиславскому?
9. Как добиться того, чтобы ваши актеры, работая за столом, не начали отделять текст сценария от действия?
10. Как приступить к поискам вида нашего героя, его движения, его речи?
11. Что такое предлагаемые обстоятельства по Станиславскому?
12. Что в кинокартине называется эпизодом, сценой и куском?
13. Репетиции до съемок и во время съемок.
14. Что помогает актеру найти правдивое, обоснованное, целесообразное и продуктивное действие?
15. Что такое мизансцена, и какова связь мизансцены с действиями актера и задачами куска или сцены?
16. Что такое физическое действие?
17. В чем разница в восприятии зрителем театрального и кинематографического действия?
18. Как двигаются и говорят театральные и кинематографические актеры?
19. Что такое подтекст?
20. Что такое кинематографическая точность работы актера во времени и пространстве?
21. В чем заключается разница в технике работы театрального и кинематографического актера?
22. Почему эмоциональная память имеет особое значение для киноактера?

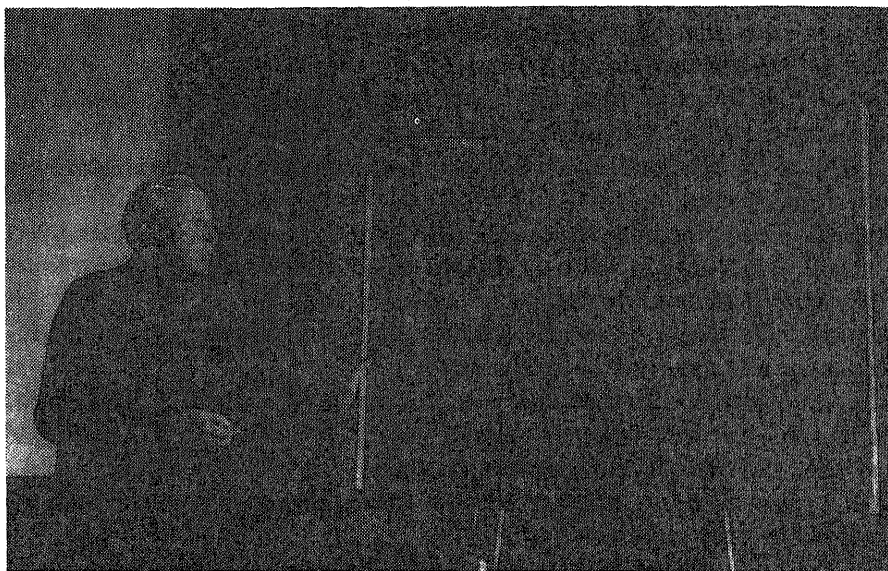
Л.В.Кулешов

23. Что такое метод предварительных репетиций, каковы его преимущества?

24. Что вы читали из книг Станиславского и из книг воспоминаний о работе со Станиславским (Топорков, Гончаров)?

14 мая 1959 г.

Поскольку мы заговорили с вами о монтаже³² и о том, как соединять кадры между собой, нужно вспомнить некоторые вещи, которые,



мне кажется, могут для вас представить большой интерес.

Много лет тому назад группа кинематографистов, к которой принадлежал и я, объявила монтаж самым главным в кинематографе. Делая различные эксперименты, мы пытались доказать необычайную силу монтажа, воздействующую на зрителей. Но во всех наших рассуждениях была грубейшая ошибка – мы, объявляя главным в кинематографе монтаж, считали важным не то, что снято, а как смонтировано, и дела-

³² Стенограммы предыдущих лекций не велись. - Ред.

ли это по неграмотности и наивности, свойственной молодости. Конечно, главным в кинематографе является то, что снято и во имя чего это снято.

Монтаж не может быть главным, поскольку главное, это идея и воплощение этой идеи в живых, конкретных образах действующих лиц. Главное - это люди на экране, а монтаж - это одна из специфических особенностей кинематографа, чрезвычайно важная особенность. И с этой точки зрения то, что мы проделали в свое время в плане опытов над монтажом, представляет очень большой интерес и доказывает всю важность монтажа для кинематографа.

В свое время нами были проделаны четыре опыта и сделано четыре ролика. Один был сделан следующим образом: он показывал возможность создания в кинематографе произвольной, или, как мы тогда называли, творимой земной поверхности, творимой географии.

Мы снимали встречу двух людей. Это были ученики нашего института А. С. Хохлова и Л. Л. Оболенский. С ними был произведен следующий монтажный эксперимент: в первых кадрах Оболенский шел по одной из улиц Москвы, кажется, у теперешнего Мосторга. В противоположном направлении, т. е. навстречу ему, двигалась Александра Сергеевна, насколько я помню, по набережной Москвы-реки. Затем следовал крупный план Оболенского; следующий - крупный план Хохловой. Не помню, были ли дополнительные крупные планы, но важно то, что создавалось впечатление, что они видели друг друга.

В следующих планах около Мосторга Оболенский направлялся, увидев Хохлову (то, что мы показали в крупном плане), ей навстречу, и Хохлова, после ряда крупных планов ее и Оболенского, шла навстречу Оболенскому.

Дальше мы показываем, как они встречаются на Гоголевском бульваре у памятника Гоголю и, приветствуя друг друга, пожимают руки. Между прочим, руки мы сняли не их, а другой девушки и другого мужчины.

Потом на Гоголевском же бульваре мы показали и Оболенского и Хохлову, которые смотрят на аппарат. Когда они оба взглянули на аппарат, мы вмонтировали в эту ленту кадр Белого дома в Вашингтоне. Затем мы сняли их ноги, идущие по лестнице Музея изобразительного

искусства, причем лестница эта архитектурно очень похожа на лестницу Белого дома.

Когда мы все это посмотрели на экране, то получилось, что Мосторг стоит на берегу Москва-реки, между Мосторгом и Москва-рекой находится бульвар, по линии этого бульвара стоит Белый дом в Вашингтоне, по лестнице которого поднялись Хохлова и Оболенский.

То, что мы проделали, отнюдь не является кинематографическим трюком, это творческое использование монтажа. Конечно, в данном случае прием очень обнаженный и взят в острой форме, но практически на многих съемках, во многих картинах мы создаем творимую, произвольную географию, сопоставляя места действия в нужной нам комбинации. Это достигается исключительно силой воздействия кинематографического монтажа.

То же самое касается и выбора кадра. В одной из картин, которую снимали Оболенский и я, в кадре понадобился глухой сосновый лес. В первом кадре по дороге движется маленькая фигурка старушки. И второй кадр: поле, копна сена или ржи. И тоже по меже идет маленькая старушка. Первый кадр как будто бы снят в тайге, а второй кадр, с полем и копной, как будто бы снят в широком месте, на больших просторах, где-то, скажем, на целинных землях. Оба эти кадра были сняты в хорошевском Серебряном бору, в дачной местности. Этих сосен было ровно столько, сколько вы видите в кадре. Справа стоял дом, слева - телеграфный столб и будка.

Это был только небольшой кусочек, который мы использовали соответственно с нашим заданием. Он вполне мог дать в кадре впечатление глухой тайги, глухого соснового леса.

Во время поездок со студентами-операторами на съемки курсовых и дипломных работ постоянно обнаруживаешь, что они не умеют увидеть в природе, которую они выбирают, нужные кадры, потому что они ее воспринимают как бы всю целиком.

Посмотрим в окно: мы можем "взять" только одно здание без всякой зелени, его можно смонтировать с другими глухими зданиями, лишенными зелени, лишенными простора, света и т.д. Фасад здания, который мы видим с вами через окно, можно снять таким образом. А можно опустить аппарат ниже и снять только зеленую лужайку, где посажены цветы, и у вас будет совершенно отдельно элемент парка,

который ничем не напомнит о том, что за ним стоит большое, массивное здание и т.д. Можно выбрать массу отдельных деталей, которые совершенно не подчинены общему ансамблю и в отдельности могут дать то, что необходимо. Скажем, ветряной двигатель, который виден из окна; если вы снимете его на фоне неба, вы можете вмонтировать его в целинные пейзажи. Если вам понадобится кадр ветряной мельницы, для этого не надо ехать на целину или куда-то далеко от ВГИКа, а достаточно пойти на выставку и снять на фоне неба ветряной двигатель.

Я вам показал образ монтажного выбора композиции в последнем примере, а в предыдущем, когда я говорил о творимой земной поверхности - это монтажный выбор мест действия, монтажное произвольное сопоставление этого действия.

Мы делали и другие эксперименты. Они не дали особых результатов, но были очень смелыми. Если брать разные места природы, а линию поведения актера оставлять логически единую, то у нас получится единая линия действия. Обратный эксперимент: менять не природу, не декорации, не обстановку, а менять людей при условии монтажной съемки крупными планами.

Для этого мы снимали героиню, которая перед выходом из дома надевала чулки, башмаки, полировала ногти, подкрашивала глаза, красила губы, причесывалась. Мы смонтировали ее из разных женщин: сняв ноги одной, руки другой, глаза третьей женщины, рот четвертой и т.д. Представьте себе, что определенный результат получился: героиня приводит себя в порядок перед зеркалом.

Вы видите, что монтажная сила кинематографа бывает так велика, что позволяет сделать даже такой рискованный эксперимент. В какой-то степени его можно использовать и практически. И на производстве это делают. Например, актер исполняет роль пианиста, а играть на рояле не умеет. Вы снимаете руки пианиста вместо рук актера. Это позволяет сделать только монтаж и съемка крупными планами. Вы, скажем, можете посадить на фигуру Свешникова голову Курманова. Представьте себе, что Свешников стоит, закрытый газетой. Начинаете его открывать крупным планом - открывается голова Курманова. Фокус это или нет? Нет, это не фокус, это творческая особенность кинематографа, это все имеет прямое отношение к специфике кинематографического плана.

В этом плане можно делать необычайно много, и мне кажется, что до сих пор выразительная сила монтажа еще в недостаточной степени использована в кинематографе, в особенности в последних картинах.

Почему так увлекается "Журавлями" молодежь? Мне картина совсем не нравится, я считаю ее идейно порочной, она для меня совершенно неприемлема. Там все неправильно, она возмущает меня своим содержанием. Но язык кинематографический в "Журавлях" на очень большой высоте, и, конечно, успех фильма в значительной степени объясняется большой выразительностью монтажного и кинематографического, композиционного языка этого произведения.

Мы делали и такой эксперимент, за который нас страшно ругали, даже упрекали в формализме, но этот опыт имел практическое значение. Мы обманывали актеров: просили показать какой-либо этюд и снимали их крупным планом. Скажем, герой видит любимую женщину; он внимательно следит за тем, как бегут лошади на скачках. А потом монтировали таким образом: вначале в кадре актер видит тарелку супа и от голода "набрасывается" на нее, потом следовал крупный план, где он смотрит на любимую женщину или на скачки; крупный план вставлялся как реакция на тарелку супа, и получалось. Совершенно неверная, неправильная реакция по сюжету в правильном монтаже воспринималась как правильная, содержательная реакция.

Мы делали из этого формалистические выводы. Мы утверждали, что неважно, как играет актер, а важно, как я его смонтирую. И это действительно была настоящая формалистическая ошибка. Разве неважно, как играет Щукин Ленина? Разве дело здесь в монтаже? Дело в том, что Щукин изучил и правильно, талантливо передал образ Ленина. Но монтажными средствами можно помочь актеру сделать любой образ еще более отточенным и цельным, и иногда, исправляя картину, приходится использовать крупные планы, снятые для других сцен. Например, в любовную сцену вставить крупный план из сцены драки. На производстве это и теперь делают, хотя скрывают, потому что таким образом исправляют ошибки. Сила монтажа настолько велика, что она может изменить игру актера. Но, повторяю, эти приемы монтажа являются не методом, а исключительно редко используемым способом исправления актерских ошибок.

Очень важно в монтаже учитывать движение человека в предыдущем и последующем кадрах, нужно стараться соединять монтажные кадры между собой на движении.

Скажем, вы снимаете меня средним планом, с ногами. Вам нужно перейти к крупному плану. Вы можете сделать это сразу: я продолжаю разговаривать. Но лучше всего монтажное соединение получится такое: я разговариваю с вами в очках и начинаю снимать очки, и на крупном плане я продолжаю снимать очки. Соединение на движении снимаемых очков - это и будет наиболее выгодное монтажное соединение. Беспрепятственность действия и незаметность монтажа достигается в значительной степени тогда, когда кадры соединяются на движении.

Как следует соединять куски, которые вы сняли в этюде, в данной сцене? Самый естественный путь - соединение их по смыслу. Куски соединяются в логическом порядке заснятого действия. Там, где нужен крупный план, вы ставите крупный план; там, где вы хотите отойти на общий, вы отойдете на общий, где нужно - средний, затем опять вернетесь к крупному плану. Все должно быть соединено по смыслу, соответственно вашему заданию, что обычно и делают, собирая картины и отдельные сцены.

Но так ли это до конца? Нет, сборка кусков - дело гораздо более сложное. Да, вы действительно раскладываете на монтажном столе куски и собираете их по смыслу заснятой вами сцены. Но вам необходимо подогнать эти куски друг к другу по движению в кадре. Для того чтобы соединить куски по движению, обыкновенно их снимают с захлестом. Вот вы снимали средний план: я разговаривал с вами в очках, начал их снимать. Крупной план начинается с того, что я сижу в очках, снимаю очки и продолжаю разговаривать. То есть и в том и в другом случае остались захлесты, осталось лишнее действие, которое мы можем в наиболее выгодном месте соединить в монтаже.

Это вторая линия, по которой вам нужно соединять куски. Конечно, вы должны учитывать эту линию при съемке, тогда все совпадет по смыслу. Но часто бывает так, что по движению не совпадает. Это постоянная ошибка: я в среднем плане положил очки на стол правой рукой, а в следующем плане, с которым он должен соединиться, предположим, общем, я кладу очки на стол левой рукой - куски не соединяют-

ся. По смыслу правильно, а соединить их нельзя, по движению соединение кусков невозможно.

Третья линия соединения кусков - по темпу и ритму внутри кадра. Предположим, вы снимаете два кадра: я зашел в аудиторию и сажусь за кафедру. В первом куске я быстро вхожу в аудиторию, прохожу до доски. Во втором куске я продолжаю движение и сажусь за кафедру, но делаю это в чрезвычайно медленном темпе. Попробуйте соединить эти два куска - невозможно, они несоединимы. А по смыслу вы сняли: Кулешов вошел в аудиторию, прошел по комнате, взошел на кафедру. По смыслу ясно, что нужно делать одно после другого, а по темпу кадры не соединяются и по ритму тоже. Значит, следующая линия, по которой необходимо учитывать соединение кусков, это темп и ритм.

Кроме того, есть темп и ритм движения самого кадра в случаях, когда вы снимаете наезд или панораму. Скажем, я снимаю наших девушек с наезда, а в следующем кадре снимаю Свешникова, тоже с наезда, но в совершенно другом темпе. Попробуйте их соединить. Невозможно. Необходимо, чтобы они совпадали по темпу. Значит, опять соединение становится невозможным.

Следующий элемент - соединение по композиции кадра. Мы с вами разбирали основные схемы композиции кадра. У вас композиция кадра идет вертикальная, а затем резко перешла на горизонтальную. И хотя по сюжету все идет правильно, но по композиционному смыслу кадры не соединяются. Значит, нужно учитывать и линию композиционного соединения.

И, наконец, последняя линия - это соединение по тональности, цвету и свету. Один кадр освещен контрастно, а другой - в бледных тонах, но следуют они один за другим: невозможно их соединить. Или один в красной гамме, а другой - в синей гамме, а сцена происходит так, что два человека разговаривают друг с другом. Они должны быть подчинены одному световому или цветовому, или тональному настроению, если это черно-белое кино. Если снято по-разному, соединить их невозможно.

При монтаже картины или сцены, эпизода всегда по какой-нибудь из этих линий есть ошибки. Процесс работы над монтажом является своего рода решением головоломки, но творческой головоломки, как шахматы или кроссворд. Вам нужно, чтобы все совпало и соответство-

вало смыслу, вам нужно соединить все эти восемь возможностей. В этом и заключается основная трудность монтажа.

Одним из наиболее легких выходов из положения является перебивочный материал, т. е. когда у вас не сходится по тону первый план со вторым, или по ритму, то между ними нужно вставить какой-то третий план, который смыслово подходил бы и разбил некоторое несоответствие первого и второго плана.

При употреблении параллельного монтажа это вполне возможно, и чаще всего параллельным монтажом и выходят из затруднительного положения, которое создается в результате нарушения одной из линий возможных монтажных соединений.

Итак, здесь играет очень большую роль перебивка. Перебивка приводит к параллельному монтажу, когда действие происходит одновременно в разных местах. Классическим образцом параллельного монтажа, еще в 1916 г., была "Нетерпимость" Гриффита, где действие происходило не только в разных местах, но и в разные эпохи: параллельно шли разные сюжеты. Действие, одновременно происходящее в разных местах, постоянно встречается в современном кинематографе. И возможности перебивки действия, которое происходит в одном месте, тоже чрезвычайно широко используются, потому что сохранить единство всех линий, повторяю, почти невозможно.

Параллельный монтаж уже давно открыл возможности сопоставления и метафор. Классический пример - эйзенштейновская "Стачка": полиция избивает рабочих, льется кровь людей так же, как на бойне, где убивают коров и быков. Путем параллельного монтажа Эйзенштейн достигает метафорического воздействия на зрителя. В свое время мы с Эйзенштейном спорили, я считал, что он неправильно употребил в "Стачке" параллельный монтаж. Мне кажется, что ассоциация и метафора должны быть вплетены в драматургическую ткань самого произведения, то есть если бы в "Стачке" бойня не являлась только сопоставлением, а на ней бы параллельно шло свое действие, тогда это сопоставление воспринималось бы еще более сильно. Мне так казалось и кажется до сих пор. Я думаю, что ассоциация и метафора наиболее сильно действуют, когда они вплетены в драматургическую ткань. Так, просыпающийся лев в "Броненосце "Потемкине" вплетен в драматургическую ткань, правда, чисто декоративно, но, тем не менее, он более

сильно воздействует на зрителя, чем сопоставление и метафора, не подкрепленные сюжетным ходом.

21 мая 1959 г.

В заключение наших занятий я хочу вам сказать следующее. В-первых, всего курса режиссуры мы не могли пройти, так как для этого нужно два года. Я постарался рассказать вам наиболее важные вещи. Совершенно не коснулся работы оператора, звукооператора, звукового оформления, не коснулся съемок. Если у вас будет интерес подробно изучить это дело, я отсылаю вас к моей книге "Основы кинорежиссуры".

Некоторые говорят, что она давно написана и поэтому устарела. Я проверял ее в этом году. Действительно, за 15 лет, которые прошли с того времени, как она написана, появился ряд новых положений, но, тем не менее, книга от этого не становится старой. Благодаря тому, что я делал книгу очень много лет, все основные положения, изложенные в ней, долгое время будут являться постоянными, как, скажем, $2 \times 2 = 4$, а $3 \times 5 = 15$ - это основы элементарной математики, которые не могут быть опровергнуты даже в связи с появлением теории относительности Эйнштейна. Такие же элементарные основы кинорежиссуры излагаются в моей книге. За это время появился широкий экран, но основы композиции остаются прежними. Они несколько видоизменяются в пределах появившегося широкого экрана, но азбука сохраняется. Появились объективы с фокусным расстоянием 18 мм, в моей книге это не было учтено, наиболее широкий угол объектива, который упоминается в разделе "Оператор", это 25 мм. Но это не меняет принципиальной сущности учебника. Поэтому те разделы, которые мы не имели возможности пройти (а сделал я это умышленно, потому что их нужно было пройти так же подробно, как и другие разделы), вы можете найти в книге.

В заключение я хочу продемонстрировать один очень интересный монтажный пример; над которым я много работал. Он поможет вам в вашей дальнейшей деятельности.

Я говорил, что монтаж присущ всем искусствам: и кинематографу, и литературе, и изобразительному искусству. Есть отдельные писатели, которые удивительно монтажно пишут или писали. Один из них -

Л.Н.Толстой. Я вам прочитаю отрывок из "Анны Карениной", сцену весенней охоты Левина (Толстой, между прочим, говорил Лёвин) и Облонского. Я прочитаю, как это написано у Толстого и потом вы увидите, как это кинематографически видел сам Толстой еще до изобретения кинематографа. Вот что написано у Толстого:

"Место тяги было недалеко над речкой в мелком осиннике. Подъехав к лесу, Левин слез и провел Облонского на угол мшистой и топкой полянки, уже освободившейся от снега. Сам он вернулся на другой край к двойняшке-березе и, прислонив ружье к развилине сухого нижнего сучка, снял кафтан, перепоясался и попробовал свободы движений рук.

Старая, седая Ласка, ходившая за ним следом, села осторожно против него и насторожила уши. Солнце спускалось за крупный лес, и на свете зари березки, рассыпанные по осиннику, отчетливо рисовались своими висящими ветвями с надутыми, готовыми лопнуть почками.

Из частого лесу, где оставался еще снег, чуть слышно текла еще извилистыми узкими ручейками вода. Мелкие птицы щебетали и изредка пролетали с дерева на дерево.

В промежутках совершенной тишины слышен был шорох прошлогодних листьев, шевелившихся от таяния земли и от росту трав.

"Каково! Слышно и видно, как трава растет!" - сказал себе Левин, заметив двинувшийся грифельного цвета мокрый осиновый лист подле иглы молодой травы. Он стоял, слушал и глядел вниз, то на мокрую мшистую землю, то на прислушивающуюся Ласку, то на расстилавшееся пред ним под горою море оголенных макушек леса, то на подернутое белыми полосками туч тускневшее небо. Ястреб, неспешно махая крыльями, пролетел высоко над дальним лесом; другой точно так же пролетел в том же направлении и скрылся. Птицы все громче и хлопотливее щебетали в чаще. Недалеко заухал филин, и Ласка, вздрогнув, переступила осторожно несколько шагов и, склонив набок голову, стала прислушиваться. Из-за речки послышалась кукушка. Она два раза прокуковала обычным криком, а потом захрипела, заторопилась и запуталась.

- Каково! уж кукушка! - сказал Степан Аркадьич, выходя из-за куста.

- Да, я слышу, - отвечал Левин, с неудовольствием нарушая тишину леса своим неприятным самому себе голосом. - Теперь скоро.

Фигура Степана Аркадьича опять зашла за куст, и Левин видел только яркий огонек спички, вслед за тем заменившийся красным углем папиросы и синим дымком.

Чик! Чик! - щелкнули взводимые Степаном Аркадьичем курки.

- А это что кричит? - спросил Облонский, обращая внимание Левина на протяжное гуканье, как будто тонким голоском, шалая, ржал жеребенок.

