

МИХАИЛ
РОММ

**ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ
НАСЛЕДИЕ**



Издательство АСТ
Москва

УДК 791.071.1(470)
ББК 85.374(2)6-8
Р70

Все права защищены.

*Любое использование материалов данной книги, полностью или частично,
без разрешения правообладателя запрещается*

Фотографии к книге предоставлены Shutterstock и наследниками М. И. Ромм

Художественное оформление обложки — Владислав Воронин

Ромм, Михаил Ильич

Р70 Педагогическое наследие / Михаил Ромм. — Москва: Издательство АСТ: ОГИЗ, 2026. — 672 с. — (Театральные опыты).

ISBN 978-5-17-178613-7

Эта книга — живой, дышащий диалог мастера со своими учениками, в котором раскрываются самые сокровенные тайны профессии кинорежиссера. В центре внимания режиссера — не ремесло как таковое, а профессия мышления: как осмыслить замысел и донести его до актера, как заставить работать каждый кадр. Ромм убежден: хороший режиссер — прежде всего знаток жизни, собиратель наблюдений, читатель литературы и исследователь эпохи. Книга будет интересна студентам киношкол, режиссерам, сценаристам, актерам — и всем, кто хочет понять, как рождается сильное кино.

УДК 791.071.1(470)
ББК 85.374(2)6-8

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ¹

В течение двадцати лет, с 1949 года и до последних дней жизни (с перерывом в 1963–1965 гг.), М. Ромм преподавал во ВГИКе. Параллельно он вел режиссерский семинар на «Мосфильме», руководил мастерскими на Высших режиссерских и Высших сценарных курсах, выступал с беседами по проблемам кинорежиссуры в Союзе кинематографистов.

Из вгиковских мастерских М. Ромма вышли такие известные советские режиссеры разных поколений, как Т. Абуладзе, В. Басов, Г. Чухрай, Р. Чхеидзе, А. Митта, А. Тарковский, В. Шукшин, А. Михалков-Кончаловский, А. Смирнов, Н. Михалков, В. Абдрашитов и другие.

На режиссерских курсах у него учились Ш. Аббасов, Г. Данелия, С. Микаэлян, И. Таланкин, Т. Океев, Г. Панфилов. Этим кратким перечнем далеко не исчерпывается число непосредственных его учеников. Тем больший интерес представляют стенограммы лекций, бесед М. Ромма со студентами. Эти материалы как бы раздвигают стены его мастерских, позволяют широкому кругу читателей приобщиться к педагогическому процессу.

Литературное наследие М. Ромма в числе прочих материалов содержит 4000 машинописных страниц стенограмм лекций за период с 1954 по 1971 год, которые хранятся в ЦГАЛИ.

¹ Из издания «Педагогическое наследие», 1982 года (Прим. редактора).

Содержание лекций Ромма не ограничивается только узкопрофессиональными вопросами. В центре внимания оказываются проблемы мировоззренческие, идет разговор о месте и роли художника в быстротекущей жизни.

К сожалению, не все занятия стенографировались и не все дошли до нас. Но в итоге мы все же имеем довольно последовательную запись его лекционных курсов.

В настоящий том были отобраны те из них, которые наиболее полно представляют его как педагога.

Поскольку М. Ромм в разное время и в разных аудиториях читал одну и ту же дисциплину — основы кинорежиссуры — лекции эти частично перекликаются. Существует круг проблем, которые постоянно оставались в центре его внимания. Был у него и излюбленный ряд литературных и кинематографических примеров, которыми он подкреплял свои утверждения и на анализе которых подводил студентов к определенным выводам. Вместе с тем каждая лекция М. Ромма по-своему неповторима, а каждая тема в очередном изложении обрастает деталями, по-новому освещающими ее. Поэтому в отдельных случаях в томе помещен материал, как бы схожий по мысли и кругу примеров с ранее воспроизведенными фрагментами, но, по существу, являющийся развитием основных режиссерских идей М. Ромма. Часть тома составляют лекции, в свое время опубликованные ВГИКом. Некоторые из них дополнены на основе стенограмм, хранящихся в ЦГАЛИ.

Публикуя эти материалы, составители исходили из мысли, что нельзя жертвовать органикой целостного педагогического процесса и ради мнимой полноты охвата предлагать читателю поток фрагментов, вырванных из курсов разных лет. Основой книги было решено сделать наиболее законченный курс, который печатается в той последовательности, в какой он был прочитан перед одной и той же аудиторией.

При выборе его возникли определенные сложности.

На первый взгляд было бы заманчиво выстроить том в основном из лекций 60-х годов, отмеченных новым взлетом творчества М. Ромма. Ведь и сам он неоднократно заявлял о некой ломке его профессиональных установок в этот период. Например, в конце данной книги, читатель найдет такие строки: «Если взять мои лекции во ВГИКе за много лет, они регулярно стенографировались, — говорят, что это очень интересно, — то для меня они уже неприемлемы. Я готов сегодня оспаривать все свое, потому что все очень изменилось». Это было сказано 15 сентября 1971 года, за полтора месяца до смерти.

