
перевод
Виктор Гольишев

О РЕЖИССУРЕ
ФИЛЬМА
Дэвид Мэмет

О РЕЖИССУРЕ
ФИЛЬМА
Дэвид Мэмет

О РЕЖИССУРЕ
ФИЛЬМА
Дэвид Мэмет

издательство
Ad Marginem

Дэвид Мэмет

О режиссуре фильма

«Ад Маргинем Пресс»

1991

УДК 791.43
ББК 85.37

Мэмет Д.

О режиссуре фильма / Д. Мэмет — «Ад Маргинем Пресс», 1991

ISBN 978-5-91103-468-9

Курс лекций американского сценариста и режиссера, лауреата Пулитцеровской премии Дэвида Мэмета (род. 1947), прочитанный им на факультете кино Колумбийского университета осенью 1987 года. Рассматривая все аспекты режиссуры – от сценария до монтажа, – Мэмет разбирает каждую из задач, поставленных перед режиссером на пути к главной цели – представлению аудитории одновременно понятной и удивительной истории.

УДК 791.43

ББК 85.37

ISBN 978-5-91103-468-9

© Мэмет Д., 1991

© Ад Маргинем Пресс, 1991

Содержание

Предисловие	6
Рассказать историю	8
«Где нам поставить камеру?»	11
Конец ознакомительного фрагмента.	12

Дэвид Мэмет О режиссуре фильма

David Mamet
On Directing Film
Penguin Books

© Copyright David Mamet 1991
© В. П. Голышев, перевод, 2019
© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2019

* * *

Эта книга посвящается Майку Хаусмену

*Счастливы те, кому нечего рассказать
Энтони Троллоп. «Он так и знал»*

Хочу поблагодарить моего редактора Доун Сефериан за ее великое терпение; Рэйчел Клайн, Скотта Зиглера, Кэтрин Шаддикс и Элейн Гудел – за помощь в конструировании этой книги

Предисловие

Эта книга основана на курсе лекций, которые я прочел на факультете кино Колумбийского университета осенью 1987 года.

Курс назывался «Режиссура кино». Я только что снял свой второй фильм и, как пилот, налетавший двести часов, был опаснейшим экземпляром. Стадию неофита я, безусловно, пре-взошел, но был еще не настолько опытен, чтобы осознать степень своего невежества.

Вышесказанным я хочу отчасти защитить книгу, написанную человеком со скудным опытом.

В оправдание позвольте, однако, сказать, что в колумбийских лекциях я попытался изложить и объяснить теорию фильма, которую я сочинил, основываясь на своем несколько более широком опыте сценариста.

Недавно в газете была рецензия на книгу о творческом пути романиста, который поехал в Голливуд и хотел добиться успеха на сценарном поприще. Попытка была с негодными средствами, писал рецензент, – как он мог надеяться на успех в качестве сценариста, если он был почти слепой!

Рецензент проявил глубокое непонимание сценарного ремесла. Чтобы писать для фильма, не обязательно видеть – надо воображать.

Есть чудесная книга «О профессии режиссера» Георгия Товстоногова; он писал, что одна из опаснейших ловушек для режиссера – если он сразу бросается думать о визуальном решении, картинке.

Это замечание сильно повлияло на меня и помогло в моей работе театрального режиссера, а позже – в работе сценариста. Если мы понимаем, *что означает сцена*, и ставим это, говорил Товстоногов, мы будем работать и на автора, и на зрителя. А если первым делом думать о том, чтобы сцена была красивой, живописной или даже иллюстративной, тогда могут возникнуть трудности с включением её в логическое развитие драмы. Режиссер будет прикован к этой трудной задаче – включить красивую картинку, что несомненно пойдет во вред целому.

Об этом так выразился Хемингуэй: «Напишите рассказ, вычеркните все удачные строки и посмотрите, по-прежнему ли он действует».

Мой опыт режиссера и драматурга говорит вот о чем: действенность произведения пропорциональна тому, сколько автор может исключить.

Хороший писатель становится только лучше, научившись *вырезать*, убирать украшения, описательность, повествовательность и, *в особенности*, прочувствованность и многозначительность. Что же остается? Остается сюжет. Что такое сюжет? Сюжет – это существенная последовательность эпизодов с участием героя, преследующего некую цель.

Суть, как сказал нам Аристотель, в том, что происходит *с героем*... не в том, что происходит с писателем.

Чтобы написать такую историю, нет необходимости видеть. Необходима способность думать.

Писание сценариев – ремесло, основанное на логике. Оно заключается в прилежном следовании нескольким основополагающим вопросам: Чего хочет герой? Что мешает ему этого добиться? Что произойдет, если он этого не добьется?

Если следовать нормам, вытекающим из постановки этих вопросов, мы получаем логическую структуру, план, по которому выстроится драма. В пьесе этот план передается другой части драматурга: ego [Я], конструктор, передает конспект id'y [Оно], которое напишет диалог.

Это образное описание, я думаю, соответствует и тому, как конструктор-сценарист отдает драматическую заготовку режиссеру.

