

УДК 791  
ББК 85.37  
К89

**Кузнецов, Данила.**  
К89 Язык кино. Как понимать кино и получать удовольствие от просмотра / Данила Кузнецов. — Москва : Эксмо, 2019. — 112 с. — (Синхронизация. Включайтесь в культуру).

ISBN 978-5-04-094371-5

Даже самые заядлые киноманы чаще всего смотрят кино в широком значении слова — оценивают историю, следят за персонажами, наслаждаются общей красотой изображения. Мы не задумываемся о киноязыке, как мы не задумываемся о грамматике, читая романы Достоевского. Но эта книга покажет вам другой способ знакомства с фильмом — его глубоким «чтением», в процессе которого мы не только знакомимся с сюжетом, но и осознанно считываем множество авторских решений в самых разных областях киноязыка.

«Синхронизация» — образовательный проект, который доступно и интересно рассказывает о ярких явлениях, течениях, личностях в науке и культуре. Автор этой книги — Данила Кузнецов, режиссер, историк кино и лектор Синхронизации и РАНХиГС.

**УДК 791  
ББК 85.37**

**ISBN 978-5-04-094371-5**

© Кузнецов, Данила, текст, 2018  
© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2019

## Вступление

28 декабря 2015 года кинематограф отметил свой сто двадцатый день рождения. Этот самый современный и самый реалистичный вид искусства развивается очень динамично: про фильмы даже середины двадцатого века уже говорят как про «старое» кино. И это довольно любопытно, ведь про «Евгения Онегина» практически никогда не говорят как про «старую» книгу. Может быть, в кино есть что-то, что очень быстро устаревает? Возможно, так и есть, но ведь общие принципы киноязыка, практически полностью сложившись к сороковым годам двадцатого века, за оставшиеся десятилетия не пережили каких-то радикальных изменений! Современный зритель может называть резкий, динамичный монтаж «клиповым» и воспринимать его как относительно новый прием, не подозревая, что раньше это называлось «советским монтажом» и подобные техники были введены в арсенал кинематографистов советскими режиссерами-авангардистами двадцатых годов. В кинематографе очень часто что-то новое оказывается на деле хорошо забытым старым.

Одной из важных особенностей кинематографа является его деление на зрительский и авторский. Аудитория последнего гораздо меньше, но часто именно в нем разрабатываются новые экспериментальные приемы создания изображения или построения истории, которые позже войдут в арсенал режиссеров массовых фильмов и, таким образом, изменят облик кино. Как говорят французы, «без Бессона нет Брессона», имея в виду, что зрительские режиссеры вроде **Люка Бессона** зарабатывают своими фильмами деньги, на которые развивается индустрия и поддерживаются независимые режиссеры, такие как **Робер Брессон**. Обратное также верно: «Без Брессона нет Бессона», ибо именно авторское кино в конечном счете и развивает кинематограф во всех его ипостасях.

***Люк Бессон** (род. 18 марта 1959 г.) — французский режиссер, сценарист и продюсер. В 1997 г. снял боевик «Пятый элемент», который на момент выхода стал самым дорогим европейским фильмом и до 2011 г. оставался самым кассовым французским фильмом в международном прокате. Как продюсер основал успешные франшизы «Заложница», «Перевозчик» и «Такси».*


**Робер Брессон** (25.09.1901 — 18.12.1999) — *влиятельный французский режиссер, прославившийся самобытными минималистскими фильмами с глубоким философским содержанием. Брессон часто использовал непрофессиональных актеров и уделял особое внимание работе со звуками, редко используя музыкальное сопровождение. Дважды лауреат Каннского кинофестиваля за режиссуру фильмов «Приговоренный к смерти бежал, или Дух дышит, где хочет» (1956) и «Деньги» (1983).*

Чаще всего мы смотрим кино в широком значении слова — оцениваем историю, следим за персонажами и диалогами, наслаждаемся общей красотой изображения. Мы не задумываемся о киноязыке так же, как мы не задумываемся о грамматике, читая романы Достоевского. Однако существует и другой способ знакомства с фильмом — его глубокое «чтение», в процессе которого мы не только знакомимся с сюжетом, но и осознанно считываем множество авторских решений в самых разных областях киноязыка.

Кино, родившееся на стыке нескольких видов искусства, использует как средства выразительности смежных искусств (к примеру, законы построения изображения, одинаковые для изобразительного искусства, фотографии и кино), так и собственные уникальные средства, например монтажный язык.

