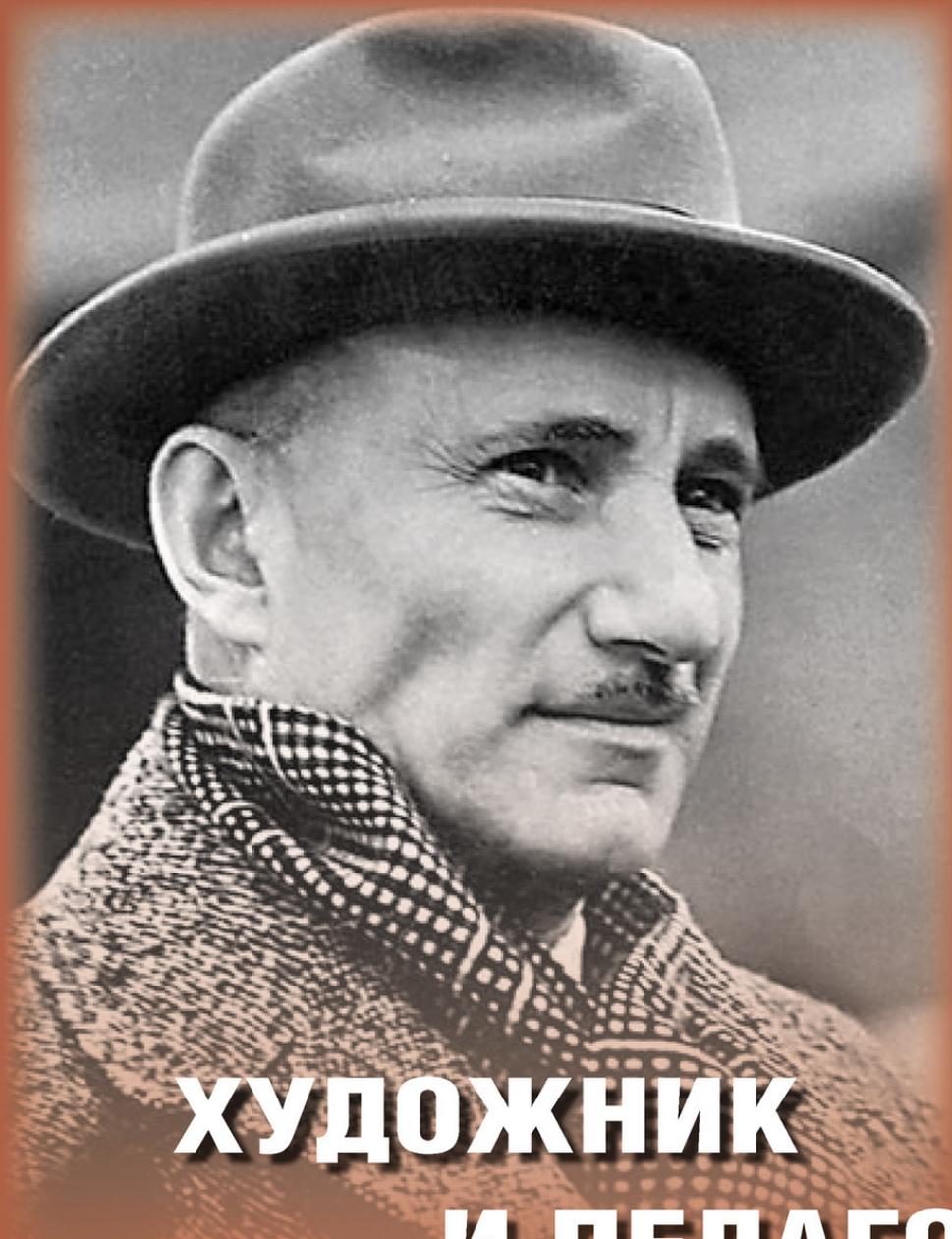


СЕРГЕЙ АПОЛЛИНАРИЕВИЧ ГЕРАСИМОВ



**ХУДОЖНИК
И ПЕДАГОГ**

к 110-летию со дня рождения



Сборник статей

**Сергей Аполлинариевич
Герасимов: художник и педагог.
К 110-летию со дня рождения**

«ВГИК»

2016

УДК 778.5с(092)1
ББК 85.373(2)

Сборник статей

Сергей Аполлинариевич Герасимов: художник и педагог. К 110-летию со дня рождения / Сборник статей — «ВГИК», 2016

ISBN 978-5-87149-200-0

Сборник посвящен 110-летию со дня рождения выдающегося режиссера, актера, сценариста, педагога и общественного деятеля Сергея Аполлинариевича Герасимова, чье имя носит Всероссийский государственный институт кинематографии. Книга предназначена для всех любителей кино.

УДК 778.5с(092)1
ББК 85.373(2)

ISBN 978-5-87149-200-0

© Сборник статей, 2016
© ВГИК, 2016

Содержание

С.А. Герасимов	10
Рождение замысла	11
Работа над фильмом	14
Мастерская	20
Конец ознакомительного фрагмента.	26

К 110-летию со дня рождения. Сергей Аполлинариевич Герасимов: художник и педагог. Сборник

Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова



Составители:

М.О. Воденко

И.А. Звездинцева

А.П. Николаева-Чинарова

М.А. Ростоцкая

Е.А. Русинова

Н.Г. Чертова (подбор фото)

М.С. Логинова (техническая обработка материалов)

В издании использованы материалы РГАЛИ, музея киностудии им. М. Горького, лаборатории отечественного кино ВГИКа; книги «Послесловие» (М.: ВГИК, 1996), «С.А. Герасимов: творческое и педагогическое наследие» (М.: ГФФ РФ, 2005).

