

М. Ромм

Беседы о кинорежиссуре

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 791.43/45
ББК 85.38
М11

M11 **М. Ромм**
Беседы о кинорежиссуре / М. Ромм – М.: Книга по Требованию, 2023. – 264 с.

ISBN 978-5-458-29947-3

Выдающийся советский кинорежиссер, народный артист СССР М. И. Ромм принадлежит к числу тех создателей кинофильмов, которые вместе с их постановкой создавали и сам советский кинематограф. Безраздельно влюбленный в экранное искусство, Ромм стремился раскрыть все его возможности, все особенности, все грани... Пятнадцать поставленных им фильмов – это настоящий учебник режиссуры: они учат мыслить, учат профессии. Ромм был не только режиссером, но еще и драматургом, педагогом, теоретиком. Для его многогранного творчества характерным было убеждение, что в искусстве нельзя повторять уже достигнутое, что нужно неустанно двигаться вперед, осуществляя постоянный поиск. Предлагаемая вниманию читателей книга "Беседы о кинорежиссуре" рассчитана на широкий круг любителей кино, но она заинтересует и профессионалов кинематографистов, которые найдут в этой работе размышления, не потерявшие своей актуальности и в наше время.

ISBN 978-5-458-29947-3

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2023
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2023

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригиналe, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

Все они хотят знать специфику киноработы. Я рассчитываю, что эта книга принесет известную пользу и этой группе читателей.

Наконец, среди многотысячной армии профессиональных кинематографистов огромное большинство знает какой-либо один узкий раздел киноработы, и многим из них интересно полнее, шире изучить свое дело. Работая над этой книгой, я думал и об этих моих коллегах — киномеханиках, ассистентах и помощниках режиссера, молодых операторах, осветителях, лаборантах, рабочих киностудий.

Мне довелось за последние годы прочитать много лекций и докладов. Я читал лекции во ВГИКе, на режиссерском, на сценарном и на других факультетах; читал лекции на режиссерских курсах «Мосфильма»; читал доклады для участников всевозможных семинаров на киностудиях; наконец, мне много раз приходилось выступать в университетах культуры и просто перед массовым зрителем. Я обратил внимание на то, что, чем проще и вместе с тем чем профессиональнее я излагаю предмет, тем больший интерес вызывает лекция, в какой бы аудитории она ни читалась. Разумеется, обращаясь к студенческой аудитории ВГИКа, приходится излагать некоторые особые, сложные проблемы режиссерской деятельности в кинематографе, которые интересны только специалистам, однако, я заметил, что большинство лекций, которые я читаю студентам режиссерского факультета, представляет интерес далеко не только для них, — такие лекции охотно слушает любая, самая «неподготовленная» аудитория.

Я сделал из этого вывод, что интерес к кинематографу настолько велик, любовь к нему настолько всенародна, наша молодежь (да и не только молодежь) настолько хорошо подготовлена для разговора о киноискусстве, что не нужно нарочито упрощать предмет в беседе с самой широкой аудиторией.

Беседа первая. Что такое кинорежиссер

Один из основоположников советской кинорежиссуры — С. М. Эйзенштейн как-то сказал: научить режиссуре невозможно, но научиться ей — можно. Режиссура — это настолько сложный предмет, она связана с таким количеством разнообразных знаний, разнообразных навыков, она настолько многообразна, что до сих пор ни у нас и нигде в мире не создан еще учебник кинорежиссуры. Я тоже не хочу пытаться написать учебник. Смешно было бы предполагать, что можно создать книгу, прочитав которую человек может стать к киноаппарату и немедленно начать снимать фильм.

Студенты режиссерского факультета ВГИКа учатся пять с половиной лет. Первые два года они, в основном, слушают лекции по десяткам предметов, из которых кинорежиссура — только один. Со второго курса они начинают снимать маленькие этюды. Работа педагога с каждым следующим курсом делается все более специализированной. Он превращается, в основном, в советчика, в наблюдателя. Учеба студента завершается съемкой дипломной кинокартины.

Инженер, выполнивший дипломный проект, немедленно может начать работать по специальности. Он идет на производство в качестве инженера. Режиссер, защитивший дипломную кинокартину, вовсе не обязательно получает после этого самостоятельную постановку, ибо даже съемка дипломной картины еще не означает, что он завершил учебу по специальности режиссера-постановщика. Очень часто окончивший ВГИК молодой режиссер год, два, три, а то и больше работает на производстве, выполняя подсобные функции: работает ассистентом или так называемым вторым режиссером при режиссере-постановщике.

Режиссура — специальность сложная, трудная, но необыкновенно интересная. Кинематограф и работа в нем интересны сами по себе, но самое увлекательное в кино — это именно работа кинорежиссера.

