М. И. Ромм Том IIIУроки последних фильмов

Сегодня вместо обычного занятия я проведу беседу о картине «Девять дней одного года», потому что я все время был занят этой картиной и ни о чем другом не думал. Может быть, кто-нибудь из вас захочет высказаться, мне это будут очень интересно.

Перед этой картиной у меня был перерыв в пять, почти в шесть лет после «Убийства на улице Данте». А так как сценарий той картины был написан в 1945 году, я не могу отнести ее к 50-м годам. Таким образом, перерыв был гораздо большим — с 1953 года, когда я кончил картину «Адмирал Ушаков».

(. . .)

Я никогда раньше не бывал в простое, всегда работал картину за картиной, и впервые в жизни оказался в положении человека, ничего не делающего. И я предпочел вытащить старый сценарий и поставить его, потому что не знал, какой новый сценарий делать и как заново родиться на свет.

Но когда я ставил «Убийство на улице Данте», я вдруг заметил, что повторяю мизансцены, которые уже были мною когда-то поставлены. Так у меня актеры уже сидели, ходили; вот в этом рисунке и ритме я уже когда-то решал сцену. И я не мог из этого выскочить, хотя понимал, что это гибельно для художника, большого или маленького — все равно.

Ведь каждый раз в кинематографе художник имеет дело с неповторимым явлением — *должен* иметь дело с неповторимым явлением. Решение о том, как снимать людей, которые встретились у тебя на экране для такого-то дела, что является зерном сцены, какую форму она должна приобрести,—это решение каждый раз должно быть каким-то открытием,

Ребенок видит мир необыкновенно свежо и ярко. И молодой человек тоже. Чем человек становится старше, тем больше он перестает удивляться. Я до сих пор помню, как в 1920 году впервые увидел Ленинград зимой. Это было необыкновенной силы ощущение — своеобразие и красота этого города меня потрясли. Потом, много лет спустя, я вновь оказался в Ленинграде и старался воскресить то чувство. Нет, его уже не было, мои глаза уже насмотрелись на разные города и холоднее смотрят на мир. Какое-то необыкновенной силы первое впечатление от чужого города или от человека, встреченного тобой,— оно потом не восстанавливается.

Еще страшнее, когда художник так начинает подходить к делу своих рук, когда он превращается в ремесленника и начинает использовать удобные, быстро находимые приемы. А ведь вокруг стоит съемочная группа, которая считает, что мастер все умеет, к тому же есть план. Можно сделать наезд, панораму, есть глубинная мизансцена — чего он думает? Все так ясно. Актеры срепетировали, снимай, и все. Но снимаешь и видишь,. что это искусственное приспособление, вторичное искусство, не впервые пережитая сцена, а остатки каких-то уже ранее пережитых сцен.

Картина «Убийство на улице Данте» доставила мне очень много горя (именно — горя), и после нее я принял решение, которое, может быть, прозвучит несколько наивно и механически, но я сказал себе: «Даю слово, что я никогда в жизни не поставлю ни одной исторической и ни одной иностранной картины. Я буду делать картины только про моих современников, про людей, которых я знаю лично, про вещи, которые я знаю лично; процессы, которые происходят в нашей стране и свидетелем которых — хорошим или плохим — я был».

Но для этого мне пришлось отдирать наросшую шкуру навыков, профессиональных приспособлений, глубоко въевшихся в меня привычек — в дурном и хорошем. Во всем, начиная со сценария, проявляются эти подлые привычки: использовать до конца сюжетное .положение, выжать его насквозь. Тут есть много известных приемов: появился в начале карандаш — ага, хорошо, значит, нужно его использовать в середине, в конце картины. Это так легко, эффектно, само просится.

Внутри сцены, когда пишешь диалог,— то же самое. Рука сама сочиняет какие-то вещи, даже помимо твоей воли, и все делается удобно: сцена для актеров очень удобная, и играть ее выгодно. И все время чувствуешь, что тут половина или три четверти ремесла.

Я не хочу сказать, что в своей новой картине я полностью освободился от ремесла. Нет, к сожалению, далеко не полностью, потому что это довольно мучительный процесс — самопереучивание, его в одной картине не сделаешь. Но что-то мне удалось. И то, что картину, в общем, принимают, особенно молодые физики, значит, что чего-то достичь мне удалось, хотя, если говорить совсем честно, сама тема картины, то, что человек дважды облучается, и этот драматический конфликт Гусева с женой, и прочее — это, в общем, неправда. Я понимаю, что это неправда, и понимаю, что было бы в тысячу раз умнее, и тоньше, и глубже делать картину без такой драмы или мелодрамы. Однако я не смог этого избежать. Мне пришлось сознательно пойти навстречу драматизации основного положения, чтобы развязать себе руки в каких-то других сторонах картины и начать работу, которую мне, может быть, уже поздно делать, потому что все-таки на днях мне будет 61 год, но тем не менее я надеюсь ее завершить.

*(. . .)*

В этом году появится довольно много картин, в которых намечается, по-моему, великолепное движение кинематографа вперед. В их числе — ряд картин молодых режиссеров, по-моему, очень интересных, очень свежих. Сейчас можно работать гораздо смелее. Многим это еще совсем не поздно. Для меня эта картина явилась каким-то отчетом в той работе, которую я проделал за это время над собой.

Я делал картину с молодым оператором Германом Лавровым, которому очень благодарен за помощь (он, по-моему, очень хороший оператор), благодарен за то, что он смело пытался найти новые дороги и в то же время целиком подчинил себя жесткому режиссерскому замыслу, снабженному гигантским количеством слов. Ведь в основном это картина-диалог. В ней почти нет пластического материала самого по себе. Это картина-размышление — размышление о нашем времени. Мне хотелось разобраться во многом: и в отношениях нескольких поколений — старшего, среднего и младшего, и в том, что такое творческий человек, и как он относится к своему делу.

Для меня было довольно безразлично, что Гусев занимается термоядерной энергией. Это было удобно, потому что данная проблема стоит на острие современной науки. Но мне кажется, что режиссер Скуйбин, который сейчас ставит картину «Суд», ставитее**,** умирая,— что этот режиссер больше похожна Гусева, чем большинство современных физиков.

Эта картина посвящена не тому, что термоядерники облучаются, а тому, что для человека, который выбрал своим уделом творчество (любое — научное или какое-нибудь другое), вся жизнь сосредоточивается на этом деле, он отдает себя ему целиком.

Скуйбин, который поставил «Жестокость» и «Чудотворную» — картину, которую многие сочли средней,— уже во время работы над «Чудотворной», казалось, больше не в состоянии был заниматься режиссурой. Я знаю по себе, что такое поставить картину, какой это гигантский физический труд. Скуйбин уже не держит голову, он уже не может поднять руку, но он ставит «Суд» по Тендрякову.

Я один раз увидел, как подъехала машина и .из нее вышел пьяный человек и пошел — сгорбившись и пошатываясь, еле стоя на ногах. И вдруг увидел меня. Он выпрямился, пошел навстречу, улыбнулся, протянул мне руку. Пожать руку он уже не может. Это был Скуйбин. И он стоял так до тех пор, пока я разговаривал с ним. Я поспешил уйти, а когда оглянулся, опять увидел того же согнувшегося, едва бредущего на съемку режиссера. Свою картину я и посвятил таким людям.

Когда мы говорили Скуйбину, что он не сможет поставить еще одну картину, он отвечал, что если не будет ставить, то умрет послезавтра, а если будет, то проживет, еще год. «Дайте мне прожить еще год» — вот этой теме я и посвятил картину, хотя в ней есть элементы для современной науки, в общем, не характерные.

Люди облучаются, но это необязательно, во-первых, а во-вторых, экспериментатор облучается не чаще кого-либо другого.

Тема картины, современность ее проблематики были продиктованы теми соображениями, о которых я уже сказал: мне после громадного перерыва нужно было бы во что бы то ни стало сделать вещь о людях, которых я знаю, об интеллигенции в эти годы.

Исходя из этого мы и строили все в картине. Мы решили делать картину-спор, который в ней впрямую и не решается. Изо всех сил мы старались как можно больше растревожить зрителя, заставить его задуматься над существом нашего времени и, в частности, над ролью науки, над отношением к жизни, к науке, друг к другу наших людей.

Тема очень острая, резкая, и мы решили попробовать сделать картину по мере возможности высокоинтеллектуальную, совершенно не думая о том, будет ли ее смотреть зритель, привыкший к «золотым симфониям» и аргентинским фильмам, подготовлен он к ней или нет. Мы надеемся, что советский человек подготовлен к тому, чтобы всерьез принимать любое зрелище. Правда, очень много сделано для того, чтобы испортить зрителя. Огромное количество глупейшей продукции, особенно зарубежной, постепенно приучает серьезных людей не ходить в кинематограф. Но нужно когда-то начинать бороться с этим. Значит, пусть люди подумают — решили мы.

Отсюда пошли те вопросы, которые естественно возникают. Все они более или менее связаны с физикой, потому что выбрана была физика. Если бы для этой темы было взято что-то другое (искусство, медицина или еще что-нибудь), очевидно, шли бы другие разговоры, и те же вопросы решались бы на каком-то другом материале. В данном случае они решались на материале физики.

Мы не стремились объяснять существо самой физической проблемы— его немыслимо объяснить, хотя я сейчас, по свидетельству наших консультантов, нахожусь на уровне участника конференции физического института. Они заставили меня прочесть краткую лекцию о том, над чем работает Гусев, в чем его ошибка. Я прочел такую лекцию (она длилась полтора часа), и они сказали, что это на уровне конференции их института и я могу ставить картину. Но в действительности мне нужно было бы поставить еще три картины, чтобы понять, что они делают.

Мы были однажды в одном из институтов свидетелями поразительного разговора десятка молодых людей (один из них был сравнительно пожилым, около сорока лет, остальные — от двадцати пяти до тридцати). Докладывался вопрос об оптических приспособлениях для наблюдения того самого эффекта, став очевидцем которого, Гусев облучился. Дело в том, что он смотрит в глазок. Смотреть можно только до тех пор, пока ничего не получается. Когда получается — смотреть уже нельзя. А надо зафиксировать кратчайшую вспышку плазмы, которая продолжается сотую долю секунды, причем развивается температура порядка 10 миллионов градусов. Это происходит в абсолютном вакууме. Чтобы успеть это снять и как-то зафиксировать, есть много систем. Один молодой человек предлагал систему наблюдения, куда входит и телевизор, и съемочная камера, и сложнейшие оптические приборы, и необычайной тонкости приспособления для отметки времени. Он предложил ее как наилучшую, наиболее современную.

Молодые люди, очень иронические, подпускали друг другу шпильки. Половина заседания прошла в хохоте. Сострят — и раздается смех. В общем, мы знали, о чем идет спор, но абсолютно не понимали, что же именно говорят, как будто речь велась на каком-то марсианском языке.

Один говорит:

— Вы предлагаете то-то и то-то?

— То-то и то-то.

— А так, по-вашему, лучше? — и что-то написал на доске, какую-то формулу. Раздался громовой хохот. То, что смех возник от формулы, для меня было неожиданным. Формула отражала ошибку, которая, по-видимому, представляла этап, уже пройденный этой лабораторией.

Но хотя они говорят на марсианском языке, по отношениям, по системе жизни эта молодежь чрезвычайно похожа на вгиковскую. Она поражает необыкновенно высокой интеллектуальностью, образованностью в своей области. Это люди, которые свободно обращаются с лос-аламосской системой, которые по маленькой публикации угадывают, что за ней стоит, оперируют английским, американским опытом.

Интересная история произошла, когда Курчатов на одном из международных симпозиумов только обмолвился, что у нас начата работа над управляемой термоядерной реакцией. На него посыпались вопросы, но он ничего не ответил, кроме общеизвестных слов, как вакуум, магнитное поле, электрический разряд. И этого оказалось абсолютно достаточно, чтобы во всем мире немедленно начали работать над тем же, причем через месяц их системы были очень похожи на те, с которых начали мы. А ведь показали только хвостик. По этому поводу было специальное совещание о том, кто же рассекретил это? А все дело было в маленькой оговорке. Такие же оговорки бывают и у американцев. В картине есть эпизод, в котором Гусеву якобы удалось получить нейтроны. Сначала это вызывает дикий восторг, а потом оказалось, что это не ядерная реакция.

Действительно, в один прекрасный день у наших физиков при определенном поле и глубине вакуума пошел поток нейтронов.

Что такое вакуум — нам понять трудно. Я думал, что откачивают воздух, и все. Но там должен быть вакуум, который исчисляется, допустим, одной десятимиллионной атмосферного давления. Насосов, которые могли бы так откачивать, нет, их физически не может быть в природе. Совершенно на другом принципе основан механизм, который уничтожает ядро за ядром, когда уже откачан воздух: оставшиеся ядра просто прилепляются к стенкам. Это и есть глубокий вакуум. В металле толщиной в несколько пальцев бывают микротрещины, которые ничем нельзя обнаружить, и они могут пропускать отдельные нейтроны. Чтобы найти и устранить такую трещину, иногда нужно потратить месяцы. Это работа каторжная и необыкновенно изобретательная.

И вот однажды пошел поток нейтронов. Было выпито три ведра шампанского. Торжество в институте было гораздо больше того, что я изобразил. Один сухопарый, нервный человек попытался встать на голову, но не смог удержаться и упал. Он пытался это сделать, потому что не знал, как еще выразить свой восторг. Но у нас народ осторожный: решили не публиковать, пока не подтвердится, что это термоядерная реакция. Не подтвердилось. А через два года американцы опубликовали, что вопрос получения термоядерной реакции находится накануне разрешения: в такой-то лаборатории такого-то университета достигнут поразительный эффект. И весь институт Курчатова хохотал: все поняли, что американцы натолкнулись на то же самое явление. Действительно, прошло два месяца — американцы замолчали.