Имя выдающегося кинорежиссера Сергея Аполлинариевича Герасимова неразрывно связано с Всероссийским государственным институтом кинематографии, где он проработал с 1944 по 1985 год. Его методы преподавания продолжили традиции Первой госкиношколы и заложили фундамент для дальнейшего развития отечественного кинообразования. С.А. Герасимову принадлежит идея создания режиссерско-актерских мастерских, в работе с которыми раскрылся его уникальный педагогический дар. Из творческих мастерских С.А. Герасимова вышло несколько поколений замечательных актеров и режиссеров, чьи работы в кино стали неотъемлемой частью отечественной культуры. Под руководством Мастера уже во ВГИКе начали формироваться профессиональные биографии С. Бондарчука, Л. Кулиджанова, К. Муратовой, Т. Лиозновой, И. Губенко, А. Рогожкина, И. Макаровой, Н. Фатеевой, Н. Мордюковой, С. Никоненко, Л. Гурченко, З. Кириенко, И. Бондарчук, Н. Белохвостикой, И. Еременко и многих других его учеников.

В юбилейный год 110-летия со дня рождения Сергея Аполлинариевича Герасимова мы с особым трепетом обращаемся к его наследию, его педагогическому опыту. Сегодня ВГИК идет в ногу со временем, но уроки С.А. Герасимова не теряют своей актуальности и педагогической значимости. Мастерские как «критерий жизни, искусства, человеческих отношений, потребностей, интересов, оценок» продолжают жить и воспитывать новых кинематографистов, готовых, как учил С.А. Герасимов, постигать многосложность современного мира, поднимать актуальные проблемы времени. Эта преемственность поколений – одна из важнейших особенностей ВГИКа, который не случайно носит имя Сергея Аполлинариевича Герасимова.

Ректор ВГИК

В.С. Малышев



Сергей Аполлинариевич Герасимов
(21.05.1906-28.11.1985)

Автобиография. Гербасимов Сергей Аполлинариевич
Родился в 1906 г. в с. Шляхине. Отец, Владимир
Иванович, работал в то время в техникуме.
Сначала на классном заводе не учил. Потом
уже похитил в техникуме. Вступил в комсомол
вместе с отцом. Занимался за счет отца
художественными занятиями. Отец ушел на фронт
в 1917 г. Учился в школе. Потом в техникуме
работал на заводе. Потом в техникуме.
В 1924 г. учился в школе. Потом в техникуме
учился в Е. И. Мухоморова (Свердловск)
в 1927 г. Снова учился в Крайнем. Там
работал на заводе. Потом в техникуме.
Учился в школе. Потом в техникуме.
Много работал в Свердловске в РКК. Потом
в техникуме. Учился в школе. Потом в техникуме.
В техникуме учился в школе. Потом в техникуме.
Сначала учился в школе. Потом в техникуме.
Нам очень хотелось учиться. Получил образование в
Техникуме. Потом в техникуме.

Режиссерским дебютом Герасимова можно признать комедию «Двадцать два несчастья» (1930), которую он поставил вместе с С. Бартевым. Последующие два фильма «Сердце Соломона» и «Люблю ли тебя?» были в творческой биографии не более чем поиском своего стиля.

Подлинным началом режиссерской биографии стала картина «Семеро смелых» (1936), сделавшая имя Герасимова знаменитым. Каждая следующая его картина, будь то размышления на современные темы, экранизация или историческое полотно, становилась событием в жизни страны. Он создал около 30 художественных фильмов, большинство из которых вошли в золотой фонд кинематографа: «Комсомольск», «Учитель», «Маскарад», «Молодая гвардия», «Сельский врач», «Тихий Дон», «Люди и звери», «Журналист», «У озера», «Любить человека», «Дочки-матери», «Красное и черное», «Юность Петра», «Лев Толстой».

Почти все фильмы Герасимов поставил по собственным сценариям. Он был самобытным кинематографическим писателем, автором вдумчивой, неторопливой прозы. Считал литературу всеобъемлющим и универсальным способом художественного постижения мира, парадигмой культуры. Кумирами в искусстве были Пушкин, Лермонтов, Толстой, Стендаль, Шолохов, Заболоцкий, Фадеев...

От своих учителей он унаследовал страстную педагогическую увлеченность. Воспитание будущих режиссеров и актеров сначала в Ленинграде с 1944 г. в Москве, во ВГИКе, стало для Герасимова неотъемлемой частью жизни в кинематографе. Будучи профессором ВГИКа (с 1946), доктором искусствоведения (с 1966), Герасимов вырастил несколько поколений талантливых кинематографистов, среди которых С. Бондарчук, Л. Кулиджанов, К. Муратова, Т. Лиознова, Ю. Егоров, Н. Губенко, В. Ордынский, Я. Сегель, А. Манасарова, С. Самсонов, А. Салтыков, С. Никоненко, Р. Григорьева, Ю. Григорьев, Б. Токарев, А. Рогожкин, а также Н. Рыбников, Л. Гурченко, К. Лучко, З. Кириенко, А. Ларионова, И. Макарова, Л. Шагалова, Н. Меньшикова, К. Румянова, Л. Федосеева-Шукшина, Н. Фатеева, Л. Лузина, Г. Польских, Ж. Болотова, Ж. Прохоренко, Н. Аринбасарова, Н. Белохвостикова, Н. Бондарчук, Н. Гвоздикова, Е. Жариков, Н. Еременко, В. Спиридонов, Л. Вдовиченко, М. Левтова. Внес серьезный вклад в формирование педагогической традиции. Уже в первом кинофильме «Семеро смелых» снимались его ученики – П. Алейников, И. Кузнецов, В. Телегина. Тесное сотрудничество с учениками и совместная работа с ними станут в дальнейшем неотъемлемой частью его творческого кредо.

