*%* ■

Роман ШИРМАН

**.,'**

**...**

**АЛХИМИЯ РЕЖИССУРЫ**

мастер-класс

Киев -2008

*УДК 792.01 (075) ББК85я7 Ш64*

Книга издана при поддержке:

. Компании 1пук1 Рго1е88Юпа1 (\улулу.ту1а-рго.сот)

* Компании «Шерл» (мгопу.зпегЬиа)
* Агентства « Идея Плюс »

Генеральный партнер - Компания СотТе1 (уп/т.сотЫ.иа)

*СотТе1 - ведущий интегратор на теле- и кинорынке Украины, учредитель Конкурса операторских работ (в рамках Телефестиваля «Открой Украину!» )*

Ширман Р. Н. *Ш64* АЛХИМИЯ РЕЖИССУРЫ. Мастер-класс. К.:

ЗАО «ТЕЛЕРАДИОКУРЬЕР», 2008 — 448 с, ил.

I8ВN 978-966-95960-3-1

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

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

Первая книга Романа Ширмана «ТЕЛЕВ131ЙНА РЕЖИСУРА. Майстер-клас» (2004) помогла овладеть азами профессии многим начинающим телевизи­онщикам . Она также стала незаменимым настольным пособием и для профессио­налов, которое, по словам читателей, «полезно время от времени перечитывать -это очень конкретный и практический мастер-класс, заслуживающий самой высокой оценки!» Но то, первое издание, уже давно стало раритетом.

*УДК 792.01 (075) ВБК85я7*

I8ВN 978-966-95960-3-1 © Ширман Р. Н., 2008

© «ТЕЛЕРАДЮКУР'СР», 2008

Содержание

Об Авторе 6

От Автора 7

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. АЗБУКА РЕЖИССУРЫ

*Глава 1.* СМОТРЮ И ВИЖУ 9

• Изучение биографий великих людей • Путешествия • Чтение композиционно  
острой литературы • Изучение произведений искусства

*Глава 2.* ЗАЯВКА, ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ, РЕЖИССЕРСКИЙ СЦЕНАРИЙ.. 28

*Глава 3.* РЕЖИССЕРСКИЙ ЗАМЫСЕЛ 75

• Режиссерский замысел документального фильма • Режиссерский замысел  
познавательных телепрограмм и фильмов • Режиссерский замысел... титров

*Глава 4.* КАДР 120

• Крупность плана • Ракурс \* Панорамы • Атмосфера кадра • Один кадр -  
один фильм

*Глава 5.* МОНТАЖ 169

• Монтаж как элемент авторского замысла • Азбука монтажа • Монтаж.  
Исключения из правил

*Глава 6.* ИЗ ТВОРЧЕСКОГО ОПЫТА МАСТЕРОВ ЭКРАНА 210

• Мини-хрестоматия

*Глава 7.* РАБОТА РЕЖИССЕРА НАД ДОКУМЕНТАЛЬНЫМ ФИЛЬМОМ 226

• Кое-что о взаимоотношениях режиссеров и журналистов • Ни один фильм не  
может рассказать обо всем • Авторское произведение • Вариации на тему

*Глава 8.* ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ-ПОРТРЕТ 246

• Выбор героя • Жанр • Драматургия • Методы съемки

*Глава 9.* ИСТОРИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ НА ЭКРАНЕ 268

*Глава 10.* «ОПАСНО СВОБОДНЫЙ ЧЕЛОВЕК» 281

ЧАСТЬ ВТОРАЯ. АЛХИМИЯ РЕЖИССУРЫ

*Глава 11.* РЕЖИССЕР АРТУР ПЕЛЕШЯН И ДИСТАНЦИОННЫЙ МОНТАЖ . . 298

*Глава 12.* ОТ ПАРАДЖАНОВА ДО ПАРФЕНОВА. КОЛЛАЖ 309

*Глава 13.* ШУТНИК МАЙКЛ МУР. ТЕЛЕВИДЕНИЕ 322

*Глава 14.* ШУТНИК МАЙКЛ МУР. КИНО 334

*Глава 15.* ГЕРЦ ФРАНК. В ПОИСКАХ СНЕЖНОГО ЧЕЛОВЕКА 349

*Глава 16.* СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА И ПРЕДШЕСТВЕННИКИ 365

*Глава 17.* ЛЕНИ РИФЕНШТАЛЬ. РОМАНТИЧНАЯ НАЦИСТКА 384

*Глава 18.* ГОДФРИ РЕДЖИО. ЗНАТОК ЯЗЫКА ПЛЕМЕНИ ХОППИ 403

*Глава 19.* ВИТАЛИЙ МАНСКИЙ. МОНОЛОГ УТОПЛЕННИКА 420

Заключение 434

Примечания 435

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

**\_**

ОБ АВТОРЕ

**РОМАН ШИРМАН,** кинорежиссер-документалист.

Заслуженный деятель искусств Украины.

Лауреат премии имени Феликса Соболева.

Окончил режиссерский факультет ВГИКа (Москва).

Автор более сорока кино- и телефильмов.

Лауреат национальных и международных кинофестивалей.

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

Профессор Института кино и телевидения КНУКиИ,

художественный руководитель режиссерского курса.

Автор романа «Теперь я буду любить тебя».

*К.: ЗАО «Телерадиокурьер», 2006.*

Автор книги «Телевизионная режиссура».

*К.: ЗАО «Телерадиокурьер», 2004.*

Среди последних работ:

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

Документальный фильм «Опасно свободный человек»

*(Национальная кинематека Украины, 2005).*

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

1. Международного украинского фестиваля документальных фильмов «Контакт» (2005) • Премия имени Феликса Собо­лева (2006) • «Киевская кинопремия за лучшую режиссуру»
2. Международного фестиваля документальных и научно-попу­лярных фильмов «Кинолетопись-2005» (Украина) • Номинант Российской национальной кинопремии «Ника» в номинации «Лучший фильм стран СНГ и Балтии» (2006).

Документальный фильм «Казнить палача»

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

Приз «За лучший документальный фильм» VI Международ­ного телекинофорума (Ялта, 2005). Приз «За лучшую докумен­тальную телепрограмму» X Международного фестиваля жур­налистики (Украина, 2005).

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

*Жан Люк Годар*

от автора

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

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

О существовании большинства из них я и не догадывался.

Я увидел на экране работы десятков режиссеров.

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

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

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

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

Мне кажется, все режиссеры делятся на три типа.

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

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

**6**

**7**

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

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

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

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

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

АЗБУКА РЕЖИССУРЫ

*Глава 1* Смотрю и вижу

Начнем с самого сложного.

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

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

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

**9**

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

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

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

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

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

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

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

*Смотрю и вижу*

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

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

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

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

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

10

11

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

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

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

12

*Смотрю и вижу*

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

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

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

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

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

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

13

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

*Смотрю и вижу*

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

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

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

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

Но перейдем собственно к кинематографу.

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

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

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

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

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

14

15

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

*Смотрю и вижу*

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

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

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

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

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

16

17

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

*Смотрю и вижу*

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

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

Несколько примеров.

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

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

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

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

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

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

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

18

19

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

*Смотрю и вижу*

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

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

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

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

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

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

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

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

20

21

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*Смотрю и вижу*

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

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

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

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

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

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

И все же...

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

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

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

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

**1. ИЗУЧЕНИЕ БИОГРАФИЙ ВЕЛИКИХ ЛЮДЕЙ**

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

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

**2. ПУТЕШЕСТВИЯ**

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

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

**22**

**23**

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*Смотрю и вижу*

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

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

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

**3. ЧТЕНИЕ КОМПОЗИЦИОННО ОСТРОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

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

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

4. ИЗУЧЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА

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

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

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

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

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

24

25

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

*Смотрю и вижу*

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

От наблюдательности до фантазии один шаг...

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

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

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

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

\* \* \*

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

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

**А *"к "к***

Соседский мальчик:

«Из овощей я больнее всего люблю пельмени...*»10*

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

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

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

«Нет в Грузии женщины, которая умела бы проклинать лучше, чем моя бабушка. Однако я совсем не боялся ее прокля­тий. Да и она сама как-то обмолвилась: не бойся, сынок, когда язык мой проклинает тебя, сердце благословляет*»]1*

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

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

Вместо драки в салоне начался хохот.

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

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

26

27

*Глава 2*

Заявка. Литературный сценарий.

Режиссерский сценарий

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

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

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

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

*Заявка, литературный сценарий, режиссерский сценарий*

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

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

Для документального кино это достаточно смелое утвержде­ние справедливо вдвойне.

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

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

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

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

Это основные этапы работы.

Начнем с самого начала...

1. **ЗАЯВКА**

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

28

29

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

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

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

1. Что мы собираемся снимать? Другими словами, какова тема нашей экранной работы. На каком материале она будет построена. Что это будет такое?
2. Каким образом мы это будем снимать? Хорошо бы сразу заявить, каким будет художественное, режиссерское решение данной темы.
3. Зачем это стоит снимать? Необходимо убедить продюсеров в том, что наша тема актуальна, важна, интересна.

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

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

Написание заявки избавляет автора от напрасного труда над

*Заявка, литературный сценарий, режиссерский сценарий*

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

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

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

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

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

И все же исключения лишь подтверждают правила.

Уповать на подобные чудеса не стоит.

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

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

30

31

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

**Требования к заявке**

Напоминаем, что наш формат - 44 минуты.

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

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

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

**Ответьте ясно и четко себе и нам на простой вопрос:**

**Про что Ваше кино?**

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

* **На чем Вы будете строить драматургию.**
* **Какой конфликт будет лежать в основе рассказа.**
* **За счет какой пружины Вы будете держать внимание зрителя.**

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

**Дополнительно к заявке просьба указать:**

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

32

I

*Заявка, литературный сценарий, режиссерский сценарий*

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

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

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

**ЗАЯВКА НА ЦИКЛ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ «НЕ ХОЧЕШЬ УМИРАТЬ - НЕ УМИРАЙ!»**

(ЖИЗНЬ ПОСЛЕ СМЕРТИ)

*Автор и режиссер* - *Роман ШИРМАН*

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

Наша жизнь коротка.

Наш конец предопределен.

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

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

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

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

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

33

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

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

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

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

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

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

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

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

*Заявка, литературный сценарий, режиссерский сценарий*

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

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

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

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

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

Загробный мир в славянских легендах.

Египет и египетская книга мертвых.

Тибетская книга мертвых.

Индийская книга мертвых.

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

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

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

Мы не будем ничего доказывать.

Разумеется, мы не знаем окончательного ответа.

Мы не можем знать, как **там?**

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

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

34

35

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

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

Сценарии всех фильмов сериала могут быть представлены к ... года.

Сериал может быть запущен в производство в ... года.

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

ТЕЛЕКАНАЛ «ИНТЕР»

ЗАЯВКА НА ЦИКЛ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ПРОГРАММ

**«ВСПЛЕСК КУЛЬТУРЫ?»** (хронометраж - 35 минут)

*Автор и режиссер - Роман ШИРМАН*

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

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

*Заявка, литературный сценарий, режиссерский сценарий*

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

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

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

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

Первый выпуск программы тематически будет выстроен сле­дующим образом:

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

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

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

36

37

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

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

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

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

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

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

*Заявка, литературный сценарий, режиссерский сценарий*

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

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

Он рассказал мне свою жизнь.

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

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

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

38

39

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

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

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

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

*Заявка, литературный сценарий, режиссерский сценарий*

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

Но вернемся к разговору о заявке.

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

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

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

40

41

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

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

*Заявка, литературный сценарий, режиссерский сценарий*

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

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

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

42

43

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

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

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

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

*Заявка, литературный сценарий, режиссерский сценарий*

сер-оператор Войцех Старонь со звукорежиссером отправи­лись в далекую командировку. Оснащенные двумя камерами (Во1ех и АггШех ВЬ) с четырьмя тысячами метров 16-милли­метровой пленки, они прибыли в Аргентину. К их изумлению, герой фильма, несмотря на предварительную договоренность, категорически отказывался идти на контакт. На все вопросы отвечал односложно и делал все, чтобы уклониться от съемок. Вскоре выяснилось, что он намерен закончить свою миссию в горах и досрочно вернуться на родину. Режиссер оказался в сложнейшем положении. Он предпринял энергичные попыт­ки найти другого героя. Спустя пару недель в поле его зрения попала польская монахиня. Но она оказалась недостаточно интересной и значительной для главной героини. К счастью, экспедиции хватило денег и терпения для того, чтобы продол­жить поиски. И наконец, Старонь нашел удивительно инте­ресного, общительного и обаятельного героя - отца Казимира. Правда, жил и работал он не в Аргентине, а в Боливии. Режис­серу пришлось перебраться в другую страну и подняться еще на пару тысяч метров вверх, в боливийские Анды. Польский монах отец Казимир, пятнадцать лет живущий высоко в горах среди индейцев, оказался не только удивительно интересным персонажем и собеседником, но и настоящим помощником режиссера. Без его содействия местные жители, оторванные от большой земли, ни за что не подпустили бы так близко к себе кинематографистов-чужеземцев. Войцех Старонь провел со своим героем несколько месяцев. Он снимал его поездки к пастве, уникальные местные обряды - смесь католичества с традиционными индейскими верованиями. Режиссер и мисси­онер замерзали вместе, провалившись под лед озера. Бродили по горным тропам. Наблюдали за жизнью бедных и наивных аборигенов. Когда-то Че Гевара мечтал по-своему осчастли­вить этих своих земляков. Отец Казимир пытается помочь им Другими способами. Прелесть фильма состоит еще и в том, что мы оказываемся будто бы на другой планете. Здесь, в высоко­горье, на другом конце Земли, все другое: и пейзаж, и скалы, и небо, и люди. Такое ощущение, будто мы оказались на вновь открытой планете Солнечной системы, отдаленно похожей на нашу, но живущей совершенно другой жизнью.

44

45

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

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

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

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

* «Ричард III». Мрачные и вечные вопросы жадности и жажды власти решаются на фоне реальных исторических со­бытий: кровавое восхождение на трон человека, погруженного в собственное безумие.
* «Царь Иоанн». Пьеса о тщете войн и цене, которую страна и семья может заплатить в борьбе за трон. Самый интересный персонаж - коварный сын Ричарда Львиное Сердце, Филип Фальконбридж, которого не допускает на трон его незаконное рождение.
* «Юлий Цезарь». Драматическое исследование убийства великого полководца, а также мотивов заговорщиков основано на реальных исторических фактах.
* «Гамлет». Чтобы отомстить дяде за убийство отца, принц притворяется сумасшедшим и убивает советника дяди. Будучи уличенным и сосланным в Англию, Гамлет изменяет содержа­ние письма с приказом о его казни, в результате чего гибнут его стражники. Затем он возвращается и убивает дядю»22

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

46

*Заявка, литературный сценарий, режиссерский сценарий*

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

Король и его подданные *Заявка О. Иоселиани на фильм*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

47

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

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

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

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

Стремясь помочь вам избежать столь печальной участи, мы и стараемся высветить те скрытые в глубине вашего сознания тенденции, что грозят подтолкнуть вас к суете, в которой будут безвозвратно потеряны оставшиеся вам годы жизни» *13*

**2. ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ**

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

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

48

*Заявка, литературный сценарий, режиссерский сценарий*

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

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

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

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

49

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

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

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

А сейчас попытаемся разобраться в некоторых терминах.

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

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

*Заявка, литературный сценарий, режиссерский сценарий*

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

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

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

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

50

51

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

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

*Заявка, литературный сценарий, режиссерский сценарий*

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

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

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

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

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

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

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

52

53

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

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

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

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

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

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

**Охранник**

Кто бы мог подумать, что Игорь работает в ателье?

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

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

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

Единственный бездельник в ателье - Игорь.

Он сидит за отдельным столом и мается от скуки.

Единственное его развлечение - еда.

*Заявка, литературный сценарий, режиссерский сценарий*

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

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

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

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

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

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

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

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

54

55

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

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

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

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

*Заявка, литературный сценарий, режиссерский сценарий*

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

**Любовь в плену**

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

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

...Общая атмосфера ожидания на платформе.

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

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

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

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

56

57

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

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

За кадром она рассказывает:

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

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

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

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

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

*Заявка, литературный сценарий, режиссерский сценарий*

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

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

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

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

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

Это называется найти **сценарный ход.**

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

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

58

59

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

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

Однако не каждый сценарный ход бывает удачным.

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

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

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

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

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

*Заявка, литературный сценарий, режиссерский сценарий*

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

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

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

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

60

61

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

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

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

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

*Заявка, литературный сценарий, режиссерский сценарий*

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

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

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

62

63

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

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

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

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

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

*Заявка, литературный сценарий, режиссерский сценарий*

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

64

65

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

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

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

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

*Заявка, литературный сценарий, режиссерский сценарий*

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

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

66

67

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

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

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

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

Назвать эти опасения беспочвенными нельзя.

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

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

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

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

*Заявка, литературный сценарий, режиссерский сценарий*

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

Эти слова были написаны Дзигой Вертовым в 1928 году.

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

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

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

Я предлагал более высокий тип плана. Такой организаци­онный и творческий план действий, который обеспечивал бы единство анализа и синтеза производимых кинонаблюдений... Мы добивались одновременности сценарного, съемочного и мон­тажного процессов с непрерывно идущими наблюдениями»77

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

Режиссерам не остается ничего иного, как писать.

И не только литературные сценарии, но и режиссерские.

**3. РЕЖИССЕРСКИЙ СЦЕНАРИЙ**

Споров вокруг режиссерских сценариев ведется еще больше, чем по поводу литературных.

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

68

69

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

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

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

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

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

*(табл. 1).*

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

Такая форма записи много лет существует на телевидении.

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

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

*Заявка, литературный сценарий, режиссерский сценарий*

*Табл. 1*

|  |  |
| --- | --- |
| **Изображение** | **Звук** ! |
| **■ Крупным планом показывается весло, рассекающее воду среди нечистот, плавающих на поверх­ности реки.**  **Быстрое вытеснение одного изоб­ражения другим** | (Музыка) ! |
| **■ Здание Капитолия. Белый дом**  **■ Река Потомак (возникает назва­ ние фильма «Наша прекрасная река Потомак»). Панорама по па­ мятнику Джеферсону и бассейну Тайдел Бенси, в котором плавают нечистоты и разные обломки** | Вашингтон, Федеральный округ Ко- I лумбия, Капитолий, Белый дом... « Здесь живет президент США и около ; двух миллионов других американцев. ; А это-прекраснейшая река Потомак! *\* Исторические здания Вашингтона ! образуют величественную панора- ! му, но все это возвышается на фоне ! грязи. Человеческая беспечность и • легкомыслие превратило реку Пото- ' мак в одну из десяти грязнейших рек ; Америки ; |
| **■ Панорама за самолетом, совер­ шающим посадку в аэропорту, и сразу же после этого - нечистоты,**  **'плавающие на поверхности близ­лежащей реки**  **■ Крупным планом показывают­ ся пузырьки на воде** | Тысячи гостей прибывают в Вашин- ! гтонский аэропорт ежедневно. Река ; выглядит красивой... если к ней не | приглядеться пристальнее. При бли- | жайшем же рассмотрении оказыва- *\* ется, что из прекрасной реки сделали ! мусорную свалку, место для спуска ! нечистот. На поверхности реки вид- ! ны пузырьки газов, загрязняющих не ■ только воду, но и воздух ; |
| **■ Рыбак забрасывает удочку, и затем панорама на нечистоты и мусор, плавающие на поверхнос­ти воды** | Люди, которые здесь живут, должны ! иметь какой-то отдых. А что может ■ быть интересней, чем ужение рыбы? ' Но река Потомак превратилась в тря- ; сину, в скопление нечистот, сора и вся- | ческой грязи. (Музыка) ; |
| **}•=■ Несколько рыбаков удят рыбу ! около канализационной трубы** | Невероятно! Эти рыбаки удят рыбу ! над самой канализационной трубой, ! выбрасывающей в воду нечистоты. ■ Это потому, что здесь рыба лучше • всего клюет! Особенно карп...*18* | |

70

71

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

*Заявка, литературный сценарий, режиссерский сценарий*

в производство и сегодня требуют именно такой подробный «классический» режиссерский сценарий. Так как режиссер должен быть готов к любым неожиданностям и превратностям судьбы, привожу в качестве примера формы и стиля записи фрагмент режиссерского сценария научно-популярного филь­ма «Карандаш и Жар-птица» режиссера-оператора Натана Ширмана (студия «Киевнаучфильм») *(табл. 2).*

Итак, в первом столбике режиссерского сценария мы пишем порядковый номер кадра. Во втором - место проведения съем­ки. В следующей графе - крупность плана (о кадре, его крупно­сти и многом другом мы расскажем далее). Следующая графа

- хронометраж. Или, как в приведенном нам примере, - мет­  
раж (в кинофильмах длина кадра измеряется метрами, в виде­  
офильмах и телепрограммах - секундами). Содержание кадра  
описывается в соответствующей графе. Туда же вписывают и  
все реплики, которые звучат в кадре, синхронные интервью.  
В графе «звук» - дикторский текст, музыка, шумы. В графе  
«примечания» - необходимая для съемки данного кадра спе­  
циальная техника или приспособления. Запись режиссерского  
сценария должна быть лаконичной.

По режиссерскому сценарию продюсер может легко выяснить, где (в каких местах, городах, странах) предполагает режиссер проводить съемки, сколько всего объектов намечено снять и каким именно образом. Какая необходима техника, сколько света требуется для съемок интерьеров, какая нужна звукотех-ника и т.д. Все это необходимо для создания сметы фильма и уточнения сроков производства. Если выяснится, что на каком-то объекте режиссер планирует снять всего пятнадцать секунд полезного материала, а объект этот находится в другом городе

- вряд ли что-то заставит продюсера утвердить такую команди­  
ровку (разумеется, если в этих кадрах не будет заключен весь  
смысл фильма!). В реальной жизни чаще всего не режиссерский  
сценарий определяет смету фильма, а наличие денег, с которы­  
ми режиссер должен соизмерять полет своей фантазии.

Повторю еще раз: подобный сценарий документалистам сегод­ня приходится писать не часто. Но бывает. Именно такой сце­нарий я писал совсем недавно по требованию студии и Минис­терства культуры, когда работал над фильмом «Опасно свобод-

*Табл. 2*

|  |
| --- |
| :, :0бъ- :круп-:хроно-: : : при- :  **»,№'\_\_ ' ность** • л" ' Содержание кадра ■ Звук ■ ме- •  1 1ВКТ 1 *^* М6ТРЗЖ 1 111  1 | • кадра 1^1 II чания ■ 184 [г.Умань[Общ. [4м [ Проплывают верхушки дере-1 Звуки ; ■ ; [ парк I пл. [ ; вьев (проезд). Панорама вниз ! весенне- [ ; | | «Софи-1 [ I - по лесу, пронизанному све- I го леса | | [ [евка» [ [ ', том, идут дети, учащиеся ху-1 - шорох [ [ ; [ Натура [ ! [ дожественной студии. В руках I листьев, [ [ [ [День [ [ [ несут папки, складные стуль-1 пение | | [ [ I I I чики, этюдники [ птиц ; ;  [85 [ -«- [3,5м [Общ. [ Ребята проходят по деревян-I ! I ! ! ! I пл. ! ному мостику через речушку I ! !  ;86[ -«- [4 м [Общ. [ (с верхней точки) Живописное ', [ Опе- ; ! ! I ', пл. [ лесное озеро с причудливой [ ', ра- [ [ ! ! I I линией берега. Камера опус-1 [ тор- [ [ [ [ I I кается на кране. Ребята - кто I ! ский [ [I ! ! ! с альбомом, кто с этюдником I I кран [ ! ! I I I - рисуют, пишут. Камера при- [ ', I [ I 5.1 I ближается к детям I I ! |
| [87 [ -«- [Зм [Ср. пл. [Над своей работой склони-I [ | | I [ I |.лась Наташа Чернышева. У I I I ! I | ! I нее нет ни папки с бумагой, ни I ', ! ! I I I пластилина. Девочка рисует I I ! ! I ! I I на плоском камешке I ! I  [ 88 [ - « - [ 2,5 м [ Ср. пл. ; Несколько штрихов - и серый [ [ { [ [ [ [ [ камень превращается в «из- [ [ [ [ I [ [ [ бушку на курьих ножках»... [ [ [  [89[ -«- [1,5м [Кр.пл. [...«утенка»... I I ! [90 [ -«- [1,5м [Кр.пл. [... «Красную Шапочку»... ! ! ! [ 91 [ Моек- [6м [ Общ. ; Кабинет композитора Дмитрия I Диктор: [ ; | I б^нет" ' 'ПЛ' ' Кабалевского- На переднем I Компози- [ [ ! *\* Д. Ка- ' ' ■ плане рояль. Из глубины идет [ тор [ [ ' I балевс-1 I I на нас композитор. Он расска- I Дмитрий [ ] I I кого. [ | [ зывает: «Недавно я получил [ Борисо- [ ; ' 1 ™1ГЬрп ' ' ' письмо от одной из девочек- ', вич Каба- | [ ■ 1 [ ' ! учениц этой замечательной [ левский [ [ ; ! II I студии. Она прислала такие I ! | «1 I ! I замечательные стихи, что я тут I I ! '| I I I же написал к ним музыку» I I I  |у2 [ .«. ;4м [Ср. пл. [Кабалевский садится за ро-I [ ! [ ' II I яль, ставит на пюпитр лист из I ! ', [I ! ! I школьной тетради, начинает [ ', I |

72

73

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

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

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

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

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

*Глава 3*

Режиссерский замысел

*«Медики приходят в ужас от фильмов о медицине, фильмы об*

*авиации раздражают летчиков. Но Федерико Феллини все-таки*

*удалось полностью удовлетворить тех, кто работает в кино, своим*

*фильмом «8* 1/г». *Это картина о том, сколь мучительно режиссер*

*вынашивает свой замысел перед тем, как приступить к съемкам.*

*Феллини показывает, что режиссер* - *это, прежде всего человек, к*

*которому с утра до ночи пристают с вопросами, причем с такими,*

*что он не может, не хочет или не знает, как на них ответить.*

*Его голова полна самых разнообразных идей, впечатлений,*

*ощущений, зыбких желаний, а от него требуют определенности,*

*конкретных имен, цифр, названий мест и точных дат»*

***Франсуа Трюффо1***

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

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

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

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

74

75

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*Режиссерский замысел*

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

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

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

Когда речь заходит о театре, вопросов относительно необхо­димости режиссерского замысла и режиссерского решения не возникает. Тут все понятно. Одну и ту же чеховскую «Чайку» ставят сотни театров по всеме миру. И спектакли получаются разными. Трагедия Вильяма Шекспира «Ричард III» в одном случае ставится так, будто это детальная реконструкция спек­такля XVII столетия в лондонском театре «Глобус». В другом случае она превращается в красочное (и достаточно условное) действо, где смешаны времена и страны. Ричард в наполеоновс­кой шинели сражается на мечах со своим противником, одетым в кайзеровский шлем. В третьем случае действие переносится в наше время, в стены какой-то транснациональной корпорации, где в тиши уютных офисов герои Шекспира, в очках, с портфеля­ми в руках, планируют и совершают свои страшные злодеяния. Они подсчитывают количество необходимых жертв на кальку­ляторах и делают все это в рабочем порядке, без лишних нервов и эмоций. В Центре Современного Искусства «ДАХ» режиссер Владислав Троицкий поставил «Ричарда III. Пролог» вообще без единого слова. Персонажи общаются со зрителями на языке танца и пантомимы. Представление сопровождается музыкой и песнями в исполнении этно-хаос-группы «Дахабраха», которая непринужденно сочетает буддийский гонг и маракасы, русские трещотки и виолончель. «Ричард» в этом театре сопровождается песнями «Ой, калина у луз1 стояла...», «Я за то люблю Ивана...» и другими, столь же неожиданными произведениями.

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

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

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

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

76

77

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*Режиссерский замысел*

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

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

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

Режиссерский замысел делает работу режиссера осмыслен­ной и последовательной.

Режиссерский замысел - один из наиболее важных элемен­тов режиссерской профессии.

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

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

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

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

Копировать чужой замысел в режиссерском сообществе счи­тается признаком дурного тона.

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

78

79

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*Режиссерский замысел*

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

Оригинальной режиссуры в таких случаях почти нет.

Что представляет собой режиссер, можно заметить даже по мелочам.

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

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

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

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

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

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

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

Удивительные вещи происходят благодаря режиссерской

Фантазии автора и в фильме другого классика мирового кино

АУиса Бунюэля «Этот смутный обьект желания». Герой филь-

80

81

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

*Режиссерский замысел*

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

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

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

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

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

Режиссерские выдумки и фантазии безграничны.

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

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

Даже перед диктором новостей камеры начинают ездить туда-сюда.

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

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

И сделал он это принципиально.

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

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

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

82

83

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

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

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

Не всегда это плохо.

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

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

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

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

*Режиссерский замысел*

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

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

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

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

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

О заказных фильмах и программах поговорим чуть позже.

84

85

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

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

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

**Наше телевидение такое, каким мы его делаем.**

**РЕЖИССЕРСКИЙ ЗАМЫСЕЛ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА**

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

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

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

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

*Режиссерский замысел*

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

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

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

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

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

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

86

87

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

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

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

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

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

88

*Режиссерский замысел*

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

89

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

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

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

Спортивные соревнования - очень интересный и многообе­щающий материал для режиссера.

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

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

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

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

90

*Режиссерский замысел*

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

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

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

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

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

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

Сделаем некоторые выводы на основании анализа этого фильма.

Автор-режиссер имеет возможность:

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

91

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*Режиссерский замысел*

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

- избрать определенную группу персонажей, которых что-то  
объединяет, и передать их отношение к происходящим собы­  
тиям,

- с помощью монтажа создать определенную атмосферу -

ироническую или драматическую,

* можно подчеркнуть эстетическую сторону событий,
* можно усилить динамику ситуаций, создать драматичес­кую атмосферу,
* можно создать поэтический образ происходящего.

Существует бесчисленное множество и иных возможностей.

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

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

Без выдумки и фантазии нет режиссуры.

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

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

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

92

93

***Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры***

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

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

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

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

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

***Режиссерский замысел***

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

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

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

94

95

62

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

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

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

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

96

*Режиссерский замысел*

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

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

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

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

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

Режиссер достиг своей цели.

Пусть не сразу.

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

97

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

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

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

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

*Режиссерский замысел*

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

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

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

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

98

99

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

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

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

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

**РЕЖИССЕРСКИЙ ЗАМЫСЕЛ ПОЗНАВАТЕЛЬНЫХ ТЕЛЕПРОГРАММ И ФИЛЬМОВ**

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

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

*Режиссерский замысел*

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

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

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

100

**101**

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

*Режиссерский замысел*

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

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

Позволю себе небольшое отступление.

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

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

Я их в некотором смысле понимаю.

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

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

Только одного они, как мне кажется, не учитывают.

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

Два урока на нынешнем телевидении - главные и любимые:

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

2. *На свете нет ничего постыдного.*

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

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

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

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

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

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

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

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

102

103

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*Режиссерский замысел*

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

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

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

С чего же начинается режиссерский замысел познавательно­го фильма или программы?

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

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

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

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

Можете быть уверены: и зрителям это неинтересно.

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

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

104

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

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

Есть разные степени вовлеченности зрителя в экранное про­изведение.

Учитывая это, режиссер и обязан строить свою стратегию.

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

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

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

105

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

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

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

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

Начнем именно с него.

Неведомое привлекает людей.

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

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

*Режиссерский замысел*

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

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

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

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

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

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

106

107

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*Режиссерский замысел*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

108

109

**\**

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

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

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

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

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

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

*Режиссерский замысел*

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

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

110

111

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

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

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

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

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

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

*Режиссерский замысел*

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

112

113

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

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

Среди телевизионных познавательных программ преоблада­ют своеобразные альманахи, журналы: «1мпреза» (СТБ), «Кры­лья» («Дискавери»), «Путешествия натуралиста» (НТВ). Видное место занимают и познавательные игры. Одна из наиболее попу­лярных и знаменитых - «Что? Где? Когда?». Придуманная и сделанная выдающимся режиссером телевидения Владимиром Ворошиловым, она - образец того, как познавательная програм­ма может добиться почти недосягаемой вершины - саспенса.

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

*Режиссерский замысел*

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

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

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

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

**РЕЖИССЕРСКИЙ ЗАМЫСЕЛ... ТИТРОВ**

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

114

115

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

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

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

фильма.

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

*Режиссерский замысел*

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

Таким образом дан старт и задан тон знаменитой абсурдист­ской киноодиссее.

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

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

116

117

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*



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

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

*Режиссерский замысел*

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

Испанский кинорежиссер Педро Альмодовар писал: «Если бы существовал «Оскар» за лучшие титры, в этом, 1995 году, я присудил бы его фильму Уэйна Ванга и Пола Остера «Дым». Титры возникают на фоне черно-белых фотографий, под песню Тома Уэйтса, которая царапает тебе сердце изнутри. Фотогра­фии - это иллюстрации к рождественской истории, которую Харви Кейтель только что рассказал Уильяму Херту. Этот фильм стоит посмотреть хотя бы ради того, чтобы в конце по­плакать под титры»*13*

118

119

*Кадр*

*Глава 4* Кадр

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

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

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

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

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

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

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

120

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

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

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

У самого термина «кадр» есть два значения.

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

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

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

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

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

121

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

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

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

с самого начала.

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

Одна из важнейших характеристик изображения в кадре -КРУПНОСТЬ ПЛАНА.

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

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

122

*Кадр*

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

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

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

**КРУПНОСТЬ ПЛАНА**

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

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

Масштабом для определения крупности плана условились считать фигуру стоящего человека.

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

123

***Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры***

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

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

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

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

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

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

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

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

Средневековый замок, к которому мчится экипаж в сопро-

***Кадр***

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

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

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

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

**124**

125

***Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры***

***Кадр***

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

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

126

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

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

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

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

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

127

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

*Кадр*

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

студиях Голливуда.

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

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

Средний план тоже может быть и выразительным, и остро­умным.

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

128

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

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

129

♦

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*Кадр*

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

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

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

Крупный план.

Первые фильмы, как известно, были сняты общими планами.

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

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

130

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

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

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

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

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

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

131

«

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

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

Для режиссерской выдумки крупные планы - безграничное

поле деятельности.

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

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

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

132

*Кадр*

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

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

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

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

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

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

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

133

***Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры***

***Кадр***

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

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

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

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

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

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

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

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

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

134

135

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*Кадр*

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

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

Определяя крупность, режиссер должен учитывать особен­ности нашего восприятия.

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

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

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

Ничто так не раскрывает характер человека, как крупный план.

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

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

Экран видит все.

Лицо прохвоста-депутата, болтающего что-то о «духовности»...

Лицо спортивного комментатора, заискивающим тоном бе­рущего интервью у высокого спортивного функционера-Лицо «независимого» политического аналитика, отрабаты­вающего деньги хозяина...

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

136

137

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*Кадр*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

138

139

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*Кадр*

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

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

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

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

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

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

**РАКУРС**

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

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

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

Существует множество способов снять каждый отдельный кадр.

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

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

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

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

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

140

141

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*Кадр*

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

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

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

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

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

Настоящие художники быстро поняли, какие широкие воз-

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

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

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

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

Но есть более сложные случаи применения ракурсной съемки.

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

Ракурсная съемка может придать изображению своеобраз­ную психологическую окраску.

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

142

143

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*Кадр*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

144

145

***Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры***

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

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

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

146

***Кадр***

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

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

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

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

И вот здесь ракурсная съемка вновь решительно выходит на авансцену.

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

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

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

147

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

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

фильмов.

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

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

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

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

Субъективная камера, субъективная точка зрения дают очень интересный эффект.

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

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

*Кадр*

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

Сергей Эйзенштейн подробно (правда, весьма скептически) анализировал многие попытки поставить объектив камеры на место героя фильма: «Так, например, сделано в фильме о «До­кторе Джекиле и мистере Хайде», в начале которого камера двигается и действует «от имени» главного лицедея - Фреде­рика Марча, - чье лицо мы впервые видим в тот момент, когда камера останавливается перед... зеркалом... Так сделан фильм «Ьасгу т 1пе Ьаке». В этой детективной картине подобный прин­цип уже доведен до предела.

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

Обозначение это, конечно, не совсем верно.

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

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

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

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

В финале фильма «8ре11ЪоипсЬ> пистолет д-ра Мерчисона с первого плана угрожающе направлен на Констанцию, которую играет Ингрид Бергман.

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

148

149

***Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры***

***Кадр***

Но... (цитирую по сценарию):

«Медленно, непринужденно и отважно Констанция повора­чивается спиной к пистолету в руках д-ра Мерчисона, подходит к двери, открывает ее и выходит... Дверь закрывается за ней.

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

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

Через секунду раздумья палец Мерчисона нажимает на курок, и экран застилается вспышкой от выстрела револьвера»*м*

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

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

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

150

151

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

*Кадр*

закадровый комментарий: «Это мой внук - хороший мальчик» Это обозначение в кадре, как *моего* внука, окончательно при­вязывает взгляд камеры к взгляду рассказчика. Камера, одна­ко, продолжает блуждать по дому, покуда мы обнаруживаем на террасе старого дома за столом того самого немолодого чело­века, который промелькнул в начале трэвеллинга (трэвеллинг - съемка с движения. - *Прим. Р. Ш.).* Тот смотрит снизу вверх прямо в камеру. Трэвеллинг прекращается статичным кадром. Казалось бы, бесцельные блуждания камеры пришли к цели своих хаотических поисков. Этот человек и есть повествова­тель, от его лица пойдет рассказ... Так в самом начале фильма происходит первоначальная идентификация рассказчика с ав­тором, а затем их расслоение. Рассказывает один, показывает другой»'5

**ПАНОРАМЫ**

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

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

Панорамы, как правило, делятся на три типа:

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

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

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

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

Несколько самых простых советов.

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

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

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

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

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

Панорамы добавляют экранному рассказу немало красок.

Ни одно шоу невозможно представить сегодня без летающих камер.

152

153

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

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

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

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

Пока всего лишь несколько примеров, которые приводит Жиль Делез в своей книге «Кино»: «Возьмем, к примеру, знаменитый план из «Толпы» Кинга Видора, Митри (фран­цузский исследователь кино, профессор. - *Прим. Р. Ш.)* на­звал его «одним из прекраснейших трэвеллингов во всем немом кино»: камера движется против толпы, затем устрем­ляется к небоскребу, карабкается на двадцатый этаж, берет в кадр одно из окон, обнаруживает зал, полный конторских столов, проникает туда, продвигается по залу и добирается до стола, за которым сидит герой. Или возьмем не менее зна­менитый план из «Последнего человека» Мурнау: камера на­ходится на велосипеде и сначала попадает в лифт, спускает­ся в нем, сквозь оконные стекла схватывает зал фешенебель­ного отеля, непрестанно разлагая и соединяя движения, -затем она «просачивается» сквозь вестибюль и в громадные ав­томатически открывающиеся двери - и все это в едином и со­вершенном движении»'6

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

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

*Кадр*

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

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

154

155

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

*Кадр*

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

**АТМОСФЕРА КАДРА**

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

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

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

Ни одно событие не существует в эмоциональном вакууме.

Для влюбленного самый серый день ярок и прекрасен.

Для убитого горем солнечный свет меркнет в прямом смысле

слова.

Без эмоциональной окраски все происходит только в плохом

фильме.

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

Чтобы добиться этого, нужно работать над каждым кадром.

Вот простейший пример.

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

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

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

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

156

157

***Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры***

***Кадр***

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

А вот другой пример.

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

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

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

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

158

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

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

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

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

159

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

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

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

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

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

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

*Кадр*

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

Мужчина и женщина - герои уже упоминавшегося нами

I

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

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

160

161

***Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры***

***Кадр***

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

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

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

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

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

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

**ОДИН КАДР - ОДИН ФИЛЬМ**

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

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

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

162

163

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

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

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

Экранизация этой миниатюры вполне могла бы состоять из одного кадра.

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

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

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

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

*Кадр*

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

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

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

Таинственная лаборатория раскрывается перед нами все шире и шире. Мы уже видим всю обстановку этой средневеко­вой кельи с низкими сводами. Мы продолжаем отъезжать, и вдруг... в кадр попадают современные осветительные приборы, которыми пользуются при киносъемках, а потом и сама съе­мочная группа, режиссер с оператором у кинокамеры... Ока­зывается, это киносъемка. Из глубины «лаборатории» прямо к камере бодрым шагом подходит «старец-алхимик»...

Возможно, таким кадром мог бы начинаться фильм о буднях киностудии. Но нас в данном случае интересует другое: все, что мы только что видели на экране, снято ОДНИМ КАДРОМ. Бла­годаря движению камеры (отъезд) «монтаж» разных планов состоялся непосредственно во время съемки, а не путем склей­ки отдельных кадров.

Так мы осуществили монтаж внутри одного динамического кадра, то есть внутрикадровый монтаж.

А разве нельзя было то же самое снять отдельными статич­ными кадрами, а потом склеить в одну монтажную фразу?

Конечно, можно. Но при съемке этого кадра подвижной ка­мерой к средствам эмоционального воздействия прибавляются еще, по крайней мере, три компонента. Первый - темп движе­ния съемочной камеры. В данном случае медленный отъезд подчеркивал неторопливость, даже своеобразную торжествен­ность обстановки средневековой лаборатории-кельи. Второй -динамический кадр усиливает у зрителя «эффект присутствия», ощущение себя участником происходящего на экране, а значит, тем сильнее будет третий компонент - неожиданность превра­щения лаборатории алхимика в современный кинопавильон.

Однако из сказанного не следует делать вывод, что во всех случаях движение камеры обязательно усилит эмоциональ­ность изображения.

Интуиция и опыт подскажут вам, когда целесообразнее стро­ить монтажную фразу из отдельных планов, а когда лучше объ-

164

165

***Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры***

единить действие в один кусок и снять его, используя внутри-кадровый монтаж.

И конечно, главным критерием при отборе того или иного ва­рианта должна быть та задача, которую режиссер ставит перед собой в этом кадре, сцене, эпизоде.

Внутрикадровый монтаж осуществляется не только с помо­щью подвижной камеры, но и специально распланированными передвижениями актеров или действующих лиц в съемочном пространстве, то есть соответствующей МИЗАНСЦЕНОЙ.

В фильме «Собачье сердце» Владимира Бортко есть сцена, в которой профессор Преображенский и приват-доцент Бормен-таль впервые читают двум пришедшим к ним ученым материа­лы своего невероятного эксперимента. В кадре слева стоит Бор-менталь и читает документ. Справа - профессор Преображенс­кий. Он так взволнован, что стоять на месте не может и нервно ходит вперед-назад. Декорация выполнена таким образом, что в глубину кадра уходит анфилада комнат. И профессор посто­янно перемещается с переднего плана на самый общий, уходя в глубь помещения и тут же возвращаясь.

Грузинский режиссер Отар Иоселиани, много лет живущий и работающий во Франции, как-то привел пример десятиминут­ного фильма Паскаля Обье «Спящий»: «Как известно, монтаж бывает не только покадровый, поэпизодный, но и внутрикадро­вый. Например, десятиминутный фильм Паскаля Обье «Спя­щий» целиком снят по принципу такого монтажа. Ничего дру­гого, кроме того, что на лесной полянке под деревом лежит че­ловек, в фильме нет. Но сначала мы видим эту поляну с высоты птичьего полета. Умиротворенный покой природы и человека в ней. Потом камера медленно-медленно начинает приближать­ся к спящему, и в последний момент, в финальных кадрах, мы вдруг понимаем, что этот человек мертв. Вот типичный при­мер, когда все действие фильма раскручивается при помощи внутрикадрового монтажа. Но, к сожалению, чаще бывает на­оборот, даже эпизоды, снятые по принципу покадрового монта­жа, например: пейзаж, дождик, девочка - не объединяются в какую-то языковую фразу и тем самым не имеют смысла *»18*

Первая работа одного из студентов-первокурсников ВГИКа тоже была построена на одном кадре. Сначала мы видим крупный план

166

***Кадр***

врача. Он с помощью стетоскопа внимательно выслушивает боль­ного. Правда, самого больного мы пока что не видим. На крупном плане - внимательные, чрезвычайно сосредоточенные глаза врача. Начинается медленный отъезд, в кадре уже почти вся фигура врача. Он почему-то в белых перчатках. А еще через секунду выяс­няется, что он прослушивает не больного, а гигантский стальной сейф. Это грабитель, который подбирает шифр, пытаясь взломать замок, и одновременно вслушивается в работу механизма.

Много первых самостоятельных работ, сделанных студента­ми Киевского института кино и телевидения, тоже построены на одном кадре. Кстати, некоторые из них получили призы на­циональных и международных кинофестивалей.

Фильм «Фокусник». Перед детьми в школе выступает фокус­ник. Он показывает разные фокусы, дети радостно смеются, ап­лодируют. Мы за всем этим наблюдаем из-за спины фокусника и прекрасно видим все его манипуляции, с помощью которых он обманывает детей. Но постепенно фонограмма кадра изме­няется - в звучавший ранее детский смех и реплики фокусника вплетаются совсем другие голоса: искушающие монологи теле­реклам, обещания депутатов, победные отчеты членов прави­тельства. А дети на экране все аплодируют и умоляют фокусни­ка, чтобы он не заканчивал свое выступление.

Фильм «На крыльях любви». Нижняя точка. Весь фильм снят одним крупным планом. В кадре на весь экран - мужские ботинки. Затем появляются женские сапожки. Они встреча­ются. Женские сапожки поднимаются на носки (мы понима­ем - герои целуются), потом одна женская нога отрывается от земли, через миг - другая (мы понимаем, что парень поднял девушку). Обе женские ножки исчезают над рамкой кадра. Но через секунду и обе мужские ноги отрываются от земли и исче­зают вверху, над рамкой кадра.

Фильм «Встреча». Камера расположена на улице. В кафе, за стеклом, сидит девушка, пьет кофе, смотрит в окно. Замечает симпатичного парня, который идет по улице. Он встречает­ся с ней взглядом. Останавливается. Смотрит на нее. В руках парень держит футляр для скрипки. Парень заходит в кафе, подходит к девушке, просит разрешения сесть рядом (слов не слышно, так как все это происходит за стеклом, звучит музыка

167

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

Чарли Чаплина из фильма «Огни большого города»). Парень осторожно кладет футляр со скрипкой на стол. Начинает что-то рассказывать девушке. Она восторженно слушает. Вдруг он открывает футляр и принимается вытаскивать оттуда какие-то духи, дезодоранты, посуду, электроприборы - все, что носит с собой современный коммивояжер. Он явно предлагает девуш­ке, чтобы она что-то купила. Пораженная и разочарованная ге­роиня отворачивается от него. Парень по-деловому складывает все свои товары обратно в футляр и невозмутимо удаляется.

Фильм «Моя Родина». Семья сидит возле стола и собирается обедать. Хозяйка вносит кастрюлю. Начинает разливать суп по тарелкам. Каждый берет свою тарелку. Камера приближается ближе, и мы понимаем, что все тарелки пустые. Тем не менее люди едят воображаемую пищу, наливают в рюмки и пьют воображаемую водку, передают друг другу невидимую соль. Потом так же едят отсутствующее мясо и картошку. Делают они все это по-деловому, сосредоточенно и очень достоверно. Когда обед заканчивается, они включают телевизор и начи­нают внимательно смотреть на экран телевизора. А на экране тоже ничего нет. Только какие-то серые пятна...

Весь уникальный по своему методу съемки и размаху фильм Александра Сокурова «Русский ковчег» снят одним кадром. Здесь применена субъективная камера, использована субъек­тивная точка зрения. Фильм содержит в себе бесчисленное ко­личество проходов камеры, наездов, отъездов и панорам.

Мы вместе с героем фильма маркизом де Кюстином путешест­вуем залами Эрмитажа. Время от времени невидимый автор-ре­жиссер (он постоянно за кадром, и это «его» глазами мы смот­рим на все происходящее) ведет разговор с маркизом, который бродит по залам, попадая в разные эпохи российской истории. Временами камера теряет из виду маркиза. Иногда «находит» его вновь в каком-то уже другом зале. И режиссер за кадром ра­достно приветствует найденного приятеля. Порой режиссер пре­дупреждает своего друга о рискованности его чересчур смелых реплик и замечаний: герои русской истории, присутствующие в кадре, могут обидеться. Звук здесь тоже субъективный: окружа­ющие нас персонажи абсолютно «не слышат» реплик, которыми постоянно обмениваются автор фильма и маркиз де Кюстин.

*Глава 5* Монтаж

**МОНТАЖ КАК ЭЛЕМЕНТ АВТОРСКОГО ЗАМЫСЛА**

Тот, кто считает, что монтаж начинается лишь после оконча­ния съемок, очень ошибается.

Уже на первых подготовительных этапах работы режиссеру приходится из множества фактов, событий реальной жизни - из огромной массы сырья - выбирать необходимые фраг­менты и эпизоды. Например, киевский режиссер-докумен­талист Ольга Самолевская, работая над фильмом «Катерина Билокур. Послание», не могла в часовом фильме рассказать обо всех драматичных и трагических событиях жизни этой замечательной художницы. Режиссер выбрала только то, что считала самым важным, интересным и выразительным для *своего* рассказа. Детство художницы вместилось всего в несколько очень ярких эпизодов. В фильм вошли расска­зы о том, как равнодушные родители уничтожили ее детские рисунки; о поездке в Миргород и впервые увиденном техни­ческом чуде - паровозе; о неудачной попытке поступления в художественно-керамический техникум, где никто даже не посмотрел на рисунки гениальной художницы. Все это -лишь отдельные эпизоды, выхваченные из истории жизни Ка­терины Билокур, но дающие точное и эмоционально яркое пред­ставление о происходящих событиях и характере героини.

Режиссер во время работы над сценарием делает нечто прямо противоположное монтажу - разбивает материал на части и вы­бирает из него лишь отдельные необходимые куски. И именно эти фрагменты на стадии окончательного монтажа вновь соеди­нятся, чтобы превратиться в фильм или телепрограмму. Кто-то из режиссеров как-то заметил: я во время съемок еще точно не знаю, что будет в моем фильме, но я хорошо знаю, чего в нем не

168

169

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

*Монтаж*

будет... Умение отсекать все лишнее еще на предварительной стадии значительно облегчает работу и концентрирует внима­ние авторов на действительно важных и необходимых вещах. Принцип: наснимаем как можно больше, а потом при монта­же сообразим, что со всем этим делать, - малоперспективный и довольно опасный. Кое-что должно быть решено на самых ранних этапах работы. Вернемся к фильму Ольги Самолевской. Есть, например, множество восторженных отзывов о творчест­ве Билокур (в том числе и Пабло Пикассо), существует немало серьезных искусствоведческих исследований, биографичес­ких очерков. Их можно было бы ввести в фильм, использовать для написания дикторского текста. Но режиссер отказывается от таких, казалось бы, заманчивых перспектив. Она решила, что фильм будет «монологом» самой художницы. Это решение сразу же отсекло массу хоть и интересного, но чужеродного для этой картины материала. Естественно, что для закадрового текста режиссер использовала лишь письма художницы, ее за­писи. Точнее - фрагменты из некоторых писем, которые были выбраны автором заранее, во время написания сценария.

Документальный фильм «Российские корни» режиссера Елены Фетисовой в своих основных чертах был сконструирован и выстроен еще до съемок. Эта картина рассказывала о четырех очень разных людях, которых объединила любовь к городу, с ко­торым у каждого из них связано очень многое. Кто-то там родил­ся, кто-то работал, кто-то оказался в ссылке... Герои фильма - ви­олончелист Мстислав Ростропович, знаменитый мексиканский художник Владимир Кибальчич (Влади), французский писатель Морис Дрюон и бывший российский премьер-министр Виктор Черномырдин. Сюжет строился на четырех сюжетных линиях (историях жизни каждого из героев). Но начинался рассказ с са­мого Оренбурга. Временами режиссер возвращалась к разговору об этом городе, что стало своего рода рефреном. Построение филь­ма было решено автором еще на стадии режиссерского сценария.

Исследователь документального кино Юрий Мартыненко, касаясь вопросов монтажной композиции фильма, писал: «К композиции мы относим такие принципы организации худо­жественного произведения, которые отличаются известной «крупностью» и сложностью (поэтому метафора или монтаж-

ный стык, как относительно простые образные средства, ком­позиционными не являются). К композиции, таким образом, относятся операции со временем (торможение или ускорение его хода), повторы тем (напомним, что эти признаки как ком­позиционные рассматривал уже С. М. Эйзенштейн), а также трансформации «точки зрения» - скажем, передача роли по­вествователя от автора герою и т.п. Композиционные функ­ции выполняют и перестановки крупных сюжетных «блоков»: перемещение развязки на место завязки и т.д. Композицион­ные принципы пронизывают все произведение. Их отличие от сюжета можно пояснить следующим сравнением: по аналогии с архитектурой наличие в строении определенных функцио­нальных элементов (окон, дверей, лестниц и т.п.) можно уподо­бить сюжету (завязке, кульминации, развязке...), однако про­порции этих элементов, их соотношение - это уже относится к ведению композиции: вход может быть парадным и черным, окна - стрельчатые или широкие (подобно тому, как экспози­ция может быть лаконичной или растянутой»^

Когда я был студентом, зарубежную литературу препода­вал нам во ВГИКе замечательный профессор Владимир Яков­левич Бахмутский. На одном из первых же экзаменов вместо привычных билетов он каждому предложил по одному воп­росу. Мне достался следующий: для начала вспомнить такие произведения, как «Милый друг» Мопассана, «Госпожу Бо-вари» Флобера, «Айвенго» Вальтера Скотта, «Три мушкете­ра» Дюма, какой-то роман Бальзака и что-то еще. Не успел я ужаснуться этому объему, как последовал главный вопрос: «Как начинаются все эти произведения? С какого эпизода? И почему именно так начинают авторы свой рассказ? » Сидящей рядом студентке из Эстонии достались те же самые повести и романы. Но она должна была вспомнить финальные сцены. И ответить на вопрос, почему именно так авторы завершают свои сочинения, какое значение в структуре произведения имеют именно эти сцены?

Когда-то известный публицист Александр Архангельский заметил: хорошо пишет не тот, кто умеет хорошо писать, а тот, кто умеет хорошо думать. Перефразируя эти слова, можно ска­зать: монтирует хорошо тот, кто умеет хорошо мыслить.

170

171

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

Как же научиться безошибочно отбирать нужное из огромно­го количества материала? Как не запутаться в деталях, фактах, событиях, свидетельствах?

Прежде всего необходимо, чтобы режиссер постоянно задавал себе вопросы: **почему? зачем?** Почему для раскрытия характе­ра героя я выбираю именно эти факты? О чем будут говорить эти кадры? Почему именно они - нет ли более яркого, образно­го решения? Если эти вопросы постоянно не будет задавать себе сам режиссер, он услышит их от своих зрителей.

Повторю еще раз: режиссер на подготовительной стадии работы должен проделать сложную и ответственную (почти хирургическую!) операцию, отвергнув все лишнее. Это очень сложный аналитический этап работы. Конечно, всего предус­мотреть нельзя. И загонять себя в угол, придумав какую-то схему, и потом слепо ей следовать во время съемок не стоит. Но если найдено яркое режиссерское решение, то вы сразу же из­бавляетесь от многих сомнений: стоит ли снимать тот или иной эпизод, нужны ли вам чьи-то интервью и так далее.

Не все режиссеры строги к себе. Некоторые спешат записать как можно большее синхронных интервью, а потом принимают­ся искать «картинки», которыми все это можно «перекрыть». Это привычный, но малопродуктивный путь. Если у режиссе­ра есть собственный взгляд на вещи и желание сказать что-то свое, то его творческий поиск будет несколько иным.

Скромная учебная студенческая работа девочки-первокур­сницы называется «Площадь Победы». Она рассказывает об одной из главных площадей Киева. И не только о ней. Точнее -вообще не о ней. Что же интересного может найти режиссер здесь для своей миниатюры? Прохожие, машины, универмаг «Украина», отель «Лыбедь», агентство воздушных сообще­ний, цирк, подземный переход, кафе, бульвар Шевченко... Ничего из всего этого — сразу приходящего в голову — в филь­ме нет. А есть другое. То, что режиссер выбрал еще до съе­мок, то, что привлекло его внимание. Мы увидим в фильме монумент, посвященный Победе над фашистами, и празднич­ные флаги в майский день. Увидим бесконечную очередь к немецкому посольству, расположенному рядом с площадью,

*Монтаж*

увидим людей с анкетами и паспортами, их лица — утомлен­ные и задумчивые. А еще мы станем свидетелями прощания — почти от самого цирка отправляется в Германию рейсовый автобус. Последний взгляд на родной город людей, занявших свои места в салоне. В сияющем стекле автобуса отражает­ся памятник Победе и бодрые праздничные лозунги. А еще мы увидим печального клоуна, который рядом с площадью у двери небольшого кафе жонглирует разноцветными мячика­ми и грустно наблюдает за тем, что происходит перед ним - на площади Победы.

В этом фильме нет ни одного слова. Но все понятно (и мысль, и настроение) - благодаря выбору объектов и монтажу.

**Монтажную композицию** этого очень простого фильма ре­жиссер Алена Алымова создала еще до съемок.

Режиссер должен учитывать особенности зрительского вос­приятия. Так, например, известно: стоит режиссеру соединить в монтаже два кадра или два эпизода, как зритель сразу же на­чинает искать их взаимосвязь. Зрители будут стремиться по­нять, что же это означает, зачем это сделано?

Искусство режиссера состоит в том, чтобы уверенно вести за собой зрителя, поддерживать его интерес к происходящему, не сбивать с толку случайными кадрами и ненужными эпизодами.

Добиться этого непросто. Каждый кадр, каждый монтажный стык должен быть мотивирован. Другими словами - режиссер своими кадрами обязан грамотно задавать **вопросы** и своевре­менно давать на них **ответы.**

Возьмем для примера еще один студенческий этюд. Девушка поздним вечером выходит из трамвая. Она поднимает голову, и лицо ее становится озабоченным. Это - первый кадр. У зри­теля возникает вопрос: что именно так ее взволновало? Следу­ющий кадр дает ответ. Перед девушкой простирается безлюд­ная черная и страшная аллея. Девушка идет по дорожке среди зловещих, жутких деревьев. Вдруг она испуганно оборачивает­ся. Зритель, естественно, хочет понять, что именно ее испуга­ло. Режиссер отвечает: в следующем кадре мы видим мужские ноги в огромных ботинках, которые тяжело ступают по земле. Девушка ускоряет шаг. Параллельный монтаж (поочередно на экране мы видим то одно действие, то другое): быстро идет де-

172

173

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*Монтаж*

вушка, тяжело ступают мужские ботинки. Девушка резко сво­рачивает на боковую дорожку. Ботинки исчезают из поля зре­ния. Но звук тяжелых шагов слышен из-за деревьев. Зритель хочет понять: кто же этот человек, преследующий девушку? Но режиссер не спешит отвечать. Он тянет время. Усиливает напряжение. Вдруг звук мужских шагов обрывается. Зрителю интересно - куда же подевался этот маньяк? Это интересует и напуганную девушку, она оборачивается, всматривается. И видит, что ее преследователь просто-напросто встречал на тем­ной аллее свою жену и теперь под ручку с ней удаляется. Не ус­пела девушка прийти в себя, как она слышит какие-то страш­ные звуки - то ли волки завыли, то ли ветер застонал в про­водах. Страшно заскрипели деревья. Девушка ускоряет шаг и почти бежит. Вдруг из-за деревьев появляется сомнительная компания, на вид - настоящие бандиты. Девушка мчится со всех ног. Бандиты смотрят на нее, и вдруг наглые улыбки спол­зают с их лиц. Они в ужасе отступают от девушки и внезапно обращаются в бегство. Зритель хочет понять - что именно про­изошло? Следующий кадр дает ответ. Оказывается, девушка уже не просто бежит. Она летит, не касаясь земли, и на фоне полной луны влетает в окно третьего этажа своего дома.

Что бы ни собирался снимать режиссер - рекламу, докумен­тальный очерк или игровую работу, - можно утверждать: он постоянно будет ставить в начале какие-то вопросы и постепен­но давать на них ответы.

Нам тяжело слушать, когда кто-то неумело пересказывает какую-то историю. Уже все понятно, а рассказчик топчется на месте, мы чем-то заинтересовались, а он вдруг заговорил о чем-то другом, не относящемся к делу. Когда-то Шекспир словами Макбета утверждал: наша жизнь похожа на книгу, которую пе­ресказывает дурак, - много событий, много слез, только смыс­ла никакого нет... Режиссер должен заботиться о том, чтобы смысл его произведения дошел до зрителей.

Если исходить из вышеупомянутой теории «вопрос - ответ» и проанализировать самые разные экранные работы, можно об­наружить традиционные режиссерские ошибки.

**Лишние кадры** (лишние эпизоды). Они не работают на за­мысел, не задают интересные вопросы или не отвечают на

них. Отвлекают внимание от главного. Без надобности тормо­зят действие.

В соответствии с режиссерским замыслом в фильме о Кате­рине Билокур абсолютно лишними были бы интервью со зна­комыми художницы, соседями или политическими деятеля­ми. Хотя в другом фильме режиссер, руководствуясь иным замыслом, вполне мог бы записывать интервью с родственни­ками и почитателями мастера. Но Ольга Самолевская предо­ставляет право говорить в фильме только самой художнице. Таким образом, лишним оказался и традиционный дикторс­кий текст — все, что хотел сказать режиссер, сказано текстами писем художницы. Но вот обратный пример. Польский доку­ментальный фильм «Так себе...» о кинорежиссере Кшиштофе Кислевском весь построен на синхронных интервью. Разгово­ры и беседы с Кислевским снимали его ассистенты и ученики в перерывах между съемками нового фильма режиссера. Не­ожиданная смерть мастера сделала эти кадры бесценными. Авторов документального фильма совсем не испугало то, что на экране все время будет «говорящая голова». Они не иска­ли каких-то «поэтических, образных кадров», чтобы сделать свой фильм ярче и интереснее. Именно подобные кадры были бы явно лишними в этой работе. Кстати, у нас очень боятся фильмов, построенных на интервью и «говорящих головах». Польские документалисты этого не испугались. И огромный зрительный зал стоя поздравлял их, победителей престижно­го международного кинофестиваля документальных фильмов в Марселе. Решающим в подобной ситуации является то, чья это голова. И что именно она говорит.

Следует отличать «лишние» кадры от тех, что создают оп­ределенную атмосферу, нужное настроение. Фильм - не стро­гая математическая формула. И не голый телеграфный столб. Например, восход солнца в фильме «Мужчина и женщина» создает необходимую атмосферу - романтическую, даже геро­ическую. Герой-автогонщик, утомленный и не бритый, сразу же по окончании многодневной гонки мчится на рассвете к своей возлюбленной. Восход солнца застает его в пути. И здесь это абсолютно к месту. Но сколько неуместных и лишних вос­ходов и заходов солнца появляются на экране (особенно в до-

174

175

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

кументальных фильмах!) только из-за того, что это красиво. Режиссеры очень любят вставлять такие кадры в начале или конце фильма. На одной студии как-то даже появилось шуточ­ное объявление: «Сколько можно снимать восходы солнца? Причем абсолютно одинаково. Попробуйте снять его как-то по-новому. Например, сбоку...»

Иногда кадры, которые на первый взгляд могут показаться лишними, на самом деле крайне важны.

В фильме Альфреда Хичкока «Психо» есть такой эпизод. Де­вушка украла деньги у своего хозяина и бежит из города. Вдруг она замечает, что за ее машиной неотступно следует полицейская машина. Сначала она не обращает на это особого внимания: поли­ция еще ничего не может знать о ее преступлении. Но куда бы она ни поворачивала, полицейская машина следует за ней. Девушка начинает нервничать. Она останавливается. И полицейская ма­шина останавливается. Она трогается с места. И полицейская ма­шина трогается. Все это происходит на протяжении долгих минут экранного времени. Повторяются в разных вариантах кадры все более взволнованной девушки и непроницаемого полицейского в черных очках. И наконец, когда напряжение достигает апогея и девушка почти готова сдаться полицейскому и во всем признать­ся, на какой-то дорожной развязке полицейская машина повора­чивает в сторону и навсегда исчезает из фильма.

Эти кадры (хоть они и повторяются) - не лишние, так как прекрасно передают и демонстрируют внутреннее состояние ге­роини. И мастерски оттягивают ответ на зрительский вопрос: неужели полиция уже все знает?

Лишние кадры (иногда даже очень эффектные) - это кадры «не из этого фильма».

Начинающие режиссеры с трудом расстаются со снятым ма­териалом, с каждым кадром. Им все дорого - и жалко выбра­сывать с трудом добытый материал. Для некоторых это просто драма. А еще и оператор просит ни в коем случае не выбрасы­вать, скажем, удачные пейзажи... Надо научиться быть требо­вательным к себе и безжалостным.

**Продолжительность кадра.**

Зрителю требуется некоторое время, чтобы «прочитать» со­держание кадра. Разумеется, крупный план можно рассмот-

*Монтаж*

**еть** намного быстрее, чем общий, который содержит в себе [ножество объектов, людей и всевозможных деталей. Именно оэтому общие планы, как правило, имеют больший хрономет-аж. Но дело не только в крупности плана. Как мы уже говорили, зрителю требуется некоторое время, чтобы понять содержание. Для каждого кадра есть какое-то свое оптимальное время. Если кадр слишком короткий, зри­тель ощущает дискомфорт: многое для него осталось непонят­ным. Если кадр слишком длинный, зритель начинает скучать. Он с нетерпением ждет дальнейшего действия. Означает ли это, что режиссер должен найти золотую середину и строго ее при­держиваться? Не всегда. Иногда исключения из правил могут быть очень интересными. Если, конечно, использовать их со­знательно.

Множество реклам и клипов построено на очень коротких кадрах, когда зритель поначалу просто физически не в силах рассмотреть какую-нибудь новую модель автомобиля или сти­ральной машины. Режиссер интригует, оттягивает «развязку». Очень короткие кадры в рекламе нередко используют для всту­пительных игровых эпизодов, когда, к примеру, горничная эс­традной звезды жалуется на то, что никак не может выбрать на­илучший стиральный порошок для своей хозяйки. Ясно, что ни психология, ни достоверность этого экранного персонажа ни­кого не интересуют. Авторам нужно поскорей добраться до фи­нала - сообщить название рекламируемого изделия. А вот этот финальный, ключевой кадр уже будет такой длины, чтобы он хорошо читался и запомнился! (Кстати, когда у вас есть кадры с какими-нибудь надписями - титрами, названиями товаров, цитатами и пр., вы никогда не ошибетесь в их длине, если при монтаже сами не спеша успеете прочитать их вслух).

Очень длинные, явно затянутые кадры тоже иногда становятся важным элементом монтажной композиции. Чаще всего это про­исходит в сложных авторских фильмах. Немало таких примеров можно найти в фильмах Алексея Германа, Александра Сокурова, Микеланджело Антониони (очень показательна, например, неве­роятная длина некоторых его кадров в фильме «Профессия: ре­портер»). Эффект достигается тем, что определенный контекст, настроение, звуковое сопровождение позволяют в одном и том

176

177

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

*Монтаж*

же кадре делать новые акценты, постепенно открывать зрите­лям какое-то новое содержание, направлять мысли зрителей в неожиданное русло. Скажем, так построены многие кадры доку­ментального фильма Рона Фрике «Барака». Портрет обезьяны, греющейся среди ледяных скал в горячем озере и глядящей по сторонам, благодаря длине и контексту означает гораздо больше, чем забавная зарисовка из «мира животных». В фильме «Порт­рет» Сергея Лозницы нет кадра короче тридцати секунд, хотя в них абсолютно ничего не происходит. Если длинные кадры оп­равданы и мотивированы чем-то важным, зритель с удовольстви­ем примет эту игру со временем. В таком случае он сам станет ак­тивным сотворцом, потому что ему придется додумывать и стро­ить свои версии относительно происходящего на экране.

Итак, некоторые выводы,

Серьезная подготовка и аналитическая работа режиссера на ранних стадиях работы очень влияет на монтажную ком­позицию произведения. Режиссер должен избегать ситуаций, когда:

1. Кадры пустые, необязательные, не направлены на выяс­нение сути дела. Не задают вопросов. Ни на какие вопросы не отвечают.
2. Кадры ломают логику рассказа, ставя какие-то новые про­блемы, не связанные с тем, о чем говорилось ранее.
3. Кадры отвечают на уже решенные вопросы. Действие топ­чется на месте.
4. Зритель не понимает содержания кадра и сути задаваемых вопросов.

Монтажная композиция фильма или телепрограммы, как мы уже выяснили, диктуется драматургией.

Композиция (от латинского сотрозШо - расположение, складывание, объединение) - построение художественного произведения, гармоническое объединение всех частей и эле­ментов в определенной системе и последовательности, средс­тво объединения отдельных эпизодов, совокупность всех вы­разительных средств.

Документальные фильмы очень часто строятся по самому элементарному принципу - хронологическому. Такой тип ор-

ганизации материала, наверное, самый древний. И уж точно -не самый оригинальный! В этом случае история рассказыва­ется последовательно от начала до конца. Греческие мифы по­вествовали о героях с рождения до смерти. Началом сюжета, как правило, становилось начало войны или путешествия. Фи­налом - возвращение странника, свадьба или смерть героя. В таком построении нет ничего плохого. Хотя его некоторая ис-тертость за прошедшие тысячелетия уже заметна. Кто из нас не видел фильмов, построенных по хронологическому принципу: *фильм-путешествие* («мы отправляемся в путешествие, нас ждут Карпаты, Таиланд, Северный полюс...»), *фильмы о горо­дах* (начинается повествование со времен палеолита и заканчи­вается праздничным салютом в День города), *фильмы-портре­ты* (герой родился в этом домике, учился в этой школе, похоро­нен на этом кладбище...). Кроме заслуженного, но не слишком оригинального хронологического принципа изложения, есть более изящные и увлекательные способы ведения рассказа.

Известный теоретик неигрового кино и кинодраматург Евге­ний Загданский проанализировал некоторые из них:

«1. Сюжет разворачивается по одной линии и включает в себя экспозицию, постановку проблемы (завязку), развитие, куль­минацию, концовку.

1. Сюжет постоянно обогащается за счет авторских отступле­ний, размышлений героев фильма. В этом случае композиция требует выстроить эти авторские отступления в соответствии с основным ритмическим строем картины. И здесь уместно, по­жалуй, напомнить мудрое правило многих талантливых кино­драматургов: сценарий не пишется, его строят!
2. Развитие идеи фильма идет по двум или трем сюжетным линиям. При сложных композициях возможно, что одна сю­жетная линия становится ведущей, а вторая или третья подыг­рывают первой. В этом случае также важно соблюсти ритм, иначе основная мысль фильма не прозвучит в должной мере выразительно...
3. Фильм состоит из трех или больше самостоятельных но­велл, которые связаны друг с другом либо общей проблемой, либо общей темой. Новеллы эти могут быть равновеликими по объему, но возможны и другие варианты. Так, например, пер-

178

179

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

вая новелла может быть относительно большой, вторая мень­ше, третья еще меньше и т.д.

1. Отдельные новеллы фильма могут быть связаны одним ге­роем, одной атмосферой или тонко найденной интонацией...
2. «Коробочка в коробочке» - композионный прием, кото­рый встречается весьма редко. Суть его заключается в том, что одна новелла порождает другую, а та в свою очередь служит за­вязкой для третьей. На этом композиционном приеме постро­ен, в частности, роман Яна Потоцкого «Рукопись, найденная в Сарагосе»...

Приведем ряд примеров композиций музыкальных произве­дений, получивших распространение в кинодраматургии.

1. Рондо. Приемом «рондо» называют авторское решение, при котором начало и финал фильма строятся на сравнительно однозначном или чем-то похожем материале.
2. Соната. В музыке под этим термином понимают произве­дение для одного или двух инструментов, состоящее обычно из трех-четырех контрастирующих частей, объединенных общим художественным замыслом. Классическая сонатная форма применяется и при создании композиции фильмов. Так, к этой композиционной форме прибегнул французский режиссер Альберт Ламорис в фильме «Красный шар». В фильме события развивались в течение трех дней, каждый из которых сюжетно имел начало, середину и конец, т.е. по аналогии с сонатой, где отдельная ее часть нередко имеет трехчастное развитие.
3. Фуга - одна из основных музыкальных форм многоголос­ного стиля. Построена на последовательном проведении разны­ми голосами одной темы. Можно предположить, что японский режиссер Акира Куросава использовал этот композиционный прием в своем знаменитом фильме «Расемон», где одни и те же события по-разному излагаются героями картины»2

Сделаем некоторые выводы:

Монтаж фильма или телепрограммы начинается не после окончания съемок, а намного раньше. Еще на стадии замысла. Монтаж продолжается во время работы над драматургией буду­щего произведения. Монтаж идет и во время съемок.

В заключение один практический совет.

*Монтаж*

Как бы хорошо и детально вы ни продумали все заранее, при монтаже режиссеров ждет немало неприятных неожиданнос­тей. Что-то не выстраивается. Где-то потерян ритм. Какой-то эпизод провисает или затягивает действие. Что-то оказалось недостаточно выразительным. А какой-то второстепенный эпи­зод вдруг получился удивительно ярким. Режиссера охватыва­ют сомнения. Есть ощущение, что требуются какие-то переста­новки. В такой ситуации есть смысл еще раз поискать лучший вариант конструкции уже смонтированного вчерне фильма. Иногда стоит поменять местами некоторые эпизоды, и фильм начинает играть совершенно новыми красками.

Я советую при монтаже прибегнуть к одному очень просто­му, но эффективному приему. Сделайте бумажные карточки по числу ваших эпизодов. Подпишите карточки. Разложите их на столе. И попытайтесь скомбинировать их наилучшим образом. Такая «игра» очень вам поможет. Возможно, вы увидите, что самый сильный эпизод не должен стоять так рано (этим удар­ным эпизодом вы вообще закончите фильм!), а эти «разговор­ные» эпизоды не стоит монтировать рядом. Между ними очень удачно расположится яркий по изображению, резкий и дина­мичный эпизод. Глядя на карточки и вспоминая все сильные и слабые стороны каждого из ваших эпизодов, вы сможете вы­строить фильм наилучшим образом. С помощью этого пасьянса (его, естественно, можно разложить и на экране компьютера) вы сможете одним взглядом охватить конструкцию вашего фильма и внести необходимые коррективы в его монтажную композицию. Это проще и нагляднее, чем комбинировать эпи­зоды в голове или переставлять их без конца местами в уже сло­женном фильме.

**АЗБУКА МОНТАЖА**

Существуют арифметика и высшая математика монтажа. В первом случае речь идет о том, как грамотно снять материал, чтобы он смонтировался и зрителям было понятно, о чем идет речь на экране. Во втором случае имеют в виду более тонкие и интересные вещи - разные виды монтажа (параллельный, ассо­циативный, дистанционный и др.), которые и делают монтаж подлинным искусством.

180

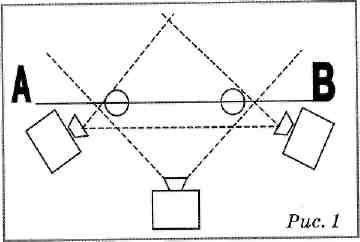
181

***Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры***

Начнем с простейшего. Что нужно знать и учитывать режис­серу, чтобы отснятый материал вообще можно было бы смонти­ровать?

**Генеральное направление съемки.**

Понять эту принципиально важную вещь нужно раз и на­всегда, чтобы в дальнейшем действовать автоматически. Суть дела состоит в том, что зритель должен легко ориентироваться в пространстве. Хотя мы и снимаем все события отдельными кадрами, постоянно меняя ракурсы, точки съемки, крупность планов, зритель не должен терять ориентации в пространстве. Если это футбол, то «наши» ворота всегда должны располагать­ся слева. Если это объяснения в любви, то герои должны, как минимум, смотреть друг на друга, хотя они могут быть сняты в разные дни и по отдельности. Если ребенок бежит навстречу матери, то при нарушении генерального направления съемки на экране малыш будет радостно от мамы убегать. Что же это такое - генеральное направление съемки?

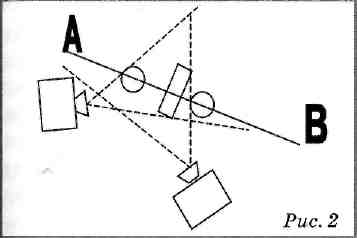


Представьте себе такую сцену. Мужчина и женщи­на темпераментно выясня­ют отношения, стоя посере­дине комнаты. Нам нужно снять эту актерскую сцену несколькими кадрами. Пре­жде всего выясним для себя, **с** какой точки общим пла­ном эта сцена выглядит эф­фектнее. Решили - тогда это и будет нашим генеральным направлением съемки (рис.1). В соответствии с этим решением героиня на общем плане стоит справа, а герой - слева. Наша задача состоит в том, чтобы при любых последующих изменениях точек съемки они во время своего пылкого спора всегда «смотрели» друг на друга, не носи­лись бы по пространству и не изменяли взаимного расположе­ния, сбивая с толку зрителя.

