

Кулешов Лев Владимирович

Практика кинорежиссуры

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-3
ББК 84-4
Л34

Л34 **Лев Владимирович К.**
Практика кинорежиссуры / Кулешов Лев Владимирович – М.: Книга по Тре-
бованию, 2022. – 272 с.

ISBN 978-5-519-91701-8

ISBN 978-5-519-91701-8

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2022

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2022

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 оригинале, 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.



Серия Книжный Ренессанс

www.samizday.ru/reprint

I

I

ПРИНЦИПЫ МОНТАЖА

Теория монтажа в кинематографии очень важная и интересная теория. Она доставила много хлопот и мне, одному из занимавшихся этой теорией, и критикам, и всем кинематографистам. Вокруг теории монтажа с самого начала ее возникновения велись чрезвычайно ожесточенные споры. Теория монтажа требует особенно внимательного к ней подхода и изучения, потому что монтаж определяет собой специфику кинематографической техники, специфику конструирования кинематографических картин. Много работая по теории монтажа, я сделал целый ряд грубейших ошибок. Я раньше считал и писал, что монтаж настолько важен для кинематографии, что все остальное уже второстепенно. Несмотря на то, что я много работал и над самим материалом кинематографических картин, над кадрами, я все-таки весь упор делал на монтаже, заостряя на нем весь смысл своих теоретических рассуждений, и в этом была моя глубокая принципиальная ошибка. Дело в том, что кинома-териал (выбор которого определяется идейной целеустремленностью художника) — это живой человек, работающий перед экраном, реальная жизнь, снимаемая для экрана. Этот материал настолько многообразен, настолько значителен и сложен, что механически противопоставлять его «киноспецифике» — монтажу было совершенно неправильно. В этом была и творческая и политическая ошибка в моих работах прошлых лет. Но в этих работах имеются и свои положительные стороны. С точки зрения этих положительных сторон мы и разберем теорию монтажа, потому что она чрезвычайно важна в работе кинорежиссера.

Так как тема этой книги — практика режиссуры, то я теории монтажа коснусь по линии практической работы, не углубляясь в теоретические рассуждения. Только вначале я должен буду дать несколько исторических справок, чтобы сущность вопроса была ясна.

Монтаж впервые возник в Америке. В русской кинематографии до империалистической войны и до революции монтаж как сознательный творческий прием почти совершенно не употреблялся.

Мы знаем, что кинематографический аппарат снимает окружающую действительность. Через кино мы можем увидеть мир. Следовательно, кино показывает поведение и поступки людей, находящихся в окружающей нас действительности. Поступки людей в основном являются результатом классовых взаимоотношений.

Таким образом, снимая на кинолентку отдельные явления, различные поступки людей и их поведение, мы фиксируем реальный, окружающий нас материал. Зафиксировав этот материал, засняв его, мы можем показывать его на экране. Но этот показ можно делать разными способами. Прежде чем показать отдельные заснятые в действительности куски, их необходимо смонтировать, соединить между собой так, чтобы их взаимодействие демонстрировало сущность окружающих нас явлений.

Отношение к окружающей действительности художника, его мировоззрение, выявляется не только во всем процессе съемки, но и в монтаже, в умении видеть и показывать окружающий его мир. В действительности происходят различные социальные столкновения, происходит классовая борьба, а принадлежность художника к определенному классу влияет на его мировоззрение. Художники с разным мировоззрением каждый по-своему воспринимают окружающую действительность, они по-своему видят события, по-разному о них говорят, по-разному их показывают, изображают и соединяют друг с другом.

Таким образом, кинематографический монтаж, как и вся съемочная работа, неразрывно связан с мировоззрением художника, с его идеологической целеустремленностью.