Основную педагогическую и режиссерскую задачу он формулировал кратко: «Постижение реального человека в реальной исторической среде». Определяющими ориентирами деятельности стали активность гражданской и нравственной позиции, обостренное внимание к актуальным, общественнозначимым проблемам времени. Герасимов вошел в историю кино как выдающийся мастер реалистического направления, высоко почитавший достижения мировой культуры, внимательно разрабатывавший психологические образы своих героев, людей самоотверженных, цельных, духовно богатых...

Выступал как теоретик кино. Обобщение педагогического и режиссерского опыта нашло отражение в книгах, статьях, многочисленных выступлениях.

Во время Великой Отечественной войны являлся директором Центральной киностудии документальных фильмов. После войны долгие годы возглавлял одно из творческих объединений на киностудии детских и юношеских фильмов им. М. Горького, заведовал объединенной кафедрой режиссуры художественного кино- и телефильма и актерского мастерства во ВГИКе. Был членом президиума Комитета по Ленинским и Государственным премиям СССР в области литературы, искусства и архитектуры, секретарем правления Союза кинематографистов СССР, членом редакционных коллегий журналов «Иностранная литература» и «Искусство кино», председателем Комитета по эстетическому воспитанию Министерства высшего и среднего специального образования СССР. Как академик Академии педагогических наук

СССР руководил Советом по эстетическому и нравственно-этическому воспитанию. Был членом Советского комитета защиты мира и членом Всемирного Совета Мира...

Неоднократно избирался депутатом Верховных Советов СССР и РСФСР...

Герасимов удостоен званий Народного артиста СССР (1948), Героя Социалистического Труда (1974), многих государственных наград, четырежды лауреат Государственной премии СССР (за кинофильмы «Молодая гвардия», «Освобожденный Китай», «Тихий Дон», «У озера», лауреат премии Ленинского комсомола (1970), лауреат Ленинской премии (1984).

Умер 28 ноября 1985 г. В 1986 г. Всесоюзному государственному институту кинематографии присвоено имя С.А. Герасимова.

С.А. Герасимов

Рождение замысла
Работа над фильмом
Мастерская
Творческий метод
Самопознание

Рождение замысла

Все, чем мне хочется заниматься сейчас в искусстве и что я бы хотел передать вам, исходит из этой предпосылки: научиться так владеть средствами искусства, чтобы помогать людям жить, а не вселять в них страх, отвращение к жизни.



С.А. Герасимов на съемках

Самый распространенный вопрос при встречах со зрителями в самых различных аудиториях: «Как у вас рождается тот или иной замысел?» Общий генезис можно очертить так – полемическое начало, желание вмешаться в жизнь, высказать свою точку зрения по поводу того, что тебя сердит, раздражает или восхищает, – отсюда рождается не только пафос спора или пафос выражения мысли, но и сама мысль. То есть она складывается уже в виде каких-то более или менее отчетливых, даже сюжетных связей, где всплывают какие-то запрятанные в копилку памяти воспоминания, картины жизни, которые в этот момент помогают формированию образа. Иной раз мелькающие картины воспоминаний не укладываются в образы, тогда ты откидываешь их, но если они сколько-то устойчивы, то они вновь встают перед тобой и ты к ним возвращаешься, да еще и не раз.

К каждой новой работе приступаешь, думая о том, что наше дело – стремиться создавать фильмы, обладающие запасом прочности. Прочности художественной, мировоззренческой, нравственной. Желание и надежда успешно справиться с этой задачей придают силы.

Художник-реалист, познающий действительность, прежде всего дитя своего века. В его распоряжении весь огромный запас сведений и представлений, которые предлагает ему современная научная мысль для всестороннего исследования своего художественного предмета жизни. И весь талант его, то есть способность к творчеству, непосредственно зависит от его индивидуальной способности верно разобраться в том, что происходит в окружающем его мире.

Здесь, разумеется, не следует ставить знак равенства между осведомленностью и талантом. Художественный талант обязательно включает в себя помимо способности к рациональному познанию мира способность обостренно чувственно реагировать на красоту и уродство, ложь и правду и в процессе художественного отображения жизни не только анализировать явления, факты, процессы, но и стремиться к синтезу, без которого невозможно художественное постижение факта.

Как-то, прослеживая путь от фильма к фильму, я с удивлением заметил, что все сценарии, если не написаны, то задуманы обязательно в экспедициях, поездках, чаще всего в процессе съемок предыдущих картин. Некая эстафета впечатлений, размышлений... Вероятно, тут есть какая-то общая закономерность, прямое подтверждение, что жизнь командует искусством в любых его формах и связях. Можно, пожалуй, именно таким путем – продвигаясь от замысла к замыслу – установить истинную природу реализма как зеркала жизни.

Я считаю почти все работы в какой-то степени автобиографическими. Сейчас, особенно в последние годы, кинематограф отчетливо повернулся в сторону так называемого потока жизни. Но поток жизни, если его по-настоящему исследовать, всегда содержит свою драму, и именно через драму, через конфликт вы постигаете суть. Поэтому я бы сказал иначе: надо иметь в виду не поток, а драматургию жизни.

Приучите себя честно наблюдать, всматриваться – все интересно в этом мире. Все интересно, к чему бы вы ни обратились, только извольте рассматривать избранный вами предмет в реальных своих параметрах, не придавайте с налету конкретной истории или реальной судьбе округлой всеобщности, которая нередко выдается за всеобщее художественное, видите ли, обобщение. Да не обобщение это никакое, это копеечная схема, надоедливая барабанная трескотня, за которой ничего не стоит, кроме всем известных общих мест. Незачем торговать таким товаром, незачем зрителю платить деньги, отдавать свой кровный полтинник для того, чтобы с первого кадра знать, что будет дальше и чем все кончится.

