Пудовкин. Книга "Кинорежиссер и киноматериал" 1926 года:

По изд.: Вс. Пудовкин. Собрание сочинений в трех томах. Том 1. М.: "Искусство", 1974. стр. 95-132

Предисловие к немецкому изданию (1928)

Основа киноискусства — монтаж. Вооруженное этим лозунгом, молодое киноискусство Советской России начало свой успешный путь. Он и на сегодняшний день по утратил своего значения и силы.

Нужно иметь в виду, что сущность слова «монтаж» но всегда правильно толкуют и понимают. Одни наивно полагают, что этим термином обозначается простая склейка кусков пленки и соответствующей временной последовательности. Другим известны лишь два вида монтажа — быстрый и медленный. Но они при этом забывают или никогда не знали, что ритм (т. е. эффект, создаваемый в монтаже чередованием более длинных и коротких кусков пленки) ни в коей мере не исчерпывает всех возможностей монтажа. Чтобы пояснить свою мысль и безошибочно донести до читателя значение монтажа со всеми его потенциальными возможностями, я использую аналогию с другой формой искусства — литературой. Для поэта или писателя отдельные слова подобны сырому материалу. Они имеют широчайший и самый разнообразный смысл, обретающий точность в зависимости от их места в фразе. Поскольку слово является самостоятельной частью фразы, его значение и смысл можно варьировать до тех пор, пока оно не получит определенного места в организованной художественной форме.

Для кинорежиссера каждый кадр законченного фильма служит той же цели, что слово для поэта. Режиссер стоит перед отдельными кадрами сомневаясь, выбирая, отбрасывая и вновь подбирая куски пленки. Только путем осмысления художеств одного построения на этой стадии постепенно складываются монтажные фразы, сцены и эпизоды, из которых шаг за шагом возникает законченное произведение — фильм.

Выражение фильм «снимается», как совершенно неверное, следовало бы исключить из обихода. Фильм не снимают, а строят. Строят из отдельных кусков пленки, служащих для него строительным материалом. Если писателю понадобится какое-нибудь слово, например б у к, — то взятое в отдельности оно является лишь каркасом смысла, так сказать, понятием, лишенным сущности и не конкретным. Только в сочетании с другими словами, поставленными в определенном сложном порядке, искусство наделяет его жизнью и реальностью. Я открываю наудачу лежащую передо мной книгу и читаю: «...нежная зелень молодого бука». Это, конечно, не очень выдающаяся проза, но как пример она со всей полнотой и ясностью показывает разницу между отдельным словом и словесным понятием и становится частью определенной литературной формы. Мертвое слово ожило при помощи искусства.

Я утверждаю, что каждый объект, снятый с определенной точки и показанный на экране, является мертвым объектом, даже если он двигался перед аппаратом. Движение самого объекта перед аппаратом еще не дает динамики на экране; оно не больше чем материал для монтажного построения будущего движения, выраженного сочетанием различных кусков пленки. Только когда объект помещен среди многих других, когда он является частью синтеза различных зрительных образов, он наделен экранной жизнью. Видоизменяясь, подобно слову бук в нашей аналогии, он превращается в процессе монтажа из абстрактной фотографической копии природы в часть кинематографической формы.

Каждый объект нужно при помощи монтажа показать на экране так, чтобы он обладал не фотографической, а обязательно кинематографической сущностью.

Таким образом, очевидно, что значение монтажа и тех проблем, которые в связи с ним возникают перед режиссером, ни в коей мере не исчерпывается логической временной последовательностью кадров или установкой ритма. Монтаж является основным творческим орудием, силой которого бездушные фотографии (отдельные кадры) организуются в живую кинематографическую форму. Типично, что при построении этой формы может использоваться материал, в действительности имеющий совершенно иной характер, чем то обличье, в котором он затем появляется на экране. Я возьму пример из своего последнего фильма «Конец Санкт-Петербурга».

В начале той части, где изображается война, я хотел показать ужасный взрыв. Чтобы создать абсолютно правдоподобное впечатление такого взрыва, я велел зарыть в землю большое количество динамита и взорвать его. Это засняли. Взрыв был поистине грандиозен, но кинематографически он ничего собой не представлял. На экране получилось медленное, безжизненное движение. Позже, в результате многочисленных проб и экспериментов, мне удалось «смонтировать» взрыв со всеми нужными мне эффектами, и к тому же я не использовал ни единого куска снятой до того сцены. Я снял огнемет, изрыгающий клубы дыма. Чтобы создать эффект взрыва, я вмонтировал в него короткие куски вспышек магния, ритмично чередуя свет и мрак. В середину я вмонтировал кадр реки, снятый ранее и казавшийся мне подходящим по тональности светотеней. Таким образом, передо мной постепенно возникал нужный мне зрительный эффект. В конце концов на экране был взрыв бомбы, но в действительности в нем сочеталось все, что угодно, кроме настоящего взрыва.

Подкрепив свои доводы этим примером, я еще раз повторяю: монтаж — это творческая сила кинематографической реальности, и природа представляет лишь сырой материал, с которым он работает. Вот точное определение связи между действительностью и кинематографом.

Эти замечания полностью относятся и к актерам. Снимающийся актер — это лишь сырой материал для построения его будущего экранного образа, творимого в монтаже.

Когда в фильме «Конец Санкт-Петербурга» мне нужно было показать крупного промышленника, я пытался решить эту задачу, монтируя его планы вместе с кадрами Медного всадника. Я утверждаю, что полученная композиция обладает впечатляющей реальностью, совершенно отличной от той, которая создается актерским позированием, почти всегда отдающим театральщиной.

В своем более раннем фильме — «Мать» — я пытался воздействовать на зрителя не психологической игрой актера, а пластическим синтезом, созданным при помощи монтажа. Сын сидит в тюрьме. Неожиданно он получает переданную тайком записку, из которой узнает, что на следующий день его должны освободить. Задача заключается в том, как кинематографически выразить эту радость. Снять его озаряющееся радостью лицо было бы неинтересно и невыразительно. Поэтому я показываю нервные движения его рук и очень крупный план нижней половины лица — уголки улыбающегося рта. В эти кадры я врезал другой разнообразный материал — кадры ручья, вздувшегося от весенних вод, солнечного света, играющего на поверхности деревенского пруда, и, наконец, смеющегося ребенка. Путем сочетания этих компонентов сформулировалось нужное нам выражение «радости узника». Я не знаю, как реагировал на мой эксперимент зритель. Я лично глубоко убежден в его впечатляющей силе.

Кинематограф быстрыми шагами идет вперед. Его возможности неисчерпаемы. Но не следует забывать, что он найдет путь к настоящему искусству, только освободившись от диктата чужой ему формы искусства — театра. Кинематограф стоит сейчас в преддверии своих собственных методов.

Попытка воздействовать с экрана на чувства и мысли зрителей посредством монтажа имеет решающее значение, ибо это попытка отказа от театральных методов. Я твердо убежден, что именно на этом пути великое интернациональное искусство кинематографа добьется дальнейших успехов.

Кинорежиссер и киноматериал 1926

Особенности киноматериала

Кино и театр

В первые годы своего существования кинематограф являлся только интересным изобретением, позволяющим фиксировать (снимать) движение, что было совершенно недоступно фотографии. Благодаря ему можно было снимать и сохранять изображения всевозможных действенных процессов. Первые картины являлись примитивными попытками, в порядке курьеза, зафиксировать на пленке движение поезда, толпу, движущуюся по улице, пейзаж из окна вагона и т.п. Кинематограф вначале, естественно, являлся только «живой фотографией». Первая попытка включить кинематографическую съемку в круг искусства, естественно, сейчас же связалась с театром. В порядке такого же курьеза, каким являлись съемки движения паровоза или волнующегося моря, снимались примитивные сцены комического и драматического характера, разыгрываемые актерами. Появился кинематографический зритель. Появился целый ряд маленьких специальных театров, в которых демонстрировались примитивные фильмы. Кинематографические съемки начали приобретать все свойства производства и притом производства выгодного. Было учтено колоссальное значение того, что со снятого негатива можно приготовить много отпечатков —позитивов и тем самым размножить кинематографическую ленту подобно книге, печатающейся во многих экземплярах. У кинематографа открывались широкие возможности. К нему перестали относиться как к курьезу. Появились первые попытки съемки какого-либо серьезного и значительного материала. Связь с театром разорваться еще не могла, и совершенно понятно, что при первых шагах кинематографист снова столкнулся с попыткой фиксации театрального зрелища. Казалось чрезвычайно интересным сохранить театральный спектакль, работу театральных актеров, искусство которых являлось преходящим, существующим только в момент восприятия его зрителем. Кинематограф по-прежнему оставался только живой фотографией. В работе съемщика не было места искусству, он только «снимал» искусство актеров. О какой-либо специальной работе «кинематографического» актера, о каких-либо особых приемах игры для киноленты или режиссерских приемах построения картины, конечно, не могло быть и речи. В сущности, что делал кинематографический режиссер того времени? В его распоряжении имелся сценарий, совершенно подобный пьесе, написанной драматургом для театра, только слова действующих лиц были выброшены и по возможности заменены немыми движениями или, иногда, весьма длинными надписями. Режиссер ставил сцену в чисто театральном порядке, размечал переходы, встречи, вход и уход актеров. Скомпонованную таким образом сцену он проводил целиком, причем оператор, вертя ручку аппарата, целиком же фиксировал эти сцены на пленке. Процесс съемки и не мог мыслиться иначе, потому что материалом режиссера считались те же реальные люди — актеры, с которыми приходилось работать и на театре, аппарат же служил только для простой фиксации уже сделанной, окончательно оформленной сцены. Снятые куски склеивались в простой последовательности развития действия совершенно так же, как акт пьесы складывается из явлений, и подносились публике в виде кинокартин. Одним словом, работа режиссера кинематографического ничем не отличалась от работы театральной. Спектакль с актерами, лишенными слов, точно снятый на пленку и отброшенный на экран, — вот что представляли из себя первые кинематографические картины.

Метод кино

Впервые американцы уловили в кинематографическом зрелище наличие своеобразных возможностей. Оказалось, что кинематограф не только может просто фиксировать происходящие перед объективом съемочного аппарата процессы, но он может излагать их на экране особым, только ему свойственным приемом. Представим себе хотя бы манифестацию, движущуюся по улице. Представим себе наблюдателя этой манифестации. Для того чтобы получить наиболее яркое и отчетливое представление об этой манифестации, наблюдателю нужно совершить некоторую работу. Вот он взбирается на крышу дома, для того чтобы охватить взглядом процессию во всем целом и оцепить ее размеры. Затем он сходит вниз и из окон второго этажа рассматривает надписи на знаменах, которые несут манифестанты. Наконец, он внедряется в самую толпу и знакомится с внешностью тех людей, которые принимают в процессии участие. Наблюдатель три раза сменил точку зрения, то приближаясь, то отдаляясь, в желании получить наиболее полное, исчерпывающее представление о наблюдаемом им явлении. Американцы впервые попробовали поставить кинематографический аппарат на место такого активного наблюдателя. Они показали в своих работах, что можно не только фиксировать сцену, разыгрываемую перед аппаратом, но можно, активируя самый аппарат, меняя его положение по отношению к снимаемому объекту несколько раз, суметь показать ту же сцену в гораздо более выпуклом и ярко впечатляющем виде, чем это может сделать аппарат, играющий роль театрального зрителя, сидящего на одном месте. Аппарат, бывший недвижным созерцателем, получил как бы. заряд жизни. Он сам получил возможность движения и из созерцателя превратился в активного наблюдателя. Оказывается, что аппарат в руках режиссера может заставлять зрителя не только смотреть, но и разбираться в снимаемом явлении. Вот здесь-то впервые появилось в кинематографе понятие «крупного» и «общего плана», которое впоследствии сыграло колоссальную роль в создании учения о монтаже как основе творческой работы кинематографиста. Здесь же впервые определилась существенная разница между режиссером театральным и будущим режиссером кинематографическим. Вначале материал, с которым работали и театральные и кинематографические режиссеры, был одинаков. Те же актеры, таким же порядком, как и на театре, разыгрывающие сцены, только более короткие и не сопровождаемые в большинстве случаев словами. Самое построение работы актера ничем не отличалось от театрального. Вопрос был только в том, чтобы наиболее понятно заменить слово жестом. Это был период, когда кинематограф справедливо называли суррогатом театра. Но с появлением понятия монтажа дело существенно изменилось. Истинным материалом в киноискусстве оказались совсем не те реальные сцены, на которые мог быть направлен объектив съемочного аппарата. Театральному режиссеру приходится иметь дело всегда с реальными действительными процессами. Они являются его материалом. Окончательно созданное и оформленное им произведение — поставленная и разыгранная на театре сцена — есть тоже реальный и действительный процесс, протекающий в условиях реального времени и пространства. Если актер театра находится па одном конце сцены, то он не может оказаться на другом конце без того, чтобы не сделать некоторое необходимое количество шагов, и этот переход является неизбежностью, обусловленной законами реального пространства и времени, с которыми всегда имеет дело режиссер театра, он не властен их переступить. Фактически при работе с реальными процессами всегда неизбежен целый ряд переходов, связывающих между собой отдельные ударные моменты действия. Когда же мы переходим к режиссеру кино, то оказывается, что истинным его материалом являются лишь те куски пленки, на которых с разных точек зрения засняты отдельные моменты какого-либо явления. Только из этих кусков и создается экранный образ, являющийся кинематографическим изложением снимавшегося явления. Итак, вовсе не реальные процессы, протекающие в реальном времени и пространстве, являются материалом кинорежиссера, а те куски пленки, на которых этот процесс заснят. Эта пленка находится целиком во власти режиссера, занятого ее монтажом. Создавая экранный образ любого явления, он может уничтожить все переходные моменты и тем самым максимально сконцентрировать действие во времени, до желаемой им степени. Этот прием концентрации во времени, прием концентрации действия при помощи удаления ненужных переходных моментов встречается в упрощенной форме и в театральной работе. Он выражается в построении пьесы из актов. Строить пьесу так, чтобы между первым и вторым действием проходило несколько лет, есть, в сущности, тот же прием концентрации действия во времени. На кинематографе этот прием не только доведен до максимума, но он является самой сущностью кинематографического изложения. Имея возможность сближать во времени два соседних акта, театральный режиссер не может проделывать то же самое по отношению к отдельным явлениям или сценам. Режиссер же кинематографический концентрирует во времени не только отдельные сцепы, но даже движение одного человека. По существу, то, что называлось кинематографическим трюком, является лишь характерным приемом кинематографического изложения. Для того чтобы дать на экране падение человека с шестого этажа, можно вести съемку таким образом: сначала снимается человек, падающий из окна в сетку так, что сетки на экране не видно, а затем снимается падение того же человека на землю с небольшой высоты. Оба куска, склеенные вместе, дадут при демонстрации нужное впечатление. Катастрофического полета не существовало в действительности, он появился только на экране и был создан из двух кусков заснятой пленки, склеенных вместе. Из процесса реального, настоящего падения человека с огромной высоты берутся лишь два момента: начало падения и его конец. Переходный полет уничтожен, и это нельзя назвать трюком — это кинематографический прием изложения, совершенно подобный тому удалению со сцены пяти переходных лет, которые разделяют первое действие от второго. Из примера с наблюдателем, изучавшим толпу, идущую но улице, мы видели, что кинематографическая съемка может быть не только простой фиксацией процесса, происходящего перед объективом, но также и особой формой передачи этого процесса. Между происходившим в действительности и экранной передачей есть существенная разница; она-то и определяет кинематограф как искусство. Аппарат, управляемый режиссером, берет на себя обязанность выбрасывать лишнее, вести внимание зрителя так, чтобы он смотрел только на то, что важно, только на то, что характерно. Когда снималась толпа, киноаппарат, охватив ее массу в общем плане, бросался в гущу, выхватывая характерные детали. Эти детали но случайны, они выбраны, и выбраны так, чтобы из суммы их, как из суммы отдельных элементов, составлялась бы общая картина явления. Предположим, что снимаемую толпу характеризовал бы ее состав: впереди идут красноармейцы, за ними — рабочие, за рабочими — пионеры. Если съемщик вздумал бы показать зрителю состав этой процессии, просто поставив аппарат па постоянном месте и пропуская перед объективом непрерывно движущуюся толпу от начала до конца, он заставил бы зрителя потратить на наблюдение ровно столько времени, сколько потребовалось бы на то, чтобы вся толпа прошла мимо него. Сняв таким образом процессию, он заставил бы зрителя самого разбираться в той массе деталей, которые проплывали бы перед ним вместе с движущейся манифестацией. Употребляя специально кинематографический прием, можно снять по отдельности три коротких куска: красноармейцев, рабочих и пионеров. Скомбинировав затем эти куски со снятой общей картиной толпы, мы получим картину процессии, и в этой картине не будет потеряно ничего. Зритель сможет оцепить и размер толпы и ее состав; лишь время, в которое зритель получает впечатление, будет иным.