Я видел – и вижу – режиссера как дионисийское продолжение сценариста – он завершит создание таким образом (как оно и должно быть всегда), чтобы вся рутинная, техническая работа осталась за кадром.

Я пришел в кинорежиссуру как сценарист и режиссерское ремесло воспринял как радостное расширение сценарной работы и учил студентов, и, соответственно, предлагаю эту книгу.

Дэвид Мэмет

Кембридж, Массачусетс

Весна 1990

Рассказать историю

Режиссер должен ответить на такие главные вопросы: «Где я поставлю камеру?» и «Что я скажу актерам?» – и следующий вопрос: «О чем эта сцена?» Подойти к этому можно двояко. Подход большинства американских режиссеров такой: «Будем следовать за актерами», как если бы фильм был записью того, что делал протагонист.

Но если фильм – запись того, что делает протагонист, то надо, чтобы она была интересной. То есть такой подход требует, чтобы режиссер снимал фильм по-новому, интересно и постоянно спрашивал себя: «Как интереснее всего поставить камеру для съемки этой любовной сцены?» «Каким самым интересным способом снять ее ясно?» «Как интереснее всего вести себя актеру в сцене, когда, например, *она ему делает предложение?*»

Так снимается большинство американских фильмов – как запись того, что в реальности делают реальные люди. Есть другой способ снимать кино – способ, предложенный Эйзенштейном. Этот метод вовсе не в следовании за протагонистом; *фильм строится как последовательность изображений, сопоставляемых так, чтобы столкновение между ними двигало сюжет в сознании зрителя.* Это – сжатое изложение эйзенштейновской теории монтажа; это также – первое, что я знаю о режиссуре в кино, да, пожалуй, единственное, что я знаю о кинорежиссуре.

Вы всегда хотите рассказать историю монтажно. То есть через сопоставление образов, в принципе самостоятельных. Эйзенштейн говорит нам, что наилучший образ – самостоятельный образ. Кадр – чашка. Кадр – чайная ложка. Кадр – вилка. Кадр – дверь. Пусть монтаж расскажет историю. Потому что иначе вы имеете не драматическое действие, вы имеете повествование. Если вы сбились на повествование, то вы говорите: «Вам не догадаться, почему то, что я сейчас сказал, важно для сюжета». Неважно, чтобы зритель догадывался, почему это важно для сюжета. Важно просто рассказать историю. Пусть зритель удивится.

Фильм, в общем, гораздо ближе, чем пьеса, к простому рассказу. Если вы прислушаетесь к тому, как рассказывают истории, то обнаружите, что их рассказывают кинематографически. Перескакивают с одного на другое, и сюжет движется сопоставлением образов – иначе говорят, монтажом.

Люди говорят: «Я стою на углу. День туманный. Народ вокруг мечется, как ненормальный. Наверное, было полнолуние. И вдруг подъезжает машина, и человек рядом со мной говорит...»

Если подумать, то это – монтажный лист: (1) человек стоит на углу; (2) кадр – туман; (3) в небе полная луна; (4) человек говорит: «По-моему, люди дуреют в это время года»; (5) подъезжает машина.

Это хороший способ делать фильм – сопоставляя образы. Тут вы следуете за сюжетом. Вы интересуетесь: что будет дальше?

Самый мелкий элемент – кадр. Самый большой – фильм; а элемент, которым больше всего занят режиссер, – сцена.

Первое – кадр: сопоставление кадров движет фильм. Из кадров складывается сцена. Сцена – это выстроенное эссе. Это маленький фильм. Это, можно сказать, документальная лента.

Документалист берет в принципе не связанные куски отснятого материала и сопоставляет их таким образом, чтобы зритель понял, что ему хотят сообщить. Кусок – под птицами хрустнула ветка. Кусок – олененок поднял голову. Между собой куски не имеют ничего общего. Они сняты в разные дни или годы, в разных местах. Режиссер стыкует их, чтобы передать идею *настороженности*. Между кадрами ничего общего. Они не запись того, что делал протагонист. Они не запись того, как олененок реагировал на птицу. Это принципиально самостоятельные

образы. Но, будучи сопоставлены, они передают зрителю идею *тревожной настороженности*. Это хорошая кинематография.

Вот, режиссеры должны стремиться к тому же самому. Стремиться быть документалистами. И у нас будет преимущество: мы можем поставить и снять именно то, что нам требуется для нашего сюжета. А потом эти куски стыковать. В монтажной ты постоянно думаешь: «Мне бы нужен сейчас кадр, где...» Так вот, у вас есть сколько угодно времени до съемок: вы можете решить, какой кадр вам в будущем понадобится, и впоследствии снять его.

Почти никто у нас в стране не умеет писать сценарий. Почти во всех сценариях содержится материал, который нельзя снять.