Немало сил приходится израсходовать для того, чтобы высмотренное и понятое явление передать в искусстве не упрощенно, а в его реальной сложности и полноте.

Образ складывается у каждого по-своему, вызревает, видимо, по каким-то общим законам, но эти законы еще не познаны. Сколько раз я пытался проследить, как пришел к тому или иному решению – в сценарии, в фильме, и никогда, будучи искренним перед самим собой, не мог до конца уточнить тот момент, когда некая абстрактная мысль приобретала конкретную форму и становилась уже литературным фактом или экранным воплощением. Уловить это трудно. Но стремиться к постижению закономерностей творческого процесса необходимо.

Процесс создания сценария безгранично разнообразен. И результат – сам сценарий – не есть стандартная отливка канонической формы. Мои собственные сценарии я не мог бы, разумеется, назвать художественно законченными повестями и романами, но сам-то я внутренне тяготел именно к этим литературным жанрам, так как долго находился, да, может, и сейчас в известной степени нахожусь под влиянием идеи, что кинематограф есть более всего ожившая литература. Поэтому для меня в сценарии, в собственной записи, всегда важны как бы побочные для кинематографа, необязательные, но мне необыкновенно дорогие характеристики окружающих обстоятельств, даже описание природы, вроде бы бессмысленные для себя, для режиссера, знающего, что натура (часто уже выбранная или хорошо представляемая) скажет куда больше, чем записанное слово. Но эти сугубо литературные факты имеют существенное значение не с точки зрения состава и изложения материала будущей картины, а с позиции постижения этого материала в определенном стилевом направлении.



Съемочная группа фильма «Молодая гвардия» с краснодонцами. 1948 г.

Мастерство режиссера и актера театра и кино рождается не из владения какими-то имманентными приемами исполнения, а прежде всего – из глубокого проникновения в жизнь, из знания отображаемой действительности в ее развитии, во всей присущей ей конкретности. Средства воплощения действительности в искусстве актера и режиссера не существуют сами по себе – они рождаются органически из знаний этой действительности. Когда отображаемая действительность оказывается для актера и режиссера полностью понятной как в главных, решающих своих тенденциях, так и в мельчайших своих конкретных проявлениях, тогда режиссерская и актерская техника приобретает ту базу, без которой она ни существовать, ни развиваться не может.

Это положение надо либо целиком принять, либо целиком отвергнуть, ибо иначе нельзя определить свою позицию в дискуссии. Мы, например, убеждены, что вся творческая техника актера представляет собой высокоразвитую способность образно и правдиво воссоздавать поведение человека со всей последовательностью его мышления, со всей логикой его поступков, со всей способностью к сознательной, деятельной общественной жизни и борьбе за стоящие перед ним жизненные цели.

Всякий раз, как мы приступаем к съемкам фильма, я напоминаю себе и своим товарищам, что нельзя забывать о зрителях, нельзя подходить к фильму с позиции цехового снобизма или делать кино, посвистывая и подпрыгивая, между двумя звонками. Ничего так не получится – и будешь только ты сам себя называть мастером. В кино потрудиться надо, изрядно потрудиться...

Работа над фильмом

Для меня литературный период работы над фильмом, то есть написание сценария, представляет наибольший интерес. Это период счастья, я бы сказал, или, точнее, счастливых иллюзий – в это время я мысленно представляю себе некий идеальный вариант фильма. Это ощущение максимальной радости, потому что здесь все бескомпромиссно. Но я люблю и съемку, хоть знаю, что компромиссы неизбежны при переходе фильма из умозрительного состояния в пластический образ, когда все материализуется различными средствами, и прежде всего силами актеров, имеющих право на свой голос, на свою пластику, на свои предрассудки, свой способ прожить тот или иной кусок написанного тобой текста. Каждый что-то привносит и что-то уносит. Зная это, я иду на съемку с предощущением того, что сейчас что-то должно произойти, может быть – что-то утратится, быть может – случится новое, непредвиденное открытие.

Я люблю природу – или, как говорим, «натуру» – больше, чем павильон. Потому что сама природа может что-то по-своему истолковать, во что-то вторгнуться.

Работа – потребность, которую надо считать благословением человеческим. Конечно, работоспособность не всегда совпадает со способностями к определенному виду творчества, но сам по себе этот дар представляет собой основу таланта. А если есть и потребность трудиться на своем поприще и способность к этому, тогда вы видите счастливого человека. Другое, более высокое счастье для человечества изобрести трудно, а может быть и невозможно.

На мой взгляд, в искусстве, чтобы получалось, надо работать не легкомысленно, но легко и весело. Во всяком случае, я стараюсь свой коллектив настраивать на такой лад: мол, только, ради бога, не хмурьте лобик, не изображайте здесь каторжный труд.



Рабочий момент съемок

Не будьте лицемерами, не думайте, что ваш день на съемочной площадке подобен тому, будто вы соль грузили. Попробуйте погрузить соль, тогда поймете разницу. Не кокетничайте и не пустословьте. Это же великое наслаждение, когда ты трудишься с удовольствием, когда владеешь своим делом, когда искусство тебе подчиняется.

Другое дело, что труд на съемке, да и в монтажной, короче – на протяжении всей постановки требует от всего коллектива баззаветной и полной отдачи, что сцены, которые даются с трудом, в конце концов относишь к лучшим в фильме. А то, что рождается экспромтом, безболезненно, часто оказывается куском слабым, потом разочаровывает, обнаруживает свою тривиальность. Слишком на поверхности лежало, слишком легко досталось.