Кинематографическое время и пространство

Кинематографическим аппаратом, передвигаемым волею режиссера, создается в результате, после склейки снятых кусков (монтажа), новое кинематографическое время — это не есть то реальное время, которое требовалось в действительности явлению, протекавшему перед аппаратом; это новое экранное время обусловлено только скоростью наблюдения, только количеством и длительностью отдельных элементов, выбранных для экранной передачи снимавшегося процесса. Всякое явление протекает не только во времени, но и в пространстве. Время на экране оказалось отличным от реального, оно оказалось связанным только с длиной отдельных кусков снятой пленки, комбинируемых режиссером. Подобно времени, экранное пространство связано с основным приемом работы кинематографиста — с монтажом. Склеивая куски, кинематографист творит, создает свое, новое экранное пространство. Отдельные элементы, снятые им на пленку, быть может, в разных мостах реального, действительного пространства, он соединяет, сбивает в пространство экранное. В силу уже отмеченной нами возможности уничтожения промежуточных моментов, действительной для всей кинематографической работы, оно оказывается слитым из выхваченных съемочным аппаратом элементов реальности. Вспомните хотя бы пример с человеком, падающим с шестого этажа. То, что было в реальности четырехаршинным полетом в сетку и двухаршинным падением со скамьи, — на экране оказалось пролетом в 10 саженой. Л. В. Кулешов в 1920 году в виде эксперимента снял такую сцену: 1. Молодой человек идет слева направо. 2. Женщина идет справа налево. 3. Они встречаются и пожимают друг другу руки. Молодой человек указывает рукой. 4. Показано белое большое здание с широкой лестницей. 5. Молодой человек и дама поднимаются по широкой лестнице.

Отдельно слитые куски были склеены: в указанием порядке и показаны па экране. Зритель совершенно ясно воспринимал таким образом соединенные куски как неразрывное действие: встреча двух молодых людей, приглашение войти в близ расположенный дом и вход в этот дом.

Куски же снимались таким образом: молодой человек был снят около здания ГУМа, дама — около памятника Гоголю, пожимание рук у Большого театра, белый дом был взят из американской картины (дом президента в Вашингтоне), а вход по лестнице был снят у храма Христа Спасителя. Что же здесь получилось? Зритель воспринял все как целое, вместе с тем съемка производилась в разных местах. Куски пространства, которые были выхвачены съемкой, оказались как бы сконцентрированными па экране. Появилось то, что Кулешов назвал «творимой земной поверхностью». В процессе склейки кусков создалось новое кинематографическое пространство, которое не имело моста в действительности. Здания, разделенные тысячами верст, оказались сближенными в пространстве, измеряемом несколькими десятками шагов играющих актеров.

Материал кино

Итак, мы установили главный, основной пункт различия между работой театрального и кинематографического режиссера. Это различие заключается в разности материалов. Режиссер театральный имеет дело с реальной действительностью, которую он может деформировать, лишь оставаясь все время в пределах законов действительного, реального пространства и времени. Режиссер же кинематографический своим материалом имеет снятую пленку. Материал, из которого он создает свои произведения,— не живые люди, не настоящий пейзаж, не реальная действительная декорация, а лишь их изображения, заснятые на отдельных кусках пленки, которые могут им укорачиваться, изменяться и связываться между собой в любом порядке. На этих кусках зафиксированы элементы реальности; комбинируя их в любом им найденном порядке, укорачивая и удлиняя их по своему желанию, он создаст свое «экранное» пространство и свое «экранное» время. Он не деформирует реальность, а он пользуется ею для создания реальности новой, и самое характерное, самое важное в этой работе то, что неизбежные и неодолимые в действительности законы пространства и времени в кинематографической работе оказываются гибкими и послушными. Кинематограф собирает элементы действительности для того, чтобы создать из них новую действительность, лишь ему принадлежащую, и законы пространства и времени, неодолимые тогда, когда вы работаете с живыми людьми, декорацией и с пространством сцены, на кинематографе оказываются совершенно иными. Создаваемые кинематографистом экранные время и пространство целиком ему подчиняются. Основной прием кинематографического изложения — построение целостной картины из отдельных кусков, элементов, при котором можно отбрасывать все лишнее, оставляя только самое острое и значительное, — кроет в себе исключительные возможности. Известно каждому, что чем ближе мы подойдем к тому, на что мы смотрим, чем меньше материала одновременно попадает в поле нашего зрения, чем ближе придвигаем мы испытующий взгляд, тем больше деталей мы отмечаем и тем разрывнее становится наше наблюдение.

Мы уже не охватываем объект в целом, мы последовательно взглядом своим выбираем детали и уже из них, ассоциируя, получаем впечатление о всем целом, но бесконечно более яркое, углубленное и острое, чем если бы мы смотрели на объект издали, охватывая общим взглядом целое и неизбежно не видя подробностей. Если мы вздумаем наблюдать что-нибудь, всегда мы сможем начать с общих контуров и затем, углубляя свое изучение до возможных пределов, обогащать его все большим и большим количеством деталей. Деталь будет всегда синонимом углубления. Кинематограф и силен именно тем, что его характерной особенностью является возможность выпуклого и яркого показа детали. Сила кинематографического изложения в том, что его постоянное стремление — углубиться, проникнуть своим объективом-наблюдателем как можно глубже, дальше в среду каждого явления. Кинематографический аппарат как бы беспрерывно, напряженно протискивается в самую гущу жизни, он старается пролезть туда, куда никогда по попадет средний наблюдатель, поверхностно охватывающий скользящим взглядом окружающий его мир. Кинематографический аппарат идет глубже, идет ближе ко всему, что только можно увидеть, а следовательно, и запечатлеть на пленке. Когда мы подходим к любому реальному явлению, нам нужно потратить известное усилие и время для того, чтобы от общего перейти к частному, для того, чтобы углубить свое наблюдение до тех пределов, когда начинаешь замечать и воспринимать подробности. Кинематограф в процессе монтажа отбрасывает, уничтожает это усилие. Зритель кинематографа — идеальный, острейший наблюдатель. И таким наблюдателем делает его режиссер. В найденной глубоко спрятанной детали кроется момент открытия, творческий момент, который характеризует работу человека искусства, единственный момент, дающий исключительную цену показу вещей. Показать вещь так, как ее видит каждый, значит ничего не сделать. Нужен не тот материал, который дает первый скользящий взгляд, охватывающий только общее и поверхностное, а нужен тот материал, который даст напряженный, ищущий взгляд, могущий и желающий видеть глубже. Вот почему наиболее сильные художники, наиболее остро чувствующие кинематограф работники углублялись в детали, вот почему они отбрасывают общий контур каждого явления, вот почему они отбрасывают промежуточные моменты, которые являются неизбежным атрибутом всякой натуральности. Когда театральный режиссер работает со своим материалом, он не в силах вывести из поля зрения тот фон, ту массу общих неизбежных контуров, в которые заключены острые моменты и детали. Он может только подчеркнуть нужное, а зритель уже сам должен сосредоточиваться на подчеркнутом. Кинематографист, вооруженный аппаратом, бесконечно сильнее. Внимание зрителя находится целиком в его руках. Объектив аппарата — глаз зрителя. Он смотрит и видит только то, что хочет показать режиссер, или, вернее, то, что режиссер видит в данном явлении.

Анализ

Когда исчезает общешаблонный контур и на экране обнаруживается глубоко скрытая деталь, кинематографическое изложение достигает продолов внешней выразительности. Кинематограф освобождает зрителя от лишней работы отбрасывания ненужного из поля внимания, показывая ему деталь без обрамления; он, уничтожая рассеяние, экономит силы зрителя и том самым достигает максимальной остроты впечатления. Вспомним некоторые моменты из виденных нами картин, в которых исключительно даровитые режиссеры достигали эффекта максимальной выразительности. Возьмем, например, эпизод суда из «Нетерпимости» Гриффита. Там есть сцена, где женщина выслушивает смертный приговор ее мужу, неповинному в преступлении. Режиссер показал лицо женщины: боязливую, дрожащую улыбку сквозь слезы, и вдруг, на момент, зритель видит ее руки, только руки, судорожно щиплющие кожу. Это один из самых сильных моментов картины. Ни на минуту мы не видели всей женщины. Были только ее лицо и руки, и, может быть, благодаря тому, что режиссер сумел из всей массы реального материала взять и показать только две наиболее острые детали, он и достиг той изумительной впечатляющей силы, которая свойственна этому куску. Здесь мы сталкиваемся снова па примере с тем острым выбором, о котором мы говорили выше, — с возможностью отбросить все промежуточное, все незначительное, играющее только роль связи, неизбежной реальности, и оставить лишь яркие кульминационные пункты. На этой возможности и строится сущность впечатляющей силы монтажа, основного приема кинематографического творчества. Связь и промежуток необходимо присущи реальности. В действительности их можно нарушить только различным напряжением внимания зрителя. Я могу остановить свой взгляд на лице, скользнуть по телу и внимательно вглядеться в руки — так сделает зритель, смотря на реальную женщину в действительной обстановке. Кинематограф выбрасывает работу скольжения. На кинематографе зритель не тратит лишней энергии. Режиссер, уничтожая промежуточные моменты, дарит зрителю сохраненную энергию, он заряжает его, и образ, созданный из ряда острых деталей, воспринимается с экрана еще более ярко, чем это было бы в действительности. Отсюда работа кинорежиссера всегда имеет двойственный характер. Прежде чем создать экранный образ, он должен иметь для него материал, он не может и не должен, если он хочет работать приемом кинематографа, снимать реальность так, как она представляется действительному, среднему наблюдателю. Для создания экранного образа он должен выбрать те элементы, из которых он будет впоследствии сложен. Для того чтобы набрать эти элементы, он должен их найти. И вот мы сталкиваемся с необходимостью своеобразного процесса анализа каждого реального явления, которое режиссер хочет использовать для съемки. Должен быть произведен с любым явлением какой-то процесс, подобный тому, который в математике называется «дифференцированием» — разбитием на части, на элементы. Здесь техника наблюдения соединяется с творческим моментом выбора нужных характерных элементов для будущего произведения. Чтобы создать свою женщину на суде, Гриффит, вероятно, мыслил, а может быть и видел, десятки отчаявшихся женщин и видел не только их руки и головы; но выбрал он только улыбку сквозь слезы и щиплющую руку и из них создал незабываемый кинематографический образ. Возьмем другой пример. В блестящей по своей кинематографичности картине «Броненосец «Потемкин» режиссер Эйзенштейн снимал расстрел толпы на одесской лестнице. Пробеги массы по лестнице даны очень скупо и впечатляют но так уж сильно, а коляска с крошечным ребенком, оторвавшаяся от убитой матери и катящаяся вниз, доходит как острие трагического напряжения, как впечатляющий удар. Эта коляска — деталь, так же как и мальчик с разбитой головой. Толпа, аналитически разложенная на части, открыла широкое поле для творческого выбора режиссера, и верно найденные детали в монтаже дают исключительные по впечатляющей силе эпизоды. Еще один пример – более простой, но весьма характерный для кинематографической работы. Как, например, передать автомобильную катастрофу. Человек попал под автомобиль. Реальный материал весьма сложен и богат. Там и улица, и едущий автомобиль, и человек, переходящий улицу, автомобиль, налетающий на человека, испуганный шофер, тормоз, человек, попавший под колеса, машина, продолжающая движение по инерции, и, наконец, — труп. В действительности все происходит в непрерывной последовательности. Что же сделал из этого материала один из американских режиссеров в картине «Сын маэстро»? На экране показаны следующие куски в такой последовательности: 1} улица с движущимися автомобилями, человек спиною к аппарату переходит улицу; его закрывает проезжающий автомобиль; 2) очень коротко мелькает испуганное лицо шофера, дергающего тормоз; 3) так же коротко лицо жертвы с открытым в крике ртом; 4) снятые сверху, с места шофера, ноги, мелькнувшие около вращающегося колеса, 5) скользящие заторможенные колеса автомобиля; 6) труп около остановившегося автомобиля. Куски смонтированы в очень быстром, остром ритме. Чтобы, создать катастрофу на экране, режиссер все богатство непрерывно развивающегося в действительности явления аналитически разложил на составные части — элементы — и скупо выбрал из них шесть, ему нужных. И они оказались не только достаточными, но и исчерпывающе передающими всю остроту изображаемого события. В работе математика за разложением на элементы — «дифференцированием» — следует слияние найденных элементов в целое — так называемое «интегрирование». В работе кинорежиссера процесс анализа, разложения на элементы также является лишь начальным, исходным моментом, за которым должна следовать работа создания целого из найденных частей. Найти элементы, найти детали явлений — значит только произвести подготовительную работу. Из этих частей в конце концов должно получиться целостное произведение. Ведь, как я говорил выше, реальная, в действительности происходящая катастрофа с автомобилем может быть разложена наблюдателем на десятки, может быть, сотни отдельных моментов. Режиссер же взял из лих только шесть — им был произведен выбор, и этот выбор, конечно, заранее определялся тем образом катастрофы, происходящей не в действительности, а на экране, который, несомненно, существовал в голове режиссера еще до фактического появления его на экране.

