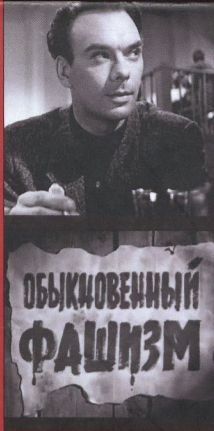


85.374
Р70
СА-395723

А



технологии
культуры

БЕСЕДЫ О КИНО и КИНОРЕЖИССУРЕ

М.И. Ромм

технологии
культуры



Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

ВСЕРОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
КИНЕМАТОГРАФИИ имени С.А. ГЕРАСИМОВА

ВГИК



VGIK

М.И. Ромм

БЕСЕДЫ О КИНО И КИНОРЕЖИССУРЕ

09-395423

Государственное бюджетное
учреждение культуры «Академический проект»
«Оренбургская областная универсальная
научная библиотека им. Н.К. Крупской»
Москва, 2022

ДЛЯ КОГО И О ЧЕМ НАПИСАНА ЭТА КНИГА

Кинематограф у нас в стране любят все. Пожалуй, я не ошибусь, если скажу, что воспитание человека в значительной степени зависит от кинематографа. Кинематограф оказывает громаднейшее влияние на все стороны жизни, и особенно на молодежь. Когда кинематограф работает плохо, то тем самым молодежь лишается очень важного орудия для воспитания ее мыслей, ее морально-нравственных устоев, ее общественного настроения. Когда появляется даже одна хорошая картина, мы видим, что она иной раз производит такое действие на молодежь, какое не могла бы произвести даже армия агитаторов, газетных работников и т. д. Каждый кинорежиссер, сценарист, киноактер знает, какой интерес вызывает кинематограф и все виды кинематографических профессий. Где бы нам, киноработникам, ни приходилось выступать, мы получаем десятки записок с просьбой ответить на тот или иной вопрос, касающийся кино и людей, работающих в нем. Я получаю множество писем. Мне пишут солдаты и учащиеся средней школы, колхозники и театральные актеры, инженеры и рабочие. Одни спрашивают, как можно сделаться киноактером или кинорежиссером; другие интересуются, какую литературу по кино можно прочесть; третьи присылают свои сценарии или просят совета, как писать сценарии.

Трудно ответить на такой поток писем. Ведь каждый из пишущих ждет, что я ему отвечу сам, расскажу ему то, что знаю я — режиссер и киносценарист. Поэтому я решил написать эту книгу. Я постараюсь рассказать в ней то, что

думаю и знаю о работе режиссера в кино, о сценарии и вообще о кинематографе.

Книга эта рассчитана на широкого читателя. Мне хотелось бы, чтобы она прежде всего принесла пользу всем, кто любит и интересуется нашим делом, не работая в нем профессионально. Таких людей очень много.

В нашей стране стремительно растет сеть любительских кинокружков. Уже десятки тысяч людей занимаются кинолюбительством. Снимая кадры и склеивая их, они подчас почти ничего не знают о сложной, трудной и многообразной профессии кинорежиссера и кинооператора. Все постигается ими на практике.

Итак, книга эта адресована тем, кто занимается кинолюбительством.

Но есть люди (и таких тоже немало), которые не имеют дела с узкоплечным аппаратом и, тем не менее, любят кинематограф, интересуются им и хотят знать об этом искусстве как можно больше. Не раз мне приходилось встречаться с кинозрителями, которые обнаруживали превосходное знание кинокартин, могли перечислить не только актеров советского и зарубежного кино (актеров знают, пожалуй, чуть ли не все), но и режиссеров, и операторов, и кинодраматургов. Многие из этих людей разумно и глубоко судят о картинах.

Среди писем, которые я получаю, немало написано именно такими зрителями. Они интересуются кинематографической литературой, и вопросы их в основном сводятся к тому, что прочитать о кинематографе, что прочитать о кинорежиссуре, что прочитать о сценарном деле. Любя кинематограф, эти люди хотят узнать его ближе и подробнее, хотят понять, как делается кинокартина, как работают кинематографисты, создавая свои фильмы. Я надеюсь, что эта книга поможет и этого рода любителям кинематографа.