- А, это не знаешь? Это заяц-самец. Да будет говорить! Слушай, летит?! - почти вскрикнул Левин, взводя курки.

Послышался дальний, тонкий свисток и, ровно в тот обычный такт, столь знакомый охотнику, чрез две секунды, - другой, третий, и за третьим свистком уже слышно стало хорканье.

Левин кинул глазами направо, налево, и вот перед ним на мутно-голубом небе, над сливающимися нежными побегами макушек осин показалась летящая птица. Она летела прямо на него; близкие звуки хорканья, похожие на равномерное наддирание тугой ткани, раздались над самым ухом; уже виден был длинный нос и шея птицы, и в ту минуту, как Левин приложился, из-за куста, где стоял Облонский, блеснула красная молния; птица, как стрела, спустилась и взмыла опять кверху. Опять блеснула молния, и послышался удар; и, трепля крыльями, как бы стараясь удержаться на воздухе, птица остановилась, постояла мгновение и тяжело шлепнулась о топкую землю.

- Неужели промах? - крикнул Степан Аркадьич, которому из-за дыму не видно было.

- Вот он! - сказал Левин, указывая на Ласку, которая, подняв одно ухо и высоко махая кончиком пушистого хвоста, тихим шагом, как бы желая продлить удовольствие и как бы улыбаясь, подносила убитую птицу к хозяину. - Ну, я рад, что тебе удалось, - сказал Левин, вместе с тем уже испытывая чувство зависти, что не ему удалось убить этого вальдшнепа.

- Скверный промах из правого ствола, - отвечал Степан Аркадьич, заряжая ружье. - Шш... летит.

Действительно, послышались пронзительные, быстро следовавшие один за другим свистки. Два вальдшнепа, играя и догоняя друг друга и

только свистя, а не хоркая, налетели на самые головы охотников. Раздались четыре выстрела, и, как ласточки, вальдшнепы дали быстрый заворот и исчезли из виду".

- Как вы думаете, сколько в том, что я вам прочитал, монтажных планов?

(С мест) - 15, 25.

- Знаете, сколько сделал их Толстой? 67! Давайте читать по монтажным планам.

1. "Место тяги было недалеко над речкой в мелком осиннике". Это - тема кадра.

2. "Подъехав к лесу, Левин слез... 3. и провел Облонского на угол мшистой и топкой полянки... 4. уже освободившейся от снега. Сам он вернулся... 5. ...на другой край к двойняшке-березе... 6. и, прислонив ружье к развилине сухого нижнего сучка... 7. ...снял кафтан, перепоясался и попробовал свободы движений рук.

8. Старая, седая Ласка, ходившая за ним следом, села осторожно против него... 9. ...и насторожила уши."

Вы чувствуете, как все это развивается кинематографически, конечно, если кинематограф не повествовательный, а монтажный. Между прочим, "старая, седая Ласка, ходившая за ним следом" - это относится и ко всем предыдущим кадрам. Она должна ходить там за ним следом все время.

10. "Солнце спускалось за крупный лес. 11. И на свете зари березки, рассыпанные по осиннику, отчетливо рисовались своими висящими ветвями." Дальше опять совершенно новая изобразительная мысль и укрупнение. 12. "С надутыми, готовыми лопнуть почками" - потому что в общем плане этого не увидишь.

13. "Из частого лесу, где оставался еще снег, чуть слышно текла еще извилистыми узкими ручейками вода". Здесь уже явный элемент звука или музыка: чуть слышное - дается из звукового монтажа.

14. "Мелкие птицы щебетали и изредка перелетали с дерева на дерево". Мы снова встречаемся здесь с монтажным рядом изображения звука.

Следующая фраза: "В промежутках совершенной тишины слышен был шорох прошлогодних листьев, шевелившихся от таяния земли и от росту трав". Я думаю, что эта фраза должна дать монтажную картину

того, что записано в развернутом виде, во всяком случае, в виде монтажной фразы. Поэтому я считаю, что это планы 15, 16, 16а, 16б - несколько планов, которыми режиссер и оператор дают картину, описанную Толстым.

17. "Каково! Слышно и видно, как трава растет" - это или надпись в немом кино, или звук, или, может быть, мысли Левина вслух, потому что дальше пойдет 18-й план: "сказал себе Левин, заметив... 19. двинувшийся грифельного цвета мокрый осиновый лист подле иглы молодой травы". Это место я снял бы еще крупнее, это был бы 20-й план и тогда 21. "Он стоял, слушал и глядел вниз, 22. то на мокрую мшистую землю, 23. то на прислушивающуюся Ласку... 24. ..то на расстилавшееся пред ним под горою море оголенных макушек леса... 25. то на подернутое белыми полосками туч тускневшее небо".

Стоял, слушал и глядел вниз - очевидно, три перебивки чередующихся пейзажей земли, крупных планов собаки, панорамы леса.

26. "Ястреб, неспешно махая крыльями, пролетел высоко над дальним лесом, другой точно так же пролетел в том же направлении и скрылся". Это явно один изобразительный кадр, но он имеет монтажное внутрикадровое расчленение действия, т.е. берется как бы один план - "ястреб, неспешно махая крыльями, пролетел высоко над дальним лесом", и в том же самом плане - и "другой точно так же пролетел в том же направлении и скрылся" - один план слагается из двух внутрикадровых монтажных фраз или слов.

27. "Птицы все громче и хлопотливее щебетали в чаще". - Ясно, что тут и изображение и звук.

28. "Недалеко заухал филин" - ясно, что опять изображение и звук. 29. "И Ласка, вздрогнув, переступила осторожно несколько шагов и, склонив набок голову... 30. ...стала прислушиваться" (крупно - голова и уши). В данном случае звук дан как монтажный элемент, без прямого иллюстративного изображения. Изображение дано в виде реакции собаки на голос филина.

Следующий план - 31. "Из-за речки послышалась кукушка. 32. Она два раза прокуковала обычным криком, а потом захрипела, заторопилась и запуталась". Опять звуковой монтаж, который можно, если хотите, передать адекватным изображением, подобно кукушке в окошке

часов в немом кино. В немом кино это вообще хороший способ показать, что часы как бы звуком отсчитывают время.

33. "Каково! уж кукушка!" - надпись или звук - сказал Степан Аркадьич, выходя из-за куста.

34. Да, я слышу, - отвечал Левин, с неудовольствием нарушая тишину леса своим, неприятным самому себе голосом". "С неудовольствием ...неприятным голосом" - не дает указания на изобразительное решение. Кому эти слова должны дать указание? Актеру.

36. "Теперь скоро" - надпись или звук.

37. "Фигура Степана Аркадьича опять зашла за куст, и 38. Левин видел только яркий огонек спички, вслед за тем 39. заменившийся красным углем папиросы и синим дымком". Я бы укрупнил, но можно сделать в одном плане.

40. "Чик! Чик! - щелкнули взводимые Степаном Аркадьевичем курки.

41. А это что кричит? - спросил Облонский, 42. обращая внимание Левина на протяжное гуканье, как будто тонким голоском, шая, ржал жеребенок". Ясно, что это звуковой монтажный ряд.

42. "А, это не знаешь? Это заяц-самец. Да будет говорить! Слушай, летит!" - надпись или укрупняющаяся надпись, или звук. 45. "Почти вскрикнул Левин, 46. взводя курки." Дальний план: 47. "Послышался дальний тонкий свист и, ровно в тот обычный такт, столь знакомый охотнику, через две секунды, - другой, третий и за третьим свистком уже слышно стало хорканье".

Здесь звуковой монтажный ряд, очевидно, на фоне соответствующего действия, настроения, пейзажа и плана Левина и Облонского.

48. "Левин кинул глазами направо, налево, 49. и вот пред ним на мутно-голубом небе, 50. над сливающимися нежными побегам макушек осин показалась летящая птица. 51. Она летела прямо на него; близкие звуки хорканья, похожие на равномерное наддиранье тугой ткани, раздались над самым ухом (изображение, усиленное звуком), 52. уже виден был длинный нос и шея птицы, и в ту минуту, как Левин приложился, 54. из-за куста, где стоял Облонский, блеснула красная молния".

Помимо звука у Толстого смыслово драматургически наличествует здесь и цвет: красная молния. Здесь цвет работает драматургически, так

же, как в кадрах заката, в кадрах весенней зелени.

55. "Птица, как стрела, спустилась и взмыла опять кверху. 56. Опять блеснула молния, и послышался удар (изображение плюс звук). 57. и, трепля крыльями, как бы стараясь удержаться на воздухе, 58. птица остановилась, постояла мгновение, 59. и тяжело шлепнулась в топкую землю.

60. - Неужели промах? (надпись или звук) - 61. крикнул Степан Аркадьич, которому из-за дыму не видно было.

62. - Вот он! - сказал Левин, указывая на Ласку, которая, подняв одно ухо и высоко махая кончиком пушистого хвоста, тихим шагом, как бы желая продлить удовольствие и как бы улыбаясь, подносила убитую птицу к хозяину. 64. - Ну, я рад, что тебе удалось (надпись или звук), - сказал Левин, вместе с тем уже испытывая чувство зависти, что не ему удалось убить этого вальдшнепа". Снова точное определение игры актера.

65. - "Скверный промах из правого ствола (звук ила надпись), - отвечал Степан Аркадьич, заряжая ружье. 66. - Шш... летит (надпись или звук, или настороженное, предостерегающее движение).

67. "Действительно, послышались пронзительные, быстро следовавшие один за другим свистки (тоже дано в монтажном видении). Два вальдшнепа, играя и догоняя друг друга и только свистя, а не хоркая, налетели на самые головы охотников. Раздались четыре выстрела и, как ласточки, вальдшнепы дали быстрый заворот и исчезли из виду".

Тут общий план, дана внутрикадровая монтажная картина этого последнего пролета вальдшнепов, по которым Левин и Облонский промазали.

Вы видите, как можно прочесть литературное произведение с точки зрения монтажного кинематографа. Если монтаж повествовательный, спокойный, весь этот кусок, вероятно, можно разделить на 15 планов, как товарищи сказали вначале. Но в монтажном кинематографе этот кусок может быть разделен и на 67 планов. Может быть это слишком подробно и можно ограничиться 50 планами, но меньше чем в 50-55 планах такой кусок правильно, адекватно литературному видению, передать в кинематографическом видении невозможно, причем сама литература подсказывает совершенно точное монтажное решение.

ИЗ НАСЛЕДИЯ ВГИКа

20-Е ГОДЫ

Занимаясь со студентами в Государственной школе кинематографии, Кулешов первым разрабатывает метод обучения будущих режиссеров и актеров кино. Результаты его педагогических опытов, содержание занятий, требования к приемным испытаниям нашли воплощение в первой "Программе кинематографической экспериментальной мастерской коллектива преподавателей по классу натурщиков" (1923 г.).

ПРОГРАММА КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ МАСТЕРСКОЙ КОЛЛЕКТИВА ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ПО КЛАССУ НАТУРЩИКОВ³³

Общие положения

Теоретические работы кинематографистов последнего времени, а также и современный производственный опыт ясно показали, что киноаппаратом надо снимать не то, что на первый взгляд кажется интересным, а только такой материал и такой действительный процесс, который построен в особо организованных формах.

Отчетливое, оправданное целью движение будет всегда легко читаться зрителем и восприниматься как момент выразительный. Для того чтобы научиться строить движение людей и вещей перед киноаппаратом, надо найти законы, по которым это движение строится. Изучая и учитывая эти законы, мы можем соответственно воспитывать человеческий материал и, используя его, достигать максимальных результатов в плане улучшения качества товара - кинофильма.

Кинокартина состоит из ряда отдельных сцен, кадров, склеенных (смонтированных) в определенном порядке. Научившись строить движение перед аппаратом, мы сталкиваемся с основным моментом в конструировании кинофильма - монтажом. Подчиняя содержание отдельных кадров общим задачам монтажа, мы вводим новую дисциплину в план воспитания кинонатурщиков. Экспериментальная мастерская ставит перед собой задачу поиска законов в связи с систематическим воспитанием человеческого материала.

Приемные испытания

Приемные испытания производятся один раз в год. Экзаменационная ко-

³³ Программа была опубликована: Кулешов Л. Собр. соч. в 3-х тт. М., 1987. Т.1, с.349-354.

миссия под председательством ответственного руководителя состоит из всех преподавателей кинематографических дисциплин. При приеме экзаменуемого не требуется никакой предварительной театральной или кинематографической подготовки. Учитываются исключительно природные данные, выявление которых обуславливается специальными элементарными заданиями, выработанными комиссией.

Исследуются: 1) ритмическая сторона; 2) индивидуальные движения лица и тела; 3) память; 4) характерные пластические особенности в связи с возможностью использования их на экране.

Примечание. В исключительных случаях, когда желающий поступить в мастерскую представляет особо интересный материал для работы, он допускается к экзамену по постановлению педагогического совета даже по окончании экзаменационной сессии.

Занятия

Ученики мастерской делятся по уровню своих знаний на четыре основные группы.

Младший курс: 1-я и 2-я группы.

Старший курс: 3-я и 4-я группы.

Примечания. 1. Лица, окончившие мастерскую и желающие продолжать усовершенствование в плане самостоятельной работы, остаются при мастерской для ведения лабораторно-экспериментальных работ.

2. Вновь принятые ученики начинают работу в первой группе. Если у них есть предварительная подготовка, им предоставляется право внеочередной сдачи зачетов и перевода в соответствующую группу.

Срок обучения в мастерской - 24 рабочих месяца. В некоторых случаях мастера имеют право увеличить (путем повторного прохождения курса) или уменьшить срок обучения (путем ускоренного перевода в старшие группы).

Окончивший мастерскую натурщик должен:

1) уметь управлять мускулатурой лица и тела, точно и быстро запоминая пластическое задание режиссера;

2) уметь самостоятельно решать задачи создания пластического образа по сценарному и режиссерскому заданию;

3) уметь выполнять инструкторскую работу на съемке по элементарному режиссерскому заданию;

4) знать специфические особенности своего лица и тела, обуславливающие фотогеничность (в зависимости от специального освещения и от движения);

5) изучать свои индивидуальные данные, необходимые для построений

пластических образов;

б) быть политически грамотным гражданином СССР, специалистом, знающим все направления в русской кинематографии, особенности и течения западной и американской кинематографий, сценарную технику и историю кинематографии вообще.

(...)

Основные дисциплины

I. Физическая культура

1. Гимнастика: вольные движения, порядковые упражнения, работа на снарядах, партерная гимнастика (акробатика).

2. Бокс: систематический тренаж, показательный бой. (Целью преподавания бокса является выработка в ученике мускульной быстроты, находчивости и равновесия.)

3. Ритм.

II. Теория

1. Политграмота.

2. Теория кинематографа:

а) история кинематографа;

б) изучение основных процессов производства: пленка, аппарат, ателье, свет, съемка, лабораторный процесс, процесс монтажа, демонстрация;

в) теория монтажа: сценарий, работа натурщика, конструкция картины;

г) современная кинематография: состояние русской кинематографии, обзор кинематографий Запада и Америки.

III. Практика

1. Элементарная дисциплина движения.

а) заучивание элементарных схематических кусков, включающих в себя точно поставленные простейшие движения. Например: идет, остановился, взял стул и т. д. Учитывается только пространственное построение движения;

б) заучивание схематических пластических заданий с введением временного учета. Работа под счет;

в) элементарная работа лица: схематические упражнения, имеющие целью развить независимость работы отдельных мускулов лица. Точное заучивание и исполнение заданий на лицо, построенных с учетом пространственного и временного рисунка.

2. Работа по партитуре - самостоятельное разрешение натурщиком элементарных пластических задач. Преподавателем дается условно записанная схема пространственного и временного построения. Ученики должны само-

стоятельно придумать и заучить пластический материал, точно подчиняя его условиям задания.

3. Игра перед аппаратом.

а) Выработка материала.

Ученикам даются задания, разделенные на точно сформулированные отдельные задачи. В каждом отрывке принимают участие не менее трех человек, вводимых в действие с таким расчетом, что при работе одного или двух третий может следить и помогать товарищам, контролируя их и исправляя. Таким образом воспитываются ученики, которые в дальнейшем смогут помогать режиссеру в процессе постановки. Результат работы учеников детально разбирается при сдаче отрывка, при этом указываются и разъясняются пути и приемы решения отдельных задач. Лучший отрывок заучивается всеми, а тройка учеников, выполнившая его, ведет работу инструкторов.

Преподаватель ставит ученикам короткие куски с расчетом на определенный метраж и с точным учетом движения в пространстве и во времени (форма и ритм). Содержание кусков подбирается таким образом, чтобы оно соответствовало эпизодам, которые могут встретиться в любой картине. Пример: наблюдатели злорадные, любопытные, восторженные, испуганные, спокойные, веселые и т. д. Куски точно заучиваются учениками и условно записываются для того, чтобы облегчить выбор нужных натурщиков. Кусок должен быть разрешен в индивидуальном образе, причем вменяется в обязанность работа с предметами и умение отыскать и создать такую обстановку, которая дала бы возможность натурщику использовать ее в работе. Например: комический трюк и т. п. Цель курса - развить творческую инициативу со стороны натурщика.

Ученики самостоятельно разрешают эмоциональные задания, причем им даются рекомендации по развитию учения Дельсарта.

б) Учет материала.

Дисциплина эта диктуется непосредственно производством, и в задачи ее входит классификация работы натурщика, учет возможностей натурщика, а также техники работы, четкости, памяти, внимания, ориентации в съемочном диктанте и чувства пространства и ритма. Работа с твердым, наглядно показанным заданием: ученик постепенно входит в темп постановки, в момент производства и съемки. Ученик привыкает выбирать из данного ему материала наиболее выразительные и нужные детали; от ученика требуется максимальное напряжение внимания при запоминании показа схемы характера - таким образом проверяется степень его способностей.

В целях наиболее целесообразного и последовательного подбора заданий намечен план (начиная от наиболее примитивных внешних форм и кончая наиболее сложными комбинациями).

Примерно план этот выражается так:

- 1) фигура в пространстве широкого угла зрения;
- 2) фигура в пространстве узкого угла зрения;
- 3) два первых пункта наиболее детальной самостоятельной работы лица.

Пространство строго разграничено и определено направлениями, из множества возможных сочетаний которых взяты основных шесть: передний и задний планы, две диагонали, направление от аппарата и точка.

Работа по первому пункту. Походки, бег, ползание, остановки. Варьируются по степеням состояния - нормальное, ослабленное, напряженное и смешанное.

Работа по второму пункту. Встречи, диалоги. Варьируются в зависимости от темы - доброжелательно, враждебно и по степеням состояния.

Работа по третьему пункту. Лицо, индивидуальная работа в плане разрешения сложных психологических задач.

в) Постоянный контроль материала.

Работа преподавателей-инструкторов, а также процесс совершенствования учащихся должны находиться под постоянным производственно-академическим контролем. Для этого и создана указанная дисциплина, основной целью которой является периодическая проверка учебных работ соответствующими испытательно-проверочными заданиями. Если необходимо, ученикам даются добавочные задания для исправления ошибок.

(...)

"Коллектив Кулешова" воспитал новое поколение педагогов и ассистентов киношколы. Впоследствии многие из них стали крупнейшими деятелями отечественного и мирового кино. С почтением и любовью всегда вспоминали ученики своего Мастера.

В. Пудовкин

МАСТЕРСКАЯ КУЛЕШОВА³⁴

В 1919 году Всероссийский фотокиноотдел, только что приступивший к управлению национализированными кинопредприятиями, открыл в Москве учебное заведение невиданного и неслыханного типа. Новая школа должна была собрать и воспитать работников киноискусства.

Ателье, брошенные хозяевами-частниками, пустовали. В их разбитые стеклянные крыши и стены лил дождь, летел снег. Обширные помещения, за-

³⁴ Статья была опубликована: "Искусство кино", журн., 1940, №1, 2.

валенные фанерными щитами, остатками декораций и бутафорским хламом, вымерзали. Лопались трубы водяного отопления. Ступени лестничных переходов обрастали льдом. Производства кинокартин не было. Только на фронтах гражданской войны вертелись ручки съемочных аппаратов - операторы снимали хронику. Пленки было так мало, что ее едва хватало даже на одну эту работу.

В таких условиях новая школа начала свою жизнь и, конечно, определить точно "профиль" работника еще не существующего советского кино, а следовательно, и программу его учебы было действительно невозможно. Ясно было одно - следует собрать оставшиеся от дореволюционного кинематографа художественные силы, объединить вокруг них молодежь и передать ей пусть нестройный, но все же практический опыт специалистов. В основе мыслилось, конечно, обучение актерскому мастерству, для чего ученики подбирались не только с наличием актерского темперамента и таланта, но и с положительными внешними данными - женщины с красивыми, мужчины с выразительными лицами.

Несмотря на такие жесткие требования, состав школы все же оказывался таким, что большинство учеников, оставшихся на киноработе до теперешнего времени, оказались в конце концов режиссерами или даже, как это ни странно, операторами. Дело, видимо, в том, что учебная работа в школе носила стихийный характер.

Занимались киноискусством "вообще". Практической съемочной работы не существовало. Все испытывалось и решалось в воображении. Экран заменяли специально сконструированная маленькая сцена и изобретенные В.Р.Гардиным рамки, обрезававшие актера по плечи или по колена и тем прерывавшие его как бы в изображение - крупный или средний план.

Ученику хотелось не только играть, но и пробовать отыскивать никому точно не известные законы композиционного расположения своего движения на экране. Для этого нужно было взять товарища, вообразить его движущимся на экране, поставить с ним какой-то кусок. Нужно было жадно следить за поисками преподавателя, который подчас сам не знал, что у него в конце концов получится, и охотно использовал каждое интересное предложение. Все экспериментировали, все изображали.

Самые удивительные, иногда нелепые затеи проводились в жизнь. Проверяли секундомером, сколько времени актер может сохранять выражение ужаса на лице. Занимались жонглированием и акробатикой. На больших листах (для всеобщего обозрения) изображалась вновь изобретенная форма писания сценария (которая, кстати сказать, почти целиком используется и теперь). Всем коллективом ставились показательные спектакли, заменявшие демонстрацию киноленты, где моментальная смена коротких многочисленных сцен осуществ-

влялась за счет бешеных по темпу, точно рассчитанных по секундомеру движений учеников, опустошавших сцену или наполнявших ее новой обстановкой.

В сущности, школы, конечно, не было. Был коллектив молодежи, жадно вбиравший разнообразные, разорванные сведения от специалистов, увлеченно экспериментировавший и изобретавший вместе с ними. Естественно, что для всякого дарования, будь оно режиссерским, операторским или актерским, представлялись разные условия для развития.