Почему же наши поняли, что это то же самое явление? Потому что по одной оговорке в одной из рецензий можно было понять, какой эффект они наблюдали. Это было то же самое.

Все это — международный характер физики, связи, которые нащупываются с разными странами, то, что это балансирует на грани войны и мира, связано с невиданными и неслыханными событиями, необычайно опасными и в то же время сулящими человечеству огромные преимущества,— все это заставило нас искать соответствующий стиль картины. Мы решили монтировать ее резко, не допуская ни одного наплыва и ни одного затемнения, соединять кадры самой противоположной освещенности или характера, сталкивать их впрямую. Манеру освещения выбрали тоже резкую, свет и тень давали настолько контрастно, насколько это возможно при работе нашей лаборатории, чтобы это были настоящий свет и настоящая тень.

Мы избегали знаменитого так называемого кинематографического «режима», когда небо не темное и не светлое, условная ночь, при которой все видно. Молодой оператор Лавров пошел на это с большой смелостью.

Не все удалось ему, так же, как и мне, главным образом потому, что огромное количество напряженных разговорных сцен ставило границы изобразительной остроте картины: как бы смело ни работал оператор, нельзя раздражать зрителя.

Насколько возможно, мне кажется, Лавров выдержал условия, которые я ему поставил, и картина снята им, по-моему, на современном кинематографическом языке.

Современными мы хотели сделать и отношения между людьми, но натолкнулись и здесь на очень большие трудности. Знаменитая и очень хорошая система Станиславского, по которой воспитываются все советские актеры, вероятно, дурно понята и уже несколько выродилась у современных педагогов, потому что, я думаю, Станиславский вовсе не старался, как это делается сейчас, сводить каждую сцену к очень простому внутреннему решению. Впервые я столкнулся с этим, когда начал беседовать со своими актерами и Лаврова сразу спросила: «Кого я люблю, Куликова или Гусева?» Я ответил, что мне это пока не известно, я не знаю. Она говорит:

— Тогда я не могу играть.

И Баталов задал тот же вопрос:.

— А что играть в данной сцене? Я ее люблю? Я говорю:

— Не знаю, потом об этом подумаем. Тут есть более сложная задача. Он говорит:

— Я так не могу, я должен знать. Все эти сложности кладутся на то, что я ее люблю, ревную или еще что-то, Так же рассуждала и актриса; — Если я люблю Гусева, и все это сделано от досады на него, я понимаю, что мне играть в ресторане. Если я этого не знаю, мне нечего играть, я ничего не могу подложить под сцену.

Что же получалось? Сцены были задуманы гораздо сложнее, чем «люблю — не люблю» или «не хочу умирать, хочу жить». «Люблю», «боюсь»—эти определения проще, примитивнее, чем действительные жизненные отношения. Я понимаю, когда подкладывается подтекст, чтобы обогатить сцену. Вот семья сидит за столом, пьют чай, и текст такой: «Хочешь бублик? — Не хочу бублика», а за этим лежит, предположим, вражда, ненависть, ревность. Это усложняет диалог, делает сцену более глубокой, многоплановой.

У нас же происходит обратное явление, то есть под сцену, которая была задумана сложнее, подкладывался более простой подтекст. Ряд слов при этом оказывался лишним, вся мысль как-то упрощалась. Правда, все делалось гораздо яснее и как будто бы понятнее. Но мне было труднее.

Я понял, что и в актерской работе, так же как и в работе режиссера и в работе драматурга, у нас наросла целая шкура привычных штампов, которые только кажутся высоким искусством, а по-настоящему представляют собой самое настоящее ремесло, от которого нужно освобождаться. Освобождаться же от него трудно.

Когда-то мне было легко работать с актерами.Не было случая, чтобы у меня возникал с ними неразрешимый спор. А сейчас впервые работа над картиной прошла в беспрерывных спорах с доброй половиной исполнителей, если не больше. Я не то что не мог *показать, как* играть, но не умел *объяснить, что* играть. Я целый ряд кусков переснимал, очень многими оставался недоволен и испытывал тяжелейшие мучения. Из этих мучений был, конечно, выход: снять попроще. И все довольны: «Вот, Михаил Ильич, как хорошо все лепится, все сыграно». А это как раз те куски, которые меня наименее удовлетворили при съемке и меньше мне в картине дороги сейчас. Когда я вижу их, я закрываю глаза, потому что знаю, что из этого можно было извлечь гораздо больше, увидеть сцену свежее.

То же относится и к изобразительному решению. Немного есть кусков, которые мы с Германом считаем по-настоящему увиденными. По-моему, он блистательно снял сцену на аэродроме, когда объясняются два человека, а над ними — крест из плоскостей самолета. Это всего четыре лихтвагена на огромном аэродроме. Я бы сказал, что это — окончательный эпитет. Скажем, если возьмете строку: «И грянул бой, Полтавский бой!» — попробуйте изменить слово «Полтавский» на другое. Ничего не выйдет, ни «могучий бой», ни «кровавый», ни «решительный», ничего другого взять нельзя. Мне кажется, что так Лавров нашел этот крест. Или кадр, когда Гусев проходит мимо стены. Эта стена стоит на «Мосфильме», рядом с павильоном, стоит давно. А после того, как Герман Лавров снял этот кадр, где маленький Гусев проходит возле большой стены, уже назавтра там организовали пивной склад для другой картины, потому что показалось: вот в чем успех — стена. Но дело, конечно, не в стене.

Мы начисто отказались в картине от музыки. Через несколько дней ко мне подошел заведующий музыкальным отделом студии и говорит:

— Михаил Ильич, у нас траур: четыре картины начисто отказались от музыки. Я говорю:

— Ничего, я могу вас утешить: в следующей моей картине будет музыка, и музыкальный отдел заработает снова, если картина будет удачная.

Это поразительное свойство — подражательность в искусстве. Как раз в этой картине я, сколько мог, старался освободиться и от своего прошлого и от подражания вообще. За время работы над ней я не смотрел никаких фильмов, ни советских, ни заграничных (видел, может быть, одну картину). Вам легче, вы моложе меня, а мне гораздо труднее освободиться от груза привычек. И все же мне кажется, что кое-что мне удалось в этой работе преодолеть.

Для меня ее урок очень велик. Я утвердился в решении делать картины о своих современниках. Следующую картину я сделаю еще ближе к себе. Я постараюсь рассказать в ней о людях моего поколения, о человеке, с которым я не только лично знаком, но о котором знаю все — его прошлое, чем он жил, чем дышал и чем дышит сейчас. И дальше, сколько мне осталось времени, постараюсь искупить свои предыдущие ошибки.

... Еще одно замечание, которое я хочу сделать вам в порядке добровольного самоотчета перед вашими сценарными курсами. Я думаю, что вам это интересно.

Начиная картину, мы с Лавровым, Колгановым, Храбровицким и Инденбомом чрезвычайно тщательно разработали режиссерский сценарий, весь он был зарисован. При этом у нас были небольшие споры с Колгановым, который обнаружил чрезвычайное пристрастие к крупным планам и монтажному построению сцен. Он пытался сделать соответствующие разработки, мы с ним не соглашались и в конце концов решили с Германом, что будем работать по мере возможности длинными кусками с движением камеры.

Кто-то из польских критиков считает это одним из основных признаков современного кинематографа. По-моему, это глупо, потому что такого признака современности, как длинный кусок или скольжение камеры, быть не может. Совершенно не в этом дело. В данной картине мы первоначально думали работать длинными кусками не потому, что это стиль 1962 года, а потому, что картину, в которой тирада Куликова в ресторане занимает 80 метров, причем герои сидят за столиком, не встают и не ходят, или разговор о дураках, который тоже занимает метров 70—80 и в котором никакие перебивки невозможны, нам казалось неверным строить так, что один эпизод решается в коротких кадрах, а другой — в очень длинных. Поскольку вся картина разговорная, мы и решили сделать длинные кадры генеральным приемом этой картины. А потом, когда стали работать конкретно, мы пришли к другому убеждению, и не только по-разному в отношении длительности решали эпизоды, но и внутри одного эпизода — например, ресторана — прибегали к разным приемам, что поначалу казалось моим ученикам, которые практиковались на картине, беспринципностью. Они даже пришли ко мне — пятеро — с таким заявлением:

— Михаил Ильич, почему вы, так точно разработав сцену в ресторане в духе 1960 года, потом изменили этому и стали снимать эпизоды по-другому?

Потому что оказалось, что дороже всего каждый кусок — при учете того, конечно, в какой эпизод он входит, соблюдая общую форму эпизода,— все-таки решать в зависимости от характера этого куска. В ресторане стоят подряд два больших эпизода. Один из них, когда героям начинают подавать на стол и Гусев спрашивает: «Что вы молчите? Что вас мучает? Вы хотите мне что-то сказать?» — «Да, нам нужно поговорить».— «Ну, говорите, я вас слушаю». И отсылает официанта: «Мы сами нальем». Смоктуновский, сказав: «Вот Цительман», уходит. А Леля говорит: «Вот что, Митенька». Второй — сцена объяснения Лели с Гусевым — идет после этого.

Оба куска мы решили снять с помощью циркульных рельсов, уложенных вокруг стола. Там был поставлен кран, и мы могли ездить вокруг стола, приближаться к человеку, отъезжать, брать то двух, то трех вместе, то выезжать на совсем крупный план. Мы так и сняли разговор Лавровой и Баталова — путем медленного объезда вокруг стола в одном куске, сначала через него на нее, а к концу — с противоположной точки зрения. Точно так же, но с большим разнообразием движения был снят предыдущий эпизод.

Во втором случае — в разговоре Баталова и Лавровой — прием полностью оправдался, это движение оказалось органичным. В первом же случае, до этого, в сцене троих, при просмотре на экране этого куска я остро почувствовал, что такое медленное движение и повороты камеры для данной сцены не органичны и нужно прибегнуть к монтажному приему. Я переснял ее примерно в 8 кадрах разной крупности с частыми движениями и поворотами, но в более традиционной манере. И кусок этот стал лучше, хотя актеры сыграли точно так же.

Вот стоят рядом два куска, а ученики спрашивают: «Почему такая беспринципность? Почему один кусок снят длинным восьмидесятиметровым планом с движения, а другой снят монтажно?» На это трудно ответить что-нибудь, кроме того, что, по-моему, так лучше, хотя они стоят рядом, в одном эпизоде ресторана и как будто должны подчиняться одному и тому же закону. Вероятно, их можно было бы соединить вместе в еще более долгом движении, но оказалось, что это почему-то невыразительно.

Мне кажется, что в искусстве это необъяснимое «почему-то» очень важно. Чем больше режиссеры начинают работать «почему-то», без точного понимания — *почему,* но с точным ощущением результата, тем куски получаются интереснее и свежее.

Я вам все это рассказываю потому, что сейчас очень занят этой картиной и уроками, которые можно из нее извлечь,— уроками жизненными и всякими другими. Мне хотелось быть перед вами максимально честным.

Я не считаю, что в картине мне все удалось,—повторяю это в третий или четвертый раз. Не удалось по разным причинам. Я очень благодарен актерам, которые работали у меня, хотя и жаловался, что приходилось с ними спорить. Мне пришлось столкнуться с новой актерской школой, главным образом с актерами театра «Современник», которые находятся, по-моему, в великолепной форме. Я имею в виду Евстигнеева, Никулина, которые сыграли у меня, может быть, и маленькие роли, но это, несомненно, интересные актеры.

Огромная сила Баталова заключается в его поразительном чутье правды и отвращении к штампу. Но и у него есть свои недочеты, как и у Лавровой и Смоктуновского. Каждый из них дал мне очень много, и я надеюсь извлечь для себя какие-то уроки из работы с ними, потому что в вопросе актерского исполнения нужно о многом задуматься.

Меня часто поражает, почему так получилось: казалось бы, формальная французская школа, которая обучает актера в основном технике, ставит перед ним задачи, которые кажутся нам поверхностными, эта школа достигает поразительных результатов. Мне, например, рассказывали, что во французской актерской школе приняты такие упражнения: человек должен войти и сказать слово «нет», или «я люблю тебя», или «закрой дверь», или «я пойду в кино» с максимальным количеством смыслов. И вот встает актриса и говорит: «Нет... Нет... Нет...», а председатель экзаменационной комиссии загибает пальцы: один, два, три... одиннадцать. На 11-м он говорит: «Стоп, вы повторяетесь. Одиннадцать — удовлетворительно». Следующий говорит: «Я пойду в кино». И это звучит по-разному, если ему хочется и если не хочется идти, если это восторг и если это драма. Экзаменатор опять загибает пальцы. 18 — хорошо. А одна актриса сказала «нет» 29 раз и получила высшую оценку, она ни разу не повторилась. С нашей точки зрения, это странная игра.

Или такое упражнение: студентам дают десяток совершенно ничем не связанных слов — набор, и, пользуясь этими словами, они должны быстро сочинить диалог и разыграть сцену. Подобные упражнения, а также упражнения в дикции, в движении и т. д. входят в систему обязательной подготовки французского актера.

Система эта, казалось бы, гораздо более поверхностна, чем наша. Почему же французские актеры играют так правдиво и легко? Что-то нужно и в этом деле, очевидно, переосмысливать. Станиславского нет в живых, я не знаю, как он сам преподавал бы сейчас свою систему. Но я знаю, что при затверживании истин, выдуманных другим человеком, человеком ушедшего поколения, вероятно, неизбежны какие-то ошибки. Отсюда и появление штампов.