В нашей стране искусством занимаются многие тысячи и десятки тысяч людей. Это — целая армия. Всю эту армию работников искусства можно разделить как бы на три отряда.

К первому из них мы отнесем тех, кто не нуждается ни в каком посреднике для того, чтобы донести свое творчество до потребителя — до зрителя или слушателя. Живописец пишет свою картину красками на полотне, и ему не нужен больше никто: зритель видит результат его творчества, оценивает его непосредственно. То же самое можно сказать, например, о народном певце, об акыне, о скульпторе, даже о писателе, который нуждается только в типографии, то есть в техническом средстве распространения своего искусства. Но между повестью, написанной от руки, и повестью, напечатанной в типографии, никакой разницы нет, это одна и та же повесть.

Писатель, живописец, скульптор непосредственно обращаются к своему зрителю, читателю, слушателю.

Однако не все искусства могут так прямиком передаваться от творца к потребителю, есть целый ряд искусств, в которых такая непосредственная передача невозможна, например, современная музыка.

Написанные композитором ноты представляют собой ряд значков на нотной бумаге. Они могут быть восприняты слушателем только тогда, когда другой творческий работник, скажем, пианист, скрипач исполнит их.

Почти то же самое можно сказать о театре. Драматург пишет пьесу, но зритель увидит и услышит эту пьесу только тогда, когда другие творческие работники, в данном случае актеры, разыграют эту пьесу на подмостках театра.

Итак, ко второй группе художников мы отнесем тех, кто нуждается в посредниках, чтобы донести свой замысел до потребителя.

Следовательно, есть и третья группа художников — это посредники. К ним относится вся огромная армия театральных и кинематографических актеров, музыкантов-исполнителей, дирижеров, операторов, театральных и кинематографических художников, декораторов и так далее. Труд этих людей, это как бы «вторичный» творческий труд, они интерпретируют основное произведение искусства, доносят его до зрителя.

Из того, что я назвал этот труд вторичным, вовсе не следует, что он менее уважаемый или второстепенный. Бетховен написал Лунную сонату единожды, но тысячи и тысячи пианистов исполняли и исполняют ее. Каждый из них понимает и играет Лунную сонату по-своему. Таким образом, существует как бы множество разных Лунных сонат. Одна — написанная Бетховеном, неизменная и не звучащая, представляет собой ряд символических обозначений, нотных значков; сотни тысяч других Лунных сонат — это те Лунные сонаты, которые слышали люди. Ван Клиберн понимает бетховенскую нотную запись по одному, а Эмиль Гилельс — по-другому. И Лунная соната Вана Клибера может оказаться непохожей на Лунную сонату Эмиля Гилельса. Оба они, исполняя бессмертное произведение Бетховена, вносят свою художественную трактовку, свое понимание музыки, свои чувства, свою логику развития. Мало того, они вносят в это, казалось бы, неизменное произведение, написанное свыше полутораста лет тому назад, ощущение сегодняшнего дня.

Если бы история сохранила для нас пластинки с записями исполнения Лунной сонаты в начале XIX века, в середине его и в наши дни, то наверняка оказалось бы, что, помимо индивидуальной манеры исполнителей, самое понимание музыки с течением времени резко меняется.

Еще более наглядно можно проследить это на примере театральных спектаклей. Триста пятьдесят лет назад написаны пьесы Шекспира, и до сих пор они играются во всем мире актерами всех национальностей. Играя Гамле-

та, актер не только вносит в исполнение черты своей индивидуальности, по-своему понимая Гамлета, по-своему видя и слыша его, — он неизбежно вносит в свою игру отпечаток времени, в которое он живет. Таким образом, «Гамлет», поставленный сегодня в Москве, наряду с идеями Шекспира несет мироощущение советских актеров, элементы идеологии, присущей только советским работникам искусства. И, разумеется, «Гамлет», поставленный у нас, будет не похож на «Гамлета», поставленного в этот же день и час, скажем, в Лондоне. И оба эти спектакля окажутся непохожими ни на «Гамлета», которого разыгрывали актеры в конце прошлого века, ни на того «Гамлета», которого когда-то написал Шекспир.

Таким образом, огромная армия посредников — актеров, музыкантов и других — выполняет в обществе ответственную и сложную роль. Работа их творчески так же полноценна, как и работа первосоздателя того литературного или музыкального произведения, которое они трактуют.

Но среди этой армии посредников, переводчиков искусства с языка нот на звуки оркестра или с печатного слова на язык театрального или кинематографического действия есть одна своеобразнейшая фигура — режиссер.

