**Лекция 15**

Мизансценирование Экранная мизансцена и ее выразительные возможности Многие режиссеры и педагоги придают мизансцене важное значение в экранном творчестве. М. Ромм, например, считал ее о дню из главных выразителей режиссерской мысли. Он утверждал, чте «хорошо построенная мизансцена выражает мысль эпизода, егс действие в такой же мере, как слово». С. Эйзенштейн посвящал мизансцене целые циклы лекций, о чем| свидетельствуют стенографические записи и очень интересная и полезная книга В. Нижнего «На уроках режиссуры С. Эйзенштейна». Оба они опирались на своих великих театральных предшественников К. Станиславского и В. Мейерхольда. А потому для серьезного изучения мизансцены следует браться за чтение их трудов. Это самостоятельный раздел режиссуры. Мы же с вами осваиваем внутрикадровый монтаж. Одна из главных задач мизансценирования — акцентирование внимания зрителей на конкретном куске действия, ответственной реплике и мимике актеров, важном жесте или на какой-либо информации в ходе развития содержания — монтаж образов без деления сцены на кадры. Для этого или актер придвигается к объективу, или камера подъезжает к нему либо к значимому предмету. Движение при этом чередуется с остановками для удержания внимания на объекте. Простой пример из фильма А. Алова и В. Наумова «Мир входящему». Один из главных героев по имени Иван Ямщиков получил тяжелую контузию, оглох и частично потерял рассудок. Он сидит на груде камней, спиной к простенку разбитого модного магазина с манекенами, и неосознанно жует хлеб. А кругом еще продолжается война. Далее следует кадр, в котором мы видим угол разбитой витрины с куском стекла, а за ним ноги упавшего манекена (рис. 29). РаздаРис. 29 ются выстрелы, в стекле образуются круглые пулевые пробоины. От очередного выстрела стекло осыпается, и следует панорама вправо. В полуметре за простенком сидит Ямщиков с бессмысленным взглядом и жует кусок хлеба... Судьба! В таком полусознательном состоянии он мог бы сидеть и с противоположной стороны простенка, но Господь Бог пощадил героя войны. Актерская мизансцена позволила выразить расстройство сознания у контуженного, а мизансцена камеры (панорама) — авторскую мысль. Глубинная мизансцена 1,3 за Рис. 30 нять по плану съемки (Было бы несправедливо умолчать об отечественном новаторстве. Этот вид мизансцены разрабатывал в российском кинематографе М. Ромм. По его собственному мнению, наибольшего успеха он достиг в фильме «Русский вопрос». Суть его идеи и приема можно по- рис. 30). В декорации и даже се пределами укладываются рельсы для движения камеры. Актеры получают возможность перемещаться от крупного плана на фоне дскора-| ции далеко в ее глубину до общего плана, меняться местами, не стесняя свои движения узкими рамками кадра, и прожить в роли! перед аппаратом достаточно длинные сцены. Такая сцена может начаться с момента, когда камера стоит на| точке 1, персонаж, обозначенный на плане светлой фигурой, расположен на крупном плане, а отрицательный герой (темная фигу-| ра) — в глубине кадра у окна. Дальше развитие мизансцены и движение камеры можно расшифровать по стрелкам и фигурам на плане. Этот прием позволяет режиссеру путем мизансценирования (выход на крупный и уход на общий планы) убедительно расставлять необходимые по мысли и драматургии акценты, легко удерживать внимание зрителей, сопоставлять разные по содержанию пластические образы. Сочетание нескольких приемов Весьма сложный пример внутрикадрового монтажа и мизансценирования из фильма «Мир входящему». Сцена, длящаяся 4,5 минуты, снята одним куском с применением простейших технических средств: тележка с рельсами и трансфокатор на камере. Война. Последние месяцы. На территории Германии — войска союзников и русских. Молоденький лейтенант в отчаянии выбегает на немецкий автобан. Он пытается найти машину, чтобы довезти до госпиталя беременную немку. Ей вот-вот рожать. Сильнейший туман. Наши машины промчались и не остановились на его призывы. Один. Растерянность. Бежит куда-то вдоль бана и теряется в тумане. Рис. 31 Далее начинается тот кадр, о котором идет речь. В белой вате тумана на дальнем плане появляется фигура лейтенанта. Он бежит на камеру. Подбегает к стоящему американскому грузовику, заглядывает в пустую кабину и бежит дальше, снова почти растворяясь в дымке.Возвращается обратно к стоящему грузовику и видит торчащие из-под него ноги. Трясет за ботинок солдата (первая часть, мизансцены), рис. 31. Рис.32 Из-под грузовика вылезает американец, громила-водитель (не полторы головы выше лейтенанта), и, не обращая внимания на нашего, лезет под капот. Ему и в голову не пришло, что рядом —\ русский офицер. Свои приставалы давно надоели, и ехать надо. Рис. 33 Тогда лейтенант настойчиво трясет его за ляжку. Тот в гневе спрыгивает с бампера, захлопывает капот и поражается увиденным: перед ним русский! Радость встречи, объятия, разговор на двух языках без понимания. Наш офицерик пытается объяснить,что ему срочно нужно доставить в госпиталь беременную фрау. Кроме слова «фрау», американец ничего не понимает и сразу начинает, догадываясь, улыбаться, подходит к кабине, ныряет рукой в кузов и достает две бутылки пива, одну — себе, другую —русскому. Выпивают. Ехать в названный русским пункт он не собирается, садится в кабину и захлопывает дверь, намереваясь трогаться. (Рис. 32). Лейтенант снова открывает дверь, тот захлопывает. После непродолжительной борьбы за дверь лейтенант забегает за передний бампер машины и преграждает ей путь. Происходит перебранка. Лейтенант не отступает. Тогда американец вылезает из кабины со второй бутылкой, отводит русского к обочине и предлагает еще выпить. Пока лейтенант пытается открыть ударом о сапог бутылку, верзила устремляется к кабине, чтобы уехать. Русский офицер останавливает его у подножки и не дает сесть в ма- шину. Американец негодует и всей своей гигантской фигурой оттесняет нашего до обочины. Происходит бурный обмен репликами. Каждый называет свой, нужный ему пункт назначения. Водитель отказывается ехать по просьбе русского. Обиженный лейтенант в сердцах бросает ему послед-нюю реплику в лицо. — Тоже мне, союзники!...