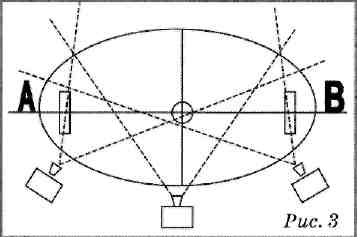
Мы должны мысленно провести между нашими героями ус­ловную линию (линия А - В). И далее, когда во время съемки

***Монтаж***

следующих за этим общим планом кадров мы будем менять точки, мы уже не имеем права с камерой переступать через эту воображаемую линию. Мы можем приближаться к героям, от­ходить, снимать через плечо одного и другого, вести съемку с уровня пола или потолка - можем делать все, что угодно, но только не пересекать эту линию между героями. Иначе на эк­ране они мгновенно окажутся стоящими спиной друг к другу или будут смотреть не в лицо друг другу, а в одну сторону.



Если идет запись интервью одной камерой и вы в конце решили доснять крупный план журналиста, который задает вопрос или реагирует на ответ, вам тоже следует иметь в виду генеральное на­правление съемки. Находясь на той точке, с которой вы снимали интервью, проведи­те условную линию между интервьюируемым и журналистом и, не пересекая ее, развернитесь и снимайте своего коллегу — журналиста. Можете подойти к нему, отступить от него - но не пересекайте воображаемой линии, так как в противном случае на экране журналист будет задавать вопрос, глядя в спину ва­шему герою (рис. 2).



Наверное, наиболее на­глядным генеральное на­правление съемки стано­вится во время трансляции футбольного матча. Мно­жество камер расположено в разных точках стадиона. Но трансляция не превра­щается в хаос. Так как ре­жиссеры строго подчиня­ются генеральному направлению съемки. Глядя на поле свер­ху, нужно провести условную линию между центрами ворот соперников. Это и будет та линия, которую нельзя пересекать (рис. 3). То есть камеры будут располагаться по одну сторону

182

183

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

футбольного поля (максимум, что можно себе позволить, -оказаться за спиной вратаря).

Но все это не означает, что генеральное направление съем­ки - что-то постоянное и неизменное. Скажем, у нас есть за­мечательная декорация, и мы не хотим все время снимать героев только в одном направлении. Мы хотим показать зим­ний сад, замечательную лестницу на второй этаж, картины Ренуара на стенах, а с той точки, которая стала нашим гене­ральным направлением, всего этого не видно. Генеральное направление съемки можно изменить. Но для этого нужны кадры - **перебивки.** Если во время нашей бурной актерской сцены, когда ссорятся мужчина и женщина, вдруг пробьют часы, мы сможем показать их отдельным крупным планом. Героев в кадре несколько секунд нет. И этого вполне доста­точно, чтобы в следующем кадре мы возвратились к нашим героям, перешагнув воображаемую линию и как угодно из­менив точку съемки. Но не стоит преждевременно радовать­ся. Как только мы сняли новый кадр с нашими персонажа­ми, у нас автоматически появилось уже новое генеральное направление съемки. И мы снова должны представить себе линию между персонажами и не пересекать ее до следующей перебивки.

Если в этой сцене появится третий персонаж - например, служанка - и заговорит с хозяйкой, то мы снова вообразим ус­ловную линию. На этот раз между служанкой и хозяйкой. И снова, снимая поочередно кадры с участием двух женщин, не имеем права ее пересекать, чтобы не нарушить генерально­го направления съемки. Правда, если всю эту сцену спора мы будем снимать одним кадром с помощью динамического пано­рамирования (будем то приближаться к героям, то удаляться от них, ездить за ними по комнате, объезжать их), то думать о генеральном направлении съемки нам не придется. Все и так будет понятно и логично. У нас ведь будет не монтаж разных кадров, а внутрикадровый монтаж.

Правило генерального направления съемки универсально и касается любых программ, фильмов, сюжетов. Игнорируя его, невозможно снять ток-шоу или показать спортивные соревно­вания - на экране будет хаос и бессмыслица.

*Монтаж*

Правда, иногда телевизионная техника позволяет испра­вить ошибки, совершенные во время съемок: скажем, можно при монтаже зеркально развернуть изображение, и тогда герой будет смотреть туда, куда нужно. Но это не всегда спасает: и герой наш слегка изменится внешне, и все надписи на заднем плане превратятся в абракадабру.

**Оправданность изменения крупности плана.**

Любое изменение крупности плана должно иметь свою ло­гику. В повседневной жизни, глядя по сторонам, мы все время меняем «крупность плана». То, что нас заинтересовало, что ка­жется важным, мы видим крупным планом. Зеленый свет на перекрестке мы видим «крупно», хотя и не подбегаем вплотную **к** светофору. Проверяя, остановились ли машины, мы смотрим на них «общим планом». Мы подсознательно постоянно монти­руем свой собственный фильм, где есть и панорамы, и беско­нечные изменения крупности планов. Поэтому логичный, оп­равданный монтаж соответствует нашему мировосприятию, и мы легко ориентируемся в монтажном построении экранных произведений.

Если в первом кадре на среднем плане мы видим художника, который вдохновенно подносит кисть к холсту, логичным был бы потом крупный план: кисть кладет на холст мазок. Это будет правильно, если для режиссера главное в данной сцене - пока­зать творческий процесс. Тогда, конечно, мы захотим рассмот­реть, что же именно пишет художник. А можно ли было после нашего первого среднего плана вдруг поставить самый общий план мастерской, где наш художник оказался бы далеко, в глу­бине кадра? Наверное, нет. Ведь на таком плане мы не увидим, **что** он делает, и вообще, если нас заинтересовала его работа, почему же мы не подходим ближе, а убегаем от него вдаль? **Нет** логики. Впрочем, вот другой вариант. Начало то же самое. На среднем плане художник подносит кисть к холсту. Затем общий план: художник работает где-то в глубине своей мастер­ской. Вдруг на полу по переднему плану появляется страшная и зловещая тень убийцы с пистолетом в руке. Тень становится все больше, а художник, увлеченный работой, ничего не заме­чает. Когда есть логика, то и монтаж среднего плана с самым

184

185

0

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

*Монтаж*

общим планом мастерской вполне уместен. Такой монтаж аб­солютно логичен, так как нас интересует уже не то, что именно пишет художник, а то, что сейчас произойдет в его мастерской. Итак, монтаж, изменение крупности планов должны быть оп­равданы.

Хаотичный, бессистемный переход от одного плана к другому раздражает и производит впечатление бессмысленной суеты.

**Монтаж по крупности планов.**

Трудно представить себе фильм или программу, в которой все кадры были бы одной крупности. Это невыносимо скучно и однообразно. Игра с крупностями планов позволяет режиссеру делать необходимые акценты, наилучшим образом экспониро­вать место действия и героев, управлять вниманием зрителей, создавать интересное и захватывающее зрелище.

Как правило, режиссеры прибегают к плавному монтажу, стараясь, чтобы зрители не отвлекались от сути происходящего на экране и могли рассмотреть все наилучшим образом. Такой монтаж часто называют «комфортным».

Опыт, накопленный режиссерами и монтажерами, свиде­тельствует: хорошо монтируются между собой кадры, резко от­личающиеся по крупности и композиции. **Общий** план леса и средний план муравейника на лужайке, крупный план героини за стеклом иллюминатора и общий план взлетающего самоле­та, средний план человека возле картины и общий план зала музея - все это прекрасно монтируется по крупности.

Проблемы могут возникнуть тогда, когда мы монтируем кадры, на которых изображен один и тот же объект. Если мы снимаем общий план Крещатика, а потом хотим показать его же, но крупнее, то нужно решительно увеличивать крупность. Иначе, если приблизиться всего чуть-чуть, на экране монтаж­ный стык будет восприниматься как неприятный скачок. А вот стоит нам резко укрупнить второй кадр, значительно изменить масштаб изображения - и зритель, как ни странно, никакого рывка и скачка на экране не ощутит. То же самое относится и к съемкам людей. Если один и тот же персонаж снят в соседних кадрах и эти кадры схожи по крупности и композиции, они ни­когда не смонтируются. Два крупных плана человека, смотря-

186

щего на нас, не монтируются. Но если в первом кадре человек снят в фас, а во втором - в профиль, это смонтировать можно. Спасает то, что мы резко изменяем *композицию* кадра.

Это жесткое требование - чтобы соседние кадры существенно отличались по крупности - действует тогда, когда речь идет об одном и том же объекте. Два средних *плана разных* людей мон­тируются. Два крупных *плапаразных* птиц тоже монтируются. Два общих *плана разных* пейзажей тоже можно смонтировать.

Стоит иметь в виду, что слишком большой скачок крупности **в** соседних кадрах может сбить с толку зрителя, и он не поймет, что здесь происходит и что имел в виду режиссер. Седой волос человека, снятый чрезвычайно крупно, и общий план Креща­тика, по которому проходят ветераны, - не лучший монтажный стык в информационном сюжете. Хотя, возможно, в каком-то авторском произведении такой стык и может иметь место.

**Монтаж и движение в кадре.**

Большинство кадров, которые мы снимаем, наполнены дви­жением. Проходят и пробегают люди, мчатся машины, качают­ся ветки деревьев. Так и должно быть. Каждый режиссер и опе­ратор знает, какое неприятное впечатление (если это, конечно же, не обусловлено авторским замыслом!) производят кадры, в которых нет ни малейшего движения. Они воспринимаются как слайды. Однако движение в кадре значительно усложняет для режиссера монтаж.

Когда речь шла о генеральном направлении съемки, мы уже частично касались вопросов, связанных с движением в кадре. Допустим, мы снимаем эпизод, в котором люди идут на стадион. Чтобы кадры эти смонтировались по движению, прежде всего следует придерживаться генерального направления съемки. Иначе часть людей в нашем сюжете будет спешить не на матч, а со стадиона домой.

Но вот пример чуть сложнее. Воинский парад. Марширу­ют солдаты. Первый план общий, второй - средний, третий -крупный: сапоги четко печатают шаг по мостовой. Для мон­тажа этих трех кадров уже недостаточно только соблюдения генерального направления кадров и резкой смены крупности планов. Нужно очень внимательно монтировать эти кадри по

187

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

*Монтаж*

фазам движения ног. Если в первом кадре солдаты начали под­нимать ногу, в следующем кадре следует подхватить движение именно в этой фазе. Иначе вместо торжественного марша на эк­ране будет нечто невообразимое.

Представьте себе такой эпизод игрового фильма. Мама захо­дит в комнату, подходит к колыбели, склоняется над ребенком. Допустим, режиссер решил снять этот эпизод двумя кадрами. Первый - общий. Второй - средний. Лучше всего в этой ситуа­ции перейти с одного плана на другой в тот момент, когда мама начнет наклоняться. Это будет логично: мы хотим лучше рас­смотреть и мать, и ребенка. Монтаж «на движении» почти не за­метен, легко воспринимается и не отвлекает зрителей. Но здесь чрезвычайно важно найти место перехода с кадра на кадр. Оши­биться нельзя ни на миллиметр. Если в первом кадре мама еще только идет, а во втором она уже наклонилась к ребенку - это плохой монтаж, зритель почувствует удар по глазам и будет не­доволен тем, что куда-то исчез фрагмент действия. Если же, на­пример, в первом кадре мама подойдет к ребенку и уже склонит­ся над ним, а во втором кадре она только начнет наклоняться, зритель снова ощутит удар по глазам и будет недоволен тем, что смотрит действие с каким-то непонятным захлестом. В этом и подобных случаях нужно найти ту единственную *фазу,* где дви­жение в первом кадре будет подхвачено движением во втором.

Как снимать такие кадры? С захлестами, с запасом. Ни в коем случае нельзя снимать первый кадр лишь до того момен­та, когда мама начинает наклоняться. Второй кадр нельзя на­чинать снимать с того момента, когда она уже наклоняется. Нужно не жалеть пленку и снять первый кадр от начала до конца (когда мама уже склонилась над колыбелью). И второй кадр снимите с запасом: мама подходит и склоняется над колы­белью. Тогда во время монтажа режиссер найдет точное место перехода с кадра на кадр. Если, разумеется, ваша актриса в со­седних кадрах будет действовать с примерно равной скоростью, в одном темпе. Но об этом далее...

**Темп и ритм действия в соседних кадрах.** На общем плане мы видим машину, которая с огромной ско­ростью мчится по шоссе. В следующем кадре на среднем плане -водитель этой машины энергично крутит руль, но пейзажи

в окне за ним проплывают медленно. Эти кадры ни за что не смонтируются. Если наш герой должен решительно идти на встречу с боссом и мы видим его проходы, то надо выдержать их единый ритм. Нам не удастся подхватить движение, нача­тое в предыдущем кадре, если темп в следующем кадре будет изменен.

**Темп и ритм движения камеры.**

Много кадров снимают подвижной камерой - без проездов, проходов, подъемов на кране не обходится ни один фильм или телепрограмма. Нередко движение самой камеры сочетается с применением трансфокатора, что делает изображение еще более динамичным и выразительным.

Если мы решили смонтировать несколько проездов или наездов между собой, нужно следить за тем, чтобы темп этих проездов, наездов или отъездов совпадал. Когда мы хотим смонтировать, скажем, несколько панорам по живописным пейзажам, нужно, чтобы темп движения был постоянным и не изменялся в каж­дом кадре: где-то быстрее, где-то медленнее, где-то опять быст­рее. Разумеется, все панорамы должны быть проведены в одном направлении - скажем, справа налево. Встречные панорамы не смонтируются. Раз уж речь зашла о панорамах, еще раз напом­ню: любая панорама при съемке должна начинаться со статики и заканчиваться статикой. Во время съемок не всегда можно пре­дусмотреть точное место кадра в будущем фильме (особенно в до­кументальном). Если темп и направление ваших панорам совпа­дает, то можно потом статику отрезать и переходить при монта­же с движения на движение. Но если ритм панорам не совпадает, **а** два кадра необходимо поставить рядом, статика выручит вас и позволит перейти со статичного финала первой панорамы на статичное начало второй. Финальная статика будет уместной и тогда, когда панораму нужно смонтировать с последующим ста­тичным планом. Все сказанное касается не только панорам, но **и** проездов, наездов, отъездов. Правда, существуют некоторые исключения из этого правила. Если мы стремимся достичь како­го-то бешеного, неистового ритма, тогда можно монтировать не­законченные панорамы со статикой, даже встречные панорамы будут уместными. Скажем, именно таким монтажом начинается

188

189

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

каждая серия телевизионного сериала «Полиция Нью-Йорка». Цель режиссера понятна и оправданна - передать нервный ритм большого города, где каждую секунду людей подстерегают опас­ности и неожиданные испытания. Но если мы не ставим перед собой целью ударить зрителя по глазам, следует воспользовать­ся давно накопленным опытом «комфортного монтажа».

**Монтаж и композиция кадров.**

Кадры могут хорошо монтироваться по направлению, круп­ности, по фазам движения, по ритму, но не монтироваться ком­позиционно. Если, например, два героя расположены на сред­нем плане в центре кадра, а в следующем кадре на общем плане сместятся куда-то в сторону, это не смонтируется.

Два общих плана разных людей (как мы уже выяснили) тео­ретически монтируются. Но попробуем смонтировать следую­щие кадры: две группы депутатов что-то обсуждают в зале пар­ламента. Если композиционно оба кадра будут похожи (такое же количество людей, примерно те же позы, аналогичный фон и крупность), они не смонтируются: будет ощущаться непри­ятный скачок изображения. Композиционное сходство кадров станет для монтажа помехой.

**Тональность, свет, цвет и монтаж.**

Если мы попробуем смонтировать три панорамы по живопис­ному лесу и они монтируются по направлению и темпу, это еще не все. Если первая панорама снята на рассвете, вторая - в пол­день, а третья - снова на рассвете и это никак драматургичес­ки или режиссерски не оправдано - это плохой монтаж. Наши кадры не смонтируются по тональности и по цвету. Утренний туман, потом контрастное полуденное освещение и потом поче­му-то снова нежный рассвет.

Если Шерлок Холмс и доктор Ватсон спешат куда-то улица­ми туманного Лондона, то их крупные планы, снятые в яркий солнечный день, никогда не смонтируются с общими планами в тумане и дожде. Если вы снимаете длинное интервью на нату­ре, а солнце ежесекундно то прячется за тучи, то выходит из-за них, у вас могут возникнуть серьезные трудности при монтаже этих кадров. Тут уже не всякая перебивка выручит.

***!***

***Монтаж***

Если мама в первом кадре входит в ярко освещенную дет­скую, а во втором кадре, когда она заботливо склоняется над колыбелью, характер освещения внезапно и немотивированно изменяется, это никогда не смонтируется. **Перебивки.** Мы уже упоминали о перебивках. Это кадры, которые имеют вспомогательный характер и позволяют смонтировать то, что без них никак не монтируется. Когда в нашем примере ссори­лись супруги, перебивкой был крупный план часов. Он позво­лил нам поменять генеральное направление следующих пла­нов. Перебивкой в той сцене могла бы быть старая фотография родителей на стене, которые бы с укором «смотрели» на нера­зумную молодежь. Перебивкой мог бы стать глаз ребенка, ко­торый подсматривает через замочную скважину. Перебивкой мог бы быть чайник, закипающий на кухне.

**Перебивки помогают режиссеру и выручают в случае ошибок.**

Когда речь идет о художественных фильмах, постановочных телепрограммах, то режиссерские экспликации и сделанные заблаговременно раскадровки помогают режиссеру не оши­биться.

А если это документальные съемки, динамичные, непред­сказуемые, когда нет времени для того, чтобы изменить точку съемки, - ведь события стремительно изменяются?

Когда приходится снимать фронтовые репортажи или горя­чий материал о поимке бандитов, режиссер и оператор не всег­да могут соблюсти все правила монтажной съемки. В подобных ситуациях они не вправе диктовать свои условия. И здесь очень помогают перебивки. Если их будет снято достаточное количес­тво, смонтировать можно будет все.

В репортаже о пожаре перебивками станут крупные планы свидетелей, какие-то вещи, которые удалось спасти из огня, сигнальные огни пожарных машин, детали обгоревших домов **и** т.д. Эти кадры позволят режиссеру свободно чувствовать себя во время монтажа.

Перебивка позволит вам выбросить лишние куски из ин­тервью. Если мы хотим что-то изъять из середины разговора,

190

191

***Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры***

***Монтаж***

снятого одним кадром без изменения крупности плана, мы не сможем это сделать просто механически. Человек хотя и будет находиться на том же месте, но фазы его движений будут уже другими - изменится наклон головы, выражение лица, поло­жение рук. Слова могут смонтироваться по смыслу, но изобра­жение - нет. Спасти ситуацию может перебивка - какой-либо кадр, перекроющий стык наших двух не монтирующихся кад­ров. Подобные перебивки мы можем наблюдать каждый вечер в программах новостей: часы на письменном столе должност­ного лица, депутатский значок на лацкане, руки, документы, лежащие на столе, и прочее. Подобные перебивки - не высший класс режиссуры, но они выполняют свою служебную функ­цию. Почему не высший класс? Ведь мы уже говорили: каж­дый кадр, который мы берем крупно, - это авторский акцент. Это ударение на чем-то важном. В приведенных выше случаях -руки, значок, документы - никакого значения не имеют. Мы просто в какой-то степени обманываем зрителя, на мгновение отвлекаем его, чтобы он просто не заметил рывок в изображе­нии. Поэтому злоупотреблять перебивками не следует.

Довольно часто при монтаже интервью пользуются «флешем» - мгновенной белой вспышкой. Она отвлекает внимание, и мы не замечаем, что говорящий человек уже несколько изменил свою позу. В одном современном учебнике монтажа автор - професси­ональный кинематографист - гневно осуждает такую практику и доказывает, что лучше всего вести съемку двумя камерами с двух точек (снимая журналиста и героя одновременно) и потом все это качественно смонтировать. Что касается двух камер - это идеальный, но не всегда реальный вариант. А по поводу «белых вспышек» в некоторых случаях можно и поспорить. Если речь идет о динамичных, энергичных, эмоциональных выступлени­ях, скажем, в программе спортивных новостей, «флеш» может быть более уместным, чем бессмысленные и назойливые пере­бивки. Кстати, зрители привыкли к подобным эффектам. Даже в прологе популярного французского кинофильма «Амели» именно через такие вспышки смонтирован небольшой эпизод о детстве героини. Вообще, этот фильм включает в себя много чисто телевизионных приемов, что лишний раз доказывает: не только кино влияет на телевидение, но и наоборот.

С помощью разнообразных телевизионных приемов можно монтировать интервью без перебивок и белых или черных кад­ров. Например, используя возможности полиэкрана.

Один из телевизионных фильмов о бурных политических событиях был целиком построен на многочисленных интер­вью. Авторы широко применили полиэкран - то есть несколь­ко изображений в одном кадре. Это выглядело так: нижнюю часть экрана (приблизительно одну треть) занимали кадры хроники. Они были «растянуты» по ширине и тонированы в цвет сепии. Верхнюю часть кадра составляли два прямо­угольника (один чуть больше другого). В этих прямоуголь­никах время от времени появлялись герои-политики. Их ин­тервью начиналось в этом полиэкране (можно было легко вы­брать по тексту интересное начало). А через несколько секунд синхрон продолжался уже во весь экран — на крупном плане этого человека, который простой склейкой был смонтирован с предыдущим полиэкраном. Резкое изменение крупности позволяло к первому изображению подклеивать любой нуж­ный фрагмент интервью. Столь резкое изменение крупности на миг отвлекало внимание (что обычно делает перебивка), и несовпадение фаз движений человека не было заметным. Когда нужно было завершить выступление, с помощью спец­эффекта человек «возвращался» на свое место в полиэкране. В соседнем прямоугольнике уже был заведен стоп-кадр дру­гого политика, который вступал в спор с первым. Через мгно­вение он тоже занимал весь экран. Иногда герои не выезжали на крупный план, а так и спорили на своих местах в поли­экране. Такое решение позволяло режиссеру выбирать самые яркие моменты споров и дискуссий, не терять темп. Кстати, в некоторых случаях при монтаже политиков «разворачива­ли» зеркально, чтобы они смотрели друг на друга во время своей заочной дискуссии.

Монтаж в середине эпизода и между эпизодами.

Каждое экранное произведение (не имеет значения - теле­сериал, развлекательная программа или телеигра) состоит не только из отдельных кадров, но также из эпизодов. Оказывает­ся, есть некоторые различия между монтажом в середине эпи­зода и монтажом *между эпизодами.*

192

193

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

Объясним на примере. Мы уже говорили, что соседние кадры должны монтироваться по свету. Нельзя в середину ночного эпизода, когда герои едва видны, вставлять средний план геро­ини, снятый днем. Темный и светлый кадры не смонтируются. Но если ночной эпизод заканчивается и следом идет уже новый эпизод, а режиссер хочет подчеркнуть их контрастность, он имеет полное право после тревожного темного ночного плана поставить яркий солнечный пейзаж. Но тогда уже последую­щие кадры нового эпизода должны быть сняты в соответству­ющей «светлой» тональности. В американском фильме о при­ключениях Гарри Поттера после довольно мрачных, сдержан­ных по колориту кадров, снятых в интерьере, вдруг вспыхивает яркий общий план зимнего пейзажа. И это никого не удивляет:

начался новый эпизод.

Режиссеры, соединяя эпизоды, нередко стремятся к резкому, контрастному стыку. Ведь чаще всего новый эпизод - это пере­ход к новым ситуациям, другим объектам, иным персонажам.

Нередко при монтаже эпизодов используют затемнение. Пос­ледний кадр предыдущего эпизода уходит в затемнение (в ЗТМ -так пишут в режиссерском сценарии), а первый кадр нового эпизода из затемнения выходит (из ЗТМ). Затемнение похоже на точку, которую ставит режиссер. Поэтому затемнение редко можно встретить в середине эпизода.

Мы утверждали, что кадры должны монтироваться по темпу движения камеры. Это обязательно при монтаже внутри эпизо­да. Но при монтаже *эпизодов* статичный финальный кадр пер­вого эпизода может эффектно смениться резким взлетом каме­ры и неистовым темпом первого кадра нового эпизода.

Мы утверждали, что вклеить кадр полуденного леса среди кадров рощи на рассвете - это плохо. Но если этот дневной кадр начинает новый эпизод, пусть так и будет.

Иногда эпизоды объединяют с помощью наплыва (микшером). Наплывы можно встретить и в середине эпизода: так нередко монтируют пейзажи, фотографии. Монтаж с помощью микше­ров придает некоторую элегичность монтажным переходам. Он широко применяется при создании фильмов и программ о куль­туре, искусстве, путешествиях. Наплыв, микшер - очень любят

194

*Монтаж*

начинающие режиссеры. С их помощью можно смонтировать практически все. Когда одно изображение плавно вытесняет дру­гое, это чудесно маскирует все монтажные просчеты при съемке. Но злоупотребление микшерами раздражает. Когда микшеров много, они просто «укачивают». Кроме того, во многих случаях они явно неуместны. В напряженной актерской сцене, когда она смонтирована «нормально» - обычными склейками, невозмож­но вдруг взять и пару кадров соединить микшером. Это будет на­рушением стилистики (если, конечно, применение микшера не вызвано определенным режиссерским замыслом!). Классичес­кие примеры использования наплывов при монтаже эпизодов сть в известном фильме режиссера Серджо Леоне «Однажды в .мерике». Действие фильма происходит в разные времена. И •ежиссер мастерски объединяет эпизоды, между которыми раз­ница во времени несколько десятков лет. Раскачивается яркая электрическая лампочка на проводе в финале одного из эпизо­дов, камера медленно приближается к ней, яркий круг уже за­нимает собой весь экран. Почти незаметный наплыв. Яркий круг понемногу отдаляется, мы видим рядом почему-то еще один круг, потом изображение становится все более резким - и мы понимаем, что это фары современного автомобиля, который мчится прямо на нас. В этом фильме режиссер изобретательно монтирует и звук, он «подсказывает» зрителям, в какую эпоху мы перенеслись, - без примитивных титров наподобие: «Нью-Йорк. Наши дни» или: «Прошло тридцать лет». Заканчивает­ся эпизод, который происходит в двадцатые годы. Начинается новый. Вечерняя улица. Темное кафе. Возможно, действие все еще происходит в начале столетия? Но вдруг откуда-то доносит­ся едва слышное «Уез1;егс1ау» в исполнении «Битлз». И зритель с приятным ощущением собственной сообразительности понима­ет: наступили шестидесятые годы XX столетия.

**МОНТАЖ. ИСКЛЮЧЕНИЯ ИЗ ПРАВИЛ**

В предыдущих главах мы говорили о законах монтажа, о не­которых правилах, которые помогают режиссеру не допускать элементарных ошибок.

Но в искусстве самое интересное не правила, а исключения из них. Сознательное нарушение общеизвестных правил - дело

195

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

обычное. Автор имеет право на любые вольности, лишь бы толь­ко достичь настоящего художественного эффекта.

Некоторые нарушения правил монтажа позволяют режис­серам сделать экранные произведения более острыми, вырази­тельными и образными.

Непривычный, нетрадиционный монтаж широко использу­ют и всемирно известные режиссеры «большого кино», и много­численные телевизионные режиссеры. Но это не означает, что они монтируют как Бог на душу положит, мол, «я так вижу -и все...» Можно сознательно нарушать каноны, но следует по­нимать, ради чего это делается.

Поговорим об этом, приглядываясь к работам как современных телережиссеров, так и выдающихся мастеров кинематографа.

Чуть выше мы утверждали:

* кадры приблизительно одной крупности, похожие компо­зиционно, на которых снят один и тот же человек (скажем, в фас), не монтируются между собой,
* общий и крупный план человека, который, скажем, рубит дерево, монтируются, если в обоих кадрах человек будет рубить дерево в одном ритме,
* плохо монтируются два кадра, если в первом человек толь­ко тянется к топору, а во втором уже рубит дерево.

Однако в очень эффектном рекламном ролике «Черниговс­кое пиво» все эти теоретически правильные утверждения ре­жиссер решительно отверг. И правильно сделал. Он снимал очень короткое экранное произведение, насыщенное многими событиями: здесь и неистовая езда по автотрассе, и страшная гроза, и молния, которая попадает в дерево, здесь и падение де­рева перед машиной, и попытка водителя очистить дорогу, и, в конце концов, радостная встреча с друзьями. Все это проис­ходит в неистовом темпе и в считанные секунды промелькнет перед зрителем. Главная задача режиссера - эмоционально за­хватить публику, ошеломить, завладеть вниманием с помощью ритма изображения и звука. Монтаж этого ролика очень отли­чается от обычного монтажа. Традиционный монтаж зрители почти не замечают. Но в рекламном ролике режиссер делает все

*Монтаж*

возможное, чтобы вывести зрителя из пассивного созерцания и излишнего комфорта. Здесь ведь не предполагается какая-либо жизненная достоверность. Никого не интересует психология героя, тонкости актерской игры или изысканность сюжета. В данном случае то, как мы рассказываем, должно быть более ин­тересным, чем то, **о чем мы рассказываем.**

Стремительно несется на нас дорога - это первый кадр. А сле­дующий почти такой же: дорога практически с той же точки и той же крупности, только деревья, бывшие в предыдущем кадре далеко, несколько приблизились. Зритель ощущает рывок, «неправильный» скачок изображения. Но режиссер к этому и стремился. Через секунду снова аналогичный мон­таж: мчится на нас машина героя - это первый кадр. Во вто­ром кадре (крупность и точка съемки те же самые) машина уже немного приблизилась к камере. По классическим законам так монтировать нельзя - разница между этими планами незна­чительная. По сути, это один кадр, разрезанный пополам, из которого вырезана середина. В настоящем фильме две эти по­ловинки можно было бы склеить только через перебивку. Но это рекламный ролик. В сопровождении энергичной, острой по ритму музыки эти кадры, таким «неправильным» образом смонтированные, вызывают какое-то тревожное, нервное на­пряжение. И наши предчувствия нас не обманывают. Огромное дерево падает прямо перед автомобилем героя. Водитель выхо­дит из машины, раздевается под дождем, берет топор и начина­ет рубить дерево. Интересно, что несколько кадров (когда води­тель выходит из машины и раздевается) теоретически нельзя монтировать. Ведь они сняты с одной точки, в одном направле­нии и к тому же одной крупности! Более того: человек все время изменяет в кадре свое местоположение. Но эти очень короткие кадры, смонтированные под чрезвычайно напряженную шумо-музыкальную фонограмму, придают ролику настоящую экс­прессию. Это - «неправильно», но очень выразительно, остро и Динамично. Мы уже говорили о том, что кадры, расположенные рядом и показывающие развитие какого-то действия, не могут отличаться внутренним ритмом. Если человек на общем плане идет медленно, то и на среднем плане, приближаясь к нам, он Должен идти в том же ритме - разумеется, если не произошло

196

197

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

чего-то, что заставило его побежать со всех ног. Но в ролике, о котором идет речь, есть целый эпизод, смонтированный вопре­ки этому разумному правилу. Человек рубит дерево. Мы уже не говорим о том, что снова одна точка съемки, одна крупность, одно направление, один и тот же человек в соседних кадрах. Но это еще не все. Режиссер монтирует эпизод рубки дерева, аб­солютно не обращая внимания на фазы его движения в сосед­них кадрах. Более того: первый кадр (человек рубит) замедлен, следующий кадр (человек рубит) ускорен, третий кадр (чело­век рубит) сохраняет реальную скорость. Но все это (как и весь ролик в целом) смонтировано под очень яркую фонограмму, где в музыке есть свои резкие перепады темпа, точно совпадающие с изображением. И на экране возникает не хаос, не какая-то бессмысленная мешанина, а чрезвычайно гармоничное, выра­зительное и динамичное зрелище.

На первый взгляд, секрет динамики этого ролика заложен в стремительном монтаже очень коротких планов. Частич­но так оно и есть. Кадр продолжительностью в две секунды не часто можно увидеть в обычном фильме или ток-шоу - он может показаться слишком коротким. Но в рекламном ролике или клипе это уже довольно длинный кадр! Впрочем, дело не только в этом. Мы никогда не добьемся настоящей динамики, если будем надеяться только на то, что склеим очень короткие планы. Еще Андрей Тарковский когда-то упрекал самого Эй­зенштейна, что в фильме «Александр Невский» тот допустил серьезную ошибку. Тарковский утверждал, что сцена знамени­той битвы на Чудском озере, хотя и мастерски раскадрована, выдержана в классической манере монтажа, тем не менее сов­сем не захватывает зрителей. На экране действуют не живые энергичные люди, а какие-то картонные оперные статисты. Сцена боя содержит много очень коротких планов, но почему-то динамики в ней нет. Дело в том, что кадры хоть и короткие, но в них нет внутреннего напряжения, *нет настоящей энерге­тики в действиях героев.* А без этого внутреннего напряжения и энергии одна лишь длина кадра ничего не решает.

Мы утверждали, что грамотный монтаж всегда обусловлен определенной логикой. Если мы ставим крупный план, то что-

**I**

*Монтаж*

то хотим этим сказать, делаем акцент на чем-то важном. Немо­тивированная смена планов - признак непрофессиональности. Тем не менее в рекламах, клипах, телевизионных анонсах это правило работает далеко не всегда. Во многих таких произведе­ниях стройную логику с успехом заменяют бушующие эмоции. Здесь рядом сознательное и подсознательное, эпатаж и игра, провокация и шутка, условность и игра в « правду жизни ». Это -относительно новые виды экранного творчества. Раскованность авторов в поисках новых форм здесь безграничная. Тут вот что еще важно: работая над подобными произведениями, режиссер с помощью яркой формы пытается зачастую скрыть небольшое, мягко говоря, содержание.

В знаменитом фильме режиссера Алексея Германа «Двад­цать дней без войны» есть чрезвычайно впечатляющая сцена. На протяжении многих минут актер Алексей Петренко, игра­ющий роль офицера, который после ранения возвращается на фронт, на среднем плане ведет драматический монолог о своей утраченной любви. На экране статичный кадр, в котором нет ничего, кроме лица героя. И длится он очень долго. Невозмож­но представить себе, чтобы режиссер Герман вдруг испугался, что зрителям надоест это смотреть, и он решит их как-то пораз­влечь. Скажем, время от времени будет вставлять в этот моно­лог красивые крупные и средние планы актера Петренко, сня­тые с разных сторон. И пусть в этих кадрах он молчит и грус­тно смотрит. А за кадром будет продолжаться монолог актера. Даже вообразить себе такое невозможно.

Но в телевизионной рекламе косметического крема «Боуе» актриса начинает говорить на среднем плане о том, какое счас­тье подарил ей этот крем. Потом следует ее же средний план, где она молчит и смотрит куда-то в сторону (за кадром про­должается ее монолог). Потом снова крупный план женщины, которая продолжает синхронно восхвалять чудодейственный товар. Разве это по правилам «классического монтажа»? Ко­нечно, нет. Но это никого не раздражает, потому что режиссер прекрасно понимает: серьезно относиться к разговорам о том, как косметический крем, зубная паста и стиральный порошок возвращают человеку счастье, любовь и смысл жизни, абсо­лютно невозможно. Трудно долго выдерживать все эти псев-

198

199

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*Монтаж*

до документальные исповеди. Каждая лишняя секунда разо­блачает неискренность персонажей, надуманность их проблем и неадекватность реакций. Режиссеру приходится все время выдумывать для зрителей какие-то забавы и развлечения. И он как может размахивает перед ними всевозможными разноцвет­ными погремушками. Условный мир, условная игра, условные переживания - и условные режиссерские приемы.

Кто из нас десятки раз не видел рекламу «Баунти» - райское наслаждение!» ?

Летит на камеру сверху кокос. Следующий кадр - перед нами уже раскрывается расколотый орех. «По классике», эти кадры так монтировать нельзя - ведь пропущены некоторые фазы движения ореха. Мы так и не увидели, как он ударился о землю. Но зрители не протестуют. Все и так понятно, да к тому Же быстро и динамично.

В ироничном анонсе телепрограммы «Кресло» ведущего пред­ставляют таким образом: диктор за кадром говорит о том, что программу ведет «неповторимый и блестящий» Федор Бондар­чук. А в кадре происходит следующее. Один статичный кадр, снятый с одной точки, одной крупности. Ведущий - на среднем плане - находится возле своего пульта. Он все время в работе: то смеется, то наклоняется в сторону, то с кем-то беседует, сме­щается по кадру то вправо, то влево, то поднимает голову, то склоняется над записями. Этот длинный кадр режиссер разре­зает на небольшие кусочки, тщательно отбирая для них такие фазы движений героя, которые максимально отличаются друг от друга. И затем все это коротко монтирует обычными склей­ками. Получилось броско и забавно. Дикая суета ведущего в кадре, которую при монтаже создал режиссер, в данном случае абсолютно оправдана. Это не больше чем шутка. И не беда, что кадры не монтируются ни по крупности, ни по фазам движе­ния, ни по композиции!

С монтажом постоянно экспериментируют не только на ма­леньком телевизионном экране, но и на большом кинематогра­фическом.

Классик французского кино Жан Люк Годар и классик поль­ского кино Ежи Кавалерович, несомненно, хорошо знакомы с правилами классического монтажа. Тем не менее классик

советского кино Михаил Ромм в своих беседах со студентами ВГИКа не раз анализировал их смелые и необычные монтажные построения. Анализируя фильм Годара «Жить своей жизнью», Михаил Ромм (учитель Шукшина и Тарковского, Михалкова и Абдрашитова) говорил своим студентам:

«Все, что мы с вами говорили о монтаже, решительно все нару­шено. Все сделано, так сказать, наоборот... Я это говорю к тому, чтобы еще раз подчеркнуть, что если человек талантлив и у него по-настоящему что-то задумано, и есть причина, по которой за­думано именно так (а у Годара такая причина есть), он может на­рушать любые правила, разумеется, зная их... В картине «Жить своей жизнью» он делает так: титры идут на фоне крупно взятого женского лица, кажется, сначала в профиль, потом в фас, - так же крупно, потом опять в профиль. Лицо совершенно неподвиж­но или более или менее неподвижно. Оно как бы предупреждает о том, что речь пойдет о женщине, притом красивой.

Но вот кончились титры, и перед вами возникает такой кадр: спиной к аппарату сидит женщина, по-видимому, та самая, профиль которой вы только что видели. Но вы этого разобрать не можете, потому что она сидит строго спиной к вам. Сидит она в автоматической закусочной, которая смутно различается в глубине - какие-то металлические круглые баки, из которых наливают кофе, какие-то бутылки, посуда, стойка и т.д.

Этот кадр со спины длится, как мне показалось, метров сто, а может быть, и больше (3-4 минуты. - *Прим. Р. Ш.),* В это время она с кем-то разговаривает. Тот, с кем она разговаривает, сидит справа от нее, за кадром. План держится так долго, что вы на­чинаете внимательно рассматривать всю глубину. И тогда за­мечаете, что в глубине есть зеркало и в этом зеркале мутно от-ажается, буквально пятнышком, ее лицо. Но не ее собеседни-а, собеседника в кадре нет. Разговор же чрезвычайно важный, оторый решает всю ее судьбу. Она говорит примерно так: «Я хочу с тобой расстаться, я хочу жить своей жизнью» Кто-то отвечает ей из-за кадра: «Как ты бу­дешь жить, дурочка?» Она говорит: «Может быть, в театр пойду, может быть, меня пригласят на съемки. Если нет, буду что-ни­будь продавать» Словом, идет долгий, долгий и чрезвычайно важный для нее разговор. Партнера все нет. Начинаешь думать,

200

201

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

что, может быть, она говорит с воображаемым собеседником или что этот разговор был раньше, а сейчас она вспоминает его. На­чинаешь жадно ждать появления этого героя. Метров через сто он появляется, и тоже со спины. На этот раз в кадре нет ее.

Я, например, за такой монтаж сразу поставил бы двойку и сказал: «Неужели вы не понимаете, что это не монтируется? И там это не монтируется. Но это так странно и интересно, что возникает ожидание: а дальше что? А дальше она опять одна, и опять со спины, а затем опять он без нее, и опять со спины. И только в конце эпизода, когда персонажи, в общем-то, уже рас­ходятся, Годар на секунду показывает их вдвоем. Вот и все.

А следующий эпизод смонтирован совершенно нормально, еще один - просто блестяще. Значит, все это вступление - прос­то какой-то фокус, смысл которого - поразить и освежить вни­мание к обыденной сцене, то есть сделать обыденную сцену для вас абсолютно непривычной»3

Мы уже говорили о том, как нужно монтировать разговор двух людей, стоящих рядом. Напомню об условной линии между ними, через которую нельзя переходить, о кадрах, сня­тых через плечо, о направлении взглядов наших героев.

А можно ли снять этих людей так, чтобы каждый из них стоял прямо перед камерой и смотрел, произнося свои реплики, прямо в объектив? Если мы снимем и смонтируем эти кадры именно так, получим ли мы что-то похожее на диалог? Вообще-то, так не снимают, потому что возникнет ощущение, что наши герои говорят не друг с другом, а со зрителями.

Хотя телевидение может предложить множество исключений из этого правила. Часто в программе новостей диктор в студии, глядя прямо в камеру, ведет диалог с корреспондентом на месте события, который тоже смотрит прямо на зрителей. Однако эф­фект диалога от этого ничуть не уменьшается.

Очень любопытный способ необычного монтажа в подобной ситуации продемонстрировал польский режиссер Ежи Кавале-рович в фильме «Мать Иоанна от Ангелов». Одну из важней­ших сцен он монтировал абсолютно «неправильно».

Этот эпизод Михаил Ильич Ромм тоже детально анализиро­вал для своих студентов. Речь идет о сцене философского спора

*Монтаж*

ксендза и раввина о Боге и вере. Действие происходит в абсо­лютно темной комнате. Обе роли играет один и тот же актер. Мизансцена такая: у стола, на котором лежит Библия, стоит ксендз. Свет выхватывает из черноты лишь книгу. Раввин стоит напротив, с другой стороны стола. Оба героя сняты прямо в фас, никаких диагоналей, люди расположены фронтально. Если режиссер просто смонтировал бы крупные планы героев встык, возникло бы неприятное ощущение. Казалось бы, что лица выскакивают одно вместо другого. Понять их расположе­ние в черной комнате было бы невозможно. Да и уже упомяну­тое ощущение «разговора не друг с другом, а со зрителем» явно присутствовало бы. Но Кавалерович снимает и монтирует так: сначала на экране крупный план первого героя, затем следует панорама вниз на Библию. Человек из кадра, естественно, ис­чезает. Потом камера поднимается на лицо уже другого героя. И так режиссер несколько раз переходит с лица на лицо через книгу. Кавалерович снимал и монтировал таким образом не по мимолетной прихоти или из желания пооригинальничать. Эта сцена по замыслу автора - не простой диалог двух людей. Не случайно, что обе роли играет один актер. Суть сцены состоит в том, что это в каком-то смысле диалог человека с самим собой. Режиссеру нужно было передать ощущение внутреннего спора. И ему это блестяще удалось. Зритель пытается понять: это один человек вместо двоих или два человека и один одновременно?

Мы уже говорили о том, что монтаж не должен запутывать и сбивать с толку. Если зритель не понимает, что происходит, за кого нужно болеть и переживать, об успехе подобного произве­дения говорить невозможно. Элементарный пример. Если герой засыпает и видит сон, зрителям нужно как-то подсказать, что это именно сон. Уже сто лет в подобной ситуации режиссеры регулярно пользуются всякими нехитрыми способами: можно прибегнуть к помощи шторок, наплыва, полиэкрана. Можно на кадры сновидений второй экспозицией или микшером по­ложить какие-нибудь звездочки, вспышки, бурные волны или легкие облачка. Изображение сновидений может стать замед­ленным, будто действие происходит под водой. Экран может стать цветным или, наоборот, черно-белым (по контрасту с предыдущим «реальным» эпизодом). Способов много. Но суть

202

203

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*Монтаж*

одна: монтажом зрителям подсказывают, что все это - «неправ­да», это сон или видения героев.

Однако Федерико Феллини в своем фильме «8\*/г» чрезвычай­но легко и непринужденно переходит от реальности к самым разнообразным фантазиям и видениям без малейшего предуп­реждения и подсказок зрителям. Герой фильма кинорежиссер Гвидо Ансельми сидит, скажем, в просмотровом зале и грустно слушает речи консультанта, который камня на камне не остав­ляет от предложений и замыслов режиссера. Гвидо Ансельми сидит в кресле и мрачно слушает умника, не отрывая от него долгого взгляда. И вдруг в просмотровый зал входит средне­вековый палач в колпаке, хватает умничающего консультан­та и тянет его к расположенной тут же, в зале, виселице. Чуть позже мы столь же неожиданно перенесемся на кладбище, где из могил поднимутся милые старенькие родители героя. Из ав­томобильной пробки наш герой выбирается, взлетев в воздух. В монтаже - нигде ни единой подсказки, что это, мол, фанта­зии и игра воображения. Никаких звездочек второй экспози­цией. Никаких затемнений и рапидов! Переход от реальности к фантазиям абсолютно незаметен. И в этом весь эффект. Такой смелый монтаж был бы абсолютно неуместен в мыльных теле­сериалах для пожилых домохозяек. Он бы их путал, раздражал и огорчал. Но подобное с восторгом воспринимается в фильме, повествующем о внутреннем мире художника, живущего одно­временно и в реальности, и в стране фантазий.

Подобный монтаж - когда переход от реального к ирреаль­ному абсолютно незаметен - широко использовал и другой за­мечательный мастер мирового кино - Луис Бунюэль. В фильме «Скромное обаяние буржуазии» переходы к снам (а героям пос­тоянно снятся невероятные сны) Бунюэль делает совершенно незаметными. О том, что все увиденное - сон, зрители узнают лишь в конце очередного эпизода, когда герой просыпается в холодном поту. Например, именно так построен один из самых забавных и эффектных эпизодов. Несколько супружеских пар (герои фильма) отправляются на званый обед в гости к их но­вому знакомому - армейскому полковнику. Они приезжают точно по указанному адресу. Поднимаются по лестнице. Зво­нят в дверь. Их встречает слуга в ливрее. Он проводит гостей в

огромный зал, где сервирован длинный стол. Горят свечи. На комоде - наполеоновская треуголка (и это не удивительно, ведь хозяин дома - бравый полковник). Правда, почему-то самого хозяина пока нет. Слуга приглашает всех к столу. Гости расса­живаются. Что-то неуловимо-странное есть во всей этой сцене. Одна длинная стена зала почему-то задрапирована красным бархатом. Слуга вносит на подносе индейку. Он спотыкается и роняет индейку на пол. Не смущаясь, слуга поднимает ее с пола и, даже не сдув с нее пыль, ставит на стол. Гости-аристократы изумленно смотрят на слугу и на индейку, которая подпрыги­вала на полу, как резиновая. Но не успевают они прийти в себя, как откуда-то раздается стук посоха (так раньше в театре обоз­начали начало представления). И вдруг бархатная драпировка распахивается подобно театральному занавесу. И оказывает­ся, что наши герои сидят на театральной сцене перед полным зрительным залом. Зрители радостно хлопают в предвкушении спектакля. Суфлер из своей будки подсказывает какие-то реп­лики. А наши герои, выпучив глаза, пытаются сообразить, что все это означает и куда именно они попали. Но вскоре мы пой­мем, что все это приснилось одному из героев...

В фильме Луиса Бунюэля «Млечный путь» режиссер идет еще дальше. В горьком и ироничном фильме о вере и неверии, атеизме и фанатизме есть блестящий эпизод, где смонтирова­но и перепутано все, что только можно, - и в изображении, и в звуке. И это не только не раздражает, но и вызывает восхи­щение изобретательностью и раскованностью режиссера. Эпи­зод такой. Герой фильма, паломник, случайно попадает на вос­кресный религиозный концерт, в котором принимают участие совсем еще маленькие детки. Происходит все это на зеленой лужайке. Вокруг расположились умиленные родители. Они радостно встречают появление юных исполнительниц в трога­тельных белых гольфиках с бантиками на головках. Под руко­водством учительницы дети поют наивную и душещипатель­ную песенку о том, как хорошо верить во Всевышнего. Роди­тели радостно подпевают. Но постепенно тон и смысл песенки начинает меняться. И личики у деток меняются. Они поют о том, как нужно ненавидеть и проклинать тех, кто во Всевыш­него не верит. Искаженное лицо дирижирующей учительницы

204

205

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

*Монтаж*

тоже говорит о том, что подобным мерзавцам просто не должно быть места на земле. А если кто-то из неверующих продолжает упорствовать, поют ставшие какими-то злобными и неприят­ными милые детки, то им всем — анафема! «Анафема!» - грозно несется из детских уст. Паломник - герой фильма - вниматель­но смотрит и слушает. Вдруг на экране появляется какой-то вооруженный отряд, решительно куда-то направляющийся. Детки продолжают петь свою песенку. Учительница энергич­но дирижирует. Снова решительно шагают люди с ружьями. Они тащат с собой какого-то священника. Похоже, он высоко­го сана - чуть ли не Папа Римский. Внимательно смотрит на поющих детей паломник. Умильно слушают деток родители. Искаженное злобой и ненавистью лицо юной солистки. Воору­женные люди ставят священника к стенке и явно собираются его расстрелять. Гремит ружейный залп. Следующий кадр: наш герой-паломник смотрит на поющих детей. Рядом с ним на траве сидит еще один зритель. Этот человек вдруг начинает тревожно озираться вокруг и обращается к паломнику:

* Извините, мне показалось, что где-то стреляли!
* Нет-нет, не беспокойтесь, — отвечает паломник. - Это я просто себе такое представил...

В триллере режиссера Гаспара Ноэ «Необратимость» события вообще разворачиваются от конца к началу. И зрителя об этом никто предварительно не предупреждает. Сначала мы видим сцену, когда из ночного клуба выносят тело убитого и полиция задерживает убийцу. Потом появится эпизод, в котором убий­ца еще только ищет свою жертву. Следующий эпизод расска­жет о том, что было еще раньше. Так постепенно мы доберемся до самого начала этой запутанной истории. Режиссер напуска­ет туман совершенно сознательно. Он сбивает с толку зрителей, нигде не подсказывая им: вы видите то, что было еще раньше того, что вы уже видели. Не совсем понятные для зрителей со­бытия активизируют их внимание и не позволяют расслаблен­но вполглаза смотреть на экран.

Мы уже говорили о том, что соседние кадры должны монти­роваться по фазам движения. Если, скажем, в первом кадре де-

вушка крупным планом начинает срезать в саду цветок, то в сле­дующем (среднем) она должна продолжать работу так, чтобы не потерялась ни одна фаза ее движения. Тогда действие на экра­не будет плавным, непрерывным и зрители вообще не заметят переход с одного плана на другой. Но сто лет назад режиссеры порой монтировали и по-другому. При переходе с одного кадра на другой (при смене крупности) действие иногда повторялось дважды. И никого это не раздражало и не удивляло. Исследо­ватель истории и теории кино Кирилл Разлогов в своей книге «Искусство экрана: проблемы выразительности» отмечал, что в начале XX века эти монтажные архаизмы стали использовать с творческой целью. В некоторых случаях этот повтор имел определенное драматургическое и художественное значение. «Так, например, в российском фильме «Девушка из кафе» ре­жиссера М. Вернера (1916 г.) на переходе от среднего плана к общему в решающей сцене, где героиня вновь встречает своего бывшего искусителя, один и тот же фрагмент действия повто­рен дважды. Этим режиссер подчеркивает его исключительную важность»4 Сегодня такой монтажный прием можно увидеть в бесчисленных клипах. Его широко применяют в спортивных программах. Кроме определенной информационной ценности, он обладает и своеобразной экспрессией.

Знаменитый американский режиссер Оливер Стоун, автор многих блокбастеров и лауреат «Оскара», снял недавно до­кументальный фильм «В поисках Фиделя». Фильм постро­ен на разговорах Стоуна с Фиделем Кастро. Автор пытается понять человеческую и политическую суть лидера кубинс­кой революции. Без сомнения, голливудский классик и его монтажеры отлично знают все правила монтажа. Однако фильм «В поисках Фиделя» снят и смонтирован с нарушени­ем абсолютно всех писаных и неписаных правил. Разумеет­ся, произошло это не случайно. Как мне кажется, режиссер стремился такой манерой съемки и сверхострым монтажом прежде всего преодолеть статичность объекта съемки. Ведь на протяжении всего довольно длинного фильма мы посто­янно видим на экране говорящего или слушающего Фиделя (а также самого режиссера, задающего вопросы). По сути, ничего больше в фильме и нет. Фильм мог превратиться в

206

207

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

длинное и скучное телеинтервью. И режиссер изо всех сил пытается хотя бы формально «взорвать» этот опасно ста­тичный материал. Более-менее правильно (если пользовать­ся школьной терминологией) смонтирована фонограмма -вопросы Стоуна, ответы и рассуждения Кастро. Но в изобра­жении происходит много странностей. Синхронный монолог Кастро внезапно прерывается крупными кадрами его глаза или рта. Причем рот на крупном плане закрыт. А за кадром синхрон Кастро продолжается. Потом вдруг на экране звук вновь совпадет с изображением. Режиссера абсолютно не вол­нует и то, что при съемке и монтаже не соблюден принцип ге­нерального направления съемки. Стоун спрашивает о чем-то Кастро с одной стороны. А в следующем кадре Фидель отве­чает ему, глядя в противоположную от режиссера сторону. И так почти всегда. Все разговоры героев сняты несколькими камерами. И расположены они как Бог на душу положит. Ре­жиссер, не стесняясь, монтирует портреты Кастро примерно одной крупности, снятые в одном направлении. Особенно по­казателен кадр, в котором кубинский диссидент рассказыва­ет о трудностях жизни на Кубе. Интервью с мужчиной снято двумя камерами. Обе камеры (вопреки всем правилам и на­ставлениям для начинающих) снимают человека с одинаковой крупностью. Более того, они расположены с сознательным на­рушением генерального направления съемки. В результате мы слышим его рассказ, а на экране чередуются кадры, в которых человек смотрит то влево от камеры, то вправо. Монтажные стыки «стучат» и раздражают из-за сходной крупности. Ни­какого «комфортного» монтажа тут нет и в помине. Из многих синхронов вырезаны большие куски, и стыки не перекрыты никакими перебивками. Такой монтаж подкреплен и специ­фической манерой съемки. Камера Оливера Стоуна постоянно судорожно движется, подрагивает, делает немотивированные наезды-отъезды, совершает какие-то немыслимые для про­фессионального оператора подводки. Этот принцип выдержан на протяжении всего фильма. Когда где-то в середине карти­ны появляется более-менее нормальный статичный кадр, сня­тый со штатива, это воспринимается уже как нечто странное и непривычное. Такая манера съемки и монтажа, что называ-

*Монтаж*

ется, «на любителя». Но уважаемый автор последовательно и методично выдержал весь свой фильм в этом духе.

В фильме Вуди Аллена «Мужья и жены» тоже есть несколь­ко эпизодов, смонтированных вопреки классическим канонам. Так, например, из середины длинного монолога девушки, еду­щей в такси, вырезаны большие куски. Вуди Аллен стыкует эти кадры (одной крупности и композиции) без всяких перебивок. Его не смущает, что такси то движется, то стоит перед светофо­ром (это мы видим по фону за девушкой), не волнует режиссера и то, что на стыках кадров голова девушки прыгает то влево, то вправо. Такой «неправильный» монтаж придал длинному мо­нологу героини некую «документальность» и остроту.

Ларе фон Триер в «Догвиле» также применяет не совсем тра­диционный монтаж. Впрочем, в этом фильме много необычно­го. Режиссер верен своей манере - дразнить и провоцировать зрителя. Условная, почти театральная декорация. Оглавление и краткое содержание каждой главы, как в старом романе, - они появляются в титрах и читаются диктором за кадром. И вместе с этим острая современная (почти телевизионная) ма­нера съемки. Как будто оператор-документалист ведет репор­таж с места событий и не знает заранее, куда сейчас двинется персонаж, что он через мгновение сделает, в какую сторону направится. Оператор временами «опаздывает», ошибается. Отсюда неловкие движения, подводки камеры, промашки с фо­кусом. Все это удачно имитирует неподготовленную съемку. И монтаж здесь соответствующий. Вновь (как и у Вуди Аллена) можно заметить кадры, не стыкующиеся по фазам движения. И здесь смонтированы встык кадры одного и того же человека (скажем, герой сидит на скамейке и мечтает), снятые с одной и той же крупностью и в одном направлении, между которыми не стоят перебивки. Похожий монтаж режиссер применяет и в фильме «Мандерлей».

208

209

*Из творческого опыта мастеров экрана*

*Глава 6*

Из творческого опыта мастеров экрана

**МИНИ-ХРЕСТОМАТИЯ**

Джордж Бернард Шоу когда-то утверждал: «Если режиссер в своем блокноте запишет: «В этой сцене показать влияние Кьер-кегора на Ибсена» или: «В этом месте должен ясно чувствовать­ся эдипов комплекс...», - то чем скорее выпроводить его из те­атра и заменить другим, тем лучше. А если он запишет: «Слиш­ком красные уши», «Отступать дальше, чтобы был виден X.», «Контраст!», «Изменить темп: анданте»... и тому подобное, -значит, режиссер знает свое дело и место»7

При всей ироничности этого заявления, оно во многом спра­ведливо.

Работа режиссера - занятие не абстрактное. Глубокие мысли и сложные образы должны воплощаться в достаточно конкрет­ной форме.

Когда-то у меня на практике был студент-дипломник, бу­дущий режиссер. Чтобы парню интереснее было проводить время в нашей съемочной группе, я дал ему свой режиссер­ский сценарий и (не без корыстного умысла!) попросил при­думать любые интересные с его точки зрения дополнения, уточнения - словом, все, что придет в голову. Через три дня он сообщил мне о том, что надумал. Мой ассистент сказал, что в первой половине фильма наш герой должен быть чужим в мире природы, а во второй части этого документального фильма он должен быть с ней неразрывно связан и как бы в ней растворяться. Я радостно согласился с коллегой и попро­сил уточнить: как мы все это будем делать и какими именно

способами добьемся такого замечательного и нужного эффек­та? «Ну, это я пока не знаю...» — сказал мне ассистент недо­вольно. Не узнал я об этом и по сегодняшний день.

В предыдущих главах мы обсуждали множество вещей, свя­занных с построением кадра и приемами монтажа. Мне ка­жется, что будет полезно и интересно заглянуть в творческую лабораторию больших мастеров экрана и посмотреть, как они пользуются возможностями, о которых мы говорили. Казалось бы, такие простые вещи - построение кадра, переход с одной крупности на другую, движение камеры. «Тоже мне, бином Ньютона!..» - как говорил незабываемый литературный персо­наж. Но сколько внимания и времени уделяют этим, казалось бы, элементарным вещам классики мирового кино!

Прославленный польский **кинорежиссер Анджей Вайда**

(«Пепел и алмаз», «Пепел», «Все на продажу», «Пейзаж после битвы» и др.) написал книгу «Кино - мое призвание». В главе «На съемочной площадке» режиссер много внимания уделил работе над раскадровкой и переходам с одного кадра на другой при съемке и монтаже.

Анджей Вайда пишет:

«Съемочный день я всегда начинаю с актерских репетиций. Накануне вечером я уже обговорил с ними, а также с опера­тором и ассистентами содержание сегодняшней сцены и фун­кцию, которую она должна выполнять в фильме. Теперь нам надо поместить эту сцену в пространство, в заранее выбранное и подготовленное место, имя которому - съемочная площадка.

Я распределяю за актерами их позиции и по крупицам соби­раю всю сцену, стремясь к тому, чтобы актеры сыграли ее еди­ным куском, от начала до конца. Я могу мысленно просчитать протяженность эпизода, предусмотреть ритм действия, при­глядеться к актерам, — словом, решить, что и как будет пока­зано на экране.

Оператор уже давно в работе. Он наблюдает за актерами, при­слушивается к замечаниям режиссера, незаметно дает указа­ния, как расставить осветительные приборы, определяет поле зрения камеры. Разумеется, снять всю сцену единым кадром невозможно, однако значительная ее часть непременно долж-

210

211

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

на войти в непрерывный, «базовый» кадр, так называемый «тавЪегзпо!;», который необходим для того, чтобы показать сцену в ее совокупности, создать у зрителя ощущение единства эпизода. Этот кадр должен прояснить, где располагаются герои и как они затем будут перемещаться в пространстве. Разумеет­ся, снимать «табЪегзпой» надо на общем плане, показывая ак­теров в полный рост. Установленная на рельсах камера таким образом должна как бы вобрать в себя все действие, все движе­ния актеров, чередуя панорамы, наезды и отъезды в зависимос­ти от необходимости.

Некоторые кинематографисты считают, что кино есть в пер­вую очередь фиксация движения и, следовательно, камера - главное действующее лицо на съмочной площадке, ей под­чинено абсолютно все. Особенно часто так думают молодые ре­жиссеры. Работа на съемочной площадке по этому принципу выглядит приблизительно так. Оператор с режиссером попере­менно смотрят в визир, манипулируя около камеры, перестав­ляют ее с места на место, и этот танец кинокамеры занимает их больше всего. Правда, спустя какое-то время они все-таки замечают актеров, которые равнодушно наблюдают за их игра­ми. А ведь именно этих скучающих людей придется когда-то снимать. Но не исключено, что возня около камеры уже отбила у актеров всякое желание работать, поскольку весь пыл режис­сера ушел на обдумывание кинематографически «эффектного» кадра. В результате получается фильм, который не сможет ни­чего рассказать, он будет лишь демонстрировать затеи режис­сера, который, выбрав двусмысленную роль помощника опера­тора, самозабвенно наполняет свое творение «выразительными кадрами».

Если бы в «Пепле и алмазе», снимая сцену смерти Мачека Хелмицкого на свалке, я установил камеру слишком близко к лицу Цибульского, то вы никогда бы не увидели конвульсивно­го подрагивания его ног, когда, свернувшись, подобно эмбриону в лоне матери, он расстается с жизнью. Этот образ смерти полу­чил право на жизнь на экране только потому, что здесь камера восхищалась актером, а не актер старался ей «понравиться».

Однако мы ушли в сторону. Итак, снят «тазЪегзпо!», задача которого состояла в пространственной планировке сцены. Те-

212

*Из творческого опыта мастеров экрана*

перь моя задача - поочередная раскадровка актерских портре­тов, я выбираю для каждого из них соответствующий ракурс, и сцена как бы дробится на фрагменты. И, лишь проделав эту ра­боту, мы, наконец, приступаем к крупным планам, уже точно зная, в какие именно моменты эпизода в них возникнет необхо­димость...

Поверьте, описанный мною способ съемок может одинаково хорошо послужить как режиссеру, работающему в традицион­ном стиле, так и тому, кто хочет сделать свой фильм новаторс­ким. Любую сцену, как бы старательно она ни была выстроена, можно потом снять совершенно неожиданным образом. Режис­сер должен знать, чего именно он хочет. Никакая экстраваган­тность в фильме не должна быть результатом случайности или нерешительности...

Обычно я делаю два дубля одного кадра и лишь в случае не-бходимости - три. Излишне большое число дублей не гаранти-ует лучшего результата, к тому же следует учитывать время усилия, которые на это уходят... При этом я предпочитаю де-ать варианты кадра, меняя объектив или несколько сдвинув амеру. Так я получаю большую возможность выбора лучшего арианта при монтаже»2

Французский **режиссер Франсуа Трюффо** в своих статьях книге «Кинематограф по Хичкоку» не уставал восхищаться ворческими находками английского **кинорежиссера Альфре-а Хичкока. Трюффо** не раз возвращался к анализу его знаме-итого фильма «Окно во двор». Сломанная нога главного героя Джефри заставила его постоянно сидеть в кресле у окна. По­неволе он стал наблюдать за жизнью соседей по дому. Пока не пришел к выводу, что его сосед убил свою супругу. Расследова­ние прикованного к креслу фотографа и лежит в основе сюжета картины. Франсуа Трюффо писал:

«Альфред Хичкок за тридцать лет овладел таким мастерс­твом кинематографического повествования, что уже давно пе­рестал быть просто хорошим рассказчиком. Он страстно любит свою профессию и беспрерывно снимает, к тому же он давно решил проблемы постановки, поэтому вынужден, дабы избе-

**213**

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

*Из творческого опыта мастеров экрана*

жать скуки и повторений, придумывать для себя дополнитель­ные трудности, ограничивать себя все более жесткими рамка­ми. Отсюда в его новых фильмах увлекательные и всегда блес­тяще разрешаемые сложности.

В данном случае условием было снять фильм в одном месте действия, с одной точки зрения - с точки зрения Джеймса Стю­арта (Стюарт - исполнитель главной роли. - ***Прим. Р. Ш.).*** Мы видим лишь то, что он видит, оттуда, откуда он видит, и одно­временно с ним. Все это могло бы вылиться в сухую и рацио­нальную демонстрацию режиссерских возможностей, холод­ную виртуозность экзерсиса. Но перед нами завораживающее своей постоянной изобретательностью зрелище, приковыва­ющее нас к стулу столь же надежно, как Джеймса Стюарта -его загипсованная нога.

И тем не менее, когда смотришь этот фильм, такой странный и такой новый, отчасти забываешь о его головокружительной виртуозности. Каждый план здесь - триумфально выигранное пари, стремлением к обновлению отмечены также и движение камеры, комбинированные съемки, декорации и цвет (чего стоят хотя бы золотые очки убийцы, освещенные в темноте мерцающим светом сигареты!)»3

Я хочу предложить вашему вниманию небольшой отрывок из книги Франсуа Трюффо «Кинематограф по Хичкоку», напи­санной как диалог двух режиссеров:

**«Ф. Трюффо:** - Мне кажется, что первоначально Вас при­влекла чисто техническая задача. Одна гигантская декорация и весь фильм, увиденный глазами одного персонажа.

**А. Хичкок:** - Безусловно. Мне представлялась возможность сделать чисто кинематографический фильм. Прикованный к креслу человек, глядящий из окна, - одна часть фильма. Вто­рая часть показывает, что именно он видит, а третья - как он на увиденное реагирует. Это и есть чистейшее выражение идеи кинематографа.

Как вы знаете, подобная проблема интересовала Пудовкина. В одной из своих книг об искусстве монтажа он описывает эк­сперимент, осуществленный его учителем Кулешовым. Вы ви­дите крупный план русского актера Ивана Мозжухина. Сразу

следом за ним план мертвого ребенка. Потом снова возврат к Мозжухину, и на его лице Вы прочитываете сострадание. Тогда вы убираете мертвого ребенка, и на его место ставите тарелку супа, и вновь возвращаетесь к Мозжухину, который на сей раз выглядит голодным. Но в обоих случаях использовался один и тот же план Мозжухина, его лицо оставалось неизменным.

То же самое произойдет и с крупным планом Джеймса Стю­арта, глядящего из окна на собачонку, спускаемую вниз в кор­зине. Потом Стюарт, мило улыбающийся. Но если собачонку заменить на полуголую девицу, разминающуюся у своего от­крытого окна, а от нее еще раз перейти к улыбающемуся Стю­арту, то на сей раз он покажется грязным, старым пошляком...

**Ф. Трюффо:** - Изначально Вас интересовала лишь техничес­кая сторона, но мне кажется, что, работая над сценарием, Вы сделали эту историю более значительной. В конце концов то, что мы видим на противоположной стороне двора, превратилось в образ мира. До какой степени сознательно это произошло?

**А. Хичкок:** — Здесь представлены все виды человеческого по­ведения — настоящий каталог. Без этого фильм был бы очень скучным. То, что вы видите в окнах, - это набор маленьких ис­торий, которые, как Вы выразились, отражают целый мир...

**Ф. Трюффо:** - Очень сильна та сцена, где показывается ре­акция бездетной пары на смерть их собачки. Женщина издает вопль, все соседи подходят к окнам, женщина рыдает и кричит: «Мы соседи, мы должны больше любить друг друга!» и т.д. Это сознательно преувеличенная реакция... Я думаю, что она была задумана так, как если бы речь шла о смерти ребенка?

**А. Хичкок:** - Разумеется. Собачка была их единственным ре­бенком. В конце сцены Вы замечаете, что все подошли к окнам и смотрят во двор, кроме вероятного убийцы, курящего в тем­ноте.

**Ф. Трюффо:** - Это также единственная сцена **в фильме, где** происходит смена точек зрения. Мы покидаем квартиру Стюар­та, и камера располагается во дворе, снятом с разных ракурсов. Сцена становится всецело объективной.

**А. Хичкок:** - Да, Вы правы. Такая сцена единственная.

**Ф. Трюффо:** - По этому поводу мне приходит на ум нечто, что, вероятно, является правилом в Вашей работе. Вы показы-

**214**

215

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

ваете всю декорацию целиком лишь в самый драматический момент сцены. В «Деле Парадайна», когда униженный Грегори Пек уходит, мы видим его издалека, и впервые весь суд пред­стает нашему взору, хотя мы и провели в нем пятьдесят минут. В «Окне во двор» Вы показали весь двор только тогда, когда женщина кричит после смерти своей собаки, и все жильцы под­ходят к окнам, чтобы посмотреть, что происходит.

А. **Хичкок:** - Безусловно. Масштаб изображения использует­ся в драматических целях, а не просто для того, чтобы показать

место действия.

Однажды я снимал телеспектакль, и там была сцена, где герой приходил в полицейский участок, чтобы сдаться. Круп­ным планом я снял, как герой входит, за ним закрывается дверь и он направляется к столу. Но я не снял всей декорации. Меня спросили: «Вы что же, не будете снимать всей комнаты, чтобы люди поняли, что мы находимся в полицейском участке?»

Я ответил: «Чего ради? На рукаве сержанта в правом углу кадра три нашивки, и этого достаточно, чтобы понять, где мы находимся. Зачем нам транжирить общий план, который может пригодиться в драматический момент?»

**Ф. Трюффо:** - Интересна эта идея транжирства и сохранения изображений «в резерве»... *(собеседники возвращаются к разговору о фильме «Окно во*

*двор».- Р. Ш.).*

**Ф. Трюффо:** - ...Экспозиция фильма великолепна. Мы начи­наем с сонного двора, потом переходим на покрытое потом лицо Стюарта, затем на его ногу в гипсе и стол, где лежат разбитый фотоаппарат и стопка журналов, а затем на стену, где висят фо­тографии переворачивающихся гоночных автомобилей. Благо­даря первому движению камеры мы узнаем, где мы находимся, кто этот человек, какова его профессия и что с ним произошло.

А. Хичкок: - Речь идет просто об использовании кинематог­рафических средств в чисто сюжетных целях. Это гораздо инте­реснее, чем возможный диалог со Стюартом: «Как вы сломали ногу?» - «Когда я фотографировал автогонки, от одного из ав­томобилей оторвалось колесо и врезалось в меня» Сцена была бы банальной. Я считаю, что сценарист совершает смертный грех, когда, столкнувшись с трудностями, говорит: «Это мы

216

*Из творческого опыта мастеров экрана*

объясним в диалоге» Диалог должен быть просто звуком среди прочих звуков, исходящим из уст персонажей, чьи глаза рас­сказывают нам историю в визуальном ключе»4

**Кинорежиссер Андрей Тарковский** в своих лекциях по кино­режиссуре много внимания уделял монтажу, хотя и не считал монтаж решающим этапом создания фильма. Обращаясь к сту­дентам, Тарковский говорил:

«Думаю, что есть смысл еще раз напомнить вам, что сущест­вуют приемы монтажа, но не существует законов монтажа.

Что я хочу этим сказать? Вам необходимо изучить монтаж в классическом смысле, чтобы знать, когда пленка клеится, а когда нет. Но монтаж нужен режиссеру приблизительно так же, как знание рисунка живописцу. Вы не будете отрицать, что Пикассо гениальный рисовальщик, но в своих живописных ра­ботах он пренебрегает рисунком совершенно, по крайней мере, в некоторых из них. У нас возникает ощущение, что он вообще плохо рисует. Но это не так. Для того, чтобы уметь так не рисо­вать, как Пикассо, для этого нужно очень хорошо рисовать.

Поэтому давайте остановимся на некоторых сугубо практи­ческих проблемах монтажа.

Как. правило, никому не бывает ясно, как снять монтажно, снять так, чтобы все слилось, чтобы отдельные кадры слились в сцену...

Для того, чтобы сохранить слитность, единство материала, вы должны знать, где вы это теряете. Говоря о слитности, я имею в виду самый простой способ соединения кадров, то есть плавность.

Ну, например, вопрос пересечения взглядов. Это, быть может, самый сложный вопрос в монтаже. Тут всегда у нас будет сущес­твовать опасность «потерять». Или, скажем, проблема крупно-стей, логика этих крупностей - тоже мучительный вопрос. Анд-рон Михалков-Кончаловский, например, писал, что крупность определяется точкой зрения, то есть чья она. На мой взгляд, это не так важно и не это определяет крупность. Разве можете вы понять, чья это точка зрения, глядя картины Брессона? Конеч­но, нет. Ведь были попытки снять все с одной точки зрения, на­пример, «Веревка» Хичкока или «Я - Куба» и др. Ну, и к чему это привело? Ни к чему, потому что в этом ничего нет. Вообще

217

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

в этом вопросе существует масса не ясного. Вот, скажем, можно ли снять такую крупность - одни глаза? Нельзя, не смонтиру-ются. Это не органическая крупность. Это акцент, желание вы­звать особенное внимание к состоянию человека. Это попытка литературного образа проникнуть в киноматериал. Это символ, аллегория. Это обозначение, для того, чтобы зритель понял, и он «поймет», но здесь не будет эмоционального образа, уникаль­ного живого.

В конечном счете если кадр снят, то, значит, существует и точка зрения, и ракурс. Но как? Вот, скажем, у Брессона, точка зрения бесстрастная, объектив 50, то есть максимально приближенный к нормальному человеческому глазу. На мой взгляд, это самая органичная точка зрения при съемке и самый естественный ракурс.

Вообще, эти два понятия неразрывно связаны, ибо ракурс оп­ределяется точкой зрения. Тут может быть два варианта - либо она объективная, либо она персонифицированная, но послед­нее очень редко бывает естественным.

Вспомните, например, рассказ Бунина «Надежда». Там герой много времени проводит в седле. Казалось бы, почему бы не снять так? Тем более что каждый, кто ездил верхом на лошади, знает, что ощущение всадника - это особое чувство, близкое к чувству полета. Итак, почему бы не передать это чувство пер­сонифицированной точкой зрения камеры? Я бы, по крайней мере, не стал так снимать... При помощи такого «лошадиного» ракурса вряд ли можно добиться чего-то серьезного, внутрен­него в отношении героя.

В немом периоде кинематографа ракурс был одним из важ­нейших выразительных средств режиссуры. Но сегодня это катастрофично устарело. Это прием, который остался приемом в силу своей откровенной нарочитости. Он давал возможность в немом кино понять, что это, скажем, характеристика отри­цательная, а это положительная. Этим средством оператор и режиссер указывали зрителю, как надо относиться к тому или иному персонажу. Все это было порождено глубоко ошибочным пониманием кино как некоего языка, состоящего из иерогли­фов, которые надо расшифровывать...

В кино существует масса условностей, но не все из них надо

218

*Из творческого опыта мастеров экрана*

отвергать, по крайней мере, некоторые надо вначале знать, чтобы потом отвергнуть.

Это относится прежде всего к так называемой восьмерке. Надеюсь, вы знаете, что это такое: переход на обратную точку, при которой тот, кто находится слева, должен так же остаться слева и, соответственно, тот, кто был справа, остается справа. Казалось бы, абсолютная условность. Но это самое органичное в монтаже при переходе на обратную точку. Короче говоря, это штамп, но его нужно знать.

Кстати, запомните, что нельзя оставлять хорошо запомина­ющийся предмет между персонажами, снимая восьмерку, ни­когда не смонтируется.

Эйзенштейн считал, что можно на укрупнении сблизить фигуры, которые находились дальше друг от друга на общем плане. Это неверно. Никогда это не смонтируется, это та услов­ность, которая всегда будет видна. Мне кажется, при укрупне­нии лучше всего сместиться по оси, резче взять ракурс - тогда смонтируется. Чем ближе, тем с большим изменением надо смещаться по оси. Я заметил, что если резко менять направле­ние при укрупнении, менять точку зрения, то все «прощается», а в одном направлении сделать укрупнение, по-моему, просто невозможно.

Другое дело - оптика. Если изменить оптику при укрупне­нии, то вы попадете в другое пространство, и это не смонтиру­ется. Вообще, для монтажа оптика имеет огромное значение, короткофокусная и длиннофокусная рядом стоять в монтаже не смогут...

Бывает так, что не монтируются кадры по той причине, что один из них фальшив, а другой правдив, и ничего нельзя с этим сделать...