Давайте возьмем любой кадр любой кинокартины. Предположим, кадр этот изображает комнату. Вечер. За окном слабый свет луны. На столе горит лампа. Откуда-то доносится музыка. Молодой человек и девушка объясняются в любви. Кто создает этот кадр? Декорация комнаты сначала нарисована художником на эскизе, а затем им же построена в павильоне киностудии. Она освещена (лунный свет за окном, лампа на столе) оператором. Он же поставил аппарат и, как мы, кинематографисты, говорим, «взял декорацию в кадр», то есть установил на нее точку зрения, определил, откуда и каким объективом он снимает этот кадр. Музыку, звучащую за окном, написал композитор. Исполняет эту музыку оркестр. Текст любовного объяснения, да и все содержание сцены, создал кинодра-

матург — это точно записано в сценарии. Звук (и голоса, и музыку) записал на пленке звукооператор. И, наконец, роли молодых людей исполняют два актера.

Таким образом, в создании этого кадра участвует много творческих работников. Среди них я не нашел места только для одного — для режиссера. Однако, если бы мы присутствовали при съемке этого кадра, мы бы услышали голос: «Внимание, приготовились. Аппаратная, мотор. Начали». А по окончании сцены тот же голос сказал бы: «Стоп. Еще раз». Это голос режиссера.

Что делает он среди всей перечисленной мною группы ответственных и грамотных художников? Зачем он нужен?

В переводе на русский язык слово «режиссер» означает «управляющий». Режиссер ничего не делает сам, он только руководит другими. У него нет никаких признаков творческой работы. Художник работает кистью, скульптор — резцом, писатель и композитор имеют дело с пером и бумагой, актер располагает собственным голосом и телом. У режиссера нет ничего.

Тем не менее работа режиссера, и особенно в кинематографе, — это важнейшая и самая высокая ступень современной специализации в области искусства. Если между зрителем и автором пьесы стоит как переводчик замысла автора на язык кинематографического или театрального действия актер, то режиссер стоит между актером и основным автором. Таким образом, режиссер является переводчиком для переводчиков. Он первый истолковывает произведение искусства и доносит свое истолкование, свое видение и слышание всего того, что написал автор, до всего отряда исполнителей.

Он дает художнику и оператору точку зрения на зрительное оформление картины и затем, разделив это зрительное оформление на декоративную часть и операторскую часть, прорабатывает с каждым из них отдельно его область работы. С художником он работает над общей формой декораций, над их цветом, над планировкой, над ха-

рактером костюмов. С оператором — над характером света, над делением эпизодов на отдельные кадры, над композицией этих кадров, над всем операторским решением картины. Об этом в свое время мы будем говорить подробнее.

С актерами режиссер репетирует, то есть вкладывает в них свое понимание произведения, сочетая это свое понимание с индивидуальностями актеров.

Композитору он дает установку в отношении музыки: где она должна звучать, какой у нее должен быть характер.

Картина состоит из отдельных кадриков. Склейка их (монтаж) — это сложнейшее дело, которого мы коснемся впоследствии не в одной беседе. Эту склейку производит монтажер, но руководит им опять-таки режиссер.

Он работает еще и со звукооператором, организуя звуковую часть картины, работает с десятками людей. В качестве орудия производства в руке у него не кисть и палитра, не мрамор и резец, не перо и бумага, а живые люди.

Лепить произведение искусства, пользуясь в качестве своего орудия живыми людьми, а не мертвыми инструментами, настолько же сложнее, насколько сам человек сложнее долота и кисти.

Человека, который пользуется чужим трудом, мы обычно называем эксплуататором. Если это так, то одним из величайших эксплуататоров является именно кинорежиссер. Вы в картине не найдете никаких видимых следов его труда, он не сделал там ничего, не произнес ни слова, не сыграл ни одной ноты, ничего не нарисовал и не вылепил, ничего не склеил, и тем не менее его индивидуальность вы видите в картине так ясно, что опытному кинематографисту не нужны вступительные надписи для того, чтобы угадать, кто из режиссеров поставил данный фильм. Разумеется, если режиссер этот талантлив и своеобразен.

К сожалению, мы делаем очень много плоских, неинтересных картин, которые похожи друг на друга, как близнецы. В такой картине режиссера не угадаешь. Но, между нами говоря, нужны ли нам такие режиссеры? Они подчас

усердно работают: исправно кричат «аппаратная, мотор», командуют «стоп», распоряжаются актерами и композитором, но не умеют внести в картину ничего своеобразного, ничего индивидуального, ничего яркого. Исполнители картин превращаются у них в своего рода Персимфанс.