Подобный анализ позволяет увидеть режиссерские приемы, прочитать авторские высказывания, спрятанные «между строк», глубже понять, почему фильм оказывает на нас то или иное воздействие. Чем сложнее фильм, тем большей зрительской работы он от нас требует, а в награду раскрывается во всем многообразии смыслов и подтекстов, надолго оставаясь у нас в памяти. Подобное «чтение» кино позволяет разобрать и оценить увиденное произведение, а на вопрос «Нравится ли вам этот фильм?» ответить развернуто и аргументированно.

В данной книге мы познакомимся с базовыми принципами функционирования киноязыка на четырех уровнях: драматургия, изобразительное решение, звуковое оформление и монтаж. Прежде всего мы будем обсуждать *игровое кино*, но большинство разбираемых техник также используется в *анимационном* и в *документальном* кино.



В игровом кино, как правило, режиссер воплощает литературный сценарий, полагаясь на игру актеров. В документальном кино основу фильма составляет съемка подлинных событий и лиц, а темой чаще всего становятся интересные события, явления или знаменитые люди. В основе анимационного кино, которое также носит название «мультипликационное», лежит съемка неодушевленных объектов, например рисунков или кукол.

## Взгляд драматурга

# Драматургия

Обсуждая фильм, мы чаще всего оперируем именами актеров и режиссеров. Актеры являются для нас «лицом кинематографа»: мы читаем в журналах сплетни об их личной жизни, их лица призывно смотрят на нас с афиш и рекламных материалов. И в кинотеатр мы идем прежде всего на актеров, а после просмотра уже оцениваем историю и режиссуру. Зачем нужен актер, мы хорошо знаем — он воплощает на экране выдуманного персонажа (или реального, если речь идет о биографическом фильме), а вот зачем нужен режиссер? Превращать текст сценария в набор живых изображений на целлулоидной пленке? Кричать в мегафон командным голосом на съемочную группу? Держать в голове весь замысел произведения и обеспечивать его цельность? Строго говоря, отдавать команды в мегафон или по рации может и второй режиссер. В американской системе это 1st Assistant Director — первый ассистент режиссера, выступающий связующим звеном между режиссером-постановщиком и огромной съемочной группой, разбитой на несколько департаментов (группа оператора, группа художника-постановщика, группа звукорежиссера и т. д.). Что касается контроля за цельностью фильма, то эту задачу вполне может выполнять и продюсер, который ведет фильм от возникновения идеи до завершения съемок. К примеру, легендарный фильм «Унесенные ветром» (1939), который с учетом инфляции до сих пор никто не может превзойти по сборам в прокате США, снимали три разных режиссера, но фильм выглядит очень гармоничным за счет работы продюсера **Дэвида Селзника**, который и следил за целостностью фильма.

**Дэвид Селзник** (10.05.1902—22.06.1965) — крупный голливудский продюсер, работавший на студиях RKO, Paramount и Metro-Goldwyn-Mayer. Продюсировал такие успешные фильмы, как «Кинг-Конг» (1933) и «Унесенные ветром» (1939). Активно вмешивался в работу своих режиссеров. Как продюсер пригласил в США Альфреда Хичкока, открыв новый творческий этап в жизни английского режиссера. Об отношении Хичкока к Селзнику можно судить по тому, что внешний облик Селзника был использован для создания образа неприятного соседа главного героя в фильме Хичкока «Окно во двор» (1954).

В таких ситуациях речь идет о продюсерском кинематографе в противовес режиссерскому. В первом случае главным является продюсер, который ищет режиссера исходя из своих задач и способностей режиссера работать в том или ином жанре, часто вмешивается в режиссерскую работу и порой сам контролирует монтаж финальной версии фильма — такой тип кинопроизводства часто встречается в рамках крупных голливудских киностудий. Режиссерский кинематограф устроен практически с точностью наоборот. Здесь режиссер ведет весь проект, держит в голове идею финального фильма и монтирует материал, а продюсер лишь помогает организовывать производственный процесс и практически не вмешивается в творческие сферы. Такие благодатные условия существуют далеко не всегда, и далеко не всем режиссерам они доступны. Например, в 1930-х годах, в период «Золотого Голливуда», продюсер выбирал сценарий и руководил подбором актеров (кастинг), соответствующие департаменты создавали декорации и костюмы, а режиссер приглашался только на съемочный период — картина монтировалась уже без него. Здесь мы опять вернулись к вопросу, с которого начали главу: зачем нужен режиссер в игровом кинематографе? В какой сфере деятельности на съемочной площадке режиссер является незаменимым специалистом?

Работа с актером. Именно здесь режиссер незаменим, потому что кто-то должен смотреть на актеров со стороны, ставить им задачи и следить за тем, чтобы возник слаженный актерский ансамбль. Талантливый режиссер может снять проникновенный драматический фильм, главную роль в котором будет играть простой токарь с ближайшего завода — так был снят шедевр **итальянского неореализма**, фильм **Витторио де Сики** «Похитители велосипедов» (1948).