С чем боролся больше всего Станиславский? Со штампом и наигрышем. Однако, если мы пойдем в музей—хранилище заветов Станиславского — МХАТ, то количество штампов и наигрышей превосходит там всякое вероятие. Это легко проверить, прослушав спектакль по радио, не глядя, послушав ухом, что там говорится и как говорится. Для нас, кинематографических режиссеров, это сплошной наигрыш. Происходит какой-то странный процесс, при котором люди делаются равнодушными к существу того, что говорил Станиславский, а остается мертвая форма.

Я не специалист в этом вопросе, но я чувствую ухом, что здесь что-то неладно, неправильно. Очевидно, нужен какой-то новый глаз, новое ухо для того, чтобы и в этом вопросе создать что-то новое.

Если просмотришь десяток книг, посвященных великим актерам, то выяснится странное обстоятельство. Скажем, речь идет об актере N, жившем в XVI У! или XIX веке, допустим, Гаррике или Кине, и вот пишут о нем: на смену сценической условности и наигрышу он принес на подмостки правду. Перелистайте несколько страниц, и вы увидите о другом, пришедшем позднее актере те же самые слова: на смену сценическому наигрышу он принес правду. Что же это значит? Прошло время, и человека, который когда-то принес на сцену правду, стали противопоставлять повой, сегодняшней правде. Это говорится и о великих русских актерах и о французских, английских и т. д. Очевидно, меняются сами понятия правды, наигрыша, штампа, сценической условности .

Искусство всегда в чем-то условно, но мера условности зависит от времени, и с новым временем должны приходить новые артисты. В любой школе, где ведутся экзамены по изобразительным искусствам, по истории живописи, как правило, показывают репродукцию картины, закрыв подпись, и спрашивают: «Что это?» И человек должен ответить:

«Это Нидерланды, конец XVII века».— «Правильно. А это?» — «Это Россия, XVIII век, Боровиковский».— «Очень хорошо».

У нас сейчас в живописи положение такое, что если закрыть подписи под картинами, которые сейчас выставлены в *Манеже,* то, что это Россия, вы угадаете, но какие годы — 60-е, 40-е или 30-е, вы можете угадать только по содержанию: если изображен самоходный комбайн — 50-е годы, а если с прицепом — 40-е. Изобразительная манера как бы умерла.

Мы марксисты и знаем, что искусство не может остановиться в развитии формы. Если меняется жизнь, должны меняться и формы искусства. Но мы признаем это только для прошлого и для буржуазного искусства, там формы должны меняться, а у нас почему-то могут оставаться неподвижными. Этого не может быть. Законы марксистско-ленинской эстетики правильны для любого века, в том числе и для двадцатого. Еще не нашелся человек, который доказал бы, что движения искусства уже не может быть.

Недавно мне пришлось высказаться в «Советской культуре» о том же, о чем говорю вам сейчас. Я призывал отказаться от многого и пересмотреть манеру, в которой даже я сам когда-то работал. Мне ответил статьей Е. Л. Дзиган. По его мнению, никакого новаторства не должно быть. Должно быть высокоидейное искусство. Я согласен, высокоидейное должно быть, без этого нет искусства, однако двигаться вперед надо не только в области мысли, но и в области материального ее выражения, то есть двигать вперед нужно все решительно, в том числе и поведение человека на экране. Повторяю:

людям моего поколения это не так легко, но нужно стараться.

(...)

60 лет — в общем, возраст, я бы сказал, еще не катастрофический для работы в искусстве (не забудьте, что Толстой написал «Хаджи Мурата», когда ему было уже под 80,— прекрасную, поразительную, полную юной силы вещь). Мне не хотелось бы попасть в положение, при котором студенты ВГИКа не хотят смотреть мою кар тину до конца, а потом приходить к ним и рассказывать, как монтировать — справа налево или слева направо, оказавшись несостоятельным в своей творческой работе.

Мне говорили, что вы хорошо приняли картину. Я рад, что вгиковцы и вы, вероятно, оценили те усилия, которые я приложил к этой картине для того, чтобы оказаться на уровне требований времени.

(...)

Художник всегда должен чувствовать ответственность перед самим собой в первую очередь...

(...)

Я оцениваю свою работу только как какой-то шаг к тому искусству, ради которого стоит жить и работать, не больше. Если бы я был помоложе, лет на десять, я, вероятно, оптимистичнее смотрел бы на свое будущее; но и сейчас я надеюсь, что мне еще удастся, может быть, сказать несколько верных или интересных слов о своем времени.

Вот это я и хотел вам сказать сегодня.

В следующий раз, если хотите, мы с вами продолжим наши занятия, а если у вас будет желание поспорить по картине, поговорить о ней, задать мне какие-то конкретные вопросы, по форме ли этой картины, по отдельным ее частностям, или сказать, что вам в ней понравилось, что — нет, я буду очень рад выслушать ваши соображения и ответить вам.

*18 января 1962 г.*

*Занятия М. И. Ромма со студентами, как это явствует из стенограмм, часто сопровождались рисунками на доске. К сожалению, за редкими исключениями, рисунки эти не сохранились. Публикуемые ниже собственноручные наброски М. И. Ромма к лекции № 2 от 2 марта 1967 г. представляют такое счастливое исключение.*

Судя по всему, эти листы были заготовлены заранее. В основном их последовательность и композиция соответствуют словесному ряду, но в некоторых случаях иллюстраций к тексту на имеющихся листах не хватает, то есть часть рисунков на доске импровизировалась по ходу занятия. В тексте в скобках для данной публикации указаны номера листов и рисунков, иллюстрирующих тот или иной отрывок текста.

*Лист 1*

*Лист 2*

*Лист 3*

*Лист 4*

*Лист 5*

*Лист 6*

*Лист 7*

У вас возникли какие-нибудь вопросы по предыдущему занятию? Что вас интересует? Или все так понятно, так примитивно, что нечего и спрашивать? Все знаете сами? Ну ладно, давайте продолжать дальше. У вас нет доски?

С места. Есть.

М. И. Ромм. Поставьте. Кто мастер рисовать? Мы хотим скопировать с этим товарищем кадр улицы... Вот эта улица в плане (см. л. 1, рис. 1 — I). Я взял диагональ с нижней точки. Вот так. Мне нужно на этой улице развернуть действие, ну, предположим, на двух тротуарах. Скажем, вот стоит толпа людей, вот здесь на этом плане. А здесь предполагается проход космонавтов. Я хочу показать, что обе стороны ждут прохода космонавтов. Как монтировать эти кадры, для того чтобы показать эту улицу, ее ширину, ее обе стороны и то, что справа и слева ждет народ? Нарисуй. Что просится, чтобы соединить вот эти два кадра? Нет, с обратной точки лучше, только несколько метров перспективными надо взять. Ну-ка, нарисуй.

С места. В общем, так...

М. И. Ромм. Обратная точка. Это та или другая сторона?

С места. Другая... *(рисует;* см. л. 1, рис. 2—I).

С места. По-моему, крупность кадров нужно изменить.

М. И. Ромм. Изменяем. Вот когда вы получили два таких изображения, вы чувствуете, что это другая сторона улицы?

Теперь предположим, что на этой улице вам разрешили только одну сторону заполнить людьми; другая сторона у вас пустая. Вы можете добиться впечатления, что людьми заполнены оба тротуара, снимая лишь одну сторону?

С места. Конечно.

М. И. Ромм. А прочитается это?

С места. Как две разные стороны.

М. И. Ромм. В этом простейшем примере заложен основной принцип монтажного столкновения по диагонали. Встречные диагонали всегда читаются как столкновения. Беря эту улицу и располагая только одной ее стороной, тем не менее вы можете выдать ее за две стороны улицы, если будете строить кадры диагонально. Встречные диагонали в кинематографе всегда означают или подразумевают для зрителя столкновение двух каких-то элементов. Поэтому, когда вы строите диалог двух людей, если вы, предположим, одного возьмете вот в этой диагонали *(рисует),* то другого надо брать в другой. Вот в этой (см. л. 1, рис. II). Тогда они между собой встречаются.

Я снял героя в спину, а можно снять в лицо. Это закон, который можно нарушать как угодно. Но нарушать его можно, только предварительно усвоив.

Вот у меня был такой случай в картине «Убийство на улице Данте». Огромный стол с гостями. Они сидели вот здесь. Во главе стола сидел Ипполит.... И здесь сидел ряд людей. Вот эти головы *(показывает;* см. л. 2, верхний рис.) и эти головы в кадре находятся друг против друга. Вся середина стола занята посудой и разными другими вещами. Для того, чтобы снимать ту и эту стороны разнообразным способом, то есть, скажем, отсюда туда, сточки зрения вот этого сидящего дяди Иппoлитa, или с точки зрения сидящего здесь, я должен был бы иметь декорацию, которая выглядела бы так... (см. л. 2, рис. в центре). Вот здесь фон, вот здесь стол, вот здесь какой-то другой фон, и я должен был бы перескакивать с аппаратом отсюда вот сюда. Скажем, снявши крупно дядюшку Ипполита, я должен был бы снимать стол. Но у меня этой стороны не было. Здесь стоял свет. Вместо этой стороны у меня были развернутые декорации. А для того, чтобы снимать отдельные крупные планы, я сделал следующее *{рисует;* см. л. 2, нижние рисунки).

Позади стола, который я, разумеется, оторвал от стенки, у меня был какой-то сменный элемент. Я снимал все решительно в одном направлении, пересаживая гостей с одной стороны на другую. Предположим, здесь сидели люди, X, У, Н, а здесь — А, В, С.

Если я снимаю X, У, Н отсюда вот сюда, то у меня получается такая диагональ в кадре; вот тут будет стол... *(рисует).* Эта встречная диагональ снимается отсюда, и если я этих людей пересажу сюда, то это будет точка зрения дядюшки Ипполита. Вы понимаете? Надо только переставить посуду на столе. Таким образом, имея камеру примерно в центре, работая то ближе, то дальше, пересаживая людей, диагональ я сохраняю. Я имею как бы четыре стороны стола и возможность совпадения. С этой стороны сидит старик, с этой — жених и невеста, и точки зрения старика на жениха и стол, невесты на стол все время менялись, хотя я и снимал с одной стороны. Я ни разу с камерой на другую сторону не переходил, потому что это было неудобно по свету и трудно делать. А диагонали читались отчетливо в каждом плане. Даже если я брал крупным планом какого-нибудь гостя, то я этот кадр строил в отчетливой диагонали. Фронтальные кадры принадлежали только старику на одном конце стола, жениху и невесте — на другом.

Возьмем части картины и покажем. Правда, я кое-что менял, например, стол отодвигал дальше от стены. В одном случае он был дальше, в другом — ближе.

Решение пространства через диагонали — основной прием монтажа, который, конечно, ни в коем случае нельзя считать постоянным законом. Я, однако, очень часто пользовался этим приемом. Можно привести много примеров и из других картин.

Лучше всего работу по диагонали просмотреть в картине «Иван Грозный» — эпизод боярского заговора, например, где все идет по диагонали, а в конце три эпизода фронтальных. Вообще Эйзенштейн чрезвычайно строго придерживался законов диагональных столкновений.

(. . .)

Посмотрите, пожалуйста, приезд Курбского к польскому королю Сигизмунду. Имейте в виду, что в этой сцене вообще никакой декорации не было. Там был поставлен широкий задник, был трон, на котором сидел Сигизмунд, и были передвижные канделябры, если не ошибаюсь, высокие, со свечами. Вот, скажем, передвижные колонны и высокие, со свечами канделябры. По переднему плану стояли рыцари, дамы. Спереди входит Курбский.

Эйзенштейну нужно было брать и разные диагонали, и обратную точку. Но никакой обратной точки в декорации не было. В плане она была плоскостью, и на раскрашенном полу стояли люди. Что делал Эйзенштейн? Я точно не помню, но в принципе это было так.

Вот кадр *(рисует;* см. л. 3). Вы видите пол и в глубине трон (см. рис. VII). Спереди на переднем плане стоит вот этот канделябр или какая-то крупная деталь (см. рис. VIII). Здесь стоит рыцарь, тут дамы, туда идет перспектива пола. Это все сзади.

Или он переносит эту крупную деталь на другую сторону, берет ее в большой крупности, а трон переносит вот сюда (см. рис. IX). Здесь, ну скажем, рыцарь. В следующем кадре он берет вот эту группу дам, заполняет ею вот эту сторону, пли эту сторону кадра, переносит эту деталь куда-то в глубину, трон ставит сюда, и получается обратная диагональ (см. рис. X). Хотя фактически никакой декорации не было. Там была просто плоскость. Больше ничего. Все округлости пространства этого огромного зала были созданы лишь какой-то ясно видимой деталью спереди, как бы она ни выглядела.

Вот, скажем, какая-то темная деталь. Люди здесь, трон там. В другом случае — наоборот. Перемена крупности, перестановка людей. Достаточно после этого только поставить дам (которые только что стояли на переднем плане спиной к нам) в глубину, лицом, на том же самом фоне, а здесь оставить деталь — кресло, и вы получаете ощущение обратной точки. При этом обратная точка берется как бы сверху вниз, потому что для действительной обратной точки у него нет фона.

Я вам говорю об этом, потому что столкновение кадров, в зависимости от принципа, который вы изберете в кинематографе, создает пространство. Оно создается не только тем, что вы взяли широкоугольную оптику и увеличили тем самым размер улицы. Оно создается и прямым столкновением кадров. От столкновения кадров у зрителя рождается ощущение пространственного решения, ощущение как бы движения, между тем как камера может быть при этом почти неподвижна. Можно не камере бегать вокруг декорации, а, наоборот, переставлять элементы декорации, но переставлять таким образом, с таким расчетом, чтобы создаваемые композиции давали ощущение решения пространства. Можно очень сложно подходить к этому. Ну скажем, как делал это Эйзенштейн. У него чрезвычайно сложный замысел изображения, с очень резкими сменами крупностей, в контрапункте с очень сложным звуком, разработанный с необыкновенной тщательностью, исходя из классического монтажа немого кинематографа.