Состав преподавателей был разнообразен и по культуре и по практическому опыту. Были В.Р.Гардин и О.И.Преображенская - одни из наиболее культурных представителей дореволюционного кино. Был вдохновенный импровизатор Перестиани, тогда уже седой, впоследствии снявший идущую до сих пор картину "Красные дьяволята". Был Иванов - попросту малообразованный человек, картин которого я никогда не видел. Был, наконец, молодой ученик знаменитого художника-режиссера Бауэра - Лев Кулешов. Вокруг него-то в конце концов и объединились все лучшие, все наиболее искренне увлекавшиеся киноискусством ученики первой советской школы экранного мастерства.

Группа Кулешова впоследствии отделилась от школы, превратившись в мастерскую учебного типа, а затем в съемочный коллектив, осуществивший ряд постановок ("Приключения мистера Веста", "Луч смерти", "Ваша знакомая").

Школьные традиции эксперимента и изобретательства сохранились целиком в кулешовском коллективе. Все занимались всем. Я лично работал над сценариями, снимался как актер, ставил как ассистент-режиссер заданные мне сцены, рисовал эскизы декораций и строил их, монтировал отдельные эпизоды снятых картин и не отказывался от целого ряда мелких поручений организационного характера. Так же поступали и все мои товарищи.

Дисциплина рождалась органически из любви к делу и предельного увлечения им. Постоянных рангов и чинов не существовало. Сегодня я командир на назначенном участке, завтра - последний из подчиненных вчерашнего моего помощника.

Поиски и учеба в мастерской Кулешова шли по особому пути. Для того чтобы правильно разобраться в нем, нужно ясно представить себе все неизбежные условия, в которых могло развиваться в то время киноискусство. Русская кинематография, находившаяся до революции в руках мелких и средних дельцов, использовавших художественные силы весьма сомнительного качества, не оставила таких образцов, на которых можно было бы учиться. Налицо было как раз обратное. Было ясно, что снимать так, как снимали Ермольевы и Дранковы, нельзя. Играть так, как играли Рунич, Максимов или Вера Холод-

Л.В.Кулешов

ная, нельзя. Режиссировать так, как режиссировали многочисленные безымянные некультурные исполнители хозяйских заданий, - тоже нельзя. У кого же учиться?

Кулешов совершенно правильно обратился к произведениям американских мастеров, создавших по тогдашнему времени самую передовую, самую культурную кинематографию в мире. Кулешов целиком отрицал рыхлые, бесформенные повествования "золотой серии".

Он яростно обрушивался на статичные псевдо-психологические сцены, демонстрировавшие "переживания" страдающих графов и княгинь. Его привлекали американские картины своей напряженной динамичностью, четкой закономерностью построения сценария, темпом и выразительностью характеров.

Великий Гриффит был провозглашен нашим учителем. Я помню, какое колоссальное впечатление произвели на меня эпизоды из знаменитой "Нетерпимости" - расстрел бастующих, суд и классический финал, в котором спасение или гибель героя были мастерски связаны с бешеной погоней автомобиля, везущего помилование, за несущимся на всех парах экспрессом, знаменовавшим неизбежную казнь.

Кулешов поддерживал и воспитывал в своих учениках любовь к острому ощущению динамики, любовь к четкости и ясности физического движения (не нужно забывать, что кинематограф был немым!), к быстрым темпам и канонической выразительности, актерской паузе.

Здесь обязательно следует сказать о своеобразии состава учеников мастерской. В ней собрались главным образом молодые представители дореволюционной интеллигенции. Только здоровое чутье позволяло им правильно разбираться в огромной сложности жизни страны, переживающей первые годы послеоктябрьского периода.

До 1924 года мастерская занималась только экспериментальной работой с актерами без возможности снимать их на пленку и упражнениями в выразительном американском монтаже на бумаге без возможности перенести что-либо на экран. За этот период были созданы очень интересные с формальной точки зрения короткие спектакли, в которых ученики мастерской показали образцы выразительной мимики, ритмическую четкость и великолепную слаженность ансамбля. Эта слаженность коллективной работы потом положительно сказалась на съемках картин.

Все движения актеров маленьких спектаклей были точно рассчитаны. Они ставились под музыку и разучивались под метроном. В свое время мне о них напомнил японский театр "Кабуки". Я помню, что на театральных работников "левого толка" они произвели тогда сильнейшее впечатление.

Только в 1924 году Кулешов получил возможность снимать "настоящую"

картину. Мастерская показала себя на экране в "Необычайных приключениях мистера Веста в стране большевиков".

Фильм для сегодняшнего зрителя показался бы по меньшей мере удивительным. По улицам Москвы носился на крыше автомобиля американский ковбой (теперь - режиссер Барнет), накидывал лассо на извозчика и по индейскому обычаю прикручивал его к фонарному столбу. Ковбой удирал на похищенной лошади от московской милиции, посаженной согласно американской системе на редкие по тогдашнему времени мотоциклы. Он взбирался на крыши и переползал по телеграфному кабелю через улицы на высоте десяти этажей.

Кстати сказать, все "трюки" (даже самые опасные) ученики мастерской с великолепным простодушием проделывали по-настоящему, т.е. без всякой попытки подменить реальную обстановку искусственной. Благодаря хорошей тренировке несчастных случаев не было, если не считать моего неудачного прыжка с третьего этажа, после которого я, пролежав в больнице две недели, прыгал с моста на идущий вниз поезд.

В этой картине так же, как и в следующей - "Луч смерти", сказались все достоинства и недостатки мастерской. "Приключения мистера Веста" - это было несомненно новое слово, имевшее большое значение для развития советского кино. Высокий уровень живописной культуры Кулешова в соединении с первоклассным мастерством оператора Левицкого дали несуществовавшую до того времени в русском кино безукоризненную композицию каждого кадра.

Четкая работа актеров, несмотря на формалистическую ее природу, показала, что мы можем не хуже американцев овладеть технической спецификой экранной игры. Выразительный монтаж тоже утвердил полную возможность овладения этим важнейшим приемом режиссерской работы.

Конечно, с советским содержанием картины было плохо. Сюжет служил только плацдармом для актерских упражнений. Кулешов так и называл "Луч смерти" преискурантом возможностей мастерской.

Только в будущем, почти через два года после появления "Приключений Веста", появились первые советские картины, содержание которых было связано с новой жизнью, с новыми требованиями, которые предъявил к своему искусству советский массовый зритель. Но и в них неизбежно сказались результаты работы и удачных находок Кулешова.

Интересно отметить, что ученики Кулешова совсем не оказались единообразными по своим художественным приемам, по своим художественным вкусам. Они прошли прекрасную производственную школу, получили богатый технический опыт, но остались свободными в своих творческих стремлениях. Режиссеры Барнет, Оболенский и Пудовкин, актеры Комаров, Хохлова и Фогель настолько не похожи друг на друга, что не нужно приводить более убедительных

тельных примеров. Мне кажется, что такой результат воспитательной работы указывает на крупный педагогический талант Кулешова. Его мастерская создала не только картины, послужившие опорным пунктом для подъема великого советского искусства кино, но и людей, которые и поныне успешно ведут творческую работу.

Л. В. Кулешов и его мастерская занимают почетное место в истории "самого важного из искусств".

30-Е ГОДЫ

Первая мастерская Л.Кулешова послужила прообразом творческих мастерских ВГИКа. В 1926 г. в киношколе уже существовали три режиссерские мастерские - под руководством Л. Кулешова, В. Пудовкина и А. Роома.

В 30-е годы продолжились творческие поиски методики воспитания будущих кинематографистов. В институт приходят преподавать крупнейшие мастера советского кинематографа, уже получившие мировое признание. Продуктивную совместную работу ведут на кафедре режиссуры Л. Кулешов и С. Эйзенштейн. Л. Кулешов писал в своих воспоминаниях: "Эйзенштейн блестяще доказал одно свое утверждение: "Кинорежиссером может быть всякий, но одному надо учиться два года, а другому - двести лет!" Эйзенштейн учился кинематографу в мастерской три месяца... Я помню, что в конце третьего месяца занятий теоретическим монтажом Эйзенштейн уже начинает делаться моим учителем". С приходом С. Эйзенштейна в киношколу, по утверждению Кулешова, связан второй этап становления ВГИКа.

В 30-е годы преподавание режиссуры разделялось на две части: теорию и практику. Эйзенштейн в основном вел теоретические занятия. Кулешова больше занимала производственно-практическая сторона обучения. "Если Эйзенштейн, - пишет известный историк кино Р.Юрнев, - уделял основное внимание своим лекциям, разыгрывал на них увлекательные спектакли, испещрял грифельную доску удивительными рисунками, приглашал музыкантов, актеров, искусствоведов, то Кулешов переносил центр тяжести на индивидуальные занятия, на сотворчество со студентами. От замысла до окончательного монтажа он сопровождал всех своих учеников".

Предлагаемый фрагмент заседания кафедры кинорежиссуры хорошо показывает своеобразие педагогических методов Кулешова и Эйзенштейна, обнажает суть их дискуссий. Здесь Кулешов четко формулирует свой педагогический подход, который найдет отражение в характере созданных им программ по кинорежиссуре.

**СТЕНОГРАММА
ЗАСЕДАНИЯ КАФЕДРЫ РЕЖИССУРЫ³⁵**

23 декабря 1932 г.

Лев Кулешов:

Мне очень понравилось все, что рассказывал Сергей Михайлович о программе занятий на режиссерском факультете. Я хотел бы кое-что дополнить.

На I курсе, помимо знакомства с кинематографическими произведениями, студенты должны узнать о том, что им придется делать в своей будущей кинематографической работе, они должны познакомиться с названиями и функциями тех видов работ, которыми им придется заниматься; они должны знать, что для того, чтобы снять сцену, надо поставить аппарат, что аппараты бывают примерно таких-то конструкций, что на площадке работает актер, что отснятый материал монтируется и т.д. Студент не может быть обывателем; все профессиональные названия должны быть ему знакомы.

Установка II курса совершенно правильная. Но здесь нужно задуматься вот о чем. Сергей Михайлович - человек исключительного образования, исключительных знаний и эрудиции. Ему нетрудно выполнять программу, которую он предлагает для II курса. Думаю, что ряду других режиссеров, в частности, мне, эту программу, вероятно, не удастся выполнить, хотя бы из-за отсутствия нужного количества знаний у меня самого. Для этого нужно будет в каждой мастерской ввести некоторое представительство профессоров из соседних групп или специально пригласить профессоров и преподавателей для ведения некоторых дисциплин.

II курс, являясь центральным, будет коренным образом расходиться в методах преподавания, потому что у нас у каждого своя теория, свои ошибки и подходы, и наша эрудиция тоже разная, во всяком случае с индивидуальной окраской и индивидуальными оттенками. Поэтому я и спросил Сергея Михайловича о том объеме знаний, который должен иметь студент к концу II курса.

Мне представляется, что в конце II курса по линии выразительности студент должен будет знать все, чтобы немедленно на III курсе приступить к конкретной работе над вещью, т.е. к работе со сценарием, с актерскими образами и т.д. Я в своей группе смог этого достичь теми приемами, которые мне известны, в которые я верю и для осуществления которых у меня имеется какая-то практическая база.

³⁵ Фрагмент стенограммы публикуется впервые. Рукопись хранится в РГАЛИ. Ф. 2679, оп.1, ед.хр. 267, лл. 19-27.

Очень может быть, что и в теории и, главным образом, в практической работе мои занятия будут в корне отличаться от занятий Сергея Михайловича. Я, например, буду заниматься помимо теории и практической работой – обучать студентов двигаться (не только выразительно, они вообще организованно не умеют двигаться), применяя те приемы, которые я знаю.

Конечно, основные приемы разрабатываются нами правильно. Это метод коллективной критики и коллективного мышления: коллективно находить определенную установку, разрешать проблему заново и организованно. Это самое ценное и самое главное в нашей программе.

На II курсе, по-моему, не хватает теории монтажа, поскольку на III курсе предстоит работать практически, дойдя почти что до съемки. Поэтому теория монтажа, различные способы и методы монтажа, вся сила этой выразительной стороны кинематографии, по-моему, должна быть разработана на II курсе. На II курсе надо пройти первую половину этого предмета, а в начале III курса закончить вторую половину.

III курс обдуман и разработан Сергеем Михайловичем совершенно идеально. Лучше не сделаешь.

Наконец, IV, последний, курс у Сергея Михайловича разработан недостаточно. По всей вероятности, Сергей Михайлович не очень много и тщательно над этим вопросом думал. У меня самого нет четкого представления, как его сделать. Думаю, что IV курс должен быть направлен на практику съемки. Нужно, чтобы режиссер научился снимать, пройдя режиссерскую практику на съемке во всем многообразии тех условий, которые могут оказаться перед ним, когда он выйдет в самостоятельную производственную жизнь.

Перехожу теперь к разъяснению своей программы. Это не очень похоже на то, о чем говорил сегодня Сергей Михайлович, но эта программа является как бы дополнением к той общей конструкции, той системе, которую он наметил.

У меня программные вопросы разработаны совершенно иначе, а именно: я взял весь процесс создания картины и разбил его на отдельные этапы - на подготовительный период, на съемочный период и на монтажный период. Каждый из этих периодов я разбил на соответствующие подотделы и в соответствии с общим планом, который дает Сергей Михайлович, распределил объем практических знаний по курсам. Я даю именно такого рода программу, потому что уклон моей педагогической деятельности всегда имел характер чисто ремесленного подхода к обучению, что, очевидно, вытекает из моей индивидуальности и из того объема знаний, каким я располагаю. Таков характер моей педагогики.

Нужно уточнить и конкретизировать вопрос посылки наших студентов на производство, после какого курса они пойдут на практику и вообще пойдут ли.

Тов. Эйзенштейн ответил на мой вопрос, что сейчас этого делать не нужно. Но мне кажется, что нам нужно знать заранее, когда студент будет проходить практику на производстве, а когда он будет работать здесь. Если он работает здесь, в ателье, тогда нужно связываться с другими факультетами - актерским и операторским. Этот вопрос, по-моему, очень важный для составления учебно-производственной программы по режиссерскому факультету.

Несколько слов в защиту экспериментального театра. Я решил все свои будущие постановки делать в театральных условиях, предварительно специально монтируя сценарий у себя на фабрике. Я делаю комбинации занавеса, которые дадут некоторое подобие монтажа. Спектакль будет иметь общие элементы с кинокартиной. Все будет предварительно репетироваться. Мы будем экспериментировать всюду - это нужно для работы с голосом, работы с движениями и т.д. ...

Важнейшим научно-практическим достижением Л.Кулешова в кинематографе стала разработка репетиционного метода подготовки фильма. Сам автор так писал о его особенностях: «Метод предполагает показ предварительных репетиций на площадке... Такой репетиционный спектакль не обязателен для всех картин, для некоторых он даже неприемлем. Но для многих - чрезвычайно полезен. Для каких? Для актерских, для тех, которые строятся в основном на игре актера, на раскрытии образов действующих лиц... До того, как появился репетиционный метод, сроки постановок становились недопустимо длинными... Репетиционный метод и явился одним из решений вопроса ускорения производственных сроков. Репетиционный метод намечал пути организационного совершенствования всей нашей кинематографии... Это проверка принятых решений и для режиссера, и для оператора, и для всей постановочной группы - художников, ассистентов, костюмеров, реквизиторов. Особенно важен репетиционный метод для молодых кадров, а при учебных съемках во ВГИКе просто обязателен!» И сегодня во ВГИКе основой профессиональной подготовки режиссера является работа на сценической площадке. Маленькие спектакли могут стать материалом для дальнейшего экранного воплощения, но могут существовать и самостоятельно как оригинальные сценические творения.

РЕПЕТИЦИОННЫЙ МЕТОД³⁶

По линии образцовой показательной репетиционной сцены мы ведем работу вместе с С.М.Эйзенштейном. На Потылихе строится новое здание ГИК, и

³⁶ Статья публикуется в сокращении по: "Советское кино", журн., 1934, № 3.

мы предложили построить там специальный *экспериментальный репетиционный кинотеатр*, который был бы показательным не только для нашего Союза, но и для границы. Это будет не простой театр. Та конструкция, которую мы намечаем, интересна не только для кинематографии, но и для театра вообще. Вместе с С.М.Эйзенштейном и гиковскими архитекторами мы установили основной принцип постройки этого театра. Мы имеем три сцены: главную и две боковых. Посередине театрального зала - большой вращающийся диск, на котором расположены места для зрителей. Когда нужно, зритель на этом диске поворачивается к правой или левой боковой сцене, то есть мы сможем монтажно поворачивать зрителя лицом то к одной сцене, то к другой, то к третьей.

На основной сцене имеется свой вращающийся диск для *переворачивания действия*.

Все три сцены соединены друг с другом, и актерам можно переходить с одной на другую.

Боковые сцены не очень глубокие, но они должны иметь задние стенки, раздвигающиеся на натуре, и зритель может видеть через эти сцены с одной стороны лес, а с другой - поле.

Боковые сцены, открывающиеся на натуре, удобны тем, что на них можно репетировать массовые сцены, пропускать кавалерию, артиллерию, трактора, автомобили и прочее (для "грандиозных постановок").

Между сценами помещаются два экрана. Над местами для зрителей или у входа в театр, на балконе помещается будка управления, с которой даются сигналы для работы занавесов (каждая сцена должна иметь два или три занавеса), для управления светом и проч.

На основной сцене по системе японского театра предполагается мостик, который выдвигается в зрительный зал, чтобы можно было показывать "крупно" игру актера.

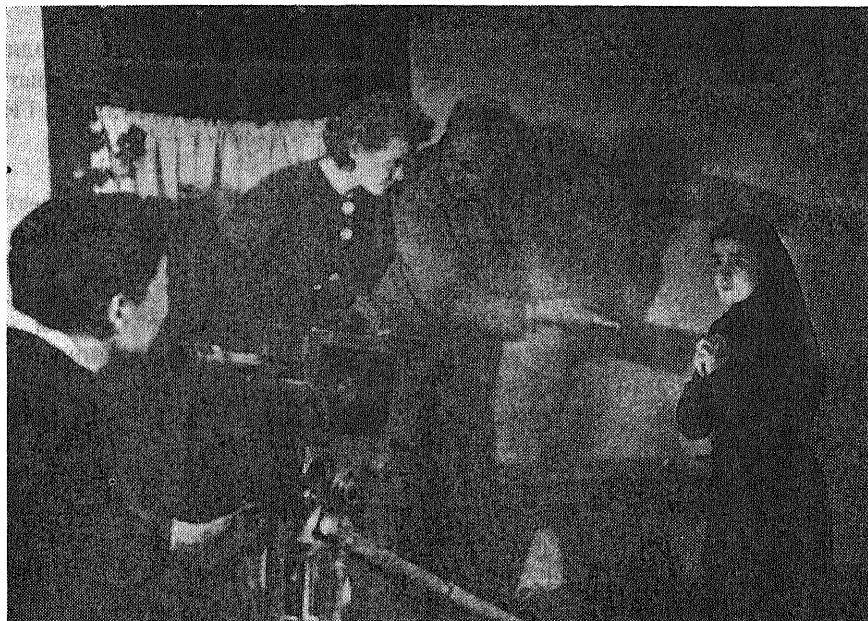
На таком мостике японцы показывают в театре как бы кинематографические "крупные" планы. Когда нужно показать на лице актера очень мелкую работу, он выходит на этот мостик. У нас это может быть применено через выключение света: актер выходит перед зрителем на первый план и показывает тончайшую работу, скажем, своих век или губ. Потом на мгновение выключается свет, и в темноте мостик убирается.

Кроме того предполагается сделать перед основной сценой на авансцене движущийся "тротуар" (типа конвейерной ленты) с движением в обе стороны для того, чтобы показать бег человека на месте, панорамирование, действие на ходу.

Проект интересен еще и тем, что когда нужно можно снять стулья с основного диска в центре зала, перенести их на сцены, и тогда действие может происходить в центре театра, на главном вращающемся диске. Конечно, при

постройке проект можно и упростить. Можно не делать основного вращающегося диска в центре, а сделать вместо этого вращающиеся кресла "американского типа": они обеспечат возможность перемещаться зрителю самому и смотреть то на одну сцену, то на другую. Можно сделать так, чтобы только одна боковая сцена имела выход на природу или чтобы обе его не имели и т.д. ...

Очень важно в этом проекте следующее: он на первый взгляд кажется сложным в смысле архитектурной конструкции, но на самом деле он прост, потому что все, что имеется внутри территории театрального зала, не относится к архитектурному его оформлению, а только к *оборудованию*. Архитектурно нужно будет выстроить четырехугольник - комнату с двумя открывающимися воротами на природу; а сцены, подмости, диски и проч. - только оборудование этой комнаты.



Этот театр явится прекрасным репетиционным помещением... Театр даст возможность максимально усовершенствовать технику репетиций.

Мне кажется, что наиболее правильной формой работы ведущих режиссеров в киноинститутах явится *репетиционная постановка отрывков литературных произведений или киносценариев* силами студентов института на специально оборудованной сцене.

Когда инженер кончает вуз, он делает дипломную работу, скажем, проект

железнодорожного моста или проект завода. Так и молодой кинематографист-режиссер должен, выходя из института, сделать *проект постановки*.

Проект постановки - это *сценарий*, разработанный режиссерски, режиссерская экспликация, фотографии актеров и грима, эскизы декораций и костюмов и главное - *репетиционный спектакль будущей постановки*. По такой дипломной работе можно судить о действительных знаниях и способностях молодого режиссера. Не исключена возможность отдельные сцены проекта продемонстрировать заснятыми и смонтированными на пленке, но репетиционный спектакль - это все-таки основное в дипломной работе.

В заключении надо сказать о формах преподавания в ГИК в связи с репетиционной работой преподавателей на производстве и на учебе.

Сейчас, как никогда, открывается возможность ГИК повернуться лицом к производству, а производству, в свою очередь, повернуться лицом к ГИК.

В ГИК занятия будут (на последнем режиссерском курсе) происходить репетиционным методом. Будет ставиться какой-нибудь сценарий. В репетиционном спектакле должны участвовать актеры. Актерского факультета ГИК не хватит на эту работу.

Откуда же брать недостающих актеров?

Их надо приглашать с производства, из съемочной группы преподавателя-режиссера. С другой стороны, студенты-режиссеры и студенты-актеры должны посещать репетиционную работу своего режиссера-преподавателя, смотреть ее и принимать в ней активное участие. Мы знаем, что у штатных актеров фабрики бывает много незанятого времени; вместо того, чтобы это время прогуливать, они будут с пользой употреблять его на репетиционные работы в ГИК.

