

Кафедра кинорежиссеры

Профессор М. И. РОММ

**ПОСТРОЕНИЕ
КИНОМИЗАНСЦЕНЫ**

Из стенограмм лекций, прочитанных на I курсе
режиссерского факультета в марте-апреле 1955 г.

**1960
Москва**

Сегодня я буду говорить с вами о мизансцене. Мизансцена - это главное режиссерское оружие, первое, основное.

Мизансцена кинематографическая много сложнее, подробнее театральной, принципиально от нее во многом отличается. Кинематографическая мизансцена в еще большей степени, чем театральная, является основным выражением режиссерской мысли. Но, хотя вы готовитесь стать кинорежиссерами, изучать театральную мизансцену вам чрезвычайно полезно. Современная киномизансцена имеет в качестве своих родителей, с одной стороны, театральную мизансцену, с другой - кинематографический аппарат, причем театральная мизансцена служит для киномизансцены основой, внутренней опорой, о которой никогда не следует забывать. Режиссер на театре осуществляет весьма многообразную деятельность. Это общеизвестно. Он работает с актером. В эту работу уже частично входит мизансцена. Кроме всех педагогических, трактовочных, аналитических усилий, которые он проявляет при этом, его понимание мизансцены с какого-то этапа начинает определять поведение актера, неразрывно сливается с ним.

Режиссер работает с художником. Их совместная деятельность с самого начала связана с мизансценой, мизансцены во многом предопределяются декорациями или, наоборот, у режиссера, когда он действует в хорошем контакте с художником, очень часто мизансценировочным замыслом обуславливается декоративное решение сцены. Особенно ярко это видно на примере некоторых опытов Станиславского, который всегда ценил художников, приспособивших свои декорации к задуманной мизансцене, декораторов-профессионалов, не стремившихся создать на сцене самостоятельное, внешне эффектное зрелище, пусть даже очень точное в смысле архитектурном, историческом, археологическом или очень выразительное, но не дававшее актеру и режиссеру достаточно удобных площадок для мизансценирования, опорных точек мизансцены.

Станиславский ценил художников, у которых все компоненты, необходимые в декорации - ее выразительность, ее красота - были подчинены удобству режиссерской планировки, замыслу режиссера.

Режиссер устанавливает ритм спектакля, но ритм неразрывно связан с движением, с мизансценой; режиссер устанавливает музыкальное звучание спектакля, но и музыка неразрывно связана и взаимодействует с мизансценой; режиссер в театре устанавливает свет, но и свет тоже связан с мизансценой.

Итак, мизансцена связана со всеми элементами режиссерской деятельности. В еще большей степени она определяет поведение актера и, в свою очередь, является результатом актерского действия на сцене,

В самом простейшем смысле под мизансценой мы понимаем сумму тех элементарных движений, которые по логике действия производит на сцене актер в соответствии с текстом: входит, выходит, садится, встает, подходит ближе к авансцене или уходит в глубину, подходит к партнеру или расходится с ним. Совокупность этих простейших движений мы называем мизансценой, расположением актера на сцене.

До конца XIX века (в России до Станиславского) понятие мизансцены было чрезвычайно примитивным. Во многих театрах, по существу, это была система развонок, входов, выходов и передвижений, удобных для произнесения актером текста. При этом сложился целый ряд условных театральных правил. Если актер стоял перед публикой, повернувшись к ней правым плечом, то, по театральному закону, он не имел права поворачиваться наг ад через левое плечо; он непременно должен был повернуться в сторону публики, показав ей свое лицо. Актеру нельзя было проходить перед говорящим партнером, перекрывая его во время реплики; нельзя было становиться так, чтобы другой актер, обращаясь к нему, должен был поворачиваться к публике спиной и т. д. и т. п.

Искусство развести актеров таким образом, чтобы они друг друга не перекрывали, были видны все одновременно, поворачивались лицом к публике, проходили там, где нужно, и выходили, когда нужно, - это и называлось разводками или мизансценой, как мы сейчас говорим. В этом, как правило, никакого подлинного искусства не было. Во многих труппах, по существу, и режиссера не было.

Станиславский установил целый ряд новых функций мизансцены, хотя, конечно, он, как всегда, пользовался огромным опытом, накопленным некоторыми передовыми актерами и передовыми театрами - русскими и зарубежными. Он суммировал этот опыт, обобщил и развил, установив совершенно новые задачи мизансцены.

В наше время по поводу значения мизансцены в искусстве возникли опоры, и поэтому сейчас особенно важно разобраться в этом вопросе. Дело в том, что в течение последнего десятилетия XIX века и первых трех десятилетий XX - мизансцена в русском театре была доведена до виртуозности, и в руках некоторых режиссеров оформление сцены, изощренная работа над мизансценой стали во многом подавлять и актера, и авторский текст. В виде протеста против этой гипертрофии роли мизансцены возникли некоторые течения, в том числе кинематографические, которые вообще отрицают эстетическое значение мизансцены и утверждают (в том числе и ряд кинематографических режиссеров), что, вообще, это понятие устарело, что актеры должны жить и двигаться так, как им хочется, как это требуется по смыслу, по действию. Красота же мизансцены, ее пластическая выразительность и прочее - никакого значения иметь не могут.

Я резкий противник подобных теорий и считаю, что каждый из вас должен выработать свое отношение к этому вопросу.

Разумеется, мизансцена в самой своей простейшей основе складывается из тех первичных движений, которые и в жизни свойственны человеку для выражения чувства и мысли. Невозможно весь текст произносить сидя, хотя Варламов, актер Александрийского театра, будучи очень толст и уже стар, выходя на сцену, всегда садился в кресло, поставленное на авансцене, чуть-чуть по диагонали, лицом к публике, и сидел в нем до тех пор, пока ему не нужно было уйти со сцены. Ничего другого он делать не хотел. Обладал огромным обаянием, высокой сценической техникой и выразительностью, он, сидя в кресле, свободно владел залом, и на него смотрели с наслаждением. Но это — исключение. У актера менее тучного и знаменитого и, кстати, более реалистического, конечно, всегда есть потребность двигаться, по смыслу, по ходу действия. Все эти движения, грубо говоря, и складывают мизансцену.

В поисках мизансцены очень часто случайность подсказывает интересное решение, но это вовсе не значит, что вся мизансцена является случайностью. Она обязательно должна потом отлиться в какие-то незыблемые формы, т. к. преследует совершенно точные цели. Горчаков в своих воспоминаниях о Станиславском приводит такой случай из работы над «Женитьбой Фигаро»: Станиславский искал выразительные мизансценировочные группы в картине, когда народ врывается на праздник во дворик. Он велел убрать со сцены всё, на чем можно было сидеть или стоять, и свалить в кучу старые бочки, доски, стулья, табуретки. Актеров он велел впустить всех сразу через одну калитку и предупредить их, чтобы они как можно скорее нашли себе в этой куче что-нибудь, на чем можно сесть или стать, потому что, если не захватишь, останешься без выгодного положения на сцене. Актеры ворвались, стали расхватывать бочки и табуретки, в калитке образовалась давка, кто-то вскочил, кто-то перехватил что-то у другого. Станиславский мгновенно фиксировал все эти случайные компоновки. При повторении, конечно, все это делалось по-другому, количество случайностей уменьшалось, мизансцена постепенно организовывалась и, наконец, все стало происходить невыразительно и чинно. Но Станиславский успел заметить несколько случайно возникших групп, затем он уже сознательно восстановил их и сделал сцену в окончательном ее рисунке.

Итак, режиссер может пользоваться актерской самодеятельностью: случайные и естественные действия актеров создают разрозненные мизансценировочные позиции, а режиссер фиксирует их, отбрасывает лишнее, оставляет нужное, организует и вводит мизансцену в необходимое ему русло,

Так же, как мы все говорим прозой, точно так же мы все всегда образуем мизансцену. Она образуется естественным путем, при любом размещении действующих лиц.

Но мизансцена, образовавшаяся случайно, как бы иногда интересно она ни выглядела, почти никогда до конца режиссерскую мысль выразить не может. Хорошие

писатели, к которым всегда следует обращаться в поисках решения кинематографических и театральных споров (например, Пушкин, Толстой, Достоевский), придавали огромное значение именно мизансцене.

Мизансцена рождается из потребностей актера. Это - внутренняя причина ее возникновения", но цель ее не заключается в том, чтобы актер на сцене чувствовал себя свободно или спокойно, чтобы он ходил, когда ему хочется ходить, и сидел, когда ему хочется сидеть. Цель мизансцены - передать зрителю смысл и эмоциональное содержание происходящего и придать действию эстетическую форму, а это - совсем другое дело. Иногда потребность актера ходить вовсе не совпадает с той потребностью, которая есть у зрителя или которая нужна режиссеру для передачи действия, смысла и эмоционального звучания сцены. Мизансцена прежде всего есть способ передачи зрителю содержания и чувства, так же, как речь, ибо жизнь заключается не только в слове, но и в движении. В этом отношении они равноправны. Мизансцена в руках режиссера есть немой текст, немое действие. Хорошо построенная мизансцена выражает мысль эпизода, его действие в такой же мере, как слово. Если режиссер хорошо, интересно построит мизансцену, то зритель, грубо говоря, даже заткнув уши, поймет, что происходит на сцене. Если же мизансцена не будет выстроена, а актеры будут двигаться по мере того, как им это захочется, зритель, не услышав текста, ничего не поймет. Сочетание движения и слова создает смысл сцены, ее темперамент, ее чувственную сторону. Мизансцена, таким образом, есть язык режиссера. Текст, который дан автором, произносится актером, режиссером он только корректируется. Между текстом автора и актером режиссер стоит только как педагог и редактор. Движение же актера авторам часто не предусматривается вообще, и режиссер в данном случае выступает как автор той пантомимы, в которой развивается действие.

Отсюда следует, что специфическим языком режиссера в сообщении своих мыслей зрителю является именно мизансцена. Она должна выражать идею, действие, содержание эпизода, передавать весь его чувственный строй, ритм, отделять главное от второстепенного, сосредоточивать на этом главном внимание зрителя и, наконец, создавать внешний рисунок спектакля - зрелище. Отрицание мизансцены есть своеобразный нигилизм.

Мизансцена может быть красивой или некрасивой, выразительной или невыразительной. В результате режиссерской мизансценировки может получиться очень интересное, острое зрелище или это зрелище может не получиться.

Разумеется, при этом огромное значение имеют свет, декорации и т. д., потому что вне этого мизансцена невозможна.

Как можно мизансценой выделить главное?

Ответ на этот вопрос дает Станиславский. Вот, что он пишет о самых ранних своих опытах режиссуры. («Моя жизнь в искусстве», глава, «Успех у публики»):

...«Для успеха пьесы и ее исполнителей необходимы ударные места, соответствующие кульминационным моментам пьесы».

Из этого видно, что Станиславский имеет в виду ударные места не драматургии, а именно **режиссуры**, соответствующие кульминационным моментам пьесы, т. е. драматургии. «Если нельзя создать их силами самих артистов, - продолжает Станиславский, - приходится прибегать к помощи режиссера».

Это - из очень раннего его опыта. Впоследствии он уже без оговорок, без ссылок на артистов считал, что нужно прибегать к помощи режиссера.

...«На этот случай у меня было выработано много разных приемов. Так, например, в «Уриэле Акосте» есть два момента, которые непременно должны запечатлеться в памяти зрителей. Первый из этих моментов - проклятие Акосты, во втором акте, во время праздника... Второй - отречение Акосты в синагоге, в четвертом акте».

Итак, Станиславский выделяет два кульминационных момента в драме Гуцкова «Уриэль Акоста». Первый - проклятие вольнодумца Акосты, второй - его отречение от своих убеждений. Естественно, это кульминационные пункты драматургии. Он называет их ударными моментами и собирается подкреплять режиссерскими эффектами. Какими же?

...«Для первой сцены мне нужны были красивые светские женщины, молодые люди... Для второй ударной сцены, народной - молодые, горячие студенты»...

И дальше: «Когда во втором акте пьесы открылась декорация сада с массой нагроможденных площадок, дававших разнообразные возможности для сценической группировки, и зритель увидел целый букет красавиц и красавцев в великолепных костюмах, зрительный зал ахнул».

Таким образом, Станиславский к сцене, которая драматургически была первым кульминационным моментом пьесы, приспособил яркий зрелищный мизансценировочный материал - построил специальную декорацию с массой площадок и вывел много народу. Это обычно не было принято при постановках данной сцены, но помогло ему добиться нужного результата.