Но, может быть, именно эта мера взыскательности и позволила при отборе лекций выделить то, к чему при всех своих исканиях он неизбежно возвращался. Анализ стенограмм показал, что этим требованиям в большей степени отвечают циклы лекций, записанные в 50-е годы. К тому же они отличаются достаточной полнотой, законченностью и разнообразием тематики. В конце 40-х годов М. Ромм пришел к студентам со значительным практическим опытом, но в момент серьезного творческого кризиса; он как бы поставил себе целью осмыслить собственный путь в искусстве и общие законы кинематографа, чтобы двигаться дальше. Работа с молодежью была одним из способов такого осмысления.

Циклы лекций, прочитанные М. Роммом в 50-е годы, носят строго академический характер и относительно стабильны по построению. «Обычно я строю лекционный курс так: от драматургии, через актерскую работу, мизансцену до кадра и его композиции в конце», — говорил он о своей педагогической методике в одной из лекций на Высших сценарных курсах (21 марта 1963 г., ЦГАЛИ, ф. 844, оп. 3, д. 113, л. 3).

Наиболее полно соответствует этой характеристике курс, прочитанный во ВГИКе в 1954–55 годах, самый

совершенный, стройный и богатый по содержанию из всех сохранившихся. Поэтому он и был взят за основу в этом томе. М. Ромм, при всей суровости его самооценок, к лекциям 1954–55 годов относился терпимее, чем к другим. Об этом свидетельствует его согласие на их повторное издание ВГИКом в 1960–1962 годах, когда уже было застенографировано несколько новых курсов, прочитанных в институте и в других местах. Правда, для придания циклу 1954/55 года большей законченности его пришлось дополнить несколькими лекциями 1956 и 1957 годов.

В то же время необходимо было раскрыть перед читателями творческую эволюцию М. Ромма, показать, как в конкретной педагогической практике он «оспаривал все свое», сохраняя при этом коренные, провозглашенные им принципы художественного осмысления реальности. С этой целью два заключительных раздела тома составлены из материалов, связанных с последним десятилетием его жизни и творчества.

Первый из них — «Уроки последних фильмов» — содержит по одной из лекций, прочитанных в 1962, 1967 и 1971 годах. В них М. Ромм рассказывает студентам о своих поисках и находках в работе над фильмами «Девять дней одного года», «Обыкновенный фашизм» и «Мир сегодня» (в прокатном варианте «И все-таки я верю»). Второй — «Мысли об учебнике кинорежиссуры» — состоит из диалога с С. А. Герасимовым (от 15 сентября) и неотправленного письма к нему (от 19 октября 1971 г.). Вместе они звучат как своеобразное педагогическое завещание М. Ромма (письмо было написано за две недели до кончины).

Материалы этих двух разделов наглядно свидетельствуют о том, что, несмотря на напряженный пересмотр ряда профессиональных норм и правил в свете новейших поисков в области киноязыка, от действительно «своего» М. Ромм не отказывался. Он пересматривает арсенал выразительных

средств кино с целью не упустить ничего, что помогает сделать экранный язык еще более богатым, ярким, гибким, способным донести до многомиллионного зрителя идеи и темы социалистической современности. Но в то же время он неустанно предостерегает студентов от погони за новизной, не осмысленной высокими художественными целями, от пренебрежения азбукой профессии: «Все, что мы будем сегодня говорить, можно нарушать. Но надо знать эти законы... Можно и не нарушать ничего. Я надеюсь, что, когда вы будете кончать курсы, в моду войдет простейшее кино. Вдруг станет модно делать понятные, простые, человеческие, массово доступные и осмысленные картины... И тогда многие окажутся в тяжелом положении... Ведь простота — вещь не такая легкая, как кажется сначала» (лекция на Высших режиссерских курсах от 16 апреля 1964 г.; стенограмма ЦГАЛИ, ф. 844, оп. 3, д. 125, лл. 10–11).

Заботы о судьбах своей профессии у М. Ромма с каждым годом все теснее переплетались с тревогой о судьбах мира. Этому были посвящены его последние фильмы, с ними были связаны и лекции последних лет. Та же проблематика пронизывает и его размышления о принципах подготовки будущих кинорежиссеров. По счастью, эти размышления нашли отражение в документах, которые и составляют заключительный раздел — «Мысли об учебнике кинорежиссуры». Документы особенно интересны тем, что содержат некое обобщение его педагогических принципов и освещают дополнительным светом предлагаемый вниманию читателя курс лекций. В них М. Ромм снова говорит о том, что, хотя «нельзя извлекать застывшие формулы ремесла из живого, сложнейшего дела профессии кинорежиссера... надо понять современный мир, говорить современным языком... в то же время этот современный язык должен опираться на какие-то незыблемые, прочные нравственные и политические устои, в которые мы верим и от которых не можем

отказаться», что, хотя «правил нет... правила не нужно канонизировать», «какие-то азбучные истины все же необходимы» (15 сентября 1971 г.).