— И уходит обратно в туман, откуда пришел, с надеждой найти другую машину (третья часть мизансцены, рис. 33). Что удалось Рис. 34 выразить режиссерам на экране? Кадр начинается с дальнего плана. На большом пространстве в тумане герой оказался один, и помощи ждать неоткуда. (Рис 34) pРис 35 Он приближается к камере и натыкается на машину. Обходит ее, заглядывает в кабину. Пуста. (Рис. 35) Оба кадра сняты с точки 1. Бежит дальше в туман. Останавливается, возвратается и видит торчащие из под машины ноги. Трясет за ногу. (Рис. 36). Камера следила за актером, когда он от кабины побежал дальше, а потом вернулся. Аппарат переехал с точки 1 на точку 2 и сделал две панорамы за актером: вдоль дороги и обратно к машине. Американец вылезает из-под машины и, не глядя, ныряет под капот. Русский настойчиво дергает его за ляжку. (Рис. 37). Как только дело доходило до разговора, трансфокатор сужал поле зрения. Мы отчетливо смогли увидеть разницу в росте персонажей и их реакцию на встречу (рис. 38). Следуют объятья. Этот момент снят с точки 3. Рис.36 pРис 36 Рис. 38 Здесь необходимо добавить, что во время съемки средних планов камера не статична. Оператор А. Кузнецов постоянно делает поправки композиции. Герои перемещаются то немного влево, то назад, то делают шаг или два в сторону. А камера четко, как прилепленная к ним, смещает поле своего зрения, удерживая их в наилучшей композиции. Это и называется поправкой или доводкой камеры. Мелкие движения актеров и камеры на планах мизансцен не обозначаются. Имеется в виду, что такие поправки составляют неотъемлимую часть операторской профессии. Как только артисты переходят к размашистым жестам или делают несколько шагов, режиссеры по мизансцене уводят их в глубь кадра, и они оказываются на общем плане. Это происходит, например, когда они выпивают по бутылке пива (точка 4). Момент, когда американец сел в машину, а наш лейтенант преградил ей путь, показан на следующей мизансцене (рис.32, точтив следующем кадре (рис. 39). И, наконец, ког-Да американец с Угрозой теснит чрезмерно настойчивого лейтенанта к обочине, снят тоже с этой точки. {Рис. 40). Объятия, распитие бутылки, дергание двери — все это элементы мизансцены, которые показывают отношения героев друг к дру гу, выражают авторскую мысль. Но в данной сцене; актеры не беспрерывно движутся. Время от времени они останащ ливаются, чтобы обменяться непонятными друг другу словами. Их остановки с репликами I или без них, но с какими-то жестами заставляют остановиться и камеру. Остановка после движения — акцент, концентрация внимания зрителей. И этим приемом режиссеры неоднократно пользуются в описанной сцене. Так достигается управление вниманием зрителя — посредством мизансцены, движения актеров, движения камеры и ее остановок. Возможно, у читателя уже возник вопрос: в каком порядке и как приступать к разработке сложного внутри-кадрового монтажа? В этом деле существует два подхода.-Первый. Сначала рисуется сложная мизансцена на плане большой декорации или натурной площадки, а потом выбираются приемы съемки этой мизансцены, когда сюжетно заданы действия и перемещения актеров. На схеме длительной сцены расставляются точки съемки и выбирается метод и техника, которые позволяют осуществить съемку достаточно выразительно и без остановки камеры. При этом могут быть использованы и тележка с рельсами, и автомобиль, разного рода краны. Второй. Этот метод импонирует мне больше. В его основе — одновременный поиск наиболее выразительных и мизансцен, и кадров. Не расстановка точек съемки подгоняется под мизансцену, а идет параллельная увязка движения и перемещения действующих лиц и перемещения и движения камеры с учетом наибольшей выразительности. Не может одно довлеть над другим. Выразительная мизансцена на площадке, но не совсем эффектный кадр. И наоборот: эффектный кадр при неудобной для актера и неоправданной мизансцене ради такого кадра. Правда, самое замечательное творчество на бумаге не может остановить творчество на площадке. Даже при использовании второго метода разработки внутрикадрового монтажа часто приходится корректировать и первый, и второй, и последующие варианты. Взгляд в камеру на репетиции иногда обнаруживает такие неожиданные и эффектные ходы, которые заставляют отказываться от первоначально задуманного плана. Творчество и творческий поиск не могут прекращаться ни на одном из этапов создания произведения. Однако самым распространенным и самым универсальным методом экранного рассказа остается сочетание межкадрового и внутрикадрового монажа в одной сцене. Но это — отдельный разговор.