Монтаж — логика кинематографического анализа

Мыслить экранными образами, представлять себе событие так, как оно будет склеено из кусков, последовательно появляющихся па экране, чувствовать действительное реальное событие только как материал, из которого нужно выбрать отдельные характерные элементы и уже из них создать новую экранную реальность,— вот что отличает работу кинорежиссера. Когда он имеет дело даже и с реальными действительными предметами в реальной обстановке, он мыслит лишь изображениями этих предметов на экране. Реальный предмет он не берет как реальный предмет, а берет от него только те свойства, которые могут быть перенесены па пленку в виде изображения. Кинематографический режиссер смотрит на снимаемый им материал всегда условно, и эта условность чрезвычайно специфична — она вытекает из целого ряда свойств, которые присущи кинематографу, и только ему.

Когда снимается картина, она мыслится уже в виде монтажной последовательности отдельных кусков пленки. Экранный образ никогда не идентичен реальному явлению, он только подобен ему. Когда режиссер утверждает содержание и последовательность отдельных элементов, соединяемых им в экранном образе, он должен точно учитывать каждый кусок как в его содержании, так и в длине, иначе говоря, каждый кусок должен быть точно учтен как элемент экранного пространства и экранного времени. Представим себе, что перед нами на столе лежат в беспорядке отдельные куски, которые были сняты как материал для создания той автомобильной катастрофы, о которой я упоминал. Эти куски прежде всего должны быть соединены, склеены в целую длинную ленту. Их можно соединить, конечно, в любом порядке. Представим себе заведомо нелепый порядок, положим, такой: начнем с куска, на котором снят автомобиль, в середину вставим ноги задавленного человека, потом человека, переходящего улицу, и наконец лицо шофера. Получится бессмысленный набор кусков, который у зрителя оставит впечатление хаоса. И только когда в чередование кусков будет внесен какой-то закономерный порядок, обусловленный хотя бы той последовательностью, с которой случайный зритель катастрофы мог бы перебрасывать свой взгляд, свое внимание с одного момента на другой, только тогда появится связь между кусками и их соединение, получив органическую целостность, будет впечатлять с экрана. Но мало того, что куски соединены в определенном порядке. Всякое явление протекает не только в пространстве, но и во времени, и, подобно тому как было создано последовательностью выбранных кусков экранное пространство, должно быть создано и экранное время, слитое из элементов реального. Предположим, что мы, соединяя куски, снятые для катастрофа, не думали бы об их относительной длине. Монтаж оказался бы, положим, таким: 1) человек идет по улице; 2) длительно показывается лицо шофера, дернувшего тормоз; 3) так же длительно показан и открытый рот кричащей жертвы; 4) заторможенное колесо и все остальные куски также поданы в очень больших порциях. Так смонтированная лента, демонстрированная на экране, даже и при наличии правильного пространственного чередования впечатлила бы зрителя, как нелепость. Автомобиль оказался бы медленно движущимся, сам по себе короткий момент попадания под автомобиль вышел бы неимоверно и непонятно растянутым. На экране исчезло бы событие, и осталась бы только демонстрация какого-то случайного материала. И только тогда, когда для каждого куска будет найдена настоящая длина, только тогда будет найден быстрый, почти судорожный ритм смены кадров, подобный паническим перебросам взгляда наблюдателя, охваченного ужасом, только тогда экран заживет своей, найденной режиссером жизнью. Это будет благодаря тому, что образ, созданный режиссером, включен не только в экранное пространство, но и в экранное время, слитое, интегрированное из элементов времени реального, выхваченных аппаратом из действительности.

Монтаж — язык кинорежиссера.

Так же как в живом языке, в монтаже существует слово — целый кусок заснятой пленки, фраза — комбинация этих кусков. Только по приемам монтажа можно судить об индивидуальности режиссера. Так же как литератору свойствен свой индивидуальный слог, кинорежиссеру присущ индивидуальный монтажный прием изложения. Но монтажная склейка кусков в творчески найденной последовательности является уже окончательным, завершающим процессом, в результате которого получается готовое произведение. Режиссеру приходится также работать и над оформлением тех элементарнейших кусков (подобных слову в языке), из которых составляются монтажные фразы — сцены.

Необходимость вмешательства режиссера в движение

Не одним монтажом ограничивается организующая работа режиссера. Есть целая группа кинематографистов, утверждающих, что единым организующим началом в кино должен являться монтаж. Они полагают, что можно снимать куски, где попало и как попало, лишь бы куски были интересны, а затем уже, путем простой склейки их по классам и разрядам, можно делать кинокартину. Конечно, если мы в основу монтажа положим любую объединяющую мысль, материал будет, несомненно, до какой-то степени организован. Целый ряд случайных съемок, произведенных в Москве, может быть склеен в одно, и его будет объединять место съемки — город Москва. Пространственный размах съемочного аппарата может быть сужен до любых пределов; можно снять ряд фигур и происшествий на рынке, в комнате, где происходит какое-то заседание, и во всех этих съемках, несомненно, будет организующее начало, по вопрос только в том, насколько глубоко оно проведено. Такую съемку можно сравнить с газетой, в которой огромное разнообразие сведений разбито по рубрикам и отделам. Набор сведений о происходящем в мире, данный в газете, систематизирован и организован, но те же сведения, использованные для статьи или книги, организованы в еще большей степени. В процессе создания кинокартин работа организации может и должна идти гораздо дальше и глубже утверждения строгого монтажного плана изложения. Отдельные куски должны быть приведены в органическую связь, и для этого их содержание должно быть учтено как углубление, продолжение монтажного построения внутрь, в глубину каждого отдельного элемента этого построения. До сих пор, говоря примерами, мы имели дело частью с такими явлениями и процессами, которые протекали перед аппаратом независимо от воли режиссера. Съемка процессии в конце концов была только выхватыванием кусков реальной действительности, не созданных самим же режиссером, а просто найденных им в гуще текущей жизни. Но ведь для того, чтобы дать монтажное изложение любого явления, для того, чтобы монтажно снять какой-то кусок действительности, даже и не поставленной специально режиссером, нужно все же неизбежно в той или иной форме подчинить себе это явление. Даже снимая ту же процессию, если мы хотим дать максимально яркое кинематографическое изложение, мы должны внедриться с аппаратом в самую толпу, заставить пойти перед аппаратом специально для нужд съемки выбранных типичных людей и, таким образом, нарушить естественный ход процесса в целях использования его для будущего кинематографического изложения. Если мы возьмем более сложный пример, мы еще отчетливее увидим, что для того, чтобы снять какое-либо явление и изложить его кинематографически на экране, нужно этим явлением овладеть, то есть иметь возможность задержать его, повторять несколько раз для того, чтобы каждый раз снимать новую деталь, и т. д. Предположим, что нам нужно монтажно снять взлет аэроплана. Для экранного изложения этого процесса мы выбираем следующие элементы: 1) летчик садится па место; 2) рука летчика включает контакт; 3) моторист дает движение пропеллеру;

4) аэроплан катится на аппарат; 5) показываем самый взлет с новой точки зрения с таким расчетом, чтобы аэроплан, отрываясь от земли, удалялся бы от аппарата. Для того чтобы монтажно снять такой простой процесс, как взлет, нужно либо после первого движения задержать аэроплан и, быстро переменив точку зрения аппарата (ставши у хвоста аэроплана), снимать продолжение движения, либо мы неизбежно должны повторить движение аэроплана два раза:

один раз на аппарат, другой раз, переменив точку зрения, — от аппарата. В обоих случаях мы, для того чтобы получить нужное экранное изложение, должны нарушить естественный ход явления либо задержкой, либо повторением. Почти всегда, снимая динамический непрерывный процесс, если мы хотим добыть из него нужные детали, мы должны либо его задержать, прервать, либо должны повторить его несколько раз. Таким образом, при съемке даже простых процессов, но имеющих ничего общего с так называемой «художественной» постановкой, нам приходится иметь дело с волей режиссера, вмешивающегося в ту действительность, которую он снимает, собирая материал для будущей экранной вещи. Если бы мы вздумали не вмешиваться, не нарушать самостоятельного развития реального явления, мы бы сознательно уничтожили кинематограф. На нашу долю осталась бы только рабская фиксация явления, исключающая всякую возможность использования таких достоинств киноизложения, как детализация и уничтожение лишних промежуточных моментов.

Организация материала для съемки

Мы переходим теперь к новой стороне режиссерской работы — приемам организации материала для съемки. Для того чтобы приготовить материал для съемки, нужно иметь дело уже с реальной обстановкой. Если кинематограф встречается даже со съемкой так называемой производственной картины (работа фабрики, завода, учреждения), в которой как будто бы его задачей является только фиксация целого ряда процессов, не требующих его вмешательства как постановщика, все же работа режиссера не будет заключаться только в простой перестановке аппарата и съемке машин, людей и их работы с разных точек зрения. Для того чтобы получить впоследствии действительно кинематографически ясное монтажное изложение, режиссер непременно должен будет вмешаться в каждый отдельный снимаемый им процесс и нарушать его, руководствуясь ясным представлением той монтажной последовательности, в которой он будет демонстрировать куски на экране. Режиссер будет вносить в свою работу элемент постановки, элемент специальной кинематографической организации снимаемого процесса, целью которой явится наиболее четкая и точная съемка характерных деталей. Когда же мы переходим к съемке так называемых художественных лент, естественно, что момент постановки, момент организации снимаемого материала становится еще отчетливее и необходимее. Для того чтобы снять все нужное для экранного наложения автомобильной катастрофы, режиссеру нужно было много раз переменить точку зрения аппарата, много раз заставлять автомобиль, шофера и жертву проделывать отдельные, нужные движения. В постановке художественной ленты часто явление, показанное на экране, в целом не существовало в действительности. Оно было только в голове, в воображении режиссера, искавшего нужные элементы для будущего экранного образа. Здесь мы переходим к тому, что должно быть снято в пределах одного непрерывного куска пленки, в пределах одного кадра, как говорят кинематографисты. Работа в пределах кадра связана уже с реальным пространством и реальным временем, эта работа над отдельными элементами пространства и времени кинематографического, и она, конечно, находится в прямой зависимости от будущего предполагаемого монтажа. Для того чтобы у зрителя получилось нужное волнующее впечатление, режиссер, монтируя автомобильную катастрофу, давал быстрый беспокойный ритм, обусловленный очень малой длиной каждого отдельного куска. Но ведь простым обрывом или обрезом пленки мы не сможем получить необходимого нам материала. Нужно учитывать также и содержание каждого данного куска. Представим себе, что нашей задачей является снять и смонтировать беспокойную волнующую сцену, обусловливающую быструю смену коротких кусков. В процессе же съемки сцены или куски сцен, разыгрывавшиеся перед объективом, велись чрезвычайно медленно и вяло. Разбирая снятые куски и собираясь их монтировать, режиссер станет перед непреодолимым препятствием. Нужно брать короткие куски, а действие, происходящее в пределах каждого куска, оказывается настолько продолжительным, что, для того чтобы получить нужную длину куска, необходимо обрезывать, удалять часть действия; если же сохранить снятое целиком, кусок оказывается слишком длинным.