Дальше он описывает чисто мизансценировочное пантомимное действие: «Лакеи разносили вина и сласти, кавалеры ухаживали за дамами с чопорными поклонами эпохи, дамы кокетничали, закатывая глазки, и прикрывались веерами, музыка играла; одни танцевали, другие составляли живописные группы».

И дальше:

«Вдруг, в разгар веселья, вдали послышался гнусавый, зловеющий трубный глас... Праздник замер... Потом все спуталось в беспорядке - началась паника. Тем временем снизу, на задней площадке балкона, появились страшные черные раввины. Слуги синагоги со свечами несли священные книги и свитки».

Для того, чтобы выделить центральное место драматургии - проклятие Акосты - Станиславский вводит большое количество чисто режиссерских пантомимных средств. Он создает массовку, специальную декорацию, разыгрывает сначала целый праздник, затем показывает раввинов и только после этого начинает само проклятие. Он своими режиссерскими средствами, мизансценой создает необходимый зрелищный удар.

В иных случаях можно понимать это дело и проще. Ведь не всегда уместно ударный кульминационный момент пьесы снабжать массовкой, раввинами, музыкой и т. д., но тем не менее мизансценой, передвижением актеров, паузой или, наоборот, внезапным изменением всего рисунка расположения актеров на сцене можно и должно подчеркнуть необычайную значимость данного момента. Скажем, Гоголь в финале «Ревизора» именно так и делает. У него пьеса кончается появлением фельдъегеря, который входит в дом городничего и произносит: «Приехавший по именному повелению из Петербурга чиновник требует вас к себе. Он остановился в гостинице». На этом занавес мог бы и опуститься, но вместо этого Гоголь описывает знаменитую немую сцену, находя для каждого действующего лица новое положение тела и свое, неповторимое выражение лица. Огромный эффект от сообщения фельдъегеря Гоголь предлагает передать чисто зрелищным, режиссерским, мизансценировочным приемом, точно описывает планировку, которая может быть тут же воссоздана во всех своих деталях: кто расставил ноги фертом и открыл рот, кто согнулся - «вот тебе, бабушка, и Юрьев день!» - и т. д. Эта сцена, по замыслу Гоголя, должна оставаться неподвижной «почти полторы минуты», после чего идет занавес. Внезапное перемещение персонажей, новые выразительные позы, пауза окаменелости на сцене, по мнению Гоголя, должны сами по себе произвести настолько сильное впечатление на зрителя, что становится излишним какой бы то ни было текст или пояснение, иллюстрирующие полный крах этого, точно громом разбитого, общества сутяг и взяточников. Представим себе более скромный случай. Возьмем, например, сцену подпольного собрания, на котором присутствует провокатор. В кино этого провокатора можно просто выделить крупным планом, в театре такой крупный план невозможен. Задача может быть усложнена тем, что этот провокатор не произносит в течение всей сцены ни слова, но режиссеру нужно обратить на него внимание зрителя, заставить заметить его, непрерывно следить за ним, видеть, как он ведет себя, как слушает. При этом, разумеется, нужно, чтобы странное поведение провокатора замечали только зрители и ни в коем случае — не партнеры. Есть ли театральным способом построить такую сцену? Есть, хотя менее точный, чем в кинематографе; Это - способ мизансценировки. Режиссеру нужно так расположить всех людей на сцене, чтобы, как незаметно ни сидел бы провокатор, внимание все же сосредоточилось на нем. Это зависит от планировки сцены, в которой можно так расположить людей, так рассадить их, чтобы обменом реплик, переброской действия с места на место внимание зрителя, естественно направляемое каждый раз на говорящего, неизменно возвращалось бы на молчаливую фигуру, посаженную в

мизансценировочно наиболее выгодном месте, в мизансценировочном центре, который вовсе не всегда совпадает с физическим центром декорации, а может находиться где-нибудь сбоку, в глубине или спереди, в зависимости от обстановки действия, света и размещения людей.

Что мизансцена устанавливает ритм, это совершенно ясно. Но она имеет непосредственное отношение ко всей системе актерской работы.

Станиславский рассказывает, что взялся, еще будучи очень молодым режиссером, ставить «Ревизора» с группой профессиональных актеров. Они ему разыграли всю пьесу, он просмотрел ее полностью и, убедившись в том, что спектакль поставлен вопреки Гоголю, по укоренившимся испокон веков штампам, порекомендовал либо все оставить, как есть, либо - начинать все сначала. Артисты выразили желание работать с ним над новым вариантом. Вы думаете, Станиславский начал с того, что «вы все фальшивили, нажимали, давайте естественнее, взгляды в омысл» и т. д.? Ведь именно так мы, обычно, понимаем методику Станиславского. Ничего подобного! Станиславский начал совсем с другого. Вот как он об этом пишет:

...«Начнем! - сказал я, входя на сцену. - Этот диван стоит налево; перенесите его направо! Входная дверь направо! делайте ее посередине! Вы начинали акт на диване? Переходите в обратную сторону, на кресло!» - Так распоряжался я тогда с заправскими артистами со свойственным мне в то время деспотизмом. - ...«Теперь играйте пьесу с начала и с новыми мизансценами!» - командовал я. Но растерянные актеры с удивленными лицами недоумевали, куда каждый из них должен сесть или идти. - ...Теперь... без всякой почвы под ногами, они отделились мне целиком, и я начал управлять актерами совершенно так же, как управлял любителями». («Моя жизнь в искусстве», глава «Опыты с заправскими актерами».)

Этот отрывок говорит о многом.

Простое изменение мизансцены сразу же выбило у актеров из-под ног привычные штампы. Они растерялись - им пришлось начать действовать в непривычных условиях, т. е. ходить справа налево, а не слева направо. Как будто бы, это одно и то же. - Нет, ничего подобного! Теперь они оказались в руках режиссера, ибо новый переход диктует новое поведение, а новое поведение дает актеру режиссер.

Однако, все же нельзя забывать о том, что мизансцена, помимо режиссерских задач создания красивого, выразительного зрелища, ритма, акцентировки главного и т. д. и т. д. в основе своей должна опираться на жизненно верное физическое действие актера. Все мастерство режиссера и заключается в том, чтобы сочетать эти два момента: внешнюю выразительность мизансцены, ее рисунок и т. д. с оправданными внутренне действиями актера.

У хорошего писателя-прозаика всегда предусмотрена точнейшая мизансцена. Первый раз я с этим столкнулся, когда ставил «Пышку» Мопассана. У автора было записано расположение действующих лиц в дилижансе. Оно мне показалось случайным. В конце концов, почему они сидят так, нельзя ли их переместить? И я стал, в поисках более интересного и контрастного сочетания пассажиров, пытаться их перегруппировывать, менять местами. Прюделав это множество раз (во время написания режиссерского сценария), я убедился, что пересадить пассажиров очень трудно, так как расположение их самым тщательным образом продумано. Даже не записав все детали на бумаге, а только бегло упомянув в одном месте, что в глубине сидел граф, рядом с ним графиня и т. д., Мопассан во время всего развития действия непрерывно видит мизансцену, видит, как у него размещены герои.

Таким же видением должен обладать и режиссер. Когда он только приступает к своей работе, очень часто до того, как актеры начали шевелиться, он уже должен видеть мизансцену, хотя «самодеятельность» актеров, их импульсивные движения могут внести впоследствии значительные коррективы. Образцом предельно осмысленного видения мизансцены является режиссерский план «Отелло» Станиславского. С ним должен быть знаком каждый режиссер. План этот очень хорошо издан: идет параллельно текст трагедии и все замечания Станиславского, которые он присылал из-за границы во МХАТ. Каждое,

буквально, передвижение актера тщательно расписано и глубочайшим образом обосновывается Станиславским.

Интересным примером самостоятельного режиссерского видения мизансцены может служить и работа Станиславского над «Чайкой» во МХАТе, о чем он пишет в «Моей жизни в искусстве» (глава «Перед открытием Московского Художественного театра»).

Станиславский признается, что ему не очень нравилась «Чайка». Когда В.И.Немирович-Данченко рассказывал ему о пьесе, он, Станиславский, загорался, а как только оставался наедине с книгой и текстом - скучал.

...«Предстояло... делать планировку... Для выполнения ее, - пишет Станиславский, - я был отпущен из Москвы в имение к знакомому. Там я должен был писать мизансцену «Чайки», режиссерский план ее постановки и частями высылать их в Пушкино для черновых репетиций».

Таким образом, пока Немирович-Данченко репетировал пьесу с актерами, Станиславский совершенно умозрительно и в отрыве от них писал и высылал им частями мизансцену.

«В то время, - пишет Станиславский, - актеры были еще малоопытным, а потому деспотический прием работы был почти неизбежен. Я уединялся" в своем кабинете и писал там подробную мизансцену так. как я ее ощущал своим чувством, как я ее видел и слышал внутренним зрением и слухом. В эти минуты режиссеру не было дела до чувства актера!». Здесь, Станиславский ставит, восклицательный знак, очевидно, для того, чтобы подчеркнуть неверность такого подхода.

«Я искренне думал тогда, - пишет он, - что можно приказывать другим жить и чувствовать по чужому велению; я давал указания для всех и на все моменты спектакля, и эти указания являлись обязательными».

Уже сам тон этой записи показывает, что Станиславский в целом эту практику отвергает, что на основании позднейшего опыта он приходит к выводу о непремности участия актеров в создании мизансцены. В конечном же итоге, делается ли мизансцена режиссером совместно с актерами или самостоятельно, это только вопрос методики ее подготовки, вопрос ее качества (ибо органичнее получится действие, если в разработке мизансцены примет участие актер, он во многом сможет помочь, подсказать режиссеру), но, тем не менее, мизансцена остается главнейшим режиссерским оружием, важность которого трудно переоценить.

Вот что пишет Станиславский по поводу постановки «Потонувшего колокола» Гауптмана (глава «Потонувший колокол»):

«Трудно удержать на себе одном внимание тысячной толпы зрителей. О, если б были артисты, способные выполнить такую простую мизансцену: стояние у суфлерской будки. Как это упростило бы театральное дело! Но... таких артистов не существует на свете. Я следил за величайшими артистами, чтобы выяснить себе, сколько минут они одни, стоя перед рампой на авансцене, без всякой посторонней помощи могут удерживать на себе внимание... Опыт показал мне, что максимум их способности одному безостановочно держать внимание тысячной толпы при сильно захватывающей сцене **равен семи минутам** (это огромно!). Минимум - при обыкновенной тихой сцене - **одна минута** (это тоже много!). А далее им уже не хватает "разнообразия выразительных средств... Заметьте, - это у гениев! - пишет Станиславский. - А что же у простых актеров»... И т. д.

И он сообщает: вот тут на помощь актеру приходит режиссер со своей мизансценой, которая и помогает актеру удерживать внимание зрителя на сцене, выделяя главное, основное, отводя второстепенное, вводя ряд действующих на зрителя эффектов, переключая внимание с одного актера на другого и т. д. и т. д. Таковы задачи мизансцены.

Режиссер должен владеть этим искусством в совершенстве.

Простейшая режиссерская забота при построении мизансцены - расположить действующих лиц таким образом, чтобы в каждую данную минуту зритель смотрел на того актера, на которого он должен смотреть. Даже это не так-то просто. Иногда для этого приходится прибегать к довольно своеобразным приемам.

В театре им. Ленинского комсомола шла пьеса Ш. Гергеля и О. Литовского «Мой сын», сейчас уже почти забытая. Старуху-мать в ней играла Серафима Бирман. В одном из актов этой пьесы драматург распорядился таким образом, что в течение первых минут старуха, присутствуя на сцене, почти ничего не говорит.

Бирман избрала для себя такую мизансцену: в то время, как по переднему краю разворачивалось действие, она просто садилась в самой глубине сцены, спиной к зрителю, перед камином. Поначалу эта высокая, костлявая, тощая фигура, видневшаяся в глубине сцены, не привлекала к себе особенного внимания. Но когда на сцене в течение нескольких минут человек сидит спиной, не поворачиваясь, постепенно внимание начинает концентрироваться именно на нем. Спина старухи все больше поражала публику. Она заставляла по-иному понимать то, что происходит на сцене, диктовала им отношение к происходящему, как бы спорила с другими персонажами. Зрители все более нетерпеливо ждали, чтоб героиня наконец повернулась, и когда это происходило, зал замирал и ахал. Ее внезапный поворот производил ошеломляющее впечатление.