Вы, наверное, заметили, что очень часто в военных картинах трудно разобрать, кто в кого стреляет и кто куда бежит, в особенности если форма не слишком различается. Когда одна сторона одета во все белое, а другая — во все черное (скажем, бой на Чудском озере), там отличить это нетрудно. Но, скажем, бой идет между белогвардейцами и красными, которые, в общем-то, одеты одинаково и мало чем отличаются, особенно на общих планах. Единая масса. Неясно, кто куда бежит, кто наступает и кто отступает. Это большей частью происходит от незнания простейших монтажных законов.

Есть какое-то общее психологическое свойство у зрителя, которое надо учитывать. Предположим, вы пустите бегущих в атаку бойцов на нас, а убегающих противников от нас. Тогда зритель поймет, где кто. Но достаточно вам пустить их в одной диагонали, и через минуту зрители перестанут различать, кто наступает и кто отступает, на чьей стороне победа. Потому что у зрителя нет времени по таким приметам, как разные каски, обмотки, сапоги, разобрать, кто именно перед ним находится. Но есть общий закон восприятия, который используется в традиционном, классическом кинематографическом решении: разные диагонали дают ощущение сталкивающихся сил, как правило. И вот, поскольку любая сцена представляет тот или иной конфликт, палочкой-выручалочкой для всех режиссеров является так называемая восьмерка, при которой изменение угла камеры меньше половины круга.

Вот перед вами декорация. И два человека в плане *{рисует;* см. л. 4, рис. верхний слева). Если вы будете снимать их в лицо, они друг с другом не общаются.

Я меняю угол меньше, чем на 180 градусов. Любое изменение угла в пределах 40, 50, 60, 70 градусов дает две диагональные точки, при которых, предположим, идущий по потолку карниз, если у вас нижняя точка, в одном случае окажется расположенным так, в другом случае — так. Лицо в одном случае получится в таком повороте, три четверти его. В другом случае — наоборот. И люди будут тогда разговаривать *(рисует;* см. л. 4, рис. верхний справа).

Камера в одном случае смотрела так, в другом случае — так. У вас получилось две диагонали, но представьте себе, что вы превысили этот угол, как это очень часто бывает. Предположим, сняли вот этого человека отсюда, а второго, предположим, вот отсюда. Вот они, два профиля, один смотрел так, другой — так. Результат получается вот такой: они оба глядят в одну сторону, а не друг на друга. Они друг с другом в данном случае не разговаривают, потому что этот профиль *(рисует;* см. л. 4, нижний рис.) окажется идентичным этому профилю, или трем четвертям. Вы дошли до полукруга.

Ошибка такая была в картине «Сорок первый» у Чухрая. Там, где белогвардейцы приходят на берег, где стоит этот аул, в котором были красноармейцы, и у девочки находят красноармейский значок и что-то еще. Происходит допрос. Чухрай решил, что лучше всего допрос делать так. Планы белогвардейцев снимались от воды на горы, а планы допрашиваемого — с гор на море или что-то в этом роде, я точно сейчас не помню. Результат получился такой. Скажем, стоял допрашиваемый *(рисует;* см. л. 5, рис. XV). Здесь вот горы, вот здесь море. Шел допрос. Вот этого допрашиваемого он снимал так, а этого — отсюда. В результате, когда это стали клеить, не получилось допроса.

С места. Переснимали?

М. И. Ромм. Пересняли. Совершенно было непонятно, с кем персонаж говорит и кто ему отвечает. Настолько это оказалось грубой ошибкой. Чухрай взял ровно полкруга.

С места. Но ведь это только для крупных планов.

М. И. Ромм. Это, собственно, для крупных планов.

С места. А если взять героев вместе?

М. И. Ромм. Если вы их снимете обоих, тогда все проще, но Чухрай брал крупные планы. Самое простое решение снять людей вдвоем, на среднепоясном плане. Все будет ясно, где они стоят и кто кого допрашивает. Но режиссер хотел, учитывая значительность момента, снимать крупно лица, и, несмотря на то, что было понятно, где стояли люди, эти два крупных плана между собой не склеивались; голова киргиза, грубо говоря, никак не приклеивалась к его туловищу. Или голова белогвардейца к его туловищу. На общем плане они стояли друг против друга, а на крупных — как бы рядом.

Я вам говорил, что, когда по закону диагоналей нужно было пересадить человека, Эйзенштейн пересаживал. И это воспринималось, и никто не замечал, что актер оказался с другой стороны. Оказался, и все. Потому что естественно воспринимается острое столкновение диагоналей. Надо знать этот примитивный, простейший закон, имеющий определенное психологическое основание.

Для того чтобы зритель вместе с вами переменил место наблюдения, нужна специальная подготовка либо какое-то обстоятельство, которое легко позволяет поверить в это,— ну, например, в одной английской картине про эту королеву влюбленную, ну как ее?

И. А. Жигалко. «Королева Христина»?

М. И. Ромм. Может быть, название я уже забыл. Две громадные, бесконечные шпалеры придворных, из глубины которых идет женщина. Естественно, когда в глубине между двумя шпалерами движется маленькая фигурка, зритель очень хочет к ней приблизиться. И когда режиссер молниеносным рывком показывает ее лицо, зрителем это воспринимается как совершенно естественное движение. Это отвечает его желанию увидеть героиню ближе. Но можно прыгнуть так же стремительно и увидеть ее в спину, то есть сделать поворот на 180 градусов. Потому что сам этот кадр — длинная шпалера, узкий коридорчик — так легко читается, что мгновенный прыжок назад с изменением высоты точек может дать легко воспринимаемый и легко читаемый проход с поворотом на 180 градусов.

Еще более простые примеры. Например, резкий поворот человека на переднем плане. Если при этом зритель заинтересован тем, что он увидел, можно при этом сделать этот поворот и сразу переходить на 180 градусов. Все зависит от того, какой момент психологически и композиционно в кадре, в какой момент вы производите такое резкое движение.

То есть закон диагоналей не есть всеобъемлющий закон, этот закон имеет множество исключений. Но даже в современном панорамном кинематографе, с широким экраном, хорошо знать это правило. Все нарушения — скажем, нарушения плавного течения зрелища перед вами — непременно должны заранее рассчитываться по простейшим монтажным законам. То, что я вам сказал, и есть простейший монтажный закон.

Второй закон заключается в том, что в пределах эпизода лучше монтируются кадры, в которых наибольший контраст в чем-то нарушается. Например, в свете, потому что иначе нарушилось бы единство обстановки, единство светового и тонального решения внутри данного помещения. А при переходе с эпизода на эпизод резкий контраст света может заменить резкий композиционный контраст или может сопровождаться резким композиционным контрастом. Я понятно говорю?

Внутри эпизода (скажем, он происходит в данном классе) вы должны по мере возможности выдерживать единство светового решения при резких контрастах в композиции и распределении масс объектов. У вас могут быть настолько нейтральные стены, что вообще никаких подробностей, никаких карнизов вы читать не будете. Они вам не помогут. Но вы должны будете помнить о том, что, сталкивая два кадра между собой, вы должны хотя бы позаботиться о распределении в кадрах объемов, которые будут представлять собой ну, скажем, по предыдущему плану, спину человека, а в глубине стол. Может больше ничего не быть в кадре, но вся тяжесть кадра ложится на левую сторону *(рисует;* см. л. 5, рис. XVI, правый кадр).

Так или иначе, вся его общая тенденция может быть обозначена вот такой вот стрелочкой. Тогда в следующем кадре желательно, чтобы ему ответило резкое укрупнение, скажем, стол — только одна рука осталась на столе. Там стояла бутылка — вот она. Вот эта бутылка, вот стакан. Контраст в данном случае заключается в том, что вы резко прыгнули вперед (см. там же, левый кадр). Кадры между собой столкнулись. Они как бы говорят: «Хочу выпить из этой бутылки». В них даже есть как бы какое-то действие, потому что они значат чуть-чуть больше, чем простое укрупнение, благодаря перераспределению объемов.

Но можно представить себе совершенно другой ход. Человек сидит спиной, он глядит на эту бутылку.Вы можете перейти вот к какому плану благодаря большому контрасту *(рисует).*

Вот стол, вот этот же самый человек. Вот, предположим, его брови, нос. Стол надо еще ниже опустить, так (см. л. 5, рис. XVII).

Это тоже хорошо монтируется благодаря резкому контрасту, перемене точки зрения, потому что сменились диагонали. Тяжесть кадра перешла на правую сторону. Вы это читаете как изображение того же самого человека, который смотрел на эту бутылку.

С места. Можно перейти на общий план с обратной точки.

М. И. Ромм. Можно, это тоже будет контраст. Можно перейти на общий план... Какой обратной точки?

С места. Снять его в лицо. И бутылку на общем плане.

М. И. Ромм. Вот это я уже не знаю. Как ты сделаешь бутылку на общем плане? Нарисуй.

С места. Я не умею рисовать.

М. И. Ромм. Ну ведь я не рисую тоже. Как можешь. Студент. Что-то в таком роде. Ну вот там сидит человек... *(рисует).*

М. И. Ромм. Слева?

Студент. Да, и где-то, если мы отсюда посмотрим, где-то стол с бутылкой. Понимаете?

М. И. Ромм. Мне этого не понять никогда. Возьмите в помощь Павловского и нарисуйте с его помощью. У тебя здесь появился стол спереди, так, дальше что? Ну что у тебя в кадре — пол или потолок? Как камера наклонена?

Студент. Нет, не пол, а стена...

М. И. Ромм. В общем ты видишь комнату?

Студент. Да.

М. И. Ромм. Там где-то стол, за столом сидит человек, стоит бутылка, вот такая?

Студент. Да, да, вот так. Я так и хотел. Так можно монтировать?

М. И. Ромм. Можно. Здесь я сосредоточиваюсь на таком действии: предположим, в кадре стол, стул, за столом сидит человек, перед ним бутылка, еще что-нибудь. Что лучше смонтируется с этим кадром — вот такая задача. Я сейчас сосредоточился на бутылке. Я хотел вам показать отношение человека к бутылке. Здесь есть обстановка. Сидит одинокий пьяница. Можно еще острее это оценить, если ты опустишь стол гораздо ниже (см. л. 5, рис. XVIII) или, наоборот, выше его подымешь. Можно показать этого человека стоящим одиноко под высоко виднеющимся потолком, с бутылкой... (см. л. 5, рис. XIX). Вполне. Но зачем ты его перенес в эту сторону?

Студент. Я не думал о том, куда его перенести. Я думал о крупностях и направлении. Разве это плохо?

М. И. Ромм. Плохо. Это просто не смонтируется с предыдущим кадром. А если ты его посадишь так, что он окажется здесь,— смонтируется. Ты это чувствуешь?

Студент. Конечно.

М. И. Ромм. Если ты повернул аппарат на 180 градусов, при этом отошел, оставил ту же самую нагрузку в кадре с левой же стороны, то непонятно будет, как он перескочил лицом к нам. А если ты перенес его в другую сторону, то будет понятно, почему он оказался лицом к нам. Это необъяснимо, но чувствуется. Потому что с самого начала кадр был решен диагонально. Но сегодня здесь очень много сторонников фронтальных композиций. Вообще же фронтальные композиции в кинематографе применялись только в торжественных моментах, главным образом на общих или на крупных планах, где человек глядел прямо в лицо зрителю. В связи с возникновением широкого экрана и, кроме того, в связи с современными традициями в живописи вообще эти фронтальные композиции стали сейчас более употребительными. Скажем, Климов в картине «Приключения зубного врача» очень много работал на фронтальных композициях. Например, у него в кадре помещалось одновременно два зубоврачебных кресла, два врача и два пациента. Это было взято вот так *(рисует).* Это примитивно, но в этом есть какая-то элегантность абсолютной, как бы бесхитростной простоты: я плюю на ваши правила и снимаю то, что вижу, прямо в лицо.

Но чтобы снимать актеров прямо в лицо, нужно обладать довольно большим мастерством. Режиссер Кавалерович в картине «Мать Иоанна от ангелов» так снял центральный спор между раввином и монахом-католиком, причем обоих персонажей играет один актер.

Мизансцена была такая: возле стола, на котором лежит Библия, стоит герой (сцена идет почти в полной темноте, высвечена только книга, которая лежит перед человеком). Второй персонаж стоит на фоне такой же темной стены. Казалось бы, что эти кадры между собой не монтируются и сложены они неправильно. Но Кавалерович начал показывать первого из действующих лиц с крупного плана, вот так *(рисует;* см. л. 6, рис. XX). Затем камера идет вниз на крупно взятую книгу (см. л. 6, рис. XXI). Человек при этом почти полностью уходит из кадра. Затем камера сразу поднимается на лицо второго. Так Кавалерович несколько раз переходит либо через книгу, либо как-то еще с лица одного из героев на лицо другого. И это читалось как очень острое столкновение. Тем более острое, что такой монтаж непривычен. Вообще все, что непривычно в искусстве, все новое, всегда воспринимается более остро. Но Кавалерович добился нужного эффекта благодаря тому, что он принял меры, позволившие зрителю с самого начала точно определить взаимное расположение персонажей. Хотя он их вдвоем в кадре никак не мог поместить, но там в одном месте, по-моему, была спина, сейчас уже точно не скажу. Я только одни раз видел эту картину, но, помню, был поражен смелостью, с которой он монтировал эту актерскую сцену, Ведь мы видим здесь тот самый поворот камеры ровно на 180 градусов, что у Чухрая. Но там этот поворот привел к катастрофе, из которой режиссер с большим трудом выбрался в этой очень хорошей картине. У Кавалеровича же все получилось, потому что соблюдены были некоторые условия. А условия эти следующие.

Во-первых, в этой комнате больше ничего нет, кроме книги и двух человек, поэтому зрителю очень нетрудно установить их взаимное, расположение.