Дело не в том, чтобы уметь виртуозно владеть монтажом, а в том, чтобы ощущать органическую потребность в каком-то особом, своем собственном способе выражения жизни *через* монтаж. И для этого, видимо, необходимо знать, что ты хочешь сказать, используя особую поэтику кино. Все остальное пус­тяки: научиться можно всему, невозможно только научиться мыслить. Невозможно заставить себя взвалить на плечи тя­жесть, которую невозможно поднять. И все-таки это единствен-

219

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

ный путь. Как бы это ни было тяжело, не следует уповать на ре­месло. Научиться быть художником невозможно, как не имеет никакого смысла просто изучать законы монтажа - всякий ху­дожник-кинематографист открывает их для себя заново»5

Классик французского кино **режиссер Жан Ренуар** (сын ху­дожника-импрессиониста Огюста Ренуара, автор фильмов «Ве­ликая иллюзия», «Человек-зверь», «Правилаигры», «Дневник горничной» и др.) на интересующую нас тему писал:

«Одним из величайших изобретений кинематографа являет­ся крупный план. Это своего рода волшебство кино, путь, бла­годаря которому автор общается со зрителем. Крупный план может заменить фразу, целые страницы текста и сам по себе способен передать значительно больше, чем внешний облик об­раза. Я говорю не только о крупном плане лица - это может быть и крупный план предмета. В «Человеке-звере» есть бесчислен­ное множество крупных планов, которые объясняют, истолко­вывают Золя. Кстати, еще об этом фильме: он был практически снят, за очень небольшими исключениями, на натуре. Паровоз был настоящим мчащимся паровозом, и нам пришлось размес­тить источники электроэнергии в вагоне, а съемочную камеру на тендере. Я отказался от съемок с рир-проекцией. Я не хотел зависеть от съемочного павильона.

В работе над «Завещанием доктора Корделье» все было иначе, так как здесь стояла проблема чисто экспериментально­го характера. Меня всегда искушало желание снимать сцены целиком. Актеру мешает, когда его прерывают из-за того, что в сцене есть крупный план, средний план, потом снова круп­ный план. Мой рабочий метод в этом фильме состоял в том, что каждую сцену я снимал несколькими кинокамерами. Каждая из них имела определенную задачу: одна снимала крупным планом, другая - средним и так далее. Одним словом, я хотел постигнуть стиль и методику работы телевидения того времени при помощи кинематографической техники. Положительной стороной этого предприятия явилось то, что я соблюдал непре­рывность экранного времени и затратил на съемки всего девять дней: для фильма такого рода это совершенно немыслимо!»6'

*Из творческого опыта мастеров экрана*

**Кинорежиссер Роман Поланский** («Ребенок Розмари», «Тесс», «Пианист», «Оливер Твист» и др.) в беседе с **Дэвидом Томпсоном** для журнала «8ц\*п1 апс! ЗошкЬ касался многих вопросов, которые обсуждали и мы:

**«Дэвид Томпсон:** - Вы часто говорили, что на вас сильно повлияли «Гражданин Кейн» и «Расемон». Поскольку в обоих фильмах речь идет о том, как из множества точек зрения вы­брать одну истинную, можно ли утверждать, что они предопре­делили ваш интерес к «Смерти и девушке»?

**Роман Поланский:** - Да, они имееют отношение к моему фильму, потому что затрагивают наиболее интересный для меня аспект отношений с реальностью - относительность прав­ды. Меня всегда увлекала возможность поведать одну и ту же историю устами разных людей, показать разные, не совпадаю­щие точки зрения. Здесь я ближе всего подошел к этому. Наде­юсь, у меня еще будет когда-нибудь повод затронуть эту тему - снять фильм, где одно и то же событие будет представлено в версиях разных людей, как в «Расемоне».

**Дэвид Томпсон:** - После того как Паулина попалась в ловуш­ку Роберто, следует впечатляющий кадр: она направляет дуло ему в лицо, как бы определяя этим установившиеся между ними отношения.

**Роман Поланский:** - Сначала камера смотрит на Роберто из-за плеча Паулины, потому что мне хотелось показать, что она господствует над ним. А в конце камера смотрит на Паулину снизу вверх. Получается более выразительно, действие стано­вится более стремительным и напряженным.

**Дэвид Томпсон:** - Шторм и отсутствие освещения - приемы, которые могли бы показаться театральными, - в пьесе их нет, у вас же они используются как основные.

**Роман Поланский:** - Нам нужно было создать напряжение, как-то обосновать изоляцию героев. Мне хотелось, чтобы вне­шний мир ощущался через изменения в погоде, через бег вре­мени. Шторм вполне подходит для создания подобной атмосфе­ры. Для меня атмосфера - самая важная часть кинематографа. Вез нее остается либо диалог, либо движение.

220

221

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

**Дэвид Томпсон:** - Место действия в пьесе будто подобрано специально для вас, ведь в центре многих ваших фильмов, таких, как «Нож в воде», «Тупик», как раз и стоят персона­жи, оказавшиеся в маленьком замкнутом пространстве, отре­занном от мира.

**Роман Поланский:** - Подобные приемы я использую для того, чтобы зритель ощутил одиночество, изолированность людей в мире. В кино я люблю применять весь ассортимент имеющихся в моем распоряжении средств, чтобы подальше отойти от теат­ра. Кино дает шанс превратить пьесу в нечто реальное, несце­ническое, жизненное. В кино есть четвертая стена, которой нет в театре. Есть погода, есть ночь или солнце, можно выйти в дверь, даже если вам не хочется ее открывать.

**Дэвид Томпсон:** - Вероятно, работая в студии, вы имее­те больше возможностей контролировать происходящее, чем когда снимаете на натуре?

**Роман Поланский:** - **К** тому моменту, когда начинаются съемки, я успеваю уже столько поработать над сценарием, что в голове складывается совершенно четкое представление о филь­ме, но когда я сталкиваюсь с действительностью, происходят неизбежные изменения. Например, по сценарию в последней сцене «Горькой луны» над Стамбулом должно было вставать солнце. Я не случайно выписал это в сценарии и был убежден, что именно так мы и будем снимать. Но в Стамбуле было туман­но **и** дождливо, так что приходилось как-то подстраиваться, и атмосфера полностью изменилась...

**Дэвид Томпсон:** - Когда вы задумываете фильм, рисуете ли вы что-нибудь - отдельные кадры, скажем, персонажей?..

**Роман Поланский:** - **В** киношколе и некоторое время после ее окончания я рисовал. Поскольку я изучал живопись, это было легко, так мне было проще объяснить остальным, чего я хочу. Но потом я решил, что это неверно, я будто шил идеальный кос­тюм, а потом искал человека, на которого его можно было на­пялить. Я предпочитаю сначала найти человека, а потом уже шить костюм. Так что я перестал рисовать и понял, что черпаю вдохновение у актеров. Я даю им репетировать, инстинктивно находить верное расположение на площадке, жесты, позы, ин­тонации. Когда же что-то не так, это сразу видно, потому что

*Из творческого опыта мастеров экрана*

возникает ощущение фальши. Я пытаюсь сделать так, чтобы все выглядело как можно правдоподобнее, и только потом при­ступаю к съемкам и решаю, как и где я расположу камеру.

Дэвид Томпсон: - А что оказывается главным при принятии подобного решения? Судя по всему, широкофокусная оптика и подвижная камера составляют часть вашего стиля?

**Роман Поланский:** - **Я** пытаюсь показать на экране то, что вижу сам. Вот и все. Я просто пытаюсь как можно точнее за­печатлеть при помощи камеры то, что видел собственными глазами во время репетиций. Выбираю соответствующий угол съемки. Он определяется расстоянием, с которого я смотрю на человека. Если смотреть на лицо с другого конца комнаты, оно кажется не таким, какое видишь вблизи. К несчастью, это пони­мают очень немногие. В кино и фотографии принята теория, что угол изменяет перспективу, в частности, широкий угол ее иска­жает. Но он искажает ее только в той мере, в какой искажается ~рехмерный мир при переносе на двухмерный экран. Я смотрю на вас через стол. Если начать увеличивать угол, то я смогу уви-еть то, что расположено за вашей спиной. Это как шар. Если роецировать его на другой шар, искажений не будет, как при системе Отштах, когда проекция ведется на вогнутую повер-ность. Широкий угол вызывает закругление прямых линий о углам, середина же остается без искажений, если только вы лишком сильно не приблизились к объекту. На расстоянии, кажем, двух метров лицо искажаться не будет. Так что перс-ективу меняет не угол, а расстояние от камеры до предмета. **Дэвид Томпсон:** - **В** таких фильмах, как «Отвращение» или «Жилец», вы используете широкоугольную оптику на близком асстоянии, чтобы создать ощущение растущего безумия героев. **Роман Поланский:** - Снимать крупный план героя можно вумя способами: первый - с близкого расстояния с широким тлом, второй - с большого расстояния с узким углом или длин-офокусной оптикой. Результат получается неодинаковый. Я ыбираю широкий угол, когда мне нужно, чтобы в кадре при-утствовали стены, чтобы было ощущение пространства. Так ожно достичь ощущения глубины.

**Дэвид Томпсон:** - Не собираетесь ли вы использовать при ъемках сцены две камеры?

222

223

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

**Роман Полянский:** - По-моему, всегда есть лишь один хоро­ший угол съемки. Две камеры я применяю лишь по необходи­мости, как, например, в «Смерти и девушке», когда машина падает с обрыва, ведь такой эпизод необходимо снять одним дублем. Или в сцене, когда Паулина выволакивает Роберто из дома, или в сценах на скале, когда у меня было очень мало вре­мени из-за погоды, я заранее расположил три камеры, чтобы не терять время между дублями.

**Дэвид Томпсон:** - Судя по всему, при таком методе у вас не слишком много вариантов остается для монтажа.

**Роман Поланский:** - Конечно же, **я** снимаю не только то, что вы потом видите в фильме. Я снимаю длинные эпизоды, круп­ные планы, ведь я точно не знаю, как все будет выглядеть при

монтаже...

**Дэвид Томпсон:** - Один актер недавно жаловался, что многие режиссеры теперь только и делают, что смотрят на видеомони­тор и совсем не работают с актерами.

**Роман Поланский:** - До «Неистового» я вообще монитором не пользовался. Монитор полезен, когда вам нужно увидеть кадр целиком, определить, правильно ли размещены актеры, но это опасная игрушка, потому что мелочей, которые потом проявят­ся на экране, не видно, например, настроения, которое актеры передают взглядом. Поэтому я подавляю в себе желание зани­маться композицией, а не актерской игрой...

**Дэвид Томпсон:** - Несмотря на то что вы начали работать в период расцвета «новой волны», вы всегда снимали по очень подробно разработанному сценарию.

**Роман Поланский:** - Сценарий необходим. Процесс создания фильма слишком сложен, чтобы оставлять место для импрови­зации, такой подход пригоден для любителей. Ну как можно импровизировать, когда для сцены нужен конкретный рекви­зит, конкретное место съемок на натуре? Когда я прихожу в сту­дию, у меня уже нет времени думать, что правильно, а что нет. Все уже должно быть расписано, так что если возникнут труд­ности, я всегда мог бы взять сценарий и заглянуть туда... »7

Р.8. Нетрудно заметить, что выдающиеся кинорежиссеры, которых мы цитировали (и те, кого мы не упоминали), далеко

*Из творческого опыта мастеров экрана*

не всегда соглашаются друг с другом. У каждого свой взгляд, свои принципы и вкусы. Скажем, Роман Поланский - сторон­ник максимальной достоверности экрана. А датский режиссер Ларе фон Триер в своих последних работах демонстрирует со­вершенно противоположный подход. Его фильм «Мандерлей» сделан в абсолютно иной стилистике, где предельная услов­ность декораций ежеминутно напоминает зрителям о театре и театральной условности. Жану Ренуару очень нравились крупные планы, а Отар Иоселиани их старается избегать. Кто-то признает многокамерную съемку, кто-то ее решительно отвергает. Подобных примеров множество. Но, применяя тот или иной способ съемки или метод монтажа, настоящие мас­тера режиссуры всегда действуют осознанно. У них не быва­ет непродуманных решений. И это еще раз доказывает старую истину: в искусстве законы нужно знать, чтобы иметь право сознательно их нарушать.

224

225

*Работа режиссера над документальным фильмом*

*Глава 7*

Работа режиссера над документальным фильмом

**КОЕ-ЧТО О ВЗАИМООТНОШЕНИЯХ РЕЖИССЕРОВ И ЖУРНАЛИСТОВ**

Все уже привыкли, что имя режиссера документального те­лефильма появляется в титрах далеко не первым. И больши­ми буквами пишут фамилии совсем других специалистов. Это когда-то говорили: фильм Романа Кармена, Виктора Лисако-вича, Криса Маркера, Сантьяго Альвареса. Знаменитые режис­серы были полноправными авторами своих картин.

Сейчас говорят и пишут: фильм Евгения Киселева, Павла Шеремета, Аркадия Мамонтова, Леонида Парфенова. И никого это не удивляет, хотя все вышеназванные уважаемые люди -журналисты. Однако роль режиссеров в успехе их проектов трудно переоценить. Кстати, режиссеры с ними работали и ра­ботают первоклассные. Достаточно вспомнить хотя бы Василия Пичула, автора всем известной «Маленькой Веры».

Дело не в том, как поделить славу между журналистом и ре­жиссером. И не в том, кто в доме главный. Дело не в обидах и чьем-то задетом самолюбии. Просто из-за этой перемены мест слагаемых сумма иногда получается совсем другой. Так уж выходит, что документальное телекино все больше становится журналистским - и по форме, и по подходу к материалу, и по тем задачам, которые ставят перед собой авторы.

В документальном кинематографе подобных проблем не воз­никало. Режиссер всегда был определяющей фигурой, руково­дящей всем творческим процессом. Он был главным и на съем­ках (практически всегда автор сценария в это время отсутс-

твовал), и при монтаже. На телевидении журналисты взяли решительный реванш за все притеснения своих предшествен­ников - киносценаристов. И началось это давно. Телезрители со стажем помнят «фильмы об Америке Валентина Зорина», «фильмы о Ближнем Востоке Фарида Сейфуль-Мулюкова», фильмы Александра Каверзнева, Владимира Дунаева и т.д. Все ти люди - журналисты. Они писали сценарии. Они снимались

фильмах, исполняя главные роли ведущих. Кто был там ре-

исеером, сейчас уже и не вспомнить.

Режиссер на телевидении - фигура достаточно скромная. Часто он вынужден решать не столько творческие, сколько тех­нические вопросы. И эта тотальная победа журналистики не всегда на пользу экранным произведениям. Попытки решать все творческие проблемы при создании фильма прежде всего с помощью слова, игнорирование опыта киноискусства, искрен­няя убежденность в том, что все яркое и интересное на экране родилось лишь вместе с телевидением, - все это значительно обедняет многие фильмы.

Журналист - главный. Режиссер - на подхвате...

Я хорошо знаю, сколько сил и времени тратит один прекрас­ный режиссер игрового кино, чтобы каждый раз доказывать своему молодому и знаменитому соавтору-журналисту азбуч­ные истины. Он почти уже научил его тому, что пауза может быть гораздо эффективнее бесконечного монолога, что пласти­кой изображения можно говорить не хуже, чем стертыми сло­вами, что кинонаблюдения могут быть для зрителей намного интереснее бесконечных «стэндапов» ведущего.

Журналист, как правило, руководитель проекта на телевиде­нии. И убедить (а тем более переубедить) его в чем-то режиссеру бывает непросто. Это сказывается, в частности, и на манере ве­дения фильма или телепрограммы. Неконтролируемая свобода поведения журналиста или ведущего в кадре - это, увы, не ред­кость. Будь у телевизионных режиссеров больнее прав, профес­сионализма и ответственности, мы реже видели бы на экране в роли ведущих отчаянно кокетничающих в кадре немолодых мужчин, а порой и просто откровенных хамов.

Ситуация в документальном телекино осложняется еще и тем, что многие авторитетные продюсеры убеждены: то, что

226

227

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

они производят, - это не документальное кино в общепринятом смысле. И не должно им быть. Это некий телепродукт, не имею­щий никакого отношения к искусству, который нужно сделать быстро, относительно дешево и достаточно броско. Все высокие материи надо решительно отбросить. Дорогое и качественное документальное кино нужно оставить богатым одиночкам-эн­тузиастам. Пусть, мол, эти маргиналы развлекаются, если есть деньги, и показывают свои произведения на кинофестивалях. Телевидению нужен специфический продукт, не претендую­щий на многое.

Я думаю, что хотя бы приближение к подлинному искусству не помешает ни одному «телевизионному продукту». Убежден, что опыт высококлассных режиссеров документального и игро­вого кино для развития телевидения бесценен. Исходя из этого, продолжим...

Если внимательно присмотреться ко многим анонсирован­ным документальным телефильмам, можно увидеть, что это вовсе и не фильмы. То есть авторы стремились сделать фильм и, возможно, надеялись, что именно фильм и создают. Но по­лучилось что-то другое. Чаще всего это просто большой репор­таж. Или несколько репортажей, близких по теме и склеенных вместе. Получается что-то вроде разросшегося сюжета для про­граммы новостей. Через несколько дней после первого сообще­ния о трагической аварии атомной подводной лодки «Курск» на одном из главных российских каналов был анонсирован до­кументальный фильм об этом страшном событии. Сразу же воз­ник вопрос: как можно сделать фильм о событиях, которые еще не завершились, и о причинах, последствиях и сути которых пока еще ничего окончательно не известно? Как все это можно успеть осмыслить и в какой форме подать? Для создания филь­ма это ключевые вопросы. Оказалось, что журналист, который находился на корабле командующего флотом и вел оттуда ре­гулярные телерепортажи, просто объединил свои наиболее важные сюжеты. Вот вам и фильм. Для тех зрителей, которые раньше эти репортажи не видели, склеенные вместе сюжеты, наверное, были интересны. Но можно ли это назвать фильмом? Было ли в нем что-то большее, чем простая информация (доста­точно, впрочем, устаревшая - ведь весь мир ежедневно следил

*Работа режиссера над документальным фильмом*

за трагическими событиями и обо всем рассказанном зрители уже знали из программ новостей). Настоящий фильм, как и любое другое произведение искусства, предполагает наличие многих важных элементов. И информационная составляющая совсем не главная. Фильм предполагает некую эстетическую ценность. Фильм подразумевает личный авторский взгляд на мир. В фильме должно быть нечто такое, что сохранит его цен­ность даже тогда, когда новизна информации исчезнет. Фильмы Отара Иоселиани или Александра Сокурова (документальные и игровые) можно смотреть (и каждый раз при этом получать эс­тетическое удовольствие) и во второй, и в третий раз, хотя уже заранее известно, чем там дело закончится.

Режиссер и журналист - очень разные профессии.

Журналист (даже если он работает на телевидении) прежде всего имеет дело со словом. Юрий Макаров - один из ведущих украинских тележурналистов, в прошлом киноредактор и ре­жиссер, в одной из своих статей утверждал, что роль слова на телевидении как в кадре, так и за кадром намного весомее, чем в кино. На его взгляд, телевидение больше связано с радио, чем с кино. Именно поэтому на телевидении так много говорят, вот почему пауза в фонограмме такой дефицит. В этом есть доля ис­тины. Хотя лучшие телевизионные проекты демонстрируют и более широкую творческую палитру - с использованием всех сильных сторон видеоряда и монтажа. И все же многие теле­визионные авторы-журналисты убеждены: главное - это точно и выразительно *сказать, разъяснить, прокомментировать.* Многим кажется, что именно *слово* - это главное, а хорошее изображение должно лишь проиллюстрировать и поддержать слова, сказанные с экрана. Настоящие профессиональные ре­жиссеры вряд ли согласятся с такой постановкой вопроса.

**НИ ОДИН ФИЛЬМ НЕ МОЖЕТ РАССКАЗАТЬ ОБО ВСЕМ**

Одна из самых популярных ошибок начинающих режиссе­ров - это попытка в одном фильме рассказать обо всем сразу.

Когда-то Илья Ильф и Евгений Петров в «Двенадцати стуль­ях» описывали торжественный митинг по поводу пуска в Стар-городе первого трамвая.

228

229

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

На трибуне появился председатель Старкомхоза Гаврилин:

«Гаврилин начал свою речь хорошо и просто:

- Трамвай построить, - сказал он, - это не ишака купить.

В толпе внезапно послышался громкий смех Остапа Бен-дера. Он оценил эту фразу. Ободренный приемом, Гаврилин, сам не понимая почему, вдруг заговорил о международном по­ложении. Он несколько раз пытался пустить свой доклад по трамвайным рельсам, но с ужасом замечал, что не может этого сделать. Слова сами по себе, против воли оратора, получались какие-то международные. После Чемберлена, которому Гаври­лин уделил полчаса, на международную арену вышел амери­канский сенатор Бора. Толпа обмякла...Распалившийся Гав­рилин нехорошо отозвался о румынских боярах и перешел на

Муссолини...»\*

Режиссер должен уметь говорить о главном, по сути, не отвле­каясь на посторонние вещи. Режиссеру полезно помнить, что его фильм - это не последний фильм в истории кинематографа, куда нужно втиснуть все, что ты знаешь. Мы уже говорили об искусстве отбора фактов, материала. Конечно, нельзя превра­щать фильм в схему, отсекая от основной мысли все интересное и увлекательное. Но не менее опасно растекаться мыслью, ста­раясь рассказать обо всем сразу.

Не так давно в киевском Доме кино отмечали столетие со дня рождения знаменитого фронтового кинооператора Валентина Орлянкина. Многие его кадры стали классикой. Сам Вален­тин Иванович был тяжело ранен под Сталинградом, снимая танковую атаку. Экраны мира обошли знаменитые кадры, запечатлевшие то, как самого Орлянкина, полуживого, вы­таскивают из подбитого танка и укладывают на носилки, а рядом с ним бойцы кладут его камеру. Так вот, на торжествен­ном вечере показали два фильма. Один — профессиональный. Другой - любительский. Первый фильм был посвящен фрон­товым кинооператорам (и в том числе нашему герою). Пост­роена картина была по принципу речи председателя Старко-мунхоза Гаврилина. Объявив в первом вступительном титре о том, что речь пойдет о фронтовых операторах, авторы тут же о них забыли и стали рассказывать о самых разных посторон­них предметах. Для начала прошлись по всей истории Совет-

230

*Работа режиссера над документальным фильмом*

ского Союза, отметив основные вехи: революцию, граждан­скую войну, первые пятилетки, ход Великой Отечественной войны и т.д. В конце, когда времени уже почти не оставалось, сказали по нескольку фраз об операторах. Нашему герою уде­лили минуты полторы. Запомнить этого человека или хотя бы обратить на него внимание у зрителя не было ни малей­шего шанса. Второй фильм снял много лет назад девятнад­цатилетний руководитель любительской киностудии Дворца пионеров Федор Лебедев (ныне профессиональный режиссер и оператор). Этот фильм был принят аудиторией с восторгом. В нем не было ничего лишнего: ни лекций о международном положении, ни разглагольствований диктора о посторонних вещах. Пятнадцать минут на экране был живой человек. Се­мидесятипятилетний оператор возился с мальчишками из кинооператорского кружка. Ставил с ними свет в павильоне. Искал наиболее выигрышные точки для камеры. Водил их в горы, поднимался по каким-то невероятно крутым тропам с альпенштоком в руке, показывая своим воспитанникам уди­вительные пейзажи (Валентин Иванович был известным аль­пинистом). У нас на глазах он учил ребят особенностям съе­мок в горах. В фильме звучал голос самого героя, он просто, с хорошим чувством юмора размышлял о работе оператора, о войне и о самом себе. Автор этого кинопортрета Федор Лебе­дев рассказал, что в свое время фильм так и не выпустили в широкий прокат. Он показался начальству излишне камер­ным и недостаточно весомым. Лебедеву предложили снять еще несколько «значительных» эпизодов. Например, посе­щение Орлянкиным со своими студийцами-школьниками Малой земли, воспетой тогда Леонидом Брежневым... Юный режиссер отказался. И свой фильм он смог показать публике только через двадцать пять лет.

Советского Союза уже давно нет, и Малая земля вышла из моды, но стремление втиснуть в один фильм все на свете оста­лось. И у заказчиков, и у многих режиссеров. И в самом деле, как же можно, рассказывая о своем городе, не начать со времен Трипольской культуры? Ведь это же так интересно и значи­тельно...

231

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

**АВТОРСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ**

На телевизионных экранах уже давно утвердился стиль ка­кого-то обезличенного, несколько отстраненного ведения кино­рассказа, где физиономия автора почти не угадывается. Рабо­тать в такой манере - значит отказаться практически от любых формальных поисков в драматургии, изображении и монтаже. Подобные фильмы содержат, как правило, много интервью, снятых примерно в одной и той же стилистике. Обычно герои сняты в своих кабинетах. Нередко (если это ученые, воена­чальники или политики) кадр выглядит так: на первом плане сидит говорящий человек, за ним - настольная лампа, на за­днем плане в полумраке - книжный шкаф. Это можно увидеть в любое время как на наших каналах, так и на зарубежных. Поколения кинематографистов-документалистов проклинали свои тяжелые и неудобные синхронные камеры потому, что ими нельзя было снимать с рук, невозможно было с ними двигаться, снимать людей в динамике. Еще лет пятнадцать назад самая распространенная профессиональная синхронная кинокамера «Дружба» весила столько, что поднимали ее несколько чело­век. Чтобы подключить эту камеру, требовалась электросеть и обязательное наличие трех фаз. Для съемок в модном «сред­неевропейском» обезличенном стиле, когда описанные выше статичные интервью периодически чередуются в фильмах со старой кинохроникой, старая «Дружба» вполне подошла бы. Удивительно, что технический прогресс, позволяющий с по­мощью нынешней видеотехники снимать где угодно и в любых условиях, оказался в данном случае невостребованным. Выше­описанный среднестатистический стиль фильма предполагает и обязательное наличие ведущего. Он будет появляться в филь­ме через равные промежутки времени и вести рассказ. Веду­щий окажется на местах исторических событий, в архивах, во дворцах, в музеях. Во время своих монологов он будет делать несколько шагов навстречу камере, поднимется или спустит­ся по лестнице, пройдет по залу музея - чтобы было поживее... Мало кто будет вести себя подобно Леониду Парфенову. Он в своих фильмах в роли ведущего позволяет себе большие воль­ности: забирается с ногами, например, в похожую на шкаф кро­вать Петра I в каком-то голландском пансионе. Бродит по ули-

232

*Работа режиссера над документальным фильмом*

цам немецкого городка с длиннейшим веслом в руках (таким по росту был российский император). При этом ведущий втис­кивается с веслом в винные погребки, трактиры и магазинчи­ки, демонстрируя, как несладко приходилось в жизни высоко­му императору. На такие штуки отважится далеко не каждый ведущий. Во-первых, для этого требуется артистизм, чувство юмора, вкуса и меры. Во-вторых, так можно делать лишь АВ­ТОРСКИЕ ФИЛЬМЫ или АВТОРСКИЕ ТЕЛЕПРОГРАММЫ.

Слово «авторский» здесь ключевое.

Нередко на телевидении режиссеры и журналисты легко пере­ходят из одной сферы деятельности в другую. Например, люди, занимавшиеся новостями, переходят к более престижному (для некоторых) делу - производству фильмов. Когда журналисты и режиссеры готовят выпуски новостей, главное для них - это факты и события. О них нужно сообщать максимально быстро, точно и объективно. Авторское отношение к ним самих журна­листов и репортеров никого не интересует. Более того, личная интерпретация и толкование фактов журналистом в новостях считается делом абсолютно недопустимым. Это - аксиома. Если нужно узнать чье-то мнение о произошедшем, то в программу новостей зовут экспертов. Собственные переживания репортер (журналист, оператор, режиссер) должны держать при себе, В сюжетах для новостных программ такой принцип работы со­вершенно оправдан. При работе над «спецрепортажами» или «спецпроектами» он подходит гораздо меньше. И уж совсем он не годится для работы над полноценным художественным про­изведением - фильмом.

Репортерский синдром невмешательства в материал, некая холодность и отстраненность, нежелание и неумение эмоцио­нально «нажать» на зрителя, боязнь использования художест­венных средств - все это очень снижает уровень фильма.

Работу над фильмом нельзя путать с работой над новостями. Разница тут во всем. В частности, и в операторской работе. Из­вестно: для того чтобы как можно быстрее и оперативнее смон­тировать сюжет для программы новостей, хорошо иметь кадры разной крупности, но снятые статично. Они призваны проил­люстрировать журналистский текст. Если кадры будут сняты сложно - с панорамами, переводом фокуса, со сложным внут-

233

-

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*Работа режиссера над документальным фильмом*

рикадровым движением, то перед режиссером монтажа могут возникнуть серьезные проблемы. Такие кадры трудно монти­ровать. Их не отрежешь где угодно. Панорамы не будут монти­роваться по ритму и направлению. Журналистский текст уже закончится, а кадр нельзя резать, потому что не завершилось внутрикадровое движение и т.д. В сюжете новостей нужны простые склейки, а не монтажные изыски - на это просто нет времени. Но повторим: то, что хорошо в новостях, не всегда хорошо в фильме. Работая над настоящим фильмом, оператор (и режиссер) должны вспомнить, что эстетика слайдов - это не единственно возможный стиль экранного творчества.

Искусство режиссера состоит в том, чтобы создать зрелище, от которого нельзя было бы оторвать глаз, которое заставит зрителей плакать и смеяться. Делать заведомо хладнокровное, рассудочное и анемичное телекино вряд ли стоит. Хотя, если именно такая манера предопределена режиссерским замыс­лом, нужно работать именно так.

**ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ**

Любая тема может быть решена на экране разными способами.

В годовщину трагических событий в Нью-Йорке ведущие российские и украинские телеканалы показали подряд не­сколько документальных фильмов, посвященных трагедии на Манхэттене. Так на экране встретились произведения, сделан­ные в разной манере, очень отличающиеся друг от друга как по подходу к теме, так и по художественному решению.

Мне кажется, полезно проанализировать, насколько отлича­ется авторский подход к одному и тому же материалу, какие разные темы находят режиссеры, рассказывая об одном и том же событии, используя порой даже похожие кадры. Эти филь­мы позволяют увидеть, каким широким может быть спектр ре­шений документального фильма (разумеется, не весь: возмож­ных вариантов может быть множество!).

Итак, четыре фильма: **«11** сентября. Хроника событий» (США), «Легенда о двух башнях» (США), «9/11» (США), «Опе­рация «Нострадамус» (Украина).

Единственный отечественный фильм в этом списке «Опера­ция «Нострадамус» представляет собой вариант уже описан-

234

ного нами большого репортажа. Драматургическое построение фильма очень простое. Журналист-ведущий напоминает зрите­лям историю и хронологию трагических событий. Его рассказ проиллюстрирован видеохроникой. Этот достаточно короткий по хронометражу фильм пытается рассказать нам обо всем. И о том, что предшествовало террористическим актам, и о самих атаках на небоскребы, о войне американцев с талибами в Афга­нистане, о Бен Ладене, о последствиях терактов для американс­кой политики, о Нострадамусе и его пророчествах, о том, кто же является настоящим заказчиком этого преступления. Главное в фильме - слово журналиста. Изображение лишь иллюстриру­ет его рассказ. Это типичный пример «журналистского кино». Видеоматериал, которым оперирует в данном случае режис­сер, можно классифицировать таким образом:

1. Архивные кадры событий, случившихся в Нью-Йорке **11** сентября: самолеты, врезающиеся в небоскребы, паника на улицах, руины и т.д. А также: боевые действия в Афганистане, интервью Бен Ладена и пр.
2. Кадры из художественного фильма о Нострадамусе, кото­рый записывает свои страшные пророчества.
3. Оригинальные кадры, отснятые съемочной группой в Со­единенных Штатах. Это несколько синхронных выступлений ведущего-журналиста. Эти синхроны соединяют между собой эпизоды фильма.

Если внимательно присмотреться к этим составным частям картины, бросается в глаза дефицит эксклюзивного материа­ла. Собственного материала, снятого съемочной группой, очень мало. И это не самое интересное - это в основном интервью ве­дущего. Чем именно авторы собирались привлечь внимание зрителей? Что хотели ПОКАЗАТЬ такого, чего еще никто не видел? Найдено ли образное, художественное, режиссерское решение? Попробуем разобраться.

Наверное, все люди, живущие в цивилизованных странах, спустя год-другой после трагедии еще помнят этот кошмар: самолеты, таранящие небоскребы Всемирного торгового цент­ра, пылающие небоскребы. Это давно ни для кого не новость. Кадры падающих башен демонстрировались по телевизору ты-

235

•

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

сячи раз (где надо, заметим, и где не надо...). Речи Бен Ладена мы тоже уже слышали. Хроника военных событий на Востоке кочует на телевидении из программы в программу и тоже но­визной не отличается. Таким образом, при отсутствии острой, неожиданной драматургии, АВТОРСКОГО решения темы, но­визны изобразительного ряда возникает угроза того, что зри­тель скажет: я это все уже сто раз видел!

Авторы, вероятно, тоже почувствовали такую опасность. По­этому и ввели в фильм новую тему - Нострадамуса с его про­рочествами. Казалось бы, вот здорово! Новый поворот темы, неожиданный взгляд - это, наверное, и есть авторское кино с собственной интонацией. Но, увы... На мой взгляд, ничего по­добного здесь не произошло. И Нострадамус в фильме - персо­наж совершенно случайный, какой-то мелкий и несерьезный. Рядом с подлинной кровью, трагедией и смертью он выглядит на экране просто каким-то ряженым. Перед нами разворачива­ются настолько ужасные подлинные события, что тут уже не до игрушек. Когда мир впервые после многих лет забвения вспом­нил о Нострадамусе, это было сенсацией. Однако с годами энту­зиазм поугас. Выяснилось, что туманные пророчества Ностра­дамуса можно связать с чем угодно: и с Французской революци­ей, и с Первой мировой войной, и даже с газовыми проблемами Украины. Было бы желание. Сегодняшних зрителей это мало впечатляет. Авторские параллели между кровавыми события­ми 11 сентября в Америке и средневековыми предсказаниями носят слишком легкомысленный характер. Это уводит рассказ куда-то в сторону и ни к чему не приводит. Ну, предсказал, ну, угадал: дальше что? Мы много раз в этой книге говорили о необходимости решения темы, решения фильма (драматур­гического и режиссерского). Но выясняется, что само по себе *какое-нибудь* решение - это еще не все. Важно найти решение органичное, точное и работающее на идею авторов.

Несколько слов о ведущем. На экране умный и обаятельный молодой человек, хорошо владеющий словом, - это традицион­ный журналист-ведущий. Он хорошо держится перед камерой и знает свое дело. Но все, о чем он рассказывает, нам уже давно известно, об этом говорилось много раз. Что здесь нового, автор­ского, личного, уникального? Практически ничего. Впрочем,

236

*Работа режиссера над документальным фильмом*

нет. Кое-что от себя журналист сказал. В конце фильма он стал размышлять о том, кто же стоит за этим чудовищным преступ­лением. И пришел к выводу: виноват тот, кто больше всего в результате выиграл. А кто выиграл? Журналист прозрачно намекает: выиграла Америка, а не Бен Ладен. Выиграли аме­риканские военно-промышленные монополии и политики-реакционеры. Вот тебе и авторский взгляд! Намеки на то, что американцы сами подстроили себе 11 сентября, имеют, как мне кажется, очень дурной привкус. И еще одна деталь. Во многих американских фильмах и телепрограммах, посвященных опи­сываемым событиям, не было ни единого кадра жертв. Люди выбрасывались из небоскребов, пылали в огне - но камеры не фиксировали эти ужасные вещи. А если и фиксировали, то это не шло в эфир. В американском фильме, о котором разговор будет дальше, оператор свидетельствует: я видел обгорелые тела, я видел куски множества тел, я выключил камеру - я не мог и не хотел это снимать. Наш фильм про Нострадамуса -единственный из четырех (о которых идет речь) - содержит кадры, в которых двое людей выбрасываются из окон пылаю­щего небоскреба. Причем кадр с самоубийцами в фильме пов­торяется дважды. Мы, наверное, не такие чувствительные, как американцы. К сожалению.

Другие принципы работы используют авторы американско­го документального телефильма «11 сентября. Хроника собы­тий» . Этот фильм не берется рассказывать обо всем и делать да­леко идущие выводы. Режиссер избрал себе задачу скромнее. Но фильм почему-то получился гораздо интереснее. Итак, ав­торы решили тщательно и детально проследить (минута за ми­нутой), как разворачивались события в первые два часа после атаки самолетов на Всемирный торговый центр. Замысел был таков: воссоздать атмосферу чрезвычайного напряжения и по­казать, что и как делали в эти критические минуты высшие руководители США, что происходило в военных штабах, на борту президентского авиалайнера, на военных базах, в тай­ных бункерах военного командования. Это рассказ о том, как после первых минут потрясения и растерянности военные и гражданские лидеры страны берут под контроль чудовищную

237

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

ситуацию. Авторы именно этим очертили круг своих вопро­сов. Они принципиально не касаются ничего другого, что тоже важно и интересно. Такие проблемы, как происхождение тер­роризма, взаимоотношения между христианским миром и му­сульманами, международная солидарность и многое другое, остались в стороне, потому что авторы понимали: охватить все в одном фильме нельзя. Они сконцентрировались на том, что и как делали президент, генералы, служба безопасности, армия. Это интересно, потому что позволяет нам заглянуть за кулисы, куда посторонним вход воспрещен.

Замысел фильма диктует и его форму. Даже длина кадров (часто очень коротких), пульсирующий ритм монтажа - все это должно было передать нервную атмосферу. Чрезвычайно краткие интервью с участниками событий - порой они говорят всего несколько слов. Так как мы постоянно следим за собы­тиями, разворачивающимися одновременно, в фильме широко применен полиэкран. В то время как президент выступает с об­ращением к нации, в воздух поднимаются истребители, аген­ты спецслужб берут под контроль Капитолий и тому подобное. Многое из этого мы видим одновременно.

В этом фильме режиссер использует разные по характеру ви­деоматериалы. Их можно классифицировать таким образом:

1. Уникальные архивные видеодокументы, снятые во время событий. Например, чрезвычайно драматичные кадры встречи президента Буша с детьми во флоридской школе, когда прямо в кадре к президенту подходит помощник и сообщает на ухо об атаке террористов. Мы видим, насколько поражен Буш, как он старается овладеть собой. Драматизм ситуации подчеркнут ве­селой атмосферой встречи с детьми и учителями, которые еще ничего не знают о случившемся.
2. Синхронные интервью с участниками событий. Это ориги­нальный материал. На экране - только свидетели и герои собы­тий: летчики-истребители, которые первыми поднялись в небо, телерепортер, который снимала встречу Буша с детьми, дежур­ный офицер на командном пункте сил противовоздушной оборо­ны. Каждый рассказывает о своих собственных действиях, чувс­твах и переживаниях. Интервью полны внутренней энергии, ярко эмоциональны. На экране нет никаких экспертов. Никто

238

*Работа режиссера над документальным фильмом*

не теоретизирует, хладнокровно не анализирует ход событий. Авторы не допускают никаких абстрактных разговоров. Их ин­тересуют точные документальные детали: с какой скоростью мчался кортеж президентских машин, ожидая возможного на­падения на него террористов, как вице-президента в Белом доме охрана подхватила на руки и силой понесла в бункер, чтобы спрятать от угрозы, как истребители, не имевшие на борту ору­жия, собирались атаковать захваченные самолеты и т.д.

3. Инсценированные эпизоды, снятые съемочной группой. Именно на них я хочу остановиться детальнее. Существует множество вещей, которые не были вовремя сняты. Никто, ра­зумеется, не снимал на командном пункте, когда стала посту­пать ужасающая информация о захваченных самолетах. Никто не снимал, как с бешеной скоростью мчался по улицам прези­дентский кортеж. Не снимали и то, как первые летчики-истре­бители, поднятые по тревоге, бежали к своим самолетам. Это и многое другое авторы фильма реконструировали.

В первые годы существования кинематографа к реконструк­ции реальных событий относились терпимо. Порой даже легко­мысленно. Без всяких сомнений инсценировали эпизоды собы­тий на фронтах, похороны монархов и даже громкие судебные процессы. И выдавали это за настоящий кинодокумент. Зрите­ли верили и принимали все показанное за чистую монету.

Один из отцов кинематографа Жорж Мельес методом «ре­конструкции хроники» снял в 1902 году фильм «Коронация Эдуарда VII», причем сделал это за полтора месяца до насто­ящей коронации, которую отложили из-за болезни монарха. Правда, фильм вышел на экраны уже после настоящей цере­монии. Мельес объяснял, что власти запретили ему докумен­тальную съемку на месте события, но позволили воссоздать церемонию под наблюдением главного церемонимейстера, чтобы все было исторически точно. Со временем такая псев­додокументалистика стала исчезать с экранов. Подобные ин­сценировки стали считаться дурным тоном. Еще сравнительно недавно игровые эпизоды в документальных фильмах были аб­солютно немыслимы. Большинство режиссеров и теоретиков документального кино считали (и считают сейчас), что подоб­ные вещи уничтожают саму природу документальных филь-

239

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

мов и подрывают изнутри этот вид киноискусства. На экране возникает и не документальное кино, и не художественное, а вообще непонятно что. Хотя в практике крупнейших докумен­талистов мира случались эпизоды, когда они прибегали к ин­сценировкам. Но редко кто в этом признается. Выдающийся латышский режиссер Герц Франк, горячий сторонник «чис­того документа», как-то открыл тайну происхождения одного своего замечательного кадра. Франку понадобился для фильма кадр, в котором встречались двое влюбленных. По замыслу они должны были броситься в объятия друг другу и поцеловаться. Франк поручил снять это молодому оператору. Тот выслеживал нужный момент несколько дней. Побывал во всех традицион­ных местах встреч влюбленных. Ничего не получалось. Никто не бросался друг другу на шею достаточно «художественно». Но наконец ему повезло, и он показал материал режиссеру. Франк не раз вспоминал о том, с каким восторгом он смотрел на экран: все было точно так, как требовалось, - обаятельные влюбленные были неотразимы. Они встречались, целовались. Но вдруг пошел еще один дубль, потом еще один. Оказалось, что оператору надоело ловить удачу и он попросил своих друзей сыграть эту встречу. Франк был так зол, что сперва хотел вы­бросить кадр в корзину. Но коллеги упросили этого не делать -уж очень хорошо, выразительно и достоверно все получи­лось. Кадр вошел в фильм. Каково же было удивление Фран­ка, когда через несколько лет он увидел свой кадр уже в дру­гом документальном фильме другого режиссера-классика, где тоже речь шла о влюбленных. И наконец, спустя еще не­сколько лет этот же кадр режиссер Андрон Михалков-Конча-ловский использовал в финале своего художественного филь­ма «Сибириада» именно в качестве документального кадра -свидетельства эпохи...

Но вернемся к нашей теме. Практика телевидения в пос­ледние годы приучила зрителей к тому, что документальный материал и игровой легко и непринужденно смешиваются в одном фильме или программе. Зрители, как выяснилось, легко ориентируются в происходящем на экране, вполне от­дают себе отчет, где правда, а где постановка, и прекрасно себя при этом чувствуют. В знаменитом американском теле-

240

*Р*

*Работа режиссера над документальным фильмом*

сериале «Служба спасения 911» реальные герои событий еще раз проигрывают на экране то, что с ними случилось прежде. Зрители понимают, что это инсценировка, но никто не счита­ет, что это ложь: примерно так и происходило на самом деле. Это подтверждают свидетели событий. Ведь без реконструк­ции множество интересных и волнующих вещей показать на экране просто невозможно. Можно только поговорить об ( этом в студии за столом - но эффект не тот! В случае реконс­трукции событий режиссер, как правило, «договаривает­ся» со зрителями о правилах игры. Так во многих подобных фильмах появляются титры, сообщающие о том, что пока-

|

занное - реконструкция. Подобные эпизоды иногда выделя-| ют с помощью трансформации изображения. Оно может стать I черно-белым, вирированным или еще каким-нибудь, чтобы отличаться от подлинного документального материала. Но режиссер может ничего подобного не делать. Он может и не предупреждать зрителей о том, где правда, а где реконструк­ция. Авторы очень интересного цикла телевизонных филь­мов «Неизвестная Украина» (студия «Околица») делают все, [! чтобы их игровые эпизоды были абсолютно неотличимы от кадров подлинной хроники. Это поначалу непривычно. Воз­можно, спорно. Но сделано это так убедительно, что вскоре принимаешь предложенный режиссерский прием и с интере-; сом следишь за тем, как ведут авторы свой рассказ. Разумеет­ся, это уже не чисто документальный фильм — здесь смешаны разные приемы работы. Но, как известно, на стыках искусств порой появляются удивительно интересные вещи.

Однако вернемся к американскому фильму «11 сентября. Хроника событий», где немало реконструкций.

Авторы фильма очень внимательны к реальным проявлени­ям человеческих чувств. Они тщательно следят и подчеркивают это (и тут уже обходятся без всяких инсценировок!). Они следят

241

|

за Бушем, который просто-таки на наших глазах бледнеет и ме­няется в лице. Они вглядываются в лицо летчика-истребителя, который не может сдержать слез: он был в воздухе, но у него на борту не было оружия. Нельзя забыть женщин, которые, сбро-! сив туфли на каблуках, мчались вниз по лестнице, чтобы быст­рее выбежать из ставшего опасным здания Капитолия.

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

Фильм, который формально рассказывает только о неболь­шом фрагменте этой страшной истории, на самом деле расска­зал о многом.

Если фильм о Нострадамусе был снят будто бы одним общим планом (где нет отдельных людей, нет каких-то тонких наблю­дений и ситуаций), то этот фильм содержит множество «укруп­нений» , деталей - а это всегда интересно.

Еще один американский фильм «Легенда о двух башнях». На первый взгляд, это вообще антифильм. На протяжении двух часов на экране не будет происходить почти ничего. Никако­го активного действия зритель так и не дождется. Два десятка мужчин и женщин по очереди будут рассказывать с экрана, что с ними происходило в то страшное утро. Это фильм-интервью. Камера лишь несколько раз покинет офисы, где сидят герои фильма и вспоминают о событиях 11 сентября, чтобы показать кадры Нью-Йорка и страшные руины. Пару раз на экране поя­вится анимационная схема башен-близнецов. Вот и весь изоб­разительный ряд. Но фильм этот чрезвычайно впечатляет и об­ладает силой уникального документа.

Режиссерский замысел прост и весьма рискован. Авторы нашли людей, которые работали в офисах Северной и Южной башен Всемирного торгового центра рядом с теми местами, куда врезались самолеты. Эти люди чудом уцелели. Большинство их коллег и друзей погибли. Люди вспоминают то роковое утро во всех деталях. Мы, не торопясь, выслушиваем их, переходя от одного интервью к другому. Режиссер решительно проводит до конца свой принцип построения фильма. Он не боится, что это будет скучно или неинтересно. Режиссер недрогнувшей рукой монтирует одно интервью за другим. И он втягивает зрителей в свой фильм. Мы видим, как постепенно начинают раскрывать­ся перед нами люди. Они сидят почти в таком же офисе, как тот, который исчез вместе с их коллегами, и вспоминают. Это очень искренние исповеди. Вот молодая женщина, не пряча слез, вспоминает, как она покидала офис, в котором остался и погиб ее жених. Она испугалась и ушла, а он был уверен, что опасность уже миновала, и не хотел оставлять кабинет без при­смотра. Спустя несколько минут башня упала. «Если бы я **его**

*Работа режиссера над документальным фильмом*

позвала с собой, я бы его спасла... Но я ничего не сказала... Я на всю жизнь запомнила его взгляд, которым он меня прово­жал...» Вот немолодой мужчина — менеджер фирмы, который своими решительными и смелыми действиями спас почти всех своих сотрудников: он нашел в огне и дыму выход и повел своих людей вниз. Кто-то из героев фильма рассказывает о своем друге, который погиб в башне, потому что не мог оставить стра­давшего болезнью сердца коллегу. Он помогал тому медленно спускаться по ступенькам, отдыхал с ним на каждом этаже. А тем временем мимо них вниз пробегали люди, которым удалось спастись. Множество поразительных маленьких историй -трагичных, лиричных, иногда даже комичных. Люди расска-ывают об этом кошмарном утре так ярко и точно, что будто идишь все эти картины. И тут уже не нужны никакие «ре-онструкции», да и хроника (которую мы и так всю помним) тоже не нужна. Автор этого фильма, конечно, знает, что ре­жиссер обязан создавать зрелище. Так вот: удивительные лица людей, их глаза, слова, их состояние - все это чрезвычай­но впечатляющее в данном случае зрелище. И больше ничего не нужно. Зритель от всего этого не в силах оторваться. Этот фильм — уникальный исторический и человеческий документ. Именно в этом его сила.

**«9/11»** - так лаконично называется самый, наверное, яркий фильм, посвященный событиям 11 сентября.

Авторам в профессиональном смысле повезло. Если, конеч­но, вообще уместно говорить о каком-то везении в этих кош­марных обстоятельствах.

Двое молодых французов, братья-дебютанты, решили снять документальный фильм о молодом парне-пожарнике, который поступает на работу в одно из пожарных отделений Нью-Йорка. Они хотели снять фильм-портрет, собирались проследить за тем, как вчерашний выпускник пожарной академии становит­ся настоящим профессионалом. Так случилось, что это пожар­ное отделение оказалось ближайшим к Всемирному торговому центру. И первый настоящий пожар в жизни героя случился именно **11** сентября.

Братья снимали свой фильм двумя камерами одновременно. Понятно, что снятое ими - это абсолютно уникальный матери-

242

243

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

ал. Ведь братья-операторы попали на место пожара первыми, вместе с пожарниками. Туда, куда пробрались они, используя свои знакомства, не смог попасть ни один оператор. И этим авторам не нужны были никакие реконструкции - все было снято по-настоящему. И как снято! Но фильм мощно удержи­вает зрительское внимание не только благодаря потрясающим съемкам. Важно и то, как он построен. Перед нами очень слож­ный по композиции фильм. В нем несколько новелл, перепле­тенных между собой. Тут и рассказ о том, как родные братья-операторы считали друг друга погибшими. И новелла о пожар­нике-новобранце, которого все пожарное отделение сутки счи­тало погибшим, а он чудом уцелел. И рассказ о первом погиб­шем среди пожарников - их капеллане. История о командире отделения, который первым прибыл к башням, а потом спас оператора, закрыв его своим телом.

Этот фильм - настоящая сага о мужестве и самоотверженности пожарных, которые боролись с огнем без шансов на успех. Они лезли вверх со своим тяжеленным снаряжением, поднимаясь на десятки этажей, хотя, как никто, понимали: это путь к гибели.

Фильм впечатляет не только фактами, но и образными ре­шениями. Меланхолическое соло джазового рояля, сопровож­дающее кадры катастрофы, впечатляет больше всяких слов и комментариев. Невозможно забыть невероятно длинный кадр, который снимала не выключенная камера тогда, когда опе­ратор упал на землю, — в это время рушилась вторая башня. Вокруг жуткие обломки, разбросанные и летающие по воздуху бумаги и огромное серое облако, которое надвигается и накры­вает всю улицу. Грязный объектив камеры фиксирует какие-то фантасмагорические вспышки. Еще один сильнейший по эмоциональному накалу эпизод построен на кадрах, в которых почти ничего не видно. Группа пожарников после падения пер­вой башни нашла тело своего погибшего капеллана. Они несут его на брезенте и пытаются выбраться из подземных завалов. Вокруг кромешный мрак. Последний уцелевший фонарь остал­ся на видеокамере. Пожарники просят включить его и показы­вать им дорогу. Оператор включил свет и камеру. И хотя не все на экране хорошо читается, эта процессия с телом погибшего священника - один из сильнейших эпизодов фильма.

*Работа режиссера над документальным фильмом*

Когда падают башни - это впечатляет.

Когда вокруг такие руины - это тоже впечатляет.

Когда вокруг столько погибших - и это впечатляет (именно братья-операторы отказались снимать изувеченные тела погиб­ших).

Но главная заслуга авторов этого выдающегося фильма со­стоит в том, что они больше всего снимали людей, их лица, со­стояние, реакции, поведение. И это оказалось самым интерес­ным и впечатляющим.

Похоже, что такое внимание к людям у них не случайно. Ведь авторы поначалу собирались снимать фильм-портрет. Они знали, что именно человек - самый интересный и важный объ­ект съемки.

Вот почему следующая глава будет посвящена фильмам-портретам.

244

245

*Глава 8*

Документальный

фильм-портрет

**ВЫБОР ГЕРОЯ**

Бывают ситуации, когда автор знакомится со своим героем прямо на съемках. Это, как правило, происходит во время съе­мок репортажей. В таком случае вся надежда на репортерскую хватку и профессиональный опыт. И в этих условиях талант­ливый человек может создать яркий портрет, выразительную зарисовку едва знакомого человека.

Но если мы стремимся создать настоящий, глубокий и вы­разительный портрет и надеемся, что созданный фильм будет претендовать на долгую жизнь, то стратегия работы должна быть иной.

Начало работы над фильмом-портретом - это, разумеется, поиск героя.

Яркая личность, необычная судьба, драматичные перипетии жизни, умение интересно мыслить и нестандартно выражать свои чувства, внешняя привлекательность - все это чрезвы­чайно важно при выборе героя. Хотя можно сделать отличный фильм, смело проигнорировав все это. Более того, героем филь­ма-портрета может стать даже отъявленный мерзавец. Главное -о чем именно хочет рассказать режиссер в своей картине, на чем собирается сделать акцент.

Немецкий документальный фильм «Смеющийся человек» **был** посвящен убежденному нацисту, военному преступнику и наемнику по прозвищу Конго-Мюллер. Авторы этого филь­ма-портрета вели с героем вежливые беседы, внимательно вы­слушивали его откровения и позволяли высказываться с мак-

*Документальный фильм-портрет*

симальнои искренностью. Благодаря этому на экране возник ужасный образ убийцы. Авторы не произнесли ни одного обли­чающего слова - герой сам на экране совершил акт полнейшего саморазоблачения. И произошло это благодаря мастерству ав­торов-документалистов. Профессор Сергей Муратов свидетель­ствует: «Крис Маркер (выдающийся французский режиссер-документалист. - ***Прим. Р. Ш.)*** назвал кинообраз смеющегося убийцы картиной века. Фильм разрушил бытовавшие пред­ставления о том, что говорящий человек не должен оставаться га экране больше пяти минут (в этой картине он говорил в де-ять раз дольше), и подтвердил справедливость известной ис-ины: из всех поверхностей на земле наиболее выразительна -поверхность человеческого лица»-\*

Не так давно режиссер Юлия Аленина сделала маленький фильм-портрет. Героем стал молодой проводник поезда. Мало­симпатичный внешне, но, очевидно, добрый и старательный в аботе, парень угощает в вагоне детей конфетами, приветливо общается с пассажирами. Однако самое важное для него на­чинается после работы. Паренек - давний и ярый поклонник нацизма. Гитлеровская Германия для него - образец правиль­ного, гуманного и справедливого государства. Он коллекцио­нирует немецкие пластинки тридцатых годов и старую эсэсов­скую форму, оружие и нацистскую литературу. Все свободное время между рейсами он проводит с друзьями и единомышлен­никами, тоже юными нацистами. Они вместе пьют пиво и поют немецкие песни времен Второй мировой войны. А утром па­рень снова угощает детей в поезде конфетами и печеньем. Этот фильм был награжден на кинофестивале в Нью-Йорке.

Польский документальный фильм «День за днем» (режис­сер И. Каменска) рассказывал о двух сестрах. Две женщины средних лет, хмурые, неприветливые и грубые, появляются с первых же кадров фильма. Они сидят рядом с водителем гру­зовика и куда-то едут. Поначалу неясно, кто эти малообаятель­ные особы. Неожиданно они начинают вспоминать и рассказы­вать о своем детстве, о первой любви, о так и не родившемся ребенке одной из них. Спустя несколько минут мы увидим этих женщин за работой. Оказывается, они грузчицы на кирпичном заводе. Их обязанность - выгружать кирпич из машин. Потом

246

247

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

они станут загружать на заводе другую машину, снова куда-то поедут, опять примутся за выгрузку. Это чудовищное зрелище в сопровождении очень интимных воспоминаний двух иска­леченных физически и морально женщин-грузчиц рисует не только выразительный портрет героинь. Это и портрет Польши накануне социального взрыва, который привел к власти Со­лидарность. Это и портрет режиссера, потому что его позиция понятна и вызывает уважение. И неважно, что героини не так обаятельны и красноречивы. В другом польском фильме «Сто­ляр» (режиссер В. Вишневский) герой вообще не произносит ни слова. Он много лет делает стулья. Это прекрасный старый мас­тер, начавший работать еще в довоенной Польше. На экране все десять минут он пилит, строгает, вырезает, шлифует. Он занят своим делом. Мгновенными вспышками будут врезаться кадры старой хроники. Это не просто вставленные в фильм фрагмен­ты старой кинохроники 20-30-х годов. Режиссер каждый раз вставляет по паре коротких и даже не всегда понятных кадров: то какая-то девочка с мамой, то кусок городского пейзажа. Это обрывки воспоминаний, мимолетных впечатлений, которые непонятно почему хранятся в памяти каждого человека и из­редка, в самый неожиданный момент всплывают в сознании. Мастер у нас на глазах делает замечательный по красоте стул. Но, как выясняется, самому ему ни стул, ни другая мебель не нужна. Жить ему негде. За всю свою долгую жизнь мастер не накопил денег на квартиру.

Итак, внешняя привлекательность и красноречие хоть и же­лательны, но важны далеко не всегда. Судьба человека, акту­альность проблем, о которых говорит фильм, намного важнее.

Абсолютно невозможен только один вариант: когда и герою, и автору нечего сказать зрителям.

Недавно Оливер Стоун снял фильм о Фиделе Кастро «В поис­ках Фиделя» (мы о нем уже вскользь вспоминали). Это портрет кубинского лидера и в какой-то мере портрет нынешней Кубы. Стоун в фильме лишь задает вопросы Фиделю, не ввязываясь в спор, ничем не возмущаясь и не противореча своему визави. Он дает возможность герою полностью раскрыться. И этот путь (чем-то он напоминает «Смеющегося человека») оказывается очень эффективным. Фидель долго говорит правильные слова,

*Документальный фильм-портрет*

но вдруг на вопрос американца, как он поступает с теми, кто думает не так, как он, Кастро отвечает: сажаю на двадцать лет. Говорит это с улыбкой, не предвещающей диссидентам ничего хорошего. Режиссер спрашивает: почему глушат зару­бежные радиостанции? Кастро невозмутимо отвечает: пусть люди лучше книги читают... Убийственный по силе эпизод, в котором Кастро и Стоун беседуют с кубинцами, пытавшимися убежать в Америку и пойманными пограничниками. Они ждут суда. Предыдущие беглецы были казнены. На вопрос кубинско­го лидера, какое наказание они бы сами себе назначили, один отвечает: «Смерть», другой говорит с надеждой: «Тридцать лет тюрьмы». Кастро с удовольствием наблюдает за этой покаян­ной сценой и тут же заявляет какому-то правительственному юристу, что нужно с этими беглецами быть помягче и наказать [х не так строго. Приближенный юрист с готовностью уверяет идера в том, что так и будет сделано. А потом следует спрово-ированная Кастро встреча с простым народом. К нему, прогу-ивающемуся по улице в компании со Стоуном, бросается мо­лодой негр и ни с того ни с сего начинает благодарить Фиделя за хорошее отношение к неграм на Кубе. А другой человек вдруг начинает горячо уверять Фиделя в том, что он жаждет перебить тасех американцев, если они посягнут на независимость Кубы. Какая-то женщина истерически благодарит лидера за счастли­вую жизнь. Все, что происходит во время этих встреч и моно­логов, чудовищно и дико. Для нас. Не для главного героя. Он явно удовлетворен поведением своего народа и гордится собой. Оливер Стоун, не проронив на экране и за экраном ни единого обличающего слова, сделал сильнейший кинодокумент о совре-:енном диктаторе.

**ЖАНР**

Выбор героев и точка зрения режиссера предопределяют жанр будущего фильма. Само определение «фильм-портрет» мало что говорит. Портрет может быть панегириком, мелодра­мой, трагедией, трагикомедией. Фильмы-портреты, о которых мы только что говорили, - публицистика. Уже упоминавшаяся новелла о спортсмене из малоразвитой африканской страны, который самоотверженно готовился к Олимпийским играм без

248

249

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*Документальный фильм-портрет*

малейшего шанса на успех, - явная трагикомедия. Фильм о девушке-инвалиде, которая принимает участие в чемпионате мира по танцам на колясках и отчаянно влюблена в своего абсо­лютно здорового партнера, - это мелодрама.

Но жанр произведения не появляется сам по себе. Режиссер, познакомившись с героем, определив, о чем именно и зачем он будет снимать фильм, все эпизоды уже будет строить опреде­ленным образом, под необходимым углом зрения.

Документальный фильм Никиты Михалкова «Отец», как видно из названия, посвящен отцу режиссера. Поэт Сергей Ми­халков накануне своего 90-летия рассказывает сыну о себе, о своей жизни и судьбе. Жанр фильма в данном случае имеет при­нципиальное значение. Это лирическая, даже интимная испо­ведь. И сделано это не случайно. Для многих зрителей среднего и старшего возраста фигура поэта Сергея Михалкова символизи­рует конформизм и умение устроиться при любой власти. Ники­та Михалков как хороший сын и отличный режиссер стремится нивелировать и убрать весь этот негатив. И он сразу же перево­дит разговор в совершенно иную плоскость. Фильм строится на сентиментальных воспоминаниях детей, внуков, самого юбиля­ра. Не случайно фильм начинается с детской фотографии героя, где он еще совсем кроха в коляске. Через несколько минут мы услышим романтическую историю о юношеской любви поэта к девушке Свете. И с удивлением узнаем: оказывается, знаменитое стихотворение «Светлана», напечатанное в газете «Правда», вы­звавшее восторг Сталина и принесшее молодому автору почет и в недалеком будущем высшие награды, было посвящено не только что родившейся дочери генсека Светлане, а неизвестной подруге Михалкова. Пусть так и будет. Нас сейчас интересует не столь­ко историческая правда, сколько намерения режиссера. Жанр, четко очерченный и строго выдержанный железной режиссерс­кой рукой, достигает цели: растроганные зрители сочувствуют старому человеку, прекрасному отцу и любящему мужу.

Замечательный документальный фильм свердловских кине­матографистов «И тот, кто с песней...» (режиссер В. Тарик) -настоящая трагикомедия. Эта лента рассказывает о поэте и ком­позиторе-любителе в одном лице. Он создает песни по заказам разных предприятий, колхозов, всевозможных организаций,

краев, областей, городов и даже республик. В них он воспевает заказчиков. В припеве (если речь идет о заводе или фабрике) обя­зательно следует детальное перечисление всех трудовых профес­сий, которые там есть. Несмотря на явный идиотизм происходя­щего, композитор-поэт страшно увлечен своим делом и, похоже, искренне верит в свои творческие силы. Это добавляет комичнос­ти происходящему на экране. Нот герой не знает. Все его песни и гимны написаны на один мотив. Да и слова почти одинаковые. Автор в готовую болванку вставляет лишь все новые и новые названия городов, предприятий и рабочих профессий: вместо ахтеров - комбайнеры, вместо рыбаков - железнодорожни-и. Автор современной «Гаврилиады» ощущает себя носителем ультуры и страшно этим гордится. Он подумывает о создании кооператива. Ведь ему одному уже тяжело стало мотаться из са-голета в самолет, из поезда в поезд, чтобы обслужить всех же-ающих. В финале картины члены съемочной группы, выстро-вшись перед камерой, поют хором песню о своей Свердловской киностудии на мотив неугомонного композитора-новатора. Один из самых выдающихся фильмов в истории кинематог-афа «Гражданин Кейн» режиссера Орсона Уэллса формально документальным кинопортретам не имеет никакого отноше-ия. Но он открыл для большого экрана чрезвычайно плодо-ворный жанр портрета-расследования. В фильме «Гражданин "ейн» автор устраивает настоящее расследование, чтобы по-ять сложную и противоречивую фигуру магната Кейна. Именно портретом-расследованием был и фильм режиссера ерца Франка «Высший суд», в котором речь шла об убийце, риговоренном к смертной казни. Портретом-расследованием или, точнее, исследованием) была и картина Анатолия Борсю-а «Ника, которая...» о молодой поэтессе Нике Турбиной, кото­рая из ребенка-вундеркинда превратилась в несчастную одино­кую женщину, закончившую жизнь самоубийством.

ДРАМАТУРГИЯ

Какая может быть драматургия в фильме-портрете? Что герой расскажет, то и станет драматургией. Эта наивная, но распространенная точка зрения приводит к тому, что многие фильмы-портреты очень похожи друг на друга.

250

251

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

Не только в фильмах-портретах, но и в портретах, висящих на стене музея, есть своя драматургия. Она существует, хоть за­частую и не бросается в глаза.

Портрет - это ведь не просто отображение внешнего вида чело­века. Это всегда попытка передать внутреннее состояние души героя, его психологию, его отношения с окружающим миром. Портрет стремится раскрыть человеческую личность, характер человека, а это далеко не всегда соответствует внешности.

Экранный портрет рождается в развитии поступков героя, его мыслей, чувств, в ходе событий фильма.

И без настоящей драматургии тут не обойтись.

Наш герой должен что-то любить и что-то ненавидеть. Мы должны найти те полюса напряжения, между которыми су­ществует человек. Мы обязаны найти конфликт - скрытый или внутренний, иначе фильм может превратиться в несколько не­обязательных интервью по разным вопросам. Нам нужно вмес­те с героем двигаться от чего-то и куда-то прийти. Это и будет путь нашего фильма. Не обязательно, чтобы эти перемещения были чисто физическими. Что-то может трансформироваться в душе героя. Но что-то обязательно должно происходить. Иначе мы будем буксовать на месте и тратить время на пустопорож­нюю болтовню.

Искать драматургию мы должны прежде всего в реальной жизни нашего героя.

Режиссер должен быть человеком любопытным, цепким, не равнодушным и не ленивым. Если вы хотите, чтобы посторон­ний человек открыл вам душу, для этого нужно приложить не­мало усилий.

Прекрасно, когда перед вами колоритная фигура, которая находится в эпицентре бурных событий. Я очень хотел сделать фильм о Сергее Платонове, предпринимателе и знаменитом коллекционере. Увы, не успел. Коллекция археологических находок Платонова стоила десятки миллионов долларов. Он пытался передать ее государству. Но оно не испытывало ни ма­лейшего желания сохранять и экспонировать эти сокровища. Более того, против коллекционера выступили археологи-про­фессионалы, обвиняя Платонова в том, что он пользуется услу­гами «черных археологов». В свою очередь сам коллекционер

*Документальный фильм-портрет*

доказывал, что именно его усилиями спасены многие ценности, которые были бы вывезены за границу, и все нападки на него -это лицемерная болтовня. Герой находился в вихре бурных со­бытий. Каждая из сторон конфликта имела свои весомые аргу­менты. И следить за этим было очень интересно. Кроме того, сам коллекционер был фигурой яркой, колоритной, темпера­ментной. Этот гипотетический фильм мог строиться на острой драматургии. И позволял разные жанровые решения: от острой публицистики до трагикомедии или фильма-расследования.

Иногда режиссеру удается разглядеть в обычном, не очень за­метном и ярком внешне человеке героя будущего фильма. Тем больше уважения к автору, способному увидеть то, что не заме­тили окружающие.

...Живет в селе женщина. Преподает в местном ПТУ, где учат будущих трактористов. Живет вдвоем с дочкой. Не очень счас­тливая, не избалованная судьбой. Казалось бы, ну о чем тут снимать? Какая здесь может быть драматургия, где конфликт, где завязка, где развязка? Но молодой режиссер Наталья Пат-ракова узнала то, о чем посторонние не знали. Эта женщина много лет пишет стихи. Для себя. И вот однажды она прочитала стихи, напечатанные в журнале «Юность». Они принадлежали самодеятельному поэту Сергею Потехину, жившему в каком-то далеком российском селе. Рядом со стихотворением была и его фотография. Женщина была настолько поражена талантливы­ми строками, что написала автору. Так началась их перепис­ка. А потом и любовь. Странная любовь - эпистолярная. Они переписывались двадцать девять лет. Но так ни разу не встре­тились. Трижды женщина отправлялась к нему - и трижды возвращалась с полпути. Фильм «Здравствуй, дорогая...» - о любви, надежде, о придуманном и реальном счастье.

Удачно выстроенная драматургия позволяет дать портрет героя в развитии, позволяет ярче раскрыться персонажу.

Прекрасно, когда герои на экране действуют.

Важно то, что происходит на наших глазах, зачастую это го­раздо эффектнее, чем пересказ событий, давно прошедших.

Мастерски выстроенная драматургия обусловила успех сту­денческой работы режиссера Надежды Зуевой о девушке, ко­торая одновременно учится в цирковом колледже и академии

252

253

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*Документальный фильм-портрет*

МВД. Трудно представить себе два более несхожих учебных за­ведения. В одном - художественный беспорядок и богемная ат­мосфера, в другом - суровая воинская дисциплина и армейские нравы. И между всем этим мечется героиня. Во время лекции какого-то генерала в академии из ее сумки вываливаются разно­цветные мячики для жонглирования. На занятиях по цирковой акробатике она готовится к зачету по прокурорскому надзору. Отец героини, военный в отставке, ненавидит цирк. Он считает, что потерял дочь. На очередном дежурстве (на складе противо­газов и прочей воинской амуниции) героиня в полевой военной форме читает монолог графини. Она готовится к зачету по ак­терскому мастерству в цирковом колледже. В фильме есть кон­фликт, есть противостояние, есть развитие. Разочарованный отец связывает свои последние надежды с младшей дочкой -он водит ее на прогулки в военный музей с танками, пушками и ракетами, надеясь, что это ей понравится. В финальном кадре фильма маленькая девочка, спрятавшись за бронетранспортер, грустно ест мороженое...

Герой фильма режиссера Дениса Ярошенко «Ольга Василь­евна, браконьер» - пожилая женщина, вдова художника. Она живет одна в старом домике на берегу Днепра. Пенсия крошеч­ная. Картины мужа никто не покупает. Жить не на что. Чтобы как-то существовать, она занимается браконьерством - ловит рыбу в запрещенной зоне. Мы увидим, как она готовит свои снасти. Как выходит на промысел ранним утром. Время от вре­мени ее ловит рыбоохрана. Делают внушение. И отпускают. Там ведь тоже люди, они все понимают. Героиня постоянно со­вершенствует свои браконьерские снасти, при этом рассказы­вая о своих взглядах на импрессионизм, пуантилизм и роль в истории академика Сахарова. В финале фильма лодку герои­ни в очередной раз засекает катер рыбоохраны. Она гребет изо всех сил, пытаясь скрыться. С катера через мегафон доносит­ся голос: «Немедленно остановитесь!... Ольга Васильевна, ну совесть у вас есть?.. Ольга Васильевна, вам что, ружье пока­зать?!.. Ольга Васильевна, ну сколько можно?!.»

Герой студенческой работы Натальи Семейкиной - преступ­ник-рецидивист. Накануне освобождения он понимает, что идти на свободе ему просто некуда. В газете «ФАКТЫ» он про-

чел о женщине, которая подбирала на улице собак и органи­зовала для них приют. Заключенный написал ей письмо: раз уж вы подбираете на улице собак, подберите, пожалуйста, и меня. Я буду работать с вами, помогать ухаживать за живот­ными. Собак я люблю. Возьмите меня, не пожалеете... Фильм рассказывает о том, как женщина взяла к себе в приют этого человека.

Эти примеры показывают, что фильмы-портреты подразуме­вают наличие самой серьезной, тщательно выстроенной драма­тургии. Напомню еще раз то, о чем говорилось в начале этой книги: многое должно быть продумано и придумано режиссе­ром еще до съемок, на стадии работы над сценарием.

Автор сценариев многих замечательных фильмов (и один из создателей знаменитого телевизионного КВНа) профессор Сер­гей Муратов по этому поводу пишет:

«Сценарная разработка (сценарий, либретто, предваритель­ный план, «рабочая версия») оправдывают свое назначение, если в ней указаны:

* целевая установка - ради чего и во имя чего снимается фильм,
* круг действующих лиц, а при возможности предваритель­ной встречи с ними - и их человеческие характеристики, ко­торые, даже если и не войдут в картину, во всяком случае, по­могут установлению психологического контакта с героями на стадии съемок,
* места действия, в которых предполагается наблюдение за повседневной жизнью героев или, напротив, за такими момен­тами, когда наиболее полно раскрываются их мысли и душев­ные качества,
* способы съемки (скрытая камера, длительное наблюдение, событийная съемка), которые, на взгляд сценариста (или чело­века, берущего на себя эту функцию), наилучшим образом по­могут решению темы и каждого конкретного эпизода, а также раскрытию характеров основных героев,
* сценарно-организованные ситуации или «предлагаемые» обстоятельства» - в том числе и формы разговорного взаимо­действия: от спонтанного интервью на улице до дискуссии в па­вильоне студии,

254

255

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*—* возможная последовательность эпизодов - в соответствии с разитием идеи произведения.

В том случае, если в задуманном фильме решающая роль от­водится комментарию, такой комментарий может быть напи­сан заранее, чтобы стать «партитурой» ведущихся съемок.

Разумеется, в воображении авторов существует и некий образ картины в целом. Однако описан ли этот воображаемый фильм на бумаге или остается лишь в головах создателей, реа­лизация замысла не может начаться, пока не выработан конк­ретный план действий, постоянно корректируемый в процессе съемок...»2

Как мы уже говорили, сценарий - это не догма, а лишь руко­водство к действию.

Нередко бывает, что окончательно драматургия документаль­ного фильма выстраивается на стадии монтажа. И режиссер должен быть готов внести соответствующие изменения. Порой материал начинает диктовать определенное построение. Режис­сер, только вчерне сложив картину, может впервые окинуть ее взглядом и заметить то, что раньше в глаза не бросалось.

Особенно это касается композиции фильма.

В связи с этим я хочу остановиться чуть подробнее на очень интересном фильме Михаля Лещиловского «Андрей Тарковс­кий». Автор фильма, ныне профессор кинофакультета Инсти­тута драмы (Швеция), в свое время двадцать лет ждал случая, чтобы познакомиться с Тарковским. Он специально выучил русский язык для работы в съемочной группе Андрея Тарков­ского. Тогда выдающийся режиссер снимал в Швеции свой фильм «Жертвоприношение». Лещиловскии не только стал монтажером этого фильма, но и параллельно снял свой фильм о Тарковском. Точнее, о работе Тарковского над «Жертвопри­ношением». Получился уникальный и бесценный документ. Мы можем следить за тем, как на площадке рождается сцена за сценой. Как Тарковский работает с замечательными швед­скими актерами, выдающимся оператором Свеном Нюквис-том (бессменным оператором Ингмара Бергмана). Лещиловс­кии монтирует эпизоды репетиций и уже готовые, вошедшие в фильм сцены. Происходит самое интересное - мы становим-

*Документальный фильм-портрет*

ся свидетелями творческого процесса. Реплики, замечания Тарковского, его неудовольствие и радость - все это позволяет проследить за тем, как рождается шедевр. Иногда происходит не очень для нас понятное - в окончательный вариант филь­ма Тарковского входят вроде бы не самые яркие варианты той или иной сцены. Почему режиссер отказался от своих блес­тящих находок?.. Следить за всем этим очень интересно. Тут и раскрывается личность героя. Хотя фильм содержит мини­мум биографических сведений, это подлинный фильм-портрет замечательного кинорежиссера. Лещиловскии был рядом со своим героем полтора года. Они вместе работали, пили, ели и путешествовали. Для документалиста это самая выигрышная позиция. Семьдесят часов отснятого материала содержали уни­кальные кадры. Лещиловскии свидетельствует: «За это время я узнал очень много важных вещей о кино. Например, то, что кинематограф - искусство эмоциональное. Кино - это не изоб­ражение, не картинки, а эмоции. Оно гораздо ближе к музыке, чем какое-либо другое искусство, потому что трактует эмоции во времени. Я вдруг вспомнил одну вещь, которая меня очень потрясла еще до того, как я познакомился с Тарковским. Я про­чел практически все книги Джозефа Конрада. Он тоже, как и я, польского происхождения. Конрад писал по-английски: это был его третий язык, а вторым - французский. Идея заключа­лась в том, что для того, чтобы писать, надо не столько владеть языком, сколько эмоциями. То же самое касается кино. Не обя­зательно быть «великим режиссером» - надо хороню чувство­вать эмоции. Когда я стал работать с Андреем, мы очень много говорили о понятии «времени». Последний раз мы с ним виде­лись в Баден-Бадене - он уже был очень болен и находился в больнице. Тарковский вдруг взял Библию и сказал: «Сейчас я тебе прочту из Экклезиаста». Это была глава о времени. Поэто­му я поместил эту цитату в начало своего фильма и всю картину построил на этой цитате»3

О проблеме времени на экране мы будем говорить ниже.