Увязка планов

Предположим, что аппарат, захватив в свое поле зрения большой кусок пространства, например двух человек, говорящих друг с другом, вдруг приближается к одному из действующих лиц и показывает какую-то деталь, входящую в развитие сцены и особо характерную в данный момент. Затем аппарат снова отодвигается, и зритель видит дальнейшее развитие сцены уже в прежнем общем плане, когда в поле зрения находятся оба действующих лица. Нужно сказать, что впечатление непрерывности развития сцены у зрителя получится только тогда, когда переход с общего плана на крупный и обратно будет связан каким-то одним и тем же проходящим через эти куски движением. Если, положим, называемою деталью выбрана рука, вынимающая во время разговора револьвер, то обязательным условием съемки явится следующее: первый общий план кончается движением руки актера, направленным в карман; в следующем крупном плане, где снимается одна рука, начатое движение продолжается, и рука вынимает револьвер; затем следует новый переход на общий план, в котором рука с револьвером, продолжая движение от кармана, начатое в конце крупного, направляет оружие на противника. Такая связь по движению в монтажных построениях, где из поля зрения аппарата не выходит один и тот же снимаемый объект, является непременным условием. Вместе с этим все эти три куска снимаются отдельно (технически, вернее, общий план снимается целиком, начиная с движения руки и кончая угрозой противнику, крупный же план снимается отдельно). Ясно, конечно, что крупный план руки актера, врезанный в общий план его же работы, только тогда попадет на место, только тогда сольется в целое, если движения руки актера в оба момента раздельной съемки будут точь-в-точь походить друг на друга. Взятый номер с рукой чрезвычайно элементарен. Движение руки несложно, и повторить его точно нетрудно, но моменты многопланового изложения работы актера встречаются как кинематографический прием чрезвычайно часто. Движения актера могут быть весьма сложными, и, для того чтобы на крупном плане повторить движения, сделанные на общем, соблюдая требование временной и пространственной точности, режиссеру и актеру нужен высокий технический навык. Еще одна особенность кинематографа обусловливает точность пространственных режиссерских построений. Подготовляя материал для съемки, строя работу перед аппаратом, выбирая и устанавливая ту или иную форму движения, иначе говоря, организуя эту работу, режиссер обусловлен не только монтажным планом, он так же ограничен тем специфическим полем зрения аппарата, который включает всякий снимаемый материал и каждому знакомый прямоугольный контур кинематографического экрана. Кинорежиссер видит все происходящее перед ним во время постановки не так, как обыкновенный зритель, он смотрит на все глазом аппарата. Обычный человеческий взгляд, широко охватывающий лежащее перед ним пространство, не существует для режиссера. Он видит и строит только в том условном куске пространства, которое может охватить объектив съемочного аппарата, и более того – это пространство еще как бы обведено твердо выраженным контуром, и уже сама ясная выраженность этого контура рамки неизбежно обусловливает строгость композиции пространственных построений. Нечего и говорить о том, что актер, снимаемый с большим приближением аппарата, сделав движение слишком большое по захватываемому им пространству, может попросту выйти из поля зрения аппарата. Если, предположим, он сидит с наклоненной головой и эту голову нужно поднять, то при известном приближении аппарата уже ошибка актера на десять сантиметров может оставить для зрителя на экране только один подбородок, все же остальное будет за пределом экрана, или, как технически говорят, «срезано». Этот элементарный пример грубо подчеркивает еще раз неизбежность точного пространственного рисунка любого движения, которое режиссер снимает. Конечно, это требование относится не только к крупному плану. Снять вместо человека две трети его является грубой ошибкой, распределить же снимаемый материал и его движения по прямоугольнику кадра так, чтобы все отчетливо и ясно воспринималось, чтобы прямоугольный контур экрана не мешал композиции, а совершенно включал в себя найденное построение, — это является достижением, к которому стремятся режиссеры экрана.

Организация «случайного» материала

Каждый знакомый с живописью знает о том, насколько форма полотна, на котором пишется картина, обусловливает композицию самого рисунка. Формы, наносимые на полотно, должны быть органически включены в контур рамки, которая их окружает. То же самое и в работе кинорежиссера. Никакое движение, никакое построение не мыслится им вне того охваченного прямоугольным контуром куска пространства, которое технически называется кадром. Правда, не всегда кинорежиссеру приходится иметь дело с возможностью такой точной постановки, какую дает легко подчиняющийся распоряжением актер. Часто он встречается с такими явлениями: и процессами, которые не могут быть непосредственно подчинены его воле. Вместе с тем кинематографический работник стремится захватить и использовать все, что только может дать окружающий его мир. Но далеко не все в этом мире повинуется оклику режиссера. Возьмем хотя бы съемку моря, водопада, бури, горного обвала, все это часто вводится в кинокартину и крепко органически спаивается с ее сюжетом и поэтому, следовательно, должно быть так же организовано, как и всякий материал, приготавливаемый для монтажа. Здесь режиссер целиком погружен в массу случайностей. Ничто непосредственно не повинуется его воле. Движение перед аппаратом развивается, подчиненное своим законам. Но материал, который нужен режиссеру, то есть тот, из которого можно сделать картину, все же должен быть организован. Если режиссер стоит перед случайностью, то он не может и не должен подчиняться ей или же его работа превратится в простой беспорядочный протокол. Он должен использовать эту случайность, и это он делает всегда, изобретая целый ряд своеобразных приемов. Здесь ему приходит па помощь та возможность не считаться с естественным развитием явления в реальном времени, о котором я говорил уже выше. Режиссер, дежуря с аппаратом., может выхватить нужный ему материал и соединить отдельные съемки на экране, хотя бы они были в реальности разделены между собой большими временными промежутками, Если ему нужны для картины маленькая река, прорыв плотины и последовавший за катастрофой разлив, он может снять реку и плотину осенью, весною же, сняв половодье, соединить в картине оба куска и достигнуть нужного эффекта. Если действие картины должно идти па морском берегу с постоянным бурным прибоем, режиссер может снимать свои сцены только после бури, когда идет большая волна. И съемка, рассыпанная по месяцам, наполнит один день, а может быть, и час на экране. Так режиссер использует повторяющуюся случайность для нужного экранного образа. При съемке так часто используемых в картине животных приходится также встречаться с приемами организации случайного. Говорят, что один американский режиссер потратил шестьдесят рабочих часов и соответствующее количество пленки для того, чтобы получить на экране нужный ему прыжок котенка на мышь. Для одной из картин снимался морской лев. Пугливое животное быстро и беспорядочно плавало но бассейну. Ясно, что можно было простейшим способом охватить весь бассейн, поставив аппарат на нужном отдалении, и предложить зрителю самому следить за морским львом так, как это сделал бы любой наблюдатель, стоящий на берегу. Киноаппарат не мог и не должен был смотреть так; у него был ряд задач. Ему нужно было видеть, как животное ловко и быстро скользит по поверхности воды, и видеть это с наилучшей точки зрения. Нужно было также рассмотреть его ближе, отсюда неизбежность съемки крупным планом. Монтажный план, предшествующий съемке, был таков: 1) лев плывет в бассейне по направлению к берегу — нужно снять сверху, для того, чтобы лучше следить за движением животного в воде; 2) лев выпрыгивает на берег и бросается снова в воду; 3) плывет обратно к своей норе. Три раза нужно менять точку зрения аппарата. Один раз снимать сверху, другой раз нужно поставить аппарат так, чтобы животное, выпрыгнувши на берег, оказалось очень близко от него, и третий раз нужно снять животное плывущим, удаляясь от аппарата, чтобы показать скорость его движения. Вместе с тем весь материал должен быть подан в связном виде, чтобы в восприятии зрителя на экране все три отдельные съемки льва, несмотря на то, что они сняты с разных точек, слились бы в впечатление одного целого, непрерывного движения. Животному нельзя приказать плыть в нужном направлении и подойти к аппарату, вместе с том форма его движений точно была продиктована монтажным планом, связанным с построением всей картины. Когда лев снимался сверху, оп несколько раз проплывал по бассейну, приманиваемый брошенной рыбой до тех пор, пока он случайно не прошел в поле зрения аппарата именно так, как это было нужно для режиссера. При съемке крупного плана снова и снова повторяли бросание приманки до тех пор, пока лев не выскочил на берег как раз в нужном месте и не сделал нужного поворота. Из тридцати кусков, полученных при съемке, были выбраны три, и они дали на экране нужный образ непрерывного движения. Движение льва было организовано не непосредственной диктовкой нужной работы, а путем приблизительного управления случайностью и последующего затем строго выбора из накопленного материала.

Случайность — синоним реальной, неподдельной несыгранной жизни. В пятидесяти процентах своей работы режиссер становится с ней лицом к лицу. Организация и точный порядок — основной лозунг кинематографической работы, он осуществляется прежде всего в монтаже. Монтажный план может существовать до момента съемки, и тогда воля режиссера деформирует, подчиняет себе реальность для того, чтобы построить из нее нужное произведение. Монтажный план может появиться и в процессе съемки, когда режиссер, столкнувшись с неожиданным материалом, использует его, одновременно ориентируя свою работу на то возможное будущее, которое сможет сделать из снятых кусков целостный экранный образ. Так, например, в картине «Броненосец «Потемкин» блестящие кадры Тиссэ, снятые во время тумана, прекрасно вмонтированы в картину и органически вяжутся с ее целым, несмотря на то, что никто не предвидел тумана, и даже больше — этот туман не могли предвидеть, потому что до сих пор он считался лишь препятствием к работе. Но в обоих случаях съемка органически должна быть связана с монтажным планом, и, следовательно, требование пространственного и временного учета содержания каждого куска остается в силе.

Экранный образ

Когда мы вместо простой фиксации в реальности происходящего явления хотим дать его кинематографическую трактовку, то есть заменить жизненную непрерывность интегралом творчески выбранных элементов, неизбежно должны мы думать о тех законах, которые связывают воспринимающего зрителя с режиссером, монтирующим снятые куски. В самом деле, когда мы говорили о случайном, хаотическом соединении кусков, мы утверждали, что до зрителя они дойдут как ничего не говорящий беспорядок. Впечатлить зрителя значит верно найти порядок и ритм соединения. Как его найти? Конечно, говоря общими словами, эту работу, как всякий творческий акт, можно отнести непосредственно к интуиции художника. Но все же следует нащупать пути, хотя бы приблизительно определяющие направление этой работы. Мне уже приходилось упоминать о сравнении объектива съемочного аппарата с глазом наблюдателя. Это сравнение может быть проведено очень глубоко. Режиссер, управляющий положением аппарата при съемке и диктующий длину каждого отдельного куска, может быть действительно уподоблен наблюдателю, перебрасывающему свое внимание то на один, то на другой элемент явления, причем этот наблюдатель не является безразличным в смысле своего эмоционального состояния. Чем глубже захватывает его эмоционально происходящая перед ним сцена, тем быстрее, отрывистее перебрасывается его внимание с одного пункта на другой (вспомните пример с катастрофой). Чем безразличнее, флегматичнее наблюдается явление, тем медленнее и спокойнее перенос внимания, а следовательно, и перемещение снимающего аппарата. Эмоция, несомненно, может быть передана специфическими ритмами монтажа. Этот прием богато использует в большинстве своих картин американец Гриффит. В этом же плане характерен режиссерский прием заставлять наблюдающего зрителя как бы внедряться в действующее лицо и смотреть его глазами. Часто после лица смотрящего героя показывают то, что он видит, с его точки зрения. Большинство приемов монтирования картин, известных нам до сих пор, может быть связано с этой трактовкой съемочного аппарата как наблюдателя. Необходимость, управляющая переносом взгляда, почти точно совпадает с закономерностью, управляющей правильным монтажным построением. Но нельзя сказать, чтобы это сравнение было исчерпывающим. Монтажное создание экранного образа может идти по разнообразным путям. В конце концов, именно в монтаже заключен кульминационный пункт творческой работы кинорежиссера. Именно по направлению отыскания новых приемов монтажного использования снятого материала и будет кинематограф завоевывать себе достойное место в ряду других больших искусств. Искусство кинематографа в настоящее время находится еще в периоде рождения. Такие приемы, как уподобление, сравнение, фигура, ставшие давно уже органическим достоянием существующих искусств, еще только нащупываются в кинематографе. Не могу не привести блестящего примера несомненно нового монтажного приема, употребленного Эйзенштейном в «Броненосце «Потемкин». Четвертая часть заканчивается выстрелом пушки мятежного броненосца но одесскому театру. Кажется, такой простой момент трактован Эйзенштейном исключительно интересно. Монтаж такой: 1. Надпись — «И мятежный броненосец на зверство палачей ответил снарядом по городу». 2. Показана медленно, угрожающе поворачивающаяся башня с орудием. 3. Надпись — «Цель — одесский театр». 4. Показана скульптурная группа на вершине здания театра. 5. Надпись — «По штабу генералов». 6. Выстрел из пушки. 7. В двух очень коротких кусках показан скульптурный амур па воротах здания. 8. Огромный взрыв, покачнувший ворота. 9. Три коротких куска: спящий каменный лев, каменный лев, открывший глаз, и каменный лев, поднявшийся на лапы. 10. Новый взрыв, разрушающий ворота. Это монтажное построение, с трудом передаваемое словами, почти потрясающе впечатляет с экрана. Здесь режиссером употреблен смелый прием. У него поднялся и заревел каменный лев. Образ, как будто бы до сих пор мыслимый только в литературе, и появление его на экране является несомненным и многообещающим достижением. Интересно проследить, как все характерные элементы, специфически присущие кинематографическому изложению, сошлись в этом куске. Броненосец был снят в Одессе, львы — в Ливадии, ворота — кажется, в Москве. Элементы пространства реального выхвачены и слиты в единое экранное пространство. Из неподвижных, статических, разных львов создано никогда не существовавшее движение вскочившего экранного льва. Вместе с этим движением появилось и никогда не существовавшее в реальности время, которое неизбежно связано со всяким движением. Мятежный броненосец включен и сжат в одно жерло стреляющей пушки, а штаб генералов смотрит в лицо зрителю одной скульптурной группой на гребне своей крыши. Бой между врагами от этого не только по теряет, но лишь выигрывает в своей остроте и яркости. Приведенный пример со львами, немыслимо, конечно, сблизить с аппаратом-наблюдателем. Здесь исключительный пример, открывающий несомненную будущую возможность в творчестве кинорежиссера. Здесь кинематограф переходит от натурализма, который ему несомненно до известной степени был присущ, к свободному образному изложению, независимому от требований элементарного правдоподобия.