Во-вторых, режиссер выдержал этот кадр принципиально и до конца в строгой фронтальности. Там не было даже намека на какое-нибудь нарушение чисто фронтальной композиции.

В-третьих, он погрузил почти все в темноту, кроме лиц персонажей и книги.

Меры эти позволили ему сделать первые переходы как можно яснее, а после этого он уже совершенно свободно стыковал фронтальные крупные планы. В начале сцены он как бы разъяснил попутно зрителю: это два, по существу, одинаковых человека, поэтому я их одинаково снимаю, хотя они смертельные религиозные враги. Один из них раввин, другой — настоятель католического монастыря. Они пришли спорить о боге. Они стоят друг против друга. Давайте вглядимся в них.

И после того, как это выяснилось, он по ходу спора свободно переходит с одного на другого.

Почему так сделал Кавалерович? Избранное им решение несет и глубокий внутренний смысл. Режиссер, по существу, показывает как бы спор человека с самим собой, хотя на экране действуют два человека. Это внутренний спор героя, выраженный в столкновении с инакомыслящим. Поэтому он и смотрит прямо в зал, как бы рассуждая с самим собой. Так что решение несет двоякий смысл. Это и спор двух человек, и внутренний спор. Поэтому режиссер и выбрал такой прием, который, как правило, уместен при съемке одного человека, а не двух.

«Мать Иоанна от ангелов» интересна еще и тем, как понял Кавалерович изобразительный контраст. Картина резко делится на белую и черную части. Натура вся снята солнечная, белая, причем он не только выбрал песчаную натуру, но и где было что-нибудь черное, он засыпал это солью, мелом и красил. Значит, ослепительно белая натура с белым монастырем на фоне белого. Внутри же помещения все почти черное, так что иногда виден смутный образ едва высвеченного человека, а местами вообще почти ничего не видно. Особенно в корчме, где готовится убийство. Контраст белого и черного по мере того, как сгущаются события, все больше и больше усиливается и доходит до предела терпимого. Кавалерович в этом смысле как бы нарушает все общепринятые законы хорошего кинематографического вкуса, требовавшего градации белого, серого, темного, темно-серого, светло-серого и т. д. В былое время оператор никогда не стал бы снимать белую рубашку, а непременно покрасил бы ее в желтый или голубой цвет, чтобы контраст был меньше. Таков был хороший вкус в кинематографе. А сейчас этот вкус резко изменился.

Примеры, которые я привел, вам, может быть, покажутся несколько схематичными, тем не менее они лежат в основе каждого соединения кадров и смогут вам пригодиться, когда вы начнете свои маленькие этюды. (...)

Предположим, перед вами, как это очень часто бывает и как во многих ваших эпизодах случается, будет просто комнатка: четыре стены, три стены.

И. А. Жигалко. Четыре у них будет. Одна отъемная.

М. И. Ромм. Четыре. Один или два героя. Где здесь найти контраст? Где здесь найти столкновение крупностей? Пределов крупности в кинематографе нет. И тот же самый контраст, те же самые принципы столкновения кадров можно осуществить в самых тяжелых условиях. Ну, например, в первой моей картине, «Пышке», полторы части начала и одна часть финала происходят в дилижансе. Не думайте, что я сразу, с первых шагов, догадался снять дилижанс так, как вы его видели. Первоначально он был снят более общо и полностью забракован. От первого варианта дилижанса в картине не осталось ничего, кроме одного общего плана, когда входит Пышка и они все сидят. Дилижанс был сделан из разборных стенок вот таким образом *(рисует;* см. л. 7, верхний рис.).

Эта стенка глухая и обита вот такими квадратиками материи. В этой стенке и в этой были прорезаны окна. Все стенки были разборные и, кроме того, разнимались на отдельные кусочки. Я снимал дилижанс отсюда и первоначально снял его на общем плане. Причем на общем плане он оказался гораздо больше, чем был на самом деле, по той простой причине, что для того, чтобы снять его полностью, пришлось поставить довольно широкоугольную оптику. Вы знаете, наверное, что широкоугольная оптика увеличивает пространство. У нормального человека глаза видят примерно так, как видит объектив с фокусным расстоянием в 50 мм. 35 — наиболее употребительный объектив, он несколько увеличивает пространство. 28 — резко его увеличивает. При этом передняя фигура очень укрупняется, задняя уменьшается. Угол зрения более широкий *(рисует).*

Если вы в жизни посмотрите на три стоящие одна за другой фигуры, то окажется, что первая выглядит вот так, вторая — вот так и третья — вот так *(рисует).*

Если вы возьмете это же самое с помощью объектива 28 мм, то первая фигура будет значительно крупнее второй, а третья — значительно меньше. Это создает ощущение, что между этими фигурами не три метра, как в жизни, а восемь метров, то есть помещение оптически увеличилось в два —два с половиной раза. При объективе 18 мм это окажется еще более острым, при этом края объектива начнут кривить фигуры, так что этим объективом надо пользоваться с чрезвычайной осторожностью. Как правило, он берет настолько широко, что если у вас не по центру стоит аппаратура, то углы комнаты окажутся сходящимися кверху *(рисует).*

Разница от нижнего до верхнего угла комнаты окажется весьма существенной, поэтому верх как бы уйдет в глубину. И вы получите очень подчеркнутую перспективу. Этой подчеркнутой перспективой, после открытия широкоугольной оптики, пользуются очень многие художники. Ну, например, Пикассо так писал своих громадных женщин. У него есть такой период великанов: когда он рисовал, то использовал эти законы для создания тяжести и увеличенных объемов. Он изображал определенно широкоугольно. Не так, как видел своими глазами, а вот так *(рисует).*

Значит, у кинематографистов всегда есть возможность любое помещение оптически уменьшить или увеличить. Когда я начал работать над «Пышкой», я попытался стать действительно посреди дилижанса и брать отдельные кадры группами по два-три человека *(рисует;* см. л. 7, нижние рис.). Но чтобы снять трех человек, мне приходилось отходить на два метра; а когда это было смонтировано, получилось, будто они едут примерно в салоне парохода, а не в дилижансе. Оказывалось, что зритель разворачивал пространство, потому что так увидеть трех человек он может только с известного расстояния.

Пропало то, что мне было нужно,— очень ограниченное пространство дилижанса, тесная сдавленность людей, и я впоследствии все кадры в дилижансе переснял. Они все сняты на одной стене, без всяких окон — раньше за ними проносились елки, чтобы было движение. Не стало никаких елок, я все отменил. Стенка была небольшой ширины, как классная доска. Иногда к ней присоединялась другая, соответственно составная. На фоне этой единственной стенки я сажал либо двух человек крупным планом, либо одного.

Пересъемки мне, естественно, не дали: я был молодой режиссер. Но когда я снимал, скажем, гостиную, мы в той же декорации после окончания съемки по расписанию ставили эту стенку, снимали один крупный план действия «в дилижансе».

Назавтра, предположим, снимали сцену в кухне, послезавтра — в коридоре, и каждый раз в эту декорацию приносили стенку и на ее фоне снимали нужный план дилижанса. Таким образом, вот на таком кусочке *(стучит по доске),* перед которым ставилась скамеечка (и он мне тоже донизу не был нужен, зато можно было подсвечивать людей), сняты две с половиной части «Пышки». Иногда, если мы брали план в остром ракурсе, приходилось подставлять вторую доску — и все. Больше у меня не было ничего.

Мизансценировочная площадка сузилась примерно до одного квадратного метра, а мизансцена разыгрывалась в основном на двойных планах. Люди при этом сидели очень плотно.

Таким образом удалось разрешить пространство. В основном от первоначального варианта остался только внешний вид дилижанса. Но я строго выдерживал закон диагоналей. Вы в этом можете убедиться, посмотрев картину. Если и приходилось нарушать этот закон, переходить к чисто фронтальным планам, то лишь тогда, когда уже эти диагональные столкновения были до конца освоены зрителем.

Обычной ошибкой молодого режиссера является то, что он обставляет комнату — ставит стол, стулья, шкаф, книжки, полку, дверь. Он пришивает все действия к этим местам, что часто затрудняет ему в дальнейшем свободное оперирование. Разумеется, нужны и такие планы, чтобы зритель понял, где и как происходит действие, это необходимо. Но дальше можно совершенно легко, свободно отрывать мебель от стен, передвигать столы, стулья потому что гораздо важнее соблюсти при этом отношения людей.

Ну, предположим, в этюде Николова женщина уходит из дома и бросает мужа. В этой ситуации самое главное — поведение героев, их обмен взглядами, их столкновения. Это гораздо важнее распределения столов и стульев, или того, чтобы они всегда были пришиты к своему месту. Если вы будете снимать монтажно, то после перебивки вы можете все переставлять. Границы возможных перестановок здесь подсказываются внутренним чувством, которое постепенно вырабатывается у режиссера. Я не могу сказать, почему в одном случае можно резко менять места, а в другом нельзя. Это определяется самыми разными обстоятельствами: тем, как идет эпизод, в каком месте он прерван, что было в кадре, какой вами избран ритм, темп. Многое зависит и от характера режиссера. Я вам сообщаю лишь общие правила.

А вот контрастность построения — средство универсальное, позволяющее соединять кадры друг с другом наиболее выразительно. Чем острее столкнуть кадры, тем больше может подразумеваться между ними.

Если вы станете в своих комнатных эпизодах широко использовать съемку с движения, то остерегайтесь однообразной, длинной панорамы, внутри которой не менялись бы, скажем, крупности и другие обстоятельства. Панораму или движение в кадре надо рассчитывать так, чтобы она либо от чего-то крупного удалялась к более общему, либо внутри себя содержала контрастные композиции. Обязательно. Тогда эта панорама получается выразительной.

Разумеется, этот «закон разнообразия» нарушим. Можно, например, для того, чтобы в дальнейшем достигнуть какого-то контраста, удара, сперва использовать ряд однообразных элементов. Можно упорно что-то повторять, как это бывает в музыке. Ну, скажем, та-та-та-там. Три одинаковых безударных звука и один ударный. Этот удар никогда не подействовал бы так сильно, если бы было просто та-там, то есть не было настойчивого повторения безударных. Если вы готовите какое-то событие, иногда в кинематографе и монотонность бывает необходимой, Иногда люди просто ждут события, как вот, например, в Риме ждали, когда я там был в шестьдесят втором году. Это был момент кубинского кризиса, и радио сообщало с утра, что в двенадцать часов ночи будет передаваться выступление Кеннеди. И к двенадцати часам ночи весь Рим был в страшном возбуждении: все ждали, что Кеннеди скажет.

Он тогда произнес свою знаменитую речь о том, что устанавливает блокаду Кубы. Я в это время сидел у одного из итальянских друзей, мы там были вчетвером пли втроем. И вот последние пять минут перед двенадцатью. Вероятно, эти последние пять минут, прежде чем зажглись телевизоры и начали передавать речь Кеннеди, можно строить в каких-то нарочито повторяющихся кадрах напряжения, чтобы создать потом этот внезапный удар. Это можно по-разному решать, но я допускаю, что здесь можно подряд, нарушая все законы кинематографии, брать строго одинаковые кадры: ждут, ждут... И таких кадров можно накопить очень много, чтобы создать ощущение полного единства в этом ожидании. Но разрешать это надо в полном изобразительном и звуковом контрасте, в ритмическом и во всяком другом.

*(...)*

Я сторонник, во-первых, строгости.

Во-вторых, нужна мысль, которая развивается, которая все время движется вперед, как она движется у хорошего композитора, а не повторяется. Все время движется вперед. Для этого все средства, конечно, хороши, кроме того, когда что-то начинает останавливаться и толчется на месте, повторяется. Тебе понравился прием: думаешь, еще раз скажу, и еще раз. Но, чтобы пять раз повторить одно и то же, надо, чтобы оно повторилось с более высоким или каким-то иным смыслом, куда-то вело, накапливало какое-то напряжение.

Я особенно настойчиво возвращаю вас к идее о контрасте зрительном, звуковом, смысловом, композиционном и пр., потому что сейчас многие полагают, будто кинематограф пришел, так сказать, к этапу эдакого скольжения, а его прерывистая, контрастная, боевая конфликтная природа как бы исчезла. Сейчас можно просто рассматривать мир. Это тоже интересно. Но это мстит за себя. Мстит потому, что если вы посмотрите зарубежные картины, в которых этот стиль впервые начали вводить, то в их основе всегда лежат простейшие, часто грубые, очень отчетливые элементы чувственности, или голода, или жестокости, или смерти — то, на чем испокон веков где-то в глубине, в общем, держится искусство. Я уже

об этом говорил.

Когда двое хотят зарезать друг друга ножами, то режиссер может делать все это очень мягко. А когда эти двое разговаривают о производственном плане, то это приходится делать более жестко. Если у двух идет нормальный семейный разговор, основанный на каком-то недоразумении — не то письмо, не то еще какие-нибудь «мягкие» вещи,— то опять необходимо помнить, что здесь обязательно нужна острота. Когда же речь идет о том, что девчонку сейчас уволокут, изнасилуют, а парня, который за нее заступится, зарежут или убьют камнем и т. д. («Под небом Сицилии», картины Годара, что-то еще в этом роде), тогда вы можете быть сколько угодно небрежными и мягкими.