А сейчас два слова о драматургическом построении фильма Михаля Лещиловского. Мне кажется, что именно оно страдает некоторыми изъянами. Первое: в фильме есть замечательный герой - сам Тарковский. Множество достойных людей могли

256

257

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

бы рассказывать о герое. Но для данного фильма это излиш­не. Герой сам живет, действует и размышляет на наших гла­зах! Что еще нужно?.. Однако в фильме неожиданно возникает ?кена (к тому времени уже вдова) Тарковского. Умная, краси­вая и элегантная женщина появляется время от времени на эк­ране со своими совершенно необязательными, на мой взгляд, воспоминаниями. Она что-то цитирует по книге мужа. Выска­зывает свои умозаключения о роли снов в его фильмах (на мой взгляд, довольно спорные). Эта достойная женщина явно из другого фильма. И кстати, из другого времени. Ведь снята она намного позже, чем проходили съемки «Жертвоприношения». В ее словах порой проскальзывают тщеславные нотки: «мы с мужем», «наш сын»... Ее появление на экране не только ниче­го не добавляет фильму, но и вредит ему. И еще одно. Ближе к концу картины стоит очень сильный драматический эпизод. По ходу сюжета «Жертвоприношения» сгорает дом героев. Съе­мочная группа Тарковского снимает сцену пожара. Огромный дом вспыхивает и мгновенно сгорает. Вдруг выясняется, что горел он и стоящая рядом машина совсем не так, как требова­лось режиссеру. Более того — в самый ответственный момент в камере закончилась пленка. Тарковский расстроен до слез. На Свене Нюквисте лица нет. Все растерянны. Съемочная груп­па пребывает в состоянии уныния и подавленности. Проходят дни. И вдруг через некоторое время мы узнаем, что продюсе­ры каким-то чудом все-таки добыли дополнительные деньги. Снова был построен дом-декорация для того, чтобы сжечь его вторично - теперь уже по всем правилам. И следует еще один эпизод. Все горит замечательно. Пленки хватило. Съемочная группа ликует. Кадры счастливого Тарковского забыть просто невозможно. Лично я убежден, что это был бы замечательный финал фильма. Или почти финал. Здесь все так удачно сошлось вместе - наивысший градус тревоги, ожидания и счастья. Все понятно без слов. И герой тут близок зрителям, как нигде. Но... фильм будет продолжаться еще минут десять. Мы окажемся у постели Тарковского. Он еще будет говорить о роли цвета в кино и еще о чем-то. Однако самое главное уже свершилось. Авторы проскочили точку. А фильм по инерции все еще тянется, теряя энергию и силу с каждой минутой.

*Документальный фильм-портрет*

Зрителю неинтересно смотреть фильм, если он заранее пред­видит ход событий.

Определенная интрига может возникнуть или усилиться с помощью простой перестановки эпизодов. Комбинаций может быть множество. Нужно найти лучшую. То есть надо не оши­биться в композиции фильма.

Как мы уже говорили, любой фильм или телепрограмма со­стоит не только из кадров, но и из эпизодов. Расположение эпи­зодов, их последовательность диктуется драматургией. Пре­красно, если каждый новый эпизод будет как-то неожиданно развивать ход событий. Зритель не должен постоянно ощущать себя умнее авторов. Режиссер обязан готовить для него какие-то неожиданности. Маленькая учебная картина (по сути дела, фильм-портрет) «Любовь до гроба» режиссера Валентины Сере-леги благодаря точно выстроенной композиции содержит в себе несколько неожиданных поворотов.

Первый эпизод - лирический монолог героя фильма, симпа­тичного паренька, о его любви к животным. Он проникновен­но вспоминает о своих детских слезах и горе, когда у него умер хомячок. Паренек рассказывает, как он организовал похороны любимого хомячка в коробе из-под духов, с цветами и процес­сией детей со всего двора.

Второй эпизод - герой увлеченно играет со своей любимой соба­кой, тренирует ее, кормит, лечит, называет единственным другом.

Третий эпизод - кровавый собачий бой. Наш герой, как не­сколько неожиданно выясняется, - владелец и тренер бойцовс­кой собаки. Он полон азарта и страшно переживает из-за того, что собака может проиграть.

Четвертый эпизод - лирическая прогулка героя со своим по­луживым после боев псом. Парень прочувствованно рассказы­вает о своей привязанности к собаке. Они приходят на какое-то поле. Там много собачьих могил. Среди них и могилы погиб­ших собак нашего героя. Он говорит, что часто приходит сюда проведать их, своих бывших друзей.

И наконец, финал: паренек смотрит на могилы и неожиданно грустно говорит: «Какой-то я сентиментальный для этого спор­та... » А потом тяжело вздыхает и добавляет: «Но я работаю над собой!»

258

259

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

Фильм-портрет, как и любой другой фильм, не может как-то внезапно закончиться. Если картина драматургически крепко выстроена и найдена эффектная точка, только тогда режиссер может считать свою миссию выполненной. Ссылки на то, что мы работаем над документальным фильмом и не можем навязывать подлинной жизни «искусственную драматургию», - не аргумент.

Режиссер Мария Ягода довольно удачно выстроила свой учебный фильм-портрет «Убийственная красота». Но особенно выразительным оказался финал. Фильм рассказывал о симпа­тичной молодой женщине. Она беременна и вот-вот станет ма­терью. На экране героиня занята приятными и волнующими хлопотами. Покупает детские вещи. Устанавливает в доме дет­скую кроватку. Размышляет вслух о проблемах воспитания. Все у нее прекрасно. Но тревожит женщину одна вещь: она оказалась надолго оторванной от своей любимой работы. Она тоскует по своему делу. И вот почти в конце фильма мы знако­мимся с ее работой. Она - профессиональный боксер, чемпион­ка Европы. В бешеном темпе проносятся на экране фрагменты боев: нокауты, нокдауны, кровь, синяки под глазами. Хрупкие с виду женщины отчаянно молотят друг друга, стараясь уда­рить в живот, по печени....

И наконец, финал. Наша героиня стоит на пьедестале поче­та и получает золотую медаль. На спортсменку торжественно надевают роскошный чемпионский пояс. Камера медленно на­езжает на ее пояс. Пряжка пояса занимает весь экран. Потом следует наплыв (микшер). И на экране появляется то, что рас­положено «за поясом». Проступает изображение, полученное с помощью УЗИ, - еще не родившийся ребенок в утробе матери беззаботно ждет встречи с добрым и ласковым миром...

Когда режиссер ставит «Гамлета» или «Ромео и Джульетту», он понимает, что его драматургические проблемы в основном уже решены авторитетным и опытным автором.

Во время работы над документальным фильмом-портретом постоянно возникают драматургические неожиданности, к ко­торым режиссер должен быть готов. Он обязан немедленно вно­сить серьезные коррективы в свой замысел, если жизнь подбра­сывает более яркий и интересный материал.

260

*Документальный фильм-портрет*

Один пример из моей преподавательской практики.

Начинающий режиссер работал над фильмом о старом чело­веке, мастере по ремонту телевизоров и прочей бытовой техни­ки. Этот человек - инвалид, но он не смирился со своим несчас­тьем (у него не было ноги), а, наоборот, стал предпринимателем и более того - возглавил команду волейболистов-инвалидов.

Грустно и поучительно было смотреть рабочий материал и слушать записанные на пленку диалоги режиссера с его героем. Мастер на экране принимает в своем киоске зака­зы на ремонт кофемолок, электрочайников и в перерывах ведет разговор с режиссером. Он немножко рассказал о де­тстве, проведенном в детдоме. А потом стал рассказывать о своей волейбольной команде. Режиссер за кадром оживился и стал задавать вопросы: «Где играете? С кем играете? У кого выиграли? С каким счетом?..» Герою это вскоре надоело. И вдруг он, ковыряясь в каком-то поломанном пылесосе, гово­рит: «Больше всего на свете я люблю стихи... Я начал писать их в детдоме. Когда влюбился в одну девочку. Я и сейчас их помню. Могу рассказать...» Режиссер, не обращая ни ма­лейшего внимания на эти слова, тянет дальше свою резину: «Что для вас в спорте главное - победа или участие?» Герой фильма, уже не обращая ни малейшего внимания на режис­сера, начинает рассказывать о том, как однажды получил по телефону заказ и поехал на квартиру чинить телевизор. Кли­енткой оказалась та самая девочка из детдома, которую он так любил в детстве. «Я быстро починил телевизор, - расска­зывает расчувствовавшийся мастер, - а потом мы просидели целый день. Вспоминали дет-ство. И не заметили, как насту­пил вечер. Было поздно. И я поехал домой. Но уже в троллей­бусе вспомнил, что забыл в квартире свою новую отвертку - импортную, механическую... Я вернулся к своей знакомой. И так у нее и остался. Мы уже двадцать пять лет живем вмес­те...» В это мгновение режиссер энергично вклинивается в его рассказ: «А почему все-таки вы проиграли матч грекам?» Герой смотрит на режиссера как на идиота и, ковыряясь в пылесосе, грустно рассказывает о преимуществах тактики греческой команды инвалидов...

261

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

*Документальный фильм-портрет*

**МЕТОДЫ СЪЕМКИ**

Я советую избегать двух очень распространенных методов ра­боты над документальными фильмами. Они выглядят примерно так:

1. Прежде всего наснимаем как можно больше интервью с героем (или героями). А уже потом подумаем, чем бы нам их перекрыть — каким именно изображением.
2. Дикторский текст или журналистский комментарий ста­нет основой фильма. А потом мы подберем какие-нибудь кадры, чтобы проиллюстрировать сказанное.

Конечно, можно и таким образом сделать фильм. Но я по­пробую доказать, что эти пути не слишком продуктивны и ин­тересны.

Дикторский текст или журналистский комментарий абсо­лютно уместны во многих случаях. Например, когда речь идет о биографических фильмах, когда нужно рассказать о давно ушедших людях - ученых, политиках, художниках. Бывает, что и о наших современниках авторам нужно рассказать нечто такое, что сами герои о себе никогда не скажут. Поэтому вообще шарахаться от дикторского текста глупо. Мастерски написан­ный текст сам по себе может стать произведением искусства.

Я призываю к тому, чтобы избегать текста неоправданного и необязательного, когда слова заменяют экранные образы и решения. Слишком часто тексты и журналистские коммента­рии становятся чем-то вроде костылей, поддерживающих рас­падающуюся конструкцию фильма. Когда все держится лишь на тексте, это опасно. Разумеется, словами можно рассказать обо всем на свете. Но тогда роль экрана становится второстепен­ной. Изображение сводится к простой иллюстрации сказанно­го. Подобные фильмы напоминают радиопередачу. Их можно слушать из кухни. Но ведь искусство режиссера состоит еще и в том, чтобы создавать экранное зрелище.

Можно, например, приехать в деревню, прийти в гости к мес­тному учителю, усадить его за стол и долго расспрашивать его о проблемах духовности и народного творчества. Потом его слова проиллюстрировать чем-то (танцами, песнями, пейзажами). Что-то из всего этого получится. Но можно пойти другим путем. И тогда вдруг выяснится, что этот сельский учитель снимает в

свободное время за свои деньги художественный исторический фильм, в котором снимается вся деревня. И эти уникальные (костюмные! батальные!) съемки, а также все, что происхо­дит параллельно с ними (включая, разумеется, всевозможные разговоры и интервью), в тысячу раз интереснее наблюдать и слушать. Слова превратились в действие, в зрелище. Именно по этому пути пошла режиссер Анна Яровенко в своем фильме «Киномания», повествующем о съемках любительского дере­венского блокбастера.

С самого начала работы режиссер обязан установить контакт с будущим героем. Если человек по каким-то причинам не же­лает сниматься, не стоит на него излишне давить. Это впоследс­твии может боком выйти самому режиссеру. Не следует согла­шаться, когда на съемки вам выделяют лишь несколько часов. Создать настоящий фильм можно лишь в том случае, если обе стороны стремятся к сотрудничеству.

Режиссер должен уметь уговаривать, но он не должен оказы­ваться рабом ситуации, если герой капризничает.

Помните, что именно вы - автор фильма. Ведите вашего героя в ту сторону, которая вам нужна. Не обязательно рассказывать герою все детали вашего замысла, достаточно, чтобы он знал ге­неральное направление и общую идею.

Не спешите включать камеру (особенно если вы снимаете на кинопленку и располагаете хоть каким-то запасом времени). Пусть герой привыкнет к вам и к съемочной группе. Очень важно сразу же создать доверительную, непринужденную ат­мосферу. Не стесняйтесь улыбаться. Сделайте так, чтобы ва­шему герою было комфортно. Для каждого человека сам факт съемки - стресс. Какой бы уверенный вид ни имел человек, если он видит перед собой камеру, а у носа - микрофон, он на­чинает нервничать.

Самым большим стрессом для неопытного человека стано­вится тот миг, когда режиссер громко и строго командует: «Ка­мера! Начали!» Трижды подумайте перед тем, как это сказать. Лучше, когда герой вообще не знает, что съемка уже началась. Опытной и профессиональной съемочной группе достаточно од­ного взгляда друг на друга, чтобы начать снимать и писать звук.

262

263

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

*Документальный фильм-портрет*

Да так, что герой этого и не заметит. Если у вас есть радиомик­рофон-петличка, вы можете начинать общение с героем даже в какой-нибудь соседней комнате, и он вообще не догадается, что съемка (а точнее - пока еще лишь запись звука) уже началась.

Одно предостережение: этические проблемы тоже входят в компетенцию режиссера. Если человек, не зная, что его уже снимают и записывают звук, сказал вам что-то такое, что не предназначалось огласке, вы обязаны уважать его пожелания и требования.

Прекрасно, если с вами работает оператор, трепетно относя­щийся к каждому кадру. Считайте, что вам повезло. Но будьте готовы к возможной проблеме. Иногда чрезмерное увлечение изысканностью композиции или светового рисунка (а все это требует немало времени) может усилить изобразительную сто­рону отснятого материала, но в то же время нанести страшный удар по самому главному - естественному поведению и орга­ничности в кадре героя. Если на нем долго будут выставлять свет (пусть это оператор лучше делает на вас!), если вы будете корректировать композицию и просить «чуть поднять правое плечо» или слегка «наклонить корпус вперед», помните: кра­сивая картинка никогда не компенсирует вам потерю подлин­ной, естественной жизни в кадре.

Много лет назад автору этих строк пришлось снимать учено­го-эксперта, чье присутствие в фильме было крайне необходи­мо. Этот человек появился на съемочной площадке (дело про­исходило в Москве), повергнув своим видом группу в полней­ший шок. Очки с разбитым стеклом, перевязанные изоляци­онной лентой, галстук с рисунком фортепианной клавиатуры и фальшивая адидасовская клеенчатая курточка... Отклады­вать съемку было нельзя. Извиняясь и придумывая какие-то дурацкие причины (курточка рябит, разбитое стекло бликует, фортепианная клавиатура на галстуке стробит и т.д.), я надел на героя сперва свой пиджак, потом свой галстук и в заверше­ние - свои очки. Тут он стал слабо сопротивляться: у него очки «+», а у меня «-», и он ничего не видел. На героя вежливо, но строго прикрикнули. И мы сняли. Чего стоит подлинность этих кадров, нетрудно себе представить. До сих пор мне снится этот фантом в кадре...

Перед режиссером документального фильма-портрета возни­кают некоторые серьезные проблемы.

Первая: иногда хочется «художественно организовать» мате­риал, то есть вмешаться в ход событий, подсказывая и указывая герою, что именно и как он должен делать. Герой таким образом становится марионеткой в руках режиссера. Как следствие -фальшь на экране. Например, старушка-крестьянка выходит из хаты и «неожиданно замечает» съемочную группу у ворот. Фальшиво улыбаясь, бабушка приглашает «дорогих гостей» в дом. Несколько минут спустя эта же старушка станет зачем-то показывать умильно улыбающейся невестке и внукам свои старые фотографии (это нужно по замыслу режиссера). И те, косясь на камеру, сделают вид, что восхищаются и прямо-таки умирают от интереса к фотографиям, которые уже сто раз виде­ли... Подобные вещи на экране происходят, увы, постоянно. И это началось не вчера. Желание снимать постановочные кадры там, где они абсолютно не нужны, пришло к нам из далекого уже прошлого. Я как-то смотрел в киноархиве старую хронику пятидесятых годов. Там был материал о шахтере-пенсионере. Он у себя на садовом участке выращивал розы. Один кадр меня просто потряс: старый шахтер выходит из своего дома и идет к розам, подходит, рассматривает самую красивую из них. Снято это было так. Шахтер выходит из дома и идет по дорожке на нас. От нас к шахтеру навстречу бросается (по команде режис­сера) его маленький внучек и прыгает дедушке на шею. Шахтер берет внука за руку, и они продолжают идти на камеру (внучек все время поглядывает в объектив). Не доходя до камеры не­сколько шагов, они сворачивают на боковую дорожку. Камера -как выясняется в это мгновение, установленная на тележке с рельсами, - начинает движение влево и долго едет параллель­но героям. Между камерой и дедушкой с внуком проплывают разные красивые растения. У самой большой розы дедушка с внуком останавливаются. Место это точно обозначено, потому что герои входят в свет установленных тут отражателей. После этого дедушка прикасается к своей любимой розе - и немедлен­но следует трансфокаторный наезд на цветок. Если бы это был художественный фильм и дедушку играл Марлон Брандо, а мальчика - Макколейн Калкин, все было бы замечательно. Но

264

265

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

*Документальный фильм-портрет*

чудовищная фальшь этого якобы документального материала, где реальные люди выполняли «режиссерские задачи», была очевидна и смешна.

Актерские задания, пусть даже совсем маленькие, которые вы собираетесь дать героям, могут погубить вашу работу на корню. Поверьте, очень многое можно снять методом кинона­блюдения. И это будет намного интереснее и в тысячу раз досто­вернее всех любительских «инсценировок». Тем, кто не верит, предлагаю провести небольшой эксперимент. Снимая где-ни­будь в музее или картинной галерее, попросите случайных по­сетителей подойти к картине и сделать вид, что они с интересом ее рассматривают. А потом спрячьтесь и, потратив некоторое время, понаблюдайте с помощью скрытой камеры, как люди, не позируя, рассматривают полотна по-настоящему. Разница будет ошеломительной, можете не сомневаться!

Однако, как мы уже не раз говорили, нет правила без исклю­чения. Порой приходится и режиссировать людьми в кадре. И если режиссер хороший, то этого никто никогда не заметит. Есть много способов, как сохранить иллюзию документальности.

Например, в постановочных кадрах не приближайтесь слиш­ком близко к героям - так вы, скорее всего, себя выдадите. Пусть камера находится сравнительно далеко (например, мы снимаем с противоположной стороны улицы, и прохожие, и машины время от времени перекрывают нашего персонажа, или в другом случае, когда мы снимаем нашего героя в кварти­ре через полуоткрытую дверь, находясь в коридоре, - мы будто «подсматриваем» за ним, оставаясь незамеченными). В подоб­ных случаях изображение, созданное с помощью длиннофо­кусной оптики, имеет очень достоверный вид. Иногда хорошо работают какие-то вроде бы «случайные помехи». Например, кто-то на улице «нечаянно» перекрывает часть кадра или ка­мера делает вдруг «неловкую» подводку. Все эти ухищрения могут создать почти стопроцентную иллюзию достоверности.

Конечно, нужно знать меру. Если чересчур увлечься имита­цией, можно далеко зайти. Вообще-то, нас учили в детстве, что врать нельзя.

Но существует и другая опасность: вообще ничего не придумы­вать, не фантазировать, а просто плыть по течению. Мол, мы -

документалисты, что сказал герой - пусть так и будет, ничего не сказал - тоже хорошо, как оно само пойдет - так и снимем, в материал мы вмешиваться не будем и ни за что не отвечаем. Это тоже не позиция. Наша камера - это ведь не камера слежения в супермаркете, которая равнодушно фиксирует все, что попало в поле ее зрения. Режиссер - это все-таки художник. Во всяком случае, не вредно к этому стремиться.

Напомним еще раз: фильм-портрет показывает не только героя и говорит не только его словами. Это еще и взгляд на героя режиссера.

Имейте в виду: когда вы снимаете фильм-портрет, на экране возникают сразу два портрета - героя и автора-режиссера.

266

267

*Исторический портрет на экране*

*Глава 9*

Исторический портрет на экране

До сих пор, говоря о портрете, мы имели в виду фильмы о наших современниках.

Но множество замечательных людей уже давно ушли из жизни. И далеко не каждого в свое время снимала кинохрони­ка. Григорий Сковорода и Дмитрий Бортнянский родились на­много раньше братьев Люмьер. И даже тем, кто ближе к нам по времени, - Михаилу Булгакову или, скажем, Казимиру Мале­вичу - тоже не повезло остаться на экране в ярких и незабыва­емых кадрах.

Что лее делать? Можно ли в подобных случаях создать ин­тересные, захватывающие фильмы-портреты? Или, если кад­ров хроники нет, то вообще не стоит браться за фильм? Может быть, уместнее и плодотворнее написать статью или книгу?

Это серьезные вопросы. И на них есть два самых распростра­ненных ответа.

Первый: такой фильм обречен на неудачу. Ничего интересно­го сделать не удастся. Каждый может вспомнить десятки «ти­повых» фильмов такого рода: на экране будут какие-то старые фотографии, архивные документы, гравюры, изредка - пейза­жи, хроника соответствующего времени, интервью экспертов -и нескончаемый дикторский текст за кадром. Весь этот набор зрители видели множество раз. Эмоционально увлечь зрителя крайне трудно. А о «саспенсе» можно и не мечтать.

Второй ответ более оптимистичный. Ничего страшного в такой работе нет. Можно сделать неплохой и даже полезный фильм. Если зрители интересуются данной темой, то им не

268

скучно будет смотреть на все эти старые фото и документы. Послушать умных людей - экспертов и специалистов - тоже не вредно. Возможно, у нас и не получится эпохальное произведе­ние, да и рейтингами мы никого не сразим, зато сделаем что-то полезное, серьезное и познавательное.

Мне кажется, что оба эти подхода ведут в тупик.

Несколько лет назад в России широко отмечали 200-летие со дня рождения А. С. Пушкина. Этой дате, как всегда, посвя­тили множество культурных акций, выставок, конференций, художественных произведений. Немало было создано и филь­мов. На одном из круглых столов Международного телекино­форума в Ялте режиссер Сергей Соловьев заметил, что, на его взгляд, единственным выдающимся произведением, которое появилось накануне юбилея, является телевизионный сериал Леонида Парфенова и режиссера Веры Сторожевой «Живой Пушкин».

Этот фильм стал настоящей сенсацией российского телевиде­ния, вошел в золотой фонд НТВ и много раз демонстрировался разными каналами в прайм-тайм, хотя по всем признакам это самый обычный научно-популярный фильм. Более того, на про­тяжении нескольких серий нам рассказывают о том, что все мы (по крайней мере, закончившие среднюю школу) более-менее знаем! Но почему же все это так интересно? Откуда такой успех?

Попробуем разобраться.

Понимая, что одних документальных материалов для боль­шого фильма явно не хватит, авторы сериала сразу же делают решительный шаг в сторону игрового кино и телевидения.

Это немедленно породило множество упреков со стороны лю­бителей чистоты жанра. Кое-кто стал сокрушаться, что в филь­ме мало настоящего Пушкина, формальные изыски, мол, вы­теснили подлинный документализм, а на экране вообще доми­нирует не Пушкин, а ведущий фильма Леонид Парфенов, что очень нескромно.

К проблеме чистоты жанра мы вернемся чуть позже. Это воп­рос важный теоретически и практически. Один из манифестов прославленного датского кинорежиссера Ларса фон Триера «Догментальное кино» касается именно этой проблемы. Но обо всем этом ниже.

269

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

Если бы авторы «Живого Пушкина» встали на путь чистой до­кументалистики, то наверняка мы познакомились бы в фильме с выдающимися учеными-пушкинистами, увидели бы интер­вью с ними, послушали бы, что думают о великом поэте наши сограждане, побывали бы на всевозможных празднествах, ему посвященных. Возможно, встретились бы с потомками поэта.

Если бы авторы «Живого Пушкина» взяли курс на научное исследование темы, то мы, наверное, узнали бы о том, как фор­мировался его талант, кто оказал на него влияние, как склады­вался творческий путь мастера.

Скажем, один из классических советских научно-популяр­ных фильмов «Рукописи Пушкина» был построен всего лишь на том, как после десятка правок рождались знаменитые стро­ки поэта. В кадре не было ничего, кроме выписывающихся по­этических строчек. Они зачеркивались, снова восстанавлива­лись. Заменялись слова. Мы становились свидетелями и как бы соучастниками творческого процесса, напряженного поиска. И все это происходило до тех пор, пока не рождались всем зна­комые бессмертные стихи. Несмотря на подобный минимализм художественных средств, это было чрезвычайно ярким и инте­ресным зрелищем. И кроме того, имело под собой солидную на­учно-исследовательскую базу.

Авторы сериала «Живой Пушкин» нашли свой собственный путь. Они сделали фильм по своим законам, и там уже не на­пелось места ни заслуженным ученым-пушкинистам, ни на­следникам поэта, ни академическим исследованиям.

«Живой Пушкин» - это в значительной степени игровой фильм.

И поэтому обвинения в нескромности автора-ведущего просто неуместны. Леонид Парфенов здесь не просто журналист, кото­рому захотелось покрасоваться на экране в собственном филь­ме. Он - актер, исполнитель. Он играет сразу две роли: рассказ­чика и в какой-то степени самого Пушкина. Парфенов в своем фильме «стилистически» напоминает Пушкина. Он создает образ, похожий на пушкинский (или онегинский!). На экране живой человек - ироничный, артистичный, наблюдательный, с мгновенной реакцией и цепким умом. Словом, человек талан­тливый. А это и есть самое интересное на свете зрелище.

270

*Исторический портрет на экране*

Первое, что отличает эту работу, - авторская интонация. Если бы не было этой легкой, ироничной (впрочем, времена­ми и трагической) интонации, пушкинской интонации, фильм превратился бы в многочасовую лекцию.

Легко и непринужденно авторы «Живого Пушкина» перено­сятся в своем рассказе с чрезвычайно серьезных вещей - вос­стания декабристов или с войны 1812 года - на светский треп о художествах юного повесы-поэта или на изучение любовных побед и поражений героя. В каком-то ином фильме это могло бы восприниматься как непростительная легкомысленность. Но в тональности разговора о Пушкине, предложенной автора­ми фильма, это вполне органично. Вспомним, что и в «Евгении Онегине» есть масса примеров мгновенного перехода от лирики к сарказму, от трагедии к пародии, от философских раздумий к болтовне о моде, кулинарии и прочих несерьезных вещах.

«Живой Пушкин», несмотря на то что сделан «к дате», абсо­лютно лишен пафоса. Зрителю давно надоели фальшивая па­тетика, экзальтация. Когда авторы стоят перед своим героем на коленях, уставившись на него со слезами на глазах, - это не лучшая авторская позиция.

Создатели «Живого Пушкина» делают все от них зависящее, чтобы не превратить поэта в икону. Порой они позволяют себе цитировать малоприятные для героя характеристики и оценки современников. Тем интереснее смотреть. Тем объемнее стано­вится герой.

Леонид Парфенов мастерски использует прием, когда для создания общей картины той или иной эпохи он складывает мозаику из больших и маленьких фактов, событий, деталей. Эта мозаика отличала еще его давнюю программу «Намедни». Тогда в ней рядом запросто оказывались, скажем, дрматичес-кие события Карибского кризиса, советская мода на плащи «болонья», победа советских фигуристов Людмилы Белоусовой и Олега Протопопова, появление первых «запорожцев» и так далее. И весь этот коктейль не только не раздражал, а, наобо­рот, создавал очень точное и объемное представление о том вре­мени и эпохе. Нечто подобное можно наблюдать и в других про­ектах Леонида Парфенова, например, в «Российской империи» (об этом сериале мы поговорим подробнее чуть позже). «Живой

271

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

Пушкин» построен как увлекательный коллаж из рассказов о любовных страданиях, неосуществленных бизнес-проектах, человеческой неблагодарности, африканских страстях, безум­ных выходках и тщетных надеждах на счастье.

Авторы «Живого Пушкина» постоянно помнят о том, что кино (и телекино) должно быть зрелищем. Они не успокаивают себя тем, что делают всего лишь познавательную ленту, мол, любители Пушкина будут довольны, если в сотый раз полю­буются несколькими известными живописными портретами, увидят архитектуру старого Петербурга и услышат бессмерт­ные строки поэта.

В очень сложных условиях «дефицита изображения» авторы фильма делают все возможное, чтобы превратить свое произведе­ние из нудной говорильни в эффектное и изысканное зрелище.

Первый эпизод - ключ к драматургическому и режиссерско­му построению фильма.

Эфиопия - родина предков поэта. Именно здесь начинается фильм. В какой-то нищей захолустной эфиопской деревушке среди колоритной толпы появляется ведущий Леонид Парфе­нов и тут же заявляет о том, что «Пушкин - он и в Африке Пуш­кин» . Следующее замечание ведущего о том, что все мальчики в Эфиопии похожи на маленького Пушкина, мгновенно находит свое подтверждение в крупных планах маленьких эфиопов.

В первых же кадрах фильма авторы заявляют не только тему, но и правила игры: ироничный, порой даже легкомысленный тон, который сразу же привлекает к телевизору не только вы­сокоинтеллектуальных ценителей изящной словесности, но и гораздо более широкую аудиторию.

Успех фильма во многом определила яркая фигура ведущего.

Журналист Леонид Парфенов будет вести рассказ на протя­жении всех пяти серий, оказываясь в разных местах и коммен­тируя развитие событий.

В первых кадрах, в нищей эфиопской деревушке, ведущий появится одетым по моде позапрошлого века - в сюртуке. Чуть позже, в сегодняшнем Петербурге, Парфенов будет прогули­ваться по улицам не только в сюртуке, но и в цилиндре. Он не играет Пушкина. Но что-то пушкинское (или онегинское) в нем есть. Это игра. И зритель с удовольствием включается в эту за-

*Исторический портрет на экране*

бавную и необычную игру. Уже самый первый проход Парфе­нова в сюртуке по эфиопской деревне (когда ведущий рассказы­вает о детстве поэта) воспринимается как концертный номер, своеобразный аттракцион. Еще раз напомню о «монтаже ат­тракционов».

Когда-то Сергей Эйзенштейн утверждал, что каждый эпи­зод фильма должен быть ударным «аттракционом», то есть чем-то поражать зрителя, удивлять, активно воздействовать на него, выводить из спокойного, безразличного созерцания. Он должен действовать как неожиданный удар. И тогда эти яркие, желательно контрастные по настроению эпизоды, уси­ливающие друг друга, произведут на зрителей неизгладимое впечатление.

Авторы «Живого Пушкина» действуют именно в этом духе.

Только закончился драматичный эпизод об унизительной жизни поэта в ссылке, как начинается контрастный по настро­ению, почти эстрадный номер в исполнении Парфенова - сцена у Бахчисарайского фонтана. Оказывается, этот фонтан, по мне­нию ведущего, не так уж красив и эффектен. Парфенов тут же находит в Бахчисарайском дворце фонтан покрасивее. Но им никто не любуется. Люди равно душно пробегают мимо. И спе­шат к тому, воспетому в стихах. И ничего, что из знаменито­го неказистого фонтана еле капает ржавая вода. Люди несут цветы к нему. И возлагают букеты к фонтану, придуманному Пушкиным.

Еще одна авторская находка, которая безошибочно сраба­тывает и увлекает зрителей. Это включенные в ткань фильма «любительские кинокадры», якобы запечатлевшие Александ­ра Сергеевича в разные годы жизни. Время от времени на эк­ране появляются кадры, имитирующие любительскую (вось­мимиллиметровую) пленку. Мы видим маленького Пушкина, убегающего от своего воспитателя. Потом станем свидетелями заигрываний юного поэта с разными дамами. Увидим, как он примеряет новые туфли, как буйствует в бильярдной, и многое другое. С точки зрения серьезного академического исследова­ния все это полная ахинея. Но неожиданные поступки, кото­рые «совершает» на наших глазах Пушкин, делают его фигуру живой, реальной и очень симпатичной. Мы прекрасно пони-

272

273

*Роман ШИРМАН, Алхимия режиссуры*

*Исторический портрет на экране*

маем, что все это игра, неприкрытая мистификация. Но в этих придуманных кадрах непосредственности, озорства и эмоций намного больше, чем в знакомых портретах и гравюрах поэта, которые мы видели уже тысячу раз.

Есть в фильме еще одна линия: документально-исторические свидетельства. Разумеется, подобный фильм не может превра­щаться в собрание курьезов и анекдотов. Частично важная и се­рьезная информация исходит от ведущего Леонида Парфенова. Но в фильме есть и архивариус, роль которого исполняет Лев Дуров. Его персонаж не то чиновник, не то служитель какого-то старинного архива. Время от времени он зачитывает строки из огромного фолианта - всевозможные свидетельства о жизни Александра Сергеевича. Антураж соответствующий: на актере мундир пушкинских времен, фолиант лежит на ярко-зеленом сукне старинного письменного стола.

Хотя в «Живом Пушкине» благодаря его мозаичной конс­трукции может происходить все, что угодно, авторы мотиви­ровали появление архивариуса. Еще на заставках-отбивках эпизодов появляется рука, открывающая старинную книгу с жизнеописанием поэта. Время от времени возникают названия глав: «Детство», «Лицейские годы» и др. Лев Дуров остро и ин­тересно ведет свою роль. Это не просто обычный диктор, кото­рый, наконец, обрел руки, ноги, голову и появился на экране. Это роль яркая и многокрасочная. Архивариус сам растерян и смущен, когда читает свидетельства, выставляющие великого поэта не в лучшем свете. Он светлеет и радуется каждой меткой фразе Пушкина, о которой вспоминают современники. Он уд­ручен и расстроен грязными намеками, смущен человеческой неблагодарностью и низостью. Смотреть на актера, наблюдать за ним не менее любопытно, чем слушать его тексты.

Наконец, еще одна драматургическая и режиссерская линия: фрагменты из художественных фильмов, посвящен­ных Пушкину.

Они тоже включены в авторскую игру. Режиссеру неинтерес­но просто-напросто цитировать чужие фильмы. Он поступает хитрее. Это будто бы документальные кадры из жизни Пушки­на. Они обработаны определенным образом и потому мелькают на экране в стиле старой хроники. Как в старинном кинотеат-

ре, рамка кадра все время «гуляет». Изображение искусно ис­порчено царапинами, засветками. Всем понятно, что это такая же «хроника», как и «восьмимиллиметровые съемки Пушки­на-малыша» . Но все эти авторские аттракционы создают на эк­ране эффектное и занимательное зрелище.

Леонид Парфенов и сам время от времени разыгрывает актер­ские сценки. Это также выделяет его из огромного ряда журна­листов-ведущих, нередко появляющихся на экране без веских на то причин.

Вот, например, Парфенов разыгрывает сценку, в которой юный взволнованный лицеист Дельвиг встречает на лестнице знаменитого поэта Державина. В другом эпизоде, пробираясь в глубоком снегу, Парфенов рассказывает и показывает, что про­исходило во время фатальной дуэли.

Слово в кадре и за кадром доминирует в фильме.

Но авторы делают все мыслимое и немыслимое, чтобы слово постоянно сопровождалось действием.

Рассказ о том, как мчался Пушкин со своим секундантом к месту дуэли, Парфенов ведет во время проезда по этому же пути. В других эпизодах ведущий окажется в комнатах, где жили ли­цеисты, появится на борту парусника, будет грести в лодке, ста­нет подниматься по лестнице в пушкинской квартире и т.д.

Авторы строят свое произведение как постоянный монтаж аттракционов.

Чего стоит хотя бы эпизод борьбы многих африканских стран (среди них Чад, Судан и др.) за право считаться родиной поэта. Авторы включают в фильм колоритный репортаж о торжест­венном собрании по случаю двухсотлетия Пушкина в Эфиопии, где поэта тоже считают своим. И заканчивается этот торжест­венный вечер просмотром фильма «Арап Петра Великого», и нужно видеть, как восторженно встречают эфиопы появление на экране покрашенного мосфильмовской ваксой Владимира Высоцкого, играющего прадеда великого российско-эфиопско­го поэта Пушкина.

«Живой Пушкин» - не единственный пример того, как ав­торы фильмов-портретов о выдающихся мастерах прошлого обращаются к выразительным средствам игрового кино и теле­видения.

274

275

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

Творчество одного из ведущих российских документалистов Андрея Осипова дает немало примеров сочетания документа­листики и игрового кино.

Его фильм «Голоса» посвящен Максимилиану Волошину. Он рассказывает о коктебельском доме поэта. О голосах, кото­рые живут в этом доме, - голосах поэта и его матери, Черуби-ны де Габриак и Марины Цветаевой, голосах красных моряков и белых офицеров, которые, сменяя друг друга, поочередно пытались расправиться с хозяином. Интересным и изыскан­ным стало звуковое решение фильма. Мы услышим строки из писем, фрагменты допросов и лирические исповеди. Большие драматические сцены режиссер строит на закадровых голосах, которые «живут» в доме.

Но режиссер не упускает из виду изображение. Оно столь же изысканно (оператор И. Уральская). В эпизоде обыска дома ре­волюционными матросами субъективная камера решительно врывается в комнату. На вопрос революционеров, кто тут хозя­ин, отвечает якобы сам Максимилиан Волошин - мы слышим его голос и видим его лицо. Но тут же понимаем, что это всего лишь фотография поэта. Но она так снята, так освещена и взята в таком ракурсе, что в первый момент создается полная иллю­зия того, что хозяин вновь вернулся в свой дом.

Авторы стремятся пластически соединить все элементы изоб­ражения. Они так снимают Коктебель, что создается полная иллюзия съемок 1919 года. Они не просто «царапают» пленку. Они так выстраивают композицию, находят такой свет, чтобы изображение максимально напоминало манеру съемок про­шлого века.

Не так давно автору этих строк пришлось работать над филь­мом, который тоже условно можно назвать фильмом-портре­том. Речь идет о фильме «Леопольд».

Мы уже говорили о том, какие трудности возникают перед режиссером, если никакого изображения его героя не осталось на пленке. Еще больше проблем возникает в случае, если и са­мого этого героя никогда на свете не было. «Леопольд» -фильм-мистификация. Это псевдобиографическая лента, которая якобы рассказывает о жизни и бурной деятельности писателя

276

*Исторический портрет на экране*

Леопольда фон Захер-Мазоха. Этот писатель сто семьдесят лет назад родился во Львове и вошел в историю благодаря знамени­тому термину «мазохизм».

Этот фильм - попытка разобраться не столько в жизни реаль­ного Леопольда, сколько в нашей собственной жизни. Почему мы так легко покоряемся силе, чужому влиянию, почему так легко отдаем в чужие руки свою свободу и умудряемся полу­чать наслаждение даже тогда, когда над нами совершают самое настоящее насилие?

Мазохизм - дело серьезное. Это не просто какое-то извраще­ние. Его суть знакома многим.

Я пытался создать экранный образ выдуманного человека (несколько раз предупредив зрителей: авторы не несут ответс­твенности за точность фактов, цитат и всего прочего, - мы все время посылали зрителям месседжи - не верьте нам на слово, с вами играют, вас провоцируют, будьте настороже!).

Мы с оператором Михаилом Лебедевым создавали образ на­шего героя, пародийно используя обычные штампы и приемы биографических фильмов. Обычная хрущевка стала особня­ком, в котором почти двести лет назад родился наш персонаж. Однако, когда камера проникала в интерьер этого дома, вни­мательный зритель мог узнать комнаты киевского Дома-музея Михаила Булгакова на Андреевском спуске. «Спальней» мате­ри Леопольда стала белоснежная «спальня Елены Турбиной». Единственное, что в ней изменилось (при монтаже), - это поя­вившаяся на стене огромная картина, якобы «любимая карти­на» матери Леопольда, - «Иван Грозный и сын его Иван».

Серьезным тоном мы сообщали, что фонограф сохранил для нас голос Леопольда. И тут же это демонстрировали: сквозь треск и хрип до зрителей и слушателей доносился далекий мужской голос, что-то говорящий по-английски. На самом деле это было сообщение с Луны американского астронавта Нейла Армстронга.

Роль матери Леопольда у нас исполнила знаменитая «Неиз­вестная», а роль отца-алкоголика сыграл не менее знаменитый портрет композитора Мусоргского.

Требовалось показать на экране и самого героя. Мы сделали это с помощью старинных фотографий, на которых мужчины в сюртуках, мундирах и фраках сидели и стояли в изысканных

277

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

*Исторический портрет на экране*

позах. Правда, все эти фотографии были разорваны на куски. Ни на одной из них не было видно головы. Дикторский текст сообщал: это все, что чудом сохранилось от снимков Леополь­да. Разъяренный Шопен порвал все его фотографии, обнару­жив тайную переписку Леопольда с Жорж Санд...

«Леопольд» — это своего рода пародия на биографический фильм-портрет. Мы демонстрировали некоторые популярные штампы и пользовались ими в своих целях. Впрочем, свои штампы (а можно сказать: приемы, способы ведения рассказа, излюбленные ходы) есть и в вестернах, мелодрамах, комедиях. Говорят, плохой актер от хорошего отличается тем, что **у** одно­го всего три штампа, а у второго - триста.

И наконец, немного теории.

В этой главе мы говорили о том, как режиссеры энергично (порой просто-таки нахально!) вторгаются в реальность и транс­формируют ее так, как им заблагорассудится.

Зрителям, в общем-то, безразличны теоретические построе­ния. Им важно, чтобы было интересно смотреть. Но они хотят понимать: что же они все-таки видят - правду или вымысел?

Серьезные теоретики обеспокоены постоянно происходящей в последние годы «раздокументизацией факта». Часто возни­кают дискуссии о том, что режиссеры уничтожают самое глав­ное в документалистике - достоверность. Говорят о **том, что** нынче игровые фильмы снимают как документальные, а доку­ментальные как игровые.

Не остался в стороне от этих жарких споров и знаменитый датский кинорежиссер Ларе фон Триер. Хотя сам он докумен­тальных фильмов прежде не снимал. Несколько лет назад Ларе фон Триер создал свой очередной творческий манифест. На этот раз он был посвящен документальному кино и, по мысли фон Триера, был адресован профессиональным режиссерам-доку­менталистам. Как всегда, манифест Ларса фон Триера в зна­чительной мере был вызовом, художественной провокацией. Резонанс он вызвал большой. Хотя последователей оказалось немного. Но сама проблема настолько важна, что я позволю себе пространную цитату из творческого манифеста Ларса фон Триера под названием «Догументальное кино» (название на­поминает его предыдущий манифест «Догма», в котором речь

шла о съемках игровых фильмов). Фон Триер пишет о вещах, над которыми размышляют все более-менее серьезные режис­серы-документалисты. Впрочем, каждый из них находит свой ответ. Но сейчас слово Ларсу фон Триеру:

**«ДОГУментальное кино**

**Мы ищем что-то, что находится между фактом и вымыс­лом. Поскольку вымысел ограничен нашим воображением, а факты — нашей проницательностью, изображаемая нами час­тица мира не может быть заключена в «историю», не может она быть рассмотрена и с некоей «точки зрения».**

**То, чего мы ищем, может быть обретено в реальном мире, от­куда творцы вымыслов черпают вдохновение, а реальные жур­налисты пытаются описать его, хотя им это не удается. Они не могут показать нам правдивую реальность, поскольку их ос­лепляют технологии. Они и не хотят этого, поскольку техноло­гия стала их целью, отодвинув содержание на второй план.**

**Догументализм оживляет чистое, объективное и правдопо­добное. Он возвращает нас к ядру, назад, к сути нашего бытия.**

**Документальные кино и телевидение, которые становятся все более манипулируемыми, которые пропускают сквозь свои фильтры операторы, монтажеры, режиссеры, теперь должны быть похоронены.**

**Здесь вводится нижеследующая гарантия содержания доку­ментального фильма:**

**Цель и содержание всех документальных проектов «Догмы» должны быть поддержаны и рекомендованы на стадии написа­ния сценария, как минимум, семью людьми, компаниями или организациями, которые можно счесть жизнеспособными и ответственными за свои действия. Содержание и контекст иг­рают первичную роль в Догументализме, формат и выражение в этом процессе вторичны.**

**Догументализм воскресит веру как публики в целом, так и каждого зрителя в отдельности. Он покажет мир свежим в фо­кусе и не в фокусе.**

**Догументализм — это выбор. Вы можете выбрать веру в то, что видите в кино и на телевидении, или вы можете выбрать Догументализм.**

278

279

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

**Код догументалиста для «Догументализма»:**

1. **Все места съемок должны быть открыты и обозначены (это должно быть сделано посредством текста, сопровождаю­щего изображение. Здесь содержится исключение из правила номер 5. Весь текст должен быть читабельным).**
2. **В начале фильма должны быть обозначены задачи и идеи режиссера (это должно быть показано «актерам» фильма и съемочной группе прежде, чем начнутся съемки).**
3. **Концовка фильма должна состоять из двух минут свобод­ного самовыражения «жертвы» фильма. Одна лишь «жертва» самостоятельно должна определять содержание и одобрять эту часть завершенного фильма. Если в фильме нет противостоя­ния между авторами и участниками, в нем нет «жертвы» или «жертв». Это следует объяснить отдельным текстом, который должен быть вставлен в конец фильма.**
4. **Все «синхроны» должны быть отделены друг от друга за­темнением длиной в 6—12 кадров (кроме тех случаев, когда они снимались в режиме реального времени на несколько камер одновременно).**

**5) Манипуляция звуком и/или изображением не должна  
иметь места. Любые фильтры, художественное освещение и/  
или оптические эффекты строго запрещены.**

**6) Звук никогда не должен записываться отдельно от съемок, и  
наоборот. Соответственно дополнительные звуки, будь то музы­  
ка или диалоги, не должны добавляться при последующем мик­  
шировании.**

1. **Реконструкция замысла или режиссирование актерами неприемлемы. Добавочные элементы, такие, как сценогра­фия, запрещены.**
2. **Любое использование скрытых камер запрещается.**
3. **Никогда не должны использоваться архивные материалы или съемки, произведенные для других программ»**

***Ларе фон Триер. «2еп1гора Кеа1», май 2001 года»1*** Нетрудно заметить, что сказанное Ларсом фон Триером в этом манифесте абсолютно зачеркивает большинство из того, о чем уже говорилось и еще будет сказано в этой книге. Ситуа­цию спасает лишь одно: сам Ларе фон Триер постоянно первым же и нарушает свои собственные строгие манифесты.

*Глава 10* «Опасно свободный человек»

**В** этой главе я хочу рассказать о некоторых эпизодах моей не­давней режиссерской работы над фильмом «Опасно свободный человек». Фильм этот был тепло принят, получил несколько престижных наград. Но мною сейчас движет не желание вос­кресить приятные минуты. Цель этого рассказа состоит в том, чтобы проследить за тем, как рождаются (или умирают) те или иные режиссерские решения, как трансформируется замысел в процессе съемок и монтажа. Мы уже об этом говорили, но мне бы хотелось повторить кое-что, пользуясь реальными примера­ми из собственной практики.

Когда мне предложили снять часовой фильм о Сергее Парад­жанове, я поначалу задумался.

Я отлично знал, что до меня уже снято немало фильмов о вы­дающемся кинорежиссере. Многие из них я видел. Буквально накануне вышла на экраны большая картина о Параджанове, снятая в России к юбилею мастера. Я отчетливо понимал, **что** для меня как режиссера ситуация складывается очень невыиг­рышная. Что нового и уникального могу сообщить зрителям я, если публика, интересующаяся творчеством Параджанова, уже все давно знает?! Снятые ранее фильмы рассказывали о пресле­дованиях Параджанова властями, о его таланте художника, о тя­желой болезни, о годах заключения, о замечательном Музее Па­раджанова в Ереване, о фильмах режиссера (и в первую очередь о «Тенях забытых предков»), о философии его фильмов, о парал­лелях с творчеством выдающихся режиссеров России и Италии, о замечательной супруге Сергея Иосифовича и о многом-многом другом. Фильмы о Параджанове снимали его ученики, коллеги и даже родственники. Чем же я могу привлечь внимание? Чем

280

281

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

могу удивить? Я лично Мастера практически не знал. И потому находился в растерянности.

Единственное, что меня интриговало, - это смутное ощуще­ние того, что Параджанов в жизни был не совсем таким, каким его чаще всего изображают на экране. Большинство фильмов, которые я видел, повествовали о мужественном и даже суро­вом борце с коммунистическим режимом и советскими услов­ностями, убежденном демократе и глубоком мыслителе. Кора Церетели, давний друг режиссера и редактор многих фильмов Сергея Иосифовича, как-то сказала мне с раздражением: «Па­раджанов не был ни Сократом, ни академиком Сахаровым!» А Роман Балаян, возмущаясь монументальной пафосностью ре­гулярных юбилейных воспоминаний о Параджанове, как-то заявил: «Он был опасно свободным человеком!» Эта замеча­тельная формула и стала названием моего фильма, за что я в очередной раз приношу благодарность Роману Гургеновичу.

Я решил сделать о Параджанове легкий и веселый фильм (не без грусти, конечно, но без пафосной трагедии!). Я слы­шал о замечательных импровизациях режиссера, о его устных рассказах, розыгрышах, шутках. Меня поражала фантазия этого неутомимого и неугомонного человека. Ирония, сарказм, фантазия были его оружием и способом реагировать на окру­жавшую жизнь. То, что жизнь любого человека полна непри­ятностей и невзгод, - это не новость. Многие тяжело болеют. И, к сожалению, абсолютно все умирают. Вовсе не это в жизни Сергея Иосифовича самое удивительное и потрясающее. Стиль жизни Параджанова, этого человека-оркестра, карнавального персонажа, его феерические выдумки и буйная фантазия - вот это по-настоящему интересно. Этому можно завидовать. Этому можно пытаться учиться. Но повторить нечто подобное вряд ли

кому удастся.

Трагикомедия - вот таким представлялся мне наш будущий фильм. Самое главное, чтобы мы не стояли на коленях перед бронзовым монументом классика. И еще важнее - чтобы мы не били перед ним поклоны со слезами на глазах.

Я рассказал о своих соображениях автору сценария Сергею Тримбачу и нашел его полную поддержку (несмотря на то, что в сценарий пришлось внести кое-какие изменения). Такой старт

282

*«Опасно свободный человек»*

сделал гораздо осмысленнее наш **подготовительный период.** Мы перестали заниматься «всем» Параджановым и сконцент­рировались на том, что меньше известно: его устное творчество, не опубликованные замыслы, какие-то яркие житейские ситу­ации. Параджанов был человеком с отменным чувством юмора. Стало понятно, что такие же остроумные люди должны быть и на экране. Мы стали искать именно их. И многих нашли. Полу­чили с их помощью новую порцию уникального материала.

Я еще раз посмотрел вышедший накануне большой фильм о Параджанове (его как раз повезли в Канны, что не добавляло мне оптимизма...). И вот тут-то я понял, что меня в этой работе смущало. Этот большой серьезный фильм был сделан на одной трагической ноте. Мне это не нравилось. Но более важным ока­залось даже не это. Я не мог принять подобное **режиссерское решение.** Оно было чересчур реалистическим. Этот «реализм» мало вязался с личностью столь яркого и далекого от бытописа­тельства человека, как наш герой. Приведу пример. В увиден­ном мною фильме есть отрывок из параджановской «Исповеди», где Параджанов повествует о том, как в центре Тбилиси «наша светлая солнечная власть решила снести кладбище и устроить Парк культуры». Далее Сергей Иосифович рассказывает о том, как все его покойные родственники пришли жить к нему в квар­тиру и очень переживали из-за того, что не знали, где находится милиция и как можно прописаться. Весь этот фантасмагоричес­кий рассказ соткан из лирики, фантастики, нежного юмора и откровенной ненависти к советской власти. Ясно, что никако­го реализма тут нет и в помине. Тем не менее в документальном фильме о Параджанове этот блестящий параджановский теке?г был проиллюстрирован самым простым и незатейливым спосо­бом. На экране было старое тбилисское кладбище. Открывалась какая-то дверца в железной оградке. Торчали вокруг кресты с об­лупленной краской. И так далее. Это, с моей точки зрения, было не то. Стилистика Параджанова требовала других решений. Не столь лобовых. Если за кадром говорят о кладбище, то на экране вовсе не обязательно должно быть натуральное кладбище...

Итак, мне стало понятно, О **ЧЕМ** мы будем делать фильм. Предстояло как можно быстрее определиться и с тем, **КАК** мы все это будем снимать.

/^ 283

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

Режиссерское решение пришло еще в подготовительном пе­риоде. Стало ясно, что мы должны сделать фильм-коллаж. Кол­лажи очень любил сам Параджанов (об этом мы подробнее пого­ворим во второй части книги). Следовательно, подобный прием не будет надуманным и неорганичным. Коллаж дает огромные возможности режиссеру. Ведь нашего героя давно нет в живых. Мы не можем встретиться с ним, наблюдать за ним, разгова­ривать с ним (как это делал, например, Михаль Лещиловский, снимая фильм о Тарковском). У нас есть лишь скудные кадры хроники, побывавшие уже в десятках фильмов, и известные всему миру фотографии. Коллаж в изображении позволит нам комбинировать все эти элементы самым неожиданным обра­зом. Коллаж в драматургии, в самом построении фильма позво­лит нам избежать унылого биографического сюжета: родился -учился - женился - боролся... Коллажное построение позволит мгновенно перескакивать с чего угодно на что угодно. Коллаж создаст нужную нам атмосферу игры, фантазии. Коллаж под­разумевает наличие чувства юмора как у автора произведения, так и у зрителя. Это близко к Параджанову и потому, на мой взгляд, весьма уместно в нашем фильме.

Один из ключевых принципов, которому мы постоянно следо­вали в работе над картиной, - мы не должны рассказывать о том, что и без нас зрители знают. Поэтому, скажем, о «Тенях забытых предков» в фильме буквально три слова. Правда, очень хороших. Самым тщательным образом были отобраны участники фильма. Это было не так просто. На экран буквально рвалось множество народу, который клялся в своей любви и верности Сергею Иосифовичу. Вообще, замечено: после смерти великого человека откуда-то появляется множество его друзей, учени­ков и последователей. Просто загадка: кто же это при жизни покойного его предавал, унижал и преследовал?.. Разобраться во всем этом нам очень помог кинорежиссер Роман Балаян. Его очень любил Параджанов. В свою очередь совсем еще молодой режиссер всегда поддерживал опального коллегу, ничуть не смущаясь тем, что и на него, начинающего кинематографиста, может пасть тень сомнительной дружбы с «отщепенцем».

Итак, мы еще в подготовительном периоде определили, что в фильме снимаются:

*«Опасно свободный человек»*

* Кора Церетели, киновед, верный соратник Параджанова, с которым она создавала последние его фильмы,
* киновед Инна Гене, вдова режиссера Василия Катаняна, который записал многие случаи из жизни Параджанова,
* поэт Иван Драч, сотрудничавший и друживший с режиссе­ром,
* блистательный тбилисский фотограф Юрий Мечитов, автор знаменитых во всем мире снимков режиссера,

•директор уникального Музея Параджанова в Ереване, очень интересный человек и остроумный рассказчик Завен Саркисян,

• актриса Алла Демидова, которую очень любил Параджа­  
нов, он создавал для нее уникальные шляпы.

Также в фильме приняли участие актриса Софико Чиаурели и театральный режиссер Юрий Любимов.

У нас в фильме не было никаких экспертов, критиков-теоре­тиков и вообще людей со стороны. Снимались только близкие Параджанову люди, тесно связанные с ним всевозможными и часто неожиданными событиями. Так, Софико Чиаурели не только играла роль поэта в фильме «Цвет граната», но и в ка­честве депутата Верховного Совета СССР была общественным защитником на очередном судебном процессе над Параджано­вым. Знаменитый Юрий Любимов стал невольным виновником последней отсидки Сергея Иосифовича. Поэт Иван Драч вы­ступал у нас главным свидетелем того, как ненавидел чтение Параджанов. Драч в свое время безуспешно пытался прочесть режиссеру вслух фрагменты из «Маленького принца» Экзю­пери. Великий режиссер засыпал на второй странице. Сергей Иосифович утверждал, что сам Довженко просто умолял его: «Постарайтесь поменьше читать. Литература вам мешает!» (мне кажется, что это место в фильме больше всего нравится моим студентам).

Почти сразу же возникла традиционная для подобных фильмов проблема: дефицит яркого и захватывающего изоб­ражения. Синхронные интервью не могут быть единствен­ным спасением. Как всегда, когда приходится снимать филь­мы о людях, уже ушедших, встает вопрос: **что будет на эк­ране?** Ситуация осложнялась еще и тем, что накапливался

284

285

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

интереснейший - по тексту! - материал, который непонятно, как нужно было экранизировать. Тут были и удивительные, забавные, трогательные истории, которые рассказали Инна Гене и Кора Церетели, и то, что я прочел в воспоминаниях Василия Катаняна. Как все это перенести на экран? Переска­зывать неинтересно. А изображения никакого нет. Что же де­лать? Как экранизировать, например, вот такие замечатель­ные рассказы:

**\* \* \***

— В школе я учился плохо, — рассказывал Параджанов. — По  
ночам у нас все время были обыски. И пока милиция поднималась  
по лестнице, родители заставляли меня глотать золото, брилли­  
анты, сапфиры, изумруды и кораллы... Милиция, конечно, ниче­  
го у нас не находила... А утром меня не отпускали в школу, пока  
из меня не выйдут все драгоценности, сажали на горшок, сквозь  
дуршлаг. И так мне приходилось пропускать уроки.

**\* \* \***

— Папа подарил маме богатую котиковую шубу, — вспоминал  
Параджанов. — И потом они всю жизнь ее прятали от НКВД.  
Мама надевала шубу дважды. Первый раз ночью, на крыше  
дома, когда в Тбилиси пошел снег. Второй раз — на похороны

отца. В августе.

**\* \* \***

— Стою с другом у Кремлевской башни, — рассказывал Па­  
раджанов. — Хочу Сталина увидеть. И вдруг вождь в окне руку  
поднимает и нам машет. Да так нежно, по-доброму. Мы просто  
обалдели. А потом узнали. Работал наш любимый Иосиф Вис­  
сарионович. Писал за столом: «Расстрелять! Расстрелять!»  
Рука затекла, он ее поднял, потряс кистью. А потом опять пи­  
сать стал: «Расстрелять! Расстрелять!»

**\* \* \***

— Выхожу как-то во двор, — вспоминал Параджанов, — и  
вижу: соседская бабушка крутит гоголь-моголь и умоляет свое­  
го внука Резика съесть его. Тот не хочет. Я на него прикрикнул.  
Он взял стакан и стал раскручивать гоголь-моголь в обратную  
сторону. Сначала появился желток, потом яйцо, за ним цыпле­  
нок и, наконец, курица! Бабка, по-моему, окочурилась.

*«Опасно свободный человек»*

**\* \*\***

— Один режиссер говорит мне, — вспоминал Параджанов. —  
«Хочу «Кармен» поставить. Начало гениальное. Открывается  
занавес. Кармен сидит с ногами на столе и курит...»

Я говорю: «Чепуха! Пусть она лучше лежит в огромной кро­вати. Входит Хосе. Приближается к ней и вдруг начинает чи­хать. Кармен возмущена. А он остановиться не может. Она же на табачной фабрике работает. От нее за версту табаком несет!»

**\* \* \***

— Я придумал балет. Для Большого театра! — рассказывал  
Параджанов друзьям. — Постановка в честь семидесятилетия  
Октябрьской революции. По роману Горького «Мать». Напи­  
сал заявку: «Двенадцать картин создадут балетно-психологи-  
ческую гармонию становления революционера Павла Власо­  
ва и прозревающей матери. В основе музыки — детские хоры,  
революционные гимны, частушки, переплясы и церковные  
песнопения. Композитор Родион Щедрин или Гия Канчели. В  
роли матери — Майя Плисецкая. Грандиозный финал. Аресто­  
ванный Павел протягивает руки к Ниловне (Плисецкой). Зво­  
нят колокола. Из-под колосников к Ниловне спускается... Га­  
гарин!» (Плисецкая сказала: «Будем считать, что я этого даже  
не слышала!»)

•А\* \* *■к*

Любимов сдавал новый спектакль. Кажется, ЦК принимал. Рожи мрачные. Гадости говорят. Параджанов встает и заяв­ляет: «Гениальная вещь! Поздравляю! Если вас выгонят, не расстраивайтесь. Я столько лет не работаю, и ничего. Папа Римский мне посылает алмазы, я их продаю и на эти деньги живу!»

* Папа Римский тебе ничего не присылает! — закричал Ка­танян.
* А мог бы! — ответил Параджанов.

**\* \* \***

— Когда я еще был студентом ВГИКа, — вспоминал Парад­  
жанов, — я пошел на парад. Я нес портрет Сталина. Думал,  
может быть, Сталин меня заметит и выпустит из тюрьмы моего  
папу. Но тут вдруг поднялся страшный ветер. Меня понесло,

286

287

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

**как под парусом. Портрет помялся и запачкался. Я отправил его маме и написал, чтобы она продала этот замечательный портрет соседу. Я стал ждать денег от мамы. Два месяца ждал. Чуть с голоду не помер. Пишу ей письмо: «Где деньги за порт­рет, мама?» А она отвечает: «Какой портрет? Я постирала ту грязную тряпку, что ты прислал. И давно эту простыню тебе обратно послала. Ты же на ней спишь!»**

**\* \* \*** — **Меня пригласила к себе голландская королева, — рассказы­вал Параджанов. — Во дворце мне понравился туалет. В моем тбилисском туалете в щели задувал ветер, крыша протекала. И петь было нельзя — мешал соседям. А тут хорошо, тепло-Только кнопки и рычаги непонятные. Там я понял: теплый ту­алет — вот что нужно «Надежде XXI века».**

Поначалу мы решили проиллюстрировать каждую такую ис­торию серией рисунков. Сделать что-то вроде комикса, расска­за в картинках. Пригласили известного художника, классика украинской анимации Радну Сахалтуева. Его фильмы «При­ключения капитана Врунгеля, «Остров сокровищ» и другие, в которых он был художником-постановщиком, широко извест­ны. Эскизы Радны Филипповича нам очень понравились. Это было смешно, абсолютно в духе Параджанова. И именно в том стиле, к которому мы сами стремились. Так, например, на эс­кизах художника маленький Параджанов, который (согласно его собственному рассказу) вынужден был регулярно глотать семейные драгоценности и бриллианты, был изображен в ко­ротеньких штанишках, пионерском галстуке и тем не менее при бороде и лысине. Увидев эти эскизы, мы вскоре решили не ограничиваться статичными рисунками, а сделать несколько настоящих анимационных мини-фильмов. К художнику Са-халтуеву присоединился Артем Сухарев. И началась работа над анимацией, которая не была запланирована сметой **и** на которую не давалось дополнительное время. Все это делалось на чистом энтузиазме. Нужно было сделать так, чтобы наша анимация более-менее органично вплеталась в структуру доку­ментального фильма. Все анимационные вставки отбивались в начале и в конце раскрывающимся и закрывающимся старин-

*«Опасно свободный человек»*

ным театральным занавесом. Это подчеркивало театральность параджановских фантазий. Расположенные на примерно рав­ном расстоянии друг от друга, анимационные истории с опре­деленной периодичностью появлялись в фильме, придавая ему своеобразный ритм и стиль. Конечно, была опасность: фильм мог развалиться на разнородные по фактуре элементы, стать эклектичным. Но принятое решение делать фильм-коллаж разрешило многие сомнения. В коллаже, как мы уже говори­ли, можно совместить все, что угодно.

Разумеется, необходимо было с самого начала фильма дого­вориться со зрителями о **правилах игры, о той стилистике,** в которой мы собирались работать. Поэтому наша коллажная ма­нера была заявлена с первых же кадров.

Коллаж очень помог нам еще в одном случае.

Мы, естественно, искали архивные материалы. В конце кон­цов, мне удалось найти несколько очень любопытных кадров и синхронов Сергея Иосифовича. В одном из них он в Венеции, приехав на кинофестиваль, метался по своему номеру и сокру­шался: «Где мой друг Феллини? Почему он до сих пор не при­ехал? Где его очаровательная супруга Джульетта Мазина? Где Тонино Гуэра? Где пицца? Где спагетти? Где, наконец, «Амар-корд»?» В другом случае это были кадры (мы нашли их в Музее Параджанова в Ереване), где наш герой сетует на засилье без­дарностей в советском кино, на то, как после смерти Довженко многие обрадовались - сравнивать их стало не с кем, и теперь они сами начали гордо ходить, «как Довженко» Было еще много интересных фрагментов: о роли жен великих режиссеров, об отношении Параджанова к Тарковскому. Все это было очень хорошо. Плохо было другое. Ужасное техническое состояние этих кадров, снятых любителями в конце восьмидесятых годов примитивными камерами в формате УН8. И попали в наше распоряжение не оригиналы записи. Эти кадры уже множест­во раз перегонялись. Пленка давно стала сыпаться. Словом, **с** технической стороны это был стопроцентный брак. Но кадры-то и слова Параджанова уникальны. И мы решили использо­вать эти кадры, вписав их в наши экр1шные коллажи. Ведь если дать такой технически несовершенный кадр не на весь экран, а только небольшим квадратиком (или овалом, или кругом),

288

289

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

вписанным в какое-то другое высококлассное изображение, ог­рехи материала можно скрыть. Предварительно почистив и по возможности восстановив уникальные кадры с Параджановым, мы стали вписывать их во всевозможные композиции. Так в одном случае изображение говорящего Параджанова появилось в раме картины, висящей на стене его комнаты (сама картина неожиданно вытеснялась изображением говорящего Параджа­нова). В другом случае мы нашли коллаж Сергея Иосифовича, в котором он заменил головы у двух нарисованных художником-классиком персонажей. Оригинальные лица Параджанов заме­нил фотографиями Тарковского и самого себя. Мы тут же обыг­рали этот коллаж. И фотографическую голову Параджанова в свою очередь заменили его же говорящей головой. Получилось забавно и органично. На дефекты видео никто не обратил ни ма­лейшего внимания. В третьем случае мы вписали видеопортрет Параджанова в зеркало его шкафа (будто это отражение). Таким образом, мы не только спасли бесценный видеоматериал, но и усилили стилистическую манеру собственного фильма, еще раз подчеркнув коллажность нашей работы.

Несколько слов о съемках синхронных интервью.

Вопрос, кого снимать и о чем именно говорить, был решен еще на стадии подготовительного периода. При съемках, разу­меется, немедленно возник классический для режиссеров воп­рос: где и как снимать? Просто посадить человека у стола или перед книжным шкафом? Или придумать что-нибудь более ори­гинальное? Для каждого случая должно быть свое решение. В эпизоде с Корой Церетели мы решили, что съемка у нее дома будет наиболее правильным решением. Дело в том, что Кора Давидовна обладает огромными материалами, знает множест­во историй, массу интересных случаев из жизни Параджанова. Она была рядом с ним в самые важные периоды его жизни. Поэ­тому мы хотели создать ей наиболее удобные, комфортные усло­вия, чтобы она рассказывала как угодно долго и подробно, не от­влекаясь ни на что постороннее. И чтобы нам не мешало ничто: ни задувание микрофона ветром на улице, ни шум машин, ни прочие помехи. Так мы и сделали. Снимали ее дома. Единствен­ное, что я позволил себе, так это время от времени менять точки съемки в квартире. Скажем, часть разговора велась на кухне,

*«Опасно свободный человек»*

часть — в комнате. Через какое-то время мы и в комнате стали менять точки, чтобы фон и композиция кадров были по возмож­ности разными. Делали это не хаотически, а лишь тогда, когда явно заканчивался рассказ об одном эпизоде и разговор перехо­дил на что-то другое. Это позволило даже в столь скудных ус­ловиях заметно разнообразить изображение. Я понимал, что долгие разговоры за столом выдержать на экране будет трудно. Поэтому именно для этих эпизодов особенно тщательно искал любые иконографические материалы. Так, например, Кора Це­ретели рассказывала об опасном инциденте, когда их с Парад­жановым преследовала возбужденная толпа в Стамбуле (дело происходило во время трагических событий в Нагорном Караба­хе). Для этого эпизода я искал (и нашел!) изобразительные ма­териалы в самых разных местах и даже городах! Во-первых, мы нашли коллаж самого Параджанова, на котором он изображал поход с Корой Церетели по ночному Стамбулу. Нашли мы и за­писку с угрозами, которую передали в ту ночь режиссеру мест­ные экстремисты. Нашли фотографии Параджанова и Церетели в ночном Стамбуле. Нашли, наконец, автопортреты режиссера в восточном стиле. Кое-что из этого было обнаружено в Киеве, кое-что - в Москве и Ереване. А все вместе позволило сделать яркий по изображению и цельный эпизод.

Совсем иначе мы действовали при съемке в Тбилиси фотогра­фа Юрия Мечитова. Мы не были ранее знакомы. Но я видел его знаменитые фотографии Параджанова. Слышал, что Мечитов - отличный рассказчик. Когда мы приехали в его тбилисскую квартиру, там уже все было подготовлено для съемки. На столе разложены фотографии, стояло кресло хозяина, в котором он должен был сидеть. Кажется, даже свет стоял. Хозяин - заме­чательный фотомастер - отлично понимал, как и что должно быть в кадре. На кухне уже готовили праздничный обед в нашу честь. Эта квартира, в которой только что закончился ремонт, сияла красотой и свежестью. Но после первых же^минут разго­вора с хозяином я понял, что снимать его дома за столом будет просто преступлением. Юрий Мечитов, живой и темперамен­тный человек, ни секунды не находился в покое. Он темпера­ментно жестикулировал, носился по квартире, рассказывал страшно смешные и забавные вещи. Он постоянно находился в

290

291

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

движении. Я еле упросил Юрия покинуть гостеприимную квар­тиру и поехать с нами в старый город, чтобы там где-нибудь на натуре снять наш разговор. Поначалу он сопротивлялся. И жена, кажется, обиделась: стол накрыт, в кварире так хорошо, а мы куда-то уезжаем. Я настоял, и мы все же поехали. Неиз­вестно куда. Проезжая по старому городу, Юрий вдруг оживил­ся и говорит: «А вот на этой улочке я когда-то снял замечатель­ный кадр, как Сергей Иосифович подпрыгивает». Я сразу же вспомнил этот знаменитый снимок. Мы остановили машину. Вышли. Мечитов стал носиться по переулку и показывать, где стоял он, где Параджанов, что кто тогда говорил и как появился на свет снимок, известный во всем мире. И это было настолько живо, интересно и эмоционально, что через минуту уже стояла камера на штативе и мы снимали эти забавные воспоминания. Я думаю, что этот эпизод - лучший в картине. А если бы **я** не настоял и мы так и остались бы сидеть в комнате у стола... В том же переулке Мечитов, между прочим, заметил, что рядом на­ходится улица Коте Месхи, где жил Параджанов. Естественно, через пять минут мы были уже там. Накануне я мучительно со­ображал, как нам снять дом Параджанова. Не хотелось просто снимать мертвые стены и мемориальную доску. Я искал какое-то решение, что-то живое, какой-то ход. Это было непросто. Ни­кого мы там не знали, и съемка виделась мне весьма туманно. А тут вдруг такое везенье. Не успели мы войти во дворик дома Параджанова, как на шею Мечитову бросились соседи - его старые знакомые. Мечитов стал нашим провожатым, гидом-переводчиком и просто-таки шоуменом. Он тут же сцепился в споре со старожилами. Они стали утверждать, что Параджанов не хотел быть похороненным в Ереване. Мечитов (тбилисский армянин) стал темпераментно доказывать, что Параджанов во­обще не хотел быть похороненным - он хотел жить... Так поя­вился еще один живой и эмоциональный эпизод.

Казалось бы, такая простая вещь, как выбор места для интер­вью, может оказаться решающей в судьбе эпизода.

Еще один пример **выбора места для синхронного интервью.**

Мы должны были снять друга Параджанова, бывшего заклю­ченного, который сохранил теплые отношения с режиссером до самой его кончины. Этот человек согласился сниматься и сооб-

292

*«Опасно свободный человек»*

щил, что приедет к нам в Москву всего на один час. Жил он где-то в Подмосковье. Я сразу же стал уговаривать его принять нас у себя. Меня интересовала атмосфера его дома, и вообще мне казалось, что там снимать будет интереснее. По каким-то неиз­вестным причинам он категорически отказался. И согласился приехать лишь к нам в гостиницу. Это повергло нас в уныние. Снимать в гостинице было ужасно. Казенная атмосфера. Стена, **голый** стол... Мы сами были в Москве гостями. Куда мчаться с героем, где его снимать? В нашем распоряжении был всего лишь час. Мы сидели в номере гостиницы «Мосфильмовская» с оператором Эдуардом Тимлиным и соображали, что делать. Я фантазировал о том, как здорово было бы снять его где-ни­будь на фоне старой заброшенной зоны, чтобы атмосфера была соответствующая. Но откуда тут зона в центре Москвы? Да и времени на поиски не оставалось. Оператор внимательно слу­шал мои фантазии, глядя куда-то за мою спину, а потом сказал: «Повернись и посмотри в окно!» Я обернулся и глазам своим не поверил. Прямо за окном тянулась высокая красная кирпич­ная стена. Сверху над ней была натянута колючая проволока. Местами порванная, она кое-где свисала вниз. Какие-то со­оружения, похожие на сторожевые вышки, торчали по углам. Барак с выбитыми стеклами темнел за стеной. Естественно, что через полчаса мы уже снимали интервью с бывшим заключен­ным под этой стеной. Иллюзия того, что мы оказались на месте старой зоны, была полной. И все это благодаря внимательному взгляду оператора!

При съемке интервью важно не только место, не только то, что говорит человек. **Но** и то, **КАК он это делает.** Каждый режиссер знаком с распечатками синхронов - это стенограммы всего, что наговорили персонажи во время съемок. Потом весь этот текст размечают цветными маркерами, выбирая самые точные и за­конченные фразы и мысли. С помощью расшифровок можно из пяти предложений сделать два. Можно лаконичнее построить текст, выбросив все лишнее. Я очень не люблю работать с этим распечатанным текстом. И стараюсь им не пользоваться вооб­ще. На бумаге не видно выражение лица героя, его эмоциональ­ное состояние. По тексту может быть все выстроено правильно. Но если нет жизни в глазах, нет эмоций, все эти правильные

293

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

слова ничего не стоят. А вот если что-то меня поразило при про­смотре (или записи) интервью, я и так это запомню. Без всяких расшифровок. Кто-то из великих писателей сказал: «Я ничего не записываю в записные книжки. Хорошие мысли приходят в голову так редко, что я и так их все помню!» Я тоже помню все стоящие места из снятых синхронов (как правило, их бывает не так уж много). Лучшее нужно использовать. Все остальное -безжалостно убирать.

Несколько примеров по данному поводу.

Мы записывали для нашего фильма воспоминания о Парад­жанове двух замечательных кинорежиссеров. Один - клас­сик узбекского кино. Другой - классик грузинского кино. Оба живут и работают нынче в Москве. Как назло, оба в назначен­ный день съемки были страшно заняты - они заканчивали свои телесериалы. Ежеминутно звонили их мобильники, влетали ас­систенты с какими-то срочными бумагами. Появлялись мрач­ные продюсеры и страшными глазами показывали нам: пора немедленно заканчивать все эти интервью, работа стоит! Наши герои честно пытались сосредоточиться, но мысли их были да­леко - это было видно. Где-то у Фридриха Ницше есть фраза о том, что человек может говорить все, что угодно, но если при­глядеться к его глазам, они расскажут обо всем гораздо точнее слов. Задолго до изобретения крупного плана и кинематографа вообще немецкий философ сформулировал важнейший для ре­жиссеров принцип.

Один из двух наших героев рассказывал очень смешную историю из времен своей молодости. Его вызвали в ЦК Ком­партии Узбекистана и сказали: «Вы - подающий надежды молодой режиссер, мы вами гордимся. Но пора наконец снять что-то стоящее. Мы поручаем вам сделать картину о Влади­мире Ильиче Ленине! Идите и работайте!» Молодой режиссер пришел в ужас и помчался в Киев к своему старшему другу Параджанову за советом. Параджанов на несколько минут задумался и сказал: «Соглашаться нельзя - потеряешь лицо! Но и отказываться нельзя - погубишь карьеру... Надо что-то придумать...» И Параджанов придумал. Он сказал, что раз уже есть фильмы «Ленин в Польше», «Ленин во Франции» и «Ленин в Швейцарии», нужно написать заявку на фильм

*«Опасно свободный человек»*

«Ленин в тюрьме». Он продиктовал молодому узбекскому ки­норежиссеру заявку, основанную на якобы найденных в архи­вах партии засекреченных документах о том, какие ужасные вещи проклятый царизм с помощью заключенных-уголовни­ков и жандармов-садистов проделывал с молодым Ильичом в тюрьме... Когда это прочли в ЦК Компартии Узбекистана, там оторопели. Через месяц вызвали молодого режиссера и стро­го сказали: «Вы еще слишком молоды, чтобы поднять такую важную и ответственную тему, как ленинская... Что вы там хотели снимать - про Тамерлана? Ну и снимайте!» Режиссер был счастлив. И по сей день он благодарен Параджанову. Вся эта история была нами записана, но в фильм не вошла. Состо­яние рассказчика было рассеянным, никакого драйва не было и в помине. И весь юмор куда-то выветрился. Все мои монтаж­ные ухищрения ни к чему не привели. Пришлось выбросить из фильма весь этот эпизод.