То же самое можно было бы разыграть бытово оправданнее, но именно монументальность и простота мизансцены создавали ее высокую выразительность.

Театральная мизансцена, по сравнению с кинематографической, обладает рядом специфических трудностей, и в то же время она бесконечно более проста.

Генеральная разница, само собой разумеется, состоит в том, что в театре вся мизансцена рассчитана на неподвижного зрителя, в то время как в кинематографе - на зрителя подвижного. И хотя в основе кинематографической мизансцены, в самой глубине лежит мизансцена театральная, но киномизансцена опирается еще и на специфически кинематографические приемы видения.

Когда режиссер разрабатывает театральную мизансцену, он строит ее для условного зрителя, сидящего примерно посередине партера, в центральном проходе, обычно на уровне 11-13 рядов. Здесь стоит режиссерский столик. Реальные зрители, пришедшие в театр, увидят мизансцену уже не так, как режиссер, ибо она рассчитана на математический центр партера, зрители же будут сидеть либо правее, либо левее, либо ближе, либо дальше, либо много выше.

До Станиславского, до МХАТа, до того, как после возникновения МХАТа появились и другие театры, разрабатывавшие все более изоцирально сценическое пространство, - сцена обычно представляла простейшую квадратную коробку с большим пространством сценического пола, ограниченную написанным задником и боковыми кулисами (ряд полотнищ, либо спускающихся сверху, либо поставленных вертикально). На этом квадратном, двухмерном (в глубину и в ширину), пространстве разыгрывалось все действие.

Станиславский стал культивировать в театре третье измерение - по вертикали. Еще до основания МХАТ, в артистическом кружке, он стал бороться со сценическим полом, городил всевозможные площадки, лесенки, переходы. Он, как мог, разрушал ощущение театрального пола и создавал тем самым не только третье измерение по высоте, но и глубину сцены. Благодаря ряду выдвинутых площадок, он полнее использовал сценическое пространство, создал возможность разыгрывать действие то спереди, то переносить его куда-то вдаль, - словом, всемерно обогащал и развивал мизансцену.

Но тем не менее, зрелище оставалось приспособленным к единой точке зрения.

Кинематографическая мизансцена рассчитана на подвижного зрителя, она не оставляет места для его, так сказать, самостоятельности. В театре зритель сам избирает себе объект внимания. Как бы режиссер ни старался привлечь его взгляд к определенной точке, зритель волен смотреть в другое место. Если ему очень нравится молоденькая исполнительница второстепенной роли, его никак нельзя заставить смотреть в это время на старика; если ему очень нравится Софья, он не будет смотреть на Фамусова, что бы ни делал режиссер. Таким образом, в театре публика сама избирает себе объект внимания. Именно в борьбе с этим театральным режиссер и должен проявлять максимальную изобретательность, чтобы построением мизансцены заставить зал смотреть туда, куда нужно.

Один раз, в виде эксперимента, ставя на театре «Глубокие корни», я сделал следующий опыт. В кульминационный момент пьесы, когда идет решающее объяснение между сенатором и его дочерью, я вынес все действие на авансцену, раскинув кресла в самые углы ее, т. е. сенатора посадил в крайний правый, а дочку в крайний левый угол, на расстоянии 15-ти метров друг от друга, и организовал между ними диалог через весь просцениум. Диалог был чрезвычайно напряженным по сюжету, вопросы и ответы решали судьбу негритянки и героя. Я интересовался реакцией публики и увидел, что это происходило так, как в теннисных соревнованиях: все головы одновременно ворочались направо и налево, следя за полетом мысли, словно на теннисе - за полетом мяча.

Но вообще, если исключить подобные эксцентрические выходы, конечно, мизансцена строится таким образом, чтобы зрителю было удобно смотреть на происходящее.

В кинематографе нет нужды в том, чтобы сосредоточить внимание зрителей какими-то искусственными методами на нужном объекте, потому что этот объект можно сделать главным или единственным содержанием кадра. Кинематографическая мизансцена строится в расчете на зрителя, который как бы сам присутствует на сцене и непрерывно переходит с места на место. Поведение аппарата в картине, по существу, является поведением зрителя или, вернее режиссера, который водит зрителя за руку и говорит: «Пройдем вдоль этих людей; теперь задержимся на минуточку около этой девушки; поглядите на нее. Но не забудьте, что там в углу сидит очень неприятный человек, который в это время что-то задумывает. Взглянем на него. Теперь отойдем, посмотрим на все вместе. Вы замечаете этих двух человек среди толпы? Тогда обратите внимание на того, он сейчас заговорит».

Таким образом, аппарат как бы движется со зрителем и непрерывно разглядывает людей то крупным, то более общим планом.

Движение камеры может быть плавным (панорамы) или прерывистым (монтажная съемка). Зрителя можно швырять с места на место рывками или плавно водить, гонять его бегом или заставить ходить на цыпочках. В какой-то мере поведение кинокамеры отражает характер режиссера. У одних режиссеров камера ведет себя по-одному, у других - совершенно иначе. Но у каждого (без этого не будет фильма) она непрерывно движется и водит зрителя за собой. Это меняет существо мизансценировочной работы по сравнению с театром. Методика мизансцены редко усложняется и вместе с тем упрощается.

Представьте себе, что вы, сидящие здесь, не студенты, объединенные общим желанием учиться и слушать лекцию, а, предположим, репортеры, совершенно по-разному настроенные. Среди вас есть, скажем, рапортеры буржуазной «желтой» прессы, которые слушают меня только для того, чтобы сообщить в свои газеты самые враждебные отзывы о лекции; есть рапортеры советские, которые сочувственно следят за ходом моей мысли; есть несколько хулиганов, которые вообще хотят сорвать лекцию, и есть люди безразличные, которым на все наплевать: они между собой переговариваются, посмеиваются.

При построении такой мизансцены в кинематографе можно наблюдать по очереди то одного, то другого и, на основании улыбки, еле заметного движения руки, пареглядки, во-первых, понять, что эти люди собой представляют; во-вторых, построить внутренние столкновения слушателей, монтируя то буржуазных репортеров, то наших.

Если такая сцена будет происходить в театре и на сцене будет сидеть большая группа людей, то, как бы они ни переглядывались, как бы ни ухмылялись, зритель ничего не поймет. Режиссеру придется энергичными мизансценировочными средствами добиваться того же впечатления, которого в кинематографе можно добиться путем путешествия по лицам. Для этого придется выделить группу буржуазных репортеров - либо посадить их отдельно, либо заставить заметно двигаться, производить какие-то акции, вдруг начинать совместно что-то строчить в блокнотах. А советские репортеры должны в этот момент отчетливо и очевидно подавать лектору знаки, чтобы их видел зритель с галерки. Словом, должна быть разработана сложная динамическая мизансцена, немое действие должно быть построено явно и открыто для того, чтобы зритель его понял. При этом неизбежно возникает

условность, ибо то, что замечает зритель из задних рядов, заметил бы, конечно, и лектор, и слушатели; но в театре на это не принято обращать внимание.

В кинематографе того же самого можно добиться, войдя со зрителем в самую гущу репортеров, подслушивая, что они говорят между собой, о чем шепчутся, как переглядываются, как между собой общаются, и при этом внешне все будет выглядеть совершенно реально, т. е. можно соблюсти большую жизненную правду.

Это является первым, наиболее показательным и самым примитивным примером результата, которого может добиться кинематографическая камера. Судя по этому примеру, может показаться, что киномизансцену гораздо легче строить именно благодаря возможности приближения к актеру. В действительности же построение ее связано с рядом специфических трудностей, которые делают работу режиссера еще более тонкой, сложной и ответственной, особенно тогда, когда мизансцена рассчитана на движущуюся точку, с круговым обзором, с возможностью проникновения в центр сцены и отходов в сторону, поворотов и т. д. Эта мизансцена, если она органична и точно задумана, сложнее театральной настолько же, насколько каждый движущийся в пространстве предмет сложнее для расчета, обозрения и т. д., чем неподвижный.

Но зато кинематографическая мизансцена значительно менее условна, чем театральная, более жизнеподобна.

Мы не имеем перед собою развернутого на зрителя фиксированного пространства сцены, киноаппарат сам находится в нем, сам движется внутри него. Если мысленно представить себе тот путь, который проделывает зритель в театре, следя за актером, перебрасывая внимание с одного актера на другого, из глубины сцены на авансцену, то киноаппарат проделывает внутри декорации подчас еще более сложный, прихотливый путь, двигаясь не только горизонтально, но и вертикально, имея к тому же возможность поворачиваться на 360°.

Можно ли в кино применять обычные театральные мизансцены? Можно, но не всегда. Можно в кадре разворачивать мизансцену на зрителя, добиваться переключения внимания только движением актеров, но дело в том, что есть одно суровое правило, о котором необходимо помнить: кинематографическое изображение, взятое в одной крупности с тем, что зритель видит на театре, во много раз менее отчетливо, чем театральное зрелище. Если мы снимем целиком сцену Центрального театра Советской Армии, снимем то, что на ней происходит, то зритель практически на экране почти не увидит актеров - это будут муравьи.

Человеческий глаз сам устанавливает расстояние до объекта, фокусируясь на дальний или ближний план. В трехмерном пространстве наш глаз ориентируется свободно с автоматическим переключением фокуса. Когда трехмерный мир переводится на плоскость экрана, то четкость видения необычайно резко падает вследствие плоскостного характера изображения и вследствие того, что разрешающая способность пленки во много раз ниже, чем разрешающая способность человеческого глаза.

Даже если взять произведение живописи, скажем, батальную картину, на которой могут быть расположены сотни фигур и которая тоже является плоскостным изображением, то зритель имеет возможность рассматривать эту картину по частям, так сказать, путешествовать по ее полотну, вглядываться то в одну группу фигур, то в другую, сосредоточиваться то на одной ее детали, то на другой: он может подойти ближе, чтобы рассмотреть подробности сражения, или отойти подальше, чтобы охватить картину в целом.

В кинематографе в пределах одного кадра этой возможности нет. Кинематографический кадр стоит перед вами недолго, он не дает возможности зрителю самостоятельно выделить объект внимания. Поэтому в кинематографе режиссер всегда должен точно определить, куда и как должен смотреть зритель. Он должен так построить свой кадр, чтобы зритель не имел свободного выбора, чтобы его внимание было сосредоточено именно на тех фигурах, именно на той детали, которые необходимы в данный момент. В этом смысле кинематографический режиссер выступает в диктаторской функции по отношению к зрителю.

Это - закон кинематографа. Если кинематографическое зрелище построено режиссером так, что в кадре нет центра внимания, то, как правило, оно построено плохо, и зритель не получает настоящего эмоционального и образного ощущения от кадра. Смена кадров, сопровождающаяся скрытым или явным движением камеры, заменяет в кино свободное переключение внимания зрителем театрального спектакля или живописного полотна. Впрочем, смысл передвижений камеры не только в этом. Он гораздо глубже. Среди других необыкновенно могучих свойств кинематографа его умение выделять нужное формирует одну из особенностей нашего искусства - особенность, с моей точки зрения, решающую и важнейшую.

Эта особенность заключается, в частности, в том, что кинематограф - единственное из пространственно-временных искусств, которое обладает способностью пристального, подробного наблюдения за человеком в его мельчайших проявлениях.

Именно то, что аппарат может подойти близко и рассмотреть главные детали сцены, дает кинорежиссеру возможность передать все своеобразие жизни, всю ее глубину в тонкой реалистической трактовке, благодаря этому можно передать поведение человека, его мысль, его чувство, не прибегая к тем искажениям этой мысли, этого чувства, которые неизбежны в театре.

На театральной сцене они неизбежны уже потому, что если я должен обратить сейчас внимание, скажем, на С., который сидит среди нас, мрачно подперев голову рукой, то ведь в театре никто его не заметит при данной естественной рассадке.

Как сделать так, чтобы смотрели именно на него? Предположим, что все вы мне верите, а С. скептически думает: «Говори, говори, а вот я стану режиссером и докажу, что все наоборот».

Важная мысль? Важная. Но как сделать, чтобы эта мысль стала понятна? В кинематографе это просто: мы подойдем поближе к С. и увидим его глаза и позу. А в театре? Он сидит незаметно, его никто не видит, все смотрят на меня, на его задумавшихся соседей, и никто о нем не думает. Значит, чтобы обратить на него внимание, нужно, чтобы либо он встал, либо все к нему повернулись и заинтересовались: «Что это с С.?», либо он внезапно вздохнул, вскрикнул или сделал другой, совершенно неестественный для данного случая поступок, который заставит зрителя поглядеть на него.