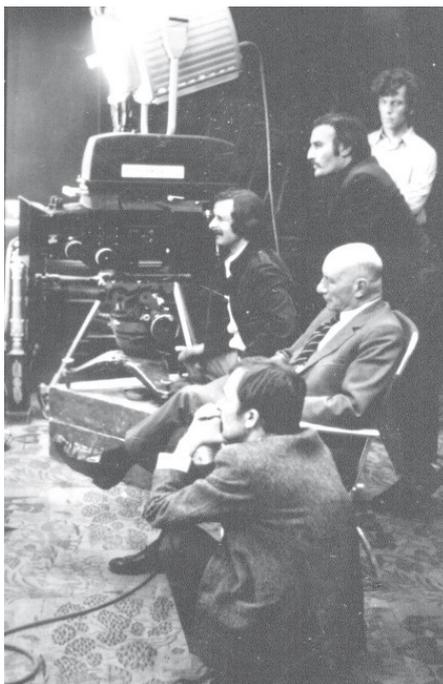


На киностудии

То же самое и со сценарием: иной раз переписываешь, и отнюдь не вследствие только указаний редактора. Главный критерий – уровень точности действия образа, слова. А это сразу не дается. Тут надо потрудиться. Меня всегда смешит напыщенная поза некоторых молодых авторов, которые, принося рукописи, заявляют: «Я написал!» Это, мол, объективный факт литературы, извольте с ним считаться, поскольку я потратил себя, чтобы вывести эти иероглифы-буквы. Как написано – так и будет. И не иначе. Откуда это копеечное чванство и самоуверенность?! Я бы всем начинающим посоветовал как учебное пособие посмотреть удивительную научно-популярную картину Сергея Владимирского «Рукописи Пушкина», снятую еще до войны. Она насквозь пронизана пафосом взыскательного творчества. Скажем, в «Медном всаднике» Пушкин ищет образ в первых строфах: «И запируем на свободе». Потом он переделывает: «запируем» на «заторгуем» и снова «запируем». Так возникает два разных поворота истории, более того – два разных субъекта истории. Что же было дороже Петру: торговать на просторе или пировать на просторе? Одним словом надо было решить главную тенденцию его натуры. И он пишет окончательное: «И запируем на просторе».

Таким образом и слагается – в трудах и поиске – художественный процесс. В постоянной, нарастающей взыскательности. И смотришь: то, что годилось лет десять-пятнадцать тому назад, проходило на «ура», теперь уже не годится. Даже если мы будем с ностальгической слезой утверждать, что те картины были лучше, что мы их делали живее и искреннее, – этим не утешиться. Время проходит – оно самый взыскательный критик, от него не убежишь.

Я – за то, чтобы искусство удивляло. Весь вопрос – чем удивлять. Многие современные фильмы огорчают именно потому, что авторы их как бы и не стремятся удивить зрителей, разве что по мелочам. Не стремятся поразить феноменальностью личности, то есть тем, ради чего живет искусство. Не могут или не хотят предложить нашему вниманию нечто своеобразное, неожиданное и неповторимое – прежде всего в характерах и в отношениях людских.



В павильоне киностудии им. Горького

Главное – не копируйте быт. Старайтесь различать быт и события в их неразрывной связи. Чтобы событие приобрело трехмерность, объемность, чтобы не выглядело оно произвольно надуманным, вымученным, надо воссоздать живую среду, притом по логике того или иного избранного вами жанра. Но если вам удалось воссоздать быт лишь в интересах житейского правдоподобия, а событием вы пренебрегли – задачи искусства остаются нерешенными.

Событие – это необязательно нечто катастрофическое: авария, смерть, трагическая схватка двух противостоящих сил. Событием может стать открытие человека, откровение человека, обнаружение в себе того, что он раньше и не предполагал. Возьмем такой пример: допустим, пришел сын или муж домой, открыл своим ключом дверь, вошел и увидел спящей женщину – мать или жену. И вдруг (не вдаюсь в возможные подробности действия) он почувствовал всю меру своей вины, которая в определенном значении неизбежно сопутствует человеку на жизненном пути в отношении близких, даже если человек он порядочный, даже если он ничего преступного не совершил. Если у вас когда-нибудь произойдет что-то подобное, вспомните об этом разговоре. В жизни так бывает, когда вы видите на лице незащищенной, спящей женщины все следы возраста, усталости, пережитых страданий, то есть то, что она привыкла прятать от окружающих. И тут может перехватить горло, и человек может упасть на колени и сказать: «Милая моя, прости меня за все!» Если он на это не способен – он еще не до конца человек. Вот вам и событие. И если человек оказывается не способным на такое потрясение – это тоже событие, достойное отзвука в зрительном зале.

Можно дать простейшую дефиницию: быт – это все, что представляет собой повседневная жизнь людей в масштабах семьи или всего общества. Или короче, как рабочее определение: это предметы и явления повседневности.

Вступая в жизненный поток, художник неизбежно сталкивается с инертностью и косностью еще многих и многих сторон жизни. И тут его обязанность не обходить глухие тупики, а, засучив рукава, браться за дело, если он на самом деле имеет целью своей улучшение окружающего мира. Отсюда уважение к факту и к собственной авторской позиции. Отсюда недоверие к сложившимся априорным представлениям вокруг факта, среди которых всегда немало привычного, удобного вранья.



На съемках фильма «Красное и черное». 1976 г.

Правда же от века была штукой неудобной, трудной, но тем более прекрасной при достижении. Стремление к ней во всем – от замысла до мельчайших деталей произведения – есть суть и жизнь искусства. И чем богаче, обширнее мир художника, тем сильнее и точнее его искусство.