Похожая ситуация сложилась и со вторым режиссером. Он рассказывал о том, как в Тбилиси в гости к Параджанову при­ехал Марчелло Мастроянни. И в этом случае служебные заботы так явно отражались на лице нашего рассказчика (а мы никак не могли перенести съемку на другой день!), что при монтаже я ос­тавил из всего пространного монолога только пару первых фраз:

* *Я пришел к Сергею Иосифовичу и сказал: к тебе вечером хочет прийти в гости Марчелло Мастроянни.*
* *А кто это? — спросил Параджанов.*
* *Как это «кто»? Не валяй дурака. Это Марчелло Мастроянни!*
* *Не знаю я никакого Марчелло Мастроянни...*

Дальше (вместо длинного и путаного рассказа) вступал голос диктора, который подхватывал эту историю (на экране сначала шли фотографии вальяжно раскинувшегося на диване Парад­жанова, а затем фоторепортаж о пребывании в его доме велико­го итальянского актера).

Диктор:

- *Всю ту ночь Параджанов стучал в двери соседкам и кри­  
чал: «Ты мечтала увидеть Марчелло Мастроянни? Выходи!  
Он к тебе приехал!» Соседки открывали двери и, увидев перед  
собой живого Мастроянни, тут же падали в обморок.*

294

295



*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

Вместо корявого интервью получился короткий и динамич­ный эпизод, всегда вызывающий смех.

Режиссер на протяжении всего периода работы над фильмом должен быть предельно внимательным и собранным. Иногда стоит лишь пропустить мимо ушей случайно оброненную фразу или не обратить внимания на какой-то попавшийся на глаза ар­хивный кадр - и можно упустить бесценный материал.

Два примера.

Когда-то еще в подготовительном периоде я увидел кадры любительской съемки. Параджанов примеряет в гостинич­ном номере какой-то халат. И говорит своему собеседнику (по­хоже, иностранцу), что рукав очень узкий и его толстая рука не пролезает - ведь этот халат был когда-то сшит для самого Надир-шаха. Качество видеоматериала было ужасное. И я от­бросил эти кадры. Спустя пару месяцев Кора Церетели на съем­ке вдруг начала рассказывать: «У Параджанова был халат. И он его всем показывал. Говорил, что стоимость этого халата на аукционе огромная. Ведь, как он заявлял, «эта ткань касалась тела самого Надир-шаха!» На самом деле этот халат сшила ему моя соседка Ляля из лоскутков, собранных по всему дому...» Естественно, мы тут же снова бросились за некогда проигнори­рованными нами видеокадрами с этим историческим халатом. В результате получился забавный и эффектный эпизод.

Еще один случай. Правда, это уже происходило на съемках фильма «Казнить палача». В просмотровом зале провинциаль­ного израильского музея демонстрировали кадры старой хрони­ки почти пятидесятилетней давности, запечатлевшей судебный процесс над нацистским преступником Адольфом Эйхманом. На экране время от времени появлялся молодой симпатичный майор израильской полиции. Он сидел, обхватив голову рука­ми. На левой руке майора был отчетливо виден концлагерный номер. И сидящая передо мной в кинозале женщина вдруг ска­зала вполголоса своей соседке: «Я его знаю. Он был когда-то у нас в гостях... Такой интересный человек...» Через час я уже звонил Михаэлю Гиладу, человеку уникальной судьбы. Уроже­нец Польши, он мальчишкой попал в Освенцим, чудом выжил, войну закончил советским офицером. Как гражданин Польшей он смог после войны переехать в Палестину. Стал майором по-

*«Опасно свободный человек»*

лиции и одним из лучших следователей страны. Гиладу пору­чили заняться расследованием преступлений Адольфа Эйхма-на. После поимки нацистского преступника он лично охранял его. Если бы я не обратил внимания на случайную реплику женщины в кинозале, мы лишились бы бесценного материала. Наш новый герой оказался историком. И мы снимали не только его самого, но и уникальные документы и фотоматериалы, ко­торые он нам любезно предоставил.

Мы не раз говорили, что режиссер должен быть безжалос­тен в отборе материала. И с точки зрения его художественных достоинств, и нередко с этической стороны. Мне передали уни­кальные кадры Параджанова, снятые любительской камерой в парижском госпитале. Там великий режиссер умирал. Его сни­мали через стекло палаты. Он лежал, подключенный к каким-то аппаратам, опутанный проводами. Звучала за кадром француз­ская речь. Потом врач прогонял оператора. Всего несколько се­кунд материала. Через пару дней Сергея Иосифовича не стало. Я много раз смотрел эти кадры. И этот зксклюзив вызывал у меня стойкое неприятие. Не только потому, что наш фильм был совер­шенно иным по духу, настроению и философии. Мне казалось, что подобные кадры вообще не должны фигурировать на экране. Будь они хоть тысячу раз уникальные и эксклюзивные. Знаю, что есть другая точка зрения. Более популярная нынче. Я пишу эти строки в те дни, когда на всех каналах новостей, с первых страниц всех газет прямо на меня смотрит умирающий в страш­ных муках бывший подполковник ФСБ Александр Литвиненко. Впрочем, накануне вечером в программе «Сегодня» на неузнава­емо обновленном канале НТВ показали (с повтором и рапидом!), как во время соревнований гибнет под копытами лошадей китай­ский наездник. Комментатор спортивных новостей при этом ни к селу ни к городу начал острить и цитировать популярную песню, вспоминая, что же это там доносится «из-под топота копыт»... А появившаяся тут же дикторша улыбнулась безмятежной улыб­кой и радостно попрощалась со зрителями. Как говорят, правда, уже на другом российском телеканале: такие времена...

296

297

**ЧАСТЬ ВТОРАЯ**

АЛХИМИЯ РЕЖИССУРЫ

*Глава 11*

Режиссер Артур Пелешян и дистанционный монтаж

Армянский режиссер-документалист Артур Пелешян давно причислен к классикам. Его фильмы («Начало», «Мы», «Оби­татели» , «Времена года», «Наш век» и др.) необычны по замыс­лу и форме. Уникален и сам автор, сочетающий в себе таланты тонкого поэта и глубокого аналитика.

Его фильмы хорошо известны искушенной публике престиж­ных мировых кинофестивалей. И почти незнакомы обычным зрителям. Несколько доступнее широкой аудитории теорети­ческий труд Артура Пелешяна под названием «Дистанцион­ный монтаж». Он был опубликован.

Но обо всем по порядку.

Часто, произнося слова «документальное поэтическое кино», подразумевают нечто неопределенное. Как правило, это что-то кра­сивое, без слов, наполненное музыкой, выразительными пейзажа­ми и туманным смыслом. Как получается у режиссеров это самое «поэтическое кино», тоже не всегда понятно. Иногда «поэтические приемы» у некоторых авторов вдруг превращаются в свою проти­воположность. И вместо поэтического фильма на экране возникает самая настоящая пародия - претенциозная и высокопарная.

Фильмы Артура Пелешяна поэтичны и музыкальны. И это не общие слова. Его фильмы задуманы и *построены* по за­конам музыки и поэзии. Как же режиссером создается «поэ­зия» на экране?

*Режиссер Артур Пелешян и дистанционный монтаж*

В фильмах Пелешяна нет привычного сюжета, нет и какого-то определенного главного героя. Рассказать, о чем повествует тот или иной фильм режиссера, очень непросто. Можно, конечно, сказать, что «Начало» - это фильм о революции. Там действует и Ленин, и толпы пролетариев. В фильме мы увидим множест­во людей разных эпох и стран, мчащихся куда-то сломя голову, протестующих, ликующих, на что-то надеющихся, опять куда-то бегущих... «Мы» - это фильм об армянском народе. Правда, и это заявление мало что проясняет. Кстати, в обоих фильмах закадрового текста нет. Синхронных интервью тоже нет. Так что автор явно не желает простыми и доступными словами из­ложить зрителю все свои мысли. Он ищет другой способ.

Поэтический.

Как же режиссером создается этот поэтический язык?

Известный критик и философ Михаил Ямпольский утверж­дает, что Артур Пелешян из фильма в фильм использует неко­торые мотивы, которые складываются в определенный автор­ский лексикон:

«Вот некоторые из наиболее часто повторяющихся мотивов: толпа, бегущие люди или животные, горы, взрывы, облака, крупные планы лиц, иногда застывшие в стоп-кадрах, движу­щиеся машины, самолеты, катастрофы, домашние животные - и т.д. Из этих мотивов режиссер складывает разные по тема­тике тексты, но, переходя из фильма в фильм, они порождают неоспоримое единство образного мира армянского художни­ка... Повторы мотивов у Пелешяна - это аналоги поэтических параллелизмов, с помощью которых в его фильмах возникает объемная «поэтическая картина мира»^

Артур Пелешян принципиально не снимает то, что очень здорово и лихо научились снимать современные документа­листы, - непричесанный быт, какие-то случайные и необяза­тельные события, житейские мелочи, беглые зарисовки. Все это режиссера абсолютно не интересует. В этом смысле он не документалист. Впрочем, он и сам себя не называет докумен­талистом. Он открыто признается в том, что часто занимается инсценировкой. Большинство документалистов в наше время ни за что в этом бы не сознались. А Пелешян без тени сомнения

298

299

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

вставляет в документальные эпизоды специально срежиссиро­ванные кадры. Причем делает это так, что отличить документ от инсценировки невозможно. Напомню, что во многих телеви­зионных документальных сериалах - о преступлениях, спаса­телях и т.д. - игровые эпизоды, восстанавливающие реальные события, режиссерами как-то отбиваются: то ли цветом, то ли титрами, то ли спецэффектами. Пелешяну этот путь кате­горически не подходит. С помощью многократного контрати-пирования кинопленки (процесса, похожего на многократную перезапись одного и того же видеоматериала) автор добивается того, что доснятые постановочные кадры ничем по характеру изображения уже не отличаются от старой хроники или от кад­ров, снятых в других местах и в другое время. Итак, Пелешян добровольно признается в смертном грехе современного доку­менталиста. Даже сто лет назад в этом лишь нехотя признавал­ся один из родоначальников кино Жорж Мельес, снимавший с актерами «документальную» хронику о том, как, скажем, казаки расправляются с восставшими российскими пролета­риями или как якобы коронуют британского монарха. Вот уже почти пятьдесят лет критики упрекают блистательного доку­менталиста Романа Кармена в том, что он, снимая фильм о не­фтяниках Каспия, «восстановил» события. Он снял игровой эпизод (хотя и с реальными персонажами) - пожар на буровой вышке в открытом море.

Артура Пелешяна все вышесказанное не смущает. Он утверж­дает, что понятие «художественный» фильм намного шире и богаче, чем понятие игровой фильм. И напоминает слова Чер­нышевского: прекрасно нарисовать лицо и нарисовать прекрас­ное лицо - две совершенно разные вещи.

Итак, повседневного быта в фильмах Пелешяна почти не увидишь. Зато увидишь другое. Еще раз обратимся к исследо­ванию Михаила Ямпольского:

«Пелешян отбирает для своих фильмов лишь то, что имеет некое родовое, обобщающее значение. Взрывающиеся скалы, мчащийся поезд или человеческая толпа отменяют прихотли­вую вязь индивидуального. Даже человеческие лица трактуют­ся подчеркнуто типажно. Зато немногое, что отобрано режис­сером, представлено в фильмах с исчерпывающей полнотой.

*Режиссер Артур Пелешян и дистанционный монтаж*

Если в «Нашем веке» он строит монтажные цепочки из хроники воздушных и прочих катастроф, то, кажется, он отыскал в ар­хивах все их варианты, запечатленные на пленку. Сгорают ди­рижабли и воздушные шары, один за другим падают на землю самолеты, летят обломки сталкивающихся автомобилей, вре­заются друг в друга железнодорожные составы и т.д. Пелешян не просто отбирает сходные по тематике фрагменты, не только строит из них ряды, но и представляет их с избыточной щед­ростью. В «Начале» есть десятки вариантов бегущих людей и мятущихся толп, в «Обитателях» - не менее изобильные серии изображений бегущих и гибнущих животных. Фильмы строят­ся по принципу исчерпывания заданного ряда»2

Как утверждают многие критики и теоретики, повторы мо­тивов у Пелешяна - это первое, что сближает его творчество с поэзией. Он создает не фильмы об освоении космоса или о при­чинах революции - он создает, как было уже отмечено, поэти­ческую картину мира.

Есть вещи, которые режиссера Пелешяна не интересуют по определению.

Например. Он снимает фильм «Мы». Фильм об истории, судьбе и глубинных корнях армянского народа. Надо обла­дать определенной режиссерской смелостью, чтобы в подобном фильме не снять ни одного памятника старины. Тем более что в Армении в этом смысле есть что снимать... Но режиссера инте­ресовали не живописные и величественные руины и памятни­ки, а некая «кардиограмма народного духа и характера»

Режиссер, работая над фильмом «Мы», отказался еще от од­ного соблазна. Кстати, вызвав этим массу нареканий. На него даже обиделись. Почему в фильме не показана красочная наци­ональная специфика? Где приготовление национального шаш­лыка-кебаба?! Где игра в нарды? Где папахи?..

Великий соотечественник Пелешяна и наш земляк Сергей Параджанов как-то заметил по схожему поводу: дети в горных армянских селах очень любят хлеб и терпеть не могут лаваш, а лаваш больше всего любят командированные, которые на два дня прилетают в Ереван и ищут экзотику.

Итак, туристско-экскурсионных мотивов в фильме не было.

А было совсем другое.

300

301

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

Земля Армении, увиденная чуть ли не из космоса. Взрываю­щиеся горы и жизнь, будто зарождающаяся на наших глазах. Маленькая девочка с недетским взглядом - кадр, который про­ходит через весь фильм.

Огромный эпизод «Великие похороны».

Большой эпизод прибытия на родину армянских репатриантов.

Эпизод страшной резни, устроенной турками в 1915 году.

Кадры войн и насилия, снятые в разные годы во множестве стран.

Артур Пелешян так рассказывает об особенностях своего под­хода и о требованиях к материалу:

«При отборе материала для этого фильма главным было не фактическое содержание кадра, а его образное звучание. Съем­ки реальных фактов дополнялись постановочными съемками, так что во все ответственные эпизоды включены кадры срежис­сированной массовки. Таков эпизод «Великие похороны», где моей задачей было создать обобщенное, собирательное пред­ставление о том, как народ воздает дань скорби и вечной памяти своим лучшим сыновьям, отдавшим народу свою жизнь... Это относится и к финальным эпизодам встречи репатриирован­ных, где было важно выразить тему братского воссоединения. В обоих случаях специально доснятые кадры создавали необхо­димую точность эмоционального и смыслового звучания»3

Нелегко описывать фильм, подобный пелешяновскому «Мы». Но без подобного описания будут непонятны режиссерс­кие ходы Артура Пелешяна.

Фильм «Мы» начинается со своеобразного вступления: сле­дует очень сильный по напряжению и драматизму эпизод. На экране ритмично появляются то черные кадры (черные про­клейки), то статичные кадры величественных гор. Каждый раз появляющиеся после черноты горы оказываются к нам все ближе. Кадры чередуются в жестко заданном ритме. Этот всту­пительный эпизод внезапно завершается впечатляющими мощ­ными кадрами - у нас на глазах огромные скалы взрываются. И в тот же миг под звуки морского прибоя и реквиема на экран врываются кадры, запечатлевшие огромные массы людей. На наших глазах из величественных холодных скал будто рожда­ется взрывом жизнь. Не так ли рождалась Вселенная?..

*Режиссер Артур Пелешян и дистанционный монтаж*

Поэтический фильм и описывать надо поэтически.

Тонкий исследователь искусства Георгий Гачев вспоминает свое впечатление от фильма «Мы»:

«Так сквозь прорези облаков возникает видение и настраивает­ся антенна на лицезрение Земли. Но вот отстоялась взболтанная муть - и застыла голова: лик людской. Дитяти. Девочки. Но как будто седой - с такими же клочковатыми растрепанными прядя­ми, как у старухи-сивиллы... И она все смотрит, девочка, а пряди олос развеваются = соборные нити душ - линии жизней наро-а... И внедряется в душу, как архетип, праматерь армянства,

залегает там как субстанция и вечный фон всех последующих раскатов кадров... Кино обладает этим даром символизации: пре­вратить каждую вещь - в вещую... И все кадры в фильме «Мы» выдержаны на этом патетическом уровне вещих созерцаний, огда все, что ни попадает в кадр: пот на щеке, мышца, искры, амень, шурф, колесо - заражается от него всевидением и всеве-,ением и начинает излучать из себя сущностную энергию и ви­дится как образ - праобраз, вещь - архетип. Так что миропости-жение и философствование посредством зрелищ-видений-идей, где кадр = понятие, - вот что совершается в фильме «Мы»4

Но как же так получается у режиссера, что кадры становят­ся символами, а их монтаж превращается в чарующую магию? Какова технология этого мастерства?

Кое-что относительно отбора материала режиссером Пелешя-ном мы уже выяснили.

Остановимся на особенностях его монтажа. Начнем с сущес­твенного, хотя и не самого главного. О главных монтажных от­крытиях Артура Пелешяна речь пойдет в конце этой главы.

Анализируя свой собственный фильм, режиссер отмечал, что, отбирая материал, прежде всего искал кадры образные, способные передавать обобщения. И когда монтаж был закон­чен, выяснилось: в фильме практически отсутствуют средние планы. Фильм «Мы» в основном состоял из крупных и общих планов. Режиссеру крупные планы казались намного вырази­тельнее, чем средние, на которых объект окружен множеством бытовых деталей. Вышеупомянутая девочка, снятая на сред­нем плане в песочнице или на кухне, вряд ли бы напоминала сивиллу или праматерь армянского народа.

302

303

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

Артур Пелешян из своего опыта делает несколько теорети­ческих и практических *выводов:*

«Многие считают, что крупный план нельзя непосредствен­но монтировать с общим, что их можно склеивать только через средний план. Однако это правило оказалось мифом, выдуман­ным нормативом. Возможности монтажа, по моему убежде­нию, бесконечны. Кто может отрицать, что вполне возможно смонтировать сверхкрупный план человеческого глаза с общим планом Галактики? Мне кажется недостаточным и тот взгляд, что крупный план будто бы предназначается для ближайшего рассмотрения той или иной детали. Функции крупного плана шире, он способен нести в себе смысловой акцент, способен пе­редавать обобщающий образ, который может в итоге вырасти до бесконечной символики. С. Эйзенштейн говорил о большой раз­нице между понятиями «близко» и «крупно». Словом «близко» определяются физические условия видения. Словом «крупно» определяется оценка видимого объекта. «При этом сличении сразу же рельефно выступает главнейшая функция крупного плана в нашей кинематографии - не только и не столько пока­зывать и представлять, сколько значить, означать, обозначать» (С. Эйзенштейн)»5

Каждый кадр фильма «Мы», так понятый и решенный авто­ром, несет огромный смысл. Он важен, ибо все второстепенное и малозначительное режиссером решительно отбрасывалось. Режиссер задает такой высокий тон своему повествованию, что бытовым деталям там просто физически нет места, и даже те кадры, которые имеют некоторое отношение к быту, читаются зрителями возвышенно, патетически.

Я позволю себе еще одну пространную цитату из Георгия Га-чева. На мой взгляд, он удивительно точно описывает происхо­дящее на экране:

«Патетика земли, вздыбленной в небо, задается сразу как лейтидея фильма. Долго выдерживается кадр: белые руки в черных рукавах, подъятые над головами женщин. Руки возде­ты вверх, но головы не открыты к небу, как если б то была мо­литва, но наклонены вниз и отделены от неба платками... А ру­кава, взметенные, плещутся — на каком ветру, под каким лив­нем? Кажется, держат над головой черный покров от Божьего

*Режиссер Артур Пелешян и дистанционный монтаж*

нева. Это не обычный ливень и ветер, но Б1е8 ггае. И точно: вон волны из земли, океан бушует — нет, то земля в извержении на небо клубится взрывами, стреляет в небо — то шторм земли... И опять руки, взметенные ввысь,— понятно теперь: они не про­стерты к небу с мольбой, а отталкивают небо. И точно: когда меняется ракурс и на это же смотрят с неба на землю, то видно, что по волнам людских колыханий плывет барка — гроб чер­ный, красивый, изящный, легкий, щегольской даже. Так это его поддерживают над головами белые руки в черном! Это гроб положили как рубеж и посредник меж собой и небом, и небо от­талкивают днищем и крышкой гроба...Черное море вдруг сме­няется в кадре белым (прилив белых рубашек на ярком солнце — волной белой пены нахлынул на храм)... С той же выси, что и ангел, взирают люди: из кабин кранов — храмов новых ал­тарей, с выси бетонных конструкций, искры — брызги сварки посылая. Но и тут плоть людская — плоть земная — крупным планом: пот на небритой щеке в морщинах растрескавшейся земли, губы, жующие виноград на высоте над городом»6

Для поэзии важнейшее значение имеет ритм.

Ритм стихотворения, по утверждению Юрия Лотмана, ведает цикличностью повтора разных элементов с тем, чтобы прирав­нять неравное и раскрыть сходство в различном.

Для фильмов Артура Пелешяна ритм - понятие едва ли не определяющее.

Ритм его фильмов задают и ритуальные барабаны в фоног­рамме, и взрывы, и ритмические шумы. Этот ритм решительно проходит через всю монтажную структуру фильма. Он прони­зывает изображение. Ритм фонограммы может взломать изоб­разительный ряд. Подтолкнуть его. Разрушить. Подхлестнуть.

ывернуть наизнанку.

И вот тут мы подходим к важнейшему открытию режиссера

ртура Пелешяна.

Открытию практическому и теоретическому. Очень связан-ому с ритмом.

Он изобрел новый вид монтажа - ДИСТАНЦИОННЫЙ МОН­ТАЖ (впрочем, некоторые исследователи утверждают, что это просто один из вариантов обертонного монтажа, описанного еще Сергеем Эйзенштейном).

304

305

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*Режиссер Артур Пелешян и дистанционный монтаж*

Артур Пелешян подробно анализирует и описывает откры­тый им способ монтажного построения фильма.

Режиссер напоминает одно из принципиальных положений, высказанных в свое время Сергеем Эйзенштейном: один кадр, сталкиваясь в монтаже с другим кадром, рождает мысль, оцен­ку, вывод. Таким образом, монтажные теории 20-х годов обра­щали главное внимание на отоношение между *соседними кад­рами.* Сергей Эйзенштейн называл это монтажным стыком.

Артур Пелешян подходит к монтажу несколько иначе.

Он пишет:

«На опыте своей работы над картиной «Мы» я убедился, что главная суть и главный акцент монтажной работы для меня состоит не в склеивании кадров, а в их расклеивании, не в их «стыковке», а в их «расстыковке».

Оказалось, что самое интерсное - и в практическом, и в тео­ретическом отношении - для меня начинается не тогда, когда я соединяю два монтажных куска, а когда я их разъединяю и вставляю между ними третий, пятый, десятый кусок.

Взяв два опорных кадра, несущих важную смысловую на­грузку, я стремлюсь их не сблизить, не столкнуть, а создать между ними дистанцию.

Идейный смысл, который я хочу выразить, достигается лучше всего не в стыке двух кадров, а в их взаимодействии через множество звеньев.

Такой монтаж я называю дистанционным»7

Режиссер, анализируя свой фильм, рассказывает достаточно подробно о том, как действует его дистанционный монтаж.

Вот, например, почти в самом начале фильма появляется крупный план девочки (этот кадр мы уже упоминали). Как вы­яснится в дальнейшем, это один из опорных кадров дистанци­онного монтажа. Но пока еще образное значение этого кадра не ясно зрителям. Ощущается лишь какая-то задумчивость и тре­вога. Кадр с девочкой сопровождается симфоническим аккор­дом. Затем сразу же следует затемнение и пауза. Второй раз этот же кадр с девочкой появится на экране минут через пятнадцать. И вновь в сопровождении симфонического аккорда. «В конце фильма, в эпизоде репатриации, - пишет в своей работе « Дистан-

306

ционный монтаж» Артур Пелешян, - в третий раз включается этот опорный элемент монтажа, но только в звуке: симфоничес­кий аккорд повторяется на кадре людей, вышедших на балкон. В таком построении легче всего увидеть элементарный повтор. Но функция этих монтажных элементов не сводится к повтору. Это как бы лицо народа, взирающего на свою историю»5

Получается так, что зритель может полностью понять и оце­нить смысл кадра не сразу, а через некоторое время. За те пят­надцать минут, которые прошли между двумя кадрами девочки, зритель успел многое увидеть и понять. Некоторые страницы армянской истории и общая тональность рассказа позволяют при новой встрече с этим детским личиком увидеть в нем уже не просто задумчивого ребенка, а нечто гораздо большее. В сознании зрителя устанавливается монтажная связь не только с самими повторяющимися опорными кадрами, но и с теми элементами, которые их окружают. Искры, взлетающие в литейке, искры и огонь вулканической лавы, белоснежные искры вспорхнувших голубей - все это не главные тона, это обертона, влияющие на наше поэтическое отношение к разворачивающимся на экране событиям. Опорные кадры по ходу фильма каждый раз обога­щаются новыми смыслами, более тонкими оттенками, новыми тонами. Повторим, что некоторые теоретики находят большое сходство *дистанционного монтажа* Пелешяна с *обертонным монтажом* Сергея Эйзенштейна. Желающие углубиться в эти теоретические тонкости могут обратиться к изданному не так давно Музеем кино в Москве уникальному труду под названием «Сергей Михайлович Эйзенштейн. Монтаж». Однако вернемся к Артуру Пелешяну. Он пишет: «В фильме «Мы» есть и другие опорные элементы, данные в изображении и звуке. Они появляются один за другим - в пер­вой половине фильма. Перечислю их: это вздохи, звучание хора, крупные планы рук, изображения гор. Потом эти элементы как бы ответвляются, некоторые части изображения и фонограммы смещаются на другие доли, размеры, длительность действия. Частью они перебрасываются в другие эпизоды, сталкиваясь с другими элементами и ситуациями. Но как только кадр девоч­ки возникает вторично, все эти разъединенные элементы вновь перегруппировываются и, как бы получив новое задание, про-

307

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

ходят в другой последовательности, в измененной форме, для выполнения новых функций.

Сначала включается хор, затем - вздохи (превратившиеся в крик), после этого - руки и наконец - горы.

Еще раз подчеркиваю: дистанционный монтаж может стро­иться и на изобразительных элементах, и на звуковых, и на любых соединениях изображения и звука. Организуя фильм именно на таких соединениях элементов, я стремился к тому, чтобы он стал подобием живого организма, обладающего систе­мой сложных внутренних связей и взаимодействий»9

Артур Пелешян утверждает, что в его сознании, в его фантазии еще даже не снятый фильм уже существует как жесткая струк­тура, в которой место каждого элемента предопределено с абсо­лютной необходимостью. Заметьте, что речь идет о поэтическом фильме! И как мало позволяет себе режиссер «поэтических воль­ностей». Попытка режиссера «раздвинуть» кадры в его дистан­ционном монтаже не случайна. Как справедливо было замечено исследователями, для создания ритма опорные элементы долж­ны быть разнесены, раздвинуты, подобно колоннам греческого храма, создающим свой собственный архитектурный ритм.

Режиссер утверждает: когда система дистанционного монта­жа найдена, то в нее уже невозможно вносить частичные изме­нения, произвольно исключать тот или иной элемент. Эту сис­тему нужно или принимать, или отвергать в целом.

Монтажная система Пелешяна очень напоминает метричес­кую схему стиха. Именно ею и определяется стихотворный ритм произведений режиссера. Так что секрет поэтических фильмов Пелешяна не просто в «поэтической вольнице» и каких-то ту­манных аллюзиях...

Метод работы Артура Пелешяна - личный и уникальный.

Вряд ли разумно и плодотворно слепо ему подражать.

Дистанционный монтаж - не универсальная отмычка, при­годная для всех случаев. Как утверждает сам автор, это не фонд автономных готовых приемов.

Это метод выражения режиссерской мысли.

Если таковая мысль, разумеется, есть в наличии.

*Глава 12*

От Параджанова до Парфенова.

Коллаж

В начале прошлого века два замечательных художника Пабло 1икассо и Жорж Брак почти одновременно и совершенно не говариваясь стали делать коллажи. Один из них вклеил в свою артину кусок настоящих обоев, а другой - фрагмент газеты. Это понравилось. Игра разными фактурами, неожиданными сочетаниями материалов вызвала настоящий фурор. Высокое искусство живописи встретилось с самыми неожиданными ма­териалами: строительными чертежами, тряпками, стеклыш­ками, бусинками.

Само слово «коллаж» в переводе с французского обозначает « склеивать », « наклеивать ».

Искусствоведы легко находят коллаж и в литературе, и в других видах искусства. Давно замечено, что некоторые пьесы Шекспира представляют собой удивительное сочетание фило­софских притч с детективными историями, любовных драм с мистическими триллерами. Известный исследователь творчес­тва Достоевского Леонид Гроссман в свое время так писал о ро­манах русского классика:

«...не стремясь к классически простым и академически чис­тым формам, он принял для себя принцип создания огромно­го художественного целого из сочетания противоположных элементов: религиозная философия и бульварный роман, Апо­калипсис и газета, трагедия и анекдот, мистерия и пародия, исповедь и фельетон, житие и уголовный рассказ - все это со­знательно вводится им в состав его романа и получает в высоко раскаленной атмосфере его творческой лаборатории цельность и крепость единого художественного сплава»1

308

309

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

*От Параджанова до Парфенова. Коллаж*

Замечательный кинорежиссер Сергей Иосифович Параджа­нов был большим мастером коллажа. Как живописного, так и кинематографического.

Его фантазии на тему знаменитой Джоконды занимают целую стену в Музее Параджанова в Ереване. Коллажи с Джо­кондой поражают фантазией автора. Фрагменты репродукций знаменитой картины, комбинации разных ее фрагментов с са­мыми неожиданными предметами - бусинками, ракушками, стеклышками и даже столовыми вилками создают удивитель­ные композиции. Вот Джоконда в стиле Босха, окруженная жуткими мистическими персонажами. А вот Джоконда в ком­пании Майи Плисецкой и Владимира Высоцкого (лица «Вы­соцкого» и «Плисецкой» тоже вырезаны из фрагментов репро­дукций самой Джоконды). Вот глубоко порочная Джоконда. А вот удивительно нежная, трогательная и беззащитная. Рядом

— две Джоконды, разглядывающие одна другую. На следу­  
ющей картине - странная трапеза нескольких персонажей,  
«собранных» из фрагментов лица Джоконды. Когда-то эти  
работы Параджанова вызывали резкую критику сторонников  
высокого искусства. «Как вы могли? На что вы подняли руку?  
Что вы сделали с Джокондой?!» - возмущенно вопрошали у  
режиссера. «Ничего я с ней не сделал! - отвечал Параджанов.

- Я просто дал своему племяннику три рубля, и он купил мне  
репродукции. Я их разрезал, кое-что склеил, кое-что добавил.  
А ваша Джоконда висит в Лувре. Целая и невредимая. Можете  
пойти и проверить!»

Коллажные построения характерны и для кинематографи­ческих работ Сергея Параджанова.

В его «Легенде о Сурамской крепости» можно увидеть в вы­сшей степени любопытные вещи.

В этом историческом фильме в одном из кадров совмещено следующее: на переднем плане мы видим барабанщика и сиг­нальщика с флажками в средневековых костюмах, которые на берегу моря исполняют свой танец. Над ними в воздухе парит старинный сказочный парусный летающий корабль. А на за­днем плане легко увидеть стоящие на рейде современные ко­рабли - сухогрузы и танкеры. Причем сделано это не случайно, не по недосмотру, а совершенно сознательно. Режиссер играет

разными фактурами, разным временем и интонациями, вклю­чая в свою игру и зрителей.

В одном из кадров другого исторического фильма Сергея Параджанова «Ашик-Кериб» можно увидеть не менее любо­пытные вещи. В сцене из средневековой жизни наложницы шаха, расположившиеся у его ног, внезапно вытаскивают пластмассовые игрушечные автоматы и устраивают отчаян­ную пальбу.

Коллаж можно найти и в музыке фильмов этого замечатель­ного режиссера. В этническую музыку некоторых его картин, построенных на восточных мотивах, внезапно вплетаются темы популярной западноевропейской музыкальной классики.

Советский кинорежиссер Сергей Юткевич в свое время снял фильм «Баня» по пьесе В. Маяковского. Это был фильм-кол­лаж, в котором соединялись анимационное и игровое кино. Юткевич глубоко изучал историю коллажа в литературе, му­зыке, кино и театре. Он писал:

«Исследуя стремительное распространение вируса «коллаж -ности», не могу не привести несколько примеров из области музыки... Родион Щедрин вводит в партитуру своего балета «Анна Каренина» (эпизод в театре) оперную арию Беллини или использует для характеристики героини материал из медлен­ной части Второго квартета Чайковского, а эстонский компози­тор Арво Пярт в ходе своей Второй симфонии цитирует «Слад­кие грезы» того же великого русского классика, или современ­ный советский композитор Борис Чайковский в первую часть своей Второй симфонии последовательно вводит четыре темы -из квинтета с кларнетом Моцарта, парию альта из «Страстей» Баха, фрагменты фантастических сцен Шумана «Вечером» и, наконец, из Четвертого квартета Бетховена, то во всех этих раз­розненных, но неслучайных примерах я вижу, вернее, слышу доказательства сознательного использования возможностей звукового «коллажа»2

Примеров музыкальных коллажей можно приводить мно­жество. Вспомним хотя бы замечательный эпизод из фильма «8 2/2» Федерико Феллини. В сцене на курорте, где пытается отдохнуть и набраться физических и моральных сил главный герой Гвидо Ансельми, звучит настоящий музыкальный кол-

310

311

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

*От Параджанова до Парфенова. Коллаж*

лаж. В музыку Нино Рота вплетаются знаменитые классичес­кие шлягеры, начиная с «Полета валькирий» Вагнера.

Фильм «Тайна острова Век-Кап» режиссера Карела Земана представлял собой будто бы ожившие иллюстрации к Жюлю Верну, по мотивам произведений которого он был поставлен. Игровые сцены актеров сочетались со стилизованной под старинные гравюры анимацией. Все это мгновенно возвра­щало зрителей к детским впечалениям от книг Жюля Верна со старыми гравюрами-иллюстрациями. Игровые сцены ре­жиссер мастерски соединял с анимацией в единое по стилис­тике целое.

В фильме режиссера Макса Офюльса «Письмо незнакомки» одна цз сцен происходит в купе поезда. Герои абсолютно реаль­ны и реалистичны, а за окном вагона проплывают совершенно условные, аляповато написанные пейзажи. Зрительское изум­ление длится некоторое время. Но потом все разъясняется. Кол-лажное соединение двух фактур находит свое объяснение в тот момент, когда герои выходят из купе. Оказывается, они сидели не в настоящем вагоне, а в кабинке ярмарочного иллюзиона.

Знаменитый фильм французского режиссера Алена Рене «Хиросима, любовь моя» представляет собой смелое коллажное соединение игрового фильма с документальными эпизодами-вставками. Бурная любовная история молодых людей - фран­цуженки и японца - происходит под постоянный аккомпане­мент ядерных взрывов на атолле Бикини, кадров, снятых в Хи­росиме и Нагасаки. («Любовь вне времени и пространства бы­вает только во сне», - заметил как-то режиссер). Другой фильм Алена Рене «Мой американский дядюшка» содержит в себе еще более острое соединение разных по типу эпизодов. На этот раз -игровых с научно-популярными.

Художественный фильм «Мой американский дядюшка» раз­вивается по двум сюжетным линиям. Первая линия - жизнь и всевозможные житейские события (успехи в карьере и неуда­чи, болезни, борьба за личное счастье) главных героев фильма

* Жана Ле Галля, Жанин Гарнье и Рене Рагено. Вторая линия
* жизнь подопытных крыс, посаженных в клетку. Комменти­рует эту вторую линию фильма профессор биологии.

Само начало фильма необычно для игрового фильма.

Звуки биения человеческого сердца сопровождают мозаи­ку, состоящую из кадриков с изображением живой природы. Перед зрителем проходят изображения моллюсков и амеб, мле­копитающих и ящеров. Среди этих кадров будто бы невзначай камера выхватывает портреты будущих героев фильма. За кад­ром звучит авторский комментарий, а потом и голос профессо­ра Лабори, который начинает кинолекцию о живой природе, о работе головного мозга, нервной системы и типах поведения.

Шведский кинорежиссер Ингмар Бергман смело соединяет кадры хроники, фрагменты из американских комедий, рабо­чие моменты киносъемок и, наконец, свой собственный кино­материал.

Французский режиссер Жан Люк Годар в своем знаменитом фильме «Китаянка» использовал принципы коллажа в полную силу, создав причудливое переплетение цитат, портретов, ло­зунгов, газетных вырезок, фотографий, рабочих моментов ки­носъемок, подражаний телеинтервью и многого другого. Кино­критик Жан-Пьер Жанкола, исследуя киноколлажи Годара, писал: «Вот несколько примеров: в фильме «Пьеро-безумец» (1965 г.) есть эпизод, где Фердинанд и Марианна (Жан Поль Бельмондо и Анна Карина), только что нарисовавшие мелом у берега моря изображения Фиделя Кастро и Мао Цзэдуна, им­провизируют спектакль для американских моряков. Крупным планом сверху рука Фердинанда, изображающая самолет с по­мощью деревянной планки, просунутой между пальцами. Он зажимает в обращенной вниз ладони пригоршню зажженных спичек, словно бомбы. Бросает их в воду, на дне которой видны камешки. Экран охватывает пламя. Тот же прием снимается в профиль на фоне неба. Слышны звуки реальной бомбежки. Крупным планом американский моряк, довольный, жующий жевательную резинку. Он аплодирует. Экран в огне. Пламя угасает на воде. С близкого расстояния план Фердинанда в мундире американского офицера. Он зажигает сигарету. Слы­шен голос Марианны, подражающий звучанию вьетнамского языка. В конце этого эпизода впервые возникает план, кото­рый Жан Люк Годар будет использовать и в других фильмах: бензоколонка или рекламная вывеска, на которой камера вы­деляет две буквы «СС» из слова «ЭССО»... В фильме «Две или

312

313

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

*От Параджанова до Парфенова. Коллаж*

три вещи, которые я знаю о ней» (март 1967 г.) эпизод с амери­канцем: Жюльетта и Марианна (Марина Влади и Анни Дюпре), уличные проститутки, приходят в номер американского жур­налиста в большом парижском отеле. Он представляется: «Мое имя Джон Богус. Я - военный корреспондент газеты «Арканзас дейли» в Сайгоне. Мне осточертели все эти ужасы, все крово­пролитие». Следующие планы представляют собой крошево из газетных фотографий. Трупы, раненые вьетнамцы, обложка американского журнала «Лайф» с лицом раненого американ­ского солдата и надписью: «Война продолжается». На фоно­грамме - звуки войны, стрельба, взрывы, заглушающие раз­говор. Голос Марианны: «Америка превыше всего! Америка превыше всего!» И наконец, в фильме «Китаянка» (сентябрь 1976 г.) - одержимость Вьетнамом: листовки, афиши, макеты американских самолетов и тот эпизод, где вновь встречается бензоколонка «ЭССО», на сей раз с недвусмысленной наклей­кой: «Напалм - супергорючее»3

Федерико Феллини не смущало откровенно бутафорское море в фильме «А корабль плывет» и наличие съемочной группы в финальных кадрах.

Коллажные построения все чаще проникают и на телевидение.

Недавно известный телеведущий канала НТВ Александр Гордон поставил спектакль в московском Театре современной пьесы. Это была инсценировка «Бесов» Федора Достоевского. Спектакль под названием «Одержимость» представлял собой смелую комбинацию телевизионной публицистической про­граммы и театрального действа. По сути, это самый настоящий коллаж. Зрительный зал превращался в декорацию студии с телекамерами, снующими телевизионщиками и огромным эк­раном. Зрителей, как и в любой телестудии, перед началом инс­труктировали, как себя вести. Когда на большом светящемся табло вспыхивали слова «Аплодисменты» или «Негодование», нужно было аплодировать или негодовать. Помощник режис­сера объявлял тему дискуссии. Например, «Русский либера­лизм» или «Административный восторг». На сцене должны были появляться участники шоу - известные политические персонажи. На премьеру были приглашены Ирина Хакамада и Эдуард Лимонов. Вместе с ними должен был появиться и ве-

дущий Александр Гордон. За ними на сцену выходили герои Достоевского - отец и сын Верховенские, Николай Ставрогин, Марья Лебядкина.

Этот коллажный замысел телевизионно-театрального шоу заключался в том, что сами «Бесы» становятся отправной точ­кой для реального еженедельного телевизионного ток-шоу. Предполагалось также интерактивное участие телезрителей. Каждый раз в театр-телестудию должны были приходить по­литики, ученые, деятели культуры - и обсуждать ту или иную тему. Персонажи Достоевского тоже должны были по авторско­му замыслу вступать в дискуссию. Но изъясняться они обяза­ны были только словами писателя, без всякой отсебятины. Эти цитаты готовили для них литературоведы-философы. Кроме того, предполагалось, что актеры будут разыгрывать сценки на политическую злобу дня.

Режиссерский замысел этого публицистического телевизи­онно-театрального шоу ярок и занимателен. Хоть ему и не суж­дено было воплотиться в полном объеме, но фантазия режиссе­ра вызывает уважение.

Своеобразные коллажи можно найти и в совершенно неожи­данном месте — в новостных телепрограммах.

В последнее время на телевидении все заметнее такое явле­ние, как «инфотейнмент». Оно обсуждается критиками и теле­визионными практиками. Резко отвергается одними и горячо приветствуется другими. Стремительно вошедший в моду «ин­фотейнмент» самым непосредственным образом относится к коллажу.

Итак, несколько слов об «инфотейнменте». «Ентетейнмент» в переводе с английского означает «развле­чение».

«Инфотейнмент», по определению Владимира Познера, это брак между развлечением и информацией, совместное их су­ществование.

Родившееся в Америке явление с каждым днем получает все большую популярность и в наших широтах.

Одна из телепрограмм такого рода - «Страна и мир» (НТВ). Программа, сделанная на стыке информации и развлечения, даже в своих анонсах носит разные названия: ток-шоу, информа-

314

315

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

ционное ток-шоу и пр. Руководителем программы до недавнего времени являлся Леонид Парфенов. Пожалуй, именно он и его программы дают наиболее яркое представление об «инфотейн-менте». Эдуард Сагалаев, в прошлом создатель «Взгляда» и мно­гих других ярких телепроектов, назвал «Страну и мир» самым типичным примером «инфотейнмента» в России, обвинив ее, в частности, в постоянном и не всегда адекватном мажоре - никто так весело не рассказывает о Чечне, как эта программа...

Во время дискуссии «XXI век: новый информационный порядок», организованной московским отделением «Интер-ньюс», ее ведущий Владимир Познер заметил: «Похоже, что информация превратилась в товар и ее задача не информиро­вать, а развлекать. Главное - не что, а как, не содержание, а форма подачи».

Коллажное соединение новостей с развлечением - так стро­ятся эти своеобразные новостные шоу. На наших глазах рож­даются телепрограммы со своеобразной эстетикой, некой сме­сью эстетики развлечений и поэтики и риторики новостных текстов.

Все тот же Леонид Парфенов, один из лидеров российского телевидения, в последнее время делает успешные попытки со­единения познавательных программ с развлекательными.

Интересным и поучительным, на мой взгляд, является кол­лажное построение телевизионного сериала «Российская импе­рия» (канал НТВ).

Автор и ведущий этого сериала - Леонид Парфенов. В ре­жиссерскую группу входят шесть человек. Первый среди них - известный режиссер и продюсер Джаник Файзиев. Среди его режиссерских работ - «Старые песни о главном», телесериал «Намедни», игровой телесериал «Остановка по требованию», художественный фильм «Турецкий гамбит» и другие работы.

Коллажное построение фильма выдержано последовательно и строго.

Это относится как к драматургии фильма, так и к изображе­нию, и к звуковому решению сериала.

Несколько слов о замысле.

Сама идея создания подобного масштабного произведения подразумевает, на первый взгляд, появление чего-то очень мо-

*От Параджанова до Парфенова. Коллаж*

нументального и внушительного. Однако авторская идея в дан­ном случае состояла в том, чтобы сериал «Российская империя» был хоть и масштабным, но ни в коем случае не тяжеловесным. Легкий, ироничный, иногда на грани фола тон, характерный для всех работ Леонида Парфенова, подразумевал соответству­ющее экранное решение. Именно коллаж, с его условностью, многозначностью, иронией, игрой и непредсказуемостью (ведь соединиться в коллаже может все, что угодно), очень подходил для реализации подобного замысла.

Посмотрим, как автор и шесть его режиссеров строят свой коллаж, на примере лишь одной серии - фильма, посвященно­го жизни и деятельности Екатерины II.

Итак, коллажное драматургическое построение позволяет авторам легко и непринужденно переходить от анализа поли­тической ситуации к историческому анекдоту, от свидетельс­тва очевидцев к собственным, порой весьма субъективным умо­заключениям .

Ведущий фильма, например, в одном из эпизодов рассказы­вает о перипетиях русско-турецкой войны и сообщает о том, что командующим русскими войсками в Италии со штабом в Ливорно был назначен Алексей Орлов. «Как это лихо и непри­вычно звучит! - восклицает ведущий. - Ну прямо 6-й амери­канский флот в Средиземноморье!» Эта не слишком академи­ческая реплика вплетена в достаточно серьезный текст. И тут же она подкрепляется столь же ироничным и коллажным изоб­ражением. Ведущий бродит по расстеленной на полу павильо­на огромной карте Европы и отмечает местоположение боевых кораблей. Карту легко можно было изобразить в привычном стиле. Подобные карты (строгую графику) можно увидеть в се­риалах канала «Дискавери». Но здесь жанр иной и стиль не­обычный. Ведущий ходит по карте и носит в руках макеты па­русников, которые и расставляет согласно боевой диспозиции. Зрелище это довольно забавное, потому что тащит он макеты за мачты, как какие-то большие сумки. Или, как двух гусей, которых Парфенов держит за шеи, напоминая чем-то незабвен­ного Паниковского. И странный эффект: величие морских и прочих побед Российской империи от этого веселого рассказа не становится меньше. Скорее, наоборот. На экране портрет

316

317

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*От Параджанова до Парфенова. Коллаж*

императрицы. Величественный, парадный портрет. Патетика исчезает, не успев начаться. Этот портрет переходит в другой портрет Екатерины, изображенный на современной пивной кружке. Ведущий, находясь в пивной маленького городка, со­общает зрителям, что здесь, на родине императрицы, ею страш­но гордятся и даже пиво назвали ее именем.

Множество цитат содержит этот сериал. Как вообще цити­руют героев прошлого в документальных фильмах? Это может сделать диктор за кадром. На экране, как правило, портрет или фотографии героя. Для рассматриваемого фильма это было бы слишком правильно и академично. Коллаж так коллаж! На эк­ране появляется условный рисунок или портрет героя, затем пририсовывается ко рту замысловатая загогулина (как это де­лается в карикатуре или комиксе) и в ней выписывается текст цитаты. За кадром ее читает вслух Алла Демидова. Авторы де­лают все возможное, чтобы фильм не был похож на учебник. И у них это получается. В учебнике только двоечники пририсо­вывают к портретам царей и императоров что-либо подобное.

В любом коллаже автор стремится удивить неожиданностя­ми. Это могут быть настоящие часы, приклеенные к холсту в коллажной фантазии Параджанова, или настоящая вилка, приклеенная к раме картины с ужинающими Джокондами в работе все того же Сергея Иосифовича. Точно так же и авторы сериала «Российская империя» постоянно готовят зрителям всяческие неожиданности. Вдруг на экране возникает анима­ция. На ней Екатерина носится на какой-то древней боевой колеснице, якобы вынашивая замыслы по захвату Константи­нополя с помощью знаменитого античного средства передви­жения. Затем следует небольшой познавательный эпизод, где авторы повествуют о нереальности этих великих планов. И тут же следует еще одна анимация: ребенок возит по столу игру­шечную колесницу с воинственной Екатериной, а потом швы­ряет игрушку в сторону. Но в этот миг на экране появляется «настоящая» Екатерина и отвешивает шаловливому малышу увесистую оплеуху.

Эти анимации и другие, подобные им (как, например, игра Екатерины в солдатики, гадание на картах о суженом и т.д.), вполне уместны в данном контексте, в той системе коорди-

318

нат, которую сразу же задали авторы. В другой стилистике, в ином фильме это могло бы быть неуместным, нелепым и даже глупым.

Когда в финале фильма Федерико Феллини мы видим, как рабочие в съемочном павильоне «создают настоящее море», это не вызывает сопротивления. Весь фильм пронизан условностью и игрой. Но когда, скажем, в одном современном художествен­ном фильме, где не было ни тени условности или игры, сражен­ные на поле боя солдаты из массовки корчат рожи и давятся от хохота, это кажется, мягко говоря, странным.

Уместное в одном случае может оказаться совершенно недо­пустимым в другом.

Ослепительная улыбка ведущей развлекательного шоу — вещь необходимая. И почти всегда уместная.

Ослепительная улыбка ведущей программы новостей по по­воду и без повода - вещь опасная. Татьяна Миткова (НТВ) за­канчивала каждый свой выпуск новостей безмятежной улыб­кой. Не так давно эта финальная улыбка последовала сразу же за трагическими сообщениями о терактах и жертвах в Узбекис­тане. Ведущая радостно улыбалась, разумеется, вовсе не этим ужасным событиям. Но выглядело это бестактно и неуместно. Последовали официальные протесты Узбекистана и угроза от­ключить в стране вещание канала НТВ, который позволяет себе радоваться, рассказывая о кровавой трагедии...

Но вернемся собственно к коллажам.

Итак, создание коллажа вовсе не означает, что это просто смесь случайных элементов. Здесь есть своя система.

В одной из анимаций четвертой серии «Российской импе­рии», о которой мы ведем речь, показано, как появились Рос­тральные колонны в Петербурге. Гордые, весело нарисованные парусники в прямом смысле слова получают «по башке» и тонут на наших глазах. После чего из воды выныривают вышеупомя­нутые колонны. Забавно, чуть легкомысленно - и эффектно. По контрасту мне вспоминается, как недавно одному режиссеру пришлось выбросить из своего фильма весьма эффектный мор­финг: на наших глазах трансформировались архитектурные памятники Киева. Было сочтено, что «качающиеся» и «иска­жающиеся» очертания на экране оскорбляют наши святыни.

319

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

Коллаж подразумевает трансформацию привычного изобра­жения.

В сериале «Российская империя» необработанными (то есть сохранившимися в своем первозданном виде) остались лишь кадры с ведущим. Все остальное, включая иконографию, цита­ты из фильмов и прочее, трансформировано.

Широко использован полиэкран. Авторы вынуждены пос­тоянно цитировать всевозможные художественные фильмы (это вызвано тем, что подлинной хроники тех далеких вре­мен, естественно, нет). Подобное цитирование в документаль­ных фильмах, как правило, выглядит ужасно. Несовмести­мые структуры документального и игрового кино разрушают друг друга. Игровые эпизоды кажутся чужеродными и оттор­гаются всей тканью фильма. Режиссеры Леонида Парфенова решительно трансформируют фрагменты художественных фильмов. Как правило, убирается цвет, вводится подложка - фактура холста. Использован целый ряд дизайнерских при­емов - цветные вставки в монохромное изображение, верти­кальные полосы, маленькие окошки, между которыми дви­жется стрелка курсора (о курсоре и компьютере чуть ниже). Все это собирает изображение фильма в одно целое, не давая ему развалиться стилистически. Сходные дизайнерские при­емы применяют авторы и при обработке иконографическо­го материала. Благодаря этому разные фактуры фильма не­сколько сближаются.

Коллаж подразумевает игру. Игру ума. И просто игру. На этом коллаж построен.

Авторы сериала играют со зрителем в некую компьютерную энциклопедию. Этим вызвано и появление на экране курсора, который открывает все новые и новые странички. Этот курсор и игра в компьютер последовательно проводится через весь се­риал. Перед появлением некоторых анимационных фрагмен­тов вдруг появляется стилизованный фрагмент компьютера с надписью: «Загрузкамультипликации».

Мы уже говорили, что коллаж позволяет авторам многое, но далеко не все.

Например, в этом историческом исследовании нет ни одного интервью с кем-либо из историков. Очевидно, это было бы не в

*От Параджанова до Парфенова. Коллаж*

стиле фильма. Ведь далеко не каждый историк в силах выдер­жать тот острый, парадоксальный и динамичный тон, который задает всему произведению Леонид Парфенов. Скажем, погово­рить о наградах, орденах и прочих отличиях в одном из эпизодов вполне мог бы кто-нибудь из историков - знатоков геральдики. Но режиссеры используют другой ход. Они вставляют в свой фильм практически без изменений фрагмент изящного имид­жевого коммерческого ролика какого-то банка, в котором Су­воров, находясь за столом императрицы, отказывается прини­мать пищу «до появления первой звезды». «Звезду Суворову!» -приказывает Екатерина и награждает прославленного воена­чальника. Этот заимствованный из рекламы фрагмент монти­руется со сценой, где Парфенов собственноручно увешивает старинный мундир самыми разными российскими орденами, рассказывая при этом об их истории и назначении.

320

321

*Глава 13*

Шутник Майкл Мур. Телевидение

Представим себе, что некоему режиссеру предстоит снять сюжет или телепрограмму о злоупотреблениях в доме для пре­старелых. Как все это может выглядеть на экране? В девяти случаях из десяти подобная программа будет приблизительно такой. Поначалу режиссер познакомит нас с местом действия. Мы увидим это заведение снаружи. Потом проникнем внутрь. Если нас не будут впускать, отлично! Кадры, на которых охран­ник будет закрывать объектив камеры или отпихивать опера­тора от двери, только украсят наше острое и проблемное произ­ведение. Журналист в кадре или за кадром расскажет о возму­тительных фактах нарушений. После этого мы понаблюдаем за жизнью обитателей дома для престарелых. На экране появятся трогательные жанровые сценки с участием милых и беззащит­ных стариков. Последует интервью с прокурором или родствен­никами пострадавших. Потом нам продемонстрируют и самих жертв бездушия и непрофессионализма обслуживающего пер­сонала. Велика вероятность того, что на этих кадрах прозвучит дежурная журналистская фраза: «По отношению к старикам и детям можно судить о цивилизованности общества». Есть толь­ко одна фраза, которая на телевидении звучит еще чаще. Как только 9 мая на экране появляются гордые и взволнованные ве­тераны Великой Отечественной войны, за кадром обязательно раздается: «С каждым днем все меньше становится их - наших славных ветеранов. Редеют их ряды...» Авторы не находят ни­чего умнее, чем в праздничный день с фальшивым сочувствием напомнить старым людям об, увы, недалеком конце.

*Шутник Майкл Мур. Телевидение*

Итак, эпизоды, из которых будет строиться наша гипотети­ческая программа о доме для престарелых, примерно указаны. Они могут меняться местами. Незначительно видоизменять­ся. Но суть дела не изменится. Программа может получиться нужной, важной и действенной. Но вряд ли кто-нибудь сочтет ее захватывающей и занимательной. И это неудивительно. Кто из авторов в подобной ситуации будет думать об особой увлека­тельности своего произведения?

Автор и ведущий Майкл Мур думает об этом всегда. И оказы­вается, из подобной невеселой истории можно сделать искро­метное и злое шоу, веселое, парадоксальное, морально уничто­жающее мерзавцев и хоть как-то поддерживающее невинных жертв.

В аналогичной ситуации Мур организует на наших глазах очень эффектное зрелище.

Поначалу он сам, войдя в студию своей телепрограммы «Страшная правда», сообщает аудитории о чудовищном факте. В одном из американских домов для престарелых невниматель­ный санитар сделал такую горячую ванну, что пожилой чело­век скончался. Более того, никто из персонала не услышал при­зывов о помощи и ничем не помог несчастному.

Казалось бы, вот тема и повод для гневных обвинений, раз­говоров о человеческой жестокости, эгоизме и пр. У Мура все по-другому. Никаких стенаний. Ни капли морализаторства. После краткого изложения фактов он сразу же переходит к действиям. Как известно, все голливудские руководства по драматургии и режиссуре учат: герои фильма не должны реф­лексировать - они должны действовать. Экранный бандит дол­жен не размышлять о природе зла и добра, а грабить и убивать на наших глазах. Расист на экране будет не философствовать, а преследовать негров. Полицейский должен не мечтать, а ло­вить преступников.

Но вернемся к Майклу Муру. После его очень короткого всту­пительного монолога начинается самое настоящее шоу. За спи­ной Мура зажигается огромный экран, и мы вместе с аудитори­ей в студии видим следующий сюжет.

Одна из ведущих программы - спортивного вида молодая женщина - с помощью тренера по восточным единоборствам

322

323

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

ведет необычную тренировку группы пожилых людей. Их учат царапаться, кусаться, громко звать на помощь, драться палка­ми и кулаками. Потом эти старички в черной спортивной форме с залихватскими повязками на головах загружаются в автобус и отправляются в тот злосчастный дом для престарелых, чтобы научить его обитателей правилам самообороны. Там в большом зале собираются почтенные старички и старушки. На вопро­сы ведущей о том, обижают ли их, **они** утвердительно кивают головами и наперебой делятся своими несчастьями. И вот тут начинается главная часть зрелища. Прибывшая агитбрига­да начинает демонстрировать на сцене всевозможные приемы борьбы с невнимательной и бессердечной обслугой. Гигантский мегафон - это способ докричаться ночью до дежурных. А вот так больнее всего можно стукнуть костылем обидчика. Вот так можно дать санитару под дых полным судном, если о вас забы­ли. А так можно дать в глаз, если вам не дают есть. Так можно вывернуться, если вас начнут душить... Аудитория мгновенно принимает предложенную игру. Заливается от хохота, сжима­ет кулачки, победоносно поднимает костыли и палки и мыслен­но уже расправляется со своими врагами. Хотя, конечно, все это не так уж смешно. Но тут же сидят и потрясенные работ­ники администрации дома для престарелых. Суть спектакля, предложенного гостями, была им абсолютно неизвестна, и они никак не ожидали такого выступления. Это видно по их рас­терянным лицам. На них обрушилось не только заслуженное прокурорское преследование, но и позор на всю Америку.

Кинорежиссер, литератор, автор и ведущий телепрограмм Майкл Мур обрел всемирную известность благодаря двум своим последним документальным фильмам «Боулинг для Ко-лумбины» и «Фаренгейт 9/11». Высшая награда Каннского ки­нофестиваля, «Оскар» Американской киноакадемии, премия «Сезар» **2003** года, многомиллионные прибыли, очереди в ки­нотеатрах разных стран мира - все это редко случается с доку­ментальными фильмами. Между тем Муром не только восхи­щаются. Мало кто из режиссеров слышал в свой адрес столько резкой критики и всевозможных обвинений. Многие считают Мура хамом, циником и лицемером. Его обвиняют в том, что

*Шутник Майкл Мур. Телевидение*

благодаря жульническим манипуляциям он может любого че­ловека выставить на экране дураком и подлецом. Его монтаж­ные ухищрения оскорбляют. Его параллели чудовищны и не­справедливы. Вместо серьезного анализа и глубоких раздумий Мур якобы обрушивает на ошарашенного зрителя клиповый монтаж, поток гэгов и водопад всевозможных фокусов. Почти все, кого он снимал, обижены и оскорблены. Он вырывает из контекста фразы. Он провоцирует людей. Он не уважает и не любит никого, кроме себя.

Но есть и преданные ценители творчества режиссера. Они считают Майкла Мура потрясающим мастером. Они утверж­дают: это виртуоз, который в совершенстве владеет искусст­вом сатирического исследования, он - настоящий философ и подлинный лирик. И самое главное - в его произведениях есть смысл. Мур не занимается пустяками. Он делает очень идей­ное и социально значимое кино и телевидение. Зрители, при­выкшие к многочасовой попсе, конкурсам манекенщиц, ку­линаров и любителей кроссвордов, с изумлением увидели, что на телевидении может быть и нечто другое. Причем не менее интересное.

Как же Майкл Мур добивается такого эффекта?

О кинофильмах Мура - в следующей главе.

Сейчас - о деятельности Мура на телевидении.

Внимательно посмотрев его программы «Страшная правда», которые Мур в качестве автора, режиссера и ведущего создавал несколько лет назад, можно заметить очень важные особеннос­ти творчества режиссера. Многие найденные режиссером при­емы, ходы и способы работы с материалом обусловили успех как его телепрограмм, так и будущих фильмов.

**Конструкция программы** «Страшная правда» достаточно традиционна. Действие происходит в телевизионной студии. Она скромна по дизайну и оснащению. Зал, похожий на ма­ленький кинотеатр, в нем сидят зрители. Перед большим эк­раном появляется сам Мур, говорит несколько вступительных слов, и далее действие переносится на этот висящий в студии экран. После одного или нескольких сюжетов мы вновь возвра­щаемся в студию. Следует еще один монолог автора. Каждая

324

325

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*Шутник Майкл Мур. Телевидение*

программа посвящена нескольким темам, которые объявляет Майкл Мур. Сюжеты на большом экране раскрывают основной смысл программы. Разговоры ведущего в студии сведены к ми­нимуму.

**Жанр программы.** «Страшная правда», как мы уже отмеча­ли, это острое сатирическое исследование. Или сатирическое расследование. В отличие от советских сатирических киножур­налов «Фитиль», где разрешалось замахиваться на чиновников не выше директора прачечной, Мур смело атакует представите­лей элиты и высшего руководства страны. Чем замах сильнее, чем выше ставки в игре, тем интереснее. Если детектив, так пусть будет, как у Дюма. Подвески королевы. Судьба Франции. Честь короля! Это интересно. А кто украл машину кирпича на заводе - не интересно. Поэтому объекты атак Мура - самые знаменитые политики, самые крупные компании, самые яркие личности. Каждый сюжет - это острая сатирическая зарисов­ка, розыгрыш, провокация или остроумная игровая инсцени­ровка. Ничего общего с сюжетами информационными они не имеют. Вот как выглядит, например, сюжет одной из программ, посвященной швейцарским банкам, которые в свое время при­нимали вклады руководства нацистской Германии (это были сбережения ограбленных и уничтоженных жертв Холокоста), а теперь не желают признаваться в этом и возмещать убытки за­конным наследникам. На улицах сегодняшнего Берна и Жене­вы появляется Гитлер (удивительно похожий на фюрера актер в нацистской форме). Гитлер по очереди заходит в крупнейшие банки и просит кассиров выдать ему хоть немного «его» денег. Растерянные кассиры лепечут всякую ерунду. Кто-то спраши­вает у фюрера документы. На это Гитлер резонно замечает, что, когда он вносил сюда свои вклады, никто не просил у него доку­ментов. Он высокомерно добивается встречи с высшими менед­жерами банков, чтобы научить их тому, как следует обращать­ся с уважаемыми крупными вкладчиками...

**Ведущий программы.** Майкл Мур постоянно в образе. Наив­ный и настырный чудак, правдоискатель, большой ребенок. И в то же время боец, упорно нарывающийся на неприятности, рискующий ежеминутно, как минимум, получить по физио­номии. Этими характеристиками далеко не исчерпывается тот

образ, который Мур создает на телеэкране. Он намного слож­нее. Образ автора-ведущего настолько важен и принципиален для этой программы, что о нем мы поговорим в самом конце этой главы.

Проанализируем одну из программ Мура, посвященную про­блемам экологии.

Нет числа экологическим программам, борющимся, скажем, за чистоту воздуха.

Смотреть все это, как правило, очень скучно. Во-первых, все заранее ясно. Понятен пафос авторов. Какие тут могут быть загадки или неожиданности? Дымящие трубы - это плохо. За­грязненные реки - тоже плохо. Зеленые леса, птички и бабочки - очень хорошо. В подобных программах можно нередко услы­шать абстрактные разговоры и заклинания вроде того, что «мы, человечество, губим природу...», «мы, люди, в ответе...» и т.д.

Майкл Мур все делает по-своему. Он не борется с абстракци­ями. Он персонифицирует зло. И, найдя виновного, обрушива­ется на него всем своим немалым весом. В данном случае Мур выяснил, что большее всего загрязняет атмосферу в Америке концерн некоего бизнесмена Реннерта.

Об этом заявлено во вступительном монологе автора. Далее следует первый сюжет.

Режиссер отправляется на строительную площадку, где глав­ный загрязнитель строит себе новый дом. В руках Мура где-то раздобытый чертеж будущего дома. Мур пристает к рабочим с одним вопросом: зачем этому Реннерту нужны 39 ванных ком­нат?! Неужели этот отравитель и губитель природы так любит чистоту и красоту?! Рабочие разбегаются в стороны от назойли­вого правдоискателя.

Мы возвращаемся в студию, где Мур на глазах зрителей при­суждает Реннерту главный приз как крупнейшему загрязните­лю и отравителю всего живого.

Следующий сюжет. Майкл Мур привозит гигантскую статую (уродливую пародию на «Оскара») к Рокфеллеровскому центру, где расположен главный офис Реннерта. И пытается официаль­но вручить бизнесмену эту замечательную награду. Миллионер отказывается выйти и принять статую. Тогда с уменьшенной

326

327

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*Шутник Майкл Мур. Телевидение*

фигурой-копией Мур старается проникнуть в офис. Его вы­талкивают. Мур пробует протиснуться в двери. Он устраивает скандал. Вмешивается полиция.

Далее мы узнаем, что Реннерт выигрывает суд, и Муру запре­щают появляться в радиусе ста пятидесяти футов от Рокфелле­ровского центра. Казалось бы, все - шутки кончились. Но для Мура игра только начинается. Мы видим в очередном сюжете, как режиссер вызывает опытного геодезиста и просит его изме­рить окрестные улицы, чтобы Мур случайно не переступил за­претную границу. С серьезной миной геодезист принимается за работу. Мур тут же вызывает специального охранника, у кото­рого в руках две железные стойки с лентой - их используют для установки ограждений. Охранник отныне должен повсюду сле­довать за Муром и ограждать опасную зону в радиусе ста пяти­десяти футов, чтобы режиссер случайно не нарушил закон. Де­лают все это герои абсолютно невозмутимо. Идиотизм ситуации стремительно возрастает, когда Мур со слезой в голосе сообща­ет зрителям: в запретную для него зону попал городской каток, куда он каждый год на.Рождество приводит бедную сиротку из приюта, и теперь бедняжка в отчаянии. Тут же следует иллюс­трация. Игровая сцена с юной актрисой. Мур ведет фальшиво хныкающую девчонку с перепачканной мордашкой. Девочка протягивает немытые ручонки к недоступному катку и, кося глазом на камеру, горько причитает, хлюпая носом. Тут же следует еще одна интермедия. Режиссер произносит жалобный монолог, глядя прямо в объектив. Оказывается, в запретную зону попала и любимая церковь Мура, куда он регулярно ходил всю жизнь. Тут же следует игровой эпизод-«воспоминание»: Мур стоит на коленях в уже недоступной ему нынче церкви и со слезами на глазах, молитвенно сложив руки, вглядывается в Деву Марию. Через минуту выясняется, что в запретной зоне оказалась и телестудия ЫВС, куда ему срочно нужно попасть, чтобы продать там свою телепрограмму. Мур на улице орет во все горло, пока на балкон телестудии не выходит продюсер.

«А что у вас вообще за программа?!» - кричит с балкона про­дюсер.

«Трудно сказать... Что-то среднее между мультиком и «Плей­боем»!» - кричит в ответ Майкл Мур.

328

Через мгновение Мур появляется в своей студии перед зрите­лями и счастливым голосом сообщает, что в его дело вмешался мэр Нью-Йорка и суд высшей инстанции отменил несправедли­вое постановление. Опять события переносятся на экран. Мур торжественно входит в свою церковь. Ведет на каток счастли­вую девчонку. Гордо входит в офис телекомпании. И опять со статуей в руках отправляется в офис несчастного Реннерта, чтобы вручить ему награду.

Итак, даже из этого пересказа видно, что автор абсолютно ис­ключает из своего творческого арсенала чисто журналистский подход, сопровождаемый привычными документальными съем­ками. Режиссер создает целый ряд драматических ситуаций, которые наглядно демонстрируют зрителям суть дела и природу конфликта, причем рассказ ведется в максимально действенной форме. Это вызывает ответную заинтересованную реакцию ау­дитории. Согласно всем законам драматургии, зритель получа­ет возможность видеть врага (это, безусловно, злодей Реннерт), зрители знают, за кого надо болеть (это не абстрактная «приро­да», а добродушный увалень Мур и его несчастная чумазая си­ротка). Зритель следит уже не только за варваром-бизнесменом, но и за режиссером, который, несмотря на свое откровенное дураковаляние, вызывает сочувствие и симпатию. Неуклюжая толстая фигура Мура в затрапезном костюме и бейсболке, напо­минающая, скорее, водителя грузовика, чем оскароносного ки­норежиссера, нахальна и трогательна одновременно.

Эта и другие программы Майкла Мура сделаны на стыке жан­ров. Мы уже говорили об «инфотейнменте» - смеси новостей и шоу. Здесь присутствует смесь шоу с политической и социаль­ной сатирой. Мур не избегает коллажности, о которой мы тоже подробно говорили. Единственное, чего он последовательно из­бегает, - это простых, примитивных ходов и решений.

Конечно, гораздо проще взять документальные кадры с дох­лой рыбой в загрязненной реке или варварски вырубленным лесом и сопроводить их дикторским текстом-заклинанием. Придумать все, что сочинил и снял Мур, намного сложнее. Нужно уметь создавать и обыгрывать острые драматические ситуации, искать гэги и ставить игровые сценки. Но зато эф­фект от программы многократно усиливается.

329

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

В остропублицистических программах авторов нередко за­хлестывает желание побольнее врезать противнику. Причем изящество слога, тонкость и остроумие присутствуют далеко не всегда. Одним из эталонов хорошего вкуса, где сила удара по противнику равнялась изяществу и высококлассному юмору, были, на мой взгляд, программы «Куклы» и «Итого», создан­ные Виктором Шендеровичем, Юрием Исаковым и Александ­ром Каряевым. Действующим и влиятельным политикам они в глаза говорили все, что о них думают. Но как говорили! Для всемогущего и, похоже, не бескорыстного завхоза Кремля они придумали специальную награду: «За взятие без спросу (пос-метно)». А политически гибкому политику присудили награду «За неоднократную верность». Убийственными по силе были и сами темы «Кукол»: «Пир во время чумы» (о политических реалиях России) или запрещенный властями «Дон Кихот» (все­властный бывший телохранитель Ельцина Александр Коржа­ков мгновенно угадывался в оруженосце Санчо, мечтавшем о своем острове).

Высокий литературный уровень текста, остроумные, язви­тельные шутки отличают и автора-режиссера Майкла Мура. Все, что он пишет и говорит, - это точно и очень смешно.

Мур, издеваясь над всемогущим бизнесменом и телемагна­том Тедом Тернером, предлагает в своей программе «Страшная правда» законодательно оформить империю Тернера. Мур тут же разыскивает «компетентного составителя конституций». Им оказывается какой-то взлохмаченный ученый. Как заяв­ляет Мур, этот человек написал недавно конституцию Боснии. Вместе с правоведом Мур начинает сочинять конституцию им­перии Тернера и через мгновенье уже читает первую главу. На­чинается конституция так: «Стояла черная, дождливая ночь...» Вступает хор, который исполняет величестенный новый гимн: «Мы самые счастливые в мире. Потому что у нас все есть: и рес­тлинг, и Джейн Фонда, и телевидение, и аэробика»

В одной из своих книг (а их у Мура немало) он требует изме­нить название родной страны. США, по мнению Мура, это во­обще не название. Во-первых, оно не очень интересное. Во-вто­рых, недостойно великого государства. Муру очень нравится, как, например, называется Великобритания. Это название, по

*Шутнии Майкл Мур. Телевидение*

мнению режиссера, гордое и величественное. Сразу ясно, что эта страна великая. Удачное название вызывает подъем духа и настроения. А так как США намного больше и мощнее Великой Британии, Мур предлагает немедленно переименовать Соеди­ненные Штаты Америки в страну под названием Здоровенная! Просто, броско и эффектно.

Каждый сюжет телепрограммы «Страшная правда» - это или провокация, или пародия. Бесчисленное количество ро­зыгрышей с помощью скрытой камеры демонстрируют сегодня разные телеканалы. Грубящие клиентам официанты, спадаю­щие с мужчин брюки на официальных церемониях, балерины в пачках, которые на зимних улицах спрашивают у прохожих дорогу к Большому театру. Все это мило, иногда смешно. Толку и пользы от всего этого не больше, чем от щекотки. Мур никогда не зубоскалит просто так, из любви к искусству. Он, например, устраивает чемпионат мира по милосердию. В разных странах на улицах крупнейших городов падают люди, изображающие потерявших сознание прохожих. Скрытые камеры фиксиру­ют реакцию окружающих. Секундомеры отсчитывают время. Проходят мимо равнодушно жители Торонто, Лондона, Нью-Йорка. Наконец, один лондонец бросается на помощь. Мур в прямом эфире поздравляет этого благородного человека, ему вручают цветы, ленту, награду. Мур торжественно объявляет Британию победительницей, а британцев самыми милосердны­ми. Но тут победитель заявляет, что он не британец, а... китаец. Майкл Мур в прямом эфире буквально вскипает, приказывает аннулировать результат, отбирает у победителя цветы и ленту, заявляет, что оставляет за ним звание самого благородного представителя человечества, но соревнование между странами и народами продолжается...

Провокационные сюжеты - основа программ Майкла Мура. Они рассчитаны на максимально острую и бурную реакцию людей. Мур сознательно идет на обострение в каждом сюжете. Он ни разу не соглашается на какие-либо компромиссы с теми, кого атакует. Он не боится сам стать жертвой нападения. И с почти мазохистским удовольствием провоцирует насилие по от­ношению к самому себе. В одной из программ «Страшной прав­ды» Мур исследовал вопрос о том, сколько временно нанятых

330

331

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

рабочих трудятся в филиалах знаменитой фирмы и на каких именно условиях. Условия эти (с американской, разумеется, точки зрения) грабительские и несправедливые. Бесконечные визиты и придирки Мура привели к тому, что руководство кон­церна выработало специальные правила для персонала фили­алов, как именно нужно разговаривать с Муром и как следу­ет быстро, не нарушая закон, выставлять его из офисов. Мур раздобыл копию циркуляра и устроил своеобразный конкурс: откуда его быстрее всего выгонят? Зрелище это уморительное, злое и язвительное. Американские бюрократы в считанные се­кунды грамотно выставляли Мура за дверь. Секундомер опре­делял победителей. Мур отыгрался лишь на одном Лондонском филиале, куда циркуляр, видимо, еще не поступил. Майкл Мур долго и задушевно болтал с молодым менеджером, не знавшим, на кого нарвался. Мур тут же громогласно объявил себя побе­дителем этого «гнусного» концерна. В другой программе Мур заступался за мексиканских работников, которых дискрими­нировала корпорация Холидей Инн. Его вальяжно успокаивал один из топ-менеджеров компании. Но Мур вдруг ощутил инос­транный акцент менеджера и стал требовать у него доказатель­ства его легального пребывания в стране. Где Грин-карта? Где разрешение на работу в США? - вопрошал разъяренный Мур. Почему богатым здесь можно все, а бедным ничего? Опешив­ший и растерявшийся менеджер еле спасся от Мура в лифте.

Мур позволяет себе вещи, казалось бы, странные. Непозво­лительные. Бестактные. Грубые. Вот он вдруг вцепился в поч­тенного руководителя оборонного ведомства. Ничего плохого этот человек вроде бы не сделал. Ни обществу в целом, ни Муру в частности. Но Мур преследует его, вцепившись, как клещ. В чем дело? Оказывается, один из главных силовиков страны написал книгу лирических стихов. Одно стихотворение вывело Мура из себя. Автор трогательно повествует о том, как на шоссе он нашел смертельно раненого олененка. Самодеятельный поэт рассказывает о том, как он взял олененка на руки, как вгля­дывался в его угасающие глаза, как навернулась слеза на глаза самого министра... Мур, размахивая книгой, заложенной на этом месте, носится по пресс-конференциям, где выступает

*Шутник Майкл Мур. Телевидение*

министр-«поэт», и обвиняет автора в слюнтяйстве и сентимен­тальности. «Это что за слезы и сопли?! Это что у нас за министр такой? А если завтра война?! Да если бы на его месте оказались генерал Эйзенхауэр или генерал Паттон, они взяли бы пулемет и перебили всех оленей в округе, глазом не моргнув! Они были бойцами! Мужчинами! А это что такое? Родина в опасности!..» Эти слова сопровождаются кадрами военной хроники времен Второй мировой войны: вооруженные до зубов Паттон и Эйзен­хауэр носятся на военных джипах. Чем-то знакомым веет от этой ахинеи Мура. И через минуту понимаешь. Да ведь это тек­сты, зачастую удивительно похожие на речи Жириновского.