Техника режиссерской работы

Мы уже утвердили как характерное свойство кинематографического изложения стремление киноаппарата как можно глубже внедряться в подробности излагаемого события, как можно ближе подойти к наблюдаемому объекту, уловить то, что можно увидеть только при взгляде в упор, отбрасывая общее и поверхностное. Вместе с тем не менее характерным для кинематографа является и крайне широкий охват любого трактуемого им события. Можно было бы сказать, что кинематограф как бы стремится заставить зрителя выйти из пределов обычного человеческого восприятия. С одной стороны, он позволяет ему с неимоверной внимательностью заострять его, сосредоточиваясь целиком на мельчайшей детали, с другой стороны, он позволяет связать в почти одновременное восприятие события, происходящие в Москве, и не связанные с ними происшествия в Америке. Сосредоточение на деталях и широкий размах в целом включают в себя необычайно много материала. Таким образом, перед режиссером всегда стоит задача организовать и тщательно проработать по определенному, твердому, им задуманному плану огромное количество отдельных задач. Возьмем хотя бы такой пример: в каждой, даже средней ленте число участвующих лиц редко бывает меньше нескольких десятков, причем каждое из этих лиц, показанное хотя бы в небольшом куске, органически спаяно со всем целым картины. Работа каждого такого лица должна быть тщательно поставлена, так же тщательно продумана, как и отдельный кусок из работы главного актера. Картина только тогда по-настоящему сильна, когда каждый из ее элементов крепко впаивается в целое, а это будет только тогда, когда элементы тщательно проработаны. Если считать, что в картине обычной длины (1200 метров) насчитывается в среднем пятьсот кусков, — мы получим пятьсот отдельных задач, которые должны быть тщательно и внимательно разрешены режиссером. Если принять во внимание, что работа над кинокартиной всегда и непременно ограничена известным максимальным временем, то получится такая перегрузка режиссера работой, что при единоличной режиссуре хорошее исполнение картины окажется почти невозможным. Естественно поэтому, что значительные кинорежиссеры стремятся обставить свою работу особыми условиями. Вся работа производства кинокартины распадается на целый ряд отдельных и вместе с тем тесно связанных между собою моментов. Если перечислить, хотя бы и очень поверхностно, основные этапы, уже получится весьма внушительный ряд: 1) сценарий, сюжетная его обработка; 2) составление монтажного плана съемки сценария; 3) выбор актеров; 4) постройка декораций и выбор натурных мест; 5) постановка и съемка отдельных элементов, на которые монтажно разбиты сцены; 6) лабораторная обработка снятого материала; 7) монтаж. Режиссер, являясь единым организующим началом, управляющим созданием картины с самого начала до конца, естественно должен включить свою работу в каждый из этих отдельных моментов. Если получится провал, неудача хотя бы в одном из указанных моментов, вся картина — результат творчества режиссера — от этого непременно пострадает, будь ли это дурно выбранный актер, сюжетная неувязка или плохо проявленный кусок негатива. Естественно поэтому, что режиссер должен являться центральным организатором, включенным в группу работников, усилия которых направлены к одной намеченной режиссером цели. Работа коллектива на кинематографе является не просто уступкой современному быту коллективизма, а необходимостью, вытекающей из основных характерных свойств кинематографического искусства. Американский режиссер в процессе постановки окружен целым штабом работников, из которых каждый выполняет строго определенную ограниченную функцию. Целый ряд ассистентов, получая от режиссера задание, в котором определена его мысль, прорабатывают одновременно многочисленные сцены и куски сцен. По просмотру и утверждению главного режиссера они снимаются и поступают в массу материала, готовящегося для создания кинокартины. Разрешение таких задач, как организованная съемка больших масс с участием иной раз тысячи человек, особенно ясно показывает, что работа режиссера не может достигнуть достойного результата, если в его распоряжении ни находится достаточно обширного штаба подсобных работников. В конце концов, работая с тысячью человек, режиссер совершенно подобен главнокомандующему. Он дает бой равнодушию ожидающего зрителя, он должен победить его выразительным построением движения управляемых им масс, и так же, как главнокомандующий, должен он иметь достаточное количество офицеров, чтобы суметь заставить толпу двигаться так, как он хочет. Я уже говорил, что для того, чтобы получить целостное произведение искусства, совершенную кинокартину, режиссер должен провести через все многочисленные этапы работы единое, им управляемое и им создаваемое, организующее начало. Разберем но отдельности каждый из этапов, для того чтобы еще яснее представить себе характер работы кинорежиссера.

Режиссер и сценарий

Режиссер и сценарист

Почти всегда на производстве дело обстоит так: получается сценарий, передается режиссеру, и он подвергает его так называемой режиссерской обработке, то есть весь предоставленный ему сценаристом материал он перерабатывает по-своему, исходя из своей индивидуальности; он излагает мысли, предложенные ему сценаристом, своим кинематографическим языком — языком отдельных образов, отдельных элементов, кусков, следующих друг за другом в определенной им устанавливаемой последовательности. В конце концов в каждой кинокартине, если ее сличать с положенным в основу ее сценарием, можно различить тему, сюжетную обработку темы и, наконец, то кинематографическое образное оформление сюжета, которое осуществлено в процессе постановки режиссером. Нечего и говорить, что все три эти момента должны быть органически непосредственно связаны между собой. Вместе с тем до какого-то предела имеется в наличии сценарист, после которого начинается работа режиссера. Немыслима ни в каком искусстве острая разделенность между двумя этапами работы. Нельзя продолжать работу, не будучи связанным с нею с самого начала; поэтому результатом соединения двух моментов — предварительной работы сценариста с последующей постановочной работой режиссера — явится неизбежно следующее: либо режиссер должен с самого начала работы над сценарием принять непосредственное участие в работе сценариста, либо, если это оказалось почему-либо невозможным, режиссер неизбежно должен будет просочить сценарий в целом через себя, отбрасывая ему чуждое и, может быть, даже в корне меняя отдельные куски, а иной раз и целиком все сюжетное построение. Перед режиссером всегда стоит задача создать картину из целого ряда пластически выразительных образов. В умении найти эти пластические образы, в умении создать из отдельно снятых кусков яркие, выразительные монтажные фразы, связать эти фразы в ярко впечатляющие периоды и из этих периодов создать картину и состоит искусство режиссера. И не всегда сценарист, особенно если он не является остро кинематографически мыслящим человеком, то есть до известной степени уже режиссером, сможет дать в готовом виде нужный режиссеру пластический материал. Обычно бывает иначе: сценарист дает только направление, мысль как таковую, отвлеченное содержание образа, а не его конкретную форму, и, конечно, при подобном сотрудничестве необычайно важна спаянность обоих работников — сценариста и режиссера. Легко предложить такую мысль, которая не найдет отклика в режиссере и останется лишь абстракцией, не получившей конкретного оформления. Уже самая тема сценария, то есть его основа, должна быть неизбежно выбрана и утверждена в контакте с режиссером. Тема обусловливает сюжет, окрашивает его и неизбежно, конечно, окрашивает и то пластическое содержание, выразительность которого составляет главную сущность задачи, стоящей перед режиссером. Только в том случае, если тема органически воспринята режиссером, он сумеет подчинить ее объединяющему охвату создаваемой им формы. Идя дальше мы подходим к сюжету. Сюжет включает в себя целый ряд положений действующих лиц, их взаимоотношения, столкновения; сюжет уже в своем развитии предполагает ряд событий, имеющих какую-то конкретную, реальную форму. Сюжет уже нельзя мыслить без каких-то найденных пластически выразительных форм. Сценаристам, в большинстве случаев пришедшим от литературы, бывает трудно держать постоянную установку на внешне выразительную форму. Уже при создании сюжета неизбежно должны быть намечены основные сцены, определяющие его контур. Здесь еще более ясна неизбежная связь с будущей постановочной работой режиссера. Даже такая вещь, как характеристика какого-либо из действующих лиц, не стоит ничего, если она не подана в ряде каких-то пластически выразительных движений или положений.

Среда фильма

Идем далее. Всякое действие любого сценария неизбежно бывает погружено в некую среду, составляющую как бы общий колорит картины. Этой средой может быть какой-либо определенный быт. Если разбираться еще детальней, может быть взята как среда даже отдельная особенность — черта /данного быта. Эта среда, этот колорит не может и не должен быть передан одной объяснительной сценой или надписью, он должен всегда пронизывать картину или часть ее с начала до конца. Как я говорил, действие должно быть погружено в эту среду. Целый ряд лучших картин последнего времени показал, что это выполнение среды, в которую погружено действие, является вполне осуществимым для кинематографа. Такая вещь, как «Нападение на Виргинскую почту», ярко показывает это. Вместе с тем интересно, что осуществление целости колорита картины основывается на почти неуловимом иной раз умении насытить постановку бесчисленными тонко и верно подмеченными деталями. Конечно, немыслимо предъявить к сценаристу требование найти и отметить все эти детали. Самое большее, что он может сделать, — это дать нужное отвлеченное определение, и дело режиссера воспринять это определение и суметь найти нужное ему пластическое оформление. Такие ремарки сценариста, как: в комнате стояла нестерпимая вонь; в тяжелом, масляном воздухе дрожали и переливались бесчисленные фабричные гудки,— отнюдь не противопоказаны. Они правильно намечают сиязь между мыслью сценариста и будущим пластическим оформлением режиссера. Можно почти с несомненностью сказать, что одной из ближайших задач, предстоящих режиссеру в будущем, явится как раз это разрешение кинематографическим путем описательных задач, создание той окружающей действующее лицо среды, о которой я упоминал. Первые попытки были сделаны американцами, когда они показывали в начале ленты пейзаж, носивший символический характер. Деревушка в долине, видимая сквозь цветущую вишню, начинала «Виргинскую почту». Бурное, вспенившееся море символизировало лейтмотив картины «Обломки крушения». Прекрасным примером несомненного достижения в этой области являются кадры туманного рассвета, растущего над трупном убитого матроса в «Броненосце «Потемкин». Разрешение задачи — показа среды — является несомненным и необходимым моментом в сценарной работе, и, конечно, эта работа не может быть произведена без непосредствеппого участия режиссера. Даже простой пейзаж — кусок натуры, так часто встречающийся в кинематографических постановках, — должен быть связан какой-то внутренней линией с развивающимся действием. Я повторяю, что кинематограф необычайно экономичен и остр в своей работе. В нем и не должно быть ничего лишнего. Безразличного фона не существует. Все должно быть собрано и устремлено к единой цели разрешения данной задачи. Ведь каждое действие, поскольку оно происходит в реальном мире, всегда связано с какими-то общими условиями — характером среды. Сцены могут быть ночью и днем. Об этом знают кинематографические режиссеры уже давно, и попытка достижения ночных эффектов является и до сих пор интересной проблемой для кинорежиссеров. Но можно идти и дальше. Американцу Гриффиту удавалось получать, изумительные, нежные и глубоко верно переданные оттенки сумерек и утра в картине «Америка». В распоряжении кинорежиссера для этой работы имеется огромное количество материала. Кинематограф и интересен тем, как я упоминал уже, что помимо возможности сосредоточиваться на деталях он может соединить воедино многочисленный материал, охваченный чрезвычайно широко. Возьмем хотя бы тот же рассвет: ведь режиссер может использовать для создания впечатления рассвета не только растущий свет, но и целый ряд характерных явлений, умело выбранных, которые неизбежно свяжутся у зрителя с приближающимся утром. Тускнеющий свет фонарей на посветлевшем небе, силуэты едва освещенных зданий, вершины деревьев, чуть тронутые еще не показавшимся солнцем, просыпающиеся птицы, поющий петух, предутренний туман, роса — все это может быть использовано режиссером, снято и в монтаже соединено в гармоническое целое. В одной из картин употреблен интересный прием для создания экранного образа рассвета. Для того чтобы включить в монтажное построение ощущение растущего и все шире и шире разливающегося света, отдельные куски следуют друг за другом так, что вначале, когда еще темно, на экране видны лишь детали. Аппарат снимает только крупно, как будто бы он, подобно глазу человека, из-за темноты, окружающей его, видит только то, к чему он стоит близко. С нарастанием света аппарат отходит все дальше и дальше от снимаемых объектов. Одновременно с растущим светом псе расширяется и расширяется то поле, которое охватывает объектив. От крупных планов в темноте режиссер переходит ко вес более и более общим планам, иак будто бы пытаясь непосредственно передать растущий свет, разливающийся все шире и шире. Здесь интересно, что используется чисто техническая возможность, свойственная специфически только кинематографу для передачи тонкого ощущения. Ясно, конечно, что работа над разрешением подобных задач настолько тесно связана со знанием техники кинематографа, настолько органически слита с чисто режиссерской работой анализа, выбора материала и его творческого объединения в монтаже, что такие задачи не могут быть независимо от режиссера преподаны ему сценаристом. Вместе с тем, как я уже говорил, дать выявление той среды, в которую погружено действие, является неизбежным, нужным во всякой картине, и, следовательно, нри создании сценария участие режиссера является необходимым.

Люди в среде

Мне хотелось бы отметить, что у сильнейшего режиссера современности Давида Гриффита почти в каждой картине, особенно в тех, где он достигает максимальной выразительности и силы, почти неизбежно действие сценария, развивающееся среди людей, непосредственно слито с тем, что происходит в окружающем их мире. Бурный финал картины Гриффита всегда построен так, что смятение героев усиливается для зрителя до небывалых пределов благодаря тому, что режиссер вводит в действие ветер, бурю, ломающую лед, вспенившуюся реку, гигантский ревущий водопад. Когда Лилиан Гиш в «Водопаде жизни» убегает из дому, истерзанная, потерявшая все, и любящий Бартельмес бросается за нею, чтобы вернуть ее к жизни, все в бешеном темпе развивающееся действие погони любви за отчаянием погружено в неистовую сножную бурю, и в самом финале Гриффит как будто бы заставляет самого зрителя испытывать отчаяние, когда к гребню гигантского водопада, впечатляющего, как несомненная и безнадежная гибель, кружась, подплывает льдина с сжавшейся женской фигуркой на ней. Снежная буря вначале, потом вскрывшаяся, вспенившаяся река, покрытая льдинами, которые еще страшнее бури, и, наконец, огромный водопад, впечатляющий, как сама смерть. В этой последовательности как бы повторяется в огромном масштабе та же линия растущего отчаяния, стремящегося к концу — смерти, которое неудержимо захватило героиню. Этот унисон — буря внутри людей и буря в окружающем их мире — является одним из сильнейших достижений гениального американца. Этот пример особенно ясно показывает, насколько широко и глубоко должно быть связано содержание сценария с тем общим режиссерским приемом, который придаст силу и целостность его работе.