С. М. Эйзенштейн на одной из своих лекций в Государственном институте кинематографии дал очень яркий

и интересный пример различных классовых подходов к монтажу. Представьте себе, что в течение двух или трех дней во всем мире произошел ряд событий. Эти события записываются репортерами, и известия о них печатаются в различных газетах. Мы знаем, что существуют газеты капиталистические и газеты коммунистические. Одни и те же события, происшедшие во взятые нами три дня, печатаются и в капиталистической и в коммунистической прессе. Если даже эти события печатаются без комментариев, без редакторских объяснений и дополнений, а только «сухо-хроникально», то все равно отношение к ним, т. е. политическое мировоззрение, редактора газеты определит тот или иной газетный монтаж. В капиталистической газете все события будут смонтированы так, что буржуазная установка редактора, и следовательно — газеты, будет максимально выражена и подчеркнута характером монтажа событий, их распределением на газетном листе. Эксплуататорская сущность капиталистического строя в буржуазной газете будет всеми средствами вуалироваться; язвы этого строя замазываться, действительность приукрашиваться. Совершенно иначе монтируется советская газета: информация о тех же самых событиях будет смонтирована так, чтобы осветить подлинное положение вещей в капиталистическом мире, обнажить его эксплуататорскую сущность, осветить положение трудящихся так, как оно есть в действительности. Можно сведения, факты сопоставлять с другими таким образом, что идейное толкование этих фактов будет по-разному восприниматься читателем газеты. В коммунистической газете будет вскрыта классовая природа факта, а в буржуазной — эта природа будет затуманена, извращена.

Таким образом, на этом примере становится ясным, что монтаж (существующий во всех искусствах) неразрывно связан с мировоззрением человека, монтирующего имеющийся в его распоряжении материал.

Изложенное понятно каждому. Но в начале моей работы в кинематографии вопросы монтажа, вопросы теории искусства вообще были для меня вопросами в достаточной степени туманными, и я их не связывал с классовой направленностью, с мировоззрением художника.

Для того, чтобы был ясен путь моего творческого

развития и развития тех товарищей, которые были связаны в работе со мной, я расскажу о своем отношении к монтажу с первых шагов моей киноработы.

Я начал работать в кинематографии в 1916 году. Мы творчески были тогда чрезвычайно беспомощны. Кинематография была тогда еще только наполовину искусством, а, по совести говоря, вообще не была им. О монтаже мы ничего не слышали и не знали. Мы только думали, как бы к этому новому кинематографическому искусству подойти, чтобы действительно научиться в нем творчески работать, чтобы по-серьезному научиться его понимать.

1916 год был годом войны, и заграничные рынки были для России закрыты. Русская кинематография в связи с этим начала быстро и самостоятельно развиваться. Вокруг кинокартин пошли разговоры, споры, рассуждения, начали выходить киногазеты и кинематографические журналы, на страницах кинематографической и театральной прессы начался теоретический бой. Спорили о том, является ли кинематограф искусством или нет? В этом бое мы — кинематографическая молодежь — принимали самое активное участие, причем у нас не было никаких аргументов, никаких доказательств того, что кинематография является искусством. В связи с этими спорами и начала зарождаться у нас теория монтажа. На тему о киномонтаже мы провели ряд бесед и диспутов, а через несколько лет я написал книжку, которая называлась «Искусство кино». Издали ее еще позднее, в 1928 году, и она впоследствии явилась предметом больших споров, большой проработки. Книжка по своей установке была сугубо ошибочной¹.

Так как мы в 1916—1917 гг. не знали сами, как же ориентироваться в кинематографии, и что такое кинематография — искусство или нет, мы решили все внимание обратить на изучение кинематографических произведений — картин. Мы ходили по кинематографам и пересматривали все, что только было на экране, причем смотрели не просто, а с определенным подходом. Деля кинотеатры на кинематографы богатых буржуазных районов и на кинематографы рабочих районов, мы заметили, что в центральных кинотеатрах реакция у зрителя

¹ Часть материала настоящей книги имеется и в моей старой, но этот материал мною теперь иначе осмыслен и растолкован.