Немало писем я получаю от работников смежных искусств — от театральных актеров, которые хотят сниматься в кино или просто интересуются смежным видом творчества, от работников других искусств, тянущихся к кинематографу, от начинающих писателей, от участников драмкружков. Может быть, когда-нибудь они и придут к нам. Все они хотят знать специфику киноработы. Я рассчитываю, что эта книга принесет известную пользу и этой группе читателей.

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

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

Беседа первая

ЧТО ТАКОЕ КИНОРЕЖИССЕР

1

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

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

Инженер, выполнивший дипломный проект, немедленно может начать работать по специальности. Он идет на производство в качестве инженера. Режиссер, защитивший дипломную кинокартину, вовсе не обязательно получает после этого самостоятельную постановку, ибо даже съемка дипломной картины еще не означает, что он завершил

Беседа вторая

ВЕЛИКИЙ НЕМОЙ

Трудно сейчас найти в нашей стране, да и во всем мире, молодого человека, который мог бы представить себе жизнь без кинематографа. Кинематограф стал неотъемлемой частью человеческой культуры. Во всем мире эстетическое и моральное формирование молодежи происходит под влиянием кинематографа столь же сильным, как влияние литературы. А между тем люди моего возраста еще помнят первое появление в России так называемых электротеатров или иллюзионов, которые именовались тогда «чудом XX века».

Кинематограф был изобретен Люмьером во Франции в конце XIX столетия. Для того чтобы это изобретение могло появиться на свет, потребовалось очень много открытий, сделанных человечеством за последнее столетие.

Первые кадры, которые сняли братья Люмьер, стали сенсацией своего времени — человек был потрясен явлением движущейся фотографии.

Первые кадры кинематографа были документальными. В них сразу же обнаружили многие могучие свойства нашего искусства, и прежде всего — необыкновенная сила в передаче явлений жизни. Но, к сожалению, эффект, который произвел кинематограф, немедленно привлек к нему внимание дельцов и коммерсантов. Кинематограф тотчас же был превращен в вульгарное средство наживы.

Для этого самым простым оказалось снимать простейшие сюжетики, которые разыгрывались второсортными актерами. Кинематограф был превращен в ярмарочный аттракцион, в балаган, и первые его сеансы ничего общего с искусством не имели. В семью древних, устоявшихся, величественных и благородных искусств, таких, как поэзия

Беседа третья

ЧТО ПРИНЕСЛО С СОБОЙ ПОЯВЛЕНИЕ ЗВУКА В КИНО

1

Появление звука резко изменило весь характер нашего искусства. Кинематограф получил новое могучее оружие — слово. Содержание кинокартин значительно обогатилось. Человек на экране получил возможность глубоко мыслить. Весь разнообразный мир звука вторгся в немую сферу кинематографа. Это была действительно революция, совершенно не похожая на появление цвета, стереофонии или широкого экрана.

И хотя, казалось бы, режиссерам сразу стало легче, казалось бы, сразу отпала самая большая трудность — трудность перевода всего содержания жизни в немое, беззвучное действие, на первых порах звуковой кинематограф, приобретая слово, потерял вместе с тем многое из былой выразительности.

Как только на экране появился говорящий актер, он властно потребовал места и времени для себя. Оказалось, что с диалогом нельзя обращаться так произвольно, так резать на кусочки, так монтировать, как мы резали на кусочки и монтировали немое действие. Логика развития речи стала диктовать построение сцены. Режиссер вынужден был уступить многие позиции актеру.

Что значит «уступить» многие свои позиции?

Дело в том, что немое кино выработало совершенно особенную фигуру режиссера — фигуру единовластного диктатора в фильме. Ведь строя немое действие из мельчайших частиц, из коротких однозначных кадров, он сво-

Беседа четвертая

ЧТО ТАКОЕ КАДР

1

Картина состоит из кадров. Кстати, слово «кадр» имеет несколько значений. Кадром мы называем отрезок пленки, снятый с одной точки или в едином движении камеры — от склейки до склейки. Кадр может быть и длинным, и коротким.

Кадром мы называем также композицию изображения, установленную при помощи камеры. Режиссер говорит оператору: «Поставьте кадр» или «Возьмите в кадр вот это дерево». Это значит, что оператор должен поставить камеру так, чтобы в композицию изображения вошло данное дерево.