Возьмем «Семеро смелых». В этой картине кристаллизовались принципы, к утверждению которых я не сразу пришел. Семеро героев фильма – это ведь семья, это был образ семьи, как будто перенесенный из обжитых районов страны в Арктику. Мы стремились к тому, чтобы вся совокупность образных решений, вся стилистика этой вещи не усиливала внешние черты героического труда, не поднимала героев на пьедестал, а заключалась в простом и подробном показе того, что людям надо повседневно жить и работать в обстоятельствах, к тому почти непригодных, где каждая минута представляет собой необходимость какого-то преодоления, где ничего даром не дается.

Мы ставили картину как хронику жизни небольшой группы полярников. И в нашей работе естественно рождался «разгримированный» кинематограф. В том была полемика: нам обрыдла громкозвучность и бутафорская многозначительность, успевшая расплодиться в кино.

Я бы сделал здесь одно общее заключение по поводу того, что всякое искусство неизбежно полемично. «Семеро смелых» – картина насквозь полемическая. Хотелось бы довести до сознания молодых людей: полемика – это не вздорность, что еще часто путают люди и из-за чего происходит множество недоразумений. Poleмика – это прямое продолжение диалектики, наиболее важное выражение диалектики с ее постоянной потребностью обнаруживать противоречия, заложенные в любом явлении. Каждое сколько-нибудь заметное явление в искусстве, как и в жизни, всегда возникает в споре с системой тех предшествующих явлений, которые в свою очередь утверждались в определенных полемических столкновениях. И так рождается жизнь, так рождается искусство.

О самых разных проблемах содержания и формы произведения надо думать, когда подходишь к задачам монтажа. И поначалу полезно уяснить себе, что монтаж в кино имеет в основе своей многие и многие связи с другими искусствами и с действительностью, хотя, конечно же, уравнивать, не различая, сходные по общим признакам явления нельзя – киномонтаж характеризуется своими определенными особенностями.

Из чего складывается монтажное мышление режиссера?

Из умения, запечатлевая, разъять движущийся мир, окружающий нас, на элементы, с тем чтобы затем соединить их, действуя по принципу отбора. Всякая монтажная конструкция рождается из «чувства отбора».

А в итоге создается новая целостность, художественное единство, мир образов, фильм.



На съемках фильма «Лев Толстой». 1984 г.

Тут нам сразу нужно перейти от известных классических сведений и представлений о монтаже к тем формам, к которым он сейчас приходит в процессе своего развития. Эти формы отчасти опровергают канонические представления о кинематографическом монтаже.

Своеобразное перерождение монтажного принципа, его решительную трансформацию можно наблюдать в фильме «На последнем дыхании», поставленном французским режиссером Годаром. Было бы неверно считать Годара изобретателем современного монтажного кинематографа. Плоды его деятельности в современном кино часто представляют собой систему малоинтересных ребусов. И все же, пожалуй, именно он один из первых обнаружил некую новую возможность монтажа – свободное обращение со временем и пространством, настолько свободное, что поначалу непривычному зрителю годаровские монтажные стыки казались нескладницей, заиканием в изложении, в развитии действия, как бы утратой связи, системой перескоков. Здесь нет, однако, каких-то случайных просчетов в режиссуре. Здесь намеренно опускаются обычные для воспроизведения жизненного процесса многосторонние связи ради прямого и острого, аттракционного раскрытия причинно-следственных отношений, непосредственно влияющих факторов, непосредственно открывающихся связей, как бы вычлененных из всего множественного потока явлений. В литературе такой «заикающийся» повествовательный ряд, такое будто бы сбивчивое изложение материала – с пропусками, с перескоками и обозначением главного за счет устранения второстепенного – характерно для Джойса или Дос-Пассоса. Но в данном случае экран, подхватив то, что было ранее открыто художественной литературой, и обогащая тем самым арсенал своих средств выражения, свой собственный язык, вместе с тем отказывался от некоторых своих же специфических монтажных изобретений, от своих, только кинематографу присущих способов изложения материала.

Сегодня у нас на площадке какие-то люди ходили, ели, спали, разговаривали, но это пока еще ничего не выражало, хотя пили они настоящую воду, ели настоящий хлеб и говорили о том, о чем в жизни говорят. Мы все это просеяли через свое восприятие – и, как говорится, в решете ничего не осталось.

Повторяю: самое главное – уметь выразить мысль в действии, причем это действие может быть самым различным, может быть динамичным и яростным, а может быть минимальным,

заведомо сдержанным, скромным по своим внешним проявлениям и в то же время необыкновенно глубоким по внутренней выразительности. Но событие – то есть конфликтное раскрытие сути – обязательно. В построении действия вы можете обойтись без взрыва. Но если это действие не поведет к взрыву мысли в зрительном зале – незачем огород городить.

Стал бы я делать фильм, если бы не играл Толстого? Нет! Не взялся бы, никогда не взялся! Мне это совершенно неинтересно. Мне было важно прожить его жизнь... Побывать в его шкуре. А чтобы актера учить, как это играть надо, – с ума сойти, ни за что! Очень трудно объяснить актеру, чего я от него хочу, даже самому лучшему, талантливому. У него может быть другая концепция, он иначе понимает Толстого. Да и сложно бы было оторвать режиссуру от актерского творчества. Вообще это очень авторская идея и авторская форма выражения. И для меня – итоговая лента...

Мастерская

Меня часто спрашивают, кто я прежде всего: литератор, режиссер, актер или педагог? И каждый раз затрудняюсь ответить однозначно. Но все-таки прежде всего я занимаюсь педагогическими проблемами. Однако не могу сказать, что в искусстве моя педагогика преднамеренна, что все, сделанное мною, нацелено на решение той или иной педагогической задачи. Нет! Меньше всего меня тревожит узко дидактическая сторона дела. Педагогика заложена в основу моей профессии, как, впрочем, – и в этом я убежден – в основу всего нашего искусства. Искусство призвано агитировать, волновать и помочь задуматься: о себе, о своей жизненной позиции, о своем предназначении. Разве это не педагогика?