Видели вы картину Годара «На последнем дыхании»? Начинается она так: едет человек на машине, потом оказывается, что это краденая машина, и он замечает, что за ним гонится инспекция. Он поворачивает с дороги в сторону. Играет героя Бельмондо. Он поворачивает на проселочек, останавливается за кустом, инспектор поворачивает за ним. Бельмондо убивает его. Едет дальше. У него нет денег. Ясно, что он скрывается от полиции. Есть у него какая-то приятельница актриса. Пока она отворачивается, одеваясь перед выходом на сцену, он крадет у нее какие-то драгоценности. Затем приезжает в Париж. В Париже у него есть другая девушка. Здесь ему нужно дождаться какого-то итальянца, который должен ему деньги. А полиция за ним гонится и предупреждает эту девчонку, что она должна его выдать, иначе ей будет плохо. Они ночуют в каком-то фотоателье. Утром, когда они просыпаются, он посылает ее в булочную. Она идет, и тут же из булочной звонит в полицию. Потом возвращается обратно, дает ему молоко и булку. Он садится, ест. Она ходит по комнате, и начинается примерно следующий диалог:

— А я тебя выдала. Выдала полиции.

— Зачем ты это сделала, дурочка?

— Потому что я устала, петому что я могу тебя по- любить, а я должна непременно обольстить какого-то там заведующего отделом газеты, потому что от этого зависит моя карьера. В общем, ешь скорей, потому что за тобой сейчас приедут. Он говорит:

— А, теперь все равно!

Он ждет итальянца, который должен привезти ему деньги.

— Ну, ешь ты скорее. Я же тебе говорю серьезно. Я только что позвонила.

— Откуда ты позвонила?

— Из булочной.

— Полиция сейчас приедет?

— Да.

— Ну хорошо.

— Идиот ты.

— Ну ладно, иди...

— Сейчас пойду.

Это все делается очень мягко, но именно потому, что все зрители в конце картины сочувствуют Бельмондо, хотя он вор, убийца, шантажист,— такой обаятельный мужик, необыкновенно. Все ждут, удастся ему спастись или нет. Он выходит, одновременно подъезжают полиция и итальянец.

Так вот, когда у сцены столь острая основа, подготовленная полуторачасовым развитием сюжета, ее сам бог велел решать как можно мягче, потому что в этом-то и есть контраст искусства, в этом-то и есть неожиданность. Герой не повысил голоса, не закричал, даже по морде ее не ударил, а ведь женщин в заграничных фильмах бьют по лицу очень часто, хотя в жизни я этого ни разу не видел. Здесь сам бог велел делать эту сцену очень мягко, потому что острота тут в другом и неожиданность в другим. В моих же картинах я стараюсь сталкивать материал наиболее контрастно, насколько это в моих силах.

Скажем, в «Обыкновенном фашизме» при работе на монтажном этане мы стремились так перетасовать материал, чтобы он развивался не в логическом порядке, а по закону максимального возможного несовпадения между эпизодами. Благодаря этому и удалось вместить в картину так много и добиться того, что ее без скуки смотрят два часа тридцать минут. Это для меня очень важно. Если с картины начинают уходить, я считаю, что это провал режиссера. Картину должны смотреть с увлечением. Она должна быть интересна. Обязательно.Тем более в наше время, когда кинематограф переживает такое наступление телевидения, какое переживал театр со стороны кинематографа. Картина должна не только захватить, увлечь зрителя, но и пришить его к месту, не дать ему заметить, сколько он просидел. Я всегда после окончания картины спрашиваю: «Длинно? Сколько времени она шла, как вам показалась?» Если называют более долгое время, чем она шла, я считаю, что где-то допустил промах, если меньшее — значит, все правильно.

Любой документальный материал может быть интересен, если со зрителем все время поступать, как с младенцем, задохнувшимся при родах. Акушерка берет младенца и окунает его то в холодную, то в горячую воду, а в промежутке шлепает по попке. Вот это правильное обращение со зрителем. От этого и задохнувшийся ребенок оживает, и взрослый легче переносит два часа принудительного зрелища. Ведь каждый думает: «За что я заплатил? Почему я должен мучиться в духоте, вместо того чтобы сидеть дома у телевизора?»

Контрастность построения — выразительный прием любого искусства, и относится это не только к кинематографу. Но в кинематографе это закон столкновения отдельных маленьких кусочков. Вот эта мозаичность, «кусочная система» — это кинематограф. Сколько бы вы ни пользовались панорамами, они только тогда хороши, когда состоят из контрастирующих кусков. Картина состоит из эпизодов, эпизоды — из отдельных сцен, сцены — из отдельных кадров. И эти куски должны быть определенным образом собраны, и особенно — отдельные группы кадров. Они должны быть организованы и ритмически, и изобразительно, и по смыслу как можно более остро. Хотя общий тон картины может быть очень мягким.

В этом есть противоречие. Так же, как, скажем, в картинах Моне, Сислея или кого-нибудь еще из импрессионистов. Издалека это нежная, нежная ткань, с очень мягкой общей тональностью. Но, подойдя ближе, мы увидим, что она вся состоит из отдельных красочных пятнышек. Это, по существу, и есть природа кинематографа. То есть общее ощущение картины как плавно развивающегося целого не исключает того, что внутри этого целого законы столкновения частиц действуют во всю силу, хотя все это может быть завуалировано, В фильме «Обыкновенный фашизм» после обозначения главы идет веселый немецкий марш. На экране — улыбающийся солдат, и диктор говорит: «Шли веселые ребята по нашей земле»... Потом — крупные фотографин, и дальше идут только фотографии. Вот три крупные фотографии. Такие красивые, воспитанные молодые люди. Потом: «Они работали...» — и идет фотография, где порют человека; «отдыхали» — и идет фотография, где они слушают солдатскую песенку; «и снова работали» — фотография, где они вешают кого-то.

Прежде чем я придумал этот текст, я просто собирал: идут военные люди, три крупных, улыбающихся лица; потом фотография, как порют, потом фотография, как вешают. Объяснительный текст появился гораздо позже. Затем идут фотографии, где изображены разные жестокости: повешения, расстрелы. Отдельные фото СС. Все неподвижно. Сменяются очень общие и очень быстрые планы, пока не появляются фотографии повешенных. И вслед за этим идет первый в этой картине «живой» кадр:

повешенные болтаются на веревках.

Если бы я себе позволил перед этим хоть один живой кадр поставить в ряд фотографий, которые идут три минуты — очень долго, этот кадр никогда не произвел бы впечатления такого внезапного удара.

После этого идет веселейшая история о том, как гитлеровцы плещутся в бассейне — кинокадры, а дальше — ряд фотографий львовского погрома. Эти фотографии представляют собой общие планы, снятые любителем-фотографом и наклеенные в альбом. Их всего двенадцать. Мы их увеличили и укрупнили, чтобы внутри этого эпизода иметь острый монтажный материал. В частности, среди них — эта святая нашего времени *(показывает фото).* Дальше — гонят скот, давка, гетто, дети, гетто. После этого идет долгий наезд на глаза узников Освенцима. Совершенно однообразные кадры, один за другим;

в почти полном молчании. Дальше—документы лагерного врача и длинный проезд мимо ботинок мертвых.

Значит, целые полчасти, если не больше, идет смерть, причем все в этой части неподвижно, в ней только фотографии, за исключением проездов мимо неподвижных ботинок.

И прямо вслед за этим поставлен эпизод, когда женщины на ярком свету, под солнцем, в обстановке дикого экстаза тянутся к Гитлеру. Этот эпизод я переставлял раз двадцать или пятнадцать, ища для него место. Эти кадры очень хорошо могли бы поддержать эпизод, где я говорю, что с массой нужно обращаться, как с женщиной. Они просто как бы предназначены были для этой главы, но я предпочел их изъять оттуда, потому что сам по себе этот кусок, поставленный после долгой, долгой смерти, которая тянется около пятнадцати минут, производит не только очень сильное впечатление, но он дает зрителю, как это ни странно, перевести дух. Хотя он заставляет содрогнуться, но в то же время позволяет разрядиться морально. Надо об этом все время помнить. Потому что, как я уже говорил, со зрителем надо всегда обращаться, как со своим любимым противником. Все для него, все для зрителя. Вы работаете только для того, чтобы ему было интересно, для того, чтобы он все время думал, плакал там, где вы хотите, и смеялся там, где вам нужно, потому что вы все делаете для него; но в то же время нужно его все время подозревать в равнодушии.

Я очень высоко оцениваю зрителя, но тем не менее, или поэтому, как огня, боюсь его равнодушия. Для того, чтобы он думал, его надо вывести из состояния равнодушия. Иначе он не будет думать, его не уговоришь. Он приходит в кино не думать, большинство именно затем идет сюда, чтобы не думать, ни в коем случае. Если вы хотите, чтобы он стал думать, вы должны заставить, принудить его. А чтобы принудить, нужно все время становиться на его позиции.

Я вот тоже ленивый зритель. Но кто меня заставит быть усердным? Заставить меня может только режиссер.

Один из неизбежных для любого автора методов, которыми вы заставляете зрителя думать, заключается в том, о чем я вам говорил: погружайте его то в горячую, то в холодную воду и в промежутке шлепайте по попке, а когда он начал думать, можно его и приласкать время от времени, дать отдохнуть. И опять та же самая процедура. В этом и состоит, грубо говоря, искусство ритма картины, искусство развития ее мысли и мыслей и чувств зрителя.

Вы должны уметь представить себя на месте зрителя, угадать, чего он от вас ждет, и постараться дать ему не это. Номере возможности. Но только все это надо делать с умом, чтобы не скатиться в трюкачество.

*2 марта 1967 г.*

Прежде чем приступить к практическим работам по монтажу, необходимо усвоить кое-какие положения. Достичь этого было бы легче, уже имея некоторый опыт. Тогда эти положения подкреплялись бы результатами осмысления проделанной работы. Но думаю, что и предварительный разговор может оказаться полезным.

Никаких незыблемых правил монтажа, собственно, не существует; строгой теории монтажа тоже нет. Работы Эйзенштейна — только его точка зрения на монтаж, и каждый из его примеров может быть оспорен, потому что Эйзенштейн писал свои работы в то время, когда понимание монтажа было совершенно иным, чем сейчас. Работы его очень интересны для теоретического осмысления поставленных проблем, но практическим примером монтажных построений они служить не могут. В основном от Эйзенштейна остался монтажный анализ литературных произведений, прежде всего пушкинских — «Полтавы» и т. д. Этот же кусок «Полтавы» можно совершенно по-иному прочитать глазами режиссера начала звукового кино и по-третьему — глазами режиссера 60—70-х годов.

Но есть какие-то основы, которые при этом останутся едиными. Вот их-то следует помнить, приступая к любой монтажной работе. Что такое монтаж, по существу? Монтаж — это кинематографическая форма развития мысли, совершенно аналогичная литературной форме развития мысли, хотя во многом не похожая. Чем дальше шел кинематограф, тем больше он уходил от прямой литературы, многое оставляя для осмысления зрителю. И все-таки даже сейчас, в самой ультрасовременной картине, монтаж есть форма непременного развития мысли. Некоторые молодые режиссеры инстинктивно это понимают и сразу начинают монтажно работать; другим это долго не удается. А монтажное искусство чрезвычайно важно для режиссера. Сейчас у нас широко практикуется доверие к монтажеру. Режиссер, по существу, передоверяет свою работу монтажерам. Хороший монтажер часто улучшает картину, но приемы, которые он обычно применяет, стандартны. Режиссер должен сам монтажно думать и сам монтировать свою картину. Никто лучше его не сделает этого, даже самый лучший, гениальный монтажер, потому что, если режиссер не мыслит монтажно, то снятые им куски нельзя будет соединить надлежащим образом. Если же у него есть элементы монтажного мышления, он до всего доберется сам. Я могу помочь только некоторыми советами.

Прежде всего монтаж — это отбор. Когда режиссер монтирует картину, то он руководствуется двумя принципами: «что я беру, как лучшее» и «что я не беру, как ненужное». Эта очень важная часть всякого монтажного мышления. Режиссер должен строго отличать главное от второстепенного. Плохое от хорошего — это дело вкуса, а главное от второстепенного — необходимость. Необходима своего рода опора на тот «скелет» картины, вокруг которого подразумевается многое другое. Ведь если снять эпизод весь целиком на общем плане, на экран пойдет все, что было в данном эпизоде. Казалось бы, ведь можно построить мизансцену, поставить аппарат и снимать все, как в 1911 году. Все будет, как и при монтажной разработке: так же будет действовать актер, выходить, входить. Чем же хорошо сделанная на современном уровне сцена отличается от той же сцены, снятой по принципам 1911—1918 годов? В современной трактовке там будут крупные планы, укрупнения, внезапные детали наряду с теми же общими планами. Каждый крупный план есть не только выделение чего-то главного в данный момент, но и исключение всего остального. Отобрать то, что не нужно, что сейчас не важно,— самое трудное; это то же самое, что выделить акцент.

При работе над небольшим этюдом тоже надо всегда отличать, что в нем важно, что второстепенно. Важное нужно брать, второстепенное — убирать или уничтожать совершенно.

Вот пример литературный, который я очень люблю. В «Войне и мире» есть сцена, где Долохов приходит на квартиру к Анатолю и пьет бутылку рома на откосе окна, на пари. В этой сцене монтажное построение выполнено Толстым необычайно точно.

Это образец монтажного построения, при котором убрано все, что Толстой счел ненужным. Казалось бы, самое значительное, что здесь происходило,— питье, а Толстому более важно было показать, как смотрели люди. Это пример жестокого монтажного отбора.

Характерно, что в этой сцене нет ни одного повторения, она идет на непрерывном развитии. Состояние, в котором Пьер вошел,— одно; Долохов поднялся на окно — другое; он пьет — третье; он дрогнул — четвертое. Крупно показан Пьер с закрытыми глазами, и только в звуке происходит разрешение всей сцены.

Приведу еще пример, тоже очень любимый мною, тоже из «Войны и мира». Толстой теперь не в моде, считается, что достаточно посмотреть экранизации его романов, но я советую все-таки читать их, хотя пишет он длинно и многие считают это утомительным. Я обнаружил, что множество интеллигентных людей — врачей, инженеров и прочих — никогда не читали Толстого. Читать же его надо, а режиссер-профессионал всегда найдет в его произведениях примеры необычайно точного кинематографического видения, особенно в тех сценах, которые Толстой считал самыми для себя важными.