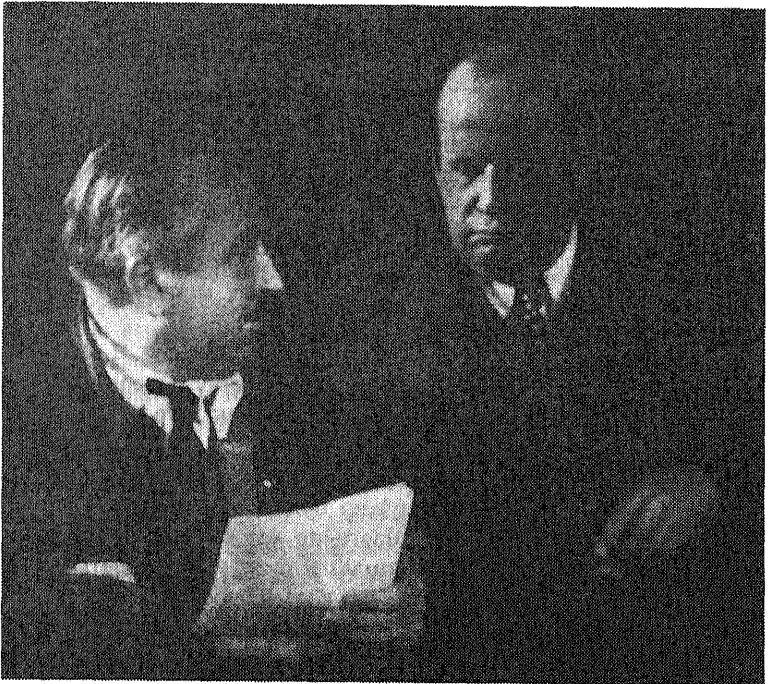
И режиссеру, и оператору, и другим членам группы постоянно бывает необходимо произвести тот или иной производственный эксперимент. Они его могут производить на репетиции в ГИК, а студенты от этого только выиграют.

Так, во взаимном содружестве, в объединении гиковской и производственной работы, на базе репетиционного метода будет происходить выковывание молодых специалистов, крепко связанных с производством.

Значительная часть текстов Л. Кулешова посвящена проблемам рациональной организации съёмочного процесса, формированию структуры киностудий. Для него было очевидно, что жизнь студии организовывалась вокруг крупных мастеров-режиссеров. В соответствии с концепцией «режиссер – личность – мастер», в тесной взаимосвязи с практикой кино во ВГИКе формируется система творческих учебных мастерских.

СТЕНОГРАММА ЗАСЕДАНИЯ КАФЕДРЫ РЕЖИССУРЫ³⁷

7 января 1934 г.



Сергей Эйзенштейн:

Сегодня на повестке дня один вопрос - IV курс начинает работать в мастерских. Надо разбиться на мастерские и определить, что они будут делать;

³⁷ Фрагмент стенограммы публикуется впервые. Рукопись хранится в РГАЛИ. Ф. 2679, оп. 1, ед. хр. 269, лл. 1-4.

решить вопрос о специализации; договориться с актерским и сценарным факультетами о помощи в области сценариев. К окончанию семестра IV курс придет с таким материалом: заснятый эпизод на пленке, монтажные листы законченной театральной сцены. По этим двум работам студенты должны уметь защититься и высказать свои теоретические познания.

Лев Кулешов:

Я настаиваю на том, чтобы в каждой отдельной мастерской было больше 8 человек, и поэтому количество мастерских должно определяться количеством оставшихся на IV курсе студентов. Если в мастерских будет по 5-6 человек, то мы от этого только выиграем. Сегодня необходимо выяснить количество мастерских и кандидатуры их руководителей. Это первое.

Второе - относительно формы работы по мастерским. Я представляю себе единственную форму, которая гарантирует нам спокойную и производительную учебу. Мне кажется, что мы должны пригласить руководителей и заключить с ними договор на определенную постановку репетиционным методом. То есть режиссер-руководитель мастерской ставит при помощи своих студентов (как бы ассистентов на данный отрезок времени) какую-то вещь. В этом и заключается учеба этого года. Придется разрабатывать эскизы костюмов, планы декораций, сделать соответствующую экспликацию на всю постановку.

Под вопросом остается монтаж, так как монтажные работы связаны с пленкой, с помещением и оборудованием.

Теперь относительно формы работы мастерских. Я предлагаю ГИКу повернуться лицом к производству и производству повернуться лицом к ГИКу, встретиться, обняться и поцеловаться. Я думаю, что от этого будет огромная польза и для производства, и для ГИКа.

В моей мастерской на IV курсе будет 8 студентов, с которыми я буду делать постановку. Студентам нужно будет прорабатывать отдельные этюды, отдельные сцены с актерами. Частично мы воспользуемся актерами ГИК, а частично - актерами «Межрабпома». Я буду использовать не только актеров штатных, а тех, кто творчески связан с моей работой, которые составляют ядро нашего постоянного съемочного коллектива. Та же связь будет и с операторами, и со звуковыми операторами, и с художниками. Мы будем работать в ГИ-Ке с людьми, с которыми я работаю на производстве, это принесет огромную пользу и тем, и другим. Параллельно учебе все 8 студентов должны будут принимать активное участие в работе моего производственного коллектива на фабрике.

Что ставить в мастерских в порядке репетиций? Мы уже договорились с Сергеем Михайловичем, что лучше всего взять большие отрывки из литера-

турных произведений: из "Поднятой целины" или "Цусимы" Новикова-Прибоя, из произведений Горького. Это хороший репетиционный материал...

ЛЕКЦИЯ³⁸

ГИК, 28 марта 1934 г.

Вы помните, товарищи, что недавно был V пленум ЦК Рабис. На этом пленуме выступал Пудовкин и говорил довольно правильные вещи.

Смысл его выступления сводился к тому, что общий культурный уровень наших режиссеров на производстве чрезвычайно низок, что большинство режиссеров, в особенности из младших, не хотят учиться, не хотят над собой работать, очень невнимательно и нечестно относятся к своим творческим обязанностям, но вместе с тем у каждого молодого режиссера есть желание непременно сделаться Пудовкиным или Эйзенштейном. Но вся беда в том, что уже с первой постановки они считают, что могут снимать лучше больших режиссеров. А между тем, чтобы "утереть нос" Эйзенштейну или Пудовкину, нужно много знать и много работать.

И действительно, если мы задумаемся, какое творческое лицо у большинства наших режиссеров и, следовательно, у большинства наших киноорганизаций, то придем к довольно печальному выводу. Возьмем, к примеру, МХАТ: он имеет совершенно ясное художественное направление. Или театр Мейерхольда – у него тоже свое направление. Если же мы станем перечислять кинематографические фабрики, то ни о каком художественном направлении не придется говорить. Какое направление на Потылихе³⁹ сделал, у "Межрабпома"⁴⁰ или у Ленинградской фабрики⁴¹? Все там чрезвычайно неопределенно и туманно. И, конечно, основной бедой является то, что нет художественного творческого лица у самих режиссеров. Нельзя проводить полной аналогии между театром и кинематографической фабрикой: театр – это в высшей степени замкнутая организация с ограниченным количеством зрительных мест, а кинематографическая фабрика работает на многомиллионные массы. Творческое разнообразие в кинематографии должно быть значительно шире, и все же о творческом лице кинофабрик необходимо призадуматься.

³⁸ Лекция публикуется впервые, в сокращении. Рукопись хранится в РГАЛИ. Ф. 2679, оп. 1, ед. хр. 341, лл. 1-9.

³⁹ Впоследствии киностудия "Мосфильм".

⁴⁰ Впоследствии Центральная киностудия детских и юношеских фильмов им. М. Горького.

⁴¹ Впоследствии киностудия "Ленфильм".

Совершенно естественно, что творческая физиономия кинематографической организации будет проявляться тогда, когда режиссеры будут группироваться вокруг ведущих режиссеров. Я предлагаю, чтобы на базе коллективной работы выросли новые режиссеры, выросли закономерно, используя опыт ведущих мастеров. Вспомним историю коллектива, которым я руководил: он не помешал развиваться целому ряду талантливых кинематографистов, которые потом сделали ведущими. В этом коллективе работал Пудовкин - теперь это один из лучших режиссеров. Эйзенштейн здесь тоже частично работал. Файт, Фогель, Барнет и т.д. - все эти люди выросли в коллективах, что не помешало их творческому развитию, а, наоборот, помогло. Практика показывает, что если молодые не связаны с коллективом ведущих мастеров, они скорее теряют свою индивидуальность. Вспомните целый ряд талантливейших гиковцев, которые неизвестно что сейчас делают.

Вот основные соображения, которые ложатся в основу моей работы на производстве и работы всего коллектива, с которым я связан на 34-35 годы.

А теперь перейдем к теме моей лекции.

Что же нам дал репетиционный метод в прошлом году в постановке "Великого утешителя"? Какие он открывает перспективы, и как можно связать достижения репетиционного метода с тем основным генеральным планом работы, о котором я только что говорил?

Совершенно очевидно, что репетиционный метод положил начало осуществлению этого плана работы. Переходной стадией к объединению коллективов режиссеров является постановка одним режиссером двух картин одновременно: как раз то, что я собираюсь делать в этом году.

Что же мы имеем в результате применения репетиционного метода? Прежде всего плановость в работе всей группы. До репетиционного метода подготовительный период играл незначительную роль. Сейчас вся тяжесть работы перенесена на него. В течение подготовительного периода настолько, настолько все детально продумывается, рассчитывается, что вся съемка делается легко и просто.

В чем заключается обыкновенная работа на фабрике, если не работать репетиционным методом? Главным образом в том, что группа тратит свою энергию на преодоление организационных неполадок фабричной машины. Группа ничего не может получить от фабрики, и, наоборот, если фабрика что-нибудь и дала группе, то в ответ не получает своевременно продукции. Происходит сплошная междоусобица. Отсюда совершенно естественно поведение людей - грубость, истерики, бесперывные смены руководства, директоров, режиссеров и т.д.

Репетиционный метод тем и хорош, что все укладывает в плановые рамки, что взаимоотношения группы с обслуживающими цехами становятся дружескими - создается возможность вместе целеустремленно работать.

Получается стопроцентная возможность отвечать за то дело, которое тебе поручено. Опыт репетиционного метода показывает, что времени вполне хватает на творческую работу, которой должен заниматься режиссер и все члены группы. Мало того, этого времени больше, чем нужно. И совершенно естественно возникает вопрос о съемках второй картины.

На "Великом утешителе" выяснилось, что непрерывное присутствие режиссера на съемке необязательно, что ассистент может взять часть нагрузки. То же и по линии операторской работы: поскольку на репетиции заранее проработан свет и кадры, режиссер может часть работы по съемке поручить ассистенту.

Никто не понимает, что чем больше режиссер снимает, чем больше он выпускает картин, тем он больше растет. На прошлом заседании кафедры я буквально был потрясен выступлением тов. Роома. Он говорил, что режиссеру нужно минимум два года на то, чтобы найти сценарий. Если студент, пробыв в ГИКе 4 года, будет тратить по два года на изыскание сценария, то такого обучения никому не выдержать. А ведь Роом говорил о том, что фактически узаконено. Это чудовищно! Рост режиссера определяется тем, что он снимает, и если ему представляется возможность параллельно снимать две картины, а не одну в течение года, то значит он вдвое быстрее растет. Это, по-моему, чрезвычайно интересные перспективы.

Думаю, что теперь ясно, почему я приступаю к съемке двух картин сразу. Впоследствии на базе этого опыта я поставлю вопрос об организации вокруг моего руководства целого режиссерского коллектива. Может быть, кто-нибудь из вас войдет туда. Одним коллективом будет руководить, скажем, Пудовкин, другим - другой режиссер и т.д. Интересен производственный эффект этого дела. Снимая две картины, вы можете гораздо лучше планировать использование площади, занятость своих работников: процессы будут последовательно идти друг за другом. Совершенно ясно, что экономия во времени будет большая, и что снимать две картины сразу обойдется дешевле.

В 1934 году, когда происходит реорганизация института по типу отраслевой академии, Л.Кулешов разрабатывает специальный двухгодичный курс обучения кинорежиссуре, рассчитанный на учащихся, уже имеющих опыт творческой работы.

ПРОГРАММА ПРАКТИКУМА РЕЖИССУРЫ для первого и второго семестра академической группы⁴²

Академия должна выпускать из своих стен высококвалифицированных работников кинорежиссуры. Режиссеры, окончившие Академию, должны показать себя на производстве художниками с ясной и четкой идейной целеустремленностью.

В стенах Академии слушатель должен научиться творчески видеть жизнь, максимально повысить свою общую культуру и, главное, не мыслить работу в искусстве вне конкретных человеческих образов, вне живых людей и их отношений.

Необходимо максимальное овладение техникой своего ремесла. Без знания техники, без знания технологии кинематографа режиссер не сможет донести до зрителя в полной мере всего, что он должен и хочет донести. С другой стороны, знание одной техники влечет художника к отрыву от жизни, к формализму или натурализму.

Слушатель в Академии должен последовательно познакомиться со всем процессом создания кинокартины, беря за основу работу над образом. Цель настоящего курса - научить на практике справляться со всеми этапами создания кинематографической ленты. Но и преподавание практической технологии в отрыве от идейной целеустремленности художника осуществлено быть не может. Вот почему настоящий курс чрезвычайно сложен и чрезвычайно ответственен.

Одной из основных задач кафедры режиссуры должна являться синхронизация всех программ преподаваемых в Академии. Только комплекс знаний, подчиненных единой цели, сведенных в единую систему, может воспитать полноценного художника.

Можно ли заниматься со всеми слушателями Академии одинаково? Ни в коем случае. Характеры у людей разные, творческие достоинства и болезни

⁴² Публикуется впервые, в сокращенном виде. Рукопись хранится в РГАЛИ. Ф. 2679, оп. 1, ед.хр. 847, лл. 39-57.

разные, знания разные. Поэтому ведение настоящего курса должно идти по следующим линиям:

1. Курс объяснений и совместных упражнений по практике режиссуры.
2. Индивидуальные занятия по проработке практических заданий, дающихся на основном курсе. В течение обоих семестров также ведутся систематические индивидуальные занятия по игре актера перед аппаратом, по композиции, по монтажу и фотосъемке. Индивидуальные занятия должны вестись по практике репетиций с актерами и по практике звуковой киносъемки.

В конце второго семестра представляется завершительный учебный этюд. Каждый этюд должен быть предварительно срепетирован и утвержден кафедрой режиссуры. Темы этюдов утверждаются кафедрой режиссуры в начале учебного года, практическая проработка их в течение второго семестра и явится той базой, на которой должны вестись индивидуальные занятия с каждым из слушателей Академии.

Все лекции по основному курсу должны проходить только под одним углом зрения: доведение до зрителя средствами кинематографа идеи произведения.

Особенности курса практикума режиссуры определяются названием: слушатели работают над выполнением ряда практических упражнений.

Курс не имеет самостоятельных теоретических лекций. Все, что преподается, связано с конкретными практическими упражнениями, а в конце второго семестра с конкретной практической съемкой. Все отдельные этапы курса нужно рассматривать как циклы практических упражнений, связанных с теоретическими объяснениями (в соответствии с теоретическим курсом, который читается другим преподавателем и который носит название «технологии режиссуры»).

Если взять, например, работу над сценарием, то на курсе технологии режиссуры рассказывается о том, как режиссер должен работать со сценарием, что он для этого должен знать и делать. На курсе же практикума режиссуры работа по сценарию происходит на конкретных сценарных фрагментах.

На курсе технологии преподаватель будет говорить о значении образа, о работе над образом, о трактовке образа. По курсу практики режиссуры слушатель будет работать над определенным образом с людьми, конкретно действующими в данном сценарном отрывке. Общие положения, которые станут для него ясными на курсе технологии, он должен будет осуществить в практической работе.

Мы знаем примеры, когда работник теоретически хорошо знаком с рядом кинематографических процессов, а практически не в состоянии их осуществить. Вот почему задачей курса является приучение слушателей работать с засученными рукавами, практически действовать на основе тех знаний, кото-

рые они получают и по технологии режиссуры, и по сумме всех других предметов, преподаваемых в Академии.

Занятия по практикуму должны распадаться на две линии работы. Первая линия - последовательное прохождение всех этапов создания кинематографической ленты именно в их последовательности, а вторая линия - выделение из этих последовательных этапов отдельных элементов работы, которые требуют систематических упражнений. Какие это элементы? Работа над образом, работа актера перед аппаратом, мизансцена, композиция кадра, монтаж.

Все работы по практикуму будут вестись на основе двух циклов, из которых второй является расширенным повторением первого. Первый цикл на первом семестре - работа над фрагментом с начала до его конца в виде записей, создания монтажного сценария, репетиций с актерами, производства монтажной обработки актерской игры и пр., но без съемок. Второй цикл - более расширенный, во время которого на втором семестре те же этапы работы доводятся до практической съемки в павильоне, до практического монтажа этой съемки и сдачи этюда кафедре.

Перехожу к разделам работы:

1. Выбор темы

В вводной части слушатели знакомятся с программой работы по своему курсу, затем каждый из них выбирает тему для работы. Задачей руководителя курса является помощь слушателю в выборе темы согласно его индивидуальности с тем, чтобы он понял смысл, значение и идейную задачу выбранного фрагмента. В связи с этим вопросы мировоззрения художника должны являться основой его работы.

Слушатель должен научиться наблюдать и изучать жизнь: завести творческую записную книжку, учиться видеть характеры, уметь работать над сбором материала, должен научиться работать с ФЭДом. На все это его направляет педагог.

2. Оформление темы

На следующем этапе необходимо перейти к кинематографическому оформлению выбранной темы. Для этого слушателям необходимо уяснить специфику кинематографического видения. Для осуществления этого раздела предлагается следующий практический способ работы. Берется пьеса, например, "Чапаев", "Гроза", "Бесприданница", и изучается слушателями по пьесе и по театральному спектаклю. Затем берется аналогичное кинематографическое произведение (картины "Чапаев", "Гроза", "Бесприданница", "Чикаго") и изучается по сценарию и на экране. Просмотр картин должен производиться на аппарате "Джекки", чтобы можно было останавливать пленку, объяснять нужные кадры, отматывать отдельные сцены обратно, повторять их несколько раз, объясняя монтажное построение.

В связи с этой работой слушатели узнают технологический процесс в кино и театре, ознакомятся с материалом кино и театра, ощутят театральную и кинематографическую условность и правду, познакомятся с монтажом.

Задачей же преподавателя является объяснение технологических процессов кино и театра как специфических средств выражения художественного образа.

С этого раздела слушатели начинают различать работу актера в кино и театре и приступают к систематическим упражнениям по работе с актером перед аппаратом, сохраняя все основы преподаваемого в Академии курса мхатовской системы. С этого же времени вводятся систематические упражнения по композиции и по монтажу.

Работа с актером ведется в ряде фрагментов, которые в течение обоих семестров систематически проигрываются слушателями.

Работа по композиции идет как разбор отдельных кадров во время просмотров, разбор кадров во время монтажного деления живописных картин и как постоянные упражнения с актерами над конкретными образными заданиями.

В изучение композиции постепенно включается работа со светом с тем, чтобы к концу цикла слушатели могли самостоятельно установить свет для композиционного задания. Было бы хорошо, чтобы эти фотографические работы собирались и выставлялись в виде отчетных выставок.

Монтаж начинается с раскадровки живописных картин, затем слушатели переходят к монтажу ФЭДовских кадров по специальным заданиям, потом к монтажу на пленке старых картин и, наконец, к монтажу снятых самими слушателями практических этюдов.

3. Разработка режиссерского монтажного сценария

На основе полученных знаний и навыков слушатель перекладывает на язык кинематографа выбранный им фрагмент. Это этап, на котором от слушателя требуется кинематографическое видение: он должен "увидеть" будущую работу и зафиксировать ее на бумаге с точным указанием кадров, звука, монтажа и с полной экспликацией как всей вещи, так и отдельных актерских образов. На этом этапе работы в сценарии должна быть выяснена сверхзадача, сквозное действие, куски, задачи кусков, физические действия и пр. Все должно быть выражено языком кинематографа с подчинением кинематографической технологии идее произведения.

4. Подготовка к съемке

Практическая работа с группой: работа с актером над ролью, подбор костюмов, грима, декораций, реквизита, работа с художником, оператором, композитором, звукооформителем, выбор природы, планирование съемок, составление монтажных технических ведомостей и пр.

5. Репетиционный метод

Репетиционный метод используется в качестве педагогического приема, вне зависимости от того, будет или нет слушатель в своей практической работе в состоянии пользоваться этим методом. Слушатель должен провести работу с актером - от работы за столом до конкретной постановки отрывка на сцене. Это покажет его способности к работе с актером в применении к кинематографу.

Очень важны репетиции для изучения монтажа. По настоящему курсу монтаж рассматривается как осуществление предварительного замысла. Он конкретизируется в репетиционной работе через мизансцену, раскадровку и т.д. и, наконец, получает свое завершение на монтажном столе.

На этом заканчивается первый цикл.

Во втором семестре повторяется все, что проходило в первом, но в расширенном виде, в применении к новой теме, которая уже намечена к съемке. Такая цикличность дает возможность углубленного изучения каждого отдельного момента с учетом ошибок, сделанных в первом семестре. Второй отрывок доводится до съемочного периода, после чего слушатель вступает в павильон.

Итак, во втором семестре курс дополняется следующими этапами работы:

6. Звуковая и немая съемка в павильоне

Здесь слушатель на практике знакомится с организацией съемочного дня группы, со съемкой на натуре и в павильоне, с работой по точному монтажному сценарию и возможностями уклонения от него, с дублями и вариантами, с пробами, с репетициями при самой съемке, с исправлениями, пересъемками и т.п. Преподаватель и ассистент присутствуют на всех съемках слушателей, уточняют работу актера, установку аппарата, свет, кадровку, будущий монтаж и пр.

7. Монтаж

Монтаж отснятого этюда под руководством преподавателя и ассистента.

8. Тонировка

Тонировка заснятого этюда под руководством преподавателя и ассистента.

9. Сдача учебной съемки

В этом разделе происходит разбор учебных фрагментов и делаются исправления. Для этого слушателям после окончания съемок, тонировки и монтажа необходимо дать один съемочный день для досъемок и пересъемок.

Ведущим началом всех занятий является объяснение каждого отдельного момента в связи с идейной установкой отрывка в целом.

Так, вопросы композиции кадра будут разбираться и объясняться в каждом случае только с точки зрения максимального выявления идеи произведе-

ния. Монтаж также будет разбираться не с точки зрения законов монтажа как такового, а с позиции выявления монтажом основной конкретной задачи, подчиненной ведущей идее всего произведения.