на картины более сдержанная, нежели в кинематографах на окраинах города. А нам было очень важно при наших наблюдениях найти отдельные моменты в картинах, вызывающие у зрителя реакцию на то действие, которое им показывается. Поэтому мы сосредоточивали наши наблюдения на окраинных театрах. Нам было важно, какие картины зритель смотрит со вниманием, в какой момент зритель засмеялся, вздохнул или ахнул. Нам было также важно, что же в это время на экране происходит, как в этом месте сделана лента, как она сконструирована. После наших наблюдений выяснилось, что реакция зрителей на разные картины была неодинаковой. Картины, сделанные в разных странах, по-разному воспринимались зрителем.

Мы прежде всего разделили кинокартины (кинематографию) на три основных типа: на кинематограф русский, европейский и американский. (В европейской кинематографии тогда была очень популярна шведская фирма «Нордиск». Фильмы этой фирмы несколько не были похожи на фильмы европейского типа, а больше приближались к фильмам американским.) Когда мы начали сравнивать типично американские картины, типично европейские и типично русские, то мы увидели, что они по своему построению сильно разнятся друг от друга. Мы увидели, что в одной части русской картины примерно 10—15 склеек, 10—15 отдельно заснятых в разных местах сцен. В европейских картинах таких сцен на одну часть 20—30 (нельзя забывать, что речь идет о 1916 годе), а в американских картинах на каждую часть приходилось 80, а иногда 100 отдельных кусков.

По реакции, вызываемой у зрителя, на первом месте стояли американские картины, на втором — европейские, на третьем месте — русские. Это нас чрезвычайно интересовало, но мы вначале ничего не поняли. Тогда мы начали рассуждать так: идет спор, кино — искусство или не искусство? Поставим аппарат, актеров, сделаем декорации, разыграем сцену, снимем ее и будем заснятый кусок рассматривать с точки зрения решения этого вопроса. Если в данном куске получилась хорошая фотография — хорошо, красиво и эффектно снято, то мы можем сказать: ведь это не кинематографическое искусство, это — искусство фотографа, оператора. Если хорошо играет актер, про кусок можно сказать: что ж, что

актер играет, он и в театре играет. Где же здесь специфика кинематографии? Если в куске были хорошие декорации, хорошая работа художника, то опять в этом кинематографии нет: это искусство художника.

Как мы ни бились, мы никак не могли найти основы, определяющей специфику кинематографического искусства. О чем мы думали? Мы думали тогда о простой вещи — всякое искусство имеет два технологических элемента: материал и методы организации материала.

Искусство не существует само по себе, ради самого себя.

Задача искусства — отразить действительность, осветив эту действительность определенной мыслью, определенной идейной установкой художника. Отсюда вытекает тот факт, что художник, воспроизводя и обобщая действительность, продельывает определенную целеустремленную идейную работу. Отражая в своем произведении объективную действительность, художник должен высказывать свои мысли, что-то доказывать, что-то пропагандировать; а все это возможно только тогда, когда у него есть что предъявить, и он знает, как работать, т. е. как материал искусства организовать.

В кинематографии понятие о материале и понятие организации этого материала чрезвычайно сложны, так как и сам материал в кинематографии тоже требует организации, требует чрезвычайно большой специфической кинематографической обработки. Кинематограф гораздо сложнее всех остальных видов искусства потому, что в нем способ организации материала и самый материал чрезвычайно «заходят» друг в друга. Ну, скажем, в скульптуре, имея факты и явления действительности, а также творческую идею, определенным образом освещающую эту действительность, мы берем кусок мрамора, придаем ему те формы, которые нужны для выражения определенного явления действительности, и получается произведение скульптурного искусства. В живописи для выражения этого явления действительности мы берем краски и начинаем организовывать их так, как этого требует наилучшее и наиболее яркое выражение этого явления, и мы получаем произведение живописного искусства.