Режиссер не только превращает в движение и форму отдельные сцены, предложенные ему сценаристом, он должен принять в себя сценарий от темы до окончательной формы сюжета. Он должен каждую сцену видеть и ощущать как неотъемлемую часть единого построения. А это будет только в том случае, если он будет органически слит с работой над сценарием с самого начала до конца. Когда закончена работа общего оформления, когда тема оформлена в сюжет, когда намечены отдельные сцены, конкретизирующие этот сюжет, наступает момент наиболее напряженной обработки сценария, момент той работы, когда ужо конкретно, ощутимо предвидится та экранная форма картины, которая должна получиться в результате; наступает момент составления монтажного плана съемки, отыскания тех элементов, из которых впоследствии будет слит каждый отдельный образ. Ввести в действие водопад — это еще не значит создать его на экране. Вспомним то, что мы говорили о создании экранного образа, который получается только тогда ярким и сильным, когда будут верно найдены нужные детали. Наступает момент использования кусков реального пространства и реального времени для создания будущего времени и пространства экранного. Места сценариста и режиссера здесь меняются: если в начале работы можно было сказать, что сценарист ведет ее, а режиссер следит за тем, чтобы органически принимать ее и в каждый момент не только не расходиться, но всегда сливаться с нею, то теперь это отношение меняется. Ведущим работу является режиссер, вооруженный знанием техники и своим специфическим талантом, позволяющим ему находить верные и яркие образы, выражающие сущность каждой заданной мысли. Режиссер организовывает каждую отдельную сцену; анализирует ее, разлагая на элементы, и одновременно ужо мыслит о соединении этих элементов в монтаже. Здесь особенно интересно отметить то, что сценарист, подобно тому как и режиссер вначале, не должен быть отделен от работы. Его дело следить за монтажным оформлением каждой отдельной задачи, помнить в каждый момент об основной мысли, иной раз целиком отвлеченной, заложенной в каждые отдельные задачи. Только в такой крепкой совместной работе может быть достигнут настоящий, ценный результат. Конечно, в идеале можно было бы представить себе режиссера и сценариста, заключенных в одном человеке, но я уже говорил о той необычайной обширности и сложности работы создания кинематографической картины, которая исключает всякую возможность единоличного ее преодоления. Коллективизм на кинематографе неизбежен, но работающий коллектив должен быть исключительно спаян.

Установка ритма фильмы

Монтажная обработка сценария заключается не только в нахождении отдельных сцен, моментов, вещей, которые нужно снять, но также и в создании той последовательности, в которой они будут показываться, а я уже говорил, что при выборе этой последовательности нужно иметь в виду не только пластическое содержание каждого отдельного куска, но также и длину этого куска, то есть надо учитывать тот ритм, в котором эти куски соединяются. Ведь этот ритм является средством эмоционального воздействия на зрителя. Этим ритмом режиссер может зрителя волновать и успокаивать. Ошибка в ритме может свести на нет впечатление от показанной сцены, и этот же ритм, исключительно удачно найденный, может довести до небывалых пределов впечатление от сцены, которое в отдельных, не соединенных кусках не представляет из себя ничего сильного.

Ритмическая обработка сценария ограничивается не только разработкой отдельных сцен путем нахождения нужных составляющих ее кусков. Ведь вся кинематографическая картипа в конце концов распадается на разрывные куски, которые склеиваются в сцены, сцены — в эпизоды, эпизоды — в части и части, наконец, — в целую картину. Всюду, где есть разрывность, всюду, где есть момент чередования каких-то кусков, будь ли это отдельные куски пленки или отдельные куски действия, всюду ритм должен быть учтен не потому, что ритм – модное слово, а потому, что ритм, управляемый волею режиссера, может и должен служить мощным и несомненным орудием впечатления. Вспомните хотя бы, как утомлял и гасил впечатление неудачно созданный, беспрерывно беспокойный ритм большой картины «Луч смерти», и, с другой стороны, как умело распределен материал в «Виргинской почте», когда чередование спокойных и напряженных частей оставляет зрителя свежим и восприимчивым к острому финалу. Монтажная обработка сценария, при которой точно учитывается не только пластическое содержание каждого отдельного кусочка, но и ритмическая последовательность их длип, в которой куски сложены в сцены, сцены в эпизоды, эпизоды в части и т. д.,— эта обработка, уже целиком учитывающая тот окончательный вид, который принимает картина, пробегающая на экране, является последним этапом работы режиссера над сценарием. Теперь наступает тот момент, когда в работу создания кинокартины вступают новые члены коллектива — это реальный человек, вещь, их движение и среда, в которую они заключены. Режиссер должен приготовить материал для фиксации его на пленке.

Режиссер и актер

Два типа постановок

Говоря об актере, кинематографические постановки можно грубо разделить на две группы: в первой будут такие постановки, которые строятся па одном определенном актере — «звезде», как называют их в Америке. Сценарий пишется специально для этого актера. Вся работа режиссера сводится к тому, чтобы в новой обстановке, с новыми вторыми актерами, окружающими главное действующее лицо, еще раз показать зрителю знакомый и любимый им образ. Так работаются картины с Чаплином, Фербенксом, Пикфорд, Ллойдом. Ко второй группе относятся картины, в основу которых положена определенная идея, мысль. Не сценарий пишется для актера, а актеры должны быть найдены для осуществления созданного сценария. Так работает Давид Гриффит. Не странно, что в ряде своих картип Гриффит так быстро и охотно отказывался от таких блестящих имен, как Пикфорд, Мэй Марш и др., от целого ряда героинь и героев, которых он, использовав в одной или двух картинах, отдавал в другие руки. Поскольку в основу картины кладется какая-то мысль, определенная идея, а не только показ хорошей работы или прекрасного лица, отношение к актеру как к материалу для картины приобретает особо специфический, свойственный кинематографу характер.

Актер и кинонатурщик

Для того чтобы создать нужный ему образ, актер на театре отыскивает и создает нужный ему грим, видоизменяя свое лицо. Если он должен быть по пьесе силачом, он навязывает себе мускулы из ваты. Если бы ему предложили играть Самсона, он не постеснялся бы построить на сцене картонные колонны, чтобы свалить их одним нажимом плеча. Бутафорский обман, так же как и грим, нарисованный на лице, немыслим на кинематографе. Человек загримированный, бутафорский человек в реальной среде между живых деревьев, около настоящих камней и воды, под настоящим небом так же нелеп и неприемлем, как живая лошадь на сцене, заставленной картоном. Условность кинематографа — не бутафорская условность: она подменивает не материю, она подменивает лишь пространство и время. Поэтому нужный человеческий образ на кинематографе нельзя создать, его нужно отыскать. Вот почему даже и в тех постановках, когда в центре стоит неизбежная и необходимая «звезда», все ее окружение вторыми и третьими ролями непременно отыскивается режиссером в массе людей. Работа отыскания нужных актеров, подбор людей с ярко выраженной внешностью, соответствующей тем заданиям, которые поставлены в сценарии, является одним из труднейших этапов в подготовительной работе режиссера. Нужно помнить, что, как я уже говорил, на кинематографе нельзя «играть роль», нужно обладать суммой реальных данных, отчетливо внешне выраженных, для того чтобы нужным образом впечатлить зрителя. Немудрено поэтому, что часто в кинематографической постановке снимают человека случайного, с улицы, никогда не мыслившего об актерстве, только потому, что он является ярко внешне выраженным типом и как раз таким, какой нужен режиссеру. Для того чтобы сделать конкретно ощутимой эту неизбежную необходимость — брать в качестве актерского материала людей, в действительности обладающих реальными данными для нужного образа,— я приводу хотя бы такой пример. Предположим, что для постановки нужен старик. На театре этот вопрос разрешился бы просто. Сравнительно молодой актер мог бы нарисовать на лицо морщины, внешне впечатлить зрителя со сцены как старик. На кинематографе это немыслимо. Почему? Да потому, что настоящая, живая морщина представляет собой углубление в коже, складку, и если старик с настоящей морщиной поворачивает голову, то свет на этой морщило играет. Реальная морщина не есть темная полоса, она есть только тень от складки, и различное положение лица относительно света даст всегда различный рисунок света и тени. Живая морщина подсветом в движении живет; если же мы вздумаем на гладкой коже нарисовать черную черту, то на экране движущееся лицо показывает не живую складку, на которой играет свет, а только проведенную черной краской полосу. Особенно нелепа будет она при большом приближении объектива, то есть на крупном плане. На театре подобный грим возможен потому, что свет на сцене условно ровен, он не бросает теней. По эгому приблизительному примеру можно судить о том, насколько подыскиваемый актер должен быть близок к тому образу, который намечен в сценарии. В конце концов актер кинематографа в огромном большинстве случаев играет самого себя, и работа режиссера с ним будет заключаться не в том, чтобы заставить его создать то, чего в нем нет, а в том, чтобы наиболее ярко и выразительно показать то, что у него имеется, использовать его реальные данные.

Расчеты игры кинонатурщика

Естественно, что при таком подходе к актеру почти исключается возможность осуществления какой-либо постоянной труппы, подобной театральной. Почти в каждой картине режиссеру приходится встречаться все с новым и новым человеческим материалом и часто совершенно неподготовленным, Но вместе с тем работа снимаемого человека должна быть строго подчинена целому ряду условностей, которые диктует кинематограф. Я уже говорил о том, что каждый снимаемый кусок должен быть точно организован во времени и пространстве. Работа снимаемого актера, как и все снимаемое для картины, должна быть точно учтена. Вспомним, что говорилось о монтажной съемке, когда одни и те же движения в точности должны быть повторены несколько раз для того, чтобы режиссер имел возможность впоследствии сделать целостной склеенную из нескольких кусочков сцену. Для того чтобы работать точно, нужно уметь это сделать, нужно научиться этому или, во всяком случае, нужно уметь заучивать. Ведь работа актора кинематографического, или, если хотите, его игра, лишена той непрерывности, которая свойственна работе его театрального собрата. Экранный образ киноактера слагается из десятков и сотен отдельных отрывочных кусков, причем так, что иной раз он сначала работает то, что должно связаться с финалом. Кинематографический актер в своей работе лишен ощущения непрерывного развития действия. Непосредственной, органической спязи между последовательными кусками его работы, в результате которой создается определенный образ, у него нет. Образ актера только мыслится в будущем, на экране, после режиссерского монтажа, и то, что делает актер перед объективом в каждый данный момент, есть только сырой материал, и нужно обладать особым специфически кинематографическим умением мыслить свой монтажный образ и кропотливо составлять его из отдельных кусков, выхватываемых то из конца, то из середины. Вполне понятно поэтому, что впервые на кинематографе появился прием точного режиссерского построения актерской работы. В большинстве случаев только режиссер настолько хорошо и глубоко знает сценарий, настолько ясно представляет его себе уже в том виде, каким он будет перенесен на экран, и, следовательно, только он может мыслить себе данную роль, каждый данный образ в его монтажном построении. Если актер, хотя бы даже и талантливый, заряжается только данной задачей, отдельной сценой, он никогда не сможет самостоятельно ограничить свою работу так, чтобы суметь дать фрагмент своей игры как раз такой длины и такого содержания, которое нужно для монтажного построения. Это может быть только в том случае, если актер вошел в работу по созданию картины так же глубоко и так же органически, как ставящий ее режиссер. Существуют школы, утверждающие, то работа актера должна быть построена режиссером до мельчайших подробностей: тончайшее движение пальца, ресниц, брови должно быть режиссером точно учтено, продиктовано и зафиксировано на пленке. Эта школа представляет собою несомненную крайность, дающую в результате излишнюю механизацию, но все же нельзя отрицать, что свободная работа актера неизбежно должна быть заключена в рамки строжайшего режиссерского контроля. Интересно, что даже такой режиссер, как Гриффит, отличающийся особым «психологизмом», как будто бы исключающим возможность строгого построения, все же несомненно пластически «делает» своих актеров. У Гриффита есть своеобразный, ему принадлежащий образ женщины трогательно-беспомощной и героической в то же время. Интересно проследить, как в нескольких картинах разные женщины одинаково внешне выражают одинаковые душевные состояния. Вспомните, как плачет Мэй Марш в «Нетерпимости» на суде, как плачет героиня «Америки» над умирающим братом и как плачет Лилиан Гиш, рассказывая о своей сестре в «Двух сиротках». Одно и то же волнующее лицо, текущие слезы и беспомощная, подергивающаяся попытка к улыбке сквозь них. Однотипность приемов многих американских актеров, работающих под руководством одного и того же режиссера, несомненно указывает еще раз на то, насколько глубоко идет режиссерское построение работы актера.

Ансамбль

На театре существует понятие ансамбля, понятие той общей композиции, которое включает в себя работу всех участвующих в пьесе актеров. Ансамбль несомненно есть и на кинематографе, и про него можно сказать то же самое, что и про монтажный образ актера. Ведь каждый кинематографический актер по отдельности лишен возможности непосредствеино ощущать этот ансамбль. Очень часто отдельный актер, целиком проводя свою роль перед объективом, не видит ни разу, что делает его партнер по картине, снимающийся отдельно от него. Но вместе с тем впоследствии, при склейке картины сцены этого актера кажутся непосредственно связанными с работой этого никогда не виданного им партнера. Ощущение ансамбля, связь между работой отдельных персонажей, следовательно, опять-таки целиком переносятся на режиссера. Он, мысля себе картину уже в монтаже, уже проходящей па экране, уже связанной из отдельных снимаемых кусков, только он может учитывать этот ансамбль и соответственно с его требованиями направлять и строить работу актера. Вопрос о границах режиссерского построения работы актера — вопрос открытый еще до сих пор. Точное следование механической схеме, предложенной режиссером, несомненно не имеет будущего, но и расхлябанная, вольная импровизация актером общего режиссерского задания, прием, который до сих пор является свойственным большинству русских режиссеров, — является также явно неприемлемым. Несомненно пока лишь одно — что образ актера появляется лишь тогда, когда отдельные снятые куски в монтаже соединяются друг с другом, и работа актера в каждом отдельном куске должна быть крепко, органически спаяна с представлением будущего целого. Если это представление есть у актера, он сможет быть свободным, если же его нет, то только точные указания режиссера, самого будущего создателя монтажа, могут правильно построить работу актера. Нужно помнить, что есть только монтажный образ актера — иного нет. С особыми трудностями приходится сталкиваться режиссеру, встречаясь со случайным человеческим материалом, а этот случайный материал, как я уже говорил, почти неизбежен в каждой кинематографической постановке; с другой стороны, этот материал представляет исключительный интерес. Обычная кинокартина длится полтора часа. За эти полтора часа перед зрителем проходят иной раз десятки запоминаемых им лиц, окружающих героев картины, и эти лица должны быть исключительно тщательно выбраны и поданы. Иной раз вся выразительность и ценность сцены, хотя бы и с героем в центре ее, зависит почти исключительно от тех «второстепенных» персонажей, которые его окружают. Эти персонажи показываются зрителю всего на шесть-семь секунд каждый. Они должны впечатлить его ярко и отчетливо. Вспомните хотя бы в «Виргинской почте» компанию негодяев или двух старичков в «Острове погибших кораблей». Каждое лицо так крепко и ярко впечатляет, как отдельные, меткие определения талантливого писателя. Найти такого человека, поглядев на которого шесть секунд зритель сказал бы: «Это негодяй, или добряк, или глупец», вот задача, стоящая перед режиссером при выборе людей, для будущей постановки.