Учебный этюд. 1964 г.

Искусство всегда полемично, нужна известная творческая дерзость, идущая наперекор всем сложившимся стереотипам. Истинное искусство приходится осознавать. А это работа мысли, души. Душа потрудится – глядишь, и перед растущим человеком может возникнуть множество вопросов, обращенных к себе, к окружающим, появится пристальное внимание к жизни. Только тогда все острые жизненные проблемы открываются в своей диалектической сложности, в единстве. Человек начинает удивляться и радоваться реальности мира и факту собственного существования в нем. А это очень важно.

Искусство ни на миг не отрывается от реальных событий и жизненных проблем – этим оно измеряет свои успехи в воспитании.



На лекции. 1954 г.

Искусство помогает понять, что нужно сделать, чтобы наша планета выжила, чтобы человечество бездумно не тратило богатство природы, чтобы не ранили друг друга люди грубостью, невниманием.

Я порой задумываюсь: где берет начало гражданственность? К сожалению, мы еще не до конца поняли, что вести общие разговоры об образе мышления, жизненных проблемах в школьно-дидактическом аспекте не достаточно. Так мировоззрение не сформируешь. Быть может, именно поэтому порой отличники отнюдь не всегда вырастают подлинными гражданами своего Отечества.

Мне видится разрешение этой проблемы в воспитании художественного восприятия мира. Пусть это покажется парадоксальным, но, на мой взгляд, именно художественное восприятие мира и есть основное начало организации человеческого духа. Именно оно поможет воспитать в маленьком человеке такое фундаментальное понятие, как совесть.

Я глубоко убежден также, что из-за острого дефицита эстетической культуры как фундамента построения личности происходят немалые беды в нашей жизни. А совесть ничем не заменишь, это изначальная сила каждого человека. Совесть не сформируешь без культуры. Культуру не привьешь без пробуждения эстетической потребности.

Сколько лет существует наша мастерская?

С 1944 года в Москве, во ВГИКе, с 1933 года в Ленинграде, в Институте сценического искусства. Принято считать, что я очень добродетельный человек, учеников своих снимаю в хороших ролях, не забываю о них, стараюсь уже за пределами учебы продлить педагогический процесс, чтобы не выходили они из поля зрения.

А на самом-то деле я думаю не только об учениках – о себе тоже, потому что с ними работать, делать фильм интереснее, веселее и удобнее. Они меня понимают с полуслова, мы можем разговаривать на особом, только нам понятном языке. Не надо тратить нервные клетки, прилагать излишние усилия, изводить время на пространные объяснения. И это вознаграждается.

Педагогика к режиссуре имеет прямое отношение, без нее нет профессии. Актера нельзя заставить, ему надо объяснить. Если режиссер не способен хоть в какой-то мере заново объяснить мир, эпизод, конкретную задачу, то где же режиссура? В чем она? Сказал что-то новое – будь добр, расшифруй, сумей заинтересовать, вовлечь в суть происходящего. Только так получится желаемый результат. Если же будешь на съемках руководствоваться системой кратких телеграфных указаний, ничего не добьешься от актера. Бывает, детям так говорят, когда они пристают со своими вопросами: «Много будешь знать – скоро состаришься». Или: «Вот вырастешь, тогда поймешь»

Актер не ребенок, он твой соратник и вправе спросить, зачем ты его заставляешь делать то или другое.

В кино нельзя щеголять тем, что вот, смотрите-ка, я сам все сделал: дергал актеров за ниточки, как марионеток, и они все исполнили так, как я хотел. Актера надо лишь подготовить к тому, чтобы он сыграл, а прожить ситуацию, кусок, сцену он должен сам.

Я вижу, как в процессе воспитания рождается мировоззрение учеников, как на глазах из человека-единицы они превращаются в личность. А бывало, и сюжет фильма возникал в соответствии с составом мастерской, с психофизическими данными актеров.

Трудно представить границы творчества для актера. Чем обширнее развито его сознание, чем изысканнее и тоньше инструмент восприятия и оценки окружающего мира, чем выше способность к анализу, тем совершеннее и самопроизвольнее пластика игры, то есть жизни актера в образе. Правда, я с грустью должен сказать, что поистине высокий уровень игры – достояние малого числа актеров. Мастерство как-то «усреднилось», множество актеров стараются действовать по законам формальной логики. Скажем, интонация, одна из основ актерского творчества, сейчас отбрасывается как архаизм, как пережиток. Интонация не нужна! А

что же нужно? Впечатление произвести. Какое впечатление? Зачем? Впечатление ради впечатления... Отсюда непрерывный крик на сцене и экране.



На занятиях. 1958 г.



О.И. Пыжова и С.А. Герасимов со студентами. 1959 г.

Постичь реального человека в реальной исторической среде – вот основа, на которой существует наша мастерская, и каждые пять лет, не делая «антракта», мы с Тamarой Федоровной Макаровой вновь набираем учеников. По сути дела, целые сутки мы живем учениками, курсовыми, показами, учебными фильмами. Далеко за полночь говорим о том, что сегодня показал нам один ученик, открывшийся против всяких ожиданий, почему другому следовало бы дать подзатыльник, а мы этого не сделали, а этюд третьего – посмотреть бы еще раз... И к этому никогда не пропадает интерес, и – никакой усталости. И сценарии их читать интересно. Заседания, правда, дело утомительное, но и без них тоже нельзя. Дело в том, что вообще интересно жить.