Но даже если применить какой-либо из этих приемов и заставить зрителя поглядеть на С., да вдобавок еще выделить его лучом света, то и тогда с театрального расстояния в десятки метров нельзя будет понять, что именно он думает. В кинематографе все это можно прочесть, хотя бы в его глазах.

Одно из принципиальных отличий кинематографической мизансцены от театральной заключается в том, что в театре зритель все время вынужден выделять из общего частное. Перед ним стоит общий план сцены, а мизансцена, свет, действие заставляют его обращать внимание на те или иные частности, т. е. воспринимать зрелище аналитически. В кинематографе, наоборот, зритель, в основном, видит частности зрелища и по ним восстанавливает в сознании общее. По крупным планам, отдельным людям или группам людей он судит о действии в целом.

Пользоваться крупными планами только для того, чтобы показать красивый портрет или задумчивый взгляд, конечно, бессмысленно, но применять их для того, чтобы вскрывать жизнь в ее содержании, ее тонкостях, ее глубине, значит выделить кинематограф из всех искусств и дать ему возможности, которыми обладает только художественная проза.

Нужно пользоваться этим могучим свойством кинематографической мизансцены, соединяющейся с кадровой и движением камеры, пользоваться сознательно, серьезно и глубоко для того, чтобы вскрывать человеческую жизнь во всех ее неповторимых и необыкновенных особенностях, которые театральное искусство обедняет на сцене или огрубляет.

Сцена заставляет людей жить условной жизнью, например, входить туда, куда им не положено, ибо вынуждена сводить всех героев в одну комнату (вы знаете, что это - закон театра). Внутри этой условной сценической жизни, которая развивалась столетиями,

тысячелетиями параллельно с подлинной жизнью человека и, так сказать, отражала, осмысливала и пародировала ее, - в каждой отдельно взятой, самой правдивой сцене огромное театральное расстояние до зрителя, необходимость напрягать голос, усиливать жест, демонстрировать свои чувства в открытую, насильственно форсировать их, вколачивая в глаза и уши зрителя - делают театральное зрелище почти в каждом его моменте условным и грубым по сравнению с жизнью и с кинематографом.

Киноискусство обладает возможностью наблюдать за поведением человека, которое аналогично реальному или стоит совсем близко к жизни, в его деталях, в его подробностях, в его мельчайших проявлениях, благодаря именно кинематографической мизансцене и движению аппарата - прерывистому или скачкообразному, быстрому или плавному, в зависимости от задач, поставленных режиссером.

Для каждого отдельного момента жизни кинематограф способен найти отдельную, особую композицию, крупность, ракурс. Кинематограф тем и силен, что каждому зримому или слышимому жизненному явлению он может предложить на экране свою форму, свой закономерный способ отражения.

Возьмем несколько строк из «Медного всадника» Пушкина:

«Кругом подножия кумира
 Безумец бедный обошел
 И взоры дикие навел
 На лик державца полумира.
 Стеснялась грудь его. Чело
 К решетке хладной прилегло,
 Глаза подернулись туманом,
 По сердцу пламень пробежал,
 Вскипела кровь. Он мрачен стал
 Пред горделивым истуканом
 И, зубы стиснув, пальцы сжав,
 Как обуянный силой черной,
 «Добро, строитель, чудотворный! –
 Шепнул он, злобно задрожав. –
 Ужо себе!..» И вдруг стремглав
 Бежать пустился. Показалось
 Ему, что грозного царя,
 Мгновенно гневом возгоря,
 Лицо тихонько обращалось...
 И он по площади пустой
 Бежит и слышит за собой –
 Как будто грома грохотанье –
 Тяжело-звонкое скаканье
 По потрясенной мостовой.
 И, озарен луною бледной,
 Простерши руку в вышине,
 За ним несется Всадник Медный
 На звонко скачущем коне»...

Почувствовали ли вы в этих строках ряд кадров?

(С мест: «Почувствовали».)

Давайте пройдемся по этим строкам, рассмотрим их глазами кинематографистов и опросим себя, какое еще искусство кроме кинематографа, может передать каждую из этих 28 строк с той точностью наблюдения, при которой была бы запечатлена именно та часть зримого мира, та деталь поведения героя, которую Пушкин предлагает нам увидеть.

Пушкиным в этом смысле вообще очень полезно заниматься, потому что он рисует мир почти всегда так, как это делает хороший кинематографист - в виде сменяющихся, движущихся, отчетливо ограниченных в пространстве картин, которые мы можем для

простоты назвать кадрами. В каждой из таких последовательно возникающих картин-кадров мы легко обнаруживаем и крупность и ракурс.

Если в данный момент Пушкин занят глазами Евгения, он не напишет рядом «пустая площадь», у него глаза и пуста площадь не соединятся в одну строку, не смонтируются одно предложение, потому что глаза слишком мелки для огромного пространства площади.

Посмотрите, как отчетливы кадры в этом отрывке.

Вот начало его;

«Кругом подножия кумира
Безумец бедный обошел»...

Движение Евгения вокруг постамента можно показать с статической точки сверху или, наоборот, с уровня земли, но, во всяком случае, памятник и обходящий его человек должны быть видимы на общем плане, пока без деталей.

Два героя столкновения - Петр и Евгений - сначала увидены Пушкиным вместе, в едином плане. Евгений обходит вокруг памятника, как бы подбираясь к нему, оглядывая его, примеряясь к схватке. Это - ситуационный, вступительный кадр.

Следующие две строки дают резкое укрупнение:

«И взоры дикие навел
На лик державца полумира»..,

Здесь два крупных плана - Евгений, Петр - по кадру на строку (монтажный темп ускорился вдвое):

«И взоры дикие навел»... (лицо Евгения)
«На лик державна полумира»... (голова Петра).

Затем автор возвращается к Евгению:

«Стеснилась грудь его, чело
К решетке хладной прилегло,
Глаза подернулись туманом,
По сердцу пламень пробежал,
Вскипела кровь»...

Естественно, что ни кипения крови, ни пара, идущего из жил, ни пламени в сердце на экране увидеть нельзя: Пушкин объясняет внутреннее состояние Евгения, что, кстати, делает редко, особенно в «Медном Всаднике», построенном на зрительных образах. Но то, что происходит в душе Евгения, отражается в его лице, в его глазах:

...«Чело
К решетке хладной прилегло
Глаза подернулись туманом»,—

сквозь решетку виднеются лоб и глаза (кадр взят как бы от Медного Всадника).

Глядя на Евгения сквозь решетку, видя его помутневшие от бешенства глаза, вы чувствуете:

«По сердцу пламень пробежал,
Вскипела кровь»...

Можно представить себе этот кадр как наезд или ряд постепенных укрупнений, ибо Евгений видится строка за строкою все ближе:

«Стеснилась грудь его»... (поясной план),
...«Чело
К решетке хладной прилегло»... (голова
сквозь решетку),
«Глаза подернулись туманом»... (лоб и глаза).

Иными словами, Пушкин все пристальнее всматривается в Евгения, все ближе подводит нас к нему. Затем следует явный отход камеры:

...«Он мрачен стал
Пред горделивым истуканом
И, зубы стиснув, пальцы сжав,
Как обуянный силой черной,

«Добро, строитель чудотворный! -
Шепнул он, злобно задрожав. -
Ужо тебе!..»

Здесь опять-таки чувствуется не один кадр.

...«Мрачен стал

Пред горделивым истуканом» - .

это явно композиция двух фигур: маленький Евгений перед огромным Петром. Затем идет либо укрупнение Евгения, либо даже ряд его укрупнений:

...«Зубы стиснув, пальцы сжав»...

Можно увидеть здесь и портрет и даже крупный план руки, кулака, и затем снова лицо. Во всяком случае, в этом шестистишии вначале дается возвращение к общему плану, на котором видны оба противника (такой отход необходим Пушкину перед тем, как перейти к прямой схватке), и вслед за тем - стремительный бросок обратно к Евгению, к его лицу, руке.

Итак, в ряде кадров мы видели, как Евгений обходил памятник (общин план), как встретились его глаза с лицом Петра (крупные планы), как прижался Евгений лбом к решетке. Затем мы отошли дальше, увидели обоих противников, вновь приблизились к Евгению, чтобы взглянуть в его лицо, руки, глаза, услышать его реплику и затем, прежде чем что-либо произошло с памятником (как это сплошь и рядом бывает у Пушкина: сначала поступок, а потом уже причина), прежде, чем мы узнали в чем дело, - Евгений

«...вдруг стремглав,

Бежать пустился...»

Почему? Причина разъясняется в следующем кадре:

...«Показалось

Ему, что грозного царя,

Мгновенно гневом возгоря,

Лицо тихонько обращалось».

Сначала Евгений вдруг испугался, побежал, и только вслед за тем мы увидели поворот головы Медного Всадника. (Кстати, обратите внимание, как часто у Пушкина мертвое хватает живое - «Каменный гость», «Медный Всадник», «Пиковая дама», где (Мертвая старуха подмигивает из гроба Германну... Не бросает ли это некоторый свет на концепцию Пушкина в «Медном Всаднике?»).

После данного крупно поворота медной головы Петра аппарат на обширном общем плане возвращается к Евгению:

«И он по площади пустой

Бежит и слышит за собой -

Как будто грома грохотанье –

Тяжело-звонкое скаканье

По потрясенной мостовой».

Здесь в длинном кадре (пять строк) бежит стремглав по огромной пустой площади маленький Евгений, бежит один - скок Медного Всадника только в звуке.

Следующее четверостишие — это как раз кадр Медного Всадника, кадр еще более масштабный, пространственный, с широко взятым небом:

«И озарен луною бледной,

Простерши руку в вышине,

За ним несется Всадник Медный

На звонко скачущем коке».

Чувствуете ли вы, как к финалу эпизода все возрастают масштабы кадров, как включаются огромные пространства пустого Петербурга, под бледным небом, перспективы его площадей, громадные полотна мостовых, потрясенных скоком Медного Всадника?

Чувствуете ли вы, как одновременно с возникновением стремительного движения в этих огромных общих планах замедляется монтажный ритм, ибо на каждую картину-кадр падает уже 4-5 строк, в то время как при описании непосредственной стычки кадры

занимали две строки, строку, а то и меньше? Это точно соответствует монтажным законам кинематографа: чем «общее» план, тем дольше должен он держаться на экране, чтобы быть до конца прочитанным, чтобы впечатление его полностью отложилось.

В заключительном четверостишии эпизода опять, как в начале, оба противника даются - это очевидно - «на самом общем плане или в ряде общих планов:

«И во всю ночь, безумец бедный

Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал...»

Мы увидели ряд потрясающих зрительно-звуковых картин, написанных Пушкиным с необыкновенной глубиной поэтической мысли и звукового совершенства.

Из всех существующих искусств только кинематограф может построить адекватное этим строкам зрелище, передать и смены видимых картин, и ритм, и звуковую симфонию.

Представьте себе, что мы на театре сделаем и лошадь, и всадника, и Евгений будет обходить его, станет, поглядит, скажет: «Ужо тебе», побежит, и за ним поскачет всадник.

В очень богатом театре, например, в театре Советской Армии, сцена которого имеет в глубину 60 или 80 метров, я представляю себе, что всадник может очень эффектно скакать. При этом и сцена может вертеться, может проплывать город. Но все равно, смена картин, подробности - «глаза подернулись туманом», ракурсы, крупности - все это никогда не будет передано.

Мало того, последовательность событий, когда Евгений вдруг бросается бежать, а мы не знаем, почему, мы видим только затем, как медленно поворачивается голова Петра, - все это можно сделать только в кинематографе.

Для того, чтоб провести всю эту сцену на театре, пришлось бы заставить Евгения, после того, как он прислонится лбом к холодной решетке, развернуться на зрителя, выйти немного вперед и сыграть свои отношения с медным императором на авансцене, потому что, разумеется, если он уткнется в решетку, спиной к публике, ничего кроме спины зритель не увидит, а поставить Медного Всадника на передний «план, по меньшей мере, трудно. Но едва только Евгений развернется, он прервет свое общаение с медным царем, и самый главный элемент этой сцены - поединок во взгляде - будет прерван. Высокая правда неподвижного, страстного, злобного и трагического взгляда Евгения в лицо Медного Всадника будет нарушена.