Весь курс должен проводиться с упором на максимальное овладение подготовительным периодом - что является решающим в производственных условиях. В подготовительном периоде должна быть предварительно осуществлена на бумаге и в репетициях вся будущая картина. Монтажный сценарий должен являться как бы точными нотами, по которым будущая картина разыгрывается, снимается и монтируется (естественно, что в процессе съемок могут возникнуть те или иные моменты отхода от основного генерального плана, но эти моменты должны быть сведены к минимуму и ни в коем случае не могут быть допущены как система работы).

Таким образом, в течение курса слушатели Академии будут подготовлены к непрерывности производственных процессов. Когда все заранее готово, снимать можно быстро, снимать можно хорошо.

В основу занятий должно быть положено воспитание в слушателях умения с минимумом затрат достигать максимума выразительности, максимума художественного эффекта, и поэтому первые учебные работы слушатели должны снять в простейших декорациях с минимальными техническими эффектами, строя свою работу на ярком и выразительном показе человека - актера.

Работа с актером должна вестись со слушателями Академии по системе К.С.Станиславского. Эта система является ведущей в институте. Тем не менее, по курсу практикума режиссуры необходима отдельная работа по игре перед съемочным аппаратом. Преподаватели системы Станиславского вряд ли смогут учитывать в своих занятиях специфику кинематографа, а мы знаем, что в актерской игре театральная правда и кинематографическая правда иногда бывают различны. Мы знаем, что единая точка зрения съемочного аппарата, рамка кадра ограничивают пространство и требуют от актера иногда чрезвычайно большой точности в работе. Поэтому в порядке индивидуальных занятий по курсу практикума режиссуры надо будет вести специальную тренировку с актером перед аппаратом.

Задачей преподавателей, ведущих настоящий курс, будет являться полная синхронизация преподавания игры актера перед съемочным аппаратом с дисциплиной игры актера по системе Станиславского, преподаваемой в Академии.

Для занятий по композиции и монтажу необходимо регулярное предоставление проекционного зала, монтажной комнаты, а также предоставление возможности каждому слушателю снять звуковой этюд в павильоне с чистым

метражом в 500 метров и с предоставлением максимального количества пленки на учебные дубли, варианты и пересъемки данного фрагмента.

По практике фотографии (что является чрезвычайно полезным для кинематографического режиссера) необходима помощь специалиста-фотографа.

Практикум режиссуры по всем курсам должен занимать по 4 часа в шестидневку - 80 часов в семестр (всего курс - 160 часов).

Индивидуальных занятий на каждого слушателя должно быть не менее одного часа в шестидневку с Кулешовым, преподающим основную дисциплину, и не менее одного часа в шестидневку с Хохловой, являющейся ассистентом Кулешова по курсу и ведущей индивидуальный тренаж по монтажу и синхронизации.

На руководство учебными съемками должно быть выделено, кроме указанных часов, минимум 15 часов на слушателя.

В течение второго семестра потребуется потратить 160 часов на ведение курса практикума режиссуры, 656 часов - на индивидуальные занятия для практической проработки заданий по игре перед аппаратом, на упражнения по композиции, на съемку и репетиции этюда и пр.

По курсу монтажа общее количество часов - 520.

Учебные съемки должны занимать у каждого слушателя не менее 5-6 дней.

В 30-е годы, когда киношкола становится высшим учебным заведением, Л.Кулешов создает фундаментальную программу по курсу кинорежиссуры для специалистов, получающих высшее профессиональное образование, и пишет книги "Практика кинорежиссуры", "Репетиционный метод в кино" и учебник "Основы кинорежиссуры". Первоначально подробный конспект учебника прилагался к программе курса "Практика кинорежиссуры"⁴³.

До сегодняшнего дня учебник Л.Кулешова остается единственной в этой области удачной работой по систематическому изложению творческих и производственных вопросов работы кинорежиссера художественного фильма. С.Эйзенштейн высоко ценил этот теоретический труд Л.Кулешова. Специально для учебника он написал статью «Монтаж 1938», а для его второго издания готовил работу о цветовом кино. «Я должен благодарить судьбу, - писал Л.Кулешов, - за то, что она мне подарила счастье жить в одно время с Сергеем Михайловичем, и для меня является великой честью, что он в свои предсмертные часы думал немного и обо мне, когда писал мне последнее письмо о цветовом кино».

⁴³ Учебник "Основы кинорежиссуры" вышел в 1941 г., а программа составлена в 1939 г.

Вот как отзывался об "Основах кинорежиссуры" Ростислав Юренев: «До сих пор дискутируется вопрос: можно ли и нужно ли создавать учебник кинорежиссуры? Эйзенштейн такового не создал. Попытки С.А.Герасимова и М.И.Ромма совместно с помощниками написать учебник привели лишь к написанию ряда интересных, но отдельных статей. Книги и статьи С.И.Юткевича, несмотря на ясность, все же не учебник. А книга Кулешова таковым является. Единственным в кинематографической литературе сводом эстетических законов и практических советов, действительных и сейчас, по прошествии почти полувека. Она и сейчас лежит в основе системного и организованного преподавания кинорежиссуры».

ПРОГРАММА КУРСА "ПРАКТИКА КИНОРЕЖИССУРЫ"⁴⁴

Срок обучения - 4 года.

Первый год обучения

В 1-м семестре студенты начинают курс актерского мастерства.

2-й семестр

Первый раздел

1. Кинорежиссура.
2. Съёмочная группа.
3. Звук и движение на пленке.
4. Кинокадр.
5. Монтаж.
6. Кинокартина.

Определение времени проекции и метража данных кусков киноплёнки. Определение времени и метража заданных движений. Определение времени и метража музыкальных фраз и слов. Перематывание и склеивание киноплёнки. Фотосъёмка.

Второй раздел: СЦЕНАРИЙ

1. Литературный сценарий.
2. Идея, тема.

⁴⁴ Публикуется впервые. Рукопись хранится в РГАЛИ. Ф.2679, оп. 1, ед.хр. 847, лл. 92-101.

3. Развитие характеристик - движение образов. Сюжет.
4. Жанр.
5. Композиция сценария.
6. Изучение материалов.
7. Режиссерская экспликация.
8. Монтажный сценарий.

Режиссерская разработка литературных сценариев. Изучение материалов к сценариям. Составление экспликаций.

Второй год обучения

3-й семестр

Третий раздел: КАДР И МОНТАЖ

1. Кадр.
2. Объект в кадре.
3. Композиция кадра.
4. Перспектива.
5. Перспектива в общих и средних планах.
6. Ракурс.
7. Простота и ясность в живописи.
8. Композиция в живописи (линейная и тональная).
9. Движение в кадре.
10. Мизансцена как элемент композиции.
11. Композиция кадра - композиция в движении.
12. Кинематографическая (кинетическая) композиция.
13. Монтажная съемка изображения в сцене.
14. Монтажная фраза.
15. Монтажные соединения в сцене.
16. Монтаж изображения в сцене.
17. Параллельный монтаж в сцене.
18. Монтажный ритм в сцене.
19. Монтаж в картине.
20. Композиция картины.
21. Последовательный монтаж.
22. Параллельный монтаж.
23. Ассоциации и метафоры.
24. Виды монтажных соединений в картине.
25. Ритмический монтаж в картине.
26. Мизанкадр.
27. Звуковые планы и их соединения.

28. Съемка звука и изображения.
29. Звукозрительные сочетания.
30. Монтаж звука и изображения.
31. Перспектива звука.
32. Монтаж и работа актера.

Кадровка живописных картин и определение планов. Фотосъемки по специальным заданиям. Графическая запись движений в кадре. Определение мизансцены. Разбивка сцены на планы. Определение съемочных точек. Монтажное изложение литературных фрагментов. (Последовательный монтаж, параллельный монтаж, ритм, звукозрительные сочетания). Практические занятия по монтажу. Монтаж звука и изображения. Перемонтаж. Ритмический перемонтаж. Монтаж снятых студентом фотографий на заданные темы. Запись картины на монтажном столе. Монтажный сценарий.

4-й семестр

Четвертый раздел: РАБОТА С АКТЕРОМ (ОБРАЗ)

1. Выбор актера.
2. Внутренние и внешние данные актера.
3. Фото и кинопроба актера.
4. Изучение актером сценария, материалов и экспликаций.
5. Сверхзадача.
6. Сквозное действие.
7. Работа над образом.
8. Грим и костюм.
9. Работа над сценой.
10. Куски и задачи.
11. Предлагаемые обстоятельства.
12. Работа с воображаемыми предметами.
13. Внутреннее и внешнее действие.
14. Обоснование действия.
15. Реальность действия.
16. Физические действия.
17. Мизансцена.
18. Общение.
19. Особенности работы актера перед объективом и микрофоном.
20. Эмоциональная память.
21. Работа перед аппаратом.
22. Работа перед микрофоном.
23. Реальность действия (движений и речи).
24. Работа над текстом.

25. Подтекст.

26. Крупные планы и детали.

27. Актер - рабочий, спортсмен, боец.

28. Эпизоды и массовые сцены.

29. Репетиционные методы и технология репетиций.

Подбор актеров на заданный сценарный фрагмент. Подбор костюмов. Проба грима и костюмов. Определение сверхзадачи и сквозного действия. Определение кусков и задач. Нахождение наименований задачам. Определение мизансцен и зарисовка их. Подтекст. Репетиции с актерами фрагмента сценария. Тренировочные этюды. (Воображаемые предметы. Точность, крупные планы и детали. Ритм. Рабочие процессы. Спорт. Борьба.) Показ срепетированного фрагмента и тренировочных этюдов. Практика монтажа.

Третий год обучения

5-й семестр

Пятый раздел: РАБОТА С ХУДОЖНИКОМ И ОПЕРАТОРОМ

1. Художник.

2. Предварительная работа художника.

3. Эскизы декораций, реквизита и мебели.

4. Макеты.

5. Разновидности макетов.

6. Комбинированная съемка.

7. Эскизы костюмов.

8. Грим.

9. Работа художника на натуре.

10. Работа художника над монтажным сценарием.

11. Постройки декораций.

12. Подготовка декораций к съемке.

13. Оператор.

14. Операторская экспликация. (Операторский сценарий.)

15. Творческое содружество режиссера, оператора и художника.

16. Тон и свет.

17. Тональная гамма.

18. Разновидности освещения.

19. Свет на натуре.

20. Свет в павильоне.

21. Разновидности оптики. (Разные фокусные расстояния. Резкость оптики.)

22. Значение тона, света и оптики в композиции кадра.

23. Каше как элемент композиции кадра.
24. Съемочные приемы.
25. Подготовка оператора к съемке.

Шестой раздел: ЗВУК

1. Музыкальная грамота.
2. Работа композитора с режиссером.
3. Изучение музыкальных материалов.
4. Музыкальные эскизы.
5. Репетиции под музыку.
6. Ритмическая работа актера.
7. Музыка и шумовое оформление.
8. Музыкальная партитура картины.
9. Оркестровые и хоровые репетиции.
10. Звук в картине (синхронная съемка, озвучание, черная съемка, переписка).
11. Звукоформиратель.
12. Звукооператор.

Рисование кадров для монтажного сценария. Рисование эскизов декораций. Разработка планов декораций по данным эскизам. Разметка декораций в павильоне. Рисование эскизов костюмов и гримов. Работа над гримом. Ознакомление с различными видами комбинированных съемок и макетов. Выбор природы к данному сценарному фрагменту. Выбор точек съемок и установление времени съемок.

Фотосъемки по специальным заданиям. (Тональность. Разновидности освещения. Разновидности оптики. Форма. Фактура. Солнечное освещение. Применение подсветки.) Ознакомление со световой аппаратурой. Составление схем размещения света по планам и эскизам данной декорации. Пользование монохромом. Ознакомление с особенностями пленки. Разные скорости съемки. (Лука времени.) Определение музыкальных кусков в данном сценарии. Тренировочные эпизоды (под музыку, под метроном) и запись движения актеров нотными знаками. Разработка звука в монтажном сценарии. Ознакомление со звукозаписывающим аппаратом. Ознакомление с разновидностями записи звука.

6-й семестр

Седьмой раздел: СЪЕМКА

1. Подготовительный период.
2. Монтажно-технические ведомости и их составление.
3. Смета и генеральный план.

4. Подготовка съемки.
 5. Подготовка съемки в павильоне.
 6. Подготовка съемки на натуре.
 7. Разновидности натуральных съемок.
 8. Освоение декорации и природы.
 9. Проведение съемки в павильоне.
 10. Проведение съемки на натуре.
 11. Репетиции. Установка планов. Дубли и варианты. Съемка.
 12. Съемка с движения. (Кран, тележка, автомобиль и пр.)
 13. Различные приемы съемок (наплывы, диафрагмы, каше и пр.)
 14. Работа ассистентов режиссера на съемке.
 15. Эпизоды.
 16. "Групповки".
 17. Массовые сцены. (Подбор исполнителей. Разработки. Организация. Проведение съемок.)
 18. Съемка батальных сцен.
 19. Съемка трюковых сцен.
 20. Пиротехника.
- Ознакомление с монтажно-техническими ведомостями, сметами и генеральными планами вышедших на экран картин. Составление монтажно-технических ведомостей к ранее разработанному монтажному сценарию. Практика на производстве. Учебные съемки: на натуре (дневная и ночная), в павильоне (дневная и ночная). Экскурсии на съемки батальных и массовых сцен. Экскурсии на трюковые и комбинированные съемки. Практика монтажа.

Четвертый год обучения

7-ой семестр

Восьмой раздел: ОЗВУЧАНИЕ И МОНТАЖ

1. Ассистент по монтажу.
2. Монтажный цех.
3. Работа на звуковом материале.
4. Просмотры и отбор материала.
5. Отбор дублей.
6. Предварительный монтаж.
7. Подготовка к озвучанию.
8. Озвучание.
9. Шумы.
10. Музыка.
11. Монтаж на трех пленках.

12. "Подгонка" звука.
13. Окончательный монтаж.
14. Монтаж и драматургическая композиция произведения.

Девятый раздел: СПЕЦИАЛЬНЫЙ

1. Работа ассистента режиссера.
2. Работа ассистента режиссера по монтажу.
3. Работа съемочной группы в процессе создания картины.

Десятый раздел: ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Кино как средство агитации и пропаганды.
2. Кино и оборона.
3. Кино и культура.
4. Ответственность режиссера.

Подготовка и проведение озвучания. (Речь, диалог, шумы, хор, оркестр, соло.) Подготовка и озвучание заснятых студентами этюдов. Предварительный и окончательный монтаж этюда. Учебная синхронная съемка. Практика озвучания и монтажа.

8-ой семестр:

ДИПЛОМНАЯ РАБОТА

1. Режиссерская разработка литературного фрагмента или короткометражки.
2. Изучение материала.
3. Экспликации.
4. Монтажный сценарий.
5. Генеральный план.
6. Подбор актеров.
7. Работа с композитором, художником, оператором и звукооператором.
8. Репетиции.
9. Подготовка и организация съемки.
10. Съемка.
11. Озвучание.
12. Монтаж.

Главной задачей Л.Кулешова во ВГИКе был выпуск высокопрофессиональных режиссеров, которые хорошо ориентировались в производстве, были способны написать режиссерский сценарий, четко поставить задачу перед актерами, разбирались в операторском искусстве, умели грамотно монтировать. Достичь этой цели можно было только в условиях тесной связи учебного процесса с производством. Л.Кулешов видел реальный выход в хорошо продуманной организации студенческих работ на Учебной киностудии.

О ПРОИЗВОДСТВЕННОМ ОБУЧЕНИИ ВО ВГИКе

Доклад на заседании Комитета по делам
кинематографии при СНК СССР

17 сентября 1945 г.⁴⁵

Пятилетний план развития нашей промышленности предусматривает доведение выпуска художественных кинокартин до 100 единиц в год.

Для того, чтобы сделать такое количество полноценных картин необходимо иметь высококвалифицированную "армию" кинематографистов. И в первую очередь - режиссеров, актеров, операторов, художников, сценаристов.

Всесоюзный государственный институт кинематографии вступил в двадцать шестой год своего существования. Много хороших творческих работников дал ВГИК кинематографии, но если мы выпустили значительное количество высококвалифицированных операторов и художников, то обеспечить производство сценаристами, режиссерами и актерами не смогли.

Это происходит безусловно оттого, что операторы и художники в течение всего времени пребывания в институте обучаются производственными методами: художники - рисуют и пишут картины под руководством мастеров, операторы - снимают киноаппаратом на пленку также под квалифицированным руководством.

То есть помимо теории те и другие постоянно тренируются в непосредственной технике своей будущей профессии - проходят многолетний курс производственного обучения.

Методы и формы преподавания на сценарном, актерском и режиссерском факультетах все время видоизменялись и, как печальное правило, были оторваны от производственных условий - обучение велось вне съемок, только теоретически ("режиссура на бумаге", игра актера на театральной площадке, фрагменты вместо сценариев и т.д.).

⁴⁵ Публикуется по рукописи, хранящейся в РГАЛИ. Ф. 2679, оп. 1, ед. хр. 285, лл. 4-11.

Совершенно естественно, что такие способы обучения не могли дать полноценных творческих работников основных ведущих профессий.

Для того, чтобы воспитать и проверить актера, необходимо его постоянно снимать на фото- и киноленту (не в примитивных, а в производственных условиях), для того чтобы воспитать режиссера, необходимо его научить практике киносъемок и монтажа, сценаристов (или экранизаторов) надо обучать писать киносценарии. Кроме того, студенты должны проходить *практику* производственной работы, которая заключается в *наблюдении* съемочных и других процессов создания картины, а также в *конкретной работе* в качестве одного из членов съемочной группы (в течение всего периода создания картины).

Производственный метод обучения, прохождение практикума дадут нужные результаты при условии, если этими процессами будут руководить профессора - мастера кинематографии, руководители творческих мастерских.

Творческие мастерские с 1940 года окончательно введены в институте и коренным образом изменили его лицо и методы воспитания молодежи. В настоящее время во ВГИКе имеются мастерские: Герасимова, Савченко, Козинцева, Ванина, Райзмана, Бабочкина, Пыжовой, Кулешова, Пудовкина. Приглашаются на руководство мастерской Белокуров, Ромм и др.

Снова приступает к научно-исследовательской работе Эйзенштейн.

На операторском факультете работают Головня, Волчек, Левицкий, Косматов.

Таким образом, ВГИК обеспечен, а в дальнейшем будет еще более обеспечен квалифицированным профессорским составом (мастера советской кинематографии). Тем не менее полноценная подготовка творческих кадров во ВГИКе продолжает вызывать серьезнейшие сомнения. Это происходит оттого, что институт, во-первых, не имеет достаточно оборудованной базы для учебных съемок и, во-вторых, оторван от производственных студий.

Начнем со времени, уделяемого мастерами на руководство своими мастерскими, - его явно недостаточно. Мастера большей частью заняты на производстве (а в дальнейшем будут заняты еще больше), поэтому работа со студентами передоверяется ими в лучшем случае квалифицированным помощникам, а в худшем - помощникам мало квалифицированным. Порядок в занятиях, дисциплина, ответственность студентов при этих условиях оказываются на недостаточной высоте. Непосредственное руководство мастером работой своих учеников отсутствует.

Руководители творческих мастерских только тогда смогут уделить максимум времени и внимания воспитанию новых творческих кадров, когда они всей своей творческой деятельностью будут связаны с институтом. Это даст возможность студентам в порядке обучения наблюдать работу мастеров и участвовать в ней на определенных производственных местах.

Кроме того, следует сказать, что руководители творческих мастерских только тогда смогут сами расти, совершенствовать свое мастерство, а следовательно, и находить новые, более важные методы обучения, когда свои производственные работы будут делать на высоком идейном уровне, ярко выражая в них свою творческую индивидуальность.

Следовательно, совершенно необходимо большинство производственных работ мастеров проводить возможно ближе к институту с тем, чтобы студенты, с одной стороны, могли наблюдать за всеми съёмочными процессами (подобно студентам медицинских вузов, посещающих клиники), а, с другой стороны, принимать в них непосредственное участие, занимая определенные рабочие (творческие места) в съёмочной группе.

Посмотрим, что по самым скромным программам необходимо снять студентам на пленке только в качестве учебных работ (не считая производственных наблюдений и непосредственной практики):

а) Каждый оканчивающий ВГИК будущий режиссер (или ассистент) должен показать на экране около тысячи полезных метров заснятого и смонтированного (за все годы обучения) материала, состоящего из раскадровки живописной картины, немой пробы актера на роль, озвученной пробы, немого этюда, синхронного этюда и синхронной новеллы. Помимо работы на пленке дипломник должен показать около 100 фотографий (работы по композиции и портрету). Кроме того, чрезвычайно важно, чтобы дипломник провел производственный практикум (в качестве или второго режиссера или ассистента) на одной из картин, снятых мастером-руководителем.

б) Каждый оканчивающий ВГИК будущий актер должен показать на экране минимум 400 метров пленки своей учебной актерской работы: немой портрет, синхронный портрет и два этюда. Кроме того каждый актер должен представить не менее 75 своих фотопортретов (в разных ролях и образах), снятых за все годы обучения. Дипломная работа актера должна также показываться на экране: либо в виде специально снятой новеллы, либо в виде участия дипломника в производственной картине, заснятой мастером - руководителем.

в) Каждый оканчивающий ВГИК будущий сценарист должен представить заснятые студентами других факультетов (режиссерами, актерами, операторами) по его сценариям две новеллы. Дипломной работой экранизатора или сценариста должен быть производственный сценарий. Производственный практикум будущего сценариста: участие в работе мастера - руководителя над вещью, предназначенной к постановке.

г) По программам студент-оператор должен заснять за все годы обучения более 7 тысяч метров пленки и сделать более 500 фотографий. Если бы при институте осуществлялись производственные съемки художественных картин,

то и операторы и художники тоже получили бы возможность полноценного производственного обучения.

Объем только учебных киносъёмочных работ студентов института (не считая производственных наблюдений и участия в производственных съёмках) выражается в 180 тысячах метров на один учебный год. То есть при 250 учебных днях одних упражнений надо снимать более 700 метров в сутки.

Для высшей школы киноискусства программа производственного обучения должна быть сконцентрирована (после некоторого количества тренировочных упражнений) на участии слушателей в производственной работе мастеров.

Даже студенты экономического факультета должны наглядно видеть (и знать) все процессы создания кинокартин, демонстрации съёмок, монтажа и пр. Необходимо участие студентов - экономистов в организационной и повседневной работе съёмочной группы.

Все вышеизложенное приводит к необходимости создания при Всесоюзном государственном институте кинематографии (и высшей школе киноискусства) *Академической киностудии художественных фильмов* (желательно с мультипликационным отделением).