И вот тут, как мне кажется, кроется еще один ответ на вопрос о секрете бешеной популярности и успеха Майкла Мура. Всмот­римся повнимательнее в образ ведущего. Обвинения Мура в демагогии вовсе не беспочвенны. Демагог он высокого класса. Вдохновенный и темпераментный. Параллели с Жириновс­ким, на мой взгляд, очевидны. Сын юриста уже давно является одной из ярчайших звезд российского телевидения. Он говорит невозможные вещи, провоцирует окружающих, демонстриру­ет дикие сцены - и при всем этом остается любимцем публики. Журналистам он регулярно обещает тюрьму, расстрел и катор­гу, но, похоже, его мало кто всерьез боится. Талантливая дема­гогия - это искусство говорить с массами на понятном и близ­ком им языке. Говорить то, что люди чувствуют, но не могут сформулировать. Или стесняются произнести свои сомнитель­ные с точки зрения политкорректности мысли вслух.

Под ударами Майкла Мура, размашистыми, неожиданны­ми и сокрушительными, солидные люди теряют свою вальяж­ность и апломб. Среди его жертв - самодовольные банкиры и самовлюбленные воинские начальники, ханжи, преследовав­шие Клинтона, и зарвавшиеся политиканы новейшей адми­нистрации.

Хамить, конечно, плохо.

А убивать, воровать, лицемерить - хорошо?

332

333

*Глава 14*

Шутник Майкл Мур. Кино

Документальный фильм Майкла Мура «Боулинг для Колум-бины» был отмечен «Оскаром», премией «Сезар» призами сим­патий публики на кинофестивалях в Торонто и Сан-Паулу, Ам­стердаме и Сан-Себастьяне.

...Произошло это в одном из американских городков. Двое учеников принесли в школу оружие и устроили там настоящую бойню. Мур провел свое собственное расследование, после чего рассказал в фильме все, что он думает о тех, кто производит, рекламирует и продает оружие каждому желающему.

В предыдущей главе мы говорили о телевизионных програм­мах Мура «Страшная правда». Одна из них тоже рассказывала об оружии в школе. Сделано это было в обычной для режиссера манере. Казалось бы, разве можно иронизировать и ерничать, когда речь идет о таких страшных вещах? Но Мур, работая бук­вально на грани дозволенного, был точен и убедителен. Черный юмор и издевательский тон позволили Муру построить свои ан­тимилитаристские доказательства «от противного». Поначалу в телестудии появился сам Мур. Как обычно, он сделал неболь­шое вступление. Рассказал о страшном факте: в одну из школ дети принесли из дому новейшую автоматическую винтовку и устроили пальбу по одноклассникам. Двое детей получили ранения. Обычный автор на этом и остановился бы. Далее мы перенеслись бы в эту злосчастную школу, побывали бы на мес­тах событий, услышали бы взволнованные речи детей и взрос­лых, встретились бы с представителями полиции и родителями жертв. Так сделали бы многие. Но Мур в «Страшной правде» поступает иначе. Сообщив в первых своих фразах о прискорб­ном случае в школе и двух раненых, Мур делает небольшую

334

\

*Шутник Майкл Мур. Кино*

паузу и продолжает совершенно неожиданно. «Как же такое могло случиться? - вопрошает Мур. - Такое замечательное ружье было у ребят. Автоматическое. С новейшей системой при­целивания. И детей в школе было множество. А попали парни только в двоих. Да и то не насмерть! Это кто ж так стреляет? Это же просто безобразие - так неумело обращаться с таким заме­чательным оружием! Необходимо срочно в этой школе создать кружок юных снайперов!»

И через мгновение мы видим игровой эпизод, разыгранный в духе «Ералаша». В школе идут занятия юных стрелков. Вся школа от мала до велика целится по мишеням из новейших винтовок и пистолетов. Мы увидим детей с оружием на специ­альной тренировочной полосе (Мур пародирует многочислен­ные сюжеты о тренировках спецназовцев). Школьник, сжи­мая в руке пистолет, крадется по какому-то зданию. И вдруг то слева, то справа выскакивают мишени с изображением разных людей и подписями: «террорист», «учитель математики», «от­личник». За долю секунды малыш принимает решение, в кого именно стоит стрелять. После всего этого следует пародийное интервью с девочкой-школьницей. Она упоенно рассказывает о том, как ей нравится тренироваться и каких успехов она уже достигла: если раньше девочка могла попасть только в очень толстенького ребенка, то после обучения в школе снайперов может попасть и в самого худенького.

Многие принципы и приемы, найденные и отработанные Муром на телевидении, режиссер перенес в свои документальные филь­мы. Так сделана картина «Боулинг для Колумбины». Во многом схож по приемам и нашумевший фильм «Фаренгейт 9/11». Он интересен для нас не столько сокрушительной критикой прези­дента Буша (пусть в этих делах разбираются сами американцы), сколько мощным применением самых разнообразных режиссерс­ких средств для оказания сильнейшего воздействия на зрителей.

Мур не изменяет своему давнему принципу: мишень должна быть крупной. На этот раз ею стал Джордж Буш - куда уж выше! Тон повествования, как всегда, бескомпромиссный, безжалост­ный и более чем самоуверенный. Никаких сомнений в своей пра­воте, никаких рефлексий, ни малейшего желания рассмотреть

335

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

события с разных сторон. Главная идея автора состоит в том, чтобы доказать: президент Буш - самозванец, дурак, лжец, ли­цемер и военный преступник. Это смело и рискованно даже для такой демократической страны, как Америка. Власти чинили Муру всевозможные преграды и пакости. И все же, как заметил с нескрываемой завистью один российский критик, Мур стал мил­лионером, мировой знаменитостью и лауреатом множества фес­тивалей, а какой-нибудь российский режиссер, рискни он сде­лать что-то подобное, оказался бы, скорее всего, в Бутырках...

Многие критики назвали фильм агиткой. И в этом есть доля правды. Но почему эта агитка так сильно действует на зрителей?

Начнем, казалось бы, с второстепенного. Присмотримся внимательнее к тому, как режиссер Майкл Мур работает со звуком. У средних режиссеров на эту работу времени, как пра­вило, не остается. Если музыка более-менее подходит к изоб­ражению, если диктор записан и кое-где между музыкальны­ми кусками вставлен интершум, многие считают дело сделан­ным. В фильме «Фаренгейт 9/11» работа со звуком интересна и изобретательна. Музыка, паузы, шумы, дикторский текст и закадровые реплики самого Мура - важнейшие и яркие выра­зительные средства фильма. Они создают атмосферу и настро­ение картины.

Фильм начинается с контрапунктного (контрастного) ис­пользования музыки по отношению к изображению. Во всту­пительном эпизоде радостные кадры праздничного фейер­верка, ликование людей по поводу, как им казалось, победы на выборах Альберта Гора сопровождает меланхоличная, грустная музыкальная тема. Щемящий тон этого праздника, обернувшегося драмой, сразу захватывает своей эмоциональ­ностью, горькой и печальной атмосферой. На экране ликуют люди, обнимается с близкими и членами своей команды кан­дидат в президенты Гор, но мы уже знаем, что они не побе­дили, а проиграли (незаконно, как будет утверждать автор!). Режиссер сразу же апеллирует не только к холодному рассуд­ку зрителей, но и к эмоциям. Ликование на экране и грусть в фонограмме сразу же создают мощный эмоциональный заряд. Мур «дожимает» зрителей первой же дикторской фразой: «Не­ужели все это было только сном?..»

336

*Шутник Майкл Мур. Кино*

*\* Важнейший в драматургическом смысле эпизод фильма -атака башен Всемирного торгового центра самолетами, захва­ченными террористами, - дан только в звуке. Изображения в этом эпизоде вообще нет. На экране - длинная черная проклей­ка. А в фонограмме мы слышим и гул приближающихся само­летов, и взрывы, и крики людей, и вопли, и возгласы испуган­ных прохожих. Это производит сильный эффект. Мур прекрас­но понимает, что кадры с самолетами, врезающимися в башни, все тысячу раз уже видели. Как ни чудовищно звучит, но это стало привычным, общим местом рассказа. И режиссер «пока­зывает» это ужасное событие по-своему. Звуком.

В одном из эпизодов, где речь идет о вторжении в Ирак, очень своеобразно и мощно использована музыка. Какой-то амери­канский солдат-танкист говорит, что во время боя он слушает в танке музыку. Включает плейер, и под тяжелый рок стрелять и воевать не так страшно. Майкл Мур немедленно монтирует именно под такую музыку эпизод боевых действий.

Мы не раз говорили о дикторском тексте в документальных фильмах, о предвзятом отношении многих режиссеров к этому элементу неигрового кинематографа. Без дикторского текста фильм Мура просто немыслим. А вот то, как использует воз­можности текста и его связь с изображением Мур, хорошо видно на примере одного из эпизодов фильма «Фаренгейт 9/11». Речь там идет о том, что Америка перед вторжением в Ирак создала мощную и спаянную военную коалицию. Эпизод начинается с того, что президент Джордж Буш в синхронном интервью тор­жественно и загадочно заявляет журналистам: «Вы скоро узна­ете, кто в эту коалицию входит!..»

И Майкл Мур представляет нам эту мощную коалицию.

На экране появляется компьютерная заставка, посвященная вооруженным силам союзников.

Торжественный голос диктора за кадром возвещает: «В коа­лицию входит... республика Палау!» На экране танцуют какие-то туземцы в веночках и гирляндах из цветов. Еще торжествен­нее диктор продолжает: «Республика Коста-Рика!». На экране полуголые коста-риканские крестьяне едут по проселочной дороге в тележке, которую тянет буйвол. Между тем диктор продолжает: «Республика Исландия!» На экране - кадры из

337

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

какого-то старого костюмного фильма, в котором средневеко­вые викинги в рогатых шлемах плывут на ладье. В этом месте торжественного диктора сменяет скептический голос Мура, который заявляет, что все это замечательно, но у этих ребят нет ни армий, ни вооружения, так что, похоже, американцам самим придется выполнять всю грязную работу... Голос Мура опять вытесняется приподнятым жизнерадостным голосом официального диктора, продолждающего свое перечисление: «Республика Румыния!» На экране - кадр из какого-то черно-белого, еще немого фильма: открывает глаза ужасный Драку-ла, князь из Трансильвании. Диктор продолжает: «Королевс­тво Марокко!» На экране восточный базар с заклинателями змей, дервишами и прочей экзотикой. Официально-пафосного диктора из эфира вновь вытесняет Майкл Мур и замечает: «Во­обще-то Марокко в коалицию не вошло, но предложило вместо войск прислать в Ирак две тысячи обезьян, чтобы они взрыва­ли противопехотные мины»... На экране прыгают обезьяны. А величественный голос диктора продолжает перечислять стра­ны коалиции: «Афганистан!»... Тут вновь в разговор за кадром вмешивается Мур с репликой: «Какой Афганистан? У них же нет армии! А, ну да... Там же стоит наша армия! Значит, от Аф­ганистана будет принимать участие наша армия...» На экра­не - американские солдаты в Афганистане. Мур продолжает: «Замечательная коалиция!..» Вступает официальный торжес­твенный голос диктора: «Наша коалиция в сборе! Мы гото­вы!» Эти патетические слова сопровождает контрапунктное, издевательское изображение. На экране прыгают обезьяны, проносится на велосипедах какое-то непонятное войско со ста­ринными винтовками, на восточном базаре люди в экзотичных костюмах соревнуются в рукопашном бою. И в довершение всего этого аттракциона на экране появляется министр оборо­ны США Дональд Рамсфельд. Он заявляет с трибуны: «Наша коалиция - всем коалициям мать!»

Мур широко использует прием контраста. Это очень эф­фектное и сильнодействующее средство. Его с удовольствием применяют сообразительные и грамотные режиссеры в самых разных видах кинематографа. «Ты выйдешь за меня замуж?» - с надеждой спрашивает робкий возлюбленный свою подру-

*Шутник Майкл Мур. Кино*

1у в одном из голливудских фильмов. «Ни за что! Никогда!» - решительно заявляет красотка. В следующем кадре молодые идут под венец. Подобными приемами широко пользуется ре­жиссер фильма «Фаренгейт 9/11». Когда начинается вторже­ние в Ирак, Мур заявляет с экрана: «Это ужасно, но, к счастью, у нас есть независимая пресса. Она откроет глаза американцам на происходящее...» Сразу же следуют энергично нарезанные кадры синхронов ведущих американских тележурналистов, восторженно приветствующих войну и ее героев. «Морские ко­тики» - это супер!» - восторженно восклицает ведущая какой-то телепрограммы, имея в виду подразделение морских дивер­сантов. В другом эпизоде фильма министр обороны США гово­рит о том, как осторожно ведут американцы военные действия, чтобы не затронуть мирных жителей. Встык - кадры чудовищ­ных по силе взрывов. И снова министр говорит о предельной аккуратности военных. И снова рвутся на улицах городов мощ­ные снаряды и авиабомбы.

На неожиданных переходах построен один из наиболее эф­фектных, злых и в то же время смешных эпизодов фильма -рассказ о Джоне Эшкрофте. Прелюдия эпизода: кадры хрони­ки. Америка. Тревожная ночь. Масса людей стоит у правитель­ственного здания после трагических событий на Манхэттене. Люди ждут от власти слов о том, как жить дальше и что делать. Встык - на трибуне появляется Джон Эшкрофт. Он раскрывает рот - и вдруг начинает петь какую-то дурацкую песню. Ситуа­ция нелепая и даже абсурдная. Далее следует рассказ об этом странном человеке. Оказывается, недавно он баллотировался в сенат. И у него был всего один соперник. Да и тот умер незадол­го до выборов. Но избиратели все равно большинство голосов отдали покойнику. Тогда Буш, сообщает нам за кадром Майкл Мур, назначил Эшкрофта генеральным прокурором. На экра­не Эшкрофт приносит клятву. Мур за кадром комментирует: «Он клялся на целой стопке Библий. Потому что, если ты не в силах выиграть даже у покойника, тебе нужна очень солидная помощь» Если спокойно и внимательно проанализировать эти и другие аргументы и уколы Мура, многое окажется притяну­тым за уши, откровенной натяжкой, а то и просто ложью. На Библии клянутся все. И пел Эшкрофт совсем не в ту тревожную

338

339

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

ночь и не в ответ на демонстрацию встревоженных граждан. Как, впрочем, и в военной коалиции против Саддама прини­мала участие не только Республика Палау, но и Великобрита­ния... Но адский коктейль, взбитый Муром, действует сильно: зрителю некогда продохнуть и тщательно взвесить аргумен­ты. Энергичный ритм фильма имеет очень большое значение. Автор несется дальше, обрушивая на зрителей все новые неоп­ровержимые, на его взгляд, факты лицемерия и низости аме­риканского президента и его приближенных. При этом Мур не забывает, что самое грозное оружие - смех.

Как и в своих телепрограммах, в документальном кино Мур всегда стремится к максимальной наглядности. Он не терпит абстрактных, отвлеченных разговоров. Один пример. Мур стре­мится доказать, что жесточайшие меры предосторожности, якобы предпринимаемые в Америке, - лицемерие и обман. На самом деле, власти не верят в реальность угрозы и просто запу­гивают население. Для них самое главное - это под шумок при­нять антидемократические законы. Как же можно убедительно и наглядно доказать это спорное утверждение? Иной режиссер и сценарист могли бы выпустить на экран ученых, политологов или политиков, которые в своих речах утверждали бы нечто подобное. Но Муру нужно мощное и наглядное доказательство. Ему необходимо ИЗОБРАЖЕНИЕ. И он его находит. Он пока­зывает стомильную береговую линию в штате Орегон, которую охраняет всего лишь один-единственный полицейский. И ока­зывается, властей это совершенно не тревожит.

Фильм «Фаренгейт 9/11» сделан с огромным количеством нарушений этических норм, которые для документалистов всегда считались незыблемыми. Мур убежден, что в разоблаче­нии Буша хороши все способы.

На экране знаменитые кадры: президент Буш сидит перед учениками младших классов где-то во Флориде и держит в руках детскую книжечку про козлика. В кадр входит помощ­ник и что-то шепчет на ухо Бушу. Как стало потом известно, он сообщил президенту о первой атаке небоскреба. Буш: меня­ется в лице, продолжая слушать детей. В одном из американс­ких документальных фильмов, который мы уже анализирова-

*Шутнии Майкл Мур. Кино*

ли, были использованы эти кадры. И стояли они в совершенно определенном контексте: информацию о чудовищном событии президент получил, находясь перед детьми, чуть ли не в пря­мом эфире. Сохраняя самообладание, президент продолжает улыбаться детям, что-то говорит им, хотя по глазам Буша ясно: мысли его далеко. Но не может же он вскочить и, растолкав детей, умчаться отсюда. Авторы фильма «11 сентября. Хро­ника событий» используют эти кадры для демонстрации силы воли и мужества Буша. Майкл Мур из этих же кадров делает оскорбительное для президента США шоу. «Посмотрите на него! - возмущается за кадром Мур. - Ему сейчас такое сказа­ли! И какова реакция? Никакой! Семь минут он будет сидеть как дурак и читать деткам сказочку «Мой домашний козел»! Какие тут сказочки! Нужно действовать. Это же катастрофа. Возможно, началась война. А он сидит и глупо улыбается дет­кам. Это потому, что рядом не оказалось помощников. Неко­му было подсказать президенту, что делать. А сам он ничего не соображает!» Возможно, это и не очень справедливо, но Мур имеет право на подобные умозаключения. Однако он идет даль-иге. Гораздо дальше. И делает то, что находится уже далеко за гранью режиссерской этики. «Буш сидел и думал...» - говорит Мур и начинает рассказывать, о чем именно думал Буш (о том, что он не обратил внимания на предупреждения спецслужб, о том, что не тех слушал, не тем доверял, не с теми дружил, о личных связях с Бен Ладеном, о своих нефтяных интересах и т.д.). Все эти «мысли Буша» режиссер иллюстрирует соответс­твующе подобранными разоблачительными кинокадрами хро­ники. В документальном фильме такие приемы считаются за­претными. Это удар ниже пояса. Никто не знает, о чем думал Буш, кроме него самого. Такие приемы уместны в художес­твенных фильмах. «Штирлиц ехал по Берлину и думал...» -сообщал закадровый голос Ефима Копеляна в фильме «Сем­надцать мгновений весны», и никого это не смущало. Ларе фон Триер в своем манифесте «Догументального кино» выступал именно против таких приемов и запрещал в документальном кино вообще использовать дикторский текст, а также монтаж­ные стыки, вызывающие определенные ассоциации и влияю­щие на ход мысли зрителей. Именно поэтому Ларе фон Триер в

340

341

***Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры***

*Шутник Майкл Мур. Кино*

своем утопическом манифесте и требовал, чтобы каждый герой документального фильма имел право в конце выступить со своим личным двухминутным заявлением, в которое режиссер не имеет права вмешиваться. Можно только представить себе, что сказал бы по поводу всего сотворенного Муром президент Джордж Буш. Впрочем, затея с «догументальным» кино фон Триера так и осталась лабораторным опытом самых преданных ему последователей. Манифест датского режиссера был создан раньше, чем фильм Мура. Сколько аргументов прибавилось бы у фон Триера, появись творение Мура несколько раньше-Главный козырь Мура - непоколебимая вера в собствен­ную правоту. Он не устает доказывать зрителям свой главный тезис: во всем виноват Буш. Он - преступник и негодяй. Аргу­менты несутся стремительным потоком. Зритель получает дозу за дозой и просто не успевает критически относиться к тому, что ему показывают.

Режиссер мастерски использует страстное желание зрителей получить острый и однозначный ответ на поставленный в нача­ле фильма вопрос о корнях и причинах трагедии, обрушившей­ся на Америку.

Небольшое отступление.

В свое время бешеный успех документального фильма Эриха Денникена «Воспоминание о будущем» заключался в том, что авторы абсолютно безапелляционно утверждали: пришельцы-инопланетяне на земле уже тысячи раз бывали, есть они среди нас сейчас и будут прилетать на Землю в даль­нейшем. Ни тени сомнения, ни капли колебаний! И зрители этому были страшно рады. Ведь всем так надоели серые и прозаически-осторожные, сбалансированные советские ста­тьи, фильмы и передачи: с одной стороны, это может быть... с другой стороны, наука еще ничего точно не знает, давай­те подождем... Чего тут ждать?! Тоска одна. Может быть, и жизни не хватит, чтобы дождаться! И вот тут появляется Эрих Денникен и уверенно заявляет: «Конечно, мы в космосе не одни!» И обрушивает на голову зрителей такой калейдос­коп увлекательных фактов и историй, что дух захватывает. В свое время наделал немало шума и абсолютно завиральный американский (условно-документальный и условно-познава-

тельный) фильм «Хроника Хеллстрема». В нем ведущий на первой же минуте сообщал, что он — крупнейший ученый-биолог, изгнанный из целого ряда университетов за смелые научные взгляды. Хеллстрем (а точнее, актер, играющий его роль) доказывал весело, остроумно и изобретательно, что че­ловечество обречено на гибель. Дело в том, что мы в отличие от муравьев и тараканов очень долго влюбляемся, долго уха­живаем за возлюбленными, теряем время на всякие глупости - поем, к примеру, разные дурацкие серенады (это все сопро­вождалось кадрами из латиноамериканских и прочих филь­мов) вместо того, чтобы быстро заняться основным делом, ради чего природа нас и создала. Поэтому людей на земле мало. А насекомые размножаются в миллионы раз быстрее. И скоро они станут хозяевами нашей планеты. И вообще пе­реживут нас. Тем более что, по уверению автора, тараканам радиация страшна меньше, чем нам. Смотреть и слушать всю эту, на **первый** взгляд, полную чушь было очень интересно. При таком повороте сюжета от экрана не отрывались люди, которые ни за что не стали бы смотреть на канале «Дискаве-ри» нормальные фильмы про муравьев, тараканов и эволю­цию. Когда Воланд со своими помощниками устраивал зна­менитое представление в Варьете, никто из зрителей, как мы помним, не требовал представить «другую точку зрения» и устроить нудную лекцию о разоблачении чудес. Все были в полном восторге. Разоблачения (на свою голову) потребовал только один несчастный председатель акустической комиссии Аркадий Аполлонович Семплеяров... Вообще, произведений, сделанных по принципу «посмотрим с одной стороны», «пос­мотрим с другой стороны», очень много. На первый взгляд, они хороши тем, что дают стереоскопический взгляд на со­бытие или проблему. Но часто зритель просто тонет в проти­воречивых сообщениях. Надежды авторов на то, что зритель сам все додумает и сделает соответствующие выводы, оправ­даны далеко не всегда. Чаще всего зритель «с чем пришел, с тем и ушел». Иногда людям вообще не ясно: а зачем было все это показывать, если мы ничего нового и ОПРЕДЕЛЕН­НОГО так и не узнали?! Сколько уже было фильмов - якобы расследований о гибели Юрия Гагарина. И каждый раз авто-

342

343

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

ры с пафосом обещают в начале своего произведения новые свидетельства, неопровержимые доказательства, эксклю­зивную информацию, которая раскроет тайну, и пр. Сколько фильмов снято об убийстве Кеннеди! Не так давно на канале «Дискавери» демонстрировали очередной из них - довольно любопытный и необычный по замыслу и форме. Авторы ра­зыскали тех свидетелей убийства Джона Кеннеди, которые стояли в Далласе на роковом участке пути президентского кортежа и снимали происходящее фотоаппаратами и люби­тельскими кинокамерами. Создатели фильма разыскали всех людей и отснятый ими материал, смонтировали все кусочки пленки и десятки фотографий в одну ленту с надеждой уви­деть убицу, убийц или что-то такое, что даст ключ к разгадке тайны. Наблюдать за всем этим было очень интересно. Если бы не финал. Ничего нового обнаружить, увы, не удалось. И получается, что битый час мы напрасно смотрели на экран. Что это за детектив такой, где Эркюль Пуаро преступника так и не нашел?... Сегодня стало неинтересно смотреть фильмы о пришельцах - каждому нормальному человеку ясно: пока достоверных данных о них нет. Неинтересно смотреть очеред­ной фильм о лохнесском чудовище — известно, что его толком никто не видел. Тем не менее псевдорасследования заполони­ли экран. Не так давно появился российский фильм о загадке гибели в авиакатастрофе футбольной команды ташкентского «Пахтакора». Много лет назад произошла эта ужасная тра­гедия. Запев фильма сделан в том духе, что сейчас нам сооб­щат нечто новое и неслыханное. После детального пересказа хронологии событий и впрямь начинаются новости: оказыва­ется, в Украине в это время проходили военные учения. Не армия ли виновата в катастрофе? Тем более что спустя много лет над Украиной будет сбит по ошибке пассажирский само­лет. Еще один факт: Щербицкий и Рашидов ревновали друг друга — они были страшными поклонниками своих футболь­ных команд и враждовали насмерть. А катастрофа произош­ла над Украиной. Нет ли тут чего-то подозрительного? И еще несколько версий в таком же духе. В конце зрители остались с теми лее познаниями, что и до просмотра. Разве что еще больше разуверились в человечестве, политике и политиках.

*Шутник Майкл Мур. Кино*

Рецепт создания подобных фильмов и телепроектов прост. Сначала нужно заявить о сенсационности авторских поисков и открытий. А к финалу плавно съехать на тормозах.

Мур не виляет. Он с безумной энергией доказывает: Буш - пре­ступник и живое воплощение зла на Земле. Так что своих еди­номышленников режиссер не обманывает и не разочаровывает. Он делает это с такой же страстью, с какой в свое время Эрих Денникен в «Воспоминании о будущем» все факты истолковы­вал однозначно: загадочные фигурки на старинных картинах -это пришельцы. Чудотворцы в Библии - тоже пришельцы. И на острове Пасхи пришельцы, и в Чили, и в Англии. Здорово! Интересно! Дух захватывает. Так и у Мура. Какое несчастье бы не произошло - все Буш виноват!

Многие тонкие и проницательные критики к монтажу доку­ментальных фильмов (еще задолго до Ларса фон Триера) отно­сились с подозрением. В 1926 году Виктор Шкловский пенял Дзиге Вертову за монтажные вольности. Он считал, что каж­дый кадр хроники нуждается в датировке и подписи. Иначе возможны всякие манипуляции. «Просто стоящий завод или стоящие 5 августа 1919 года мастерские Трехгорной мануфак­туры - это разница*»2* Монтируя кадры, снятые в разное время и в далеко отстоящих друг от друга местах, режиссер лишает хронику души, подлинной документальности - так считал вы­дающийся теоретик. Шкловский писал: «Дзига Вертов режет хронику. Работа его в этом отношении не прогрессивна худо­жественно. Он, по существу, поступает так же, как и те наши режиссеры-постановщики, да будут украдены памятники с их могил, которые режут хронику, чтобы вставлять ее куски в свои картины»2

Двадцать лет спустя французский критик и теоретик кино­искусства Андре Базен в своей знаменитой статье «По поводу фильма «Почему мы сражаемся?» предупреждал о рождении идеологических кинодокументов, сделанных с помощью ки­номонтажа. Монтаж в них не столько показывает что-либо, сколько доказывает. Перед зрителями возникают абстрак­тные, чисто логические построения, пользующиеся, как ни странно, самыми конкретными историческими документами - кинохроникой. С помощью разных кусков хроники, сня-

344

345

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

***Шутник Майкл Мур. Кино***

той на разных фронтах и в разное время, ловким и циничным монтажом можно создать иллюзорное и лживое изображение, скажем, битвы под Москвой. Андре Базен предупреждал об опасности: режиссеры могут далеко уйти по этому сомнитель­ному пути. «Принцип такого рода документальных фильмов состоит в том, что кадрам придается логическая структура ораторской речи, а сама эта речь приобретает достоверность и очевидность фотографического изображения. У зрителя воз­никает иллюзия, будто перед ним бесспорное в своей очевид­ности доказательство, в то время как в действительности это лишь серия двусмысленных фактов, сцементированных толь­ко словами комментатора. Главное в этом фильме не изобра­жение, а звуковая дорожка»3 Доживи Андре Базен до наших дней, он мог бы предъявить немало обвинений методу работы Майкла Мура. Режиссер с хроникой обращается в высшей сте­пени вольно.

Каждый кадр, как известно, несет в себе много разной инфор­мации. При определенном монтаже, в результате стыка кадров, по воле режиссера ярче проявляются те или иные смысловые стороны кадра. Остановимся на этом важном вопросе детальнее.

Поговорим о знаменитом «Эффекте Кулешова». Один из ос­новоположников российского кинематографа режиссер Лев Кулешов провел на заре прошлого века любопытные монтаж­ные эксперименты. Был снят крупный план актера Мозжухи­на, который с нейтральным видом смотрел куда-то в сторону. К этому кадру режиссер последовательно подклеивал другие кадры и получал неожиданный эффект. Итак, в первом кадре был актер Мозжухин. Следующий кадр изображал тарелку с супом. Кадры были склеены, и зрителям казалось, будто Мозжухин голоден. Вместо супа к кадру с Мозжухиным под­клеивали кадр играющей девочки. И уже казалось, что он со сдержанным умилением смотрит на ребенка. Приклеивали кадр с лежащей в гробу покойницей, и все были уверены, что Мозжухин скорбит, сдерживая из последних сил слезы. Пона­чалу режиссерам казалось, что в этой монтажной фразе смысл появлялся в результате столкновения двух практически бес­смысленных кадров. Ведь сам по себе кадр с Мозжухиным ни­чего - ни скорби, ни голода, ни умиления - вроде бы в себе

не нес. Но потом выяснилось: каждый кадр содержит в себе много скрытой информации. И при целенаправленном столк­новении кадров режиссером мы обращаем внимание на то, что в кадре проявляется на наших глазах. Вроде бы нейтральное выражение лица Мозжухина было не таким уж бессмыслен­но-нейтральным! Зритель видел перед собой лицо человека с мужественными чертами лица, глубокими морщинами, с пе­чатью прожитых лет, явно много пережившего. Это и давало зрителям основания увидеть в одном из вариантов монтажа сдерживаемые сильным человеком невидимые слезы, в дру­гом — еле скрываемый гордой и волевой натурой голод, в тре­тьем — сдержанное умиление сурового человека невинной дет­ской непосредственностью.

Сознательно или бессознательно используя «эффект Куле­шова», Майкл Мур заставил нас «увидеть» в лице президента Буша на встрече с детьми трусость и растерянность. В то время как режиссер фильма «11 сентября. Хроника событий» на том же лице в этом же кадре «увидел» мужественную сдержанность и самообладание...

Мур широко использует силу монтажа. Вот в кадре мы видим и слышим радостное заявление Джорджа Буша об ус­пешном окончании войны. И тут же в следующем кадре на наших глазах подрываются на мине двое американских сол­дат в Багдаде. Первый кадр будто заимствован из голливудс­кого художественного фильма. Президент на палубе авианос­ца объявляет о победе в войне, все ликуют и счастливо улыба­ются. Не хватает только Сталлоне, Шварценеггера или Сига­ла в кадре. Это - замечательный кадр для финала киноисто­рии о победоносной войне. Но при таком монтажном стыке!, который делает Мур (в следующем кадре на наших глазах взлетают подорвавшиеся на мине морские пехотинцы), заме­чаешь в сцене на авианосце какую-то невероятную фальшь. Сияющие лица находящихся так далеко от настоящего поля боя людей. Чистенькие, ухоженные физиономии тех, кто на­ходится в стопроцентной безопасности и настоящей войны не видели. Огромная фальшь и лицемерие проявляются во всем этом пафосном зрелище при помощи монтажа. И без единого дикторского слова.

346

347

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

Фильм Майкла Мура построен коллажно. Здесь и огромное количество самым тщательным образом отобранной и профиль­трованной хроники. И свидетельства очевидцев. И прямые ин­тервью. И показания экспертов. И поставленные в стилистике телепрограмм Майкла Мура игровые сценки с его участием (узнав от какого-то конгрессмена, что они приняли закон «Пат­риот», ограничивающий гражданские права, не читая его, Мур в фургончике с мегафоном кружит вокруг Капитолия и читает конгрессменам вслух текст принятого ими антидемократичес­кого закона). Есть в фильме и цитаты из художественных филь­мов. И компьютерная графика. И даже включенный в ткань фильма мини-портрет женщины, потерявшей сына в Ираке. Все это не рассыпается потому, что попало в мощное энергети­ческое поле автора, который сплавил все это в единое целое.

*Глава 15*

Герц Франк. В поисках снежного человека

Не так давно замечательный кинодокументалист Герц Франк встречался со студентами киевских киноинститутов. Уже погас свет и включился проектор. Но неожиданно Франк остановил показ и решительным образом потребовал, чтобы окно в самом дальнем углу аудитории было тщательно задрапировано, так, чтобы ни один луч света не проникал в просмотровый зал. Столь же решительно и строго он пресек попытку включить свет на заключительных титрах.

- Коллеги, - заявил по этому поводу Франк, - мы столько сил отдаем качеству изображения, нюансам операторской работы. Как же можно так небрежно относиться к просмотрам - мы ведь не увидим того, ради чего потрачено столько усилий... А заклю­чительные титры - это тоже часть фильма. К ним нужно отно­ситься так же уважительно, как и к любому другому эпизоду.

Герц Франк начинал как фоторепортер. И до сих пор рабо­та над многими его фильмами начинается не со сценария, а с фотографий. Режиссер часто вспоминает репортерскую моло­дость и свою работу в газете «Ригас Балсс». Он тогда снимал фо­торепортажи из восьми снимков - по одному на каждую поло­су. Может быть, именно с тех пор и выработалась у режиссера привычка мыслить сериями кадров, изображением. Режиссер на многочисленных встречах со своими почитателями нередко демонстрирует все новые и новые серии снимков. Вот, напри­мер, обычная прогулка по Москве с режиссером-мультипли­катором Юрием Норштейном. Для постороннего глаза в этих

348

349

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*Герц Франк. В поисках снежного человека*

фотографиях, возможно, не так уж много интересного. Случай­ные кадры. Вот Норштейн на лестнице эскалатора. Вот улыба­ется нам вполоборота. Вот он в битком набитом вагоне метро. Но для Франка все эти мимолетные наблюдения - бесценное сокровище. Для него важно заметить характерное для героя выражение лица, пластику, ощутить настроение, атмосферу. И еще множество трудноуловимых вещей, которые дают ключ к будущему экранному портрету.

Франк скептически относится к традиционному сценарию в документальном кино. Неоднократно он заявлял о том, что не может написать настоящий сценарий, потому что с трудом представляет себе, как будут разворачиваться во времени реаль­ные события. А вот фотографии, по сути фотофильмы, которые Франк постоянно снимает, дают ему очень много. В одной из лекций, прочитанных режиссером в Вене, Герц Франк говорил:

«Профессор Ян Флейшер считает, что в написании сценария игрового кино нет законов, нет правил. Что же тогда говорить о документальном? Тут тем более нет накаких правил. И вооб­ще никто не знает, что такое сценарий. Это как снежный чело­век: все о нем говорят, но никто никогда его не видел... И тем не менее мы начинаем наши фильмы с чего-то написанного. Прав­да, пишем это больше всего для продюсеров, для тех, кто нас финансирует. И сами входим в работу, в практическую реали­зацию замысла с этим якобы сценарием... Какую информацию может иметь документалист о том, что еще только произой­дет в будущем? Он не может написать диалог, как в игровом фильме, не может сказать тем людям, которых собирается сни­мать: «Иди сюда или туда, скажи то-то!» Он входит в реальную жизнь, которая течет независимо от него. Хотя мы все знаем, что и здесь есть свои тонкости и секреты. Например, мы можем вступить в поток жизни в надежде, что произойдет «что-то», со­звучное нашему замыслу, или, основываясь на наших прежних наблюдениях, ждать, что произойдет то, чего мы ждем. Но и в первом, и во втором случае успех съемки зависит от удачи и интуиции. Законы тут ни при чем»\*

Много лет назад Герц Франк написал книгу «Карта Птоле­мея». В ней - размышления автора о документальном кино,

350

о методах работы, о проблемах, возникающих перед режис­сером-документалистом. В самом названии книги заключен смысл многолетних раздумий мастера о природе документаль­ного кино и сценарных проблемах, с кинодокументалистикой связанных. Франк всегда считал, что для начала работы над фильмом нужна какая-то важная и оригинальная мысль, пусть даже еще не до конца и не точно сформулированная. Нужно вы­сказанное или написанное СЛОВО. Однако, даже если удалось написать нечто похожее на сценарий, это еще только начало работы. Любой сценарий документального фильма, по мнению Франка, напоминает карту Птолемея. Этот древнеегипетский географ составил две тысячи лет назад замечательную карту Земли. Ею пользовались Магеллан и Колумб. Но Птолемей знал далеко не все. И его карту постоянно дополняли и уточня­ли путешественники во время своих странствий. Иногда даже серьезно изменяли. Но без нее никто не решался отправиться в путь. Так и съемочная группа, отправляясь в плавание, должна обладать своей картой Птолемея.

Фотографии, которые Франк снимает старенькой семидеся­тилетней «лейкой», подаренной ему еще отцом-фотографом, вполне заменяют ему традиционный сценарий. Впрочем, сам классик оговаривается: продюсеру, как правило, нужен сцена­рий. И Франк его пишет... В конце концов, не так уж важно, в какой именно форме сам режиссер готовит себя к предстоящим съемкам. Кто-то пишет, кто-то проигрывает в уме возможные варианты, кто-то рисует кадры и схемы, кто-то фотографирует. Главное, чтобы режиссер оказался собранным и внутренне под­готовленным к началу съемок.

Фильм Герца Франка «Старше на десять минут» на людей не­искушенных может произвести впечатление простой репортер­ской удачи. Снимали, мол, люди в детском театре и заметили во время спектакля живое и очень подвижное детское личико. Стали следить за тем, как этот милый и непосредственный ре­бенок смотрит кукольное представление. И получили в резуль­тате замечательный фильм, ставший одним из самых извест­ных в мировой кинодокументалистике. На самом деле все было не так. Подготовка к созданию этого десятиминутного фильма продолжалась четыре года. Рождение замысла и все стадии его

351

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*Герц Франк. В поисках снежного человека*

воплощения в жизнь весьма поучительны. Важно не только придумать что-то оригинальное, но и суметь довести задуман­ное до реализации. По свидетельству самого Герца Франка, идея фильма пришла ему в голову, когда он заметил яркую ре­акцию какого-то ребенка во время спектакля в театре. Режис­сер решил снять будущий фильм одним кадром. Предстояло скрыто наблюдать десять минут за интересным малышом в по­лутемном театральном зале. Это должен был быть кинофильм. Тогда еще на видео не снимали. Отсюда максимальная длина фильма в десять минут - такова продолжительность одной стандартной коробки кинопленки. Герц Франк вспоминал о том, что, согласно его замыслу, съемка должна была вестись непрерывно. Вся суть заключалась в том, чтобы проследить ре­альное взросление маленького человека, пережившего в дет­ском театре встречу со злом, трагедией, разочарованием, ра­достью, надеждой. Все это должно было отразиться на детском личике. Один персонаж. Один кадр. Десять минут реальной жизни. Ясно, что ничего после съмки смонтировать, добавить или убавить в подобном фильме будет уже невозможно. Франк не из головы выдумал сценку в детском театре. Он видел ее. И, в соответствии со своими творческими принципами, приведен­ными выше, режиссер решил «вступить в поток жизни», спра­ведливо полагая, что нечто подобное в театре может испытать еще какой-нибудь малыш. Оператор Франка, впоследствии ставший прекрасным режиссером, Юрис Подниекс поначалу раскритиковал этот замысел: в зале было темно, и советская пленка не позволяла вести съемку без дополнительного осве­щения, кроме того, оператору казалось невозможным десять минут, не отрываясь от визира, держать на крупном плане нужный кадр. Но режиссер не отказался от своего замысла. Франк всегда тяготел (и тяготеет сегодня) к философскому до­кументальному кино. Это не значит, что он цитирует филосо­фов или снимает нечто заумное. Просто, о чем бы режиссер ни снимал, он говорит о вещах вечных и глубинных. Например, его картина «Вечный суд» - это не просто фильм о пойманном и приговоренном к смерти убийце. Документальные работы о всевозможных бандах, преступниках и садистах можно на­блюдать на экране практически ежедневно. Иногда это просто

наглядные пособия для начинающих преступников. Авторов живо интересует то, как убили, чем убили, когда убили, на чем попались... У Франка разговор другой. О смысле жизни. И смерти. Поэтому его фильмы интересно смотреть и через трид­цать лет после первого выхода на экран.

Вот и фильм «Старше на десять минут» - это не очерк о том, как дети сходили в театр и как им там понравилось. Режиссер­ский замысел (не важно - записанный или незаписанный на бумагу) четко диктовал автору проект будущего фильма. Сразу стало ясно, что и как следует снимать. Отменялись, к приме­ру, съемки того, как приходят в театр зрители, как они запол­няют зал. Не нужно было снимать и сам спектакль - не в нем дело! Требовался один-единственный крупный план ребенка. Его глаза. Его переживания. Понятны были и точка съемки, и ракурс: ребенка нужно было снимать прямо в фас. Тогда мог получиться тот философский фильм, о котором мечтал автор (спустя много лет появится документальный фильм-парафраз на тему Франка под названием «На десять минут тупее» - о детях, отрешенно и самозабвенно углубившихся в компьютер­ные игры).

Реализация замысла потребовала больших усилий. Ни о каком репортерском везении в данном случае не могло быть и речи. И ставка делалась не на шальную удачу. Оператору уда­лось довести чувствительность пленки до нескольких сотен единиц, что давало возможность работать при очень маленькой подсветке. В зрительном зале театра была сооружена специаль­ная кабинка, из которой скрытно велась съемка. Был установ­лен минимальный свет, направленный на маленького героя. Студия закупила три спектакля, чтобы можно было спокойно работать съемочной группе. Режиссер тщательно изучил пьесу и определил тот десятиминутный фрагмент, в котором происхо­дили разные по эмоциональному характеру и накалу события, позволявшие рассчитывать на яркую реакцию ребенка. Самым сложным было найти юного героя. Был проведен настоящий кастинг. Психологи, которые консультировали режиссера, подсказали необходимый возраст - три года. Сам режиссер был удивлен и признался, что собирался искать пятилетнего малы­ша. Психологи оказались правы. Реакция пятилеток была го-

352

353

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

раздо сдержаннее - кое-что в жизни они уже успели повидать и испытать... После того как ребенок был найден, фильм все равно удалось снять лишь со второй попытки. Мама неожидан­но взяла малыша на руки, когда он заплакал, сочувствуя до­ктору Айболиту на сцене. Режиссер вмешался в происходящее, маме было строго указано на ошибку. И со следующего захода фильм, ставший впоследствии классикой, был успешно снят.

Никакого написанного сценария, по собственному призна­нию, у Герца Франка не было и при съемках одной из его пос­ледних лент «Дорогая Джульетта». По свидетельству самого режиссера, почти к восьмидесяти годам жизни он вернулся к тому, с чего начинал, - к репортажу. Будучи в Италии, в Веро­не, он случайно вместе с туристами заглянул во дворик, где, по преданию, жила когда-то шекспировская Джульетта. То, что увидел там Франк, заставило его задержаться на день и снять за это время маленький фильм. Герц Франк снял тонкий и прон­зительный этюд. Знаменитый балкон. Под ним - бронзовая статуя хрупкой Джульетты. И толпы веселящихся туристов, с дикими воплями врывающиеся каждое утро в этот дворик, ле­зущие фотографироваться в обнимку с грустной и нежной брон­зовой Джульеттой. При этом каждый норовит схватить Джу­льетту за грудь. Есть, оказывается, в Италии такая счастливая примета. Правая грудь изваяния из-за этого надраена руками до блеска. Веселье, смех, радостные крики звучат целый день. Только двое изумленных японцев, потеряв восточную невозму­тимость, оторопело взирают на это буйство. А еще над памят­ником живет птичка, которая выкармливает птенца. Его чуть не затоптала толпа, когда он выпал из гнезда. И несчастная Джульетта, ставшая не то поп-символом, не то чем-то вроде яр­марочного аттракциона, безмолвно страдает под собственным балконом. И Ромео нет рядом. Защитить некому...

Нужен ли был Мастеру в работе над таким фильмом сцена­рий? Мысль и сюжет фильма укладываются в три фразы (что, впрочем, отнюдь не умаляет достоинства фильма!). Опыт и про­фессиональное мастерство вполне заменили режиссеру литера­турную разработку. Как можно было предвидеть, сидя за пись­менным столом, например, такую финальную сцену: вечером в опустевшем дворике на фоне огромной стены, сплошь закле-

*Герц Франк. В поисках снежного человека*

енной сотнями рукописных любовных посланий к Джульетте (есть тут и такая традиция), сидят, обнявшись и самозабвенно целуясь, двое влюбленных?.. Режиссер рассказал, что был сви­детелем еще одной сцены. Она, увы, не попала в фильм. Ночью в этот дворик приезжают пожарные машины, и пожарники брандспойтами смывают со стен все эти любовные послания. А утром все начинается сначала.

Герц Франк не устает утверждать: документальное кино должно говорить о вещах тонких. Это философский вид искус­ства. Именно так к нему и необходимо относиться.

Как известно, искусство говорит со зрителями, читателями, слушателями на языке образов. Что такое образ в докумен­тальном кино, ясно далеко не всегда и не всем. «Как можно создать образ собаки, если мы снимаем настоящую собаку?!» -заявляли сомневающиеся в том, что образность вообще умест­на в документалистике. Многие считают, что самым главным и определяющим в кинодокументалистике является именно «документ». А образы пусть останутся настоящему, большо­му искусству... Герц Франк - мастер образных решений, об­разных деталей. Он до сих пор гордится своим очень старым фоторепортажем о жизни рыбаков. Одна из фотографий запе­чатлела огромные камни в воде, на которых отложился белый соляной налет. Камни на снимке напоминали хлеб, густо по­сыпанный солью. Эти фотографии стали прообразом будуще­го первого фильма Герца Франка о латышских рыбаках «Со­леный хлеб». А в одном из последних фильмов режиссера -во «Флешбеке» есть пронзительный по образной силе эпизод. Режиссер попадает в свой родной маленький латышский го­родок Лудзу. На каком-то пустыре находит много стеклышек. Оказывается, здесь шестьдесят лет назад стояла фотолаборато­рия его отца-фотографа. И это осколки стеклянных фотоплас­тинок, на которых отец увековечивал своих земляков. В руках режиссера - крошечные осколки чужих исчезнувших жизней. В фильме «Шалом, Германия!» одним из героев станет старое немецкое пианино. После войны его как трофей привез в Союз из поверженной Германии некий советский офицер. Спустя полвека это пианино снова переедет в Германию - уже с наслед­никами того самого офицера. Вот только голос свой оно уже по-

354

355

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*Герц Франк. В поисках снежного человека*

теряло. Его все чинят, обновляют, но куда-то пропал его родной звук. Какой-то чужой у него стал голос...

На уже упомянутой лекции в Вене, после просмотра «Флеш-бека», Герц Франк много говорил об образности документаль­ного кино: «Мне вообще в жизни всегда помогает образ. Если я нахожу его для эпизода, тогда эпизод получается. Если нахожу для фильма, значит, и фильм складывается. А образ - это *про­должение наших чувств* в том предмете, который мы наблюда­ем, о котором думаем... Вот лежит одинокий камень. Тысячи людей пройдут мимо, и камень останется камнем. А кто-то не пройдет, включит камеру и... В фильме «Флешбек» есть кадр, в котором два камня и вокруг желтые листья. Я снял его в осен­нем стокгольмском парке после листопада. Я гулял со своим шведским коллегой-сценаристом и вдруг увидел эти два камня - один побольше, другой поменьше, - и мне почудились в них окаменевшие души - мужчины и женщины, которые в жизни прошли очень близко друг от друга, но так никогда и не встре­тились... Не суждено было. И на долю секунды это чувство меня кольнуло, но этого мгновения хватило, чтобы сделать снимок, который потом, через несколько лет, нашел свое место в филь­ме. Но вернемся к образу одинокого камня. Представьте себе, что я сниму его - один-два метра - для кино. Это будет просто информационный кадр - да, вот камень. А если я буду в десять раз дольше смотреть на этот камень, сниму десять метров и вставлю в свой фильм, то за этим будет некая мысль, объясняю­щая, почему это для меня так важно. А если я еще сделаю отъ­езд до общего плана, так, что зритель увидит, что камень лежит на дороге и мешает, но люди не убирают его, а объезжают, то в фильме уже возникнет некий образ их жизни, а может быть, даже образ национального характера. Скажем, такое легко во­образить себе в какой-нибудь российской глубинке, но никак не в Германии...»2

В своей книге «Карта Птолемея», пытаясь объяснить, как в реальной жизни документалист может искать образы, Франк приводил такой пример. Однажды он увидел оброненную по­середине проезжей части дороги гвоздику. Движение было оживленным, и казалось удивительным, что колеса машин не

раздавили этот цветок. Подойдя ближе, Франк увидел рядом с цветком резкий след торможения - какая-то машина круто взяла в сторону и в последнюю секунду объехала гвоздику. «С тех пор огибающий гвоздику след и «крик» тормозов стали для меня, так сказать, зрительно-звуковой формулой «рождения» образа. Фотографируя, участвуя в создании фильма, я все чаще стал убеждаться, что и человека, и событие, любой реальный факт, любой предмет, не лишая его будничной достоверности, можно показать *образно,* если в нем удастся обнаружить и запе­чатлеть вот этот «след души». Он может проявиться как угод­но и в чем угодно: в детали, настроении, состоянии природы, неожиданном стыке кадров, сочетании изображения, звука и слова и т.п.»3

Герц Франк постоянно говорит и пишет о том, что в доку­ментальном кино показать жизнь глубоко, объемно и правдиво можно только тогда, когда удастся перейти на язык образов: «Образы пробуждают фантазию. От них, как от камешков, бро­шенных в воду, разбегаются круги ассоциаций - одно воспри­нимаешь непосредственно, другое воображаешь, третье чувс­твуешь, и таким путем, несмотря на сжатость показываемого, все же создается ощущение целостности и глубины»

Утверждая, что сценарий вовсе необязателен для докумен­тального кино, многие режиссеры (и Герц Франк в том числе) вовсе не имеют в виду отсутствие авторского замысла. Множес­тво режиссеров постоянно — и в подготовительном, и в съемоч­ном периоде - «пишут» в голове свои сценарии и монтажные планы. Они без конца «монтируют», «комбинируют» отсня­тые и будущие эпизоды, придумывают всевозможные вариан­ты финала и начала. Это страшно утомительный и изнуритель­ный труд. В то время как остальные члены съемочной группы могут после съемки отвлечься и наслаждаться всевозможны­ми прелестями жизни путешественника-документалиста, ре­жиссеры нередко ходят озабоченными, погруженными в себя и недовольными. И дело не в их плохом характере. Значит, что-то не придумывается, не соединяется, не выстраивается. Настоящий режиссер думает о таких вещах всегда. Дилетант спохватывается, лишь начиная монтаж. Как правило, тогда бывает уже поздно...

356

357

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

*Герц Франк. В поисках снежного человека*

В предисловии к своему сценарию «Жили-были «Семь Си­меонов» Герц Франк писал, продолжая свою давнюю тему «Карты Птолемея»: «Конечно, жизнь сочнее и разнообразнее наших предположений, и мы должны быть готовы к любым по­воротам. Но сценарий как раз и помогает нам ориентироваться в бурном океане жизненных фактов, видеть рифы, находить верный курс»4

Герц Франк часто и с удовольствием вспоминает о своем ре­портерском прошлом. Да и сейчас почти всегда с ним камера или фотоаппарат. Франк - человек, не устающий снимать тон­кие, удивительные по мастерству и интуиции вещи.

Однажды для своей телевизионной программы «Всплеск культуры?» (телеканал «Интер») я снимал в Израиле большой сюжет о знаменитом драматическом театре «Гешер». Всемир­но известный коллектив под руководством режиссера Евгения Арье ставит очень интересные, необычные по форме спектак­ли. Нередко они напоминают коллажи. Живая актерская игра часто сочетается с декорациями-диапозитивами, фрагментами из художественных фильмов, субтитрами и многими другими любопытными вещами. Я искал архивные кадры, и театр лю­безно предоставил мне целую кассету «любительских» съемок старых репетиций. Неизвестный автор, не отрываясь, много часов пристально следил за репетициями. На пленке оказались замечательные кадры: импровизации актеров и режиссера вы­зывали то смех, то слезы. Пленка запечатлела, в частности, рождение одной блестящей актерской сцены. Исполнителю предстояло изобразить нелепую, трагическую и в то же время смешную (!) гибель своего персонажа - одного из героев «Одес­ских рассказов» Бабеля. Сперва ничего не получалось. И вдруг актера озарило! На наших глазах несчастный сын торговки курами тети Песи падал от случайной бандитской пули, изоб­ражая в блистательной пантомиме не то умирающего лебедя, не то отчаянно трепыхающуюся в руках резника курицу. На любительской пленке остался фейерверк находок, набросков, этюдов. Меня поразило то, как точно снят этот материал. Автор будто предвидел развитие действия, не упуская ничего важного и интересного. Мне стало любопытно, кто же этот вниматель­ный и цепкий энтузиаст-видеолюбитель? Я повнимательнее

присмотрелся к полустертой надписи на кассете и прочел еле разборчивые слова: «Съемка Герца Франка»

В уже упоминавшейся книге «Карта Птолемея» Франк пере­сказывал свой разговор с латышским оператором-документа­листом Валдисом Крогисом. Речь там шла о столь необходимой и важной для документалиста интуиции: «Интуиция. Доку­менталиста она часто выручает. Я бы даже причислил ее к не­пременным качествам режиссера, сценариста и особенно опе­ратора. «Начиная снимать человека, — рассказывал мне Вал-дис Крогис, - я не всегда даже знаю, что будет дальше - какой длины будет кадр и куда пойдет камера. Но тут она начинает как бы сама двигаться, потому что появился контакт с челове­ком. Это очень приятно - предугадывать жесты и движение, спанорамировать именно в ту сторону, куда человек бросил взгляд, и отыскивать, не отрываясь от камеры, то, что его заин­тересовало. Для меня вся радость в том и состоит, чтобы именно во время съемки что-то открывать, исследовать, размышлять, чувствовать, а не фиксировать лишь что-то заранее оговорен­ное. Только потом понимаешь, что управлял процессом съем­ки, думал о крупности, ракурсе, движении, композиции. Но это где-то в подсознании, потому что во время съемки как бы слился с человеком»5

Фильм Герца Франка «Флешбек» - это фильм о собственной жизни и творчестве.

Размышляя о том, не слишком ли грубая вещь — камера для вторжения в личную жизнь человека и его душевные пережи­вания, Франк отвечает: нет! Он считал и считает, что, погру­жаясь в чье-то счастье или несчастье, авторы фильма застав­ляют и зрителей окунуться не только в судьбу другого челове­ка, но и в свою собственную. Тогда возникает резонанс между экраном и зрительным залом. В эти минуты документальное кино приближается по силе воздействия на зрителей к худо­жественному.

В разных видах искусства тема художника и его творчест­ва возникала нередко. Достаточно вспомнить легенду о Пиг­малионе, роман Томаса Манна «Доктор Фаустус» или хотя бы «Портрет Дориана Грея» Оскара Уайльда. Вспомним и главное действующее лицо фильма «8х/2» Федерико Феллини - режис-

358

359

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

сера Гвидо Ансельми. В документальных фильмах авторы на экране появлялись не часто. Человек с киноаппаратом в филь­ме Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом» - это все-таки не сам Дзига Вертов. Однако в последнее время режиссеры-доку­менталисты стали полноправными героями экрана. Появился фильм знаменитого эстонского режиссера Марка Соосаара « Дом для бабочек». Главное действующее лицо - сам автор. А еще его маленькая дочка, которая постоянно смотрит диснеевский мультфильм «Белоснежка», танцуя и подпевая Дине Дурбин. «Дом для бабочек» - это фильм о нежности и страхе перед над­вигающейся старостью. О боязни потерять любимую женщи­ну. О маленькой дочке, чем-то похожей на малыша из давнего фильм Герца Франка. Этот фильм если и не исповедь, то что-то очень на нее похожее. И понятное каждому, кто когда-либо ис­пытывал любовь, одиночество, надежду и разочарование. И все же напрашивается вопрос: а можно ли снимать фильмы о себе, стоит ли? Нет ли во всем этом налета нарциссизма и злоупот­ребления служебным положением?

Этика и документальное кино - тема особая и бесконечная. Сам Герц Франк часто говорит о том, что сомневается в право­мерности своих вторжений в жизнь других людей. Колеблется, но все равно делает это. Он приходил в камеру осужденного на смерть и невольно давал тому надежду на спасение. Он созда­вал веселый фильм о семье музыкантов Овечкиных и невольно приложил руку к их славе, которая обернулась вскоре страш­ной гибелью этих людей. Он снимал свою умирающую жену. Он, наконец, снимал в фильме «Флешбек» себя самого на опе­рационном столе, находящегося на грани жизни и смерти.

Фильм о себе Герц Франк строит на острой, даже страшной дра­матургии. Он отправляется в больницу. Ему предстоит сложней­шая операция на сердце. Исход ее проблематичен. Шансов на успех - 50 на 50. Почти случайно в гости к Франку приезжает немецкий телеоператор, его приятель. И Франк на глазах у зрителей просит оператора снять предстоящую операцию. От начала до конца. Чем бы она ни закончилась. Сам по себе это сильный драматургичес­кий ход. Мы, конечно, понимаем, что все обойдется благополучно. Раз уж мы смотрим этот фильм, то ясно, что автор останется жив и будет более-менее здоров. Но пружина запущена. И смотреть,

360

*Герц Франк. В поисках снежного человека*

как одинокий пожилой человек, которого даже некому проводить в госпиталь, отправляется на операцию, страшно. Кстати, такие драматургически мощные и эффектные ситуации, когда болезнь, угроза смерти нависают над персонажами, нередко с успехом ис­пользуются в игровом кино. Знаменитый художественный фильм французского режиссера Аньес Варды «Клео от пяти до семи» рас­сказывал о состоянии молодой женщины, которая на протяжении нескольких часов ждет результата медицинского анализа. Он бе­зоговорочно может поставить крест на ее жизни. Напряжение и драматизм ситуации там, к счастью, разрешались так же благопо­лучно, как и в фильме Герца Франка.

Фильм «Флешбек» - анализ у роковой черты своей жизни и собственного творчества. В нем причудливо перемешаны эпи­зоды из личной жизни автора и фрагменты самых разных его фильмов. Лично мне фильм «Флешбек» напоминает «8/2» Фе­дерико Феллини. Попытка разобраться в том, что ты вообще делаешь на земле, зачем появился на свет, что тебя мучает и не дает безмятежно радоваться каждому прожитому дню, зачем ты снимаешь именно эти фильмы и почему - хоть умри! - не мо­жешь снимать другие, - вот вопросы, над которыми бились и Феллини, и Франк. У Феллини это было смешнее. У Франка -гораздо страшнее. Один из сильнейших и напряженнейших эпи­зодов фильма «Флешбек» - сама операция. На экране монитора движется к сердцу зонд. В параллельном монтаже мы видим лицо хирурга и ощущаем все его скрытые переживания. Операция рис­кованная, и врачу не до камеры. Поединок со смертью на глазах у зрителей драматичен и страшен. Каждый из нас множество раз видел похожие кадры в новостях и всевозможных телепрограм­мах. Хирурги склонились над больным. Что-то режут. Что-то шьют. Берут инструменты. Кладут инструменты... В информаци­онных сюжетах мы не успеваем сопереживать тем несчастным, которые оказались на операционном столе. Мы их не знаем. Мы равнодушны и спокойны. И если на крупном плане режиссер не заставит нас, к примеру, любоваться открытым пульсирующим сердцем или хлещущей кровью, то зрители особых потрясений не испытают. Режиссер Франк в своем фильме сразу же включил мощный механизм сочувствия, сопереживания. Мы переживаем за героя, которого успели полюбить, и волнуемся, даже догады-

361

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

ваясь о счастливом исходе. Сильный драматургический ход нали­цо. И это крайне важно. Ведь фильм Франка - полнометражный. Это не миниатюра, которая может держаться на эфемерной дра­матургии, на настроении или просто на необычном наблюдении. Удержать внимание зрителей час-полтора без мощно выстроен­ной и продуманной драматургии попросту невозможно.

Герц Франк рассказывает:

«Для меня образ фильма чаще всего скрыт в названии. Когда я нахожу его, то как-то сами собой начинают выстраиваться и драматургия, и сюжетная линия, и человеческая история.

Образность и сюжет - вот что приближает документальное кино к игровому по силе воздействия на зрителей. Образность и сюжет помогают ориентироваться в хаосе жизни, собирать разрозненные факты жизни в человеческую историю, которая не всегда выстраивается хронологично. Во «Флешбеке» есть надпись: «Я погружался в прошлое, как в сон. И не важно, что случилось раньше, что позже. Это случилось во мне» Для меня важно было собрать не биографию, а историю взросления души.

Фильм рождался постепенно. Факты, документальные кадры, собранные воедино, образовали художественную ткань с определенной философией и сложившимся по ходу дела сю­жетом. А визуальный ряд стал той основой, тем хребтом, к ко­торому приросли слова, музыкальные ассоциации, шумы, даже тишина, ведь у нее тоже свой голос... »5

Франк много раз говорил, что его представление о докумен­тальном кино сложилось под впечатлением Дзиги Вертова. Когда начинающий документалист Франк прочел только что вышедший сборник статей и материалов Вертова, он понял, что это то, о чем сам он думал, интуитивно к этому подбирался.

Герцу Франку в свое время очень нравились работы латышс­кого документалиста Улдиса Брауна, возродившего в докумен­тальном кино Латвии вертовские традиции. На Франка большое впечатление произвел, скажем, такой эпизод Брауна. Франк описывал его: «Каменщики укладывают кирпичи, все просто, буднично, но затем идет панорама по кирпичной стене, до окон­ных проемов, и диктор говорит: «Дом еще строится, а картин­ная галерея уже готова...» И действительно, пустые оконные

362

*Герц Франк. В поисках снежного человека*

проемы кажутся картинами! Березовая роща. Зимний пейзаж. Стройка. И обычный труд каменщика наполняется поэзией»6

В творчестве Дзиги Вертова Франк особенно ценит его об­разный подход к документалистике. Он утверждает, что сек­рет документального кино таится в таких вертовских словах: «Ближе всего к моему методу, очевидно, приближается метод Михаила Михайловича Пришвина. Он, как и я, считает, что «можно прийти с карандашом или кистью, как это делают жи­вописцы, и тоже по-своему исследовать природу, добывая не причины явлений, а «образы». Он говорит, что только «живо­пись систематически с давних времен изучает по-своему при­роду и в художественном смысле делает такие же открытия, как и наука...» Я прихожу не с кистью, а с киноаппаратом, с прибором, более совершенным, и хочу проникнуть в природу с художественной целью, с целью сделать образные открытия, добыть драгоценную правду не на бумаге, а на пленке - путем наблюдений, опытным путем. Это смычка хроники, науки и искусства»7

Франк постоянно возвращается к тому, что документаль­ное кино - философское кино. Есть во «Флешбеке» страшный кадр. Зарапиженное лицо человека, искаженное болью. В ори­гинальном виде, в рабочем материале этот кадр длится всего несколько секунд. Режиссер его растянул во времени. Франк говорит, что этот кадр напоминает ему кадр из фильма «Стар­ше на десять минут». Но там человек входил в жизнь. А здесь человек встретился со смертью. Это искаженное страданием лицо бывшего оператора фильма «Старше на десять минут» Юриса Подниекса. Подниекс впоследствии стал знаменитым режиссером-документалистом, снял культовый фильм «Легко ли быть молодым? ». Его обезображенное гримасой лицо Франк снял на седьмой день после гибели двух операторов, работав­ших на фильме Подниекса, - Андриса Слапиныпа и Гвидо Звайгзне. Шел девяносто первый год. Во время столкновений рижских демонстрантов с армией оба оператора, снимавшие эти события, были застрелены. Франк и Подниекс пришли на то место, где недавно погибли их коллеги. Франк направил камеру на своего друга, увидев его искаженное горем лицо... Замедленные (или, наоборот, ускоренные) кадры можно встре-

363

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

тить едва ли не в каждом фильме молодых телережиссеров. Чаще всего никакого смысла в такой трансформации изображе­ния нет. «Так смешнее», «так красивее», «так современнее» -вот и все аргументы режиссеров. У Франка этот нехитрый прием становится способом выразить страшную трагедию. Это действительно кадр, грозно перекликающийся с крупным пла­ном невинного малыша из старого фильма. Режиссер подчер­кивает эту перекличку в фильме «Флешбек» и звуком. Кадр, запечатлевший страшное лицо Юриса Подниекса, сопровож­дает музыка из фильма «Старше на десять минут». Подниекс не разрешил Франку снимать себя дальше. Всего несколько секунд остались от той съемки на седьмой день гибели опера­торов-документалистов... Один из погибших операторов - Анд-рис Слапинып - был моим приятелем и соучеником по ВГИКу. Он привозил после каждых каникул в общежитие какой-то необычно крупный латышский горошек - «горошок» (с ударе­нием на последнее «о», как он говорил) и жарил его с луком и шкварками. Он приезжал ко мне в Киев снимать чемпионат по конному спорту и страшно гордился тем, что снял падение с лошади британской принцессы Анны, которая была тогда зна­менитой спортсменкой...

И в заключение еще несколько слов самого Герца Франка. На мой взгляд, они чрезвычайно важны и очень точно опре­деляют авторский подход к делу этого замечательного мас­тера: «Во всяком роде искусства - документальное кино не исключение - есть свое колдовство, свои тайны языка, кото­рые должны быть созвучны замыслу. Понятно, что ресурсы киноязыка и его всевозможные сочетания далеко не исчер­паны. Вот почему, о чем бы я ни делал фильм, меня, поми­мо темы, всегда влекут еще и эти тайны языка... Опыт и ин­туиция подсказывают мне, что образы «Новой земли» надо начинать искать с помощью фоторазведки. Ведь точно най­денный визуальный образ может послужить камертоном бу­дущей картины. Писатель пользуется словами. Музыкант -нотами. А мы, документалисты, наверное, должны начинать с конкретных кадров. И первый вопрос, который необходимо себе задавать: что именно мы *увидим* на экране?»8

*Глава 16*

Сергей Лозница и предшественники

Несколько лет назад в Москве на ежегодной встрече режис­серов-документалистов ШРОТ, организуемой при содействии ЮНЕСКО, показывали новую работу режиссера Сергея Лозни-цы «Полустанок». Многих искушенных профессионалов уви­денное повергло в полное изумление.

И удивляться было чему.

В фильме «Полустанок» герои фильма беспробудным сном спали на экране. Около тридцати минут. Весь фильм.

А в фильме «Пейзаж» герои режиссера Лозницы минут двад­цать ожидали автобуса на остановке. Потом минут пять пыта­лись втиснуться в него. Потом уезжали в этом автобусе. И все. В первом и во втором фильме не было ни диктора, ни музыки, ни синхронных интервью. Во втором фильме, правда, присутс­твовали странным образом препарированные закадровые реп­лики - но об этом позже.

Искушенные ценители документального кино и знатоки киноавангарда могут вспомнить нечто отдаленно похожее. В 1964 году знаменитый американский авангардист Энди Уор-хол снял фильм под названием «Сон». Там на протяжении шести часов спал человек. Историк, теоретик и практик кино-и теледокументалистики Сергей Муратов так описывал кино­сеанс, на котором демонстрировался тот давний американский фильм: «На экране крупным планом - живот. Живот спящего человека. Живот равномерно поднимается и опускается. Звук тоже присутствует: спящий ритмически посапывает. Прохо­дит минута. Две. Три. Десять. Смешки в зале сменяются не­доуменным молчанием, затем криками возмущения. Зрители

364

365

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*Сергей Лозница и предшественники*

начинают покидать зал. Минут через тридцать на экране по­является голова спящего. Кто-то, не выдержав, кричит: «Да проснись же ты наконец!» Но герой фильма стоически продол­жает посапывать. Таково содержание картины, в которой на протяжении шести часов демонстрируется спящий человек. Ни действия, ни сюжета. Ни диалога. Работая над другим своим фильмом, Энди Уорхол установил кинокамеру на сорок первом этаже нью-йоркского небоскреба. В течение суток отту­да с одной точки велась съемка. По словам Уорхола, материал получился настолько ценный и волнующий, что у него «сер­дце разрывалось, когда пришлось делать купюры» Конечно, по сравнению с фильмами знаменитого Энди Уорхола работы Сергея Лозницы наполнены несравненно большим смыслом, эмоциями, и рассчитаны на гораздо более широкую аудито­рию. Что и подтверждают двадцать семь высших наград пре­стижнейших международных кинофестивалей - во Франции, Германии, Польше, Португалии, Бельгии.

Когда-то я уже вскользь упоминал о фильме «Полустанок». Остановимся на нем чуть подробнее. Фильм (черно-белый) на­чинается с общего плана маленькой железнодорожной стан­ции. Затем мы оказываемся в крохотном зале ожидания. Ночь. Под потолком горит лампочка. Усталые люди спят на лавках в ожидании своих поездов. Сменяют друг друга крупные и сред­ние планы. Лица женщин, детей, мужчин. Усталые, утомлен­ные, измученные. Свисают с лавок руки, ноги. Зрители ждут, когда начнется какое-нибудь действие. Но оно не начинается. Мы постоянно видим лишь все новые и новые лица спящих пу­тешественников. Правда, минут через десять мы заметим, что происходит что-то странное с их одеждой. Они лежали вроде бы в зимних нарядах - в тулупах, шапках, пальто. А теперь все одеты по-летнему. Детки спят в маечках, женщины в лег­ких сарафанах. А потом одежда на спящих вновь станет не то осенней, не то зимней (фильм снимался почти год). Пару раз покажется, что кто-то из людей вот-вот проснется. Уже приот­крыл глаза, начинает приподниматься. Но в последний момент вновь засыпает на своей скамейке. Так фильм и заканчивается. В фонограмме - тяжелое дыхание, бормотание, сопение и храп. Пару раз мы услышим, как где-то вдали проносится мимо этой

станции состав. Слышны отдаленные гудки и перестук колес. Но спящие ничего не слышат. А еще вроде бы летом прошел дождь. Он стучал по крыше. Вот и весь фильм.

Сергей Лозница заявляет о том, что не признает в своих доку­ментальных фильмах никакой драматургии. Аристотель с его правилами не имеет к нему ни малейшего отношения. Режис­сера не интересует сюжет, его не волнует наличие какого-либо действия, что на протяжении почти ста лет является общепри­знанным требованием к любому фильму. Сергей Лозница счи­тает, что разговоры о конфликте, завязках, развязках, куль­минациях и прочем надуманы и неактуальны. Он отрицает в конструкции фильмов все, что может быть сформулировано словами. «Меня интересует не действие, а пауза!» - заявляет режиссер. Это, по его мнению, самое интересное, важное и цен­ное в документальном кино. А еще на эмоциональное состояние зрителя нельзя просто и откровенно влиять и давить музыкой -это, по мнению режиссера, легкий и поверхностный путь. И не кинематографический.

В фильме «Фабрика», как и в большинстве картин Сергея Лозницы, тоже практически ничего не происходит. Мы увидим маленькую старую фабрику в каком-то заснеженном русском городке. Дымит ее огромная труба среди сугробов. Что выпус­кает эта фабрика, толком так и не ясно. Сперва два-три общих натурных плана. Длинный кадр фабричной проходной. Люди за работой. Делают какие-то глиняные формы. Отправляют в печь будущие изделия. Ставят какие-то детали на транспор­тер. Снимают что-то с транспортера. Бросают изделия в печь на обжиг. Вытаскивают что-то из печи. Ни одного слова диктора. Ни единой реплики персонажей. Впрочем, в отличие от многих других работ режиссера здесь на мгновение в фонограмме воз­никнет музыка. В эпизоде, где рабочие молча едят в заводской столовой, из репродуктора прозвучат какие-то музыкальные звуки, если не ошибаюсь, несколько тактов Шопена. Минут через десять такого просмотра зритель, мучительно сообража­ющий, что бы все это означало, начинает испытывать что-то вроде просветления. Поневоле приходится думать, глядя на экран, копаться в собственных мыслях и прислушиваться к своему душевному и житейскому опыту. И тогда перед изум-

366

367

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

ленным зрителем начинает разворачиваться довольно жуткая картина. Люди на экране заняты каким-то странным трудом. Они выполняют простейшие физические действия. Что-то сни­мают, что-то перекладывают, что-то куда-то бросают, что-то пе­редают друг другу. Вообще весь антураж фабрики и ее работни­ки вполне могли принадлежать и прошлому веку, и даже поза­прошлому. Что-то подобное делали, возможно, и в рабовладель­ческие времена. Но поражает даже не это. Потрясает какое-то странное смирение, с каким работники делают свое дело. Пора­зительное равнодушие, привычка и даже некое умиротворение сквозит в каждой фигуре, написано на каждом лице. Похоже, никого не тяготит этот дикий монотонный труд, эта затягива­ющая рутина. Странно и жутко наблюдать своеобразную гра­цию этих живых механизмов. Нежность и внимательность друг к другу, которая иногда проскальзывает на равнодушных и безмятежных лицах. Не знаю, то ли имел в виду автор, о чем я пишу сейчас. Сергей Лозница никогда не комментирует свои фильмы, не расшифровывает замысел, утверждая, что там все и так ясно. Мне кажется, «Фабрика» - это фильм о невероят­ном человеческом смирении. О безграничной возможности и способности выживать в самых диких условиях. Эта фабрика людям очень нужна. Попробовал бы кто-нибудь ее закрыть! Тут такой бунт бы начался! В один миг всякое смирение с лиц ис­чезло бы. Людям деньги нужны - есть надо, семьи содержать. Это фильм о смирении перед жизнью, о готовности принять ее тяготы и страшный финал. «Фабрика» - это просто-таки экзис­тенциальное произведение. Что-то есть здесь от Камю.

Точно так же и фильм «Полустанок» - это притча, аллего­рия. Рассказ о людях, уснувших где-то на задворках истории человечества. Мимо них проносится жизнь, эпоха (как те неви­димые, пролетающие лишь в звуке за кадром поезда). А люди и страна находятся в тяжелом забытьи, да так, что не в силах раскрыть глаза и посмотреть вокруг себя ясным взглядом.

Работы Сергея Лозницы заметно отличаются от традицион­ных документальных фильмов. Особенно от современной теле­визионной документалистики. Если присмотреться к ее основ­ному потоку, который ежедневно проносится по телеэкранам, становится понятно, что это совершенно «другое кино». ПРИН-

368

*Сергей Лозница и предшественники*

ЦИПИАЛЬНО ДРУГОЕ. Телевидение - не только благо и глав­ная надежда документалистов. Оно таит в себе и серьезные опасности, которые нужно знать, и надо отдавать себе в этом отчет. Набор не очень хитрых правил, которыми руководству­ются многие руководители телеканалов, постепенно становится законом. Например, строжайшее соблюдение формата, мини­мум авторских изысков, немножко желтизны и хороший темп. Продюсеры пришли к этому эмпирически, просчитав макси­мальный зрительский эффект. Они дорожат рейтингами и не желают рисковать, связываясь с непредсказуемыми (с точки зрения прибыли) художественными экспериментами. Один за другим на крупнейших телеканалах России выходят телефиль­мы, будто сделанные одной рукой. Киров и его женщины. Свет­лана Аллилуева и ее мужчины. Тайная жизнь Сталина. Фобии Гитлера. Эффект такой, будто налажено конвейерное произ­водство. Стиль один. И фразеология похожая. Если в фильме на первой же минуте нет «зацепки», «крючочка», считается, что драматургия никуда не годится. Доверчивый режиссер может подумать, что это истина в последней инстанции. Хотя ни у Эйзенштейна, ни у Аристотеля так категорично нигде воп­рос не стоит.

Кинорежиссер Сергей Лозница - наш земляк, которого, увы, гораздо лучше знают в России, Германии и Голландии, чем на родине. В его фильмах нет никакой традиционной зацепки не только на первой, но и на двадцать первой минуте. А фильмы | эти - произведения искусства, которые рассказывают (без еди­ного слова) о стране и людях больше, чем иная энциклопедия.