Был у нас в свое время такой оркестр — Персимфанс, (первый симфонический ансамбль). В нем не было дирижера. Все участники этого оркестра — скрипачи, контрабасисты, флейтисты и ударники — играли сами по себе. То было в годы особого увлечения идеями колlettivизма в искусстве. Музыканты решили произвести революцию и сбросить «хищническую», «эксплуататорскую» персону дирижера, который торчал над всем оркестром, размахивая палочкой... и принимал на свой счет аплодисменты, в то время как играл-то ведь не он, играли участники оркестра. Персимфанс просуществовал несколько лет. Впоследствии выяснилось, что в нем все-таки был дирижер, правда, негласный. Роль этого дирижера исполнял один из скрипачей. Он не махал палочкой, но все же движением головы или незаметным поворотом показывал оркестру, когда начать: он задавал темп. Этот же скрипач играл главную роль на репетициях. Но, не будучи чересчур одаренным дирижером, этот несомненно хороший музыкант и прекрасный организатор не сумел добиться многого. Оркестры с хорошими дирижерами оказались все-таки лучше.

В искусстве бывают случаи коллективного творчества. Все мы знаем Кукрыниксов, Ильфа и Петрова, читали романы, написанные братьями Гонкур, знаем мы и примеры великолепных камерных ансамблей — квартетов, квинтетов, — когда близкие по духу четыре-пять музыкантов настолько сливаются в едином творческом акте, что инструменты их звучат как один.

Но в кинематографе это невозможно. Слишком много людей самых разнообразных профессий работают в нем. Слишком сложен предмет трактовки — сценарий. Слишком много вариантов понимания его может возникнуть и

у актеров, и у художника, и у оператора, и у композитора. Необходим человек, который бы стал в центре этой многообразной работы по превращению написанного слова в кадр кинокартины. Этот человек — режиссер.

Профессия режиссера — так, как она сегодня понимается, — одна из самых молодых профессий в искусстве. Даже на театре режиссер в нынешнем понимании — это явление последних десятилетий. Когда Станиславский начинал свою режиссерскую деятельность, режиссуры как искусства, по существу, не было. В большинстве театров спектакли разыгрывались на фоне стандартных писанных декораций, и актеры действовали каждый за себя. Как актер поймет текст роли, так он и играет. Задача режиссера сводилась к упорядочению действий актера: ну, скажем, чтобы они не сталкивались лбами, не входили все в одну дверь, более или менее равномерно распределялись по сцене, были видны из партера и т. д. Режиссер намечал некоторые входы и выходы, передвижения по сцене, оставляя, в основном, мизансцену на усмотрение самого актера и лишь иногда позволяя себе вмешиваться в исполнение в случаях слишком уж явного непонимания текста или грубой отсебятины.

У нас в России именно Станиславский возвел режиссуру на ступень подлинного и глубокого искусства. Он первый установил основные функции режиссера, которые заключаются в том, что режиссер прежде всего осмысливает, толкует пьесу, находит для этого толкования необходимое зрелищное решение и подчиняет работу актеров замыслу сценического воплощения пьесы.

В конце XIX и особенно в начале XX века режиссура стала у нас играть все большую и большую роль. Театральный режиссер все больше подминал под себя актера и даже автора пьесы, все больше делался единоличным и полновластным диктатором сцены. Мы пережили довольно долгую эпоху такой режиссерской диктатуры в театре.

Затем началось обратное движение — за полноценное

выявление актера и пьесы на сцене. Достаточно прочитать великолепную книгу Станиславского «Моя жизнь в искусстве», чтобы понять всю сложность профессии театрального режиссера, всю высоту этой профессии, понять те огромные требования, которые предъявляются к современному театральному режиссеру.

Однако профессия кинематографического режиссера еще сложнее. В этой вводной беседе я лишь в самых общих чертах коснусь контуров этой профессии. Ведь вопросам режиссуры будет посвящена вся книга. Мне не раз придется сравнивать работу кинематографического режиссера с работой режиссера театрального. Это естественно — искусства эти очень близки.

Основное различие между режиссерской работой на театре и в кино заключается в том, что на театре режиссер работает в открытую, все время видя результаты своего труда, что он готовит спектакль постепенно, от этапа к этапу и, наконец, что деятельность его понятна коллектиvu, что результаты каждого этапа работы видны каждому участнику.

В кинематографе дело происходит совсем не так. Снимая отдельный кадр, кинорежиссер только умозрительно представляет себе, как будут выглядеть остальные кадры. В каждый отдельный момент он работает над мельчайшим отрывочком целого, над одной пятисотой будущей картины, ибо в картине бывает до пятисот кадров. Пока эти пятисот отдельных кадров не будут сняты и склеены, ни режиссер, ни другие участники картины еще не знают, что и как получится в картине.

Режиссер на театре начинает с того, что разбирает пьесу с актерами, художником, композитором. В «застольном периоде» он работает с актерами, добиваясь у всего коллектива единого понимания произведения. Затем актерский коллектив переходит в «выгородки» (черновые декорации), где начинается разводка мизансцен. Актеры при этом видят и слышат друг друга, присутствуют при репе-