«Ник, молодой человек тридцати лет со вкусом к необычному». Это нельзя снять. Как вы это снимете? «Джоди, порывистый хипстер, сидит на скамье уже тридцать часов». Как это сделать? Это нельзя сделать. Иначе как прибегнув к повествованию (визуальному или словесному). Визуально: Джоди смотрит на свои часы. Наплыв. Прошло тридцать часов. Словесно: «Хоть я и хип, но это, точно, попытка – просидеть на скамье целых тридцать часов». Если выяснилось, что факт нельзя донести без повествования, этот факт почти наверняка неважен для сюжета (другими словами, для зрителя): зрителю нужна не *информация*, а *драма*. Кому же тогда нужна эта информация? Эта нудная повествовательность портит почти все американские сценарии.

Большинство киносценариев пишется для студийного начальства. Студийные администраторы не умеют читать сценарии. Ни один из них. Чтобы читать сценарий и «видеть» фильм, требуется либо хоть какое-то кинематографическое образование, либо некоторая наивность – и ни того, ни другого у студийной администрации не найдешь.

Работа режиссера – выстроить из сценария монтажный лист. Работа на съемочной площадке – ничто. На площадке надо только бодрствовать, следить за выполнением вашего плана, помогать актерам вести себя просто и не терять чувства юмора. Фильм режиссируется при составлении монтажного листа. Работа на площадке – это просто регистрация того, что ты раньше выбрал для регистрации. Картину делает *план*.

У меня нет опыта работы в киношколах. Подозреваю, что они бесполезны, поскольку в театральных школах работал и нахожу их бесполезными.

В большинстве театральных школ учат тому, чему любой научится сам по ходу работы, и остерегаются обижать впечатлительных Студентов и Студенток-гуманитариев наглядными примерами мастерства. Чему должны учить киношколы? Пониманию метода сопоставления самостоятельных образов для того, чтобы сознание зрителя следовало за развитием сюжета.

Стэдикам (носимая стабилизированная камера), как и многие другие технические чудеса, принесла вред; она повредила американским фильмам, потому что с ней легко следовать за протагонистом. Уже не надо думать: «Какой у меня будет кадр?» или «Где мне поставить камеру?» Вместо этого думают: «Весь эпизод сниму за утро». Но если вы в восторге от просмотра отснятого за день материала, то в монтажной вы его возненавидите. Потому что снималось не для вашего развлечения – это не должно быть «маленькой пьеской». Это должны быть независимые короткие куски, которые можно затем смонтировать, чтобы рассказать историю.

Вот почему куски должны быть самостоятельными. По улице идут двое. Один говорит другому... Теперь вы, читатель, слушаете – вы слушаете потому, что хотите узнать, *что произойдет дальше*. Монтажный лист и работа на площадке должны быть не менее самостоятельны, чем части этого маленького сюжета. Двое идут по улице... один начинает разговаривать с другим...

Цель этого метода – высвободить подсознание. Если следовать этим правилам упорно, они освободят ваше подсознание. Это – подлинное творчество. Если не следовать, вас будет доносить сознательная часть психики, «я». Потому что сознание всегда хочет понравиться и хочет быть интересным. Сознание станет предлагать вам очевидное, клише, потому что они

обещают надежность, они приносили успех в прошлом. Творчество дается сознанию, которое оторвалось от себя и направлено на задачу.

Механически работа фильма такая же, как у механизма сновидения, ведь этим в конце концов фильм и обернется, правда?

Образы сновидения чрезвычайно разнообразны и поразительно интересны. И в большинстве своем самостоятельны. Сопоставление их и сообщает сну его силу; ужас и красота сна рождаются из соединения прежде независимых обыденностей жизни. Какой бы несвязной и бессмысленной ни казалась на первый взгляд их последовательность, при вдумчивом анализе обнаруживается высочайший и простейший порядок организации и тем самым глубокий смысл. Разве не так?

То же самое должно быть с фильмом. Прекрасный фильм может быть так же далек от регистрации пути протагониста, как сон. Тем, кому интересно, я предложил бы почитать о психоанализе – это кладезь информации о кино. Сновидение и фильм – это сопоставление образов для ответа на вопрос.

Рекомендую, например, «Толкование сновидений» Зигмунда Фрейда, «Польза от волшебства» Бруно Беттельгейма, «Воспоминания, сновидения, размышления» Карла Юнга.

Всякий фильм в конечном счете – последовательность сновидений. Насколько же импрессионистичен даже самый плохой, самый мешкотный, самый американский фильм! «Взвод», в сущности, не более и не менее реалистичен, чем «Дамбо». И тот и другой хорошо рассказывают историю, каждый по-своему. Другими словами, всё это – воображение, выдумка. Вопрос в том, насколько *хорошей* получится выдумка.

«Где нам поставить камеру?» Конструирование фильма

Совместная работа со студентами киношколы Колумбийского университета

М: Давайте сделаем фильм о ситуации, в которой мы сейчас находимся. Группа людей входит в аудиторию. Как поинтереснее это снять?

С: Сверху.

М: Так. А почему это интересно?

С: Интересно потому, что это новый ракурс, и мы видим входящих с высоты птичьего полета – подчеркивается их многочисленность. Если входит много народа, можно предположить, что событие значительное.

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.