Киностудия должна непременно находиться в одном здании или на одной территории со ВГИКом и высшей школой киноискусства. Основная задача киностудии - установление тесной связи педагогической работы ВГИКа с производством художественных кинофильмов, а также создание художественных кинофильмов, представляющих учебную ценность при воспитании работников советской кинематографии всех категорий. В соответствии с этими задачами академическая киностудия должна производить постановку и выпуск полнометражных, короткометражных и мультипликационных кинофильмов, привлекая к работе высококвалифицированных творческих работников кинематографии, которые одновременно будут являться ведущими преподавателями института.

Производство академической киностудии должно при этом носить учебный характер и сочетать высокохудожественную, идеологическую и техническую ценность создаваемых фильмов с творческим воспитанием студентов.

Студия будет проводить учебные киносъёмочные работы по учебным планам и программам всех факультетов института, а также проводить научно-экспериментальные исследования по технологии производства кинофильмов.

Производственный план Академической киностудии должен определяться выпуском 5-8 полнометражных единиц в год. Общий план (с учетом создания кинокартин учебного порядка без выпуска на экран) должен определяться в 10-12 единиц в год.

Объединенный художественно-ученый совет студии и ВГИКа должен координировать производственные планы Академической киностудии с учебными задачами ВГИКа.

Местонахождение Академической киностудии должно быть в Москве, в районе расположения института кинематографии.

Репертуар киностудии необходимо тщательно выверять. Киностудия должна выпускать фильмы-образцы советской кинематографии. Инсценировка классики, лучшие современные произведения, наконец, экспериментальные фильмы (ставящие новые творческие проблемы) - основные направления работы Академической киностудии.

На практике работа мастеров на киностудии должна связываться с учебной работой студентов следующим образом: в год мастера снимут 5-8 картин; на каждой картине, примерно, будут обучаться: два сценариста, один режиссер, два вторых режиссера, три ассистента режиссера, два ассистента оператора, один художник, два ассистента художника.

Таким образом, в течение года студия подготовит на практике: 10-16 сценаристов, 5-8 режиссеров (могущих потом получить самостоятельную постановку), 10-16 вторых режиссеров, 16-24 ассистентов режиссера, 10-16 ассистентов оператора (или самостоятельных операторов), 5-8 художников, 10-16 ассистентов художника. Все эти выпускники пройдут настоящую творческую и производственную практику в стенах академической киностудии, а за их знания будут нести ответственность мастера, под руководством которых они учились и работали.

Участие студентов в съемках должно увязываться с остальными учебными процессами согласно учебным планам (последний год учебы целиком отводится съемкам).

Кроме того, студенты первых курсов в определенное время по расписанию будут посещать киносъемки мастеров, как лекции с практической демонстрацией. Для этой цели павильоны киностудии должны быть специально оборудованы.

Форма обучения на съемках по отношению к каждому студенту должна определяться художественно-ученым советом: один из студентов будет работать при мастере, ставящем кинокартину, а другие будут сами ставить картины под руководством и наблюдением мастеров. Студенты-сценаристы должны начинать работать с мастерами на один год раньше, чем их товарищи режиссеры и операторы, так как сценарий должен быть выбран заранее.

Необходимо, чтобы студенты актерского факультета в первую очередь были задействованы в съемках фильмов студии (в зависимости от своих знаний, опыта и способностей), и сценарии для студии должны писаться с учетом максимального использования молодых актерских сил.

Студия, производящая 10-12 картин, должна иметь примерно 2.500 кв. метров павильонной площади (3-4 павильона); электростанцию на 1.500-2.000 киловатт; 5-6 синхронных съемочных аппаратов, 10 немых (не считая учебных); парк современной осветительной аппаратуры; операторские краны; тележки; 4 звукозаписывающих аппарата; лабораторию на две проявочные машины; 6 монтажных; 3 просмотрных зала (не считая учебных); цех комбинированных съемок с двумя станками для дорисовки и съемочной аппаратурой. В студии должна быть оборудована рир-проекция, перезапись и все прочие цеха. Автомобильный парк студии должен иметь 3 тонвагера, 4 больших лихтвагена, 1 операторский автомобиль, 6-7 грузовых машин, несколько пикапов, легковых машин, автобус.

Стоимость здания и оборудования такой студии примерно выражается в сумме двадцати миллионов рублей. Подводя итоги всему изложенному, считаем необходимым предложить: в целях повышения качества производственного обучения во Всесоюзном государственном институте кинематографии, следовательно для лучшего и полноценного обеспечения советской кинематографии творческими кадрами - передать институту кинематографии киностудию "Союздетфильм" с тем, чтобы ее реорганизовать в Академию киностудии при ВГИКе.

В 40-е годы Л.Кулешов продолжает совершенствовать пятилетние программы обучения кинорежиссуре во ВГИКе. Он предлагает продуктивную систему подготовки специалистов: теоретическое обучение в первые три года и практика режиссуры в мастерской при непосредственном участии мастера на последних двух курсах.

ПРОГРАММЫ
"ОСНОВЫ КИНОРЕЖИССУРЫ",
"РЕЖИССУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФИЛЬМА"⁴⁶

1949 г.

Объяснительная записка

Режиссерский факультет работает по системе творческих мастерских.

В течение первых трех лет обучения студенты проходят общий курс "Основы кинорежиссуры". На 5 и 6 семестрах этот курс заканчивается и одновременно начинается изучение режиссуры игрового фильма, режиссуры научно-

⁴⁶ В составлении программы также принимали участие доценты А.С.Хохлова, В.Б.Нижний, зам. директора ВГИКа по учебной и научной работе Ю.Г.Геника. Публикуется впервые. Рукопись хранится в РГАЛИ. Ф. 2679, оп. 1, ед. хр. 847, лл. 130-143.

Л.В.Кулешов

популярного фильма и режиссуры документального фильма. После такого ознакомления с разными видами кинематографии и практической проверки студентов окончательно определяется их специализация и, начиная с 7-го семестра, каждый студент закрепляется за той или иной мастерской по специальности.

Преподавание кинорежиссуры разделено на следующие дисциплины:

1. Основы кинорежиссуры.
2. Мастерство кинорежиссуры по специализациям - художественного, научно-популярного и документального фильмов.
3. Киносъемка (учебная практика).
4. Монтаж и озвучание (учебная практика).

ПРОГРАММА "ОСНОВЫ КИНОРЕЖИССУРЫ"

Лекций - 106 часов.

Практических занятий - 166 часов.

Индивидуальных занятий - 102 часа.

Первый курс

1 семестр (испытательный)

Всего: 72 часа лекций и практических занятий;

18 часов индивидуальных занятий.

ЛЕКЦИИ

1. ЦЕЛЬ И ЗАДАЧИ СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Труд как источник и основа возникновения эстетического чувства и вкуса в процессе общественно-исторической практики.

Искусство как творческий труд.

Кинорежиссер как идейный и организационный руководитель творческого коллектива.

Работа режиссера над собой.

2. ТЕМА И ИДЕЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Действительность и киноискусство.

Тенденция. Личный опыт и изучение действительности. Знание действительности и ее верное изображение.

Отбор существенного от второстепенного. Художественное преобразование наблюдений действительности. Художественное воображение (фантазия) и объективная действительность. Обобщение и типизация. Роль сознания в художественном творчестве.

Понятие о конфликте как постоянной борьбе нового со старым, где новое развивается и побеждает, а старое сопротивляется и погибает. Новые неантагонистические противоречия советского общества. Критика и самокритика как особая форма раскрытия и преодоления этих противоречий.

Выражение борющихся сил и противоречий в образе-характере человека.

3. ОБРАЗНОЕ ПОЗНАНИЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Понятие и образ. Реальная действительность как содержание искусства. Форма как отражение действительности, как внутреннее строение, способ выражения содержания. Определяющее значение содержания.

Конкретно-чувственный характер художественного образа. Изображение и раскрытие образа. Творческий метод.

Выразительные возможности киноискусства для правдивого образного раскрытия действительности. Образ человека, созданный актером, как основное выразительное средство сценарного и режиссерского замысла.

УЧЕБНО-ТВОРЧЕСКИЕ РАБОТЫ

(с обсуждением на семинарах)

Очерк на материале конкретной действительности, знакомой студенту из личного опыта (материалы автобиографии, близкие люди, яркие события, встречи и т.п.).

Очерк должен быть написан образно, рассказывать о ярких встречах и значительных эпизодах, о близких людях, товарищах.

Каждая работа читается автором-студентом на семинаре перед всем курсом и подвергается коллективному разбору и критике, причем все удачное – яркое, образное, правдивое и значительное – особо отмечается, а причины неудачных мест объясняются.

Это задание позволяет познакомиться со студентами, их индивидуальными качествами и помогает установлению творческих отношений и взаимопонимания.

По желанию мастера-преподавателя тема первого задания может быть изменена, но она обязательно должна соответствовать программной установке – образному и правдивому изложению личного опыта.

Каждый студент выбирает доступный для знакомства и наблюдения объект: завод, цех, школу, воинскую часть, улицу, библиотеку, суд, вокзал, детскую площадку и т.д. Выбранный объект внимательно изучается, а затем описывается, но не "протокольно", а образно: так, чтобы описание было характер-

ным, типическим, чтобы описываемых людей можно было представить себе как живых, чтобы место действия и его особенности были конкретно очерчены.

Эти работы также проводятся через коллективное обсуждение на семинарах и являются частью экзаменационной работы.

Другой частью экзаменов являются работы студентов 1-го семестра по мастерству актера.

2-й семестр (испытательный)

Всего: 64 часа лекций и практических занятий;

16 часов индивидуальных занятий.

ЛЕКЦИИ

ОСОБЕННОСТИ И ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ КИНОИСКУССТВА

Общие сведения по всему идейно-творческому и производственному процессу создания кинокартины.

Киноискусство как искусство синтетическое. Единство разных искусств в кинопроизведении.

Кинокартина как результат творческого труда большого коллектива.

Литературный сценарий. Писатель-сценарист и кинорежиссер.

Образ человека и образ события в кинокартине.

Изобразительная выразительность кинокартины.

Время и пространство в киноискусстве.

Связь изображения и звука.

Репетиции, съемка, монтаж и перезапись.

УЧЕБНО-ТВОРЧЕСКАЯ РАБОТА

1. Определение времени и метража заданных движений. Определение времени и метража речи и музыкальных фраз.

2. На основе лекций и семинарских занятий студенты разрабатывают монтажную композицию своих работ на наблюдательность. Зарисовки кадров (студенты по учебному плану параллельно обучаются рисунку и фотокомпозиции).

3. Самостоятельная монтажная разработка фрагментов из ранее написанных автобиографических работ по указанию руководителей как часть экзаменационной работы.

4. Написание литературного сценария по этюду собственного сочинения для постановки на учебной площадке, примерно на 10-15 минут действия.

5. Этюд должен быть написан на современном и хорошо известном студенту материале.

6. После коллективного обсуждения и утверждения этюды ставятся студентами на площадке в актерском исполнении своих товарищей.

Метод репетиционной работы: установление задач - вначале общих, крупных, а потом более мелких подзадач (этот раздел изучается по курсу "Мастерство актера").

В процессе репетиции текст этюдов исправляется, так как живое актерское действие наглядно показывает, что было найдено и предложено студентом-режиссером верно или неверно, понятно и удобно для актера или нет.

7. После окончательной репетиционной отделки этюда студенты разрабатывают его монтажную композицию и на занятиях по курсу "Рисунок и фотокомпозиция" производят фотосъемку основного композиционного момента каждого кадра; кадры, недоступные съемке (не отрепетированные, предполагаемые – массовка, натура и т.д.) – зарисовывают.

Показ этюда на площадке и его раскадровки являются экзаменационной работой для второго семестра.

Второй курс

3 семестр

Всего: 36 часов лекций и практических занятий;

18 часов индивидуальных занятий.

ЛЕКЦИИ

1. СЦЕНАРИСТ И РЕЖИССЕР

Ведущая роль сценария. Воплощение идейно-тематического замысла в образах и сюжете литературного сценария. Взаимосвязь характеров и событий. Новые мотивы и новое содержание конфликта в советском киноискусстве.

Система образов сценария, литературного и драматического произведения. Драматическая композиция. Жанровые подразделения. Место режиссера в создании литературного сценария.

2. РЕЖИССЕР И АКТЕР

Актер как самостоятельный художник-создатель образа. Выбор актера на роль. Внутренние и внешние данные актера. Фото и кинопробы. Режиссер как педагог и воспитатель актера. Работа режиссера с актером над литературным сценарием. Совместное изучение действительности. Работа режиссера с актером над текстом сценария (работа над ролью за столом).

Л.В.Кулешов

Жизнь образа. Социально-психологический анализ поведения образа. Куски, задачи и сверхзадача. Сквозное действие. Установление предлагаемых обстоятельств. Логика образа. Физические действия. Подтекст.

Работа режиссера с ансамблем. Репетиции. Различные методы и техника репетиций. Групповые сцены. Массовые сцены.

Понятие о мизансцене как выразительном проявлении действующих лиц в определенном времени и пространстве.

Деталь-подробность, акцентирующая наиболее существенный момент жизни актера в образе.

УЧЕБНО-ТВОРЧЕСКАЯ РАБОТА

Инсценировка фрагментов из литературных классических произведений.

Темы разбираются на семинарах, после чего пишется литературный сценарий.

Репетиция фрагментов из утвержденного литературного сценария.

Основной задачей при постановке фрагментов является наиболее точная передача замыслов автора, стиля и характера произведения.

Актерами-исполнителями являются студенты-режиссеры, профессиональные актеры или студенты объединенных мастерских актерского факультета.

Это работа (литературный сценарий и постановка его фрагментов на площадке) – экзаменационное задание 3-го семестра.

4-й семестр

Всего: 32 часа лекций и практических занятий;

16 часов индивидуальных занятий.

ЛЕКЦИИ

1. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-ЦВЕТОВОЕ ОФОРМЛЕНИЕ

Наблюдение действительности и изучение изобразительного материала. Отбор наиболее типичного, образного материала для раскрытия конкретного содержания.

Грим и костюм как средства выразительного изображения образа-характера.

Декорация и природа. Реквизит и мебель. Атмосфера и образность места действия.

Свет и цвет как выразительные средства режиссера.

2. ЗВУКО-МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ

Звуки и шумы действительности. Отбор "играющих" звуков и шумов. Содержание и эмоциональность музыки. Изучение режиссером музыкальных материалов. Музыка как вступление, как фон действия и как обобщение-кульминация.

Выбор звуков, шумов и музыки в зависимости от конкретного содержания.

3. КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ ИЗЛОЖЕНИЕ ДЕЙСТВИЯ

Театральный-портальный мизансцен и кинематографический-круговой (на 360 градусов).

Мизансцен выразительных действий образов (актеров) как основа, диктующая монтажный ход изложения.

Акцентирующая подробность действия и переброска действия от одного образа к другим.

Зависимость темпа и ритма монтажного изложения от темпа и ритма действия образов и объектов съемки.

Зеркало сцены и угол зрения объектива. Мизансцен и мизанкадр. Решающая роль содержания и смысловой задачи в определении монтажного куска (кадра).

Кадры: сценарный, съемочный и монтажный. Обрез кадра. Объект в кадре. Движение в кадре. Перспектива кадра и зависимость ее от оптики. Ракурс. Композиция в кадре. Определяющая роль содержания и смысловой задачи. Простота и ясность решения. Пороки случайно-хаотического и формалистско-эстетствующего решения построения кадра. Композиция линейная, тональная и цветовая. Скрытая форма монтажа движением в кадре и движением съемочного аппарата.

Монтажная фраза. Признаки монтажного сочетания кадров (по движению и т.д.). Воссоздание монтажом пространства и времени действия. Темп и ритм монтажа.

Виды монтажного изложения: последовательный монтаж, параллельный по ходу действия, параллельный по смыслу и представлению. Звуковые планы и их сочетание. Звукозрительные сочетания. Монтаж эпизода и монтаж кинокартины. Расчленение сценария на кадры и сборка кинокартины в монтаже.

Создание звукозрительного образа. Связь звука и изображения через общность образа. Перезапись как творческий процесс окончательной обработки композиции фильма.

После лекций студенты делают доклады по прослушанным темам; затем доклады обсуждаются курсом под руководством преподавателя.

УЧЕБНО-ТВОРЧЕСКАЯ РАБОТА

Режиссерский сценарий по литературному сценарию, написанному в третьем семестре. Эскизы грима, костюмов и оформления.

Постановка сценария на площадке в полном объеме в гриме, костюмах, декоративном оформлении и световом решении.

Монтажная разработка поставленного на площадке сценария с фиксацией кадров фотоаппаратом (задание выполняется по курсу фотокомпозиции, под контролем преподавателя кинорежиссуры).

Эти работы являются экзаменационными для 4-го семестра.

Третий курс

5 и 6 семестры

Всего: 68 часов лекций и практических занятий;

34 часа индивидуальных занятий.

ЛЕКЦИИ

1. РАБОТА С ХУДОЖНИКОМ И ОПЕРАТОРОМ

Предварительная работа художника с режиссером и оператором. Эскизы костюмов, декораций, реквизита и мебели. Макеты. Разновидности макетов. Режиссерское использование комбинированных съемок. Работа с художником на натуре. Достройка. Работа с художником над монтажным сценарием. Разметка и постройка декораций. Подготовка декораций к съемке. Свет в павильоне и на натуре. Свет, тон и цвет как выразительные средства. Оптика как средство трактовки. Разновидности съемочных приемов. Движение камеры как смысловое и выразительное средство. Монтаж, выполняемый оператором с помощью съемочного аппарата. Операторская экспликация и изобразительная трактовка кинокартины.

Творческое содружество режиссера, оператора и художника.

2. РАБОТА С КОМПОЗИТОРОМ И ЗВУКООПЕРАТОРОМ

Предварительная работа композитора с режиссером и звукооператором. Музыкальные эскизы. Музыкальная партитура кинокартины. Шумы и звуко-оформление. Режиссер на оркестровых и хоровых репетициях. Синхронная съемка, озвучание, черная съемка, перезапись.

УЧЕБНО-ТВОРЧЕСКАЯ РАБОТА

Съемка на киноплёнку (под руководством преподавателя) фрагмента из работы прошлого, 4-го семестра и его монтаж (750-770 полезных метров).

Обе работы – зачетные для 5-го семестра.

Съемка, монтаж и озвучание документального или научно-популярного очерка (750-760 полезных метров). Эта работа является экзаменационной для 6-го семестра.

ПРОГРАММА "РЕЖИССУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФИЛЬМА"

Лекций – 160 часов.

Практических занятий – 400 часов.

Индивидуальных занятий – 416 часов.

Третий курс

5 и 6 семестры

Всего: 204 часа лекций и практических занятий;

68 часов индивидуальных занятий.

ЛЕКЦИИ

СЪЕМКА, ОЗВУЧЕНИЕ И МОНТАЖ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФИЛЬМА

Подготовительный период. Репетиции на сценической площадке. Режиссерский сценарий как план творческого воплощения идейно-художественного замысла.

Режиссерский (монтажный) сценарий как производственный документ, обеспечивающий целесообразную затрату времени и материальных средств по выполнению замысла.

Монтажно-технические ведомости и их составление. Смета и генеральный план. Подготовка съемки в павильоне и на натуре. Разновидности натуральных съемок. Освоение объекта (в павильоне и на натуре). Репетиции на съемке. Окончательное установление плана. Съемка с движения (краны, тележка и т.д.). Дубли и варианты. Работа съемочной группы на съемке. Эпизоды, груп-

Л.В.Кулешов

пировки и массовые сцены (подбор исполнителей, разработка, организация, репетиции и проведение съемок).

Съемка батальных сцен. Применение пиротехники. Съемка трюковых сцен. Особенности съемки цветowych кинокартин. Параллельный монтаж. Окончательный монтаж. Перезапись. Монтаж негатива. Сдача картины на двух пленках и одной пленке. Рациональные методы режиссерской работы на всех этапах производства фильмов.

УЧЕБНО-ТВОРЧЕСКАЯ РАБОТА

Овладение навыками режиссерской работы на съемках, монтаже и озвучании документального или научно-популярного очерка, подготовленного по курсу "Основы кинорежиссуры".

Последняя работа является зачетной для 6-го семестра.

Четвертый курс

7 семестр

Всего: 180 часов лекций и практических занятий;
108 часов индивидуальных занятий.

ЛЕКЦИИ

ВОПРОСЫ КОМПОЗИЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФИЛЬМА

Глубокое изучение жизни, отражение правды действительности как главное направление, определяющее режиссерский замысел кинопроизведения.

Значение совершенства художественной формы, вне которой не может быть выражено содержание.

Режиссерская экспликация как конкретное генеральное решение темы, идеи и концепции будущего фильма. Последовательный анализ сценария. Система образов сценария. Разбор действия.

Драматический ход кинопроизведения как изложение темы и сюжета. Установление композиционного строения фильма в связи с режиссерской трактовкой. Отчетливость композиции фильма. Подчинение частей и частных единству замысла.

Проблема жанра. Система образов сценария и партитура образов кинофильма. Выбор актера, грим и костюм характера в зависимости от окружающих его образов.

Среда. Детали. Место действия. Пейзаж в кинокартине.

Монтаж как средство эмоционально-драматического изложения идеи через сюжет, развивающийся в смене звуко-зрительных образов. Драматургическая композиция сценария и драматургическая композиция монтажа.

Внутрикадровый монтаж. Монтаж кадров. Связь монтажа и кадра. Выразительность сопоставления планов (крупный, средний, общий) в монтаже. Общность кадра. Ракурс, свет, тон и цвет в кадре и монтаже.

Создание звуко-зрительного образа. Связь звука и изображения через общность образа. Перезапись как творческий процесс окончательной обработки звукозрительной полифонии.

(Этот раздел читается на основе разбора композиционного построения законченного или проектируемого кинопроизведения – фильма или сценария, т.е. произведения, значительно усложненного по сравнению с работами первых курсов).

УЧЕБНО-ТВОРЧЕСКИЕ РАБОТЫ

Написание литературного, а затем режиссерского сценария по литературному или драматическому современному произведению (желательно, чтобы литературные сценарии делались студентами сценарного факультета).

Репетиционная постановка данного сценария на сценической площадке силами актеров или студентов актерского факультета.

Работа экзаменационная.

8-й семестр

Всего: 80 часов практических групповых занятий;

180 часов индивидуальных занятий.

УЧЕБНО-ТВОРЧЕСКАЯ РАБОТА

Съемка, монтаж и озвучание срепетированного и сданного в 7-м семестре киновидеоролика. Метраж видеоролика – 250 полезных метров. Съемки производятся под руководством мастера и его ассистентов, которые в процессе съемок ведут разбор снятого материала со всем курсом (в плане обобщения всего пройденного по режиссуре на предыдущих курсах).

Эта работа экзаменационная (принимается на экране).