Итак, в данном отрывке можно обнаружить и мизансцену, и монтаж, и ракурс, и смену крупностей кадра, что вместе является могучим оружием нашего кинематографического искусства. Мы оперируем своим оружием плохо (иногда получше, иногда похуже), но вне этого - киноискусства нет.

К изложенному нужно добавить, что, благодаря таким особенностям нашего вооружения, мы имеем возможность в каждом отдельном моменте степень человеческого чувства, его внутреннюю духовную жизнь и ее внешние физические проявления брать в тех гармонических пропорциях, в той степени интенсивности, которая соответствует авторскому и режиссерскому замыслу и правде происходящего.

Впрочем, и в кинематографе нам иногда приходится нарушать эту правду происходящего для того, чтобы мысль отчетливо доходила до зрителя. К примеру, на общих планах опытный «профессионал-киноактер играет не так, как на крупных, а, как и на сцене театра, чуть-чуть преувеличивая внешнее выражение чувства, пластику движения, мимику, жестикуляцию (голосовые средства никогда не следует форсировать). Когда аппарат подходит ближе и актер начинает сниматься на средних, поясных планах, он работает точно в меру подлинного чувства. Когда же мы выделяем самые крупные планы лица, от актера требуется величайшая сдержанность мимики. При той же глубине и содержании чувства, которые проявлялись на общих и средних планах, на крупном плане внешнее выражение должно быть еще более скупым, актер все сосредоточивает в глазах, в чуть заметном движении губ, ноздрей, бровей. Все это составляет набор микроскопически точного оружия, увеличенный на экране до такой степени, что становятся заметны мельчайшие нюансы, которые в жизни глаз

не улавливает. Казалось бы, на крупном плане можно работать с предельной естественностью? Нет, не совсем! Эта степень увеличения делает нормальное проявление сильного чувства чрезмерно грубым для экрана, оно кажется утрированным, потому что на крупном плане актера видно как бы в лупу. Следовательно, кинематографический актер, а вместе с ним кинематографический режиссер, меру резкости актерского действия всегда соотносит с крупностью плана.

Техника театральной игры может пригодиться в кино лишь для общих и средних планов, крупные же планы требуют специфической кинематографической техники, театральным актерам обычно не известной и, при большом сценическом навыке часто даже недостижимой.

На лицах опытных театральных актеров легко заметить профессиональную печать, которая остается у них от бесконечного исполнения спектаклей - это определенные и типично актерские морщины от носа ко рту, между бровями и т. д. Что это за морщины? Это - результат ежедневной артикуляции и преувеличенной мимики. Артикулируя, ясно произнося звук, преувеличивая мимические движения, театральные артисты до такой степени разрабатывают мышцы лица, что старого актера можно узнать по этим складкам раньше, чем он откроет рот. Любой человек в жизни переживает то же самое, что актер на сцене: смесь горя и радости, отчаяния и восторга, смерть близких, женитьбу, рождение детей - то, что составляет содержание и жизни, и пьес. Но в жизни у человека эти складки не появятся, появятся совсем другие, ибо он совсем по-иному будет действовать, переживать и реагировать. А на сцене, привыкая постоянно утрировать мимику, привыкая к постоянному форсированному произнесению текста, которое входит в плоть и кровь, актер приобретает эти складки. С течением времени театральная техника преувеличения становится для него органичной. Он может остаться великолепным актером и очень хорошо сниматься в кинематографе на общих и средних планах, но близко его рассматривать и заставить тонко сыграть на крупном плане так же невозможно, как невозможно заставить шагающий экскаватор поднять коробку спичек. Вынуть два кубометра земли эта машина может, но поднять коробку спичек и дать прикурить она не в состоянии, так как у нее слишком большой ковш.

Итак, киномизансцена неразрывно связана с монтажом. Это видно хотя бы на примере куска из «Медного Всадника». Можно ли представить себе данную мизансцену вне монтажа? Даже если стать целиком на позиции адептов современного движущегося, панорамного кинематографа, которые считают, что нужно все время ездить с камерой, все равно разобранный нами отрывок из «Медного Всадника» без монтажа, без столкновения ракурсов, пользуясь только наездами, отъездами и панорамами, выразить на экране нельзя будет. Камере при этом пришлось бы проделать головокружительный путь, состоящий из сотен поворотов, и все без толку. Ведь элементы монтажа так или иначе должны войти сюда, но они будут обременены ненужными поворотами, в то время как монтаж имеет в виду то же движение камеры, только не видимое для зрителя.

Таким образом, кинематографическая мизансцена складывается из движений актеров, в приведенном случае чрезвычайно простых, из движений камеры и из разных, возникающих в результате этих движений камеры, точек наблюдения.

Как должна выглядеть мизансцена этого отрывка «Медного Всадника» в простейшем театральном виде, если ее мысленно зарисовать?

Памятник. Вокруг памятника один раз обходит актер. Затем он останавливается, прижимается лбом к решетке, выпрямляется, поворачивается, бежит. Всадник скачет за ним. Такова эта мизансцена в ее первичной форме. Это то, что делают актер и Медный Всадник. Театральная часть этой мизансцены чрезвычайно проста: один круг и линейное движение — больше ничего.

Теперь любопытно проанализировать, какой же путь должна проделать за это время камера? Здесь возможен целый ряд решений. Камера может сделать круговую панораму, т. е. обойти вокруг подножия кумира вместе с актером, или еще проще: она будет стоять на месте, а актер обойдет вокруг кумира и остановится.

После этого камера должна переехать на другую точку, чтобы показать лицо Евгения. Затем - на третью, чтобы дать лицо Медного Всадника. Потом - лицо Евгения. Опять - обоих. Затем сделать либо наезд до глаз, либо, по крупности, - три скачка. Далее - отойти и подать Евгения более общо, со стороны Медного Всадника, когда он повернется и, побежит. Потом - с

другой точки - поворачивающееся лицо Медного Всадника. Далее - бегущего Евгения и за ним, в звуке - топот, после чего - скачущего Петра, и, наконец, самый общий план, где будут даны они оба. Таким образом, камера должна двигаться гораздо больше, чем актеры. Ей приходится проделывать сложнейший путь, какие бы скромные средства режиссер ни применял. Она должна подходить, поворачиваться, подходить ближе, поворачиваться опять, «смотреть» и с той, и с этой, и с третьей стороны, точно так же, как Пушкин, живописуя эту сцену, все время видел то Евгения, то памятник, то обоих вместе, то видел их близко (крупно), то издалека (общие планы).

У Пушкина, Толстого и других писателей, можно найти массу отрывков, где мизансценировочно-монтажное решение заложено в тексте. Вы сами это легко обнаружите, прочитав «Полтаву», «Медного Всадника», «Евгения Онегина», «Пиковую даму» и другие вещи Пушкина; интересно также проследить, скажем, за тем, как оформляет зрелищные элементы Толстой. Этим, я надеюсь, вы будете дальше заниматься постоянно, даже не ставя себе никаких специальных целей; просто будете читать и замечать. Вам нужно упражняться в таком режиссерском видении текста.

Итак, театральная мизансцена резко отличается от кинематографической тем, что первая имеет в виду только движение актера и иногда, очень редко, движение сцены в целом, но это почти можно отбросить, настолько редко им пользуются. Киномизансцена же имеет в арсенале средств, кроме движений актеров и их расположения по отношению к аппарату или на площадке, движение камеры, прерывистое или плавное, без которого она просто неосуществима.

Путь театральной мизансцены - это путь актера. Путь кинематографической мизансцены - это путь аппарата, соединяющийся с путем актера. При этом путь актера может быть в кино гораздо проще, ближе к жизни, лаконичнее, путь же аппарата при этом - весьма сложным, извилистым.

Таким образом, кинематографическая мизансцена складывается из двух родов движения, а не из одного, как театральная, и поэтому самый термин «мизансцена» по отношению к кинематографу не точен, не полон. Киномизансцена как бы состоит из двух взаимодополняющих элементов, для второго из которых у нас названия нет.

Эйзенштейн в свое время предложил для определения кино-мизансцены термин «мизанкадр». Но «мизанкадр» не может быть сочтен всеобъемлющим определением, так как при пользовании только этим термином несколько упускается из виду фундамент киномизансцены, т. е. независимые от кадровки движения актеров во всем эпизоде. Ведь мизанкадр имеет в виду только как бы передвижение актера внутри каждого отдельно взятого кадра, в связи с монтажной формой сцены, имеет в виду разбивку сцены на кадры разных крупностей и ракурсов; однако кроме этого в кинематографе существует мизансцена в своем исконном смысле. Так мизансцена рассмотренного нами отрывка из «Медного Всадника» будет единой, каким бы режиссеры этот отрывок ни снимали: она состоит из обхода Евгения вокруг Медного Всадника и затем его бегства. Мизанкадр же этой сцены может быть весьма различным в зависимости от того, как эту сцену снимать. Эпизод можно разбить на 10 статических кадров или на 25, или на ряд панорам. Но как бы ее ни снимать - панорамами, короткими кадрами, длинными кадрами, крупнее или более общо, - это зависит от режиссера, - мизансцена актеров останется неизменной: она задана Пушкиным. Я обычно использую оба эти термина и пока не нашел замены ни для определения «мизансцена», ни для определения «мизанкадр», которое тоже является правильным частным термином. Поэтому не будет никакого теоретического греха, если разграничить и применять оба эти названия, - тем более, что суть не в терминологии, а в существе дела, которое, в общем, ясно.

Во всяком случае, режиссеру надо помнить, что, помимо мизансцены - понятия театрального, перешедшего в кинематограф по наследству и, безусловно, лежащего в основе разработки каждой актерской сцены — есть еще и другой необходимый нам элемент, это — приспособление актерской мизансцены к съемке или, иными словами, выражение ее через ряд кадров - движущихся или неподвижных. И это уже будет мизанкадр.

Кинематограф на общих планах видит гораздо хуже, чем глаз. Поэтому режиссер должен помнить следующее правило: вследствие того, что на большом расстоянии, когда мир предстает перед кинообъективом широко, отдельные небольшие элементы его, к которым относится и человек, камера воспринимает недостаточно ясно, ей приходится приближаться к человеку, а следовательно, сужать масштаб мира, уменьшать размер мизансценировочной площадки.

Уже в том кадре, где Евгений обходит вокруг подножия кумира, если взять его с неподвижной точки и включить в кадр весь памятник вместе с решеткой, Евгений окажется настолько мал, что, пока он не остановится вблизи от аппарата и мы не взглянем ему в лицо, мы ничего не уловим из его состояния, а увидим только движущуюся фигурку. Если же мы с камерой начнем тащиться за Евгением, ездить вокруг памятника, то сможем, конечно, подать Евгения в кадре более крупно, но здесь возникнет два мешающих обстоятельства; если показывать лицо Евгения, нельзя будет захватить памятник, на который он смотрит все время; если же давать его со спины, то в кадре будет качающаяся спина человека, и все время поворачивающийся памятник. Я не очень люблю, когда на экране ходят, вертятся, колеблются стены и другие предметы, которым свойственна монументальность, неподвижность. На мой взгляд лучше, чтобы памятник был неподвижен, а двигался бы человек. Для этого нужно взять его с неподвижной точки. Но при этом человек окажется мелким. Приблизившись к Евгению, аппарат потеряет памятник, площадь, пространство.

Вот это и есть внутреннее противоречие кинематографа - то обстоятельство, с которым всю жизнь борются кинорежиссеры, и я, например, до сих пор еще переживаю величайшие мучения, когда работаю над режиссерским сценарием.

Мне хочется видеть всех актеров, но я понимаю, что это невозможно, потому что планы будут слишком общие. Я начинаю выделять крупные планы и раздражаюсь оттого, что при этом пропадает партнер и общение. Решение мизансцены в мизанкадре обычно бывает очень трудным.

Аппарат видит мир в бесконечности, но он видит его в виде своеобразной пирамиды, расширяющейся вглубь, причем в дальних частях этой пирамиды может помещаться весь Московский университет - это гигантская сцена. Но если взять в кадр Московский университет, то людей нельзя будет увидеть. Если перед входом в Московский университет стоят парень и девушка, разговаривают на очень интересную для нас тему и прохаживаются, или девушка стоит, а парень объясняется ей в любви - безнадежно, пятнадцатый раз, - и, будучи нервным человеком, бежит назад и вперед, то для того, чтобы увидеть взволнованность девушки, ее колебания, нервозность парня, нам нужно подойти к ним довольно близко. Но как только мы подойдем близко, мы потеряем Московский университет.