**Витторио де Сика** (07.07.1901—13.11.1974) — итальянский режиссер и актер, один из главных представителей итальянского неореализма. В фильмах, снятых в рамках этого направления, исследовал жизнь обездоленных итальянцев. Работал с непрофессиональными актерами: «Шуша» (1946), «Похитители велосипедов» (1948), «Чудо в Милане» (1951), «Умберто Д.» (1952). В 1960-х гг. сосредоточился на зрительских мелодрамах, таких как «Брак по-итальянски» (1964).

**Итальянский неореализм** — одно из важнейших течений в послевоенном европейском кинематографе 1945—1955 гг., в котором, в противовес помпезному кино эпохи Муссолини, неореалисты снимали жизнь простого человека. Для этого направления характерна съемка непрофессиональных актеров в реальных, а не павильонных пространствах и использование естественного освещения. Неореализм оказал существенное влияние на советский кинематограф эпохи оттепели. Классические фильмы неореализма: «Рим — открытый город» Роберто Росселлини (1945), «Земля дрожит» Лукино Висконти (1948), «Похитители велосипедов» (1948) Витторио Де Сики.

Один из крупнейших студийных режиссеров классического Голливуда **Уильям Уайлер** ценился именно за свою способность работать с актерами в рамках любого жанра. При этом Уайлер, трижды лауреат премии «Оскар» за режиссуру, практически не обладал ярко выраженным авторским стилем, например, в построении изображения или монтаже.

**Уильям Уайлер** (01.07.1902—27.07.1981) — американский режиссер, продюсер и сценарист. Работая в условиях студийной системы, готов был ставить фильмы любых жанров: детективные истории («Письмо», 1940), мелодрамы («Римские каникулы», 1953), эпические исторические фильмы («Бен-Гур», 1959), бытовые драмы («Лучшие годы нашей жизни»,

1946), комедии («Как украсть миллион», 1966). Трижды лауреат премии «Оскар» за лучшую режиссуру, Уайлер был известен своим деспотичным перфекционизмом по отношению к актерам. Он заслужил себе прозвище «Уилли-99 дублей» и привел к «Оскару» 13 своих актеров — больше, чем любой другой режиссер в истории американского кинематографа.

Необходимо отметить, что именно на базе анализа фильмов американских студийных режиссеров в конце пятидесятых годов во Франции возникла теория «авторского кинематографа», когда выяснилось, что даже в условиях заказных работ некоторые режиссеры (такие как **Альфред Хичкок**) сохраняют свой индивидуальный стиль и способны донести до зрителя помимо произносимого текста множество подтекстов за счет продуманных монтажных соединений или оригинальных музыкальных решений. Строго говоря, с киноязыком каждый режиссер работает настолько, насколько это позволяют его таланты. Не все творцы способны скрупулезно работать над сценарием, покадрово выстраивать вместе с оператором изображение или проводить сутки напролет в монтажной комнате. Именно здесь и проходит порой неуловимая граница между киноискусством и просто кинематографом, которую мы будем изучать на протяжении книги.

**Альфред Хичкок** (13.08.1899—29.04.1980) — британский и американский кинорежиссер. Работал преимущественно в сфере зрительского кино, любил детективные триллеры с комедийными элементами. До 1939 года являлся одним из самых ярких режиссеров британского кинематографа, а с 1939 года работал преимущественно в США. Несмотря на очевидный талант создавать напряженную атмосферу и предугадывать зрительские реакции, не получил ни одной крупной награды, так как считался режиссером развлекательного кино. Самый личный и оригинальный фильм Хичкока «Головокружение» (1958) на момент выхода не был оценен ни критиками, ни зрителями, в то время как сегодня кинокритическим сообществом он признается вершиной мирового кинематографа. А фильм «Психоз» (1960) благодаря своему шокирующему сценарному решению стал вехой в истории фильма ужасов.

Куда проще определиться с обязанностями сценариста: эти труженики кино мало известны широкой публике, однако без них фильм вообще возникнуть не может. Практически не может, стоит оговориться. Правила



и принципы, которые мы разбираем в данной книге, разумеется, периодически нарушают, иначе все снимали бы одинаковое кино. В конце концов, авторский стиль — это индивидуальное косноязычие, способность систематически отходить от правил в каком-то одном определенном месте. Конечно, можно и **полнометражный** фильм снять практически без сценария, полагаясь на импровизации режиссера и актеров, но это большое исключение. Как говорил в свое время крайне не любивший импровизации Альфред Хичкок: «Для великого фильма необходимы три вещи: сценарий, сценарий и сценарий».