И, наконец, кусочек пленки длиной в четыре перфорации — единица движущейся ленты — тоже называется кадром или кадриком.

Сейчас мы будем говорить о кадре как о куске сцены, снятой с единой точки (движущейся или неподвижной).

Предположим, я снимаю сцену так: видна вся комната, в глубине в дверь входит человек. Подходит к столу. Берет в руки книгу. Вслед за тем показывается крупно обложка книги. На ней написано: «А. Толстой. "Война и мир"».

Эта сцена склеена из двух кадров. Сначала был снят общий план комнаты, аппарат стоял в самом конце ее — видны были и стены, и дверь, и стол. Когда человек подошел к столу и взял в руки книгу, режиссер сказал: «Стоп», — оператор передвинул камеру к самому столу. Режиссер установил руку и книгу так, чтобы можно было

Беседа седьмая

МИР, СНЯТЫЙ С ДВИЖЕНИЯ, И МИР, СНЯТЫЙ МОНТАЖНО

Прежде чем перейти к изложению основных видов кинематографической мизансцены и мизанкадра, нам нужно побеседовать о тех возможностях, которые дает кинорежиссеру рассмотрение мира в системе кадров, снятых с движения, и что дает традиционная монтажная киносъемка, то есть изложение действия в ряде кадров, снятых со статических точек. Это очень разные методы.

Монтаж статических кадров появился как только были сняты два первых кинематографических изображения, как только изобретатель кинематографа склеил их. Два склеенных кадра — это уже монтаж в самом простейшем виде.

Съемка с движения возникла много позже. Вначале она занимала в кинематографе ничтожное место, ею пользовались очень редко. Постепенно съемка с движения стала практиковаться чаще, а с возникновением звукового кинематографа динамические методы съемки — всевозможные панорамы, проезды, наезды, отъезды, повороты, подъемы и опускания камеры — стали внедряться все интенсивнее и интенсивнее. Появились картины, в которых уже большинство кадров снято движущейся камерой. Я видел даже картину, в которой нет ни одного кусочка, снятого с неподвижной точки. Камера все время блуждает.

Некоторые режиссеры, в том числе очень талантливые и очень крупные, считают, что, по сути говоря, монтаж сегодня — это скорее печальная неизбежность, чем органическое свойство кинематографа.

Вторжение в жизнь широкого экрана во всех его вариантах сулит и дальнейшее наступление на монтаж. Широ-

ПАМЯТИ СЕРГЕЯ МИХАЙЛОВИЧА ЭЙЗЕНШТЕЙНА

Только великие эпохи, эпохи могучих народных движений, выдвигают великих людей. Сергея Эйзенштейна создала Октябрьская революция. Он начал свою сознательную деятельность в первые годы революции. Сначала театральный художник, затем театральный режиссер, он бился в тесных рамках театра, ломал и сокрушал этот театр, в котором не мог поместиться, не мог развернуться его огромный темперамент. Эйзенштейн перемешивал театр с цирком, драму с клоунадой, натурализм с эксцентрикой. Он ломал все, что попадалось ему под руку на зрелищных подмостках, но ломал не для того, чтобы сломать, а для того, чтобы рассмотреть, что там внутри. Как большой гениальный ребенок, он разбирал на части театральное зрелище и демонстрировал его обломки издавшей виды Москве первых лет революции.

Это была бурная и короткая школа Эйзенштейна — театрального режиссера. Он сделал всего несколько постановок, каждая из которых была отрицанием предыдущей и каждая из которых была прыжком вперед — от «Мексиканца» к «Мудрецу», от «Мудреца» к «Противогазам».

Какими бы эксцентрическими ни казались сегодня работы театрального Эйзенштейна, они сделали для него главное: он нашел в них элементы своего будущего кинематографа — монтаж могучих зрелищных ударов-аттракционов, внезапные переходы от драмы к острому сарказ-

БОРИС ВАСИЛЬЕВИЧ ЩУКИН

Лет двадцать пять назад мне выпало на долю счастье работать в двух картинах с такими поистине необыкновенными актерами, как Борис Васильевич Щукин и Василий Васильевич Ванин. Оба они умерли на самом высоком подъеме своего мастерства. И чем глубже в прошлое уходит память о работе с этими замечательными художниками и прекрасными людьми, тем яснее становится для меня огромная роль, которую они сыграли в моей жизни. В особенности это относится к Б. В. Щукину. Не преувеличивая, можно сказать, что работа с Щукиным была для меня школой актерской режиссуры и вместе с тем школой отношения к искусству актера. Поэтому я могу с гордостью назвать Щукина в числе своих учителей.