Другой пример, который я считаю очень выразительным в этом плане,— сцена расстрела у Новодевичьего монастыря, когда по занятой французами Москве ведут Пьера, после того как маршал Даву допросил его, считая поджигателем, и Пьер не понял, что тот велел — расстрелять его или отпустить. И вот несколько поджигателей приведены к Новодевичьему монастырю, где уже вырыты ямы и врыты столбы. Всех поджигателей — семь человек — ставят рядом, и Толстой короткой панорамой одного за другим показывает их. Самое важное — это два расстрела, которые вслед за тем происходят и описание которых Толстым мне кажется чрезвычайно интересным. Как повели первых двух приговоренных, Пьер не очень внимательно видел, потому что волновался, смотрел на толпу, на французов, не понимал, что делают. И вдруг он услышал громкий залп, который как бы ударил его. Только после этого Пьер увидел, что что-то делается возле столба. Значит, первый расстрел, по существу, не показан, он дан только в звуке: повели, потом залп, и вот уже роют могилу. Потом повели двух следующих. На этот раз чрезвычайно подробно описывается, как их ведут, как их привязывают, но Пьер ничего не слышит и не помнит; он не слышит команды, не слышит выстрела, только видит, как появилось красное пятно и осели тела.

Две совершенно аналогичные казни, но воплощенные прямо противоположно по режиссерскому приему. Это тоже пример кинематографически точного решения. В первом случае акт смерти фиксируется только в звуке, в общей мизансцен?. Второй залп разрабатывается как немая картина, в которой звука нет, и поэтому все действия более выпукло и подробно зрительно показаны. Видно, как ведут осужденных, ставят, как один из них почесал себе ногу. Зато звука нет. И даже когда появилась кровь и тела осели — звука нет. Это блестящий по выразительности монтаж, яркий пример того, как много может дать суровый отбор, ибо монтаж всегда есть прежде всего отбор ненужного, может быть, более важный, чем отбор нужного.

Я привел эти призеры в качестве подтверждения вывода, что ничего (кроме необходимого как повторение) не должно топтаться на месте в монтаже. Монтаж есть постоянное движение вперед. Если найдено начало монтажной фразы, то следующий кусочек должен непременно сообщать что-то новое, каждый раз что-то новое, новое и новое — тогда это будет развитие. Произведение кинематографического искусства, как живое существо, никогда не остается неизменным, оно все растет, непрерывно развивается.

Когда-то я натолкнулся у кого-то на очень разумную мысль: «Очень многие пишут музыку так: «Лампа стоит на зеленом столе; на зеленом столе стоит лампа, стоит лампа под зеленым абажуром на зеленом столе». А Бах писал музыку так: «Лампа стоит на зеленом столе, потому что мне нужен свет, я пишу ноты, иначе она бы не стояла на зеленом столе». Это правильная форма — беспрерывное развитие мысли.

Даже в пределах самого маленького кусочка, над которым приходится работать режиссеру, он должен заботиться о том, чтобы не тормозилось дело излишними повторяющимися подробностями. На этот раз я приведу пример кинематографический, самый свежий пример ошибок, которые я сам допускал в последнее время. Я получил (сразу из трех источников) очень интересный документальный материал, который мне предстояло посмотреть в связи с работой над картиной «Мир сегодня». Это материал, касающийся теневых сторон цивилизации — загрязнение воды, воздуха, гибель лесов и т. д. Еще до того у меня было три таких небольших кадра, они проскакивали мельком, и вдруг я получил сразу 200 метров нового материала. Я отобрал из него сто метров, причем каждый из этих кадров был лучше тех трех, которые у меня стояли раньше. Шло так: французская школа, затем после короткого обозрения, которое занимало пять минут, давалось интервью с мальчиком-наркоманом. Посредине между этими двумя эпизодами была прослоечка из названных трех кадров. В течение недели я работал над тем, чтобы эту часть сделать более совершенной, тем более что я получил этот дополнительный удивительно хороший, выразительный материал. Чрезвычайно довольный я, наконец, поставил его на место и показал своей группе. Однако неожиданно я не ощутил не только восторга, но даже интереса зрителей. Сначала я подумал, что я непонятый гений, раз никто со мной не согласен, но все же решил еще проверить. И вот вчера я посмотрел все снова и увидел, что это очень скучно.

Почему же в контексте стало скучным то, что было так интересно просто в материале? Стало скучно потому, что это не нужно для разговора о десятилетних детях. Это отвлекает в сторону и переводит повествование из плана эмоционального в план логический. Логически все это связано, а по существу, по мысли не должно занимать здесь такого большого места, и зритель сопротивляется художнику. И я сам, когда посмотрел свежими глазами, увидел, что это скучно.

В таких случаях надо действовать решительно — выбрасывать, как бы ни были хороши кадры сами по себе. Чем они лучше, тем хуже, так как отвлекают внимание от развития главной мысли. Вчера к концу дня я механически выбросил девять десятых этого материала и испытал грандиозное облегчение.

Надо учиться отбрасывать ненужное с радостью. Это важнее всего, это, может быть, самое главное. Впоследствии обычно удается с помощью анализа установить, почему те или иные кадры лишние, найти глубокие основания для купюр, но поначалу нужно просто довериться чувству: «не нужно!», хотя некоторые из этих «ненужных» кадров отдельно хотелось бы смотреть почти бесконечно.

А бывает наоборот: нельзя сокращать на первый взгляд затянувшийся кадр.

Недавно мне мои коллеги, операторы Лавров и Згуриди-молодой, показали на экране очаровательную девушку лет восемнадцати, невыразимо прекрасную. Она ждет молодого человека на переходе у площади Маяковского — стоит и ждет, с каким-то рулоном бумаги. Она ничего не делает, не говорит, просто ждет. Этот кадр я попытался сделать вдвое короче и убедился, что этого делать нельзя: его надо сохранить в полной длине, потому что это уникальный кадр. Надо только найти место для него. Скажем, после муравейника демонстрации на площади в праздник такой кадр может быть использован как огромная великолепная пауза, где-нибудь в другом месте нечто подобное может вызвать только скуку. Такие вещи нужно беречь, но только в том случае, если чувствуешь, что здесь уместен именно длинный кадр. А как правило, нужно все делать коротко и ни в коем случае не повторяться. Повторение допустимо лишь как сознательный прием.

Даже в пляске, которую я не очень люблю и, в общем, не понимаю, есть беспрерывное развитие. Если в танце нет развития пусть повторяющихся, но все время как бы усложняющихся элементов, новых и новых поз, движений, его смотреть скучно.

Наконец, в музыке, в классической сонатной форме, в свое время было принято в конце первой части повторять первую тему. Когда-то это правило, вероятно, опиралось на какие-то закономерности сложения музыки. Современная соната, современный концерт ничего не повторяет, а если повторяет, то в другой форме, другом качестве и новом изложении. Так же и в кинематографе. Здесь нельзя просто повторять, а обязательно в новом варианте, и в связи с этим возникает вопрос ритма.

Каждая из этих тем, которые я здесь бегло затронул,— вопрос монтажного развития, вопрос отбора, вопрос структуры и т. д.— заслуживает подробного рассмотрения. Сейчас я хотел только напомнить о них.

Я еще не видел картины, которая была бы слишком коротка, зато видел безграничное количество картин, которые чрезмерно длинны. И дело не в том, что длинные картины обязательно плохи. Картина может быть как угодно длинна и оставаться очень интересной. Я часто привожу как пример увлекательной длинной картины старый американский фильм «Мария Антуанетта».

Эта пустая сентиментальная мелодрама смотрится потому, что в ней есть беспрерывное развитие характера и беспрерывное развитие отношений. Человек все время усложняется.

А вот другой пример монтажного строения картины, на первый взгляд прямо противоположный,— это картина «Сладкая жизнь» Феллини. В ней вообще нет сюжета. Есть репортер светской хроники, его жена. Они, правда, ссорятся, но их отношения какими были, такими и остаются до конца. Это только повод для того, чтобы показать эпизоды «сладкой жизни». Зато каждый из разнообразных эпизодов как бы накапливает материал, каждый имеет внутреннее развитие. В результате картина смотрится как ряд новелл, каждая из которых развивается сама по себе. А все вместе 10 или 11 новелл «Сладкой жизни» представляют собой как бы ряд рассказов, еле связанных, как у Боккаччо. Но, если внимательно проанализировать всю эту конструкцию, можно убедиться, что в этой огромной, очень длинной картине, которая смотрится с таким напряжением, тоже нет ничего лишнего, все там необходимо.

Кинематографическое действие, так же как литературное повествование, может иметь очень сложную структуру. Как правило, внутри цельной картины можно непременно установить ее дробные части, скажем, главы. Монтаж этих глав чрезвычайно важен. Каждая глава должна развивать мысль фильма, точно так как романа или повести,; освещая события с новой точки зрения.

Например, в «Войне и мире» или «Анне Карениной» Толстой сделал параллельный монтаж основным художественным приемом. Здесь идет беспрерывное развитие и монтаж отдельных кусков параллельно движущихся жизней: дом Ростовых, отдельный гусарский полк, дом Болконских, история Пьера Безухова и еще ряд других материалов входят в «Войну и мир». Они непрерывно перекликаются, причем каждая из перекличек движет вперед мысль, развивает ее и структурно освещает предыдущую.

Неудача всех инсценировок «Анны Карениной» помимо всех других причин заключается в том, что у Толстого история Анны Карениной занимает лишь часть места; не менее подробно изложена история Константина Левина и история дома Облонских. Эти три сюжета — хроника семьи Левина, семьи Облонского и семьи Анны Карениной — вместе создают мысль произведения, и хотя все понимают, что история Левина — самая слабая из этого триединства семейных хроник, но тем не мене? она необходима. Когда же ее исключают — исключается основная мысль романа, его общественно-политическая мысль. Образ Каренина, изолированного от Левина, от встреч с ним, также теряет очень много. Роман получается лишь благодаря соединению всех линий параллельным монтажом.

Интересно, что в «Анне Карениной» время, которое проходит между отдельными главами, неравноценно. Время у Вронского и Карениной движется в одном темпе, у Левина и Кити — в другом. Один историк литературы подсчитал, что разница достигает года или полутора лет. Начинает Толстой очень строго с зимы, потом идет весна, потом лето, затем идет бесконечное лето. Иво время этого лета происходят различные события, требующие различных, несовпадающих сроков. Это несовпадение — не недосмотр Толстого. Оно намеренное. Оно показывает, что для Толстого важна была не просто историческая хроника этих событий, а именно сочетание линий между собой, монтажное соединение. И только монтаж, опирая эти линии друг на друга, и создает развитие мысли.

То же самое происходит и в хорошей картине Феллини «Сладкая жизнь». Там каждый из эпизодов в отдельности можно исключить — он необязателен. Можно сократить эту картину на часть или две, наполовину — все равно будет неплохая картина. Но оказывается, что дело в данном случае не только во внутреннем развитии самих эпизодов, а в их монтажном сцеплении, благодаря чему постепенно слагается образ современного буржуазного общества.

Таким образом, первым структурным делением Феллини является эпизод или глава. Внутри эпизода происходит такое же сложное структурное развитие. Эпизод ритмически делится на ряд отдельных кусков и, наконец, на мельчайшие единицы — на кадры.

Работая над эпизодами на узкой пленке, вы тоже должны добиваться развития. Не во всех студенческих работах оно есть; скажем, в «Свадьбе» Скутельннка есть хоть элементы внутреннего развития, в других работах трудно обнаружить эти элементы. «На долгую память» Васильева — это ряд наблюдений: как люди фотографируются и что из этого выходит. Но чтобы этот материал организовать, надо найти способ если не развития, то хотя бы накопления материала в таком количестве и таких вариантах, которые бы без повторения подводили зрителя к какому-то естественному выводу. Всегда надо прежде всего найти последний кадр — к чему приведет развитие сюжета. То, от чего он отталкивается, тоже важно, но последний кадр еще более значителен. Когда есть конец, все гораздо лучше выстраивается, а если его нет, то монтировать очень трудно.

Повторение тоже может быть полезно, если в нем заключен какой-то смысл. Возможен, например, эпизод, в котором отдельное действие не имеет особенного значения, но повторение его выражает много. Скажем, человек идет по коридору, и каждый проходящий говорит ему:

— Как живете?

— Ничего. Второй:

— Как живете?

— Ничего. Третий:

— Как дела?

— Ничего.

Если вы знаете, что у этого человека дела плохи,— скажем, жена очень больна или у самого рак легкого,— то шестой аналогичный вопрос может вызвать реакцию:

— Идите к черту!

Один такой вопрос ничего бы не выразил, а шесть могут сделать эпизод.

Перечисление в монтаже тоже возможно. При этом на экране как бы чередуются отдельные кадры, отдельные точки съемки (вспомним описание наводнения у Пушкина в «Медном всаднике.»).

Сплошное перечисление у него вырастает в широкую картину стихийного бедствия.

Зато когда Пушкин описывает какой-то решающий момент, например, Евгения посреди этого бушующего наводнения, он не прибегает к перечислению, а описывает свое видение покадрово со сменой крупностей. Он не позволяет себе вернуться обратно к площади и волнам, пока не дошел до глаз Евгения, потом переходит к волнам и опять к площади.

Нет повторения, есть развитие, вглядывание, пристальное рассмотрение, как будто Пушкин сам идет по месту действия, глядит, всматривается, поворачивается. Это и есть монтаж. Не важно, достигается ли это с помощью отдельных планов или внутрикадровым монтажом. Эйзенштейн сделал бы это строго на плане, сейчас более распространено применение сплошной панорамы. Но покадровое видение, которое бы выражало замысел развития данного куска, обязательно должно быть.