9-й семестр

ПРАКТИКА НА КИНОСТУДИЯХ

Работа по всему процессу производства кинофильма от подготовительного периода до перезаписи. В итоге практики студенты представляют отчеты, утверждаемые кафедрой кинорежиссуры.

10-й семестр

Всего: 96 часов лекций и практических занятий;
160 часов индивидуальных занятий.

ЛЕКЦИИ

МАСТЕРСТВО СОВЕТСКОГО КИНОРЕЖИССЕРА

Требования, предъявляемые к идейно-художественному качеству искусства.

Качество содержания и художественной формы в кинокартинах. Полнота образного выражения жизни и авторского замысла в кинокартине.

Мастерство кинорежиссера как целенаправленное овладение творческими приемами и техникой своего труда. Мастерство кинорежиссера как высококвалифицированное и передовое руководство производственным процессом создания фильма.

Кино и общественность. Обсуждение главных этапов создания кинопроизведений (литературный сценарий, режиссерский сценарий и экспликация, репетиционный спектакль, снятый материал к фильму, готовый фильм).

УЧЕБНО-ТВОРЧЕСКАЯ РАБОТА

Совместная работа над литературным сценарием студента сценарного факультета и студента режиссерского факультета в качестве режиссера-консультанта.

Режиссерская экспликация этого сценария и актерские пробы (на площадке и фотопробы).

Эта работа является экзаменационной.

ДИПЛОМНАЯ РАБОТА

Теоретической частью дипломной работы является полнометражный режиссерско-монтажный сценарий по разработанному на 10-м семестре литера-

турному сценарию.

Практической частью является показ фрагментов из данного сценария на площадке.

Студентам-отличникам предоставляется возможность снять эти фрагменты на пленку (450-600 полезных метров).

50-60-Е ГОДЫ

В 50-60-е годы Всесоюзный государственный институт кинематографии становится всемирно признанной школой профессионального обучения по специальностям: кинорежиссура, киносценаристика, операторское мастерство, актерское искусство, мастерство художника фильма, киноведение и экономика кинопроизводства. Учиться мастерству во ВГИК приезжают представители многих стран мира. В этот период активно развивается кинопроизводство внутри института. На Учебной студии ВГИКа усилиями студентов под руководством мастеров создаются игровые, документальные и научно-популярные фильмы. В 1961 году в стенах ВГИКа проходит первый в нашей стране молодежный кинофестиваль - фестиваль студенческих фильмов ВГИК. В этих условиях особенно актуально звучит вопрос взаимосвязи факультетов, скоординированной деятельности мастерских разных специальностей. Л.Кулешов четко формулирует методы решения этой задачи.

О БЛИЖАЙШИХ ЗАДАЧАХ И РАБОТЕ КАФЕДРЫ РЕЖИССУРЫ⁴⁷

Состав кафедры кинорежиссуры ВГИК сегодня очень солидный. На кафедре работают 2 депутата Верховного совета СССР, 2 члена коллегии Министерства кинематографии СССР, 4 Народных артиста СССР, 1 Народный артист РСФСР, 8 лауреатов Сталинской премии, 3 Заслуженных деятеля искусств РСФСР, 1 Заслуженная артистка РСФСР, 1 доктор искусствоведения, 3 профессора, 4 доцента, 1 кандидат искусствоведения. С такой кафедры следует спрашивать много, но, к сожалению, в ее работе и постановке дела воспитания кинорежиссеров во ВГИКе много недостатков - на эти недостатки и следует обратить особое внимание.

⁴⁷ Выступление Л.Кулешова на заседании кафедры кинорежиссуры во ВГИКе публикуется впервые. Рукопись хранится в РГАЛИ. Ф. 2679, оп. 1, ед. хр. 291, лл. 43-68.

Главных учебных проблем, стоящих перед кафедрой и перед всем институтом в подготовке кинорежиссеров, - три.

Проблема первая: производственное обучение студентов.

Были времена, когда в нашем институте режиссеров учили снимать кинокартины на бумаге и нередко с воображаемыми актерами. Эти времена кончились, теперь производственное обучение введено в программу кинорежиссуры и проводится:

1) в косвенных формах на II-м курсе (совместно с операторами II-го и III-го курсов) - съемка портретов студентов актерского факультета;

2) в прямой форме - на III-м курсе, где делаются две съемочные работы: одна художественная в павильоне (полезный метраж 160-180 метров), другая - на объектах (полезный метраж 150-160 м); обе работы проводятся также совместно с операторским факультетом (III-м и IV-м курсами);

3) на IV-м курсе проводится съемка - по 250 полезных метров на каждого студента; тема работы - в зависимости от выбранной специальности: или художественная (в павильоне), или документальная, или научно-популярная (на объектах).

Казалось бы, в этом вопросе все благополучно: рабочий план, закрепленный программой, есть, учебная киностудия в институте имеется - дело только за аккуратным выполнением съемок. На самом деле вопрос учебных съемок один из самых "больных" в институте - на них, как правило, не хватает времени, и ряд студентов не выполняет плана по этой дисциплине.

Причины:

1) Недостаточное (а иногда и просто плохое) руководство как со стороны кафедры, так и со стороны руководителей мастерских, подготовкой и проведением учебных киносъемок. По инициативе кафедры директор института издал приказ, по которому учебные съемки должны заранее репетироваться и подготавливаться в учебных мастерских, там же "кадроваться", снабжаться монтажно-техническими ведомостями, режиссерскими сценариями и календарными планами, не превышающими установленных сроков съемок. Однако в ряде случаев данный приказ нарушается. Это одна из причин (но не главная).

2) Главной причиной является загруженность учебной киностудии дипломными работами студентов режиссерского и операторского факультетов во время проведения учебных съемок. Происходит это потому, что студия в летний период или становится в ремонт, или направляет подавляющее количество сотрудников в очередной отпуск. Ремонт ежегодно затягивается, и съемки даже осенью начинаются с большим опозданием. В этом заложена главная причина неравномерности и нервозности учебных (кстати, и дипломных) съемок.

Кроме того, наши маленькие съемочные павильоны постоянно простаивают, работают в одну, редко в полторы смены. Студия не имеет второго звукозаписывающего аппарата, не имеет второй смены звукооператоров и осветителей. Не следует полагать, что такое положение дел на студии очень легко и просто исправить, но необходимо этот вопрос серьезно продумать, провести с коллективом студии ряд серьезных производственных совещаний, настоятельно поставив перед министром кинематографии СССР вопрос о расширении учебной киностудии института.

Во всех этих мероприятиях особое участие должна принять кафедра кинорежиссуры. Надо помнить, что в 1950-51 учебном году на киностудии должны провести учебные съемки примерно двадцать режиссеров, в 1952-53 году - более сорока, а в 1953-54 году - *около 65 человек!*

Под силу ли решение этой проблемы одной кафедре кинорежиссуры? Нет. Проблемой учебных киносъемок должны неотлагательно заняться дирекция института, партийное бюро и кафедра кинорежиссуры. Без учебных и дипломных киносъемок ВГИК никогда не даст полноценных специалистов производству.

Учебные съемки часто срывают теоретические занятия по общеобразовательным предметам. Но для каждого студента они бывают раз в год и только несколько дней. Дело кафедры, и в особенности декана, заранее договариваться с преподавателем теоретических дисциплин о том, кто и когда будет занят на съемках, и *обеспечивать студентам дополнительные лекции и индивидуальные работы.*

3) Некоторые студенты (да простят они докладчика за откровенность) часто ложно оправдывают пропуски теоретических занятий съемками или подготовками к ним, поэтому деканам режиссерского и актерского факультетов необходимо вести точный учет занятости студентов и контролировать посещаемость как занятий, так и съемок.

Мало толку получается из съемок 2-го курса, во время которых должны снимать "портреты" и отрывки из этюдов, подготовленных на младших курсах актерских факультетов. К сожалению, руководители актерских мастерских без энтузиазма относятся к этой важной для молодых режиссеров и, в особенности, для молодых актеров работе. К моменту окончания института у студента-актера должен быть ролик его "портретов" и "этюдов", показывающих его творческий рост и границы его фотогеничности.

Проблема вторая: система творческих мастерских.

Существующую ныне систему творческих мастерских, по которой студент воспитывается, кафедра кинорежиссуры всегда считала неправильной.

Еще пять лет тому назад этот вопрос широко обсуждался на специальной конференции, но решения этой конференции в жизнь не были проведены. Опыт нашего вуза и других художественных вузов показывает, что работу мастерских надо организовать иначе.

А именно: на первых трех курсах вести преподавание "Основ кинорежиссуры", которые заканчивались бы учебными съемками художественного и хроникального этюда (для каждого студента). А обучение в индивидуальных мастерских должно проводиться на IV-м и V-м курсах. Руководители мастерских на III-м курсе читают вводные ознакомительные лекции или проводят семинары, в процессе которых студенты и мастера узнают друг друга. Мастерских должно быть пять: три художественных, одна документальная, одна научно-популярная.

В предлагаемой системе нет ничего нового и оригинального - так было раньше в ВГИКе, так воспитываются уже десятки лет художники, скульпторы, архитекторы. Преимущества этой системы очевидны:

1) Нельзя пять лет учиться только у одного главного руководителя и воспитателя. Параллельно во ВГИКе существуют другие мастерские: у студента совершенно закономерно возникает желание услышать другого мастера, поучиться новому, узнать, как в одних и тех же случаях поступают и учат разные мастера - разные индивидуальности. За пять лет мастер и студенты слишком привыкают друг к другу.

2) Не может год рождения молодого человека или девушки определять того мастера, к которому он или она попадает, поступая на режиссерский факультет ВГИКа. Почему именно данный студент оказывается учеником Александра или Чиаурели, или Герасимова? У нас проводится своеобразная лотерея, в которой выигрыш неизвестен даже дирекции института: последние годы мы, как правило, в мае месяце не знаем, кто будет руководить новой режиссерской мастерской в сентябре.

3) Далеко не все мастера могут и умеют в течение пяти лет систематически, по единой программе воспитывать и обучать молодых режиссеров. Кроме того, даже те мастера, которые занимаются во ВГИКе благополучно, все-таки преподают односторонне: одни из них больше увлекаются драматургией, другие - монтажом, третьи - актерской игрой и так далее, а студенты в каждой из мастерских получают "однобокое", неполноценное развитие, и это идет во вред общему делу.

4) При предлагаемой новой системе мастерских руководители мастерских получают уже хорошо теоретически и профессионально подготовленных студентов, а студент сможет выбрать себе мастера и специальность в соответствии

со своими творческими мечтами и способностями. Система не потребует изменения в учебных планах и программах - они были сделаны в соответствии с ней.

5) Предлагаемая система в корне улучшит проведение производственной практики и дипломных работ. Мастерам будет легче руководить практикой и дипломами, а известную часть дипломных работ можно будет перенести на производство.

Третья проблема: актерская.

У нас есть режиссерские мастерские, объединенные с актерскими, а есть и не объединенные. Одни из работников института ратуют за объединенные мастерские, другие против них. На наш взгляд, наиболее правильное решение этого вопроса таково: при старой системе необъединенных мастерских (то есть так, как это существует сегодня) необходимо проводить объединение мастерских с третьего или четвертого курсов на основе товарищеской, коллективной работы руководителей обеих (режиссерской и актерской) мастерских. Примером может служить опыт работы режиссерских и актерских мастерских под руководством Дорохина и Кулешова. Проверка подобного объединения в прошлом семестре дала очень хорошие результаты, и кафедра актерского мастерства постановила впредь осуществлять подобные объединения. Однако этот процесс в ближайшем будущем будет встречаться с чрезвычайными трудностями:

- разное время теоретических и специальных экзаменов на режиссерском и актерском факультетах;

- ввиду того, что срок обучения у актеров и режиссеров разный, в будущем следует объединять III-й актерский с IV-м режиссерским курсом; в связи с этим в необъединенные мастерские (типа мастерской С.А.Герасимова) следует проводить набор 2 раза - первый год на режиссерское отделение, следующий год - на актерское;

- при существующем объединении актерских и режиссерских мастерских (и Дорохина с Кулешовым, и Герасимова) самое "золотое" время для работы молодых режиссеров над актерскими дипломами занято у студентов производственной практикой. Этот вопрос требует спешного решения кафедры кинорежиссуры и Ученого совета.

О специализации.

Распределение по специальностям на режиссерском факультете проводится очень болезненно: все студенты хотят быть "художественниками", а некоторые мастера им в этом потакают, направляя в хронику и в научно-популярное кино студентов более слабых. Специализация не должна прово-

даться с первого курса - это глубоко неверно, нельзя определять наклонности в искусстве, не будучи знакомым с существом данного искусства.

Проблема распределения по специальностям будет в значительной мере облегчена при новой системе мастерских. Вводимые с настоящего семестра индивидуальные творческие журналы для каждого студента, куда будет заноситься вся его творческая биография, окажут большую помощь и в деле распределения студентов по специальностям. Кроме того, необходимо изменить *процедуру* распределения. Сначала оно должно проводиться на кафедре, а потом на Ученом совете - с обстоятельным докладом руководителей мастерской, с вызовом студентов на Совет, с серьезным обсуждением вопроса и т.д.

Автор настоящего доклада и большинство членов кафедры убеждены, что если не будет принята новая система мастерских, то разумнее всего будет отказаться от специализации вообще, а готовить режиссеров широкого профиля (с использованием в качестве педагогов специальных дисциплин режиссеров документального и научно-популярного кино). (...)

Научно-исследовательская и методическая работа.

Этот участок работы особо сложен. К достижениям научно-исследовательской и методической работы кафедры следует отнести коренную переработку всех программ. Над ними работали много, упорно и внимательно. В этом принимали участие т.т. Александров, Кулешов, Геника, Скворцов, Широков, Хохлова, Згуриди, студенты и гости, выступавшие на специальной конференции. Помогли в работе над программами и представители смежных кафедр, а именно: Погожева и Вайсфельд.

Ничего не получилось с работой бригады педагогов по созданию большого учебника - и это не случайно. Написать основы учебника по режиссуре можно, но для этого необходимо, чтобы члены бригады были освобождены от всех обязанностей на 2-3 месяца (разумеется, не за счет очередных отпусков). К сожалению, министерство кинематографии этого не сделало. Учебник решено заменить выпуском учебных пособий, в частности, "Основ кинорежиссуры" в новом издании и книгой С.А.Герасимова.

Интересно отметить, что члены кафедры режиссуры только в 1950 году выступали с десятками научных и творческих статей в различных журналах и газетах (Чиатурели, Александров, Ромм, Герасимов и др.), среди которых особо заслуживает внимания статья профессора Герасимова "Теории проверяются жизнью" (о творческом наследии К.С.Станиславского). Но почему эта статья подписана: "С.Герасимов, Народный артист СССР", а не то же самое плюс "заведующий кафедрой актерского мастерства ВГИКа" или просто "профессор ВГИКа"? Этот упрек я делаю не газете, а *взиковцу* Герасимову и ВГИКу!

Прекрасной работой является исследование Михаила Ильича Ромма о мизансцене. Но я ему не делаю упрёка, почему эта работа публикуется не под маркой ВГИКа, ибо он у нас только старший преподаватель, да еще вдобавок нештатный почасовик.

Большое значение для кафедры имеет создание учебно-вспомогательных пособий. Подготовлена учебная сборка по монтажу на материале учебных съемок. (...)

О ТВОРЧЕСКОМ СОДРУЖЕСТВЕ ОПЕРАТОРОВ И РЕЖИССЕРОВ⁴⁸

22 марта 1956 г.

Редакция "Оператор" обратилась ко мне с просьбой написать статью на вышеназванную тему. Боюсь, что в одной статье даже в незначительной степени ее не исчерпать.

"Волга впадает в Каспийское море", "земля круглая".

Это очевидные истины. Также очевидна истина, что оператор и режиссер должны работать в тесном творческом содружестве. Но волей народа можно изменить течение Волги, а земля круглая только относительно, так же творческое содружество оператора и режиссера не всегда бывает реальным и рождается в результате глубокого и сосредоточенного поведения того и другого - поведения, которое создает единство целей оператора и режиссера.

Каким недостатком чаще всего обладает работа оператора – оператор часто мыслит только кадрами, их композицией и свето-цветовыми решениями, рассматривая кадр отдельно, вне монтажной связи, вне драматургического хода развития действия.

Каким недостатком чаще всего обладает работа режиссера - он недоучитывает изобразительно-композиционных и свето-цветовых задач, стоящих перед оператором, а иногда имеет самое наивное представление об операторском мастерстве (как по технике съемки, так и по художественному использованию света и цвета).

Вот если режиссер и оператор поймут свои наиболее типичные ошибки, то быстро сработаются друг с другом - войдут в творческое содружество.

Совместная работа режиссера и оператора, как правило, должна превращаться в нечто целостное - в осмысленный учебный этюд, в курсовую работу

⁴⁸ Публикуется по рукописи, хранящейся в РГАЛИ. Ф. 2679, оп. 1, ед. хр. 300, лл.3-5.

или диплом. Следовательно, перед режиссером и оператором всегда должна стоять одна определенная цель - показать на экране некоторые драматургические положения.

Идея – сюжет – действенность - интересное содержание - образность могут быть достигнуты, когда решение вещи (этюда, курсовой работы, диплома) подчинено единой целеустремленности. В настоящем художественном производстве для экрана все должно быть гармонично, осмысленно и вытекать из главного: сверхзадачи, задач и мелких "подзадач".

Понимание этого положения и определяет ту или иную полноценность произведения, а следовательно, и степень творческого содружества оператора и режиссера.

Попробую перечислить, правда примитивно, несколько необходимых правил, без которых истинное творческое содружество оператора и режиссера мало осуществимо.

Никогда не решайте работать вместе, основываясь только на симпатиях друг к другу и на общих разговорах об искусстве в коридорах или общежитии. Узнавайте друг друга на конкретном обсуждении и знакомстве с произведениями искусств как временных, так и изобразительных.

"Хороший парень" - не всегда творческий друг, творческими друзьями становятся по иным признакам и данным.

Режиссер никогда не должен приступать к работе с оператором, не зная хотя бы элементарно, основы операторского мастерства и творчества.

Также оператор никогда не должен работать с режиссером, не зная основ режиссерского дела.

Всегда идите в работе от целого к деталям, а не наоборот. Повторяю: кинопроизведение не создается из отдельно заснятых (хотя бы и отлично) кадров, а кадры снимаются во имя и для создания целого. Поэтому всегда лучше снять общий план, а потом кадры, его составляющие, а не наоборот. Поэтому как бы оператора не соблазняли внешние эффекты - горящие лампы, канделябры, люстры, лучи света и т.д. - снимайте их только в случае необходимом, а не ради "украшательства".

Режиссер же, с другой стороны, должен думать о необходимости интересного и "эффектного" решения кадра, но не допускать операторских излишеств, если они нарушают здравый смысл - то есть не соответствуют сверхзадаче, задаче и "подзадачам" работы.

Оператор никогда не должен забывать, что образный показ действия, событий и явлений природы невозможен без главного - образного и яркого показа человека - актера.

Всегда думайте о монтаже, о генеральном направлении в сцене, не снимайте так, чтобы люди, разговаривающие друг с другом и сидящие друг против друга, на экране оказались повернутыми и смотрящими в одну и ту же сторону.

Не путайте обстановку мизансцены - человека, кровать, стол, шкаф и т.д. можно слегка подвинуть и переместить в кадре, но бывают случаи, когда это недопустимо - общая "география" действия нарушится.

Режиссеры всегда должны точно объяснять операторам то, что они хотят, репетировать заранее или в особо отведенное время. Нельзя "прижимать" актеров к стенам - трудно освещать (но в порядке исключения можно: помните, у Чапаева: "Так это когда надо!").

Операторы должны устанавливать свет и композицию кадра, когда режиссер готов к этому с актерами. Режиссер же должен затем учитывать операторские замыслы в показе кадра, куска сцены.

Не стоит злоупотреблять проездами камеры. Надо научиться снимать без дублей. Лучше снимать варианты, дубли почти всегда бывают одинаковыми.

Не стесняйтесь делать фотоотпечатки с ответственных кадров. Изучая их, вы и приобретаете истинную режиссерско-операторскую дружбу.

Употребляйте возможно меньше осветительных приборов. Лаконичность - мать искусства.

Все сказанное является основным из того, что я хотел и должен был сказать.

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ВОСПИТАНИЯ МОЛОДЫХ КИНОРЕЖИССЕРОВ И КИНОАКТЕРОВ ВО ВГИКЕ⁴⁹

(...) Целью настоящей статьи является постановка некоторых вопросов, связанных с работой режиссерского отделения ВГИК, прохождением производственной практики и частично с работой актерского отделения.

(...) Деятельность ВГИК интересна тогда, когда на кинопроизводстве снимают много фильмов. Малый объем кинопроизводства не мог способствовать росту и продвижению молодых кадров. Было время, когда киноработники долгие годы числились "начинающими", и выполняя, главным образом, технические и подсобные функции, так постепенно доживали до седых волос и

⁴⁹ Публикуется по рукописи, хранящейся в РГАЛИ. Ф. 2679, оп. 1, ед. хр. 307, лл. 31-47.

длинной бороды. Иногда некоторым из молодых "везло" – кто-то выступал один, два раза в жизни в хороших ролях, а другие получали возможность режиссерской работы, но последняя, как правило, большей частью кончалась неудачей. Это происходило именно потому, что снималось недостаточно картин, молодому специалисту нельзя было окончательно "отшлифоваться" на производстве, приобрести необходимые навыки.

Пусть читатель не думает, что мы отстаиваем для молодежи "право на ошибку" – нет, масштабы и организация Всесоюзного государственного института кинематографии позволяют обеспечить студентам необходимую грамотность и культуру, поэтому мы отстаиваем для начинающих режиссеров и актеров право на доверие и работу, которое большинство вгиковцев честно заслужило.

Несколько слов о производстве и производственной практике студентов. В этом году мы посетили почти все места практики (проехав путь в 6.000 километров) и наблюдали работу наших студентов в ряде съемочных групп. К чести студентов (и к нашему удовольствию), во всех группах директора и режиссеры с большой теплотой отзывались об их работе, культуре, старании и дисциплине. Это было важно и приятно потому, что до сих пор о вгиковцах-практикантах ходила дурная слава – они, мол, зазнайки, боятся черной работы, много рассуждают, но не помогают, ленятся и т.д. – все подобные разговоры оказались или придуманными, или делами "давно минувших дней" – нынче вгиковцы на производстве показывают себя с самых лучших сторон.

Многие директора групп и режиссеры весьма внимательно относятся к работе с практикантами. Но в то же время мы были буквально осаждены такими вопросами студентов (работавших даже в самых лучших группах):

1. Вы нас учили, что к съемкам надо тщательно готовиться. А почему на производстве часто не знают, что будут снимать не только завтра, но даже сегодня?