В фильме «Пейзаж», о котором мы уже упоминали, на экра­не всего лишь жители захолустного городка, которые большую часть экранного времени мерзнут на автобусной остановке. Как из этого можно было сделать фильм о прошлом, настоящем и будущем, о природе человека и ближайших перспективах чело­вечества - загадка подлинного мастерства и таланта. На протя­жении двадцати минут мы будем рассматривать людей, ожида­ющих автобус. Старенькие пенсионерки и солдаты, студентки и бомжи, пьяные и трезвые, веселые и печальные - их лица и фигуры, показанные бесконечными панорамами, дают самый

369

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*Сергей Лозница и предшественники*

настоящий портрет нынешнего общества. Как говорили рань­ше, это просто-таки панорама современной жизни. Показанное нам ожидание становится на экране каким-то символическим. Эти люди ждут уже не просто автобус. Кажется, что они ожи­дают чего-то гораздо большего. Так ждут счастья. Избавления. Радости. И ждут наши герои по-разному. Нетерпеливо. Смирен­но. Страстно. Понятно, что режиссер с группой провел немало часов и дней на этой остановке, чтобы найти такое количество типажей и характеров. И наконец, происходит то, чего так все герои ожидали: автобус прибыл. Люди пытаются втиснуться в машину. Так же не спеша несколько минут мы будем следить за тем, как люди пытаются влезть в автобус. Давка, толчея, ссоры. Кто-то протискивается вперед, другие грустно отступа­ют в сторону, потеряв всякую надежду. Невероятно долго все это происходит на экране. И эта длина кадров вдруг заставля­ет смотреть на экран как-то по-новому. Ты понимаешь, что и здесь режиссер рассказывает вовсе не о штурме автобуса озве­ревшей толпой. Это все та же драка людей за место под солн­цем, очередная попытка взобраться на самый верх, пробиться, если угодно, к счастью. Триумф одних и поражение других. Несколько минут режиссер будет показывать нам тех, кто бла­гополучно оказался в автобусе. Их мы увидим через запотев­шие стекла. Это новый эпизод. Люди взирают сверху, со своих мест в автобусе, на тех, кто только пытается влезть внутрь. Как благополучны, невозмутимы и умиротворенны эти счастлив­цы, сидящие в креслах! Они поглядывают на толкающуюся и ругающуюся толпу, как небожители. И наконец, мы станем свидетелями того, как автобус трогается с места. На среднем плане поплывут мимо нас окна, все быстрее, быстрее. Режис­сер монтирует окна, наверное, десяти или двадцати автобусов, проносящихся мимо нас, - на одной крупности, снятых с одной точки. Скорость все выше. Стробит изображение. Здесь впервые в фильме взрывается ритм. Кажется, что этот автобус разгоня­ется до невероятной скорости. Этому ощущению способствует и фонограмма - в ней переплетены реальные шумы и звуки, на­поминающие старт космической ракеты. Кажется, что сейчас улетит этот наш автобус со всеми своими пассажирами - чело­вечеством - на невероятной скорости куда-то в космос. Но вот

автобус, наконец, вылетает из кадра. И ничего не изменяется. Никто никуда не улетел. Остался все тот же пейзаж, грустный и унылый. И старичок с велосипедом ковыляет куда-то по доро­ге. И какой-то местный оборванец входит в кадр, насвистывая дурацкий веселенький мотивчик...

Рассказывая об этом фильме, я не случайно сказал, что перед нами проходит «панорама» лиц и жизни российской глубинки. Весь этот фильм построен на бесконечных панора­мах. Этот режиссерский прием выдержан с первых кадров до самого финала. Каждый кадр фильма - это медленная панора­ма слева направо. До того как мы оказываемся на автобусной остановке, режиссер покажет нам поселок, в котором происхо­дит действие. И поселок, и люди на остановке сняты непрерыв­ными панорамами. Они ни разу не останавливаются. Камера движется очень медленно. Для большей плавности стыков ре­жиссер использует простой эффект: камера в конце панорамы уходит на что-то черное (такое впечатление, будто черное де­рево или столб на мгновение перекрывает кадр). Следующая панорама начинается точно с такой же черноты. Переход с черного на черное в монтаже не заметен, это затемнение кадра длится ровно столько, сколько занял бы настоящий ствол де­рева, попади он в кадр. Поэтому ритм действия сохраняется и панорама кажется непрерывной. Когда в кадре люди, пано­рама заканчивается черной смазкой - вроде бы на переднем плане кто-то на мгновение перекрывает объектив. Следующий кадр подхватывает это движение и тоже заканчивается чер­ной смазкой по переднему плану. Все это создает своеобразный ритм, стиль и манеру фильма.

Вообще-то, панорама - достаточно традиционный оператор­ский и режиссерский прием. Ничего удивительного и поража­ющего воображение в панораме как таковой нет. Но у талант­ливых авторов панорамы могут стать интереснейшим способом ведения повествования, очень эффектным и эффективным вы­разительным средством. В этом смысле у Сергея Лозницы были замечательные предшественники.

Сделаем небольшое отступление от главной темы нашего раз­говора, чтобы остановиться на творческих возможностях ис­пользования панорам большими мастерами кино.

370

371

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

Немецкий киновед Франк Шнелле проанализировал работу режиссера, очень отличающегося по стилю и манере от героя нашей статьи. Особое внимание Шнелле уделил его панорамам: «Американский режиссер Роберт Земекис имеет свой фирмен­ный знак: почти все его фильмы начинаются своеобразной прелюдией. Она состоит из панорам, проездов или постепен­ного изменения крупности планов - от максимально общего к крупному или даже детали. Но самая сложная из всех завязок Земекиса разыгрывается в ленте «Назад в будущее». Там каме­ра, изменяя направление движения на противоположное, де­лает три панорамы, не останавливаясь. Сначала она движется слева направо, демонстрируя десятки стенных часов. Потом, немного ниже, она перемещается в обратном направлении, на­лево, открывая при этом для обозрения ряд химеричных тех­нических конструкций, которые включаются словно бы рукой какого-то невидимки, а также приближается к телевизору, где в этот самый момент звучит сообщение о ящике украденно­го плутония. В конце концов камера опускается еще ниже, к двери, и находит ноги Марти, который именно в это время вхо­дит в комнату. Ему еще только предстоит узнать о том, что нам уже известно: хозяина этой комнаты сейчас нет дома. Когда роликовая доска Марти откатывается вправо, камера еще раз передвигается вместе с ней, и в поле ее наблюдения оказывает­ся ящик с плутонием, запрятанный под столом. Каждый этап этой длинной панорамы, которая состоит из трех путешествий камеры, выдает зрителям новую порцию важной информации: ясно, что в фильме сейчас пойдет речь о быстротечном времени (многочисленные часы на стенах), о сногсшибательных изобре­тениях и о чрезвычайной опасности *»1*

Напомню еще один пример эффектной вертикальной панора­мы. Знаменитый фильм Барри Зонненфельда «Семья Адаме» начинается так: на среднем плане милые и симпатичные моло­дые люди в разноцветных вязаных шапочках и шарфиках поют веселую рождественскую песенку у дверей какого-то особняка. Камера панорамирует вверх, мимо нас проезжают входные двери, украшенные традиционным еловым веночком, но поче­му-то накрепко запертые. Панорама продолжается - мы про­езжаем мимо неожиданно темных в этот праздничный вечер

*Сергей Лозница и предшественники*

окон, поднимаемся до уровня крыши - и только тут встреча­емся с непутевой семейкой Адаме. Все они собрались наверху. Стараясь не шуметь, чтобы не спугнуть веселых музыкантов, они подтаскивают к краю крыши огромный котел с кипятком и аккуратно переворачивают его вниз.

Но панорама может не только эффектно ввести зрителей в курс дела, интригуя, пугая или веселя. Ей, оказывается, до­ступны и гораздо более тонкие вещи. Искусствовед Владимир Виноградов обратил внимание на то, как использовал панорамы в своей работе режиссер Андрей Тарковский. Исследователь от­мечает: «Вфильмах «Иваново детство», «АндрейРублев», «Со-лярис » Андрей Тарковский пользуется своеобразным приемом движения камеры. Это, на мой взгляд, одна из интереснейших находок творческого тандема режиссера А. Тарковского и опе­ратора В. Юсова. Этот прием позволил сделать новый шаг в создании особого кинопространства, к которому стремились многочисленные мастера мирового кинематографа. Суть его со­стоит в отказе камеры полностью обслуживать примитивный ход действия, сюжета и неотступно следить за действующими персонажами. Идея состоит в том, чтобы дистанцироваться от элементарного рассказа, включить в поле зрения камеры эле­менты и детали, которые непосредственно никак не касаются основной сюжетной линии. В самом действии, когда камера скользит по одной ей понятной траектории, возникает ощуще­ние, что рассказ не ограничивается лишь какой-то конкретной историей. Череда событий будто вписывается авторами в дру­гой, более сложный текст. Благодаря этому мы ощущаем, что реальность имеет какой-то многозначительный, более глубо­кий и таинственный характер»2

Возможно, именно эти необычные панорамы в фильмах Тар­ковского и порождали ощущение, что мы смотрим на происхо­дящее не глазами героев, даже не глазами автора, а с какой-то высшей, космической, возможно, даже Божественной точки зрения.

Мне кажется, нечто подобное заложено и в основу, в саму идею панорам Сергея Лозницы в фильме «Пейзаж».

Работы этого режиссера сложно задуманы. Они непросты для восприятия. Это авторское кино в чистом виде. И еще - фило-

372

373

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*Сергей Лозница и предшественники*

софское кино. Впрочем, сам режиссер к термину «философское кино» относится скептически. Он как-то заметил, что в таком случае идеальным вариантом было бы посадить философа перед камерой и честно записать все его раздумья, размышления и философствования.

Тем не менее склонность к философии режиссера очевидна.

Он, например, задается вопросом: а что это вообще такое - до­кументальное кино?

Сергей Лозница в своей статье «Иллюзия документа или до­кумент иллюзии» пишет: «Термин «документальное кино» кажется мне неправильным, ошибочным, вводящим нас в за­блуждение относительно того, с чем мы имеем дело, когда смот­рим и обсуждаем «документальное кино». Слово «документ» (с1оситеп1;ит - письменное показание, свидетельство, доказа­тельство) вынуждает нас трактовать фильм как свидетельство о том или ином зафиксированном на пленке событии. Но ни­каким свидетельством или документом фильм не может быть по целому ряду причин. Во-первых, между событием, которое происходит в жизни, и режиссером, который пытается его за­фиксировать, лежит режиссерское восприятие этого факта. Только в стадии самадхи, как утверждают йоги, восприятие события может быть адекватным ему самому. Уже на первом этапе - простого взгляда на внешний мир — мы сталкиваемся с нашей ограниченностью в его постижении. Во-вторых, между режиссером и событием, которое наблюдают, стоит камера. Она вносит свои искажения - неизбежность прямоугольной рамки. Можно, конечно, использовать и круг - тогда будет неизбеж­ность круга. Рамка вынуждает нас компоновать на плоскости предметы, расположенные в пространстве, расставлять их по принципу важности или неважности, с нашей, то есть опера­тора, точки зрения. И тут в кадр вторгаются наши предубежде­ния и эстетические пристрастия, весь наш зрительский опыт, моральные и этические критерии, которые начинают сортиро­вать увиденное в соответствии с нашими убеждениями: причем последние могут не иметь ни малейшего отношения к отснято­му событию. В-третьих, если мы делаем ленту, монтируем мате­риал, создаем структуру произведения, начинают работать за­коны восприятия, соизмеримости длин, законы драматургии,

которые требуют от материала определенной формы или при­нуждают представить его в определенной форме... Что же оста­ется в результате от события, которое произошло? И можем ли мы назвать фильм его документом? Справедливо ли говорить о нем как о свидетельстве? Если фильм является документом и свидетельством, то чего именно? Вероятно, можно утверждать, что в какой-то мере (в какой?) фильм является свидетельством события, которое произошло, а в какой-то (здесь о мере можно говорить увереннее) - взгляда на него творцов фильма. Итак, мы переходим к вероятностным характеристикам в оценке на­шего представления о действительности. Может ли документ иметь вероятностные характеристики?»3

Случилось так, что нынче чуть ли не главным достоинством современного документалиста стало умение отыскать душещи­пательную историю и со слезами на глазах изложить ее зри­телю. Так проще всего увлечь аудиторию. Так можно надеж­нее всего заарканить зрителя. Эстетика латиноамериканских телесериалов стремительно захватила и значительную часть документального экрана. Бесконечные рассказы о потеряв­шихся матерях и отцах, похищенных и проданных в рабство родственниках, перепутанных младенцах и т.д. хороши, увле­кательны и благородны. Смущает лишь их постоянно расту­щее количество. И время от времени прорывающийся сквозь все эти слезы и всхлипывания холодный и расчетливый глаз автора. Между прочим, настоящее искусство берет не толь­ко этим. Точнее - как правило, не этим. Кто-то из лидеров французского киноавангарда когда-то восклицал: «Неужели для вас так важно, поженятся ли герои в конце концов?!» -«Важно!» - отвечают многие нынешние документалисты. «Только это и важно!» - говорят продюсеры.

Захватывает или не захватывает, цепляет или не цепляет? -серьезнейший вопрос для любого режиссера, анализирующего свое или чужое произведение.

Но весь вопрос в том, как мы понимаем эти слова. Чем мы хотим зацепить зрителя? И за что именно?

Сергей Лозница ни в одном из своих фильмов не опирается на мощные подпорки в виде житейских историй с закрученным сюжетом и захватывающими дух драматургическими поворо-

374

375

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

тами. Он вглядывается в совершенно неприметные, баналь­ные вещи. И происходит удивительное - мы смотрим на экран, видим ВСЕ, ЧТО МЫ ТЫСЯЧУ РАЗ ВИДЕЛИ, а впечатление такое, будто увидели это впервые в жизни.

Изображение - это, безусловно, важнейший элемент филь­мов Лозницы.

В его картинах можно найти отголоски давних споров и дис­куссий о самой природе кино и киноизображения. Когда-то ав­торитетнейший французский кинокритик Андре Базен отдавал безусловный приоритет фильмам, предельно внимательным к материальному миру, не конструирующим с помощью монтажа новую, «придуманную» реальность (это с легкостью проделыва­ют авторы клипов или компьютерно-постановочных боевиков). О магии документальных кадров, о неотразимой силе старых фотографий писали и Андре Базен, и замечательный исследо­ватель кино Зигфрид Кракауэр. В начале прошлого столетия во Франции родилась теория фотогении. Считается, что это была первая теория киноискусства, завоевавшая всемирное призна­ние. Ее создатель Луи Деллюк доказывал, что многие предме­ты на экране выглядят не так, как в жизни, - они удивитель­ным образом меняются, открывая свою скрытую от обычного человеческого взгляда суть. И обязанность кинематографиста - отобразить эти удивительные превращения. Деллюк утверж­дал, что фотогеничное лицо - это не обязательно смазливое ли­чико, а фотогеничный пейзаж - вовсе не лубочная открытка. Фотогенично все то, что несет черты реальной жизни, несет ту правду, которую может разглядеть лишь объектив камеры. Луи Деллюк, Жан Эпштейн и многие другие замечательные мастера кино еще в двадцатые годы прошлого века призывали коллег по киноискусству искать в окружающем мире то, что лучше всего переносится на экран, - увиденные объективом и незамечаемые обычным взглядом поразительные мелочи. Это могли быть и уносящаяся вдаль дорога, и дым от сигареты, забытой над пе­пельницей, и «ландшафт лица», и едва уловимый жест челове­ка, и силуэты прохожих, и блеск мокрой булыжной мостовой.

Один из главных теоретиков фотогении режиссер Жан Эп­штейн писал: «Нет историй. Историй никогда не было. Есть

*Сергей Лозница и предшественники*

лишь ситуации без головы и хвоста, без начала, середины и конца, без лицевой и оборотной стороны... Я хочу фильмов, в которых не то чтобы ничего не происходит, но не происходит ничего особенного. Не бойтесь, ошибки не будет. Самая скром­ная деталь передает звук подразумеваемой драмы... Этот хро­нометр - судьба... Сколько грусти можно извлечь из дождя!... Двери закрываются, как шлюзы судьбы...»4

Режиссеры французского авангарда призывали кинематог­рафистов не использовать в качестве сценариев театральные сюжеты и старые анекдоты. Эти люди не были документалис­тами. Но они пытались понять природу кино. Искали такой ма­териал, такое решение, когда кадр говорит сам за себя. Когда изображение дома, пруда или облака значат больше, чем актер­ские сцены, или - переходя уже к нашим временам - больше, чем дикторский текст или синхронные интервью.

Кстати по аналогичному поводу уже сравнительно недавно решительно высказывался Питер Гринуэй: «Я хочу насладить­ся фильмом, который не катил бы по наезженной колее повест­вования, ибо кино - слишком богатое возможностями средство коммуникации, чтобы полностью предоставить его в распоря­жение рассказчиков историй»5

Мне кажется, Сергей Лозница по-своему продолжает именно это направление в кинематографе.

Зигфрид Кракауэр писал когда-то о двух путях, кото­рые сто лет назад открыли родоначальники кинематогра­фии. Первый - это путь братьев Люмьер (внимательный и цепкий взгляд на какие-то обыденные мелочи - кормле­ние малыша, прибытие по расписанию поезда или наблю­дение за автобусной остановкой или фабрикой). И второй -путь кинорежиссера Жоржа Мельеса, автора невероятных и очень занимательных немых кинематографических феерий и первых киношоу (с полетами на Луну, рискованными путешест­виями в подводный мир, комбинированными съемками и всевоз­можными кинофокусами). Как заметил кто-то из кинокритиков, у каждого из этих двух кинематографических направлений был свой «поезд». У братьев Люмьер - знаменитый кадр прибытия поезда на станцию Ля Сьота. У Мельеса - трюковый кадр поезда, взлетающего в космос и летящего с пассажирами на Солнце.

376

377

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*Сергей Лозница и предшественники*

Сергей Лозница чрезвычайно внимателен к деталям. Ему важно и интересно мимолетное выражение лица случайного прохожего. Он не может оторвать взгляд от странного силуэта человека, от какой-то убогой брички, трясущейся по колдо­бинам, от утреннего тумана, от красной физиономии спящего пьяницы.

В связи с творчеством Сергея Лозницы возникает еще один важный и принципиальный для кино вопрос - о *времени* в фильме этого режиссера.

Достаточно беглого взгляда на картины Лозницы, чтобы убе­диться: каждый кадр почти любого его фильма длится раз в де­сять дольше, чем обычный кадр в более привычных докумен­тальных картинах. И дело не только в том, что панорама (как в случае с «Пейзажем») почти всегда намного длиннее, чем ста­тика. Режиссер не торопится резать и свои статичные кадры. Он будет терпеливо ждать, к примеру, пока человек - какой-ни­будь прохожий - не пересечет весь кадр и уйдет за рамку, но и тут камера не выключится. Она дождется, пока в кадр не войдет кто-нибудь другой. А потом вдруг появится лошадь. Или птица вдруг опустится на землю. Это что такое? Назло нетерпеливым зрителям? Ведь все вроде бы просто: зрители рассмотрели кадр, ничего особенно занимательного там нет - ну и режем... Дли­тельностью каждого кадра, своеобразной медитацией режис­сер заставляет нас втянуться в его экранный мир, войти в него, настроиться на авторскую волну. Зрителей нужно вырвать из привычного расслабленного состояния при просмотре. И де­лает это режиссер сразу же, с первого кадра. Чтобы размыш­лять, фантазировать, заниматься «сотворчеством» с автором (а без этого смотреть такие фильмы просто нельзя), необходимо дополнительное время. На большой скорости мы проскочим мимо всех этих остановок автобуса, полустанков и фабрик, так ничего не поняв и не заметив.

Кроме того, есть еще один важный момент.

Сергей Лозница пытается сохранить в каждом кадре прису­щее ему внутреннее время. Это сложнейшая и очень интерес­ная задача. Здесь мы переходим к материям тонким и далеко не всем режиссерам интересным. Но очень важным как в игровом кино, так и в документальном.

Андрей Тарковский считал, что самое главное для художни­ка состоит именно в том, чтобы запечатлеть на экране время. Не историю. Не сказку. Не философский трактат. Он сам меч­тал и стремился к тому, чтобы на экране остались кадры *запе­чатленного времени.* Чтобы время плавно перетекало из кадра в кадр. Чтобы режиссер не калечил реальное время своим на­сильственным монтажом и всякими режиссерскими приемами (к слову, Андрей Тарковский очень интересовался эксперимен­тами со временем Энди Уорхола в фильме «Сон»). Тарковский находил невероятную прелесть в тех произведениях, где каким-то чудом сохранено на экране настоящее время, живое, досто­верное и выразительное. Тарковский когда-то писал: «Впер­вые в истории искусств, впервые в истории культуры человек нашел способ непосредственно воплотить время. И одновремен­но - возможность сколько угодно раз отображать это время на экране, повторять его, возвращаться к нему. Человек получил матрицу реального времени. Увиденное и зафиксированное время могло быть теперь сохранено в металлических коробках надолго (практически бесконечно)»6

Конечно, речь идет вовсе не о том, чтобы все на экране про­исходило долго и каждый кадр был мучительно длинным. За­мечательно и с большим смыслом использовал очень длинные планы в своих фильмах итальянский кинорежиссер Микелан-джело Антониони (достаточно вспомнить хотя бы финальные сцены фильма «Профессия: репортер»), очень длинные кадры (по десять минут каждый) были в фильме «Веревка» Альфреда Хичкока, безумно длинные кадры есть во многих игровых и до­кументальных фильмах Александра Сокурова. Игра со време­нем - высший класс режиссуры.

Киновед Томоко Танака по этому поводу писала: «Андрей Тарковский утверждал, что в каждом кадре течет присущее именно ему время, и его нужно ощутить. Тем не менее, когда это внутреннее время кадра исчерпано, нужно его изменение. Время, которое протекает в статичных планах Тарковского, по­хоже на воду в чаше. Чаша постепенно наполняется водой по имени «время», и когда она наполнится до краев, произойдет сдвиг - вода выльется из чаши. Это тот самый момент, когда по­сетитель музея, который рассматривает картину, переходит к

378

379

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*Сергей Лозница и предшественники*

следующей, или когда руки, которые держат художественный альбом, перелистывают страницу. Статичные планы в филь­мах Тарковского «движутся» так же - от статики к следующей статике. Только в отличие от человека, который перелистыва­ет альбом с репродукциями, киноаудитория не сама решает, когда ей перейти к следующему кадру. Это определяет режис­сер, монтируя кадры. В фильмах выдающегося режиссера-ани­матора Юрия Норштейна, как и в произведениях Тарковского, есть много статичных планов. Подобно Тарковскому Норштейн прислушивается к изображению, ждет, когда оно начнет «го­ворить». А когда изображение «замолкает», Норштейн пере­ходит к следующему плану, но иногда - чуть раньше, чтобы в памяти зрителя остался как бы отголосок, «недомолвлен-ное» изображение. В лентах Юрия Норштейна «Лиса и заяц» и «Цапля и журавль» неожиданно в ход рассказа вплетаются кадры, не связанные непосредственно с сюжетом. Например, кадр, где голос зайца звучит в зимнем лесу («Лисица и заяц»), кадр с полуразрушенными усадебными воротами, которые от­крывают и закрывают ленту «Цапля и журавль», а также кадр с террасой, освещенной последним лучом солнца, и кадр, где тихо идет дождь над лугами. Время, которое протекает в такого рода кадрах, - не действенное, а психологическое»7

Совсем недавно о трепетном отношении к проблеме времени в кино я услышал от человека, который вроде бы должен был находиться достаточно далеко от подобных изысков. Во время заседания жюри XXXV Международного кинофестиваля «Мо­лодость» у меня возник спор с председателем жюри американ­ским режиссером Ирвином Кершнером. Я защищал игровой фильм «Бросить жребий» (совместное производство Турции и Греции) и призывал отметить его наградой. Фильм этот был мастерски поставлен и энергично смонтирован в клиповой стилистике. К моему изумлению, Ирвин Кершнер, создатель «Звездных войн. Часть V. Империя наносит ответный удар» и «Робокопа-2», стал мне горячо доказывать: турецкий режиссер Угур Юджель своим рваным монтажом и сверхэкспрессивными метаниями камеры уничтожил подлинное время в своем филь­ме. На экране остались лишь обрывки времени, а стало быть, лишь ошметки чувств и переживаний героев. И у зрителей, по

мнению американца, просто нет времени и возможности «под­ключиться» к их жизни - режиссер все режет и режет, гонит вперед действие и гонит...

Несколько слов о звуке.

В фильме «Пейзаж» Сергея Лозницы вся фонограмма стро­ится на шумах - реальных, искаженных, искусно смонтиро­ванных. В главном эпизоде фильма - наблюдении за людьми на автобусной остановке - режиссер использует много несин­хронных реплик, записанных там же, на остановке. Скрытым микрофоном (до или после киносъемки) были записаны самые разные по характеру и настроению фразы, обрывки разговоров, крики и ругань утомленных ожиданием людей. В первой части фильма режиссер разорвал эти (и без того малопонятные реп­лики) на кусочки. И склеил их, создав своеобразную шумовую композицию. Слова в этой части фильма практически неразли­чимы. Звучит некий шум - неразборчивый говор, бормотанье, гул. Иногда даже кажется, что некоторые фразы запущены задом наперед, чтобы они были еще менее понятными. Но поб­лиже к концу, когда мы все внимательнее будем вглядываться в людей, собравшихся на остановке, постепенно станет прояс­няться и их речь. Реплики окажутся все более разборчивыми и осмысленными. И мы услышим довольно связные разговоры людей о ценах на мясо и сгоревшем доме, о демографической катастрофе и чьей-то собаке. В фонограмме перед нами прой­дет та же панорама голосов, что и в изображении. Они будут наплывать на нас вместе с портретами все новых и новых людей и через секунду станут удаляться вместе с ними. Все это смон­тировано режиссером Лозницей без соблюдения какой бы то ни было синхронности и законченности мысли говорящих.

В 2006 году Российская киноакадемия присудила «Нику» за лучший документальный фильм ленте «Блокада» Сергея Лозницы.

Весь этот фильм построен на кадрах кинохроники, снятой в блокадном Ленинграде. Режиссер использует знакомые и сов­сем незнакомые кадры кинонаблюдений за трагической жиз­нью ленинградцев. В этом фильме Сергей Лозница озвучил синхронными шумами немую военную кинохронику.

380

381

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*Сергей Лозница и предшественники*

В фильме «Блокада», как всегда, отсутствует дикторский текст, музыка и реплики персонажей. Вступительный эпизод -его можно озаглавить как «Ожидание» - повествует о напря­женном ожидании вражеской атаки. Марширует по улицам будто вымершего города отделение солдат. Тревожно вгляды­ваются в небо зенитчики. Тренируются артиллерийские расче­ты. Готовят к запуску в небо аэростаты заграждения. Солдаты проносят на веревках вдоль трамвайной линии гигантский на­дутый аэростат. Все это демонстрируется не спеша. Режиссер использует максимальную длину каждого кадра хроники, не боится повторов - одно и то же событие мы видим снятым с разных точек. Более-менее знакомому изображению приду­манный и созданный режиссером и звукооператором «синх­ронный звук» придает невероятную достоверность и какое-то новое измерение. Мы слышим тончайшие нюансы в шумах. Поскрипывание надутого баллона аэростата, скрежет вере­вок по его поверхности, шум ветра, отдаленные звуки машин, трамвайные звонки, лязг оружия, звуки механизмов артил­лерийских орудий. Все это приближается, удаляется, перели­вается, затухает и вспыхивает с новой силой. Звуко-шумовая партитура фильма достойна отдельного изучения. Чуть позже мы услышим шум уличной толпы. Кстати, звукооператор фильма, комментируя свою работу после ее окончания, заме­тил: невероятно тяжело было озвучить толпу того времени. Нынешняя толпа «звучит» совсем иначе: шуршит пластико­выми пакетами, позвякивает мобильными телефонами, об­менивается совсем иными репликами и т.п. Эпизоды фильма заканчиваются и начинаются длинными затемнениями. Вто­рой эпизод - назовем его условно «Пленные» — это длинный репортаж о том, как по улицам относительно безмятежно­го Ленинграда (еще до начала чудовищной блокадной зимы) ведут первых немецких пленных. Несколько красноармейцев конвоируют группу немецких солдат. Поначалу они идут по пустым улицам. По мере приближения к центру города вокруг вырастает толпа. Прохожие смотрят на немцев сперва с любо­пытством. Кто-то — с брезгливостью. Женщина бросается на них с кулаками. Солдаты охраны устало переругиваются с на­иболее непримиримыми и воинственно настроенными ленинг-

радцами. Колонна долго бредет по городу, пока не скрывается в каких-то окраинных улочках. Вроде бы ничего невероятно­го и сверхъестественного в этих кадрах нет. Но производят они поразительно сильное впечатление. Кадры эти озвучены, как и вся картина, синхронными шумами: мы слышим шаги солдат и прохожих, звуки трамваев, машин и многое другое. Мне кажется, что здесь прежде всего срабатывает эффект *запе­чатленного времени,* о котором мы уже говорили. Если бы ре­жиссеру в информационном сюжете понадобилось рассказать лишь о самом факте поимки пленных немцев, ему хватило бы десяти кадров и двадцати секунд времени. Больше и не нужно - все сразу было бы ясно. И последующие кадры просто оказа­лись бы излишними. Но в данном случае режиссер занят не ин­формацией. Он создает художественное (хоть по форме и доку­ментальное) произведение. Идет и идет на экране колонна, она снята с одной стороны и с другой, оператор подходит то ближе, то удаляется. Похоже, что режиссер использует весь отснятый материал - со всеми дублями и вариантами. А мы не можем оторвать глаз, потому что создается полная иллюзия, будто мы сами попали в то время, находимся в нем и стали свидетелями этого зрелища.

Когда-то мне в руки попал ролик военной хроники. Смот­реть его было очень интересно. Я отобрал нужные мне несколь­ко кадров (ролик этот был несмонтированным рабочим мате­риалом, снятым фронтовым кинооператором, с засветками в конце кадров, неудачными дублями, вариантами). Когда я смонтировал лучшие кадры из этого материала, выбросив весь брак, засветки и повторы, я изумился полученному эффекту. Из моего смонтированного эпизода полностью улетучилась вся жизнь, весь аромат, атмосфера и - самое главное - **то ВРЕМЯ.** Передо мной мелькали безликие холодные кадры, лишь обоз­начавшие события и никоим образом не способные увлечь зри­теля. Так что эффективность метода работы Сергея Лозницы я увидел и оценил на собственном опыте много лет назад, дейс­твуя, увы, «от обратного»...

382

383

*Лени Рифеншталь. Романтичная нацистка*

*Глава 17*

Лени Рифеншталь. Романтичная нацистка

Когда в 1934 году Адольф Гитлер предложил молодой, но уже известной актрисе и режиссеру Лени Рифеншталь снять фильм о съезде нацистской партии в Нюрнберге, она поначалу отка­зывалась. Говорила, что она: во-первых, не документалист, а во-вторых, не в силах отличить штурмовика от эсэсовца.

Гитлер якобы возразил: «Мне нужен художественный доку­мент, а не хроника новостей!»

Это было предложение, от которого не отказываются.

Так появился на свет скандально знаменитый документаль­ный фильм режиссера Лени Рифеншталь «Триумф воли». Возможно, только еще один фильм в истории мирового кино - художественный фильм «Рождение нации» американского режиссера-классика Дэвида Гриффита - вызвал столько же споров, многолетних дискуссий, страшных обвинений и пыл­ких восторгов.

Еще немой фильм «Рождение нации» был снят в 1914 году и рассказывал о событиях Гражданской войны между Севером и Югом Америки. Он потряс зрителей и кинематографистов бесчисленными режиссерскими новациями. Тогда, например, мало кто из кинематографистов так долго и тщательно выбирал натуру. Для создания нужной атмосферы эпизода гибели одной из героинь фильма Флоры после длительных поисков нашли страшный лес с какими-то странными на вид, искореженными и полумертвыми соснами. Впервые на киноэкране появилось столь монументальное полотно, рассказывающее в толстовс­ком духе об эпохе и частных судьбах. Режиссер тщательно изу-

чал исторические фотографии, костюмы, оружие. Была специ­ально написана музыка. Финальная скачка отряда кавалерис­тов шла под вагнеровский «Полет валькирий» (спустя много десятилетий под этот же «Полет валькирий» пойдут в атаку американские вертолеты в фильме Фрэнсиса Форда Копполы «Апокалипсис XX века»). Да и сама эта грандиозная финаль­ная скачка была снята Гиффитом по-новаторски: из траншей, из-под скачущих лошадей, с движения. Но, несмотря на все эти открытия, скандальная слава у фильма осталась навсегда. Еще бы: ведь фильм этот не только двинул вперед мастерство режиссуры, но и самым искренним образом воспел расистскую организацию Ку-клукс-клан. Эти замечательные, по мысли ре­жиссера, ребята-куклуксклановцы величественно скакали в финале картины, спасая невинных белых людей и наказывая темнокожих злодеев...

Документальный фильм Лени Рифеншталь «Триумф воли» в чем-то повторил судьбу гриффитовского шедевра. Разве что режиссерских новаций в нем было чуть поменьше. Зато объект воспевания - нацистская партия - был не менее омерзитель­ным, чем расистский клан.

Польский киновед Ежи Теплиц в «Истории киноискусст­ва» писал о фильме Лени Рифеншталь: «Триумф воли» - это произведение единственное в своем роде. Два часа двадцать минут коллективной истерии: массы, мобилизованные под флагом самой реакционной, самой отвратительной идеоло­гии, какую только можно себе вообразить, рычащий и захле­бывающийся фюрер в центре фильма - вот что показывает Лени Рифеншталь. Показывает с преклонением, любовью и такой же точно верой, какая воодушевляет марширующие, механически воздевающие в приветствии руки толпы. То, что для нас было уже тогда, так же как и сегодня, апокалипти­ческим зрелищем... для Лени Рифеншталь было зарей новой, счастливой эры Третьей империи, которая должна была про­существовать тысячу лет... *»2*

Впрочем, многие на творчество Лени Рифеншталь и ее та­ланты смотрели и по-другому. Вскоре после окончания Второй мировой войны, в 1949 году, известный английский режиссер и теоретик кино Пол Рота с грустью признавал: «Триумф этой

384

385

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

картины обязан тому факту, что здесь немыслимо отделить друг от друга зрелище, моделирующее германскую действи­тельность, и германскую действительность, срежиссированную в виде шоу, - это под силу разве что глазу опытного аналитика, а также тому, что все это было брошено в плавильный тигель талантом, который мы - хоть и неохотно - должны признать одним из самых блистательных в области кино... Достаточно сказать, что этой женщине присущи знания силы искусства монтажа образов - едва ли не столь же глубокие, как у Пабста или Эйзенштейна»2

«Эта женщина» - режиссер Лени Рифеншталь.

Итак, что же представляет собой «Триумф воли», вызвавший лавину споров и неутихающую полемику? Нас, как всегда, в первую очередь будет интересовать почерк режиссера и особен­ности ее работы.

Фильм «Триумф воли» начинается величественно и поэтич­но. Навстречу нам плывут облака. Прекрасные облака, снятые из кабины пилота самолета. В фонограмме звучит что-то вагне-ровское, мощное и мужественное. Под грозную медь оркестра облака сменяют друг друга, мы врезаемся в них, проплываем над ними, огибаем их, делая замысловатые виражи. Это эффек­тная и довольно длинная монтажная фраза. Она продолжается несколько минут. Постепенно мы спускаемся все ниже и ниже. Сквозь разрывы в облаках открывается земля. Мы еще ниже - и вот в разрывах появляются очертания немецкого города. Вели­чественные башни, стройные кирхи. Огромные толпы людей, жадно вглядывающиеся в небеса. Мы спускаемся все ниже и ниже. Под нами - старинный Нюрнберг. Через мгновение мы увидим, как на летное поле приземлится самолет. Из него вый­дет Адольф Гитлер. Мессия прибыл к своей истосковавшейся, заждавшейся пастве. Режиссер этим своим вступительным эпи­зодом сразу же задает тон предстоящему повествованию. С неба на грешную землю спустился посланец Богов. О величии фюре­ра и его высшем предназначении не произнесено ни слова. Но все это сказано образным монтажом, соответствующе снятыми кадрами, по-неземному торжественной «вагнерианской» му­зыкой композитора Виндта, в которую по мере необходимости

*Лени Рифеншталь, Романтичная нацистка*

будут вплетены то нацистский марш «Хорст Вессель», то Бах, то марш Люфтваффе, неотличимый по мелодии от знаменитого советского авиационного марша тридцатых годов «Все выше, и выше, и выше!..».

Нибелунги, Лоэнгрин, чаша Грааля и прочие величествен­ные оперно-тевтонские ассоциации мгновенно завладевают зрителями. И настраивают на торжественный возвышенно-ро­мантический лад.

По контрасту вспоминается начало другого фильма. Там тоже сын Божий в первых же кадрах парит над землей. Это «Слад­кая жизнь» Федерико Феллини. В прологе фильма над Римом внезапно появляется гигантская фигура летящего Христа с распростертыми руками. Фигура проносится над городом, над площадями, над домами. Вскоре выясняется, что это вертолет транспортирует гигантскую статую для установки в соборе Свя­того Петра. Люди радостно взирают на статую, приветственно машут ей руками. У Феллини этот пролет ироничен и аллего­ричен. Жизнь, которую мы увидим в дальнейшем, мягко гово­ря, далека от того, к чему призывал Иисус. И в этом смысле его неожиданное появление над городом - нечто вроде инспекции, напоминания о себе и забытых десяти заповедях.

У Лени Рифеншталь все серьезно. Тут не до шуток! Гитлер -это и есть мессия. И народ счастлив. Он преклоняется перед фюрером и боготворит его. Смотрите сами, если не верите!

Второй эпизод «Триумфа воли» - проезд Гитлера по улицам Нюрнберга. Этот проезд снят десятками операторов. Множес­тво эффектных точек использовано для этой съемки. Опера­торы находились и в машине самого фюрера, и в машинах со­провождения, были расставлены в самых живописных и впе­чатляющих местах на пути следования кортежа. Мы видим, как Гитлер едет на нас, от нас, параллельно с нами. Видим с его точки зрения город и восторженных горожан, высыпав­ших на улицы. С его точки зрения проплывают мимо нас старинные памятники, дворцы, дома, фонтаны. Ибо именно его точка зрения - главная. Это его приветствуют, ему салю­туют огромные толпы жителей, средневековые статуи и собо­ры. Мы видим фюрера то озаренного солнцем, то силуэтом, на контражуре, когда светятся его волосы. Каждый раз Гит-

386

387

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

лер предстает перед зрителями в наиболее эффектном свете. Проезд по улицам города превращен в подлинный триумф немецкого вождя. Тысячи людей, вскинув правую руку в на­цистском приветствии, пожирают Гитлера глазами. Камера долго плывет вдоль людей, радостно встречающих вождя. Вот к его машине неожиданно бросается женщина с маленьким ребенком. Это отрепетированная заготовка. Охрана не мешает излиянию чувств. Фюрер на мгновение задерживается и лас­ково кивает восторженной поклоннице и ее очаровательному ребенку. Спустя всего несколько лет (в 1940 году) Чарли Чап­лин в своем знаменитом фильме «Великий диктатор» зло спа­родирует торжественный проезд Гитлера, сентиментальную интермедию с ребенком и всю эту демонстрацию поголовной преданности и раболепного обожания.

У Чаплина это выглядит так. Диктатор Аденоид Хинкель -точная и смешная копия Гитлера - едет по улице вдоль востор­женной толпы, застывшей в нацистском приветствии. (Думаю, что Чаплин, безусловно, вдохновлялся кадрами Лени Рифен-шталь). Вдоль трассы, по которой в открытой машине (как и в «Триумфе воли») движется Хинкель, расставлены для красоты и торжественности знаменитые статуи огромных размеров: Ве­нера Милосская, роденовский Мыслитель. И все они тоже са­лютуют вождю. Для этого к Венере приделана вскинутая пра­вая рука. И Мыслитель, подперев голову левой рукой, правой салютует диктатору. Чаплин спародировал и сценку с ребен­ком. Хинкель умиленно берет малыша на руки, демонстрируя нежность и доброту перед камерами и фотоаппаратами. Сняв­шись, диктатор, не скрывая отвращения и брезгливости, воз­вращает ребенка мамаше и, тщательно вытирая руки платком, продолжает свой путь. Не случайно Гитлер объявил Чаплина своим личным врагом...

У Лени Рифеншталь в фильме все очень серьезно. Единствен­ный кадр, который с натяжкой можно отнести к смешным или трогательным, - кадр с мальчиками, которые, вытянув шеи, стараются рассмотреть Гитлера. Остальное - Патетика и Мону-ментализм.

Композиционно фильм «Триумф воли» состоит из шести крупных эпизодов, снятых за несколько дней и ночей, во

*Лени Рифеншталь. Романтичная нацистка*

время которых проходили торжественные мероприятия съез­да нацистской партии.

Шесть эпизодов кинофильма, как гласило немецкое рек­ламное издание, были озаглавлены так: Вступление, Счаст­ливое утро, Праздничный день, Веселый вечер, Парад нации, Фюрер.

Отвечая на многочисленные обвинения в свой адрес отно­сительно восхваления ею нацизма, Рифеншталь после войны часто говорила: «Я - документалист, я показывала только то, что было на самом деле, в моих фильмах нет ни слова, восхва­лявшего нацизм»

Доля правды (небольшая) в этих словах есть. Дикторского текста в фильмах Рифеншталь действительно немного. Но для того, чтобы выразить свои чувства и мысли, текст режиссеру требуется далеко не всегда. Впрочем, дело даже не в этом. То, что снимала Рифеншталь якобы документальным методом (о ее методе съемки чуть позже), уже было тщательным образом срежиссировано и поставлено задолго до начала съемок. Сам по себе съезд нацистской партии в Нюрнберге был задуман как грандиозное театральное действо с огромным количеством ис­полнителей, статистов, музыкантов, постановщиков, худож­ников, декораторов и всем прочим, без чего не обходится ни одна театральная постановка. Архитектор Шпеер создал ве­личественные декорации съезда. Проходы, шествия, парады были тщательно спланированы и отрепетированы. Придумали постановщики и эффектные ночные демонстрации - в свете фа­келов, гигантских костров и мощных прожекторов происходя­щее приобретало особую мощь. Двести тысяч человек в воинс­кой форме шествовали сквозь тьму под знаменами, приближа­ясь к подиуму, на котором стоял освещенный прожекторами Гитлер. В свете огней и фюрер, и гигантский орел с распростер­тыми тридцатиметровыми крыльями производили неизглади­мое впечатление. Устроители-режиссеры этого действа и кино­режиссер Рифеншталь каждый по-своему вносили свою лепту в создание образа фюрера-божества.

Архитектор и главный дизайнер нацистских зрелищ Шпеер, режиссер Лени Рифеншталь и оператор Вальтер Френц даже спорили впоследствии о том, кто именно из них троих изобрел

388

389

***Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры***

так называемый «Храм света». Это было эффектное ночное зре­лище. Родилось оно в результате творческого поиска выхода из щекотливой ситуации. Дело в том, что один из намеченных парадов руководителей местных отделений нацистской партии вызывал у организаторов съезда серьезные сомнения. В отли­чие от вымуштрованной и научившейся ходить гусиным шагом армии партийные функционеры из глубинки не отличались стройностью и выправкой. Устроители боялись смешного зре­лища. И тогда авторы шоу - Шпеер, Рифеншталь и прочие -предложили перенести действо на ночь. Они использовали сто тридцать мощнейших армейских прожекторов, направленных в небо под углом так, чтобы лучи смыкались в вышине наподо­бие гигантского шатра. Особый эффект производили настоя­щие облака, время от времени вплывавшие в этот светящийся шатер. При таком освещении парад оказался настолько эффект­ным, что был повторен несколько раз, а сам этот эффект Лени Рифеншталь использовала и в другом своем знаменитом доку­ментальном фильме «Олимпия».

Опыт немцев оказался заразительным. Как-то в киноархиве, отбирая кадротеку, я набрел на страшные, но эффектные кадры советской кинохроники, снятой в конце тридцатых годов. Это была ночная демонстрация на Красной площади во время ра­боты очередного партийного съезда. Глубокой ночью в свете прожекторов двигались по Красной площади бесконечные ко­лонны демонстрантов. Жутко смотрелись в их руках транспа­ранты с призывами расстрелять врагов народа, изобличенных на этом съезде.

В формальном отношении работа, выпавшая Лени Рифенш­таль, сложна и неблагодарна. Режиссер вынужден был показы­вать бесконечные парады, заседания, речи и снова парады. Все это достаточно однообразно и зрителю, как правило, быстро на­доедает.

Лени Рифеншталь выходила из этой сложной ситуации, со­здавая крупные, контрастные по характеру и настроению эпи­зоды. Они чередовались: светлые и радостные дневные - дра­матичные и торжественные ночные - патетическое прибытие фюрера - безмятежное лирическое утро в городе - величествен­ная церемония парада - бытовые жанровые сценки в просыпа-

***Лени Рифеншталь. Романтичная нацистка***

ющемся палаточном молодежном лагере. Все это давало воз­можность режиссеру работать разными красками, ритмами, фактурами. Она создавала контрастные (хоть и не по смыслу, но по форме) эпизоды.

Детальная подготовка к созданию этого документального фильма не знала себе равных в неигровом кино. Не случайно работа над фильмом началась за несколько месяцев до съезда!

Все было продумано, зарисовано, выстроено и отрепетировано.

Вокруг трибуны, на которой выступал перед молодежью Гит­лер, были проложены рельсы, и камера кружила вокруг фюре­ра, делая его речь более динамичной и зрелищной. Архитектор празднества совместно с режиссером предусмотрел специаль­ные подъемники для кинооператоров в самых эффектных точ­ках. Оператор Вальтер Френц получил разрешение снимать ручной камерой Гитлера, стоя прямо за его спиной в его откры­том лимузине. Именно эти кадры и позволили в монтаже пока­зать Нюрнберг «глазами Гитлера». Проезды, проходы фюрера и манифестации снимали с самолетов и с борта специально за­пущенного дирижабля. Стремление режиссера к яркому, эф­фектному, выразительному изображению привело к тому, что с ней работали лучшие немецкие операторы. Они искали новые приемы съемки и с удовольствием экспериментировали как на этом фильме, так и на следующей знаменитой документальной картине Рифеншталь «Олимпия» (операторы Лени Рифенш­таль будут снимать этот фильм об Олимпиаде в Германии - в зависимости от вида соревнований - и с резиновых лодок, и под водой, и совершая проезды на роликовых коньках, и забираясь в воздушные шары, будет сооружена специальная катапульта и проложены рельсы, позволявшие снимать спринтерский бег с параллельного хода, — все это во многом предвосхитит способы работы современного телевидения!).

Лени Рифеншталь написала книгу о том, как создавался «Триумф воли». Американский критик Сьюзен Зонтаг пишет: «Одна из фотографий, помещенная в этой книге, запечатлела Гитлера и Рифеншталь, склонившихся над какими-то доку­ментами. Подпись гласит: «Подготовка партийного съезда шла параллельно с приготовлениями к съемкам». Съезд проходил 4-10 сентября. Рифеншталь упоминает, что начала работу над

390

391

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*Лени Рифеншталь. Романтичная нацистка*

фильмом в мае, поэпизодно планируя этапы съемок и наблюдая за сооружением декораций. В конце августа в Нюрнберг при­был Гитлер вместе с Виктором Лютце, начальником штаба СА, для инспекции и последних инструкций. Все 32 оператора, за­нятые в съемках, по предложению Лютце были одеты в форму СА, чтобы цивильная одежда не нарушала образной гармонии гигантских человеческих масс»3

Лени Рифеншталь и ее операторы превыше всего ценили изображение. Немецкое кино благодаря таким выдающимся режиссерам, как Георг Вильгельм Пабст, Фриц Ланг и другим, отличалось изобразительной мощью. Даже с приходом звука, пошатнувшего силу монтажа и изысканность изображения во многих кинематографиях мира, у немцев с этим все оказалось в порядке. Ведущая роль киноизображения была здесь бесспор­ной. Не случайно Зигфрид Кракауэр в своей книге «Психоло­гическая история немецкого кино» отмечал: «Это утвержде­ние пластической ценности кадра продолжалось и во времена нацистов, что великолепно доказывает разительный контраст между немецкой и американской кинохроникой: если нацис­ты вводили в свои фильмы длинные планы без единого словес­ного комментария, то американцы свели киноизображение к серии разрозненных картинок, иллюстрирующих дикторское многословие » *4*

Просто потрясающе снят Лени Рифеншталь эпизод на гига­нтской Люитпольд-арене. Вот где длинные планы и полное от­сутствие текста были совершенно оправданны и оказывали ог­ромное эмоциональное воздействие на зрителей. Гитлер и двое его приближенных идут к мемориалу, чтобы отдать дань памя­ти павшим в Первой мировой войне. Этот эпизод снят с верхней точки, с подъемника, смонтированного на высоченном флагш­токе. Три маленькие фигурки медленно движутся по громадной площади мимо выстроенной пятидесятитысячной армии эсэсов­цев. Только общие планы. Лидеры Рейха движутся на камеру и от камеры. Ни одного укрупнения. Никаких деталей. На экране - ритуал в своей первозданности и поразительной графической красоте и чистоте. Безошибочное умение режиссера определить самые выгодные точки съемки, чувство ритма при монтаже,

ощущение единства стиля - все это воплотилось в маленьком, но чрезвычайно важном и запоминающемся эпизоде.

Лени Рифеншталь и ее операторы сняли множество кадров, которые знакомы практически всем кино- и телезрителям в разных уголках мира. Причем большинство из них понятия не имеют ни о существовании фильма «Триумф воли», ни о самой Лени Рифеншталь. Наверное, никто точнее, чем Рифеншталь, не передал на экране суть фашистских мечтаний. Их романти­ческую устремленность и агрессивную энергию. Антифашист­ские фильмы, в которые впоследствии включали кадры Лени Рифеншталь, трактуя их уже с противоположным знаком, все же не могли до конца нейтрализовать какую-то мощную силу, заложенную в этих кадрах. Дьявольская энергия содержится в них и адское обаяние. Кто не помнит кадры с юным светловоло­сым мальчишкой-барабанщиком, торжественно отбивающим ритм на плацу, знаменитые кадры парадов, вошедшие во все хрестоматии, - ракурсные планы, острые тени, невероятные по красоте и графике, огромный немецкий орел, наблюдающий за всем этим, Гитлер, принимающий парады, колонны войск, движущиеся с поразительной синхронностью, всенародное ликование? Это кадры Лени Рифеншталь. Масштаб кадра, ра­курс, свет и тени - все у нее мощно работало на главную мысль. Очень внимательно и любовно следит режиссер за Гитлером. У нее это вовсе не маньяк, не истеричный ефрейтор. Как изящно он опускает руку, отдав приветствие войскам, насколько отра­ботан, пластичен и элегантен этот жест. Режиссер покажет его не раз, не спеша резать пленку. А вот на трибуне Рудольф Гесс. Умное лицо, проницательные глаза. Он здесь не главный — он, как и все, подыгрывает вождю. Но режиссер не спешит и дает нам вглядеться в этого человека. Как ни дико и неприятно мне самому писать эти строки, Гесс на экране у Рифеншталь чер­товски обаятелен, умен, артистичен. Такие ребята могут все. За ними не страшно идти в бой. Они приведут Германию к процве­танию и счастью...

С Лени Рифеншталь работали десятки операторов. Но почерк режиссера можно узнать сразу же. Даже в маленьком фильме «День свободы-наша армия» (снятом сразу же после «Триумфа воли ») рука режиссера угадывается мгновенно. Первые кадры -

392

393

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

утро в военном лагере. Полощется немецкий флаг. Часовой у палатки трубит подъем. Скажем прямо: не слишком ориги­нальное начало. Но снято это все не в лоб, а с выдумкой. Мы видим только тени. Это тень флага полощется в первом кадре. А вот эффектная тень солдата на стене палатки, который на­чинает трубить побудку. Изображение интересное, интригую­щее. Возможно, это влияние модного тогда режиссера Лотты Рейнигер, снимавшей теневые анимационные фильмы. Чуть позже в этом же фильме Рифеншталь смонтирует небольшой эпизод прохода немецких войск. По сути своей, малоинтерес­ное событие снято здорово и впечатляюще. Войска проходят по мосту. Снято это на контражуре, прямо против солнца. Черные внушительные силуэты солдат в касках и силуэты их оружия сменяются слепящими вспышками солнца, бьющего прямо в объектив. В эпизоде на мосту не было ни слова комментария. Только музыка. И длинные планы. Но изображение говорило само за себя - растущая, прямо-таки мистическая сила немец­кой армии завораживала зрителей и восхищала.

Эффектный монтаж - еще одна сильная сторона Лени Рифен­шталь. Кадры вскочивших львов у Эйзенштейна общеизвест­ны. У немецкого режиссера есть что-то похожее. Огромный стадион с нетерпением ожидает появления Гитлера. Царит на­электризованное ожидание. И вот крупным планом прямо на объектив разворачивается воинский горн. Раздается торжест­венный сигнал (вот сейчас появится фюрер!). И тут же следует монтаж трех планов. На них - огромный бронзовый орел, воз­вышающийся на стадионе. Снято это так: первый кадр (круп­ный) - орел смотрит влево. Второй кадр (общее) - орел смотрит в другую сторону (он снят сзади), и, наконец, третий кадр орла (еще общее) - он вновь смотрит влево, а под ним мы видим под­нявшуюся в радостном волнении публику. В результате этого монтажа создалось впечатление, что, услышав призывный звук горна, орел быстро «огляделся» и... увидел фюрера. В следую­щем кадре перед нами предстал сам Адольф Алоисович.

Лени Рифеншталь, как никакой другой режиссер-докумен­талист, тщательно продумывала каждый кадр, каждый эпизод, каждый монтажный стык. Требовательность ее к себе и к кол­легам была невероятной. Она не допускала ничего приблизи-

394

*Лени Рифеншталь. Романтичная нацистка*

тельного или сделанного наполовину. Общеизвестен факт: не­мецкие генералы после предварительного просмотра «Триумфа воли» пожаловались Гитлеру на то, что в фильме мало показаны воинские маневры. Во время съемок маневров пошел дождь, и режиссер отказывалась вставлять в картину хоть и «правиль­ные», нужные по смыслу, но недостаточно эффектные кадры. Генералы, не понимавшие таких тонкостей, пришли в ярость. Гитлер лично распекал Рифеншталь, требуя учесть мнение выс­шего военного командования. Она отказывалась и оказалась на грани отстранения от работы. Тогда Гитлер, пораженный ре­шительностью режиссера, предложил свой компромиссный ва­риант: начать фильм длинными панорамами по генеральским рядам на параде, чтобы утихомирить их. Но и здесь режиссер была непреклонна - ведь она придумала гораздо более эффект­ное начало: прилет Гитлера на самолете!

Делясь своим режиссерским опытом, спустя много лет после войны Лени Рифеншталь рассказывала корреспонденту фран­цузского журнала «Кайе дю синема»: «Если вы ныне зададите мне вопрос, что самое важное в документальном фильме, что побуждает смотреть и чувствовать, то, по моему мнению, таких вещей две. Во-первых, это каркас, конструкция, короче говоря: архитектура. Архитектура должна иметь очень точную форму, ибо монтаж лишь тогда возымеет смысл и произведет свой эффект, когда он, в той или иной манере, сочетается с прин­ципом этой архитектуры... Во-вторых, это чувство ритма... Сна­чала - план (до некоторой степени абстрактный «конспект» конструкции), остальное - мелодия. Здесь есть свои равнины, есть и свои высоты. Что-то должно быть приспущено, чему-то надлежит воспарить. А теперь я хочу заострить внимание вот на чем: как только монтаж обретает форму, я думаю о звуке. Я всегда имею представление об этом и принимаю все меры к тому, чтобы звук и образ, вместе взятые, никогда не составляли более ста процентов. Сильный образ? Значит, пусть звук оста­нется на втором плане. На первый план выходит звук? Что ж, пусть на вторую позицию отодвинется образ. Это одно из фун­даментальных правил, которые я всегда соблюдала»5

Фильмы Лени Рифеншталь приподнято-романтичны. Она -актриса, сыгравшая много романтических ролей возвышенных

395

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

и стремящихся к недостижимому идеалу девушек. Рифеншталь была звездой так называемых «горных фильмов». Действие в них происходило в горах, которые предполагают рискованные ситуации, мощь характеров и романтику. Немцы эти фильмы обожали. Как и саму Лени Рифеншталь. Кстати, один из «гор­ных» фильмов с ее участием начинался со страшной бури над Монбланом. Стремительно двигались облака и тучи, создавая напряженную и драматичную атмосферу. Нечто подобное Ри­феншталь, игравшая главную героиню, повторит в прологе своего собственного фильма «Триумф воли».

Отголосок знакомства Рифеншталь с игровым кино есть и в фильме о съезде в Нюрнберге. Увы, этот постановочный эпизод -худшее, что есть в «Триумфе воли» (в формальном, ремеслен­ном смысле, естественно). Гитлер принимает парад солдат тру­дового фронта. Как всегда, тысячи солдат выстроены до гори­зонта. Вместо ружей у этих бравых парней на плече лопаты. Когда они маршируют, все замечательно. Но вдруг несколько актеров, переодетых в солдат, заговорили и разыграли перед камерой просто-таки смехотворный литературный монтаж. «Откуда ты, брат?» - вопрошает один солдат другого тоном ис­полнителя греческой трагедии. «Я из Фризской земли... А ты, товарищ?.. Из Баварии... Из Померании... Из Кенигсберга... Ныне мы вместе работаем на болотах, в карьерах, в дюнах. Мы строим дамбы на Северном море, мы сажаем деревья... Строим дороги... От деревни к деревне, от города к городу...» и т. д. Этот киндершпиль абсолютно выпадал из мощного течения фильма. Удивительно: эта игровая сцена воспринимается как вранье. А все, что было до сих пор, КАК ЧИСТАЯ ПРАВДА...

Фильм «Триумф воли» - не совсем обычный документаль­ный фильм.

Его материалом стала не просто увиденная или подсмотрен­ная режиссером-документалистом реальность, а грандиозное и мастерски организованное профессионалами *зрелище.*

Известный украинский режиссер, педагог и теоретик экран­ных искусств профессор Виктор Кисин свою работу «Режиссу­ра как искусство и профессия» посвятил выяснению важного и актуального вопроса о природе зрелища, о роли режиссера в его создании. Он, в частности, писал: «Возьмем на себя смелость

*Лени Рифеншталь. Романтичная нацистка*

выяснить *общие закономерности, одинаково важные для како­го угодно вида режиссерского творчества. Определим режиссу­ру как искусство создания зрелища. Любого зрелища.* Обряда или фильма, спектакля или праздника, спортивного действа или телепрограммы... ЗРЕЛИЩЕ - ЭТО СПЕЦИАЛЬНО ОРГА­НИЗОВАННАЯ ВО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ ДЕМОНС­ТРАЦИЯ СОЦИАЛЬНО ЗНАЧИМОГО ПОВЕДЕНИЯ. Испол­нители демонстрируют свое или чужое поведение, зрители вос­принимают и оценивают. Зрелищный акт происходит в заранее определенный отрезок времени и в специально организованном пространстве » *6*

Все, что происходило в Нюрнберге, было тщательным обра­зом организовано и отрепетировано. Сама трасса, по которой так долго ехал Гитлер, - образец создания эффектного зрели­ща. Как мы уже говорили, фюрер проезжал мимо величествен­ных соборов, средневековых площадей, его путь пролег по ста­ринным мостам и романтичным улочкам старинного города. Празднично украшенная трасса с тысячами нацистских знамен и гирлянд, с сотнями тысяч восторженных горожан. Открытая машина, в которой величественно стоящий Гитлер будто плыл над городом. Все это впечатляло. Но почему этот фильм так ин­тересно смотреть и сегодня? В чем дело? В том, что притупилась боль, связанная с гибелью миллионов людей от рук мерзавцев, что так красиво проезжают и маршируют по празднично укра­шенному Нюрнбергу? Не только...

Исследователь кино Наум Клейман в своей работе «Кадр как ячейка монтажа» анализирует то, как многослоен каж­дый кинокадр, сколько информации заложено в нем, как в разное время, в зависимости от того, в каком контексте стоит кадр, мы прочитываем то или иное его содержание, акценти­руем внимание на ранее не замеченном. Исследователь пишет о том, что наряду с главным, бросающимся в глаза прежде всего содержанием - доминантой, в каждом кадре есть много второстепенных, сопутствующих мотивов. Присутствует мно­жество тонов и обертонов, которые в зависимости от монтажа или прошедшего времени могут то выходить на первый план, то угасать. Возможна и такая ситуация, когда обертон стано­вится неожиданно доминантой. Наум Клейман, анализируя то,

396

397

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

как меняются местами и перегруппируются доминанта кадра и обертона, пишет: «Вэйзенштейновском «Октябре» общий план демонстрации, дошедшей до угла Невского и Садовой, монти­руется с крупным планом пулеметчика, готовящегося расстре­лять демонстрацию. Смысл общего плана в данном контексте не вызывает сомнений: шествие подвергает себя смертельной опасности... Но предположим, что этот общий план изъят из «Октября» и включен в другой фильм, тема которого - размах революционного движения в России летом 1917 г. В ряду: «де­монстрация на углу Невского и Садовой» - «стачка в Москве» -«баррикады в Сормово» (и т.д.) - при очевидном изменении доминанты в группу смысловых мотивов выдвигается бывший морфологический обертон - место действия (Петроград, Невс­кий проспект), третьестепенное для смысла первой ситуации. Мы можем предствить себе еще один вариант монтажа: в видо­вом фильме о петроградской архитектуре доминантой делают­ся запечатленные в кадре здания, а людской поток низводится на роль морфологического обертона или даже помехи (предпо­лагается, что авторы этого гипотетического фильма не имели возможности снять или найти в фильмотеке кадр безлюдного перекрестка этих улиц»7

Исследователь приводит на эту тему еще один яркий при­мер из фильма Михаила Ромма «Обыкновенный фашизм». Там есть очень сильный ироничный эпизод. Документальная хроника. Гитлер открывает строительство автобана. Берет ло­пату и, несколько раз копнув, возвращает ее. Ничего особен­ного в этом кадре нет. На первый взгляд. Но режиссер Миха­ил Ромм заметил фигуру, стоящую на заднем плане. Какой-то офицер, подобострастно пожирая фюрера глазами, повторяет все его малейшие движения: приседает, делает замах рукой, распрямляется. В этом самозабвенном холуе - квинтэссенция всего, что приводит к власти подонков, подобных Гитлеру. По сути, человечек на заднем плане - это просто помеха. Мелочь. Деталь. Все внимание оператора было сфокусировано на вели­чественной фигуре фюрера. По мнению немецкого оператора, именно это было главным. Но Михаил Ромм увеличил кадр, вытащив холуйскую фигуру на передний план, повторил этот кадр несколько раз, чтобы мы его лучше рассмотрели. Поме-

*Лени Рифеншталь. Романтичная нацистка*

ха превратилась в доминанту. И кадр этот приобрел огромную образную силу, о которой и не подозревал оператор и безы­мянный немецкий режиссер-документалист, монтировавший когда-то этот сюжет.

В фильме «Триумф воли» изображение говорит нам сегодня намного больше, чем то, что сознательно вкладывала в него Лени Рифеншталь. Этот проезд по очаровательным, будто со­шедшим с гравюр уютным и сказочным улицам накладывается на наше знание о том, что произойдет через несколько лет. На экране восторженные лица горожан, а зритель невольно думает о том, сколько из них уцелеет через десять лет, сколько этих мальчишек будет убито и искалечено. Думаешь о том, как эти замечательные чувства, написанные на лицах горожан, - кол­лективизм, гордость за свою страну и народ, энтузиазм, вера в лучшее будущее - могут почти мгновенно обернуться кровью и трагедией для миллионов других людей. Смотришь на этот городок из сказок Гофмана и вспоминаешь о том, что именно здесь через одиннадцать лет в чудом уцелевшем среди руин Дворце юстиции откроется совсем другое действо - Нюрнберг­ский процесс.

Лени Рифеншталь много раз говорила, что в ее фильме - толь­ко сама история, в нем нет ни одной дикторской фразы. И пото­му обвинять ее в нацистской пропаганде несправедливо.

С этим была категорически не согласна американский кри­тик Сьюзен Зонтаг: «Хотя голоса повествователя в «Триумфе воли» действительно нет, фильм открывается титрами, воз­вещающими о Партийном съезде как кульминационно-иску-пительном пункте немецкой истории. Это наименее изобре­тательный из всех способов сделать фильм тенденциозным, которые в нем задействованы. Комментарий отсутствует, ибо он лишний, поскольку «Триумф воли» предстает как уже осу­ществившаяся радикальная трансформация реальности: ис­тория стала театром. Партийный съезд был заранее продуман и инсценирован как сценарий будущего фильма, который в свою очередь должен был подтверждать документальную под­линность исторического события. Кстати, когда отснятый ма­териал с выступлениями партийных вождей оказался испор­ченным, Гитлер отдал распоряжение переснять эти эпизоды, и

398

399

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*Лени Рифеншталь. Романтичная нацистка*

Штрейхер, Розенберг, Гесс и Франк, как заправские лицедеи, спустя неколько недель после съезда вновь присягнули на вер­ность фюреру - но уже в его отсутствие, как и в отсутствие пуб­лики, в студийном павильоне, выстроенном Шпеером. (Очень справедливо, что Шпеер, создавший гигантские декорации для съезда на улицах Нюрнберга, попал в список тех, кому выражалась благодарность за участие в создании фильма). До­кументальность «Триумфа воли» не только в том, что здесь за­печатлена реальность, но главным образом в том, что фильм зафиксировал и тем самым обнажил повод, понуждающий эту самую реальность инсценировать»8

Анализируя схему развития зрелищной культуры, профес­сор Виктор Кисин к древним зрелищам относит государствен­ные обряды, ритуалы, церемонии, военные игры и триумфы.

Еще египетские фараоны устраивали грандиозные церемо­нии по поводу бракосочетания или смерти. Празднования во­енных побед превращались в пышные театрализованные дейс­тва. Триумф - это один из видов зрелища, дошедшего до нас из далекого прошлого. Профессор Виктор Кисин так описывает древнеримские триумфы: «В античном Риме «фабулой» три­умфа стала встреча победителя - полководца войска, которое возвращалось из похода всем населением столицы... Город за несколько дней, зачастую и за несколько недель, был оповещен о будущем триумфе и тщательно готовился к нему, строили из дерева знаменитые триумфальные арки, украшали их цвета­ми, тканями, овощами и фруктами, устанавливали вокруг них помосты, на которых размещались музыканты, исполнители танцев, живых картин на мифологические сюжеты...»9

Нечто подобное мы видим и в фильме Лени Рифеншталь. Это триумф Гитлера - человека, вернувшего нации чувство гордос­ти, надежду на лучшее будущее. Это триумф спасителя наро­да, разыгранный по всем правилам триумфа, отработанным на протяжении тысячелетий.

Фильм «Триумф воли» — это двойной режиссерский удар по зрителю. Первый нанесли режиссеры самого партийного дейс­тва, организовавшие **триумф** Гитлера в Нюрнберге. Второй -режиссер Рифеншталь своей кинематографической аранжи­ровкой происходящего.

В 1939 году в Нью-Йорке знаменитому кинорежиссеру Луису Бунюэлю поручили несколько сократить и перемонтировать «Триумф воли». Перед ним стояла задача раскрыть суть нацист­ской пропаганды. Он должен был сделать антифашистский, контрпропагандистский фильм. Великий испанец попытался сделать это, не прибегая к обличительному дикторскому тек­сту. Он не перемонтировывал эпизоды. Он просто сделал более обнаженной саму конструкцию произведения Лени Рифен­шталь. Французский исследователь Шарль Тессон, анализируя работу Бунюэля, утверждает: «Если вглядеться в работу Буню­эля повнимательнее, эпизод за эпизодом, кадр за кадром срав­нивая его версию с оригиналом, то замечаешь, каким критичес­ким взглядом он смотрит на фильм Рифеншталь. Делая фильм более удобным для восприятия, он раскрывает принцип, лежа­щий в его основе: эстетизация политики, для которой, помимо слов, помимо речей ораторов, отныне требуются постановочные эффекты - пышные церемонии (оформление архитектора Аль­берта Шпеера), массовая хореография (военные парады, толпы, приветствующие Гитлера), а также широкое распространение такого вида съемок, какими пользовалась Лени Рифеншталь, задолго до появления прямой телетрансляции сумевшая опре­делить все места, откуда для оператора открывается самый ши­рокий, самый впечатляющий обзор. Именно по этой причине Бунюэль исключил из своей версии то, что происходит за ку­лисами политического спектакля, - эпизод с побудкой солдат в лагере и приготовлениями к параду. Бунюэль сосредоточи­вает внимание на самой церемонии, на гигантской языческой литургии со всеми ее обрядами. Мы знаем, как любит Бунюэль показывать всевозможные церемонии... В своем творчестве он всегда интересовался зрелищным аспектом общественной жизни, старался постичь до конца ту потребность в театраль­ном действе (пышный церемониал, сопровождающий религи­озные обряды, подобающий политической и военной власти), на которой зиждется всякая цивилизация и **с** помощью кото­рой каждый участвующий находит для себя роль - **чаще всего не к добру...** *»10*

Лени Рифеншталь прожила долгую жизнь. Когда она снима­ла «Триумф воли», ей было всего 32 года.

400

401

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

Ей было уже за семьдесят, когда она сняла свой знаменитый фоторепортаж о племени нубийцев в Судане, превратившийся в фотокнигу.

Ей было около восьмидесяти, когда она увлеклась подводны­ми съемками и добилась отменных творческих результатов.

Ей было суждено прожить целый век.

Жаль, что жертвам Гитлера срок жизни был предначертан совсем другой.

Говоря о творчестве Лени Рифеншталь, невозможно не го­ворить о режиссерской этике. И даже не о режиссерской, а о человеческой этике. Сейчас нередко пишут о том, что она не симпатизировала нацизму. Более того, отвергала его. О зверс­твах гитлеровцев даже не подозревала. И просто как честный документалист живописала эпоху.

Все это напоминает мне пародийные мемуары Шмида, лич­ного парикмахера Гитлера, написанные Вуди Алленом: «Меня часто спрашивают, ощущал ли я, выполняя свою работу, мо­ральную сопричастность тому, что творили нацисты. Как я уже говорил на Нюрнбергском процессе, я не знал, что Гитлер был нацистом. Я-то всегда считал его простым служащим теле­фонной компании. Когда я в конце концов осознал, какое это чудовище, предпринимать что-либо было поздно, поскольку я уже внес первый взнос за купленную в рассрочку мебель. Впро­чем, однажды, уже в самом конце войны, мне пришла в голову мысль немного ослабить салфетку, которой я повязывал шею Гитлера, чтобы несколько волосков упали ему за воротник, од­нако в последнюю минуту у меня сдали нервы »■\*■\*

*Глава 18*

Годфри Реджио. Знаток языка племени хоппи

В 1950 году великий испанский кинорежиссер Луис Бунюэль снял в Мексике художественный фильм «Забытые». Это была картина о бедности, нищете и жестокости. Режиссер, вдохнов­ляясь опытом итальянских неореалистов, отправился в самые убогие пригороды мексиканской столицы. Там, в жалких лачу­гах, и разворачивалось действие фильма. Режиссер, переодетый в лохмотья, долгое время бродил среди хижин, устанавливал контакты с людьми, слушал, смотрел, наблюдал. Когда впос­ледствии его обвиняли в том, что он не знает реальной жизни, -ведь в нищей комнатушке, где разворачивалось действие одной из сцен, не могло быть красивой бронзовой кровати, он реши­тельно возражал. Именно такое ложе он видел собственными глазами - единственный элемент «роскоши», на покупку кото­рой молодожены потратили все свое состояние. Фильм вознена­видели в Мексике стразу же, сочтя показанное национальным оскорблением. Хотя в других странах зрители нашли в картине Бунюэля немало лирики и даже нежности. Примитивный, «пол­зучий» реализм никогда не был близок режиссеру. Бунюэль, работая над картиной, стремился сохранить свой фирменный творческий почерк. В книге «Мой последний вздох» он вспоми­нал: «Работая над сценарием, я хотел ввести в фильм несколь­ко необъяснимых кадров, очень быстро мелькающих, которые должны были вызвать у зрителей вопрос: а видел ли я то, что видел? Скажем, когда дети следуют за слепым по пустырю, они проходят мимо большого строящегося здания. Мне хотелось, чтобы огромный оркестр играл на стройке, но звука на экране не было слышно. Опасаясь провала фильма, Оскар Данцигер (продюсер фильма. - *Р. Ш.)* запретил мне это сделать»7

402

403

***Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры***

Несмотря на обструкцию в Мексике, «Забытые» были высо­ко оценены на кинофестивале в Каннах, где Бунюэль получил Приз за лучшую режиссуру и премию ФИПРЕССИ - премию кинопрессы.

Появление на свет фильма «Забытые» имело еще одно не­ожиданное последствие, принципиально важное для нашего разговора. Лет через десять его увидел молодой католический монах, опекающий бездомных и нищих. Этот фильм настолько потряс послушника, что он сам решил заняться кинематогра­фом и стать кинорежиссером. Как Бунюэль. Спустя несколько лет послушник навсегда покинет монастырь. Позднее Годфри Реджио - так звали монаха - приступит к съемкам своего пер­вого документального фильма под странным названием «Кояа-нискацци».

Своих продюсеров Годфри Реджио с почтением и благодар­ностью называет «Ангелами». И впрямь, кто еще, кроме анге­лов, станет финансировать дорогие некоммерческие проекты документалистов?!. Чтобы необычные произведения Годфри Реджио смогли попасть на больпюй экран (а они рассчитаны именно на демонстрацию в кинотеатрах), режиссеру помогали своими именами и протекцией крупнейшие голливудские зна­менитости - Фрэнсис Форд Коппола, Джордж Лукас, Стивен Содерберг.

Фильмы Годфри Реджио называют симфониями для пленки с оркестром.

Они ни на что не похожи и абсолютно уникальны.

Сам Реджио часто заявляет, что причина его оригинальности состоит в том, что он никогда искусству кино не учился и прос­то не знает, как нужно снимать «правильно».

Для того чтобы поближе познакомиться с творчеством Годфри Реджио, остановимся на двух его фильмах - «Кояанискацци» и «Накойкацци». Это первый и последний фильмы триптиха, озаглавленные словами, взятыми из словаря индейцев племе­ни хоппи. Каждое из этих слов имеет множество толкований. Расшифровка названия будет дана режиссером только в конце фильма. Зрителю предстоит полтора часа разгадывать эту голо­воломку, что полностью вписывается в режиссерский замысел. Режиссер требует от зрителя максимального соучастия и со-

***Годфри Реджио. Знаток языка племени хоппи***

творчества. Годфри Реджио не раз заявлял, что каждый фильм представляет собой треугольник, в котором вершинами явля­ются изображение, музыка и зритель. Вот на этом пространстве в результате их взаимодействия и рождается картина. Годфри Реджио не пользуется в фильме словами - дикторским текстом, синхронными или отраженными интервью. Пластика изобра­жения и музыкальный ряд - вот все, что предлагает он внима­нию зрителей. «Вы же не просите, чтобы Прокофьев пересказал вам содержание его симфонии, почему же вы просите об этом меня, режиссера?» - резонно вопрошает Реджио. В этом смыс­ле он очень близок кумиру своей молодости Луису Бунюэлю. Великий испанец тоже не считал зрителей глупыми и наивны­ми. И не желал растолковывать и разжевывать свои замыслы. Без тайны, загадки и поэзии Бунюэль вообще не воспринимал киноискусство. Шарль Тессон, исследуя творчество Бунюэля, писал: «Кому принадлежит кино? Тем, кто снимает, или тем, кто смотрит? Большинству его фильмов давали взаимоисклю­чающие толкования - люди, считавшие Бунюэля ярым анти­клерикалом, то есть «своим», громко возмущались, если пред­полагаемый противник осмеливался проявить хоть малейший интерес к его фильмам. Самого Бунюэля это порой забавляло, порой раздражало... «У слов больше силы, чем смысла», - ска­зал Джозеф Конрад. Фильмы Бунюэля стали воплощением этой очевидной истины на экране»2

Так о чем этот фильм? Что вы хотели сказать этим кадром? К чему вы клоните? На что намекаете?.. Подобные вопросы раз­дражали Бунюэля. Точно так же они раздражают и знамени­того американского документалиста Годфри Реджио. Он впол­не допускает то, что его фильм «Кояанискацци» для кого-то может стать гимном человеческому гению, а кто-то прочтет в этом произведении ужас перед людскими деяниями и нашей не­проходимой глупостью. Что ж, каждый зритель как активный элемент вышеупомянутого треугольника имеет право судить по-своему об увиденном. Во всяком случае, «словами» Реджио помогать зрителю не собирается.