**Полнометражный фильм** (полный метр) противопоставляется короткометражному по длительности. В Российской Федерации полнометражным считается фильм длительностью не менее 52 минут. Происхождение термина связано с тем, что раньше часто фильм измерялся в затраченных метрах киноплёнки. Так, например, 177 минут фильма «Крестный отец» (1972) занимают 4803 метра киноплёнки.

Фильм обычно рождается из идеи, которая, в свою очередь, чаще всего возникает в голове у одного из трех представителей кинематографических профессий: сценариста, режиссера или продюсера. Режиссер, проснувшись поутру, может захотеть снять биографический фильм про своего любимого Альфреда Хичкока; продюсер за чашкой утреннего кофе может размышлять о высокобюджетной экранизации романа Льва Толстого «Война и мир», а сценарист — захотеть написать историю о сценаристе, который спасет Нью-Йорк от нашествия инопланетян. Все это идеи — короткие мысли, для реализации которых нужно потратить месяцы напряженного труда огромной съемочной группы. После возникновения идеи режиссер и продюсер должны будут сначала найти сценариста для превращения замысла в 120-страничный киносценарий, а потом будут искать друг друга. Сценаристу же проще всего — сразу после утреннего кофе он может сесть за машинку и начать творить. Разумеется, от идеи до 120-страничного текста (для киносценариев разработано специальное форматирование текста, при котором одна страница сценария, в котором детально прописаны диалоги и действия героев, примерно соответствует одной минуте экранного времени) сценарий проходит через множество этапов, начальным из которых является **логлайн**. Логлайн — это суть истории, выраженная ровно в одном пред-

ложении длинной двадцать пять — тридцать, максимум сорок слов. Из логлайна должно быть понятно, кто главный герой истории, какие трудности ему придется преодолеть и чем закончится история. По правильно составленному логлайну продюсер способен, не тратя время на чтение всего сценария, представить прокатный потенциал истории, ее адаптируемость под данное время и данную аудиторию. Так как сценарий возникает из логлайна, анализ фильма полезно начинать с него же — нужно попытаться найти десять-пятнадцать минут по дороге из кинотеатра, чтобы уложить всю увиденную историю в одно предложение, которое будет начинаться со слов «Это история о...». Например, логлайн фильма **Фрэнсиса Форда Копполы** «Крестный отец» (1972) будет выглядеть следующим образом: «Это история о сыне главы мафиозного клана, который пытался дистанцироваться от дел своей семьи, но убийство брата и смерть отца вынуждают его взять управление кланом в свои руки». Три часа фильма уложились в одну фразу, из которой сразу ясен главный герой и его основные конфликты: внутренний конфликт со своей совестью (не хотел быть мафиози, но все-таки стал) и внешний конфликт (если у героя убивают брата, очевидно, у него есть внешние враги). Составление логлайна помогает структурировать увиденную историю. Разумеется, всегда будут фильмы вроде «Криминального чтива» (1994) **Квентина Тарантино**, составление логлайна к которым поначалу будет казаться сложным, но это те самые исключения, о которых мы уже говорили.

**Фрэнсис Форд Коппола** (род. 07.04.1939) — американский режиссер, продюсер, сценарист, видный представитель так называемого «Нового Голливуда», периода в 1970-х гг., во время которого крупные студии стали делать ставку на молодых смелых режиссеров, выросших на европейском кино. Находился на пике славы в 1970-х гг., сняв подряд фильмы «Крестный отец» (1972), «Разговор» (1974), «Крестный отец 2» (1974) и «Апокалипсис сегодня» (1979), за которые получил в совокупности 4 премии «Оскар» и две «Золотые пальмовые ветви» Каннского кинофестиваля. Поздние фильмы Копполы уже не имели подобного успеха. Сегодня совмещает съемки кино с виноделием. Коппола является патриархом одной из самых талантливых кинематографических семей США: отец Кармайн — кинокомпозитор; жена Элеанор и дочь София — режиссеры; сестра Талия, племянники Николас Кейдж и Джейсон Шварцман — актеры, сын Роман — сценарист и продюсер.

**Квентин Тарантино** (род. 27.03.1963) — американский режиссер, сценарист, продюсер, актер. Крупнейший представитель постмодернистского кинематографа. Большой знаток мирового кино, Тарантино наполняет свои фильмы огромным количеством скрытых и явных (порой почти на грани плагиата) цитат из работ других режиссеров. Его ранние фильмы известны своей сложной повествовательной структурой («Бешеные псы», 1992; «Криминальное чтиво», 1994), поздние — едким полемическим взглядом на историю США («Бесславные ублюдки», 2009; «Джанго освобожденный», 2012; «Омерзительная восьмерка», 2015). Один из самых исследуемых режиссеров мирового кинематографа.