Выразительное движение

Когда люди выбраны, когда режиссер приступает к самой съемке их работы, перед ним становится новая задача: актер должен двигаться перед аппаратом, и его движения должны быть выразительны. Понятие выразительного движения не так просто, как зто кажется на первый взгляд, оно прежде всего не совпадает с теми привычными движениями, с тем привычным поведением, которое свойственно обычному человеку в реальной жизненной обстановке. Ведь кроме жеста у человека есть и слово. Иногда слово сопровождает жест, а иногда, наоборот, жест помогает слову. На театре возможно и то и другое, Вот почему актер крепкого театрального воспитания чрезвычайно трудно поддается экрану. Москвин в «Станционном смотрителе» — актер с несомненными, исключительно большими кинематографическими данными вместе с тем неприятно утомляет своим беспрерывно движущимся ртом и мелкими движениями, отбивающими ритм неслышных слов. Жест-движение, сопровождающий слово, немыслим на кинематографе. Он, теряя свою связь с не существующим для кинозрителей звуком, становится бессмысленным пластическим бормотанием. Режиссер, работая с актером, должен строить его работу так, чтобы центр тяжести лежал на движении, а слово лишь по мере надобности его сопровождало. Москвин в патетической сцене, когда он узнает от крестной, что Дунто увез гусар, говорит чрезвычайно много, несомненно разные слова и при этом машинально и вполне естественно, как человек, привыкший к словесному разряду, сопровождает каждое слово одним и тем же повторным движением рук. В процессе съемки, когда слышны были слова, сцена впечатляла и впечатляла сильно; на экране же получилось досадное и даже немного смешное топтание на месте. Совершенно неверно, что кинематографический актер должен выражать жестом то, что обычный человек говорит словами. Кинематографический режиссер и актер, создавая образ, используют только те моменты, когда слово не нужно, когда самая сущность действия вырастает в молчании, когда слово лишь сопровождает движение, а не рождает его.

Выразительная вещь

Вот почему такое огромное значение имеет на кинематографе вещь. Вещь сама по себе выразительна, поскольку с каждой из них зритель всегда связывает целый ряд определенных представлений. Револьвер — немая угроза, несущийся гоночный автомобиль — залог спасения или вовремя поспевающая помощь. Игра же актера, связанная с вещью, построенная на ней, всегда была и будет одним из сильнейших приемов кинематографического оформления. Это — кинематографический монолог без слов. Вещь, с которой связан актер, может выявить настолько тонко и глубоко оттенки его состояния, которые не поддались бы никакому условному изображению жестом или мимикой. В «Броненосце «Потемкин» сам броненосец — настолько сильно и ярко поданный образ, что люди, связанные с ним, растворяются в нем, сливаются с ним органически. На расстрел толпы отвечают не матросы, стоящие у пушки, а сам стальной броненосец, дышащий сотней гневных грудей. Когда броненосец в финале картины бросается навстречу эскадре, упорно работающие стальные рычаги его машин как бы заключают в себе сердца людей, бешено бьющиеся в напряженном ожидании.

Режиссер — создатель ансамбля

Понятие ансамбля для кинорежиссера чрезвычайно широко, в него органически входит кроме людей также и вещь. И еще раз нужло вспомнить о том, что в окончательном монтаже картины работа актера встанет наряду, должна быть слита с целым рядом кусков, которые он не может видеть и о которых может только знать. Вот почему актер учитывается режиссером прежде всего как материал, подлежащий обработке. Обратим внимание, наконец, на то, что даже каждый актер по отдельности, в реальных условиях воспринимаемый как нечто целое, как фигура человека, движения которого воспринимаются как одновременная, связная работа всех частей его тела, — таковой человек часто не существует на экране. В монтаже режиссер строит иногда не только сцепу, но и отдельного человека. Вспомните, как часто в картинах мы видим и запоминаем отдельный персонаж, несмотря на то, что мы видели только его голову и отдельно его же руку. В своих экспериментальных лентах Лев Кулешов пробовал снимать движущуюся женщину, причем снимал руки, ноги, глаза и голову от разных женщин, в результате же монтажа получилось впечатление работы одного и того же человека. Конечно, этот пример не указывает на особый прием возможного создания в действительности несуществующего человека, но он чрезвычайно ярко подчеркивает утверждение, что образ актера даже и в пределах его короткой индивидуальной работы вне связи с другими акторами все же рождается не в отдельном моменте работы, но в съемке отдельного куска, а только в том монтажном соединении, которое эти куски сольют в экранное целое. Отсюда снова утверждение неизбежности точной работы и снова утверждение примата мыслимого монтажного образа над каждым отдельным элементом реальной работы перед объективом, и, естественно, конечно, — примата режиссера, носителя образа общего построения картины, над актером, дающим материал для этого построения.

Актер в кадре

Актер и экранное изображение

Я уже говорил о необходимости постоянного учета той прямоугольной рамки экрана, которая всегда включает любое снятое движение. Движения актера в реальном трехмерном пространстве опять-таки служат режиссеру только лишь материалом для выбора из них нужных элементов к построению будущего, плоского, вкомпонованного в точную рамку кадра изображения. Режиссер никогда не видит актера как реального человека, он мыслит и видит будущее экранное изображение и тщательно выбирает для него материал, заставляя двигаться актера так или иначе и различно меняя положение аппарата относительно него. Та же разрывность, как и во всем в кинематографе. Ни на минуту перед режиссером нет живого человека, всегда перед ним есть только ряд возможных элементов для будущего экранного построения. Этим отнюдь не утверждается какое-либо умерщвление, механизация актера. Он может быть насколько угодно непосредственным, и он совершенно но должен нарушать естественной слитности своих движений, но режиссер, управляющий аппаратом, в силу сущности кинематографического изложения, будет сам вырывать из слитной массы работы живого человека нужные ему куски. В то время, когда Гриффит снимал руки Мей Марш в сцене на суде, артистка, вероятно, плакала, когда щипала свои руки; она жила полной и настоящей жизнью, была включена в круг нужного переживания вся целиком, но режиссер для картины вырвал только руки.

Актер и свет

И еще один момент характерен для работы режиссера с актером — это свет, тот свет, без которого ни вещь, ни человек, ничто но существует для кинематографа.

Режиссер в ателье, управляющий светом, буквально творит, создает будущую экранную форму. Ведь свет это — то единственное, что действует на чувствительную пленку, только из света различной силы соткано то изображение, тот образ, который мы видим на экране. И этот свет существует не только для того, чтобы проявить — сделать видимыми — формы. Актер неосвещенный — ничто. Актер, освещенный просто для того, чтобы сделать его видимым, есть простая безразличная данность. Тот же свет можно видоизменить и построить так, чтобы он вошел органическим компонентом в работу актеру. Композиция света может многое удалить, многое подчеркнуть и выявить с такой силой выразительную работу актера, что становится понятным, что свет не просто условие для фиксации выразительной работы актера, но он сам является частью этой выразительной работы. Вспомните лицо священника в «Броненосце «Потемкин», освещенное снизу. Итак, работа актера над созданием экранного образа заключена в технически сложную рамку условий, специфически свойственных кинематографу. Глубокое знание этих условий принадлежит прежде всего режиссеру, и актер только тогда может достаточно широко и глубоко творчески включиться в работу создания картины, если он явится достаточно сильным и органически спаянным членом коллектива, то есть если его работа будет достаточно глубоко включена в круг предварительной работы сценариста и режиссера. Мы пришли в конце этой главы к тому же выводу неизбежности органического коллектива.

Режиссер и оператор

Оператор и аппарат

Когда выбраны и утверждены актеры, когда точно монтажно разработаны сцены, — приступают к фактической съемке. И в работу входит новое лицо — человек, вооруженный аппаратом, производящий самую съемку, — оператор. Здесь режиссер должен преодолеть новое препятствие: между набранным и приготовленным материалом и между будущим произведением искусства стоит съемочный аппарат и управляющий им человек. Все то, что было сказано о композиции движения в пространстве кадра, о свете, выявляющем кадр, о выразительном свете, — все это должно быть реально сближено с техническими возможностями съемки. Аппарат, появившийся на съемке, впервые вносит реальную условность в кинематографическую работу. Прежде всего — угол его зрения. Обычный взгляд человека охватывает лежащее перед ним пространство под углом, немного меньшим ста восьмидесяти градусов, то есть человек может видеть почти половину окружающего его горизонта; поле же зрения объектива значительно меньше. Угол его зрения равен приблизительно сорока пяти градусам, и вот уже режиссеру приходится отходить от обычного восприятия реального пространства. Направленный объектив съемочного аппарата уже в силу этой особенности не охватывает пространства, а выхватывает из него лишь часть, элемент, так называемый «кадр».

При помощи целого ряда приспособлений при аппарате может быть достигнуто еще большее сужение этого поля зрения; может быть изменена самая рамка, окружающая изображение, — это делают так называемые «каше». Мало того, что малый угол зрения ограничивает пространство, на котором развертывается действие в ширину и высоту, особым свойством съемочного объектива ограничена также и глубина захватываемого пространства. Актер, снимаемый очень близко, не только должен укладывать свои движения в тесные рамки кадра, опасаясь выйти за его границы, он должен также помнить о том, что нельзя отойти в глубину или приблизиться, потому что выйдешь из фокуса и изображение будет неясным. В том же съемочном аппарате помимо границ, стесняющих движение снимаемого материала, есть целый ряд приспособлений, которые но ограничивают, а, наоборот, расширяют возможность режиссерской работы. Вспомните хотя бы кадры Гриффита — лирические, нежные моменты, видимые как бы сквозь легкую дымку. Прием, несомненно, усиливающий впечатление снимаемой сцены, а это делается исключительно оператором, снимающим либо сквозь полупрозрачную легкую материю, либо специально сконструированным объективом. Вспомните исключительно впечатляющий кусок из «Броненосца «Потемкин», когда падающему, раненному па лестнице человеку вдруг летят навстречу каменные ступени; этого эффекта нельзя было бы достигнуть, не сделав специального приспособления к аппарату, позволяющего быстро повертывать его сверху вниз в течение съемки. В руках оператора находятся те реальные технические возможности, при помощи которых можно осуществить отвлеченный замысел режиссера. А эти возможности бесчисленны.

Аппарат и «точка зрения»

Когда аппарат стоит на месте, готовый к съемке, режиссер уже не только ориентируется на будущее экранное изображение, как он это делал, работая со сценарием или выбирая и подготавливая актера. Здесь он не только предполагает, воображает его. Смотря в «глазок» (специальное приспособление в съемочном аппарате), режиссер может реально видеть в уменьшенном виде то будущее изображение, которое впоследствии будет отброшено на экран. Сценарий написан, отдельные его задачи точно формулированы, план съемки каждой сцены, учитывающий ее пластическое и ритмическое содержание, готов, актеры выбраны и готовы к работе, вся предварительная работа закончена, и подготовленный материал должен быть заснят на пленке. Аппарат, готовый к съемке, олицетворяет собой ту точку зрения, с которой будет воспринимать экранное изображение будущий зритель. Эта точка зрения может быть различна. На любой объект можно смотреть, а следовательно, можно и снимать его с тысячи различных мест, и выбор какого-то одного определенного не может и не должен быть случайным. Этот выбор всегда связан со всей полнотой содержания той задачи, которую ставит себе режиссер, задавшийся целью так или иначе впечатлить зрителя. Будем сначала говорить хотя бы о простом показе формы. Предположим, что мы хотим снять папиросу, лежащую на краю стола. Можно так поставить съемочный аппарат, что отверстие мундштука папиросы будет точно глядеть в объектив, и в результате съемки на экране папиросы не окажется — зритель увидит полосу ребра стола и на ней черный кружок, отверстие мундштука, обведенное белой каймой картона. Значит, для того чтобы дать возможность зрителю видеть папиросу, нужно, чтобы и объектив съемочного аппарата «видел» ее. Нужно для съемки выбрать такое положение относительно объекта, при котором его форма в целом была бы видима наиболее ясно и отчетливо. Если нужно снять сломанную папиросу, оператор так ставит аппарат, чтобы объектив, а вместе с ним и глаз будущего зрителя, ясно видел надрыв бумаги и торчащий из него табак. Пример с папиросой элементарен – он только грубо определяет существенное значение выбора определенного положения аппарата относительно снимаемого объекта. Задачи, разрешаемые этим выбором, на самом деле весьма разнообразны и составляют одну из важнейших сторон совместной работы режиссера с оператором. Перейдем к более сложному. В задачу режиссера может входить не только простой показ формы данного предмета, но и его относительное положение в том или другом куске пространства. Положим, что нужно не только снять стенные часы, но и показать. что они висят очень высоко. Здесь задача выбора кадра усложнена новым требованием, оператор, выбирая положение для аппарата, либо отходит очень далеко, стараясь захватить часть пола и таким образом показать высоту, либо снимает часы, подойдя близко и снизу, подчеркивая их положение острым перспективным сокращением. Если принять во внимание, что материал, снимаемый кинорежиссером, может быть исключительно сложным по своей форме, то становится понятным, какую огромную роль играет выбор положения аппарата. Хороню снять паровоз — это значит суметь выбрать такую точку зрения, с которой сложная его форма будет наиболее полной и яркой. Верно найденная точка зрения определяет выразительность будущего изображения. Все, что говорилось до сих пор, относилось к съемке неподвижных объектов, не меняющих своего положения относительно аппарата.