2. Вы нас учили, что с актерами надо заранее тщательно репетировать. Почему на производстве многие даже очень известные режиссеры не только не репетируют заранее, но не репетируют и в день съемок?

3. Вы нас учили, что сценарий должен быть тщательно отработан. А почему почти все снимают по недоделанным и неточным сценариям?

4. Вы нас учили, что организация производства должна быть простой, четкой, ясной, точной и целесообразной. А почему в некоторых съемочных группах издается много бумаги для путанной и порой бесполезной отчетности, хотя толковая точная отчетность безусловно необходима?

5. Вы нас учили, что картины надо снимать дешево. Вы приводили пример из "далекого прошлого", когда съемочная группа не покупала снимающийся велосипед за 600 рублей, а брала его на прокат на 16 дней по 100 рублей;



когда в порядке хозрасчета реквизиторский цех оценивал прокат бутылки от кваса дороже, чем стоила покупка бутылки с квасом, и когда бутафорский цех брал за прокат искусственной булки дороже, чем стоила настоящая. Но мы видим, что и теперь на производстве бывают подобные случаи. Почему это?

6. Вы нас учили, что выбор кадра – не самоцель, он зависит от мизансцены, смысла, содержания, и композиции монтирующихся с ним кусков. Почему на производстве очень часто сначала ставят "красивый", "эффектный" или "фотогеничный" кадр, а потом "втискивают" в него мизансцену и совершенно не думают о будущем монтаже?

Итак: почему? почему? почему? – десятки творческих, технологических и организационных "почему". Неужели потому, что во ВГИКе учат плохо? Думаем, что не поэтому. Было бы целесообразно по окончании практики провести конференцию студентов-практикантов. Эта конференция выявила бы как недостатки в работе ВГИКа, так и недостатки организации нашего кинопроизводства.

Каковы же наиболее актуальные вопросы воспитания молодых режиссеров и актеров?

Режиссеров и актеров надо учить. Сейчас много говорят и спорят о том, кто должен учить во ВГИКе. Педагогические кадры ВГИКа неодинаковы по своему характеру. Далеко не каждый мастер-постановщик может учить сту-

дента в течение четырех-пяти лет. Для работы по систематическому воспитанию молодого киноспециалиста необходимо иметь особое призвание, терпение, любовь к кропотливой педагогике.

Например, один из лучших наших кинорежиссеров и теоретиков - В.Пудовкин всегда стремился преподавать во ВГИКе. Он не раз читал несколько увлекательных и ценнейших лекций, но, к сожалению, этим дело ограничивалось. В.Пудовкин не мог (и не любил) заниматься со студентами систематически, изо дня в день, из года в год. Другие мастера, например, С.Герасимов, Г.Александров, М.Ромм, С.Юткевич – занимаются или занимались в институте регулярно и с большим желанием и умением отдавались повседневной работе со студентами. Таким образом, для подбора руководящих мастеров необходимо учитывать их индивидуальные педагогические особенности, свойства характеров, умение терпеливо работать с молодежью.

К сожалению, при существующей системе творческих мастерских это сделать невозможно. В настоящее время мастер-руководитель режиссерской или актерской мастерской учит одних и тех же студентов с первого курса до последнего. Около пяти (и больше) лет он работает с одними и теми же студентами. Такая система к тому же ограничивает и творческий выбор студента...

Много лет тому назад (еще до войны) кафедра кинорежиссуры разработала другую, более целесообразную, систему обучения в творческих мастерских. А именно: первые три года студенты изучают в общем порядке основы кинорежиссуры и актерского мастерства под руководством педагога-профессора и его помощников, а последние два с половиной года студент должен учиться в творческой мастерской конкретного мастера. Таких мастерских должно быть несколько, по 3-5 студентов, что обеспечит индивидуальный подход и тщательность руководства. Здесь смогут полноценно работать и те режиссеры-постановщики (или актеры на актерском отделении), которым трудно систематически, в течение пяти лет заниматься повседневной работой со студентами.

Педагог ("рядовой" или "мастер") может отлично учить, как бы вне зависимости от своего производственного таланта и возможностей. Все художники знают о знаменитом Чистякове – выдающемся преподавателе рисунка, сумевшем воспитать и обучить таких художников, как Серов, Врубель и др. Мастера балета или цирка, прекращая производственную деятельность, большей частью становятся педагогами и великолепно справляются со своими обязанностями, иногда давая искусству преподавательской работой значительно больше, чем в годы работы творчески-производственной. Кроме таких педагогов необходимы и педагоги-помощники мастеров. Они должны подбираться как из кадров "ста-

рых" киноработников, так и из аспирантуры – из молодежи, окончившей вузы и проработавшей необходимое время на кинопроизводстве. Эти педагоги необходимы для повседневного руководства и воспитания студентов.

И, наконец, педагоги-специалисты необходимы для обучения студентов творчески-технологическим и просто техническим процессам: составлению планов, монтажу, основам композиции кадра, гриму, подбору костюмов, фотопробам.

Воспитание творческих кадров – дело очень трудное, потому что никогда нельзя точно знать, оправдает себя данный студент как художник по окончании института или нет. Одни студенты блещут талантами сразу, но постепенно эти таланты начинают меркнуть, другие развиваются медленно, но никогда не станут самостоятельными "творцами" и т.д.

Как же поступать в этих случаях? Прежде всего надо улучшить систему приема на творческие факультеты института. Иногда в приемной комиссии задают поступающим специальные, профессиональные вопросы: о кадровке, о мизансценах, об особенностях актерской игры. Это совершенно неправильно. Теперь основная масса поступающих во ВГИК – молодежь, только что окончившая десятилетку. Откуда и почему семнадцатилетний юноша или девушка могут знать тонкости (даже примитивные основы) режиссуры? На приеме необходимо выяснять творческую одаренность поступающего, его способность к образному видению, его чувство правды, его трудоспособность, искренность и любовь к людям, к Родине. Это основа характера и склада будущего художника. "Свободные" рассуждения о построении мизансцен и способах композиции кадра в лучшем случае доступны будущему краснобаю. А вот знание окружающей жизни, литературы, музыки – конкретная любовь к лучшим произведениям искусства и литературы, умение видеть образно, понятие о чести и долге – являются действительно определяющими творческое существо абитуриента. С поступающими надо быть внимательными, терпеливо объяснять сущность и ответственность работы в кино, уметь подсказать правильный выбор профессии.

Первый семестр в ВГИКе считается испытательным – это неправильно, испытательным должен являться весь первый год обучения, после чего необходимо производить окончательное зачисление в институт. Кафедра кинорежиссуры ВГИК в свое время предлагала также решение по распределению молодых режиссерских кадров.

Сущность предложения сводится к следующему:

1. Студенты, успешно окончившие первые три курса, но не показавшие способности к дальнейшей большой самостоятельно творческой работе, долж-

Л.В.Кулешов

ны выпускаться со свидетельством о профессии помощника режиссера (на правах окончивших техникум).

2. Студенты, успешно окончившие все курсы обучения, но не сумевшие в установленные сроки (или не допущенные) снять на пленку дипломную работу, должны выпускаться со свидетельством о присвоении им квалификации ассистента режиссера.



3. Наиболее способные студенты должны делать дипломы на пленке (в производственных условиях) и выпускаться из института с дипломом кинорежиссера.

Необходимо также подумать об организации специального кинотехникума для помощников режиссера, гримеров, бутафоров и т.д., ибо режиссеры-постановщики не обязательно получают из помрежей и ассистентов – дело не в служебной лестнице, а в существовании совершенно разных профессий, требующих разных степеней знания и способностей.

Перейдем к наиболее острым вопросам работы актерского отделения. Актеров в институте учат хорошо, и среди них очень много талантливых. Но, если подсчитать, сколько ВГИК выпустил актеров и сколько из них снимается в фильмах – цифры будут весьма неутешительны. В чем причина?

1. До сих пор снимали мало картин.
2. ВГИК выпускает, в основном, характерных актеров, а не героев и героинь. Это происходит потому, что восемнадцатилетняя девушка или юноша,

поступившие в институт, к защите диплома перестают быть восемнадцатилетними – в годы их обучения происходит перемена внешних (да и внутренних) данных.

3. Отбор будущих актеров происходит только по их творческим данным, а внешние данные совершенно не учитываются.

4. Нельзя забывать, что советского человека необходимо показывать красивым, крепким, здоровым, обаятельным. При приеме на актерский факультет это обстоятельство не всегда учитывается. Пробы поступающих на пленку или совсем не делаются, или делаются небрежно и невнимательно – для "проформы".

5. Большинство студентов актерского факультета не снимаются систематически на пленку. Их экранные данные не проверяются, света они боятся, играть полужэкспромтом (что иногда является спецификой кинопроизводства) перед аппаратом не могут, так как свои учебные этюды репетируют буквально годами и только в аудиториях.

6. В ряде актерских мастерских студенты оторваны от сверстников или режиссерских мастерских (руководители считают, что это их испортит), оторваны от киносъемок, от работы с кинооператорами.

7. Студенты-актеры слишком мало занимаются спортом, гимнастикой, "движенческими" дисциплинами, музыкой и пением. Не умеют говорить для микрофона, не проверяют свою работу записью на магнитофоне, которые не входят в оборудование ни одной актерской или режиссерской мастерской.

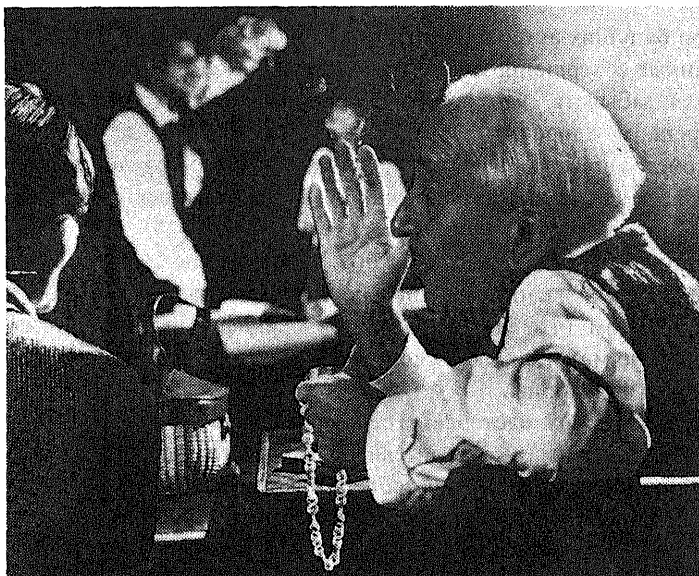
Нам кажется, что для воспитания молодых актерских кадров (в особенности актрис) категорически необходимо создание техникума, или школ при киностудиях и при ВГИКе, в которые надо принимать на обучение после семилетки и выпускать очень молодых, но квалифицированных актеров.

Наконец, последнее: очень мешает полноценному воспитанию кинорежиссеров и киноактеров в институте многопредметность. Студента хотят научить всему, но всему научить нельзя, тем более "понемножку". Студент сам должен узнавать необходимое, а институт его консультировать и направлять. К сожалению, профессиональными дисциплинами студент в институте занимается гораздо меньше, чем это необходимо. Достаточно сказать о том, что репетиции и киносъемки не входят в расписание – на них надо "убегать" с других занятий или заниматься ими сверх нормальной загрузки.

Вот наиболее существенные вопросы воспитания молодых актеров и режиссеров во ВГИКе. Разумеется, в одной статье всего не опишешь и достаточно толково не объяснишь. Но нам кажется, что писать о ВГИКе необходимо,

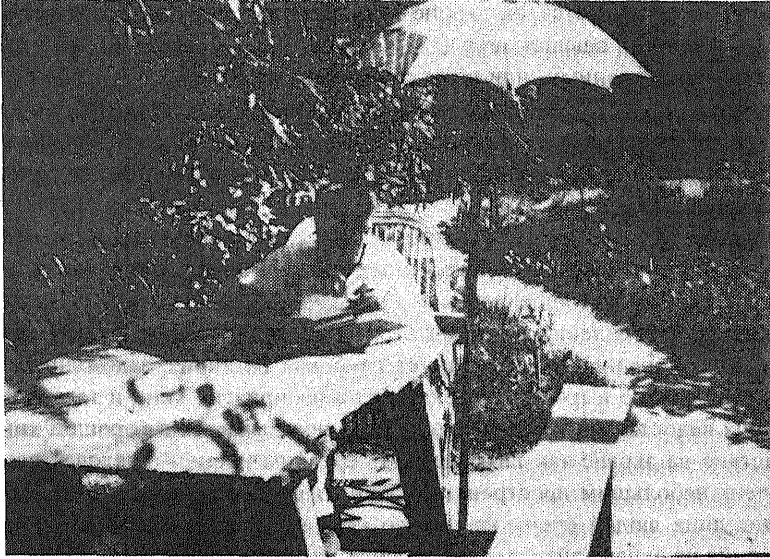
Л.В.Кулешов

ибо в ближайшие годы кинопроизводству потребуются сотни режиссеров и многие сотни актеров.



Надо подумать и о разумном строительстве института. Пока в новом здании строятся только лекционные аудитории. Комнаты для практических занятий не удовлетворяют самым элементарным требованиям – в них негде разместить детали декораций и реквизит, они не забронированы от "коридорного шума", они не оборудованы магнитофонами, осветительной аппаратурой и пр. И, наконец, в первую очередь строятся аудитории, а павильоны для съемок и лаборатории отложены до "лучших времен". Кинематографистов надо учить практически, а не только лекциями, тогда ВГИК сможет пополнять производство высококвалифицированными молодыми специалистами.

Технологическое обеспечение обучения во ВГИКе было постоянной заботой Л.Кулешова. Он считал, что подлинно современный кинематограф смогут создавать только профессионалы, хорошо владеющие новейшей аудиовизуальной техникой. Еще на заре распространения телевидения он создает телевизионную мастерскую во ВГИКе и настаивает на создании телетракта для обучения студентов специфике телевидения. Статья Л.Кулешова "Мысли о телевидении", написанная в 1959 г., была одной из первых работ, посвященных проблемам этого нового вида искусства.



МЫСЛИ О ТЕЛЕВИДЕНИИ⁵⁰

Телевидение получает все большее распространение. Количество телезрителей стало многомиллионным. А к концу семилетки рост телевидения станет воистину грандиозным. Новые телевизионные центры-студии потребуют большого количества кадров режиссеров, операторов, ассистентов, звукооформителей, редакторов. Режиссерские кадры в некотором количестве для телевидения готовятся во Всесоюзном государственном институте кинематографии. Но следовало бы подумать поточнее о том, сколько именно квалифицированных людей и какого профессионального профиля понадобится для удовлетворения нужд все развивающегося телевидения, и в соответствии с этим развернуть подготовку кадров.

Сосредоточивая подготовку кадров телевидения в киноинституте, необходимо установить степень общности кинематографической и телевизионной природы.

⁵⁰ Публикуется по: "Киноведческие записки", журн., 1990, № 6, с.75-78. Автограф хранится в РГАЛИ. Ф.2679, оп.1, ед. хр. 274, лл. 64-66.

Родство кинематографа и телевидения очевидно - и в кино, и в телевидении действие показывается на экране определенных пропорций, и как бы с этих экранов зрители слышат звук. (...) И в кино, и в телевидении действие осуществляется или естественным, или искусственным светом.

Несмотря на эти очевидные истины, в штатах наших телестудий еще очень мало режиссеров и операторов с кинематографическим образованием. (...) Это не может не сказаться на изобразительной и монтажной культуре телевизионных показов.

Очевидно, что для подготовки творческих кадров специально для телевидения необходимо создание определенных дисциплин по теории и практике как кинематографа, так и телевидения.

Общность телевидения и кинематографа очевидна, но в то же время между этими двумя зрелищами существует глубокое различие, заложенное в самой, если так можно выразиться, технологии восприятия кино и телевидения. Эта разница недостаточно учитывается. Если показывается в хорошем кинотеатре действие на экране так называемым "средним планом" (человек во весь рост с очень небольшим пространством над головой или под ногами), то зритель видит лица людей очень крупно со всеми подробностями мимики, ибо размеры лица на экране значительно больше натуральной величины. В том же самом "среднем плане" на экране телевизора лицо человека во много раз меньше натуральных размеров, оно, что называется, "с ноготок" и очень нечетко видно (сравнительно с жизнью или киноэкраном).

Даже "крупный план" (человеческое лицо во весь экран) в телевизоре (при любом существующем кинескопе) меньше нормальных размеров человеческого лица. Нечего говорить о "размерах" крупного плана на кинематографическом экране - там лицо человека во много раз больше натурального. То же самое происходит и с пейзажами, с деталями обстановки и пр.

Очевидно, что в этом свойстве кинематографа и телевидения и заложена основная технологическая специфика.

Опыт телезрителей говорит о том, что телевидение - это прежде всего искусство "крупного плана" в значительно большей степени, чем кинематограф, который сейчас обогатился широкими экранами, синерамой и круговой панорамой, в которых действие на далеких общих планах видится зрителем с гораздо большей четкостью и ясностью, чем даже на крупных планах в телевизоре.

Вот почему кинофильм, показанный в телевизоре, не дает того же полного впечатления, которое получает зритель, видя кинофильм в кинотеатре. Показ кинофильма в телевизоре - это только "конспективное", приблизительное изложение того, что зритель может увидеть на экране кинематографа. По теле-

визору можно представить себе, стоит ли пойти посмотреть фильм на экране, но нельзя полностью, во всех подробностях воспринять фильм так, как это действительно возможно в кинотеатре. Отсюда очевидно, что телевидение не может заменить кинематограф, и что для полноценного показа действия в телевидении должны применяться иные принципы построения действия, кадра и монтажа, чем в кинематографе. Но опыт и культура кинематографа при этом не должны забываться, а должны быть максимально использованы с учетом особенностей телевидения.

Кино и телевидение - близкие родственники, но законы изложения действия в кино и телевидении во многом различны.

Профессионалы кино знают разницу просмотра фильма на маленьком экране монтажного стола и на экране просмотрового зала и большого кинотеатра. Фильм в телевизоре похож на фильм, просмотренный на маленьком монтажном столе. (...)

Следует глубоко продумать высказываемые некоторыми предположения об объединении телевизионной хроники с кинохроникой. Хроника телевидения - это репортаж сегодняшнего дня. Эта хроника должна показываться по телевидению в тот же день происшедших событий, а монтажная организация и кадровая этой хроники должны быть рассчитаны на требования телевидения так, чтобы зритель лучше, четче, яснее увидел действие с кинескопов.

Кинохроника может показать событие несколько позднее, чем более оперативное телевидение, но она это сделает по другому изобразительному принципу, действие на экране может быть показано более широко, более подробно, более многопланово и, если надо, на широком экране, масштабность которого пока недоступна телевидению. (...)

В телевидении, однако, возможен и условный показ действия в явно буффорских декорациях, на фоне условного светового решения, даже просто на откровенно рисованных и стилизованных задниках, но и в этом случае не должно допускаться смешение изобразительного стиля.

Очень часто в телевидении, особенно в дни больших праздников, можно видеть сомнительное по вкусу оформление "заставки", показывающей дикторов в праздничных концертах. Не кажется ли авторам этих "заставок", что они делают некоторые из них по рецептам феерий Патэ 1908 года и что "головки" дикторов или певец сквозь циферблаты часов и обилие цветов и разнообразного "сияния" в этих кадрах могут стоять в одном ряду с рыночными лебедями и глиняными кошечками или открытками в виде цветочного сердца с надписью "Шути любя, но не люби шути"?

Недостаточно внимания обращают режиссеры телевидения на открытый

Л.В.Кулешов

ими очень интересный прием подачи действия, когда перед началом его выступают привычные и любимые дикторы, как бы невзначай разговаривающие с играющими актерами, детьми, куклами и вводящие этим зрителя в действие. (...)

Это очень интересное "введение в передачу" следовало бы развивать и дальше. Например, при показе спектакля из театра специально рассказать и показать зрителю, где находятся телекамеры, где режиссер и комментатор передачи. Тогда в процессе передачи возможно ритмически - монтажно перебивать действие не только смотрящей публикой, а и снимающими камерами, режиссером, комментатором-диктором. Перебивки же зачастую нужны и по техническим причинам (недостаточная освещенность, несовпадение монтажных съемочных направлений, излишне длинный кадр одного и того же и т. д.). К этому приему, безусловно, стоит прибегать и в репортажных передачах - спортивных, из музеев, из цехов заводов. (...)

Следует большую претензию предъявить к телевизионным операторам, особенно при передачах художественных телепостановок. Свет в телевидении должен быть художественным - рельефным, выразительным, несущим смысловую - драматургическую нагрузку. (...)

Пусть дух открытий не покинет нас!

Л.В.Кулешов

Содержание

<i>От составителей</i>	3
<i>А.В.Новиков. Продолжая традиции</i>	8
<u>Из истории ВГИК</u>	
Беседа студентов ВГИК с Л.В.Кулешовым и А.С.Хохловой	11
<u>Лекции во ВГИКе</u>	
Основы кинорежиссуры	26
<u>Из наследия ВГИК</u>	
Программа кинематографической экспериментальной мастерской коллектива преподавателей по классу натурщиков	189
В.Пудовкин. Мастерская Кулешова	193
Стенограмма заседания кафедры режиссуры	199
Репетиционный метод	201
Стенограмма заседания кафедры режиссуры	205
Лекция в ГИКе 28 марта 1934 г.	207
Программа практикума режиссуры для первого и второго семестра академической группы	210
Программа курса "Практика кинорежиссуры"	217
Доклад о производственном обучении во ВГИКе	224
Программы:	229
"Основы кинорежиссуры"	230
"Режиссура художественного фильма"	237
О ближайших задачах и работе кафедры кинорежиссуры	211
О творческом содружестве операторов и режиссеров	247
Некоторые вопросы воспитания молодых кинорежиссеров и киноактеров во ВГИКе	249
Мысли о телевидении	257

Учебное издание
Серия "Памятники кинематографической мысли"

Кулешов Лев Владимирович:

УРОКИ КИНОРЕЖИССУРЫ

Составители и редакторы

Воденко Мария Олеговна,
Ростоцкая Марианна Альбертовна,
Хохлова Екатерина Сергеевна

Художественный редактор

Е.А. Литвинова

Компьютерная верстка

Д.А. Архипов,

С.Я. Пальчицкий

Подписано к печати 26.11.1998. Формат 60x84 1/16. Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл.-печ. – 16,375. Тираж 1000 экз.

Подготовлено к печати Научно-исследовательским и редакционно-издательским отделом ВГИК имени С.А.Герасимова.

Москва, ул. В.Пика, д. 3.

Зак.тип. № 144 Отпечатано в типографии АО "Черметинформация".

Москва, ул. Кржижановского, д. 14/3.