С другой стороны, если девушку взять в такой крупности, чтобы видеть ее переживания, то парню нельзя бегать, потому что площадка для его бегания сократится до одного метра в ширину.

В театре можно нарисовать университет на заднике, поставить девушку на авансцене, а парня заставить бегать по зеркалу сцены (в театре Советской Армии - это 35 метров, небольшой кросс). У нас же, если вы отойдете так далеко, чтобы парень свободно бегал, не будет видно лица девушки; если показывать лицо девушки, парень сможет бегать только за кадром.

На своем опыте я убедился, что практически во всех игровых важных сценах площадка для работы актера в кинематографе необычайно мала и, чтобы отчетливо показать лицо, руки, глаза человека, т. е. использовать самое могучее из орудий кинематографа, приходится разыгрывать сцену на таком пятнышке, по сравнению с которым самая маленькая сцена деревенского клуба - это хоромы. Ведь при пояском плане актеры движутся в кадре на пространстве в полтора метра, и для того, чтобы видеть двух общающихся героев, их приходится держать на крошечной площадке или ездить вместе с ними.

Представьте себе такую мизансцену, как например, общее собрание в колхозе или моя лекция. Представьте себе, что вы вознегодовали на меня, начинаете мне со всех сторон

подавать реплики, а я тут же на них отвечаю. Один опросил - я ответил, другой спросил - я ответил. Как это снять?

Взять вас и меня в одном кадре - значит так далеко уйти, что никто из нас виден не будет. Брать нас по очереди, рваным монтажом, значит потерять всю сцену в целом, ваше общение со мной, или на собрании колхоза - общение колхозников с председателем. А ведь при этом придется выхватывать крупные планы, то из одного, то из другого места, и нельзя терять ощущения, где человек сидит, откуда он говорит - справа или слева. В эпизоде колхоза это получится так: колхозник - председатель, колхозник - председатель, колхозница - председатель.

Представьте себе такой монтаж. Даст ли он ощущение одновременно и места действия, и сцены, которая происходит в страстном и напряженном общении между председателем колхоза и всеми колхозниками? Конечно нет! Значит вам нужно выделить какие-то кадры для того, чтобы создать ощущение места действия, среды, заставить зрителя запомнить, почувствовать обстановку. Тогда он сможет накладывать ее на остальные куски. Вы вынуждены дробить сцену на элементы, а зритель будет синтезировать их, восстанавливать общее.

Еще более трудно показать не неподвижную, а динамическую сцену такого рода, скажем, панику на вокзале в момент эвакуации.

Мизансценировочная площадка в кинематографе настолько мала, что даже обыкновенный письменный стол оказывается для нее слишком громоздким. Одна из самых трудных мизансцен в кинематографе - расположение двух человек, сидящих друг против друга с двух сторон письменного стола. Оказывается, что если снять актеров в профиль с разрывом между ними в метр (обычная ширина письменного стола), то они получатся на экране слишком маленькими, потому что аппарат надо будет отодвигать очень далеко. Если брать одного через другого, то все время придется иметь дело с ухом и затылком одного из партнеров, стол же все равно обрежется, от него в кадр войдет едва четвертая часть.

Когда в декорации необходим круглый стол, я заготавливаю комплект: большой, меньше и еще меньше. На общих планах я ставлю большой стол, а на крупных — гораздо меньше, потому что обычный круглый стол для кинематографа — это огромно, в то время как для театра это совершенно нормально.

В кинематографе мы имеем дело с площадкой, ничтожной по ширине, зато бесконечной в глубину. Даже если применять при этом движение, скажем, ходить с аппаратом за актером, то площадка останется такой же небольшой, хотя и будет движущейся. Если два актера общаются в движении, то им приходится ходить рядом, не отрываясь друг от друга даже на полметра, потому что иначе один из них мгновенно пропадет. А снять с движения, например, такую мизансцену, в которой три-четыре человека возбужденно шагают по комнате в разных направлениях, обмениваясь репликами, - почти невозможно, потому что, если ходить за одним из партнеров, из поля зрения выпадут все другие, если же показывать всех четырех, то придется брать общую точку сверху, но при этом подробности поведения, естественно, пропадут.

Таким образом, первое диалектическое противоречие кинематографической мизансцены заключается в том, что, обладая безграничными пространственными возможностями, она в самых сильных и выгодных своих частях, при внимательном, подробном рассмотрении человека (относительно крупном) сужает игровую площадку до ничтожных размеров.

Как же бороться с этим дефектом или этим свойством кинематографа (потому что этот же дефект обращается в свойство, причем выразительное и очень сильное, при правильном пользовании им)? Какие способы борьбы существуют?

Есть три генеральных метода съемки актерских сцен в кинематографе, одновременно применяемые у нас. Каждый из этих методов имеет свои преимущества и свои недостатки.

Первый, наиболее старинный, традиционный путь заключается в том, что на общем плане дается общий очерк обстановки и мизансцены, расположение людей в кадре, дается понять зрителю, где, как и что происходит, а затем изображение переходит в ряд укрупнений

с переброской аппарата, как в «Медном Всаднике», для последовательной съемки частностей сцены,

В наиболее ударных актерских местах выделяются крупные планы. Там, где важно передвижение актера, аппарат отходит для съемки более общего плана; там, где важна реплика, взгляд, мимическое движение - подходит ближе.

В чем недостаток такого метода?

Прежде всего в том, что в моменты решающие и наиболее важные теряется общая мизасцена. Правда, при хорошем монтаже, при органическом, точно продуманном чередовании крупностей это дает такие выразительные акценты, что потеря вознаграждается с лихвой.

Второй недостаток такого метода работы заключается в том, что при монтажной съемке (имея в виду монтажный метод с переброской камеры) сцена актерски не исполняется целиком. Грубо говоря, между тем, как актер сказал матери: «что ты со мной сделала, несчастная!» и окончанием этой фразы: «теперь мне осталось одно - умереть!», - оператор переставляет свет на крупный план, а актер в это время идет в буфет (потому что на перестановку света и камеры нужно полчаса) и возвращается в совершенно ином состоянии - или особенно благодушном, оттого что покушал, или раздраженном от плохого завтрака. И так как теперь актер должен вспоминать, как же он сказал: «что ты со мной сделала?», то, конечно, вторую часть фразы, даже если она была блестяще отрепетирована, он будет играть по-иному. Органического цельного действия не получится. Как правило (я на это обратил внимание при работе над рядом картин), эти последующие укрупнения играют хуже, чем сцена, сделанная целиком на среднем плане.

Почему? Потому что исчезает общение с партнерами. Пока актеры снимаются все вместе, они ведут сцену в едином ключе, в общении, в едином действии. Когда же мы выделяем одного из них для крупного плана, ставим вокруг него осветительные приборы, и когда вместо партнера он видит режиссера, то он не может вести себя так, как это получается в органике естественно развивающейся сцены.

Крупные планы часто раздражают тем, что они сыграны нарочито, искусственно, бездейственно, не в том ключе, не в том темпе и ритме, без той непринужденности, которая была на общем плане.

Если заставить любого актера вырвать из контекста финального монолога Чацкого фразу и произнести ее вне сцены, не на лестнице, а в окружении массы равнодушных людей, без партнеров, без Фамусова - он никогда не скажет так, как в общем потоке монолога. Но врезка крупных планов дает выразительность монтажу и зрелищу, и очень часто только режиссер замечает дефекты актерской работы на укрупнениях, а зритель воспринимает такую сцену, как органичную и сильную. Тем не менее, актерский проигрыш при этом очень част.

Режиссеры-профессионалы, ремесленники, пользующиеся монтажным методом, обычно выходят из положения так: чтобы не потерять преимуществ актерской игры, они почти всю сцену снимают целиком на очень небольшой площадке, сократив до минимума передвижения актеров - снимают ее на среднем, а то и на поиском плане.

А чтобы зритель не почувствовал при этом монтажной и мизансценировочной бедности, к этому среднему плану добавляют 1-2 общих плана и несколько укрупненных. Общий план ставится обычно в начале, а укрупнения врезаются в середину действия.

Если так снятая сцена разыгрывается, предположим, на вокзале, то сначала показывается перрон, подходящий поезд, паровоз, пыхтящий паром, суетящаяся публика. В это время ничего, по существу, не происходит. Затем на этом общем плане сходятся два актера и следует длиннейший, относительно крупный план актеров, которые говорят, что положено. Для связи дается немножко пара сзади и кусочек стенки вагона. Иными словами, во время самой сцены ни перрона, ни народа, ни всей обстановки вокзала нет.

Затем герой садится в вагон, и, на закуску, снова показывают перрон и уходящий поезд.

Для того, чтобы не было ощущения назойливо длинного среднего игрового плана, врезаются отдельно, крупно, проводник с усами или машинист, да 2-3 крупных плана героев. Практически же атмосфера вокзала, которая могла бы очень помочь актерам, обогатить сцену, эта атмосфера потеряна, ибо основное действие разыгрывается на двухметровом пятачке.

С точки зрения художественной, это, конечно, ублюдочное зрелище.

Но этим же способом можно работать осмысленно и точно. Первые наши опыты монтаровок я рекомендую начинать именно с такого монтажного метода ведения сцены, потому что это - первооснова кинематографического решения.

Исходя из содержания и смысла сцены, обладая безграничными возможностями переборки аппарата, можно любой эпизод вести так, чтобы все время держать зрителя в ощущении атмосферы события, включать в мизансцену необходимые элементы окружающей жизни и в то же время в решающих кусках вести действие на достаточно крупных планах, создавая монтажными переходами и смысловые, и ритмические акценты, опираясь на довоображение зрителя, который видит за деталью, за частностью - целое.

Второй метод - это метод панорам, съемок с движения. Он сейчас очень распространен и за рубежом, и у нас. Бывают случаи, когда режиссер вообще ничего не снимает со статических точек - аппарат все время едет или вертится.

Наиболее распространенный способ пользования панорамами - это наблюдение за движущимся актером: актер ходит, и аппарат ходит за ним. Очень много пользуется панорамой С.А. Герасимов и его ученики. Это как будто дает видимость реально разворачивающейся жизни, ибо в жизни мы воспринимаем мир в непрерывном, плавном движении. Огромные сцены можно снимать при панорамном методе целиком, не рвать их. Не нужно и сводить действие на узкий пятачок: актер может свободно ходить по помещению, и, двигая камеру за ним, режиссер может строить динамическую мизансцену. Остальных актеров можно приспособить к панораме: в нужные моменты они будут появляться, в ненужные - исчезать. Способ этот как будто бы дает актеру гораздо большую свободу. Однако неверно думать, что он на самом деле полностью высвобождает актера: сниматься в динамическом кадре много труднее, чем перед неподвижным аппаратом.

Ведь площадка остается такой же маленькой, отклоняться от заданного направления актеру ни на волос нельзя. Но при этом еще нужно следить, чтоб не отстать от аппарата или не перегнать его. Таким образом, между нами говоря, обычно не аппарат ходит за актером, а, по существу, актер ходит, привязанный к аппарату (для облегчения актеру этой задачи на аппарат частенько набиваются две палочки—одна спереди, другая сзади, чтоб одна все время маячила перед животом, а другая подпирала спину).

Словом, динамическая мизансцена столь же строга, как и статическая, столь же жестко лимитирует перемещения актера, хотя дает зрителю ощущение как бы свободно развивающегося действия.

Кроме того, съемки с движения, на мой взгляд, должны быть и формально оправданы.

При очень быстрой езде или когда герой, например, скачет на лошади и мимо него мелькают деревья - хорошо снимать скачку панорамой. Дело в том, что человек и в жизни при быстром движении, скажем, глядя из окна поезда, трамвая, автомобиля, ощущает смещение статичного фона. Стремительное смещение фона при быстром движении на натуре (а иногда и в больших помещениях) естественно. Но когда человек просто ходит, по комнате, стены не кажутся ему движущимися. Поэтому мне это представляется не всегда уместным и в кино.

Наконец, непрерывное движение аппарата лишает сцену строгой акцентировки, точной композиции кадра, точности видения и ракурса. А это самые могучие наши орудия - ракурс, точка зрения, в каждом отдельном моменте другая, выделение главного, акцентировка монтажных линий.

Возьмем разобранный отрывок из «Медного Всадника».

Эту сцену легко можно представить себе в ряде отчетливо следующих одна за другой картин.