Щукин в образе Ленина завоевал всенародную и непреходящую любовь. Нынешние поколения зрителей уже не могут отделить образ Ленина, созданный Щукиным, от образа самого Владимира Ильича, — даже голос Щукина считается ленинским голосом.

Но в самое последнее время, в связи с появлением новых пьес и фильмов о Ленине, мне довелось слышать споры о щукинской трактовке образа Владимира Ильича.

Суть «ревизии» вкратце сводится к тому, что Щукин якобы утрировал некоторые «странности» во внешних манерах Владимира Ильича. Один товарищ говорил примерно так: «При всем блеске исполнения, Щукин не был достаточно сдержан в подходе к великому образу гения пролетарской революции».

Эти возражения заслуживают серьезного внимания, ибо речь идет о принципиальнейшем вопросе, имеющем большое значение для нашего дела, для советского искусства в целом.

ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ВАНИН

Мое знакомство с В. В. Ваниным произошло в неожиданных, чисто кинематографических обстоятельствах. В то время я, молодой режиссер, начинал снимать картину «Ленин в Октябре». Сроки мне были даны необыкновенно короткие: начав снимать эту огромную картину 12 августа, я должен был закончить ее в октябре, с тем чтобы картина вышла на экран 7 ноября — в дни 20-летия Великой Октябрьской революции.

Щукин должен был приехать к 1 сентября. За восемнадцать дней августа мне нужно было снять почти все сцены картины, не связанные с образом Владимира Ильича Ленина. Я начал со сцены на Обуховском заводе, где председатель завкома Матвеев встречает представителей эсеровского правительства, информирует заводских большевиков о том, что готовится вооруженное восстание, и т. д.

Ванина я тогда лично не знал, я видел его несколько раз в театре и, признаться, совсем не был уверен в том, что он может исполнить роль Матвеева. Матвеев представлялся мне прежде всего мужчиной более крупным, уверенным в себе, более внешне типичным питерским пролетарием. Как видит читатель, я представлял Матвеева более традиционно и поэтому на роль эту выбрал другого актера, который и начал сниматься. Прошло два съемочных дня, а на третий случилось так, как бывает порой только у нас на кинопроизводстве: приехав на студию, я обнаружил в гримерной Ванина. Оказалось, что исполнитель роли Матвеева внезапно и тяжело заболел, и мой режиссер Дмитрий Иванович Васильев за ночь успел договориться с Ваниным, вручил ему сценарий, пригласил на студию

СОДЕРЖАНИЕ

Беседы о кинорежиссуре	3
Для кого и о чем написана эта книга	5
Беседа первая. Что такое кинорежиссер	9
Беседа вторая. Великий немой	33
Беседа третья. Что принесло с собой появление звука в кино	49
Беседа четвертая. Что такое кадр	62
Беседа пятая. От сценария к кадру. От кадра к картине	83
Беседа шестая. Мизансцена в театре и в кино	108
Беседа седьмая. Мир, снятый с движения, и мир, снятый монтажно	130
Беседа восьмая. Виды кинематографической мизансцены	145
Беседа девятая. Монтаж	164
Беседа десятая. Драматургия кино. Композиция сценария и фильма	184
Беседа одиннадцатая. Актер в кино	213
Беседа двенадцатая. Изобразительное решение фильма ...	242
Беседа тринадцатая. Я иду в неизвестное	259
Фильмография	275
Беседы о кино	281
Как я стал режиссером (автопортрет)	283
Памяти Сергея Михайловича Эйзенштейна	296
«Мать»	301
Борис Васильевич Щукин	305
Василий Васильевич Ванин	333

Конец ознакомительного фрагмента

Уважаемый читатель!

**Размещение полного текста данного
произведения невозможно в связи с ограничениями
по IV части ГР РФ.**

**Эту книгу вы можете почитать в Оренбургской
областной универсальной научной библиотеке
им. Н. К. Крупской по адресу: г. Оренбург,
ул. Советская, 20; тел. для справок: (3532) 60-61-28**