Вся пестрота жизни – ради основной профессии. И Академия педагогических наук. И ВГИК. И объединение на киностудии имени Горького. Нельзя руководствоваться расчетом: это пригодится для фильма, а это – нет.

Все пригодится. Меня спрашивают: «Какого черта ты едешь в такую даль?» «Как, – отвечаю, – я там не был, мне хочется увидеть». – «Тебе еще интересно ездить?» – «Конечно, интересно...» Но иногда думаешь: а не пора ли жить спокойно... Без тебя отлично обойдутся. Годы твои таковы...

Но жизнь устроена так, что к концу время становится все плотнее, плотнее. Я до сих пор верю, что вдруг – в педагогике или в статье – удастся вторгнуться в толщи еще не разработанных пластов жизни и искусства!

Принцип мастерских стал основой обучения во ВГИКе на всех факультетах. Мастерская – это не просто стены и крыша, но определенный нравственный критерий всего: жизни, искусства, человеческих отношений, потребностей, интересов, оценок. Здесь вырабатывается важнейшая общность, в основе которой лежит объединяющее нас мировоззрение.

В нашей мастерской, начиная с «молодогвардейского» выпуска, стало принципом совместное воспитание будущих актеров и режиссеров. В таком объединении я вижу важнейшую черту школы. По нашему представлению, актер в результате четырехлетнего обучения должен овладеть и некоторыми основами режиссуры и рассматривать свою работу в фильме или спектакле как участие в создании целого, а не локальной его части, какой для актера часто еще является собственная роль. Для того, чтобы это можно было осуществить не на словах, а на деле, актеру надлежит пройти рядом с режиссером почти тот же курс и прежде всего с тем же кругом чтения, с тем же углубленным пониманием литературы как средства постижения жизни, всего многосложного мира явлений, которые сопутствовали человеку в его истории.

В свою очередь, режиссеры должны пройти вместе с актерами всю механику овладения главными основами актерского мастерства. Без этого режиссер не может соразмерить реальность требований, предъявляемых им к исполнителю, не может подкрепить свое объяснение рисунка роли или сцены точным и убедительным показом, пусть даже и мимолетным, но объясняющим актеру иной раз больше, чем тысяча произнесенных слов.

Проблема «актер-режиссер» – одна из важнейших в искусстве. В идеале это равноправное соавторство художников, а отклонение от такого принципа – режиссерский диктат, сужающий актерское творчество до предела, или, наоборот, россыпь отдельных актерских работ, за которыми не видно единого решения темы. Чтобы таких отклонений не было, нужно совместное воспитание постановщиков и исполнителей. Специализация – в профессии, единство – в мироощущениях, в сознании общественного долга художника. Актер, не почувствовавший тему так же глубоко, как режиссер, не взволнованный ею, не может до конца выразить ее в своей роли. А ведь именно к исполнителю сходятся все нервы фильма, он, актер, – конечная эмоциональная сила и выразитель идеи фильма.



На экзамене. 1964 г.



На экзамене. 1982 г.

Студенты-актеры иногда полагают, что их дело, как выражаются зрители, «научиться мимике», – это ошибка. Актер есть человек, а не кукла, которую можно научить правильно показывать те или иные состояния. Мы учим актеров вместе с режиссерами пониманию жизни и умению профессионально владеть собой, оставаясь личностью. Мы ищем для обучения людей, которые по натуре своей представляют интерес для искусства.

Кинорежиссуру нельзя рассматривать как сумму технологий, как целостный свод общеобязательных правил и единых принципов. И вряд ли вообще возможен канонический «предметный» учебник, вооружающий будущего режиссера-постановщика необходимыми знаниями, сведениями, умениями и навыками. Не случайно каждый мастер-режиссер, всерьез занимавшийся педагогикой, создавал свой учебный курс, а точнее – прокладывал свой путь воспитания молодых людей, решивших посвятить себя кинорежиссуре. И каждый педагог логикой своего труда приходил к выводу, что невозможно построить для всех выверенную и на все случаи жизни пригодную учебную дисциплину – стабильный вузовский курс кинорежиссуры.

Григорий Михайлович Козинцев, чья прекрасная творческая жизнь была нераздельным потоком поисков в режиссуре и в педагогике, писал в своих рабочих тетрадях, как безуспешны были его личные попытки сложить накопленный опыт в структуру общего учебного курса: «Ничего, даже отдаленно напоминающее учебник, у меня не выходило. Менялось время, иным становился экран, и найти академические способы обучения мне было не под силу». Это оказалось не под силу и кому-либо из нас, его товарищей по работе.

Менялось время, иным становился экран – в этом все дело. Одна из первейших особенностей киноискусства – его известная способность к непрестанному и стремительному развитию. Какие уж тут каноны! Достаточно присмотреться к тому, как на протяжении жизни одного лишь поколения кинематографистов воздвигались и рушились казавшиеся совершенными теории монтажа, перекраивались границы заповедной режиссерской сферы, какой пестротой отличается тот же монтаж в творчестве представителей различных кинематографических направлений, в индивидуальной практике – в пристрастиях и предпочтениях. Изучить разнообразие монтажных и других режиссерских приемов, овладеть ими не так уж трудно. Но такие занятия и такие навыки носят сугубо прикладной характер, а прикладные дисциплины давно уже отпочковались в художественной педагогике от курса кинорежиссуры.

Коротко говоря, наша педагогическая школа не снабжает студента руководством «Как поставить фильм», отводит ремеслу подчиненное место. Мы стремимся к тому, чтобы выученики нашей мастерской проникались жаждой к познанию, страстью к исследованию действительности.

Разумеется, производству нужны грамотные специалисты. Но прежде всего киноискусству нужны художники. Помимо специальной подготовки, помимо профессионального обучения здесь более всего необходимо именно воспитание человека, личности, художника.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.