Есть ли необходимость в том, чтобы, перекидывая аппарат с лица Евгения на лицо Петра, показывать мгновенно повернувшуюся площадь и пролетевшие здания? Конечно нет! Этого нет у Пушкина, это лишнее. Нужно ли, чтобы, когда побежал Евгений, внезапно весь мир завертелся и камера побежала за ним? Безусловно, не нужно, это лишние элементы, путающие зрелище, которое строго очерчено Пушкиным в ряде картин-композиций.

Я привожу такой строгий пример, чтоб сделать более понятным, почему непрерывное движение камеры иногда лишает зрелище выразительности. В данном примере это самоочевидно.

Но бывают случаи, когда панорама неизбежна, необходима и выразительна. Бывают такие жизненные положения, когда поступательное движение актеров органически входит в содержание сцены, без него ее нельзя решить.

Таково, например, содержание картины Серова «Петр Первый». Петр идет по набережной, и за ним - его советники. Он стремительно шагает вперед через хаос строительства порта. Мелькают мимо корабли, паруса, бревна, доски, тачки с песком и щебнем, мужики, телега, груды камня, канаты, ядра, а он идет с Меньшиковым, придворными и на ходу отдает распоряжения. Можно ли вынуть из этой сцены движение Петра и передать ее в статике? Конечно, невозможно; в ней движение органично. Можно снять этот эпизод в ряде кадров: в каждом отдельном из них Петр будет проходить через одно место, другое, третье. Но непрерывность хода тут более уместна и выразительна. Лучше всего здесь дать сплошную панораму, в которой Петр шел бы непрерывно на зрителя, иногда догоняя аппарат, иногда отставая, и при этом сменялись бы, проплывая, картины портовой жизни. В данном случае количество накопленных деталей, мимо которых пройдет Петр, сыграет огромную смысловую роль. Здесь панорама органически входит в замысел. Если проанализировать один этот пример, из него можно сделать далеко идущие выводы о том, для чего вообще нужна панорама или съемка с движения.

С моей точки зрения, кроме чисто бытового применения панорамы, когда камера идет за актером по жизненной необходимости (окажем, влюбленные гуляют в парке и объясняются), - есть три условия принципиального применения панорам.

Первое: панорама открывает масштаб события. В случае с Петром движение его через верфь, непрерывное наблюдение за ним помогает зрителю ощутить объем стройки, ее разнообразие. Кроме того, сам ход Петра глубоко осмыслен.

Такой же характер носит панорама в картине «Вива, Вилья!» - эпизод боя в городе. Камера начинает поворачиваться, захватывает улицы, в которых дерутся, описывает круг и показывает, что бой кипит повсюду. Можно снять его четырьмя кадрами, но это будут четыре пункта боя, а панорама дает ощущение масштаба сражения, охватившего весь город. По этому же принципу была сделана панорама эвакуация и вступления немцев в Краснодон в картине «Молодая гвардия».

То же самое можно оказать о проезде через редакцию в «Русском вопросе». Можно было снять этот эпизод общим планом, затем дать ряд укрупнений, но большее впечатление оставляет непрерывный проезд, когда перед зрителем все время проплывают сменяющиеся картины редакционной жизни.

Второе: панорама показывает одновременность действия. Например, два диверсанта, перебравшиеся через границу, сидят около костра и строят свои коварные планы, а из-за куста уже наблюдает за ними пограничник с телефонной трубкой и тихо говорит: «квадрат Б, два диверсанта». Если снимать такой эпизод в отдельных кадрах, впечатление будет гораздо слабее, чем в случае, когда зрителю сначала будут показаны диверсанты, затем, поворотом камеры—пограничник, и затем, новым поворотом, опять диверсанты. Зритель ощутит одновременность присутствия всех действующих лиц в одном и том же месте. Это второе назначение панорамы, которым очень часто пользуются.

Часто именно одновременностью всех элементов действия подчеркивается масштаб события. В одной старой зарубежной картине была показана демонстрация забастовщиков.

Сделано это вертикальной панорамой. Камера медленно поднималась вверх, и, по мере того, как она меняла точку зрения, сначала всё большая масса рабочих начинала вливаться в кадр, а за тем, после поворота камеры, становился виден выстроившийся за углом отряд жандармерии с пулеметами. При таком появлении жандармы, конечно, производят гораздо более сильное впечатление, чем если бы монтировать события отдельными кадрами, показав вначале группу забастовщиков, а затем отдельно – жандармерию.

То же самое в американской картине «На западном фронте без перемен». Здесь непрерывной панорамой снята атака американских солдат на немецкие окопы. Аппарат быстро едет вдоль окопа, причем в поле зрения его – бегущие к окопу и падающие солдаты, иногда пулеметчики, которые стреляют. На экране возникают все новые фигуры солдат, одни из которых падают, умирают, другие вскакивают и бегут, бегут и падают, падают без конца. Если бы эти падения убитых, драку, смерть, стрельбу снимать рядом отдельных кадров, никогда не получилось бы такого накопления масштаба. Выразительность кадра дается именно движением: непрерывно разворачивающаяся смерть. Здесь вся задача состоит в том, чтобы показать одновременность действия во времени и ограниченность его в пространстве: на одном месте в одну минуту. Третье назначение панорамы, особенно отъездной и подъемной – это возможность постепенного раскрытия не только масштаба, но и содержания события или постепенного выяснения случившегося.

Так, например, в картине «Ленин в 1918 году» после покушения на Ленина идут отдельные пробеги, затем виден Ленин, лежащий на земле, и, медленным подъемом аппарата вверх с одновременным движением панорамной головки, раскрывается гигантское людское море. Кадр приобретает новое качество. Если до сих пор шел сюжет покушения, здесь входит тема народного горя.

Другой пример отъездной панорамы с очень глубоким осмыслением можно встретить в американской картине «Толпа» режиссера Кинга Видора (картина немая, примерно, 1928 года). В ней рассказана история клерка, который теряет работу, бедствует со своей молодой женой и долго не может нигде устроиться. Наконец он получает какой-то маленький, убогий, но все же заработок. Это для него – величайшее счастье. Он приносит домой первые заработанные деньги, и они с женой долго смотрят на эти доллары, которые избавят их от голода. Ради такого события они решают пойти в цирк. И вот финал: на ковре работает Рыжий, а в публике крупно показана хохочущая пара. Это – герои. Затем аппарат начинает медленно отъезжать, и в кадр входят их соседи, справа, слева, сверху, снизу. Вот в кадре смеются десять человек, затем пятнадцать, двадцать, сто. Аппарат продолжает очень медленно отъезжать, в кадре уже пятьсот человек, тысяча, может быть больше. Уже с трудом можно отыскать знакомую пару, потерявшуюся среди людского моря, а аппарат отъезжает все дальше, и зритель начинает понимать, что означает эта панорама. Она означает: таких, как эти двое — миллионы. Идет затемнение и надпись: «Конец фильма».

«Толпа» – фильм о судьбе двух людей, но отъездная панорама придает ему острое социально-политическое звучание. Здесь мы видим пример точно осмысленного и глубокого применения панорамы, которая, особенно в картине, снятой с неподвижных точек, действует с огромной силой. Это глубоко по мысли, это волнует, это подводит итог всему зрелищу.

Когда панорама применяется осмысленно в целях демонстрации масштаба события, одновременности всего происходящего, единства места и времени, как в случае с забастовщиками, когда она раскрывает смысл, или служит средством подчеркивания эмоционального состояния, – панорама, наезд, отъезд и т. д. не только рациональны, но, кроме того, являются одним из самых интересных и сильных кинематографических средств. Но как панацея от всех бед, как способ непрерывного наблюдения за актером в мелких бытовых случаях, съемка с движения часто приводит к обратным результатам: лишает зрелище остроты, выразительности, композиционной точности и одного из самых могучих орудий кино – монтажа.

Практически каждая панорама является внутренним монтажом, плавным чередованием разных монтажных кадров. Хорошо отработанная съемка с движения всегда включает в себя ряд точно задуманных и взятых в точном ракурсе кадров, только

соединенных в едином движении. В случае же, когда внутренние акценты при этом не сделаны, этапные кадры не построены, панорама обычно бывает невыразительной, если только движение не является основой ее содержания само по себе.

Особенно важное значение при съемке панорам, наездных, отъездных, вертикальных или поперечных проездов имеют начальная и конечная точка, т. е. то, чем открывается движение, и то, чем оно завершается. Чем эти две композиции контрастнее одна по отношению к другой, тем панорама интересней. Впрочем, бывают случаи, когда, наоборот, начальная и конечная точка делаются нарочито идентичными. Так была построена круговая панорама в картине «Секретная миссия», где аппарат стоял в центре стола, отправился от сенатора, прошел через ряд портретов и вернулся к сенатору. Примером контрастного построения служит панорама в рассмотренной нами сцене забастовки: группа рабочих постепенно раскрывается в людское море, а в финале в кадр входит жандармерия, которая ждет этих забастовщиков. И по композиции, и по масштабу, и по замыслу, и по содержанию начальная и финальная части этой панорамы резко контрастируют. Перед зрителем открывается зрелище в новом его смысле.

Разумеется, панорама применима и просто в бытовых случаях, когда необходимо и естественно движение актеров.

В точном смысле слова панорама - это горизонтальный поворот камеры. Бывает и вертикальная панорама, т. е. наклон или подъем камеры. Остальные случаи динамического построения кадра, такие как наезд вместе с камерой, отъезд, подъемное или поперечное движение, обычно технически называются съемкой с движения, но все, что здесь говорилось о панораме, распространяется и на эти виды съемки, так как я употребляю термин «панорама» в смысле более широком, чем общепринятый. На мой взгляд, нет принципиальной разницы между съемкой подвижного кадра поворотом камеры и съемкой этого кадра путем проезда. Всюду, где я говорю о панораме, я подразумеваю любую съемку с движения, хотя в этом может быть есть погрешность против терминологической точности. Разбор двух первых методов или практических приемов построения кинематографической мизансцены (имея в виду сцены павильонные, актерские, так как при съемке массовых и особенно натуральных сцен действуют несколько иные законы) подводит нас непосредственно к третьему методу организации действия в кадре - к принципам и условиям построения глубинной мизансцены.

В чем особенности уже разобранных нами методов? Первый - это традиционное прерывистое изложение материала общими, средними и крупными планами, с перескоками с одного плана на другой, с перестановками камеры, не видными на экране. Второй метод - съемка с движения. Прерывистый способ обозрения мира для кинематографа является генеральным, основным. Но, утверждая принципиальность прерывистой съемки, мы констатируем ряд недочетов, трудностей, которые возникают перед режиссером, когда он излагает актерскую сцену в серии монтажных кадров. Монтаж нарушает плавность изложения, актер не может органически вести сцену в ее непрерывном развитии, а это ведет к разнообразию в характере исполнения.

Борясь с таким разнообразием в актерской работе, борясь за органическое проведение сколько-нибудь длинного куска в общении с партнерами, в непрерывном развитии логики чувств - режиссеры стали прибегать к панораме. У панорам есть свои преимущества: возникает ощущение непрерывности действия, его жизненности, динамики и т. д. Съемки с движения дают актеру возможность развивать длительные куски актерского действия непрерывно, но зато они часто обедняют изобразительный строй картины и лишают кинематограф чрезвычайно важного оружия - внезапной смены крупностей, которая создает ритм, дает возможность выделить необходимое, контрастное, подчеркивающее, выделить опровергающие, спорящие или подтверждающие элементы.

Если взять сцену, при которой, скажем, один человек непрерывно ходит по комнате, а другой стоит на месте, и снимать такую сцену с помощью панорам, то из поля зрения либо будет все время выпадать неподвижный партнер, пока камера будет блуждать за ходящим, либо в кадре останется неподвижный, а ходящий будет то исчезать, то появляться. Кадр сам

по себе будет однообразным. Если снимать эту сцену скачками, в ряде отрывочных планов, будет рваться актерская работа, о чем мы уже говорили и что является не меньшим злом.

Как же выйти из этого положения и построить мизансцену таким образом, чтобы она была достаточно разнообразной, давала ощущение сменяющихся кадров и в то же время позволяла работать долго одним куском?

Стремясь как-то сохранить выразительную, впечатляющую сторону монтажно построенной сцены, которая во многом теряется при постоянном скольжении аппарата, разные режиссеры и советские и зарубежные, в том числе и я, стали искать способ развивать длительное актерское действие в одном, строго построенном статическом кадре так, чтобы этот кадр в то же самое время внутри себя давал контрастные стыки.