Съемка движения

Работа еще усложняется, когда вводится момент движения. Объект не только имеет форму, но эта форма на изображении меняется в зависимости от его движений, и, кроме того, самое движение его имеет форму и также служит объектом съемки. Прежнее требование остается в силе. Аппарат должен быть так поставлен, чтобы все происходящее перед ним было видимо в форме наиболее ясной и выразительной. Почему так ярко впечатляет съемка парада войск, снятая сверху? Потому что именно сверху наиболее ясно и отчетливо можно наблюдать стройное передвижение масс войска. Почему так остро воспринимается несущийся поезд или гоночный автомобиль, снятый так, что он, показавшись вдали, приближается прямо на аппарат и пролетает близко от него? Потому что в перспективиом вырастании приближающейся машины наиболее ярко схвачена скорость движения. Если нужно снять автомобиль и сидящего в нем шофера, оператор ставит аппарат на землю вблизи машины. Если же нужно снять тот же автомобиль лавирующим среди экипажей по улице, оператор взберется на третий отаж, чтобы лучше схватить форму и смысл движения. Выбор положении аппарата может углублять выразительность снятого изображения во многих, направлениях. Съемка паровоза, налетающего на объектив, исключительно передает мощность огромной машины. В «Броненосце «Потемкин» дуло орудия, смотрящее прямо на зрителя, исключительно грозно. В «Нищей Стамбула» скачущие лошади сняты оператором из придорожной канавы снизу вверх, так, что вздымающиеся копыта проносятся как бы над головой зрителя, и впечатление бешеной скачки усиливается до максимума. Здесь работа оператора уже не является простой фиксацией постановки независимо от него работающего режиссера. Качество будущей картины зависит не только от того, «что снять», но и от того, «как снять». Это «как» должно быть направлено режиссером и осуществлено оператором.

Аппарат заставляет зрителя видеть так, как этого хочет режиссер

Выбирая положение аппарата, режиссер и оператор ведут за собой будущего зрителя. Точка зрения аппарата почти никогда но бывает точкой зрения обычного наблюдателя. Сила кинорежиссера в том, что он может заставить зрителя видеть предмет не так, как его легче всего увидеть. Аппарат, меняющий точку зрения, как бы «ведет» себя определенным образом. Он. как бы заряжен определенным отношением к снимаемому, он проникнут то повышенным интересом, впиваясь в деталь, то созерцанием общей картины. Он становится иной раз на место героя и снимает то, что тот видит, иной раз даже «ощущает» вместе с героем. Так, в «Кожаных перчатках» аппарат смотрит глазами побитого боксера, охваченного головокружением:, и показывает вертящуюся затуманенную картину цирка. Аппарат может «ощущать» и вместе со зрителем. Здесь мы сталкиваемся с чрезвычайно интересным приемом киноработы. С совершенной несомненностью можно сказать, что человек по-разному воспринимает окружающий его мир в зависимости от своего душевного состояния. Целый ряд попыток кинорежиссера был направлен к тому, чтобы путем особых приемов съемки вызывать определенную настроенность зрителя и тем усиливать впечатление от сцены. Гриффит начал снимать все печальное слегка затуманенным, объясняя это желанием заставить зрителя смотреть как бы сквозь слезы.

В картине «Стачка» есть интересный кусок. Рабочие на прогулке за городом. Впереди группы гуляющих гармонист. За первым планом, на котором ясно видна растягивающаяся и сжимающаяся гармонь, следует ряд кусков, в которых гуляющие сняты с различных точек зрения, иногда очень далеких. Но играющая гармонь остается во всех кадрах, она сделалась едва видимой, прозрачной. Пейзаж и идущая вдали группа видны сквозь нее. Здесь решена своеобразная задача. Режиссеру хотелось, развертывая картину прогулки, вводя ее в широкую обстановку пейзажа, сохранить вместе с тем характерный ритм издали доносящейся музыки. И это удалось. Удалось благодаря тому, что оператор сумел найти конкретный прием для осуществления мысли режиссера. Для съемки другой сцены пришлось оклеивать гармонь черным бархатом, пришлось иметь дело с точным учетом относительной экспозиции при съемке пейзажа и отдельно гармони. Нужно было произвести ряд расчетов, требующих специального знания операторского искусства и технической изобретательности. Здесь полное слияние режиссера и оператора было неизбежно, и оно обусловило успех достижения. Мысль режиссера в его работе над выразительностью экранного образа получает конкретное осуществление только тогда, когда технические знания и творческая изобретательность оператора идут в постоянном контакте, иначе говоря, тогда, когда оператор является органической частью производственного коллектива и принимает участие в создании киноленты с начала до конца.

Оформление кадра

Выбор точки зрения аппарата является частным моментом в работе выбора места съемки. При работе на натуре (а в среднем 50% каждой съемки ведется вне ателье) оператору с режиссером приходится прежде всего выбирать тот кусок пространства, на котором будет развертываться сцена. Этот выбор, как и все в киноработе, не должен быть случайным. Натура в кадре никогда не должна служить только фоном для снимаемой сцены, она должна органически входить в ее целое, должна сделаться частью со содержания. Всякий самодовлеющий фон для «фона» противен самой сущности кинематографа. Если режиссеру в данном куске нужен только актер и его работа, всякий фон, кроме ровной, не привлекающей внимания поверхности, будет только красть часть внимания зрителя и тем самым уничтожать, обесценивать, по существу, основной прием киноискусства. Если кроме актера в кадр вводится еще что-то, то это что-то должно быть связано с общим заданием сцены. Когда в «Водопаде жизни» Гриффит показывает юношу Бартельмеса по колено в густой траве, окруженного дрожащими, колеблющимися от ветра белыми цветами ромашки, в этом кадре кусок натуры не служит случайным фоном, он, правда, в сентиментальном плане, но ярко дополняет и усиливает поданный образ. Работа над «смысловым» оформлением кадра, необходимость органической связи между развертывающейся сценой и ее окружением настолько необходимы, что одним из сложнейших моментов предварительной работы оператора и режиссера является отыскание и фиксация нужных мест для натурной съемки.

Одним из первых требонанний, которые предъявляются к постановочной работе кинорежиссера, является точность. Если им задуман экранный образ сцены, если он хочет, снимая, получить тот материал, из которого он сможет создать задуманное, он неизбежно должен о каждом снимаемом им куске думать, как об элементе будущего монтажного построения, и чем точнее будет его работа в пределах каждого снимаемого элемента, тем совершеннее, тем ближе подойдет он к возможности осуществления своего замысла. Отсюда же вытекает своеобразное отношение кинорежиссера к актеру, вещам, ко всему реальному, с чем он работает в процессе постановки. Каждый отдельный кусок пленки, который использует режиссер для съемки нужного ему элемента сцены, должен быть использован так, чтобы его длина точно соответствовала тому общему заданию, которое лежит в основе экранной трактовки данной сцены. В каждом снимаемом куске начинается какое-то движение, доходит до известной нужной точки, и время, которое нужно для этого движения, должно быть точно установлено режиссером. Если движение ускорилось или замедлилось, полученный кусок будет больше или меньше нужной длины. Элемент сцены, отойдя от заданной ему величины, впоследствии, в процессе монтажа, нарушит стройность задуманного экранного образа. Все, что случайно, не организовано, все то, что не приведено в строгое подчинение монтажному построению, которое мыслит режиссер, представляя себе экранное изображение каждой данной сцепы, — все это неизбежно приведет к неясности, нечистоте в окончательной работе монтажного оформления сцены. Сцена впечатляет с экрана только тогда, когда она хорошо смонтирована. Хороший монтаж получится только тогда, когда в нем верно будет найден ритм, а этот ритм зависит от относительной длины кусков, длина же кусков находится в органической зависимости от содержания каждого отдельного куска. Поэтому-то режиссер и должен все снимаемое им заключать в жесткие, строгие временные рамки.

Предположим, что мы монтажно снимаем сцену с актором. Сцена такова: актер сидит в кресле в напряженном ожидании возможного ареста, он слышит, что к двери кто-то подошел; напряженно всматриваясь, видит, как ручка двери начинает шевелиться. Актер медленно высвобождает револьвер, засунутый между спинкой и сиденьем кресла, дверь начинает отворяться, актер быстро направляет револьвер, но неожиданно входит вместо ожидаемых агентов ребенок со щенятами (кусок из картины «Вне закона»). Монтаж намечен так: 1) актер, сидящий в кресле, меняет положение, услышав стук; 2) его напряженное, всматривающееся лицо; 3) снята отдельно шевелящаяся ручка двери; 4) крупно – рука актера, медленно ощупывающая и вытягивающая ручку револьвера; 5) приоткрывшаяся дверь; 6) актер направляет револьвер; 7) в дверь входит мальчнк со щенятами. Элементы сцены, в которой внимание зрителя перебрасывается то на человека, то на дверь, сосредоточивается то на движущейся ручке, то на руке актера или револьвере, в конце концов должны слиться на экране в единый образ непрерывно развивающейся сцены. Несомненно, что для создания резкого перелома между медленно нарастающим напряжением и неожиданно быстрым разрядом режиссером должен быть задан определенный, творчески найденный ритм монтажа. Каждый элемент сцены нужно снимать отдельно. То, что делает актер при съемке каждого куска, должно быть точно ограничено временем. Но мало установить, временные границы, в этих границах актер должен сделать ряд движений, насытить каждый кусок ясным и выразительным пластическим содержанием. Если оставить место случайности в работе актера, то не только пауза, замедление, но и лишнее движение, сделанное актером, уже нарушит те временные границы, которые непременно должны быть поставлены режиссером. Это нарушение, как мы уже говорили, изменит длину куска и тем самым нарушит стройность целого построения сцены. Мы видим, таким образом, что не только временные границы должны быть точно установлены, но также и сама форма движения, уложенная в них; само пластическое содержание работы актеров в каждой отдельной сцене должио быть выполнено точно, если режиссер хочет достигнуть какого-то результата в создании того окончательного образа сцены, который будет впечатлять зрителя, проходя на экране уже не в действительной, а кинематографической форме. Точность работы в пространстве и во времени является тем неизбежным условием, выполняя которое, работник кинематографа сможет овладеть ясным и ярко впечатляющим экранным изложением. То же стремление к точности должно управлять режиссером и оператором не только при построении сцены, но и при выборе кусков натуры, из которых будет создано пространство на экране. Казалось бы, если для съемки нужны река или лес, достаточно отыскать «красивую» реку, и можно начинать съемку. На самом же деле режиссер никогда не ищет ни реки, ни леса, он ищет «нужные кадры». Эти «нужные кадры», точно отвечающие заданиям каждой сцены, могут оказаться разбросанными по десятку различных рек, но в картине они будут соединены в одно. Режиссер не «снимает натуру», он использует ее для будущей монтажной композиции. Композиционные задания могут быть настолько строги, что режиссер и оператор иногда насильственно деформируют, перестраивают кусок натуры, стремясь найти нужную форму. Обломить мешающие ветви, спилить лишнее дерево, пересадить его туда, где оно необходимо, запрудить реку, наполнить ее льдинами — все это характерно для работника кино, всегда, всеми способами использующего натурный материал для построения нужного экранного образа. Использование натуры как материала достигает крайнего своего выражения в постройке натурных кадров в ателье, когда из настоящей земли, настоящих камней, песка, живых деревьев и воды точно «строятся» в ателье именно те формы, которые нужны режиссеру. Выбор места съемки и установка точки зрения аппарата, в целом технически определяемые как выбор кадра, всегда усложнены еще одним условием. Это условие — свет. Выше уже говорилось об огромной роли света. Он создает в конце концов ту форму, которая переносится на экран. Только когда объект освещен нужным образом и с нужной силой, он готов для съемки. Изображение на пленке, отброшенное на экране, есть лишь комбинация светлых и темных пятен. На экране нет ничего, кроме света различной силы, и понятно поэтому, что, управляя светом на съемке, мы совершаем фактическую работу оформления будущего изображения. Вместе с тем ощущение качества и интенсивности света, учет непосредственной связи между объектом и возможным его изображением на пленке связаны исключительно с техникой оператора.

Лаборатория

Все, что было сказано в плане необходимости тесной связи всех работающих в производстве кинокартины, относится в полной мере и к оператору. Через режиссера, работу которого над процессами, протекающими в действительности, он превращает в материал кинематографический, оператор связывается с другими членами производственного коллектива: с актером и сценаристом. Он же, в свою очередь, служит связующим звеном между режиссером и работниками лаборатории, которая является ближайшим этапом обработки материала кинокартины, непосредственно следующим за съемкой.

Только после проявления негатива и печатания позитива режиссер наконец получает в чистом виде кинематографический материал, из которого он может строить свое произведение. Так же, как и любой этап кинопроизводства, лаборатория включает в себя не только простое, механическое проведение шаблонных процессов (химической обработки снятой пленки). Ее задания часто служат продолжением мысли, родившейся у сценариста, прошедшей через режиссера и оператора. Гриффитовские сумерки в «Америке» не были бы осуществлены без проявителя нужного состава и качества. Только тогда, когда появляются на свет все куски, необходимые для создания картины, уже в виде изображений, напечатанных на лентах позитивной пленки, только тогда кончается органическая связь между всеми работниками кинопроизводства, которая обусловливала единственную возможность создания настоящего, полноценного произведения.

Режиссер приступает к комбинированию, склейке разрозненных кусков в целое. Он остается наедине с монтажом, с основным творческим процессом, о котором говорилось в начале книги.

Коллективизм — база киноработы

Книга о кинорежиссере охватила всех работников кинопроизводства. Это и не могло быть иначе. Фабрика кинолент обладает всеми свойствами, присущими индустриальному производству. Руководящий инженер не сможет сделать ничего без мастеров и рабочих. И их совместные усилия не приведут к хорошему результату, если каждый работник ограничится лишь механическим исполнением своей узкой функции. Коллективизм — это то, что делает каждую, даже самую незначительную чатсь работы живой и органически связанной с общей задачей. Кинематографическая работа такова, что чем меньшее количество людей принимает в ней непосредственное органическое участие, чем разрозненнее их работа, тем хуже получится окончательный продукт производства – кинокартина.