В кинематографии вопрос создания ленты стоит гораздо сложнее. В кинематографии мало, имея идею,

взять материал — настоящую жизнь или актеров и начать все это тем или иным способом организовывать.

Но об этом позднее. Итак, не найдя в отдельном куске, следовательно, по-тогдашнему — в кинематографическом материале, ничего специфичного для нашего искусства, мы решили, что специфика кинематографа, способ организации кинематографического материала (значит, отдельных кусков, сцен) заключается в соединении и чередовании сцен между собой, т. е. в монтаже. (Технический способ склейки, соединения отдельных кусков картины между собой называется монтажом.) Нам в то время казалось совершенно естественным, что американские картины достигают наибольшей реакции у зрителя, потому что они составлены из большого количества кусков, из большого количества отдельных сцен, и следовательно, монтаж, как выразительное средство, как творческая организация материала, в американских картинах наиболее сильно и наиболее ярко воздействует на зрителя.

Творческое воздействие на зрителя американских картин мы тогда воспринимали чрезвычайно упрощенно. Истинной сущности американского кино, истинных причин его специфического влияния на аудиторию мы не понимали.

А дело заключалось, по-моему, вот в чем: расцвет американской кинематографии был результатом расцвета американского капитализма. Капиталистическая Америка строилась, капиталистическая Америка развивалась, американскому обществу нужны были сильные, энергичные строители, борцы за усиление мощи капитализма. Американцам надо было использовать имеющиеся в их распоряжении людские силы для постройки крепкого капиталистического общества. Этому обществу нужны были люди с особой буржуазной психологией, с буржуазным мировоззрением. Поэтому совершенно естественно, что задачей американской кинематографии являлось воспитание такого сорта людей, которые по своим качествам больше всего соответствовали эпохе развивающегося капитализма.

В то же время капитализм неминуемо выращивал класс пролетариев, сознание этого класса должно было пробуждаться и развиваться, и совершенно естественно,

что капиталистам надо было это сознание затуманивать, отвлекать в сторону, ослаблять его. Американское искусство неминуемо должно было сделаться искусством «утешительским»; искусством, лакирующим действительность, искусством, отвлекающим массы от классовой борьбы, от осознания своих классовых интересов, и, с другой стороны, должно было быть искусством, призывающим к энергии, к борьбе, к авантюре, одобренным буржуазной моралью и буржуазной психологией.

Так родился «американский детектив» — американские приключенческие фильмы. С одной стороны, они призывали к энергии, к борьбе, к действию, они вырабатывали тип энергичных и сильных «героев» капитализма, в них сила, находчивость, смелость всегда побеждала; а с другой стороны, эти фильмы приучали к ханжеству, к лакировке действительности, «утешали» и учили тому, что с соответствующей энергией человек может добиться индивидуального благополучия, может обеспечить себе ренту и сделаться счастливым собственником.

Линия энергичной борьбы, действия и побеждающей находчивой силы в американских кинолентах создала американский быстрый монтаж событий (действия). Американский зритель требовал от режиссеров, чтобы они в данный метраж картины вложили как можно больше действия, как можно больше событий, возможно энергичнее, бодрее сцепляли их друг с другом, возможно энергичнее и бодрее строили всю конструкцию картины. С этой стороны, со стороны конструктивной, со стороны быстрого действенного монтажа, американская кинематография для того времени была явлением прогрессивным.

В европейских картинах, производившихся в странах, где не было такого бурного роста капитализма, как в Америке, где не было такой «американской» борьбы за существование, не было и условий для возникновения быстрого, энергичного монтажа.

Итак, строение американских картин того времени, метод их монтажа был до известной степени явлением прогрессивным. Так мы его в свое время и восприняли. Мы решили, что американский монтаж даст возможность в наших футуристических работах «производить» разгром, разлом старого мира, старой мещанской морали.