Это достигается путем глубинной мизансцены с переменной крупностей, в чем и состоит третий метод.

Прежде чем перейти к его разбору, нужно запомнить следующее. Сила кинематографического зрелища во многом зависит именно от смены крупностей. Когда на экране меняются крупности, происходит как бы смена эффектов, зрительные удары: то мир дается очень широко, то необычайно узко. Этим достигается ощущение пространства, глубины движения. Сказанное относится не только к монтажу статических кадров, но и к динамическим съемкам.

Каждая панорама, если она хорошо построена, может быть разложена на ряд кадров: внутри нее обычно заключено несколько крупностей, контрастирующих между собой.

Если внимательно посмотреть панораму газетной редакции в «Русском вопросе», то можно увидеть, что это простой, ровный, прямолинейный поперечный проезд аппарата вдоль декорации, но люди расположены то близко от аппарата, выходят вперед, то проходят где-то далеко в глубине, и перед зрителем раскрывается вся декорация. Декорация тоже выстроена так, что некоторые ее элементы выдвинуты вперед, к аппарату, другие отходят в глубину, центр внимания оказывается то приближенным, то удаленным. Таким образом, даже при непрерывном поперечном движении зритель ощущает все время сменяющиеся крупности.

В смене крупностей заложена очень важная доля эффекта кинематографического зрелища. Но чем длиннее снимаемый актерский кусок, чем поэтому легче актеру работать органично, тем труднее режиссеру добиться смены крупностей.

Два актера на сцене могут сидеть рядом и говорить хоть 10 минут, в театре это воспринимается совершенно естественно и никого не раздражает, но в кинематографе такой кадр очень скоро надоедает, потому что при этом теряется специфика нашего зрелища. Долгое пребывание объекта съемки в одной крупности противоречит природе кинематографа. Режиссеру при съемке актерских сцен приходится подчас прилагать немалые усилия, чтобы примирить эти противоречия, т. е. добиться максимально долгого кадра для того, чтобы актер играл как можно более длинный кусок без остановок, без похода в буфет и перестановки света, а с другой стороны, чтобы в этом долгом кадре зрителю не стало скучно, а режиссеру - стыдно от своей беспомощности.

Значит, нужно строить длительные кадры так, чтобы зритель не ощущал его длины, т. е. менять крупности внутри самого кадра. Это особенно важно при статическом построении.

Перемена крупностей внутри статического кадра достигается глубинной мизансценой. Вот пример такого построения: декорация берется самым общим планом, но актер выдвигается вперед так, чтобы его плечи и голова заполнили собою значительную часть кадра. При этом фон декорации, несколько размытый, будет еле виднеться вдалеке, за людьми, так как фокус, естественно, должен быть поставлен на актера.

Собственно говоря, по обычной номенклатуре такая композиция кадра должна быть названа крупным планом. Но этот крупный план скрывает за собой общий план декорации. Если теперь направить актера в глубину, то едва он отойдет от аппарата на 3-4 шага, как образуется общий план, перед зрителем раскроется большая часть декорации и, чем дальше будет актер отходить, тем виднее сделается она вся. Таким образом, не двигая камеру с

места, можно получить и крупный и общий план: благодаря резкому смещению акцента зритель получит полное впечатление смены кадров.

Это простейший пример глубиной мизансцены. Надо учитывать, что чем оптика короткофокуснее, т. е. чем шире ее угол, тем смена эффекта резче. Человеческий глаз видит, примерно, как объектив с фокусным расстоянием в 50 мм, но у нас есть объективы и 35, и 28, и 23, и даже 18 мм, это так называемая широкоугольная или короткофокусная оптика. Если движущийся в глубь экрана человек, уходя, стремительно уменьшается, значит при съемке была применена короткофокусная оптика. Если при помощи такой оптики снимать внутри помещения, то оно будет казаться гораздо больше, потому что чем шире угол зрения, тем глубже делается перспектива, задняя стенка кажется расположенной гораздо дальше и поэтому помещение вырастает. Когда актер при пользовании короткофокусной оптикой отходит всего на три шага, он уменьшается до такой степени, как при пользовании нормальной - при отходе на шесть шагов, а при пользовании длиннофокусным объективом (70 или 100 мм) - на 12 - 15 шагов. Длиннофокусная оптика используется главным образом для портретов. При короткофокусной оптике в близко снятом кадре выступающие детали получают непропорционально увеличенными, вытянутая рука делается громадной и т. п., поэтому широкоугольными объективами нужно пользоваться осторожно и умело. Женский портрет, снятый таким объективом, обычно огрубляет натуру: нос становится крупным, выделяются скулы, каждое движение головы делается заметнее, характер портрета оказывается как бы шаржированным. Зато при умелом пользовании короткофокусной оптикой можно достигнуть очень своеобразных выразительных эффектов благодаря тому, что движения подчеркиваются, глубина кадра вырастает, передний план резко укрупняется, лица приобретают своеобразную характерность.

Если в кадре действует несколько человек, смена крупностей делается еще более интересной. В картине «Секретная миссия» есть сцена, снятая по принципу глубинной мизансцены специально для актера Савельева, который играл Гитлера. Ему предстояло провести большую, очень нервную, напряженную и истеричную сцену Гитлера с Борманом, Кальтенбруннером и Гиммлером.

Савельев работал роль на сверхъестественном напряжении. Человек он хороший, советский, и ему было не так-то легко играть Гитлера. После каждого куска он падал полумертвым от усталости, а во время игры накалялся до такого градуса, что казался почти обезумевшим. Я опасался, что если снимать сцену обычным способом монтажных кадров, то общий план он сыграет великолепно, а при укрупненных не найдет того же темперамента. Бегать за актером панорамами мне не хотелось, я этого не люблю.

У Савельева было три партнера: Гиммлер, Борман, Кальтенбруннер. Мы взяли декорацию самым общим планом, но выдвинули вперед, в самый край кадра невысокого роста актера Березова, который играл Гиммлера, здорового и плечистого. Он организовал для меня переднюю опорную мизансценировочную точку.

В каждой декорации, и в театральной и в кинематографической, должны быть опорные пункты мизансцены, т. е. те элементы декорации, которые позволят прикрепить к ним выгоднейшие части мизансцены. Иногда это бывает стол, иногда колонна, стул, рояль - что угодно: рупор радио, бревна на завалинке и т. д. Но эти опорные пункты должны быть разбросаны так, чтобы давать возможность выразительно и разнообразно строить мизансцену между ними.

В данном случае опорными пунктами мизансцены для Гитлера служили люди, т. е. три его партнера, абсолютно неподвижные в течение всей сцены. Итак, спереди стоял Гиммлер (Березов), чуть глубже Борман (Белокуров) и в самой глубине — Кальтенбруннер (Перцовский). Три собеседника Гитлера были расставлены по кадру так, чтобы он мог «свободно» двигаться между ними. Поскольку задача кадра - разнос всех троих, и они только изредка делали короткие попытки возражать, то Савельеву было удобно, перебрасываясь от одного к другому, совершать непрерывное движение по оси аппарата. Таким образом, вся мизансцена была заключена внутри треугольника, ограниченного углом

зрения аппарата, и разыгрывалась только в глубину, с использованием и передней и глубинной части.

Казалось бы, это ханжонковский принцип: поставил аппарат и снял сцену от начала до конца. Разница в том, что мизансцена очень растянута в глубину, отрезок мира взят по конфигурации того треугольника, который дает камера, т. е. сцена решается не на общем плане, а из глубины вплоть до самого объектива аппарата. При этом была применена короткофокусная оптика. Когда спереди стоит Гиммлер и его разносит Гитлер, то Гитлер виден по пояс, Гиммлер несколько выше пояса, Борман, скажем, уже по колено, а Кальтенбруннер еле виднеется в глубине в рост. Фигуры полностью перекрывают фон. Зритель не чувствует канцелярии Гитлера, потому что ее закрывают люди. Но стоит Гитлеру отойти вглубь и накинуться на Кальтенбруннера, как открывается общий план канцелярии. Внимание зрителя перебрасывается в глубину, становится видна вся обстановка, а спереди остаются только две молчаливые фигуры, которые в этот момент, естественно, поворачиваются лицом к Гитлеру и спиной к аппарату, сосредоточивая, таким образом, вместе с фокусом камеры внимание зрителя на глубине.

Но вот Гитлер что-то говорит Борману и стремительно выбегает вперед. Это уже не поясной план, а по грудь. Когда же Гитлер произносит свою реплику: «Мне кажется, что этот народ вообще не достоин такого фюрера, как я», — он говорит ее не партнерам, а скорее себе, и для этого делает еще шаг вперед, выходя на совсем крупный план.

При таком построении мизансцены в глубину каждое передвижение дает ощущение смены крупности кадров. План очень длинный, вся сцена играет целиком, чуть не 3 минуты, но внутри нее как бы содержится крупный, портретный, поясной, средний и общий планы в резких сломах бегающего, нервного, истеричного Гитлера, который и оправдывает такое эксцентрическое построение мизансцены.

Словом, глубинная мизансцена позволяет внутри одного кадра объединить как бы несколько кадров при неподвижном аппарате. Строится такая мизансцена по оси луча камеры в глубину.

Не все мизансцены можно строить так, но многие можно, и это дает возможность довольно длинные куски снимать с одной точки.

Например, в «Русском вопросе» Смит диктует Мэг свою книгу. Спереди в кадр вдвинут письменный стол. Он частично обрезается. Лицом к аппарату сидит Маг. Смит диктует ей и ходит за ее спиной по оси кадра. Когда он бросает диктовать и начинает с ней разговор, Мэг садится на стол, т. е. выдвигается еще крупнее. Смит подходит к столу, и они образуют крупную группу. Когда Смит отходит в глубину, Мэг садится за стол и открывает кадр. Таким образом, удается построить очень длинный кадр, состоящий из нескольких меняющихся композиций: Смит и Мэг сидят на столе, Смит ходит, Мэг сидит на стуле, Смит склонился над Мэг, Мэг сидит на стуле — в каждом случае композиции первого плана отличны одна от другой, и кажется, что кадр резко меняется.

В том же «Русском вопросе», когда пьяный Морфи приходит в дом Смита, огромная сцена была снята с небольшим передвижением камеры, причем на остановках повсюду были построены глубинные мизансцены.

В сцене, когда Смит возвращается домой и происходит его огромное (метров на 100) объяснение с Джесси и Мэг, аппарат на протяжении 3-х минут продельывает простейший медленный наезд, но во время этого наезда непрерывно меняются глубинные мизансцены, для чего используются метания нервической Джесси. Такие мизансцены можно соединить с движением камеры.

Соединение этих двух методов - движения камеры и глубинной мизансцены - позволяет еще более длительные куски вести непрерывно, давать актерам возможность разыграть цельную большую сцену в единой органике действия, с последовательным развитием логики чувства, без нарушения этой органики вставкой крупных планов, и в то же время иметь в кадре как бы ряд меняющихся крупностей, несмотря на то, что сама по себе камера остается или совсем неподвижной или совершает весьма ограниченные движения.

И все же, хотя глубинные мизансцены и движения камеры дают возможность режиссеру снимать большие куски актерского действия непрерывно, во всех этих методах непрерывной съемки все-таки заложены отрицательные для кинематографа свойства, которые мы лишь отчасти умеем маскировать, кажущейся сменой крупностей, ибо смена крупностей, достигнутая передвижениями актеров или скольжением камеры, не заменяет подлинной монтажности, несущей в себе элементы условного времени и условного пространства. Но это уже относится к другой теме - к вопросам монтажа в киноискусстве.

Вы сейчас начали работать с актерами, и в этой работе произошли первые ваши столкновения с мизансценой, возникли первые неудобства от необходимости разводов. Пока вы их решаете, ориентируясь на зрителя, смотрящего со стороны, с неподвижной точки, как это делается в театре. Но вам необходимо уже сейчас накапливать элементы кинематографического видения, пусть пока только в виде отдельных зерен, звеньев, которые потом сложатся в цепь, в виде отдельных кадров, которые вам захочется увидеть крупно, или справа, или, наоборот, слева, или сзади, более общно и т. д. Такие первые поиски для себя надо производить с самого начала. Это - азы режиссерской профессии и ими нужно сейчас заниматься.

Редактор: Э. Рейзер

Л 127144 от 29/XI-60 г. _____ Объем 2,5 п. л. _____ Зак. 800. Тир. 2 000. Типография МЮ РСФСР