Как отрывок из стихотворения, фрагмент развития, всего только одна фраза литературная делится на части, а части на отдельные слова, так эпизод кинематографический делится на отдельные кадры с Той разницей, что кадр более многозначен, чем слово. Поэтому и система связи между кадрами несколько иная.

Как бы ни были просты репортажные учебные работы, они требуют строгости, отбора, отделения лишнего, ненужного, шелухи. Делать это надо осторожно, но решительно. Первоначальное ощущение отдельных кадров меняется, как только они складываются вместе. Тогда каждый из них становится звеном в цепи, а не отдельным элементом. Каждый из них должен развивать предыдущее, подготовлять последующее, тогда три кадра вместе будут смотреться лучше, чем порознь, а не хуже. Поэтому надо строже относиться к материалу.

С места. Есть такая система работы над монтажом — альбом, в котором «смонтированы» заранее схематично зарисованные будущие кадры. Плодотворна ли такая работа?

М. И. Ромм. Этот метод помогает скорее для самовоспитания, чем для практической работы. Это заставляет дисциплинировать себя и немного подумать. Но как только Встречаешься с реальностью, это все рушится.

Каждый кадр предъявляет свои требования.

Разумеется, при съемках — павильонных в особенности — надо как можно точнее знать, что предстоит снимать и как это будет монтироваться. К этому нужно стремиться, стараться, во всяком случае.

Но ритм музыкальный, кинематографический, литературный — это разные стихии, и прямо перевести кинематографический монтаж в графический чертеж нельзя. Чертежи эти возникали часто от стремления сделать кинематограф математически оправданным, но я, например, уверен, что эйзенштейновский «Броненосец «Потемкин», который был потом расчерчен, родился в результате вдохновенной импровизации. Эйзенштейн собирался делать совершенно другую картину, попал в Одессу, снял броненосец и потом, уже на монтажном столе, получился этот фильм.

Но чтобы делать точные вещи, надо знать монтаж. Я сознательно не затрагивал сторону монтажа, которая относится к непосредственному соединению двух кадров между собой — вопросов крупности, направления и т. д. В принципе здесь существуют кое-какие простейшие правила, но я не люблю их перечислять, потому что, в общем, эти правила можно нарушать. И все же знать их надо.

Например, следует иметь в виду, что, как правило, лучше монтируется движение, чем статические кадры. Чтобы обеспечить переход с человека на человека, надо снять кадр, в котором один из героев махнет рукой или встанет — это всегда будет лучше, чем статика.

Панораму раньше применяли редко, основным приемом был статический монтаж. В учебных работах тоже поначалу лучше пользоваться статическим монтажом, применяя панораму только в крайнем случае. Панораму делать вроде бы легче, но, по существу, для того, чтобы это было не просто скольжение взгляда, требуется хорошее знание монтажа. Ведь любое движение тоже должно развивать мысль, а это наиболее емко делает монтаж. При выразительной панораме или съемках с движения в ней непременно должны быть опорные пункты, в которых происходит укрупнение, меняется ракурс, появляются новые действующие лица. Надо, чтобы не было бессмысленного блуждания, а были перемены ракурсов, темпа и т. д. Вообще говоря, в принципе, съемки с движения сейчас приобрели огромное значение именно потому, что они имитируют скольжение взгляда. И если они сняты с такой степенью непредвзятости, мягкости, чтобы это скольжение можно было принять за случайный взгляд человека, который рассматривает что-то,— тогда это придает действию характер подлинности. Но это нужно не всегда. А монтажная съемка универсальна, но она зовет к точной выразительности, к точной акцентировке ритма, потому что ритм складывается не только из кадров, но и из внутрикадрового движения.

Движение свободно монтируется со статикой, особенно если при этом крупность статического кадра строго учтена в контрасте с финальным кадром панорамы, или проезда, или другого кадра с движением.

Далее необходимо усвоить, что, чем резче контраст между двумя кадрами, тем легче они между собой соединяются, особенно в пределах какого-то одного большого объекта. Вообще-то соединяется почти все почти со всем. Но кадры подобные, близкие по характеру, соединяются хуже. Скажем, крупный план человека, лицо, полностью занимающее экран, не соединяется, не монтируется с ли цом этого же человека, если оно взято чуть-чуть крупнее или чуть-чуть мельче.

Монтаж есть движение. Я снимаю одного, потом другого, третьего. За этим кроется прерванное движение камеры. Можно что-то снять непрерывной панорамой, можно монтажно. При прерывистом движении, то есть монтажном строении, разница между кадрами должна быть всегда отчетлива: либо резкая перемена ракурса, либо крупности, либо и того и другого. Если снять человека со спины во весь рост, а потом крупно лицо — это можно монтировать; но если одинаково крупно снято лицо, потом затылок — это не смонтируется. Монтаж есть всегда какой-то удар, «стаккато», потому что вырван кусок действия, и этот скачок должен быть отчетливо почувствован, а не скрываем. Нельзя приближаться к человеку мелкими скачками. Чем резче отличается ракурс в кадрах, изображающих одного человека, тем выгоднее. Однако если монтировать изображения разных людей, можно брать кадры примерно одной крупности, но в разных ракурсах. Если снять подряд десять человек примерно одной крупности и в одном ракурсе, это перечисление не даст ощущения проезда. Просто появятся один за другим люди, сидящие как будто даже не рядом, а на одном месте. Только работая ракурсами, можно дать ощущение, что вы рассматриваете этих людей.

В былое время существовала знаменитая «восьмерка» как обязательный прием монтажа почти всех мизансцен, мизанкадров. Что такое «восьмерка»? Если снять одного человека, глядя справа налево, а другого — слева направо, и соединить эти два плана, будет впечатление, что люди глядят друг на друга и как бы общаются. Разные диагонали создают ощущение встречи, столкновения. Поэтому раньше все мизансцены, как правило, операторы снимали диагоналями, справа налево и слева направо. Столкновение двух человек — наиболее частый случай мизансцен — снимали самыми разными ракурсами. Это правило можно нарушать, но тем не менее «восьмерку» следует изучить. В любой картине можно увидеть ее элементы. Эйзенштейн в свое время пользовался этими диагоналями непременно. В картине «Иван Грозный» (вторая серия) внутри каждого эпизода структура была непременно диагональная, в двух направлениях. Но два или три последних кадра, как удары, делались фронтально. Это был как бы акцент, как своего рода концовка — три фронтальных эпизода в разных плоскостях.

Вот один примечательный пример диагонального построения. В эпизоде «Пир опричников» в «Иване Грозном» Эйзенштейну важно было подчеркнуть сложность отношений между Грозным и Владимиром Старицким. По сюжету Грозный сажает Владимира с правой руки — очень важное, почетное место; опричники пляшут, и оба они смотрят на это зрелище. Но в одном из кусков Эйзенштейну нужно было, чтобы Грозный смотрел на опричников, а потом на Старицкого. Ему важна была встреча глаз. Это не получалось, и тогда Эйзенштейн просто пересадил Старицкого по левую руку. Характерно, что зритель этого даже не замечает. Сейчас такие нарушения очень часты, и делаются они во имя освежения восприятия зрителя. Важно помнить, что уже при съемке надо заранее учитывать элементы монтажа. Любое развитие мысли, развитие действия, эмоциональное развитие эпизода, сцены в фильме всегда опираются на логику *связи* отдельных его кусков. Каждый отдельный кадр в монтаже есть только звено в непрерывной цепи. Поэтому монтаж должен «закладываться» при съемке. Кусок должен быть задуман и точно определен заранее, потому что потом переделать ничего нельзя будет.

Из-за незнания этого правила мне при работе над моей первой картиной — «Пышкой» — пришлось нелегко. Я тогда еще монтировать не умел, делал это на ощупь. И эту картину пришлось переснимать два раза.

А все из-за того, что я сделал две грубейшие ошибки, о которых можно было бы догадаться заранее. Действие происходит в дилижансе. Дилижанс маленький, в нем сидят десять человек. Я снимал их поначалу группами по 3—4 человека, и когда это смонтировалось, то пространство дилижанса увеличилось примерно раза в четыре, получалось, что они едут в карете величиной с палубу крейсера.

Декорация дилижанса уже была разломана к тому времени, когда я посмотрел материал и понял, что смонтировать это нельзя. Я решил все это переснять, и оказалось, что декорация тут вообще не нужна. (Я от нее оставил только один план, очень плохой — самый первый.) От декорации дилижанса сохранились щитки, обитые материалом. На фоне этих двух щитков величиной 70 см на 2 м я снимал с близкого расстояния встречные диагональные крупные планы, и получилось, что герои смотрят друг на друга. Оказалось, что при наличии одного общего плана это не только возможно, но и более выразительно, и пространство оказалось разрешенным контрастностью ракурсов.

Столь же трудное положение получается, когда снимаются люди в вагоне. Только сейчас догадались снимать широкоэкранной оптикой в настоящем вагоне. В картине Ежи Кавалеровича «Поезд» все тоже снято в натуральном вагоне, притом очень маленьком, польском, который значительно меньше наших русских вагонов, но там пространство возникает в результате монтажа. Ведь монтаж — это не только развитие мысли, это также и развитие пространства и времени.

В работе над «Пышкой» я сделал еще одну грубую ошибку — я снял эпизод скандала, где все беспрерывно кричат друг на друга, в одной диагонали. Смонтировать это было невозможно. У меня были крупные планы г-жи Луазо, самого Луазо, всех восьми человек орущих. Чтобы выйти из этого положения, мне пришлось каждый кадр разрезать пополам и одну половину печатать на глянцевой стороне, другую на матовой. Я спасся только таким образом. Но сейчас, в звуковом кино, это невозможно, и надо заранее при съемке учитывать выразительность контраста направлений.

В «Пышке» мне так понравилось переворачивать эпизоды на глянец, что я очень многие эпизоды оживил таким образом, поскольку встречные диагонали хорошо монтируются.

У меня были задуманы три комнаты постояльцев: Луазо, графа и графини и Карре-Ламадона. Так как смета была маленькая, мне отказались делать три комнаты и сделали только одну. Я снял в ней одну пару, потом другую, потом третью, а потом часть кадров перевернул на глянец. Получились как бы разные комнаты.

Теперь к вопросу о пространстве. В кино зритель имеет возможность быть как бы в центре эпизода. Для того чтобы зритель ощущал себя среди действующих лиц, аппарат должен стоять в центре мизансцены. Это отличие от театра. В театре зритель видит все в целом со стороны и сам, по своей воле выделяет деталь. В кинематографе наоборот: зритель всегда видит часть, а в результате возникает ощущение целого. Это два принципиально разных метода работы режиссера и характера зрительского восприятия. Внутренняя работа зрителя на театре заключается в выделении детали; внутренняя работа зрителя в кинематографе носит характер обобщения, рождающегося в ходе восприятия показанных деталей. То есть она носит синтетический, а не аналитический характер. Сопоставляя один, другой, третий, четвертый, пятый кусок действия, взгляд, дверь, окно и т. д., зритель в результате воспринимает действие и комнату в целом, хотя этого действия и этой комнаты иногда практически и не было.

Для того чтобы добиться монтажного решения мизансцены, нам часто приходится варьировать в использовании декорации. Например, декорация сводится к столу — «Убийство на улице Данте», пир в кабачке. Снимать можно было только с одной стороны, так как с другой стороны — печка, стол. Одна диагональ выразительна, другая нет. Я взял более выразительную диагональ и поворачивал всех сидящих: кто сидел слева — садился справа, кто сидел справа — тот налево. А снимал я в одной диагонали. Эта диагональ иногда бывает очень нужна.

Все это примеры «экономических» решений, но в кино часто приходится иметь дело и с экономикой.

Снимать боевые сцены, особенно в нецветной картине, можно только с помощью диагоналей. Я видел множество картин, где с трудом отличал, кто кого бьет, где немцы, американцы и т. д. И делается скучно смотреть, так как непонятно, что происходит. В хороших картинах этого, конечно, не бывает. Четкий контраст диагоналей позволяет владеть вниманием зрителя.

Но в особых случаях режиссер может снимать все кадры фронтально, не пользуясь диагональю. Например, у Кавалеровича в хорошей картине «Мать Иоанна от ангелов» есть интересный эпизод: раввин и священник (которых играет один и тот же актер), стоя друг против друга, разговаривают. Кавалерович снимает их фронтально, но для того, чтобы видно было, что они смотрят друг на друга, делает так: с лица говорящего персонажа камера опускается на Библию, затем поднимается на лицо собеседника. После того как зритель поймет, что они стоят друг против друга, режиссер продолжает давать одни фронтальные планы. Такой мон таж производит впечатление несколько странное, но эта странность определена замыслом режиссера. Кавалерович как бы говорит: это два очень умных, хотя и противостоящих, враждебных человека, но, по существу, они не отличаются один от другого. Поэтому и играет их один и тот же актер.

Таким образом, хотя возможны любые варианты и отклонения, знать выразительную силу контраста чрезвычайно важно при выборе монтажной формы. Безразличие в пользовании ракурсами, непродуманность монтажа часто приводят к тому, что картина делается вялой, монтажно не острой, невыразительной.

Одним словом, любое из общепризнанных правил монтажа может быть нарушено, если это нарушение будет оправдано, потому что нерушимых правил в искусстве, в том числе в кинематографе, быть не может. Каждое новое поколение художников начинает с того, что оно перетряхивает старые правила, создавая новые, не более вечные, каноны эстетики, сюжетосложения. Застывших форм нет. Но для того, чтобы ломать каноны, желательно их освоить. Это как с правилами грамматики, которые рекомендуется знать, прежде чем их нарушать.

*22 сентября 1971 г.*