Фильм «Кояанискацци» снят на 35-миллиметровую кино­пленку. В отличие от «Накойкацци», сделанного почти двад­цать лет спустя, он лишен цифровых эффектов, компьютерной

404

405

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*Годфри Реджио. Знаток языка племени хоппи*

обработки. Простые кинематографические склейки, практи­чески не трансформированное документальное изображение. За одним исключением. Режиссер постоянно работает со скоро­стью изображения в кадре. Оно то ускоряется (в большинстве случаев), то резко замедляется. Это единственный трюк, к кото­рому режиссер прибегает в фильме «Кояанискацци», но зато ис­пользует его постоянно. По признанию самого режиссера, почти 90 процентов материала, вошедшего в картину, - собственные съемки, остальная часть - кадротечный архивный материал.

Съемки фильма «Кояанискацци» продолжались около семи лет. Забегая вперед, скажем, что с редкого языка хоппи, кото­рый не имеет ни времени, ни множественного числа, а также допускает разные толкования одного и того же слова, название фильма переводится приблизительно так: «Безумная жизнь», «Суматошная жизнь», «Жизнь, потерявшая баланс», «Состоя­ние, требующее поисков другого способа жизни».

Фильм начинается с величественных кадров дикой природы: долины, горы, ледники, океан, пустыни.

Следующий эпизод - появление человека, следы цивилиза­ции, изменяющие облик нашей планеты. Парад техники: воен­ной и гражданской.

Гигантский американский город.

Люди - жители этого города.

Безумная гонка по улицам, дорогам, мостам.

Город сверху, невероятно похожий на какие-то чипы, микро­схемы непонятного предназначения.

И, наконец, финальный эпизод - запуск космического ко­рабля, который величественно стартует и затем взрывается на наших глазах.

Это очень условное и неполное перечисление эпизодов филь­ма. Весь он построен на музыке композитора Филиппа Гласса. Режиссер утверждает, что его опыт сотрудничества с композито­ром не знает себе равных. Как правило, музыка пишется под уже более-менее смонтированное изображение. Или (как это бывает при работе над клипами или анимацией) изображение монтиру­ется под уже записанную музыку. У Годфри Реджио и Филиппа Гласса их совместная работа проходит параллельно. Музыка пи­шется во время монтажа. Режиссер и композитор работают одно-

временно. В процессе их сотрудничества видоизменяется, по мере надобности, и партитура, и смонтированные куски изображения. Это придает готовому материалу удивительное звукозрительное единство. Тончайшие нюансы музыки фантастически точно «от­кликаются» на малейшие оттенки и ритмы изображения.

М. Брашинский, анализируя на страницах журнала «Ис­кусство кино» музыкальное решение фильмов Реджио, писал: «Музыка Филиппа Гласса действует на тебя, как сверчок во время бессонницы, но если ее и можно назвать монотонной, то это завораживающая монотонность обрядовой пляски или «Харе Кришна». Эта музыка может быть величественной и про­стодушной, чувственной и даже психологичной, и вот почему. Оснащенный историческим опытом, Гласе делает решитель­ную попытку слить чистый ритм ритуала с нашим нынешним опытом и представлением о гармонии. Это не поблажка публи­ке, но приобщение - тоже своеобразный ритуал. Подобно тому, как магия не только бессмысленна, но и бесплотна без медиума, обрядовая музыка Гласса достигает конечного осуществления в киноизображении. Мало сказать, что эта музыка пространс­твенная - в ней заключена метафизика пространства звука»3

Загадочный фильм начинается соответствующим образом. На экране возникает ряд странных красных точек. Драматичная и достаточно непривычная музыка Гласса все нарастает. И вот эти странные точки начинают растягиваться вниз, образовы­вая титр - название фильма - «Кояанискацци». В это же время вступает мужской хор, загадочно и величественно повторяя эти непонятные слова. Первые кадры фильма - какое-то буйство огня, в котором не без труда можно разобрать фрагмент стар­товой площадки в момент включения двигателей ракеты (этот старт очень мощно будет отыгран в финале фильма!), затем мы увидим загадочный рисунок - скорее всего, индейский - то ли фигурки людей, то ли какие-то изваяния смотрят на нас...

И сразу же режиссер обрушивает на зрителей мощнейшую зрительно-музыкальную симфонию. Прекрасно снятые, изыс­канные кадры дикой природы. Только общие и дальние планы. Никаких деталей. Это взгляд откуда-то сверху, из космоса, с неба. Это попытка взглянуть на нас и нашу планету «со сторо­ны». Обычно свежим глазом многое гораздо заметнее.

406

407

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*Годфри Реджио. Знаток языка племени хоппи*

Почти сразу же режиссер начинает игру со скоростью изоб­ражения. Кадры, снятые цейтраферной съемкой (то есть за­медленно), при нормальной скорости проекции резко убыст­ряются. И вот уже фантастически клубятся, несутся, распада­ются и собираются вместе фантастические по красоте облака. Стремительная игра света и тени в горах, сдуваемый с барха­нов песок. Такой монтаж называют ассоциативным: струится песок с бархана, точно так же бегут и «струятся» полосы света и тени в горах, туман «перетекает», как струи воды, и вот уже настоящие водяные струи обрушиваются стеной водопада и тут же превращаются в пелену облака. Все эти ускоренные кадры в сочетании с музыкой невероятно значительны и красивы (скорость увеличена только внутри кадра, а по длине каждый кадр достаточно продолжителен - рассказ ведется неторопли­во, эпически). Практически каждый кадр - законченное худо­жественное произведение. Его хочется рассматривать долго, и режиссер дает зрителям такую возможность. Первоначально режиссер в целях экономии предполагал снимать на 16-мил­лиметровой пленке. Но вовремя понял, что нужного качества изображения на узкой пленке он не получит. Блистательная операторская работа Рона Фрике сделала фильм великолеп­ным, изысканным и неожиданным зрелищем. Странные пре­вращения происходят в кадрах Годфри Реджио со временем. Ускоренное движение облаков, теней, огней машин и прочего в сочетании с большой длиной самого кадра создают ощущение того, что перед нами проходит долгое время, целая эпоха. Это не та «ускоренная съемка», когда в комедии персонажи смеш­но мельтешат и гоняются друг за другом. Изображение Годфри Реджио приобретает нужное режиссеру философское звучание. В программе «Маски-шоу» тоже часто ускоряют движение, но эффект, как мы понимаем, там несколько иной. Поначалу (в прологе) мы долго любуемся кадрами дикой, безлюдной приро­ды. Это земля, которую человек еще не успел покорить.

Появление человеческой цивилизации после длинного эпи­зода, повествующего о дикой природе, дано грозными кадра­ми. Сперва беззвучно ( в фильме нет шумов - только музыка) вздымается к небу взорванная порода. Это взрывы в огромном карьере. Мотив взрывов пройдет через всю картину: чуть позже

будут взрываться и взлетать на воздух старые дома. Затем вверх поднимется атомный гриб. Но самый страшный взрыв мы уви­дим в финале. Итак, после взрывов в карьере на экране появля­ется гигантский грузовик. Эта машина сама по себе достаточно внушительна. Но у Реджио она снята так, что занимает весь экран, приобретая просто-таки жуткие, чудовищные очерта­ния. Сразу и непонятно, что это за монстр такой. Вдруг на гру­зовик, похожий на гигантское чудовище, начинает надвигать­ся черная стена не то дыма, не то пыли. Откуда она взялась, неясно, но тем страшнее. Человечек стремительно прячется в кабину. А жуткое черное облако заволакивает весь экран, пог­ребая под собой грузовик. Так невесело экспонирована в филь­ме наша техногенная цивилизация. Вскоре мы увидим кадры величественных гор и пустынь, опутанные паутиной проводов. Высоковольтные вышки очень похожи на таинственные ин­дейские фигурки, виденные нами в начале фильма. Спустя не­сколько минут в фильме появится еще один кадр-символ нашей технологической революции. Из какого-то марева, размытый и страшный, появится нос гигантского «Боинга». Кадр, снятый сверхдлиннофокусным объективом в жаркий день, потрясаю­ще эффектен. Горячие потоки воздуха «моют» изображение, делают его причудливым и таинственным. Этот авиамонстр, страшный и чудовищно большой, с крохотными подслеповаты­ми лобовыми стеклами, не столько восхищает, сколько пугает. Он долго, не меньше минуты, движется в кадре прямо на нас. На экране спустя некоторое время возникнет еще один мощный кадр. Ядерный авианосец, снаряженный для похода. Выстрои­лись на его палубе готовые к бою самолеты. И самое потрясаю­щее - это гигантская формула, начертанная в самом центре па­лубы. Мы с вертолета ее отлично видим. Там написано: Е=МС2. Такой вот триумф научной мысли.

То, что наша суматошная и безумная жизнь запросто может уничтожить себя, ясно без всяких слов.

В беседе с киноведом Кириллом Разлоговым, которая про­ходила в нью-йоркской студии режиссера Годфри Реджио, на вопрос о том, как возникла у него мысль об индейцах хоппи, он отвечал: «Во-первых, я хочу уточнить: «Кояанискацци» -это фильм не про хоппи. На меня произвели сильное впечат-

408

409

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

ление мысли некоторых представителей индейцев хоппи, по­жилых людей, называющихся шаманами, с которыми я имел возможность общаться. Все, что для белых кажется нормаль­ным, им кажется ненормальным, все, что для нас само собой разумеется, для них безумие. И мне нравится такая точка зрения, потому что именно таким я представляю себе мир. Как можно оставаться в своем уме, если ты живешь в таком сумасшедшем мире? Чтобы оставаться душевно здоровым, следует приспособиться к безумию. В академической среде судят о туземцах с точки зрения интеллектуальных конструк­ций. Я хотел перевернуть эти суждения с головы на ноги. А еще я хотел найти название, которое нельзя будет расшиф­ровать. Я хотел добавить всемирному языку еще одно слово. Есть такая пословица, что изображение стоит тысячи слов. Я хотел создать тысячу изображений, которые формировали бы собой одно слово. Я не использовал слова в своем фильме не из-за нелюбви к языку. Просто мне кажется, что слово в наше время занимает униженное положение. Мне кажется, что изоб­ражение - единственный язык, который может существовать в современном мире. Мне хотелось показать, что представляет собой современный мир, сделать фильм без слов, который будет воплощать силу одного слова - не расшифровывающегося слова « Кояанискацци ».

Вообще-то, фильмов-предостережений и всевозможных ан­тиутопий было не так уж мало. Кроме всего прочего, индейцы понадобились режиссеру еще и для того, чтобы взглянуть на волнующую его проблему под необычным углом зрения. Это избавило режиссерское решение от банальности, придало всей трилогии неповторимый колорит и своеобразие.

Проанализируем лишь один из многих мастерски смонтиро­ванных эпизодов. В кадрах, на которых изображены людские потоки и бесконечные вереницы машин в огромном американс­ком городе, движение нарастает все больше и больше. И люди, и машины уже не просто мчатся, они несутся с сумасшедшей ско­ростью - днем и ночью. И музыка, и изображение набирают все больше и больше оборотов. Великолепно смонтированы режиссе­ром в одну монтажную фразу самые разнообразные проезды. Вот мы мчимся по шоссе, затем мы уже несемся по мосту прямо на

*Годфри Реджио. Знаток языка племени хоппи*

солнце, этот проезд переходит в неожиданный проезд по какому-то гигантскому заводскому цеху, движение подхвачено следую­щим проездом - мы движемся вместе с какими-то деталями на ленте огромного конвейера мимо многочисленных работниц, ка­мера внезапно обрушивается куда-то вниз, и вот мы уже спуска­емся в лифте гигантского супермаркета. Все эти проезды строго синхронизированы по скорости. Мы движемся, летим, мчимся, падаем в едином ритме, без остановок и рывков.

Реджио - мастер ритма. Он умеет его поддерживать. И при не­обходимости лихо его ломает. Кто-то из критиков заметил, что монтажный ритм «Кояанискацци» смоделирован по принципу энцефалограммы - от сонной разрядки к учащенности пульса. Вот пример: сумасшедший по динамике монтаж достигает свое­го апогея - все вокруг нас, и люди, и дома, и машины, и облака, несется сломя голову. Но среди всего этого безумного кругово­рота нашей ежедневной жизни режиссер замечает людей, само­забвенно играющих на игровых автоматах. Мы приближаемся к экранам автоматов - а там свое безумие. Там тоже несутся какие-то машинки, бегают компьютерные человечки, что-то летает, стреляет, мечется. Идиотизм нашей жизни стремитель­но удваивается. Мало нам того безумия, в водоворот которого мы попали, так мы еще и поиграть в это хотим. Развлекаемся, падая в пропасть. Это неожиданно, эффектно - и по мысли, и по монтажу. Но самое интересное заключается в том, что, когда градус происходящего на экране буйства и мощь музыки дости­гают апогея, все внезапно обрывается. В звуке наступает долгая пауза. Абсолютная тишина. Смена ритма. На экране - длинный статичный кадр, снятый с крыши небоскреба: далеко внизу город. Никакого движения в кадре. Грозная тишина. Ее просто физически тяжело вынести. И наконец, после статичных кад­ров города, снятого сверху, следует череда кадров, на которых крупным планом сняты всевозможные панели с микросхемами, чипы. Они удивительно похожи на дома и улицы большого го­рода, снятые с верхней точки. И неприятная мысль (с подачи ре­жиссера) закрадывается в душу: а может быть, мы тоже какие-то элементы непонятного механизма, неизвестно кем придуман­ного и Бог весть для чего предназначенного. Суетимся, носимся как угорелые и не понимаем своего предназначения.

410

411

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

Если не ошибаюсь, впервые в этом фильме люди на более-менее крупных планах появляются в нескольких длинных ста­тичных кадрах (ранее человечки были похожи на муравьев в гигантском муравейнике). Вот девушка стоит и долго смотрит прямо в объектив на фоне мчащегося поезда метро. Вот непод­вижно позирует у своего истребителя военный летчик. А вот позирует, глядя в объектив, группа работниц казино у входа в свое веселое заведение. Кстати, именно так изображены люди и в фильме режиссера Сергея Лозницы «Портрет». На протяже­нии долгих минут мы будем наблюдать в его необычном филь­ме множество жителей далекого заброшенного российского поселка. А они будут вот так же стоять и позировать, будто их снимают старинным фотоаппаратом и они вынуждены ждать, пока вылетит птичка. Каждый на своем рабочем месте. Лесо­руб с топором в рваной ушанке на лесопилке, доярка у коро­вы, баянист на скамейке, бабушки в нарядных платках у поко­сившихся ворот. Люди в фильме Лозницы будут представлены ТОЛЬКО ТАК.

Годфри Реджио не раз рассказывал о своем методе работы. О том, как всегда пытался показать обычные вещи с необыч­ной точки зрения. Он убирает из фильма сюжет, персонажей и актеров и вытаскивает на первый план фон. Он учитывает то, какое влияние может оказать музыка на зрителя. Ведь она в его понимании - прямая дорога к душам зрителей. У Реджио повествование музыкальное. Зритель воспринимает непосредс­твенно музыку, которая не проходит через разум и язык. Му­зыка помогает зрителю почувствовать смысл. Реджио созна­тельно отказывается от откровенной назидательности. Он не показывает какую-то одну точку зрения. И хоть точка зрения на все у него есть, он делает так, чтобы зритель мог воспринять картину по-своему.

Самый потрясающий кадр фильма «Кояанискацци» - фи­нальный. Стартует ракета. Медленно отрывается от стартовой площадки. Эта махина снята с разных точек многими камера­ми. Вот ракета отрывается от земли. Но через несколько секунд полета она на наших глазах взрывается. От нее отрывается но­совая часть и, загоревшись, долго кувыркается в воздухе, падая на землю. Камера наезжает на этот горящий обломок. И в тече-

*Годфри Реджио. Знаток языка племени хоппи*

ние нескольких минут (!) мы будем неотрывно следить за тем, как этот кусок металла, похожий на обломок амфоры, парит под музыку Филиппа Гласса в воздухе. Это жуткий кадр, в ко­тором все сказано без слов. Вот чем оборачиваются псевдотри­умфы нашей суматошной жизни.

Впрочем, тут как раз и появятся слова. Снова выпишется на экране слово «Кояанискацци». А под ним - перевод с языка ин­дейцев племени хоппи этого названия.

Несмотря на отрицание режиссером привычных сюжетов и отработанных драматургических ходов, Годфри Реджио не раз в своих выступлениях и высказываниях подчеркивал необходи­мость наличия достаточно подробно выписанного сценария. По свидетельству самого режиссера, в противном случае он просто утонул бы в гигантском количестве разнородного и несобранно­го материала. По его признанию, он постоянно что-то пишет -и для себя, и для операторов, и для композитора, - стараясь максимально точно сформулировать задачи и задания, объяс­няя себе и сотрудникам, чего он хотел бы добиться на экране. Из-под его пера выходят бесконечные либретто для монтажа, саундтреков и всего прочего.

Фильм «Накойкацци» в чем-то похож на первую картину трилогии, однако и отличия существенны.

Название в переводе с языка хоппи означает «Война как образ жизни». Все так зке бессловесно, опираясь на изыскан­ное изображение, сопровождаемое музыкой Филиппа Гласса, строит свой новый рассказ Годфри Реджио. На сей раз в фильме много компьютерной графики, почти все кадры в той или иной мере обработаны компьютером. Если в «Кояанискацци» единс­твенное, что делал с изображением режиссер, - это изменял скорость в кадре, то здесь трудно найти кадр, где не прошлась бы рука дизайнера-компьютерщика. Гораздо больше стало в фильме хроники, появились фрагменты из документальных и научно-популярных фильмов, много цитат из телевизионной рекламы. Компьютерная обработка всего изображения помог­ла избежать эклектики и разнобоя. Она объединила стилисти­чески разношерстные элементы фильма.

412

413

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

*Годфри Реджио. Знаток языка племени хоппи*

Начинает режиссер свой фильм с изображения Вавилонской башни. Это обработка картины Брейгеля. **Под** звуки музыки Филиппа Гласса загадочная и величественная башня медленно приближается к нам. Изображение черно-белое. Чуть стилизо­ванное. Это и Брейгель, и в то же время «не Брейгель». Годф­ри Реджио нужна не картинка из альбома, а символ, заставка фильма - эпиграф. Мы приближаемся к башне... и вдруг оказы­ваемся в ее середине. Следуют очень медленные проезды, сня­тые сверхширокоугольным объективом по гигантским интерь­ерам, которые вполне в духе интерьера загадочной башни. Это не то храм, не то какой-то запущенный дворец, а в следующем кадре (такой же медленный проезд) уже кажется, будто мы в огромном и безлюдном заброшенном заводском цехе. Затем ка­мера вырвется наружу. Последует невероятно длинный кадр: камера с крана панорамирует по окнам огромного старинного здания. Возможно, это внешняя стена помещения, в котором мы только что были, а может быть, и нет. Это неважно. Пока камера ползет по окнам, зритель успевает «смонтировать» мыс­ленно и Вавилонскую башню, и это сравнительно современное здание, очень похожее на нее по стилю: строительство Вавилон­ской башни продолжается! Эта бесконечная панорама по дому уходит в высветление. Экран становится абсолютно белым. По всем законам режиссуры подобное высветление (как, впрочем, и затемнение) означает конец микроэпизода. Мы должны пе­рейти к чему-то другому. Оно сродни многоточию. Но режиссер поступает по-другому. После высветления он наплывом пере­ходит на белоснежное небо (изображение по-прежнему черно-белое). Затем камера с неба панорамирует вниз, и снова в кадре оказывается то самое здание, с которого мы только что ушли. Вроде бы это неправильно, неграмотно. Но в данном случае -эффектно и оправданно. Годфри Реджио делает еще один реши­тельный акцент. Эти наши дома - новые Вавилонские башни. Мы пытаемся дотянуться до неба, в очередной раз переоценивая свои силы и таланты. Последующие кадры подтвердят песси­мистический взгляд режиссера на якобы могущество современ­ного человека. В кадре замедленно движутся по улице люди. Ничего особенно символического и оригинального в подобных кадрах, как правило, нет. Толпа и толпа, большое дело... Ре-

жиссер трансформирует кадр. Рапид уже был широко пред­ставлен в «Кояанискацци». Но главное здесь не в замедленной скорости. Этот кадр представляет собой черно-белый негатив. Лица людей, медленно проплывающих мимо нас, представле­ны в виде рентгеновских снимков. Мы видим очертания чере­пов, костей, темные впадины глазниц. Жуткое зрелище, впол­не в духе Гойи. Несколько позже Реджио еще пару раз вернется к такому изображению людей. Мы увидим незабываемый кадр, как женский «череп» костлявой рукой пытается накрасить губы. Несколько скелетов, явно позаимствованных из научных фильмов, будут плясать странный танец, в котором участвуют как фигуры в целом, так и отдельные части позвоночника и даже некоторые позвонки.

Все эти ужасы нужны режиссеру не для того, чтобы сделать зрителей заиками. Годфри Реджио доказывает всем своим фильмом (как я это понимаю), что человек - странное и опасное существо. К чему бы он ни прикоснулся - все становится или войной, или орудиями войны. Что бы ни показывал режиссер в своей картине - это война. Спорт - война! Да еще какая... Пол­ные ненависти, страха, злобы, решимости лица спортсменов. Что победители, что побежденные - все хороши. Они, похоже, готовы убить и растерзать друг друга. Какой там Пьер де Кубер-тен, какие олимпийские идеалы! Наивные слова доброго ста­рого дедушки. И любовь - война. Нужно завоевать, покорить, взять в плен. И наука - война (в этом фильме Реджио не огра­ничивается формулой, начертанной на авианосце, тут есть все: и клонирование, и ядерные испытания, и т.д.). И самая обыч­ная телевизионная реклама - жестокая война. Очаровательная девушка с телерекламы гамбургеров так жутко вонзает зубы в булку с мясом (на замедленном усилиями Годфри Реджио кадре) и так смотрит в упор на зрителя, что просто кровь стынет в жилах. Все - война. Везде - война. Мы воюем без передышки. И вся эта история, судя по всему, плохо для нас закончится.

В этом фильме множество блистательных монтажных пере­ходов. Именно документальное кино дает режиссеру прекрас­ный шанс проявить свои таланты в монтаже. Увы, как прави­ло, все ограничивается просто грамотной склейкой кадров и эпизодов. Вместе с тем большие мастера никогда не упускают

414

415

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*Годфри Реджио. Знаток языка племени хоппи*

возможности блеснуть монтажом. Они знают: воздействие его на зрителей огромно!

Хочу ненадолго вернуться к герою одной из наших прошлых глав - Майклу Муру, чтобы напомнить впечатляющие приме­ры его монтажа. Мы уже говорили об эпизоде атаки башен Все­мирного торгового центра самолетами, который Мур в фильме «Фаренгейт 9/11» давал лишь в звуке (на экране на протяжении всего эпизода была только черная проклейка). Не менее сильно смонтирован и следующий эпизод. Когда прогремели на фоне черного экрана страшные взрывы самолетов, врезавшихся в небоскребы, и отзвучали крики перепуганных людей на Ман-хэттене, включилось изображение. Мы увидели лица людей. Самые разные - молодые, старые, белые, темнокожие. Они все были обращены куда-то вверх. Это целая монтажная фраза. На лицах был написан такой ужас, что ничего больше показы­вать уже не было нужды. Вся трагедия была дана отраженно. Сравнительно недавно телезрители всех российских каналов могли на протяжении нескольких дней с утра до вечера лице­зреть труп голого по пояс Аслана Масхадова с выбитым глазом. Оставляю в стороне политическую целесообразность (очень, на мой взгляд, сомнительную) подобного показа. Убежден, что эф­фект получился обратный. Но я сейчас не о политике. И не о жажде мести. Для многих режиссеров и операторов милое дело - снимать кровавые лужи и еще не окоченевшие трупы. Не мно­гих удерживает благоразумие, чтобы нахально не заглянуть прямо в гроб и не уставиться в упор на покойника. Даже гораз­до более сдержанные в этом отношении англичане стали бить тревогу. ВВС пытается выработать хоть какие-то мало-мальски пристойные правила и способы показа столь грустных, но, увы, не редких сегодня событий. Однако вернемся к монтажному мастерству Майкла Мура. Чуть позже, после эпизода с само­летами, следует еще один блестящий монтажный стык. Несут­ся по улице в страшном облаке пыли тысячи бумажных лис­точков, выброшенных из взорванных небоскребов. Они летят на камеру, планируют откуда-то сверху. И сразу же режиссер монтирует проезд мимо тысяч похожих листочков, пришпи­ленных почему-то к длинному забору. Мы приближаемся - и видим, что это бумажки с написанными от руки объявлениями

*о* поиске пропавших без вести родственников, здесь же прико­лоты и безмятежные фото этих несчастных. Мы едем вдоль бес­конечного ряда лиц, и листочки эти трепещут на ветру.

В одном из интервью Годфри Реджио говорил: «Те, кто на­правил пассажирские самолеты на башни Всемирного торго­вого центра, прекрасно понимали, что язык этого мира - язык картинок. Не случайно сначала в башню врезался один само­лет, и лишь несколько минут спустя - другой: они знали, что все СМИ мира это запечатлеют и передадут остальным. Они заказали себе аудиторию, чтобы этот образ навсегда остался в памяти всех. Это был порочный акт использования языка образов... Моя студия неподалеку от места трагедии в Нью-Йорке, но в тот момент меня там не было - я уехал домой, в Нью-Мексико, где моя дочь выходила замуж. Но мои кол­леги видели, как люди выпрыгивали из окон, видели, как врезался в небоскреб второй самолет. Однако мой фильм не об этом ужасе, а о куда более страшной повседневности -неизмеримо более пугающем факте, чем случившееся в Нью-Йорке. Это кошмар ежедневной жизни, который мы просто пе­рестали чувствовать, - как говорил Эйнштейн, «рыба знает о воде меньше всех»

Вернемся к фильму Годфри Реджио. Режиссер демонстриру­ет свой класс монтажа в фильме «Накойкацци» многократно. Чрезвычайно эффектен эпизод из начала картины. Чередуются грозные кадры, обработанные компьютером: страшные всплес­ки и выбросы не то кипящей воды из гейзера, не то масла с ги­гантской сковородки. С этим монтируются кадры огромных волн. Шторм на море. Прямо-таки девятый вал. Все это похоже на зарождение жизни на Земле. И вдруг среди этой вакхана­лии брызг, огромных волн и выбросов появляются крошечные людские фигурки. Это пловцы, которые пытаются плыть среди всего этого водного безумия. С волны на волну, ритмично взма­хивая тоненькими ручками, преодолевают они водную стихию. Эти комбинированные кадры и их монтаж очень впечатляют. Технически все это сделано довольно просто. Но очень образ­но. Вспоминается схожий по материалу и настроению эпизод из художественного фильма венгерского режиссера Иштвана

416

417

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

*Годфри Реджио. Знаток языка племени хоппи*

Сабо «Отец». Герой - молодой парень, пытающийся утвердить­ся в жизни во время бурных политических событий 1956 года в Венгрии (неудачное антикоммунистическое восстание, закон­чившееся кровью и репрессиями), сам себе устраивает испы­тание. Он решает переплыть Дунай. Глядя на его тщедушную фигурку и серую мрачную воду, зритель понимает, что у парня не много шансов уцелеть. Но он плывет. Долго. Решительно. Стиснув зубы. Плывет прямо на нас, на камеру. Мы так и не узнаем, чем закончилась его затея. Камера медленно отъезжа­ет, открывая панораму за спиной плывущего парня все шире и шире. И вдруг мы замечаем вдали еще одного пловца. А потом еще одного. И еще. Множество голов среди серых волн. Плы­вут десятки, сотни молодых ребят, пытаясь переплыть Дунай и доказать себе и окружающим, что, несмотря на поражение их революции, они чего-то стоят.

Один из мощнейших эпизодов фильма Годфри Реджио ближе к финалу. На первый взгляд, он представляет собой элемен­тарное соединение двух разных кадров в один. Сделать это на компьютере, соответственно смасштабировав и подогнав друг к другу фрагменты двух разных кадров, проще простого. Но важна идея! Реджио соединяет следующие кадры: первый - это кадр американского космического корабля Шаттл, парящего в космосе. Его нос нацелен на нас. Он летит не то над Землей, не то над какой-то другой планетой. Второй кадр: с гигантского транспортного самолета буквально высыпаются вниз десятки, сотни парашютистов. Они кувыркаются, переворачиваются в воздухе, еще не успев раскрыть парашюты. Реджио совмеща­ет оба изображения. И вот уже на наших глазах в открытом космосе, над Бог знает какой планетой, открывается нижняя часть Шаттла, и оттуда, как невиданный космический десант, выпрыгивают человечки. Без скафандров, в своих обтягиваю­щих эластичных костюмчиках, они выглядят беззащитными и хрупкими. Но их так много и они так уверенно и весело летят вниз с корабля, что просто жутко становится. Этот десант еще себя в космосе покажет! Мы еще занесем жизнь на другие пла­неты! Нашу жизнь, разумеется...

Рассказывая об армянском режиссере Артуре Пелешяне, мы когда-то уже говорили об открытом им дистанционном монта-

же. Суть этого монтажа сводится к тому, что иногда полезнее не смонтировать друг с другом два важных кадра, а, наоборот, стоит раздвинуть их подальше. Зритель в силах сам соединить мысленно эти кадры, если между ними режиссер выстроит эпизоды, наталкивающие на определенную и нужную автору мысль. И вот такой «дистанционный» монтаж, произведен­ный будто бы зрителем, а на самом деле жестко запрограмми­рованный режиссером, может сработать гораздо эффективнее. Зритель сам пробежится в памяти по фильму, отмотает плен­ку назад, вернется к только что увиденному... и все поймет. В фильме «Накойкацци» есть нечто подобное. В первой части фильма (в эпизоде о клонировании и овечке Долли) мы увидим известный кадр, снятый с помощью мощнейшего микроскопа: игла протыкает оболочку клетки. В предфинальной части филь­ма мы увидим кадр, снятый из космоса: с Земли стартует кос­мическая ракета, протыкая земную атмосферу. Оба эти кадра поразительно похожи композиционно. Режиссер не говорит ни слова. Но, увидев этот взлет ракеты и получив до этого столь мощную дозу информации из фильма, мы невольно мысленно возвращаемся к той игле при клонировании, которая, как и ра­кета, врывается туда, куда нас вроде бы не звали. И, учитывая наши замашки и способности, это очередное строительство Ва­вилонских башен смертельно опасно для нас самих. Впрочем, это я так понял. Каждый зритель имеет право на свою версию увиденного.

418

419

*Глава 19*

Виталий Майский. Монолог утопленника

Кинорежиссер Виталий Манский не раз заявлял, что насту­пает время принципиально нового документального кино. Он считает, что кино только сейчас становится документальным. Благодаря новой технике (практически незаметным миниатюр­ным и относительно дешевым камерам, которые можно спря­тать едва ли не в пуговице) авторы могут внедряться в реальную жизнь, не разрушая ее. Для создания документального фильма уже ни к чему огромные студии. Режиссер не должен убеждать в прелести своего замысла многочисленных редакторов, продю­серов и прочее начальство. Свобода (техническая и финансовая) приближает режиссера к поэту. Хочешь творить - твори!

Впрочем, фильм, о котором речь пойдет ниже, сделан на не­сколько иных принципах.

Режиссерский замысел нашумевшего в свое время докумен­тального фильма «Частные хроники. Монолог» смел и провока-ционен. Автор сценария и режиссер фильма Виталий Манский - один из наиболее известных российских документалистов. Он снимает много, и фильмы его, как правило, вызывают бурную реакцию. Среди работ Майского есть и портреты президентов (Горбачева, Ельцина, Путина), и скандальная картина «Тело Ле­нина», и работы, которые сам автор относит к так называемому «реальному кино», - например, «Бродвей. Черное море». Одна из последних картин тоже вызвала скандал в прессе и даже судебные иски - «Тату в Поднебесной», о знаменитом дуэте «Тату». Вита­лий Манский - режиссер очень образованный, с отличной вгиков-ской школой и склонностью к самоанализу, давний почитатель Дзиги Вертова. Разумеется, он прекрасно понимал, какую риско-

*Виталий Манский. Монолог утопленника*

ванную игру затевает в фильме «Частные хроники. Монолог» и насколько бурной и противоречивой будет реакция на его произ­ведение. Так и случилось. Наряду с пылкими почитателями на­шлось множество ярых критиков. Они утверждали, что Манский нарушает своим фильмом все общепринятые нормы и принципы документального кино и подрывает саму его суть. Дискуссии вок­руг фильма, снятого в 1999 году на студии «Вертов и К.», были чрезвычайно горячими.

Режиссеру пришла в голову смелая идея. Он решил собрать мно­жество самых разных кадров, снятых советскими кинолюбителя­ми на протяжении шестидесятых-восьмидесятых годов. То было время бума кинолюбительского движения. Едва ли не в каждой более-менее интеллигентной семье была восьмимиллиметровая камера, проектор и экран на раздвижном штативе. Снимали все: рождение детей, семейные торжества, поездки к морю, первомай­ские демонстрации, выезд студентов на картошку и т.д. Все эти непритязательные съемки со временем превратились в уникаль­ный материал. Официальная документалистика редко интересо­валась обычной, частной жизнью человека. Особенно если он не Герой, депутат или академик. И было так не только у нас. Кино­режиссер Михаил Ромм, описывая свою работу над документаль­ным фильмом «Обыкновенный фашизм», вспоминал, как не мог найти ни метра старой немецкой хроники времен нацизма, где были бы сняты жанровые сценки, будничная жизнь города. Па­радов, собраний, манифестаций было предостаточно. А вот реаль­ной жизни, в которую можно было бы вглядеться, - человеческие лица, бытовые зарисовки - такого материала не нашлось вовсе. Важность и ценность подобного рода съемок оценили позже. Про­фессор Сергей Муратов вспоминал о том, какой бум «непричесан­ной» документалистики вдруг наступил в шестидесятые годы прошлого века: «Переворачиваются архивные фильмотеки. Из корзин извлекаются срезки, не вошедшие в фильмы. В Бельгии «открывают» самодеятельные фильмы Эмиля Хендрикса. Они были сняты в начале 30-х годов 20 века любителем, который про­гуливался по улицам с камерой, спрятанной в портфеле. В них -облик города в годы кризиса, воскресные и будние площади, пер­вые фашистские выступления. Непритязательные эскизы Ан­тверпена оказались намного красноречивее кадров тогдашней

420

421

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

официальной хроники»' В конце двадцатых годов в Германии был снят знаменитый документальный фильм режиссера Валь­тера Руттмана «Берлин - симфония большого города». Оператор фильма Карл Фройнд рассказывал о том, что они хотели показать все на свете - как люди встают, собираются на работу, завтрака­ют, влезают в переполненные трамваи, гуляют. Их героями стали первые встречные, начиная с чернорабочего и кончая директо­ром банка. Зигфрид Кракауэр, анализируя этот фильм, писал: «Фройнд понимал, что для выполнения своего замысла ему при­дется прибегать к съемке скрытой камерой. Будучи подлинным мастером своего дела, он повысил чувствительность у тогдашней пленки, чтобы преодолеть скудость освещения. Более того, он придумал несколько хитроумных приемов, чтобы камера снима­ла незаметно. Фройнд разъезжал в полузакрытом грузовике с бо­ковыми прорезями для объективов камеры или разгуливал с ка­мерой в футляре, с виду напоминавшем обыкновенный портфель. Никому не могло прийти в голову, что он снимает»2

Отвечая на вопрос журналистов о том, какой фильм ему дался тяжелее всего, Виталий Манский ответил: «Частные хроники» И пояснил: из огромного количества породы нужно было вы­мыть этот золотник, и потому работали, как старатели. Пере­смотрели пять тысяч часов киноматериала. Пришлось потра­тить на это пять лет жизни.

Виталий Манский сделал блестящий ход, обратившись к любительским съемкам. При всей их незатейливости, жизнь в этих кадрах настоящая, непричесанная. Конечно, кто-то ду­рачится, иногда кривляется, кое-кто прихорашивается и игра­ет придуманную для себя «роль». Но, главное, оператор здесь всегда «свой» - его не стесняются, его часто просто не замеча­ют. Что может быть лучше для документалиста! Полученный материал, несмотря на все техническое и творческое несовер­шенство, дает удивительное ощущение времени и атмосферы. В этих кадрах важно все - и первый план, и задний, малейшие детали, случайно попавшие в кадр персонажи.

Достоверности изображения, спонтанности происходящего Манский уделяет огромное внимание во всех своих работах. То, что он делает, - это действительно реальное кино в буквальном смысле слова. В «Частных хрониках. Монологе» режиссеру не

*Виталий Манский. Монолог утопленника*

пришлось ничего снимать - он использовал чужой материал. Но в десятках других своих фильмов Виталий Манский бросает все силы на то, чтобы получить максимально достоверное, вырази­тельное, документальное киноизображение. В диалоге с кино­ведом Зарой Абдуллаевой Виталий Манский поделился опытом, рассказав о технологии и методике своих съемок: «Когда я сни­маю на пленку, то практически выступаю в роли гипнотизера. То есть я должен обеспечить ситуацию таким образом, чтобы в течение десяти минут произошло событие. Если оно не произош­ло (за скобкой я оставляю все финансовые и производственные обстоятельства), если оно случилось на одиннадцатой минуте, оно никогда больше не повторится. Для того чтобы физически поменять пленку, мне надо остановить жизнь... Видео, цифра - это совсем другая история. Ты должен просто раствориться. Когда я снимаю на цифру (а снимаю я много), то по часовому фильму у меня 40, 50, 60 часов материала. Я включаю камеру до того момента, когда вхожу в квартиру. Она работает в сумке. Человек не должен видеть, что она включилась. Но в сумке она уже записывает звук. Вхожу, ставлю камеру на стол. И все, что происходит вокруг, она уже снимает. Потом ставлю ее на шта­тив, примеряю кадр, а она все снимает. Ухожу в другую комна­ту пить чай с героем. Мы можем целый час пить. А она снимает. Стену снимает. Возвращаемся. Я к камере не подхожу. Но героя завожу в это пространство, потому что вижу, куда она смотрит. И это дает совершенно другое состояние человека»3

Мечта о выразительном, достоверном изображении преследует каждого режиссера-документалиста. Очень часто просто физи­чески не хватает времени для того, чтобы «вжиться» в обстанов­ку, найти контакт с людьми, стать для них незаметными. Осо­бенно часто это происходит при съемках телевизионных работ.

Итак, возвращаясь к замыслу Виталия Майского, подчерк­нем: достоверность, аутентичность - вот главная сила матери­ала, с которым он решил работать. Но режиссер пошел гораздо дальше. Он решил организовать тысячи метров разнообразной любительской пленки в стройный и строгий сюжет. Используя кадры, снятые сотнями людей, сделать так, вроде бы все это -рассказ о жизни одной конкретной семьи. Точнее, рассказ о семье на фоне эпохи - от полета Гагарина, до начала перестрой-

422

423

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

ки. Но и это еще не все. Режиссер решил ввести в фильм закад­рового героя, который рассказывает о своей жизни, иллюстри­руя рассказ кадрами любительских съемок. Вот он рождается в роддоме. Вот его забирают домой мама с папой. Вот его купают, вот он идет в первый класс и т.д. Но и это еще не все. В конце фильма мы узнаем, что наш рассказчик уже умер. Он сам со­общает нам об этом. Он утонул в 1986 году вместе с пароходом «Адмирал Нахимов», на который попал работать массовиком после окончания института культуры. Сообщается эта новость полуиздевательским-полусерьезным тоном. Впрочем, как за­являет в самом конце своего монолога герой, его тело так и не нашли, и он сам не уверен: утонул ли он?.. (В фильме Микелан-джело Антониони «Фотоувеличение» подружка говорит герою, что не может в этот день дольше оставаться с ним - ей нужно лететь в Париж. Через несколько часов он неожиданно встреча­ет ее, одуревшую от наркотиков, в каком-то баре. И на его изум­ленный вопрос, почему же она не в Париже? Она невозмутимо отвечает: «А я и есть в Париже!»).

На экране все повествование фильма «Частные хроники. Мо­нолог» Виталия Майского выстроено следующим образом.

Прежде всего появляется полиэкран, отбивающий каждую главу повествования. В верхней части экрана цифры. Каждо­му году жизни героя посвящена отдельная главка. Над цифра­ми (1961, 1962 и т.д.) появляются стоп-кадры, запечатлевшие самые крупные общественные события этого года. Для 1961 года это изображения Юрия Гагарина. Затем там появятся в со­ответствующих главах изображения академика Сахарова, аф­ганской войны и пр. Эти заставки - единственное место, куда вместе со стоп-кадрами просочится профессионально снятая информация о масштабных событиях в жизни страны и мира. Как только заставка уходит, на экране воцаряется любитель­ская пленка.

Режиссер, преодолевая естественные технические трудности (все-таки 8 мм - не лучший формат для исходного материала), строит свой рассказ с широким размахом. Предварительно на­писанный сценарий (по сути - ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФИЛЬ­МА) жестко диктует отбор материала и хронологию событий. Сперва - рождение и путь новорожденного из роддома домой.

*Виталий Манский. Монолог утопленника*

Затем первые домашние съемки малыша: кормление, купание. Потом школа и т.д. Режиссер ловко манипулирует сюжетом и материалом, чтобы из разрозненных кадров выстроить строй­ный рассказ. Так как герой растет, то разные персонажи из лю­бительских пленок смело выдаются автором за одного и того же выросшего мальчика. Примерно то же самое происходит и с «образом» матери. «Ушедший» по воле авторов из семьи отец очень развязывает руки режиссеру, и наличие разных муж­чин, время от времени появляющихся на экране, не вызывает больших вопросов. Мы станем свидетелями первых любовных историй героя. Увидим поездки к морю, развлечения студен­тов. Чего стоит одна шутовская сцена, где молодые люди в начале семидесятых искренне дурачатся, пародируя обряд крещения... Закадровый текст читает певец и телеведущий Александр Цекало. Авторы (текст написал Игорь Яркевич) стремятся как можно точнее привязать вымышленный текст к документальному изображению. Какая-то лихо танцующая на экране тетка тут же названа рассказчиком «начальницей матери». Улыбающаяся девочка восточной наружности - одно­классницей-армянкой. Тут же следует анекдот про армянское радио. Подробно снятый эпизод о двух сестричках, укладыва­ющихся спать, вызывает в воспоминаниях рассказчика эпизод о первой, детской любви. Понятно, что, действуя подобным образом, можно рассказать все, что угодно. Лихо обыгран ре­жиссером, казалось бы, не относящийся к делу киноматериал: на крыше дома, прямо на карнизе, отчаянно пританцовывая и играя на гитаре, позирует какой-то смельчак. Дом высокий. Парень бравирует и явно играет с огнем. Режиссер элегантно находит место этим кадрам в своей картине. Лирический герой за кадром заявляет, что, когда он переехал из провинции в Москву, то был просто поражен смелостью москвичей. Они тут уже столько всего видели, что их нельзя было чем-то поразить, смутить или испугать. Казалось, сама смерть им не страшна... Полет фантазии авторов не сдерживает ничто. Экран позволя­ет любые сюжетные повороты, всевозможные всплески пото­ка сознания. Путешествовать во времени можно бесконечно. Александр Цекало подробный рассказ о своей жизни ведет чуть устало, вполголоса. Где-то он надолго отстраняется от экрана,

424

425

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

углубляясь в свои рефлексии, местами он спохватывается, уви­дев что-то важное, и комментирует точно под изображение: вот это я иду в школу... мне дали букет, и мне казалось, что я иду на кладбище... Драматургически все здесь выстроено крепко. Разумеется, мало кто в силах догадаться о неожиданном фи­нальном ударе режиссера - герой, оказывается, утонул на «На­химове». Но, по всем правилам драматургии, этот мотив «воды и катастрофы» исподволь проходит по всему фильму, с первых же кадров. Так, в самом начале, в эпизоде купания младенца, прозвучит фраза рассказчика о том, что именно с того далекого времени он невзлюбил воду и купание. Где-то ближе к финалу герой расскажет (комментируя любительские кадры путешес­твия на теплоходе), что недавно затонул вот такой же речной круизный корабль, было множество погибших, но они реши­ли все равно плыть, ведь снаряд два раза в одно и то же место не падает. Оказалось, падает... Леонид Трауберг в своей книге «Фильм начинается...», размышляя о том, какие есть способы драматургической подготовки (не явной, не назойливой!), ис­подволь готовящие к эффектной развязке, приводит пример та­кого «намека»: «В «Падении дома Эшер» Эдгара По, читая пер­вые страницы, никто не замечает фразы о «легкой, чуть видной трещине, которая начинаясь под крышей, на фасаде здания, шла по стене зигзагами, исчезая в мутных водах пруда...» Поэ­тому в финале все убеждены, что дом повалили гром небесный и появление леди Магдалины в саване»4

Критик Зара Абдуллаева, анализируя фильм Виталия Май­ского, находит очень интересную параллель: «Почти по тако­му же принципу построена уникальная книга Ильи Кабакова «Альбом моей матери», составленная из автобиографических записок матери художника, охватывающих огромный период -от дореволюционного детства до 80-х годов. Невыносимый рас­сказ о страданиях человека помещен внизу полосы - альбом­ного листа. Вверху же Кабаков расположил цветные «гламур-ные» фотографии - вырезки из официальных советских жур­налов. Таким образом «картины счастья» оказались в едином пространстве с текстом о беспрерывных, каждодневных муче­ниях реального человека. Эти записки Кабаков назвал «Жизнь как оскорбление». Виталий Манский в своих «Частных хрони-

*Виталий Манский. Монолог утопленника*

ках. Монологе», которые можно было бы назвать точно так же, поступил еще радикальнее. «Картинки оскорбления», снятые счастливыми обладателями любительских кинокамер, он вы­брал как «картины счастья». Снимая себя и близких, унижен­ные жизнью лишенцы оскорбления, в общем, не чувствовали. В этом один из парадоксов впечатления от «Частных хроник». Зато закадровый текст Манский передал голосу вымышленно­го персонажа, который - после своей смерти и с новой смотро­вой площадки - вглядывается в прежнюю жизнь, припоминает ее детали и оценивает»5

Смотреть фильм интересно. И финал неожиданный. Так по­чему же столько голосов решительно против фильма? Больше всего раздражал и возмущал многих столь смелый - даже на­хальный - подход к документальному материалу. Режиссер совершал над ним чудовищное насилие. Он собирал из него, как из кубиков конструктора, свою придуманную историю. Из двадцати разных мальчиков лепил образ «одного». Из разных женщин склеил «мать». На незатейливых кадрах какой-то до­машней пирушки разглядел веселящегося человека и стал вы­давать его за любовника матери. Многие критики и режиссе­ры-документалисты сочли, что все это запрещенные приемы. Такие ухищрения разрушают подлинный документальный экранный мир. Изображение становится просто иллюстраци­ей для разглагольствований придуманного героя. Режиссер нарушает магию документального материала: ведь эти кусоч­ки любительской хроники интересны и ценны той исчезнув­шей жизнью, которая чудом уцелела на пленке. Это наивные и вместе с тем полные искренней радости кадры, на которых молодые люди готовят в лесу шашлык, а рядом под деревьями стоят их новенькие крошечные «запорожцы». Или исполнен­ные нежности кадры, на которых запечатлены детские портре­ты: сколько любви хранят эти поцарапанные кадры. Снимали любящие папы. И трогательные юные мамы, в своих смешных доисторических платьях отправляющиеся на юг, к морю. Еще Андре Базен (и не он, разумеется, один) напоминал о том, что фараоны приказывали делать из своих тел мумии - для того, чтобы победить время. И свои глиняные статуэтки приказыва­ли класть в саркофаг на случай, вдруг с мумией что-то случит-

426

427

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

ся. Мумии впоследствии заменили живописными портретами, а потом и фотографиями. В надежде, что хоть что-то останет­ся. И сегодня, разрывая фотографии неверных любимых, мы не просто рвем бумажку: с глаз долой - из сердца вон. Унич­тожить портрет - это почти избавиться от человека. Хоть сим­волически... Это акт, ведущий свою родословную из далекого прошлого. С тех времен, когда лепили фигурки врага из воска и протыкали их иголками, желая уничтожить. Магия старин­ного изображения есть, она существует. И в таком наивном и беззащитном любительском киноизображении она почему-то особенно сильна. В каждом кадре столько смыслов, столько уровней изображения, столько разных энергетических слоев, что когда все это выстраивается в одну простую историю оби­женного жизнью героя, то изображение заметно тускнеет. Оно, по мнению критиков фильма Виталия Майского, становится простым придатком словесного потока.

Имеет ли право режиссер делать подобные вещи? Я убежден: безусловно, имеет! И фильм этот, как бы к нему ни относились сторонники классической документалистики, очень своеобраз­ное творение, заслуживающее пристального внимания. А это уже немало. Авторы любительских пленок сами отдали Май­скому свои творения. И похоже, вовсе на него не обиделись. В финальных титрах режиссер называет сотни имен авторов этой семейной хроники. Эксперимент Виталия Майского - повод для того, чтобы лишний раз задуматься о границах возможного в документальном кино.

Часто документальный - а точнее, неигровой - кинематог­раф отпугивает зрителей своей предсказуемостью.

Такое ощущение, что многие картины мы уже видели. Ну, если не этот фильм, то нечто подобное.

В этом смысле игровое кино, как мне кажется, намного бога­че. А режиссеры игрового кино, как ни странно, намного сме­лее. Не все, разумеется, но многие. Ведь и в игровом кино есть множество стереотипов, своих табу и правил, которые кажут­ся незыблемыми, пока их одним ударом не разрушает высоко­классный режиссер-новатор.

Например, Луис Бунюэль в фильме «Млечный путь» нару­шает все мыслимые и немыслимые правила, освещенные кино-

*Виталий Манский. Монолог утопленника*

традицией и практикой. На экране два странника, направляясь из Парижа в Сантьяго, переходят из одной страны в другую, из времен раннего христианства в XVII век, присутствуют на дуэли между иезуитами и янсенистами, потом приходят в сред­невековый только что разграбленный город. Их никогда ничто не удивляет или удивляет мало. Они встречаются то с ангелами, то с демонами, и это им кажется нормальным. О том, что про­исходит в фонограмме этого фильма, как реальное здесь хитро перепутано с ирреальным, мы в свое время уже говорили.

Буйство фантазии и бесшабашная смелость в документаль­ном кино встречаются достаточно редко. А жаль! Игра вообра­жения, художественная смелость и творческий риск интерес­нее «ползучего реализма» многих документальных фильмов. Почему-то фантастика, мистика, пародия почти никогда не по­падают в поле зрения документалистов. Если в игровом кино есть огромный диапазон - от фильмов Сергея Герасимова до Питера Гринуэя, от Эмира Кустурицы до Алексея Германа, то документалисты, на мой взгляд, часто толкутся на каком-то тесном вытоптанном пятачке. Но нет правил без исключения.

Отвлечемся ненадолго от фильма Виталия Майского. Не так давно появился французский документальный (если так можно выразиться применительно к этой необычной картине) фильм «Операция «Луна» режиссера В. Кареля. Фильм этот настолько странный и необычный, что на нем мне хотелось бы остановиться подробнее. Начинается полнометражный фильм с истории о том, как знаменитому американскому кинорежиссеру Стэнли Кубри­ку для какой-то картины понадобился объектив с уникальной разрешающей способностью. Единственный подобный объектив был лишь в НАСА. Но они никому никогда ни за какие деньги его не давали. Однако стоило Кубрику сказать слово, как неприступ­ные насовцы немедленно привезли ему этот объектив. За какие заслуги? Что у них были за отношения? Тайна... Но вот появляет­ся вдова Кубрика и сообщает, что она нашла в бумагах мужа сек­ретные документы НАСА, которые ее просто потрясли. И связа­ны они с фальсификацией съемок на Луне. В этот момент зрите­лям могло показаться, что дальше начнется то, что уже бесчис­ленное множество раз было показано и в кино, и на телевидении: американцы, мол, на Луне ничего не снимали, все это было сдела-

428

429

*Роман ШИРМ АН. Алхимия режиссуры*

но в павильоне, и сделано плохо. Сомнительные ученые с безум­ными глазами и желающие прославиться журналисты станут в очередной раз доказывать: флаг американский на Луне полощет­ся, а такого быть не может в безвоздушном пространстве, от аст­ронавта на Луне почему-то падает сразу несколько теней, а это может быть лишь в павильоне, где много источников света, звезд на небе вообще не видно - и это лишнее подтверждение, что все снято в павильоне и т.д. и т.п. Но тут фильм вдруг делает неожи­данный разворот. На экране появляются собравшиеся на дружес­кую вечеринку тяжеловесы американской политики: Генри Кис­синджер, Александр Хейг, Дональд Рамсфельд, Вернер Уолтере. И говорят они в камеру: мы вам сейчас такое расскажем, чего мир еще не слыхал... И рассказывают! Оказывается, в то время, когда шла гонка в космосе между СССР и США, американцы решили поразить мир, сделав из полета на Луну настоящее шоу. Киссин­джер и Рамсфельд (они сами об этом рассказывают!) предложили связаться с Голливудом. Шансов, что космонавты снимут что-то путное на Луне, было мало. И эти политики, приближенные к президенту Ричарду Никсону, придумали снять все прилунение в павильоне, с голливудским размахом. Сделать там и фото-, и ки­носъемки. Связались с Кубриком и за бешеные деньги уговорили автора «Космической Одиссеи» тайно заняться этим делом. В ус­ловиях страшной секретности Кубрик собрал съемочную группу. Художники и дизайнеры Кубрика переделали уродливые настоя­щие скафандры в эффектные костюмы киногероев его прослав­ленного фильма, поменяли дизайн подлинной пусковой установ­ки, перекрасили саму ракету-носитель. Подготовили мыс Кана­верал для невиданного телешоу. Все прогулки астронавтов по Луне были отсняты в павильоне заранее... К этой минуте просмот­ра зрители французского документального фильма испытывали сильные и смешанные чувства. Одно дело, когда об этой мисти­фикации говорили всякие сомнительные личности и жаждущие сенсации журналисты, но тут об этой грандиозной авантюре бес­стыдно - в открытую! - сознаются бывшие первые помощники и соратники Ричарда Никсона. Просто невозможно поверить своим ушам и рлазам... А фильм продолжается... Высокопоставленные личности продолжают рассказывать просто-таки невероятные вещи. После проведения съемок Кубриком всей съемочной груп-

*Виталий Манский. Монолог утопленника*

пе, как и было предусмотрено тайным контрактом, выплатили сумасшедшие деньги, и все они, получив новые паспорта, долж­ны были исчезнуть навеки, разъехавшись в разные концы света. Кубрику, учитывая его известность и умение молчать, разреши­ли остаться в Америке. Несмотря на все старания, при съемках допустили некоторую небрежность. Не обратили внимания на то, что полощется на сквозняке в павильоне американский флаг, якобы установленный на Луне, кое-где на лунной поверхности были заметны отпечатки земных туфель, и даже валяющаяся фо­тография самого Кубрика... В этом месте зрительный зал испы­тывает очередную порцию недоверия и глубокого сомнения во всем, что происходит на экране. Однако авторы без передышки переходят к еще более невероятным событиям. Уважаемые аме­риканские руководители высшего ранга, не моргнув глазом, со­общают с экрана: президент Никсон, который постоянно злоупот­реблял спиртным (это факт подлинный), испугался последствий фальсификации. И, находясь в стадии сильнейшего опьянения, приказал некоему полковнику спецслужбы найти и уничтожить всех свидетелей обмана - членов съемочной группы. Полковник со своими людьми немедленно отправился выполнять задание. Наутро президент протрезвел и отменил приказ. Но было уже поздно. Полковник, уничтожив все коды и не выходя на связь, бросился выполнять приказ. В это время в зрительном зале недо­умение (равно как и живой интерес!) достигает апогея. Однако бурные события лишь начинают разворачиваться. Люди полков­ника подозревали, что кто-то из членов группы укрылся во Вьет­наме. Агенты-убийцы бросились во Вьетнам. Следует вьетнамс­кий эпизод: рисовые поля, крестьяне в треугольных шляпах. Старик-крестьянин рассказывает по-вьетнамски: да, мол, помню, как эти люди появились у нас в деревне... мы сразу почувствова­ли, что они не те, за кого себя выдают. Какие же они вьетнамские крестьяне, если они все время пили пиво из банок, чистили ору­жие и курили травку, а один из них вообще был негром? А другой случайно застрелился, когда с оружием баловался, и до сих пор тут лежит... Старик кивком головы показывал, где именно лежит несчастный. Панорама - и точно, лежит убитый американский спецназовец. С этого момента облегченно и радостно вздохнув­шим зрителям становится окончательно ясно, что на экране

430

431

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

самый настоящий фарс, в котором как актеры принимают учас­тие высшие американские руководители. Но зрителей этого странного по виду и жанру фильма впереди ждала еще масса смешных, забавных и абсурдных новелл. Вот один из эпизодов: первый астронавт, ступивший на поверхность Луны, Нейл Армс­тронг, якобы произнесший знаменитые слова о «маленьком шаге по Луне как огромном шаге всего человечества», никак не может перед полетом выучить этот написанный для него текст. Тут же авторы фильма с серьезной миной предлагают послушать, о чем якобы на самом деле говорили между собой на Луне астронавты. И мы слышим, как они, прыгая по поверхности Луны, легкомыс­ленно болтают о подружках и ценах на пиво в разных закусоч­ных. На экране - отлично смонтированные подлинные докумен­тальные кадры прыгающих по Луне астронавтов и шокирован­ные и изумленные операторы Центра управления полетами, явно не верящие своим ушам. А «ужасы» и неожиданности на экране все нарастают. Газеты и заголовки новостей сообщают, что в раз­ных уголках мира трагически погибают члены съемочной груп­пы Стэнли Кубрика. Все это есть на «кадрах кинохроники» или фото. Один, например, попал под машину. Правда, фото какое-то странное: лежит на улице человек, а вокруг него почему-то пры­гает с десяток Санта-Клаусов... Генерал Уолтере вдруг говорит на камеру: «Я вам сейчас еще не то расскажу! Но вы только звук вы­ключите... » И далее целую минуту старый генерал что-то беззвуч­но рассказывает. Режиссер обращается к Уолтерсу с просьбой разрешить ему включить звук. Но генерал не разрешает, а потом заявляет: «Встретимся завтра, я вам еще не то расскажу!» Следу­ющий кадр - вышедшая наутро газета с траурной фотографией самого Уолтерса, «скоропостижно скончавшегося ночью от удара»... Не буду дальше утомлять читателя хитросплетениями сюжета этого фильма. Все разрешается в финале, когда главные участники - крупные американские политики с бокалами вина в руках - смеются, сидя в уютных креслах (в том числе и «покой­ник» с газетной страницы), и говорят на камеру о том, какое ог­ромное удовольствие они получили от затеянной игры и всей этой ахинеи... «Это во Франции покажут?» - спрашивает кто-то из них режиссера. И, получив утвердительный ответ, удовлетворенно смеется: «Хорошо! Очень хорошо...» Звучит меланхоличная джа-

*Виталий Манский. Монолог утопленника*

зовая композиция, исполняемая на рояле. Появляются финаль­ные титры: «В роли Генри Киссинджера - Генри Киссинджер... В роли Дональда Рамсфельда - Дональд Рамсфельд...»

В документальном кино есть два мощных течения. Одно предполагает фильмы, тщательнейшим образом продуманные и выстроенные на бумаге задолго до начала съемок. Они тре­буют детальных сценариев, и работа над ними чем-то похожа на работу над игровыми фильмами. Так сделаны «Частные хро­ники. Монолог» Виталия Майского и только что упомянутая французская «Операция «Луна». Но есть и совершенно другое направление в документалистике. Многие считают именно его «истинно правильным». Это фильмы, построенные на принци­пе съемки жизни врасплох, о которой мечтал когда-то Дзига Вертов. Именно так строятся многие фильмы Виталия Май­ского. Например, его «Окна Вертова». Этот короткий фильм рассказывает о доме, в котором живет режиссер. Точнее, о людях, населяющих обычный московский дом. Как призна­ется сам режиссер, все показанное - спонтанные съемки. Вот соседи собираются переезжать, и режиссер с камерой в руках вваливается в их квартиру, наблюдая за сбором вещей. Вот бригада строителей-нелегалов отделывает соседнюю квартиру для сынка какого-то магната. Вот сосед-чеченец рассказывает о своей горькой жизни в Москве и мечтает уехать в Германию. А вот соседи сходятся на собрание. Это самая настоящая «жизнь врасплох». Именно для таких съемок очень подходит описан­ный выше метод работы, когда режиссер включает камеру еще на лестничной площадке, перед квартирой своих героев. Подобный метод съемки Манский демонстрирует и в «Окнах Вертова» у себя дома, вваливаясь с камерой даже в ванную, где плещется его дочка, что вызывает ее совершенно оправданную ярость. Режиссер в кадре (снимая сам себя) сообщает, что хотел начать фильм с красивых кадров своего дома, но в ста метрах от них только что произошел террористический акт - взорвали бомбу в подземном переходе на площади Пушкина. Режиссер спешит туда, и именно эти страшные кадры заменяют «кра­сивый» вступительный эпизод. Это тоже жизнь врасплох. Кто мог такое предвидеть заранее?

432

433

*Роман ШИРМАН. Алхимия режиссуры*

Виталий Манский отлично знает не только современное доку­ментальное кино, но и требования к документалистике нынеш­него телевидения. И насчет их взаимоотношений у него есть своя точка зрения. В интервью корреспонденту ВВС режиссер говорил: «Документальное кино, и это мое глубочайшее убеж­дение, не только не нужно телевидению, - оно противоречит его природе. Документальное кино - это философия, высшая математика, классическая и авангардная музыка... Ничего из этого не востребовано на телевидении. Документальное кино не только сложнее делать, его сложно и воспринимать. Скажем, если вдруг французские рестораны уравняют в цене с «Макдо­нальдсом» , все равно большинство народа будет ходить в «Мак­дональдсы» - большинство не хочет иметь дело с какими-то изысканными эксклюзивными вещами. Они хотят получить свою булку с котлетой, и все. Телевидение работает на это боль­шинство. И вот тут мне видится большая трагедия, потому что на самом-то телевидении трудится меньшинство, которое пот­ребляет французскую кухню, а производит биг-маки. Почему, вы думаете, телевизионщики такие нервные? Да потому, что живут двойной жизнью»

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Ирландский писатель Джордж Мур когда-то заявил: «Обра­зование гибельно для всякого, кто имеет задатки художника. Образование следует оставить чиновникам, и даже их оно скло­няет к пьянству»

Я все же надеюсь, что ничему плохому читателя этой книги не научил.

Более того. Хочу верить: какие-то примеры, мысли и советы окажутся полезными для вас. Возможно, они станут толчком для ваших собственных поисков.

Не знаю, как вам, а лично мне не нравится то, что, по словам американского критика Роберта Карсона, телевидение стало самым длинным любительским представлением в истории.

Примечания

**Глава 1**

1. Альмодовар П. Патти Дифуса и другие тексты. *Санкт-Петербург: Азбука, 2005. С. 201-202.*
2. Федерико Феллини и Шарлота Чандлер. Я вспоминаю. *И.: Вагриус, 2002. С. 101.*
3. Трауберг Л. Фильм начинается... *М.: Искусство, 1977. С. 53-54.*
4. Киноведческие записки, № 56. *М., 2002. С. 218.*
5. Кино Италии. Неореализм. *М.: Искусство, 1989. С. 190,198.*
6. Дзаваттини Ч. Дневники жизни и кино. Статьи, интервью. *М.: Искусство, 1982. С. 90.*
7. Раневская Ф. Судьба-шлюха. *М.: Астрель, 2005. С. 174.*
8. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Т. 2. *М.: Искусство, 1968. С. 503-506.*
9. Федерико Феллини и Шарлота Чандлер. Я вспоминаю. *М.: Вагриус, 2002. С. 376.*
10. Довлатов С. Собрание сочинений. Т. 4. *Санкт-Петербург: Азбука, 1999. С. 133-134.*
11. Вайсфельд И. О сущности кинодраматургии. *М.: ВГИК, 1981. С. 68.*
12. Раневская Ф. Судьба-шлюха, *И.: Астрель, 2005. С. 173.*

**Глава 2**

**1.** Лепроон П. Современные французские кинорежиссеры.  
*М.: Иностранная литература, 1960. С. 694.*

1. Трауберг Л. Фильм начинается... *М.: Искусство, 1977. С. 198.*
2. Клер Р. Сценарии и комментарии. *М.: Искусство, 1969. С. 253.*
3. Бергман И. Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью. *М.: Искусство, 1969. С. 245.*
4. Феллини Ф. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания. *М.: Искусство, 1968. С. 185-186.*
5. Володин А. Для театра и кино. *М.: Искусство, 1967. С. 288.*
6. *Моутё* Р1е1;иге8. Декабрь. 2000. С. *64.*
7. Шендерович В. Здесь было НТВ, ТВ-6, ТВС и другие истории. *М.: Захаров, 2004. С. 63-64.*
8. Голубкина Л. Работа над сценарной заявкой. *М.: ВГИК, 1974. С. 24.*
9. Муратов С. Пристрастная камера. *М.: Аспект пресс, 2004. С. 98.*
10. Голубкина Л. Работа над сценарной заявкой. *М.: ВГИК, 1974. С. 26-27.*

434

435

1. Пресс С. Как пишут и продают сценарии в США. *М.: Триумф, 2003. С. 41-42.*
2. Искусство **кино,** № **4, 1993. С. *29-30.***
3. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. *Таллин: Ээсти Раамат, 1973. С. 85-86.*
4. Муратов С. Пристрастная камера. ***М.: Аспект пресс, 2004. С. 94.***
5. Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы. *М.: Искусство, 1966. С. 105-106.*
6. Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы. *М.: Искусство, 1966. С. 159.*
7. Филд. С. Как писать для радио и телевидения. ***М.: Госкомитет*** *СССР по радиовещанию и телевидению, 1963. С. 112-113.*

Глава 3

1. Трюффо о Трюффо. *М.: Радуга, 1987. С. 130.*
2. Юткевич С. Поэтика режиссуры. ***М.: Искусство, 1986. С. 27-28.***
3. Феллини Ф. Делать фильм. *М.: Искусство, 1984. С. 182-183.*
4. Трюффо о Трюффо. *М.: Радуга, 1987. С. 188.*
5. Роберт Флаэрти. *М.: Искусство, 1980. С. 183.*
6. Роберт Флаэрти. *М.: Искусство, 1980. С. 114.*
7. Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы. *М.:* ***Искусство,*** *1966. С. 54.*
8. Шкловский В. За 60 лет. Работы о кино. *М.:* ***Искусство,*** *1985. С. 79.*
9. Эйзенштейн С. Монтаж. *М.: Музей кино, 2000. С. 15.*
10. Ромм М. Собр. соч. Т. 2. *М.: Искусство, 1981. С. 319-320.*
11. Кинг С. Как писать книги. ***М.: АСТ, 2003. С. 172.***
12. Долин А. Ларе фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью. *М.: НЛО, 2004. С. 114-115.*
13. Альмодовар П. Патти Дифуса и другие тексты. *Санкт-Петербург: Азбука, 2005. С. 188.*

Глава 4

1. Дзиган Е. О режиссерском сценарии. *М.: Искусство, 1961. С. 90.*
2. Мартен М. Язык кино. *М.: Искусство, 1959. С. 54-55.*
3. Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. ***Таллин: Александра,*** *1994. С. 89-90.*
4. Искусство кино, № 4, **1993. *С. 22-23.***
5. Балаш Б. Кино. *М.: Прогресс, 1968. С. 82.*
6. Клейман Н. Формула финала. *М.: Эйзенштейн-центр, 2004. С. 78*
7. Аронсон О. Метакино. *М.: АА Маг§тет, 2003. С. 154-155.*

436

1. Из истории французской киномысли. ***М.: Искусство, 1988. С. 96-97.***
2. Головня А. Оптическая композиция кинокадра. *М.: ВГИК, 1983. С. 13-14.*
3. Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы. *М.: Искусство, 1966. С. 55.*
4. Мартен М. Язык кино. *М.: Искусство, 1959. С. 59-60.*
5. Арнхейм Р. Кино как искусство. *М.:* ***Издательство*** *иностранной литературы, 1960. С. 35.*
6. Эйзенштейн С. Неравнодушная природа. Т. 1. *М.: Музей кино, 2004. С. 377.*
7. Эйзенштейн С. Неравнодушная природа. Т. 1. С. ***378.***
8. Ямпольский М. Язык тело случай. ***М.: НЛО, 2004. С. 256-257.***
9. Делез Ж. Кино. *С.* ***65.***
10. Ренуар Ж. Статьи. Интервью. Воспоминания. Сценарий. *М.: Искусство, 1972. С. 121.*
11. Искусство кино, № 4, **1993. *С. 37-38.***

Глава 5

1. Мартыненко Ю. Проблемы теории документального фильма. *М.: ВГИК, 1976. С. 38-39.*
2. Загданский Е. От мысли к образу. ***К.: Мистецтво, 1990. С. 139-141.***
3. Ромм М. Монтажная структура фильма. ***М.: ВГИК, 1981. С. 70-72.***
4. Разлогов К. Искусство экрана: проблемы выразительности. *М.: Искусство, 1982.* С. *80.*

Глава 6

1. Шоу Б. Афоризмы. *М.: Эксмо-пресс, 2000. С. 124.*
2. Вайда А. Кино - мое призвание. Искусство кино, № 2, 1989. *С. 164-166.*
3. Трюффо о Трюффо. *М.: Радуга, 1987. С. 82.*
4. Трюффо о Трюффо. *М.: Радуга, 1987. С. 83-87.*
5. Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре. Искусство кино, № 10, 1990. С. *88-89, 91.*
6. Ренуар Жан. Статьи. Интервью. Воспоминания. ***М.: Искусство,*** *1972. С. 160.*
7. Поланский Роман. В кино самое важное атмосфера. *Искусство кино, №12,1996. С. 151-155.*

Глава 7

1. Ильф Илья, Евгений Петров. Двенадцать стульев. Золотой теленок. *Воронеж: Коммуна, 1958. С. 96.*

437

Глава 8

1. Муратов С. Пристрастная камера. *М.: Аспект пресс, 2004. С. 116*
2. Муратов С. Пристрастная камера. *М.: Аспект пресс, 2004. С. 114*
3. Сб. А. Тарковский в контексте мирового кинематографа. ***М.: ВГИК, 2003. С. 186-187.***

Глава 9

1. Долин А. Ларе фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью. ***М.: НЛО, 2004. С. 154-156.***

Глава 11

1. Ямпольский М. Язык тело случай. *М.: НЛО, 2004. С. 100-101.*
2. Ямпольский М. Язык тело случай. *М.: НЛО, 2004. С. 101.*
3. Вопросы киноискусства. *М.: Наука, 1974. С. 299.*
4. Гачев Г. Национальные образы мира. *М.: 1995. С. 220.*
5. Вопросы киноискусства. ***М.: Наука, 1974. С. 299-300.***
6. Гачев Г. Национальные образы мира. *М.: 1995. С. 222.*
7. Вопросы киноискусства. ***М.: Наука, 1974. С. 302.***
8. Вопросы киноискусства. *М.: Наука, 1974. С. 303.*
9. **Вопросы** киноискусства. ***М.: Наука, 1974. С. 305-306.***

Глава 12

1. Юткевич С. Модели политического кино. *М.: Искусство, 1978.* ***С. 199.***
2. Юткевич С. Модели политического кино. *М.: Искусство, 1978.* ***С. 220-221.***
3. Жанкола Ж.-П. Кино Франции (1958-1978). *М.: Радуга, 1984.* ***С. 152-153.***

Глава 14

1. **Шкловский В. За 60 лет. *М.: Искусство, 1985. С. 79.***
2. **Шкловский В. За 60** лет. ***М.: Искусство, 1985. С. 79.***
3. Базен А. Что такое кино? ***М.: Искусство, 1972. С. 57.***

Глава 15

1. Искусство кино, № 3, 2004. С. *126-127.*
2. Искусство кино, № 3, 2004. *С. 127.*
3. Франк **Г.** Карта Птолемея. ***М.: Искусство, 1975. С. 114.***
4. Искусство кино, № 2, 1989. *С. 60.*
5. Искусство кино, № 3, 2004. *С. 131.*
6. Франк **Г.** Карта Птолемея. ***М.: Искусство, 1975. С. 100.***
7. Франк **Г.** Карта Птолемея. ***М.: Искусство, 1975. С. 75.***
8. Искусство кино, № 3, 2004. *С. 134.*

438

Глава 16

1. Сб. Стивен Спилберг и его мастерская. *М.: Панорама, 2000.* ***С. 156-157.***
2. Киноведческие записки. *М., 1996. С. 65.*
3. Кино-коло, № 26, 2005. С. *4.*
4. Из истории французской киномысли. *М.: Искусство, 1988. С. 90.*
5. Искусство кино, № 8, 1991. С. *115.*
6. Вопросы киноискусства, № 10. *М.: Искусство. С. 82.*
7. Киноведческие записки. *М., 1996. С. 66.*

Глава 17

1. Теплиц Е. История киноискусства. Т. 3. *М.: Прогресс, 1973.* ***С. 162.***
2. Салкенд О. Лени Рифеншталь.Триумф и воля. *М.: Эксмо, 2004.* ***С. 248.***
3. Искусство кино, № 5, 1991. *С. 51.*
4. Кракауэр 3. Психологическая история немецкого кино. ***М.: Искусство, 1997. С. 209.***
5. Салкенд О. Лени Рифеншталь. Триумф и воля. *М.: Эксмо, 2004.* ***С. 222.***
6. Кисин В. Из творческого наследия. *К., 1999. С. 12-13.*
7. Клейман Н. Формула финала. *М., 2004. С. 268-269.*
8. Искусство кино, № 6, 1991. С. *52.*
9. Кисин В. Из творческого наследия, *К., 1999. С. 105,109.*
10. Киноведческие записки, № 59, 2002. *С. 190-191.*
11. Вуди Аллен. Записки городского невротика. ***Санкт-Петербург: 81МР08ШМ, 2003. С. 31.***

Глава 18

1. Бунюэль о Бунюэле. ***М.: Радуга, 1989. С. 222.***
2. Киноведческие записки, № 59. *М., 2002. С. 192.*
3. Искусство кино, № 5, 1989. С. *132.*
4. Бунюэль **о** Бунюэле. ***М.: Радуга, 1989. С. 264.***

Глава 19

1. Муратов С. Пристрастная камера. *М.: Аспект пресс, 2004.* ***С.*** *24-25.*
2. Кракауэр 3. Психологическая история немецкого кино. ***М.: Искусство, 1977. С. 186-187.***
3. Абдуллаева 3. Реальное кино. *М.: Три квадрата, 2003. С. 337.*
4. Трауберг Л. Фильм начинается... *М.: Искусство, 1977. С. 152.*
5. Абдуллаева 3. Реальное кино. *М.: Три квадрата, 2003. С. 264.*

439

ШИРМАН Роман Натанович **АЛХИМИЯ РЕЖИССУРЫ. МАСТЕР-КЛАСС**

|  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
|  |  |  |  | **'** |  |
|  |  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |  |



Голова редаквдйно! ради - Василь ЯЦУРА

Кер1вник проекту - Олексш БА31ЛССВ Лггературний редактор - Тетяна ЛИТОВКА

Дизайн обкладинки - Ольга БА31ЛССВА Комп'ютерна верстка - ТОВ «Лггера-Графш»

Шдписано до друку 20.02.2008. Формат 60x84/16.

Патрофсетний. Гарнггура8споо1Воок. Ум.друк.арк. 22,3

Обл.-вид. арк. 14,1.

Тираж 1500 прим. Зам. 0201Т. Щна догов1рна.

**Видавець** - **ЗАТ «ТЕЛЕРАДЮКУР'СР»**

м. Кшв, вул. Гайдара, 27, студ1я №119

тел./факс: (044) 289-7931, 289-6675, 230-8302

е-таП: 1гк@1;у-гашо.к1еу.иа

ду\\*пу.1;гк-таё.к1еу.иа

(Свщоцтво Державного комггету ТВ 1 РМ Украши:

сер1я ДК №1746 В1д 09.04.2004 р.)

■ .

Вигот1вник (друк) — ТОВ « Лггера-Графж»

м. Кшв, вул. Нововокзальна, 41

(Свщоцтво Державного комитету ТВ 1 РМ Украши:

сер1я ДК №2353 вад 23.11.2005 р.)

3 питань придбання книги звертатися:

тел./факс: (044) 289-7931, 289-6675, 230-8302(03)

е-тад.1:1гк@1у-гасИ.о.к1еу.иа

^V^V^V.1;^к-та§•.к^еV.иа ЗАТ «Телерадкжур'ер»

|  |  |
| --- | --- |
|  |  |
|  |  |
|  |  |
|  |  |