Лекции, которые были изданы при жизни автора, даются по текстам этих изданий. Остальные, в том числе опубликованные позднее, — по машинописным копиям стенограмм, хранящихся в ЦГАЛИ.

Записаны лекции М. Ромма, как правило, хорошо, и для данного издания они подверглись лишь незначительной литературной обработке: восстановлен заведомо нарушенный порядок слов, устранены явные опечатки, ошибки, случайные мелкие повторы и т. д. Эта элементарная правка никак не оговаривается. Не оговариваются также редкие случаи, когда порядок расположения материала внутри лекции приходилось несколько изменить, поскольку живое общение с аудиторией иногда нарушало последовательность развития той или иной мысли. Купюры, вызванные повторами или другими причинами, оговариваются в комментариях, а в тексте помечаются многоточием, заключенным в угловые скобки. В комментариях также указываются все прежние издания публикуемых материалов.

В подготовке текстов принимали участие Э. Рейзер и Е. Гафнер.

ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ

НАСЛЕДИЕ

О ПРОФЕССИИ КИНОРЕЖИССЕРА

Литература и искусство играют выдающуюся роль в формировании сознания современного человека, в выработке его мировоззрения. Из всех искусств самым важным для нас является кино. В кино работают люди самых разнообразных профессий, но ведущее место в создании кинокартин, в общем развитии нашего искусства всегда занимали кинорежиссеры. Итак, вы пришли сюда, чтобы подготовить себя к профессии не только очень сложной, но и очень ответственной.

Армию лиц, профессионально участвующих в создании произведений искусства, так называемых творческих работников, можно условно разбить на три группы.

К первой из них следует отнести тех, кто непосредственно и полно осуществляет творческий акт: от авторского замысла до свершения, от первичного, еле оформленного в сознании смутного пластического, словесного или музыкального образа до окончательно выраженного в слове, в материале или в действии произведения искусства, которое может быть воспринято и понято любым человеком. Сюда относятся писатели и поэты, живописцы и скульпторы, народные сказители и ашуги и т. д. Им не нужен посредник, чтобы донести свое произведение до зрителя или слушателя.

Ко второй группе надо отнести тех, кто нуждается в творческом труде других лиц, чтобы донести результат своей работы до потребителя, — это композиторы, театральные

и кинематографические драматурги и т. д. Соната, написанная композитором, сама по себе является законченным произведением искусства, полностью выражающим замысел автора, но она не может быть воспринята слушателями, пока пианист не сыграет ее. Играя сонату, исполнитель вносит в нее свою трактовку, то есть частично переосмысливает замысел композитора, придает ему свою индивидуальную окраску, иногда весьма своеобразную. Бетховен написал единственный вариант «Лунной сонаты», но сотни тысяч пианистов играют ее по-разному. В создании музыкального произведения, доходящего до слушателя, всегда участвуют два творца, из которых неизменен только один. То же самое можно сказать и в отношении театра и кино. Трагедии Шекспира как литературные произведения существуют независимо от театра. Они неизменны и вечны. Но видит их зритель в истолковании театральных посредников. Поэтому театральная форма шекспировских трагедий меняется из века в век, поэтому шекспировские спектакли выражают не только идеологию и характерные особенности Англии шекспировских времен, но и идеологию и характерные особенности других времен и других народов, в зависимости от того, когда и где поставлена пьеса.

Из сказанного ясно, что к третьей группе творческих работников мы должны отнести всю армию творческих посредников, истолкователей чужого замысла, доносящих до потребителя первичное произведение искусства, созданное основным автором. Это армия музыкантов-исполнителей, драматических, балетных, оперных и кинематографических актеров, режиссеров, операторов и т. д.

Это лица вторичного творческого труда. В своей работе они опираются на чужой замысел и раскрывают чужую идею. Труд их весьма ответствен и сложен, ибо только через их посредничество воспринимаются наиболее сложные современные формы театрального и зрелищного искусства.

Итак, кинорежиссер относится к числу лиц вторичного творческого труда, к числу истолкователей авторского замысла, переводчиков мысли драматурга на язык зримой пластики и слышимого слова или звука.

Но положение режиссера особенно сложно, оно резко отличается от положения всех остальных работников искусства — в его труде мы не обнаруживаем непосредственного и результативного, видимого или слышимого творчества. Режиссер не располагает ни холстом и палитрой, как живописец, ни резцом и мрамором, как скульптор, ни скрипкой и смычком, как музыкант, ни аппаратом и пленкой, как оператор, ни даже собственным телом и голосом, как актер. Орудиями его творческого труда являются живые люди. Роли в кинокартине или спектакле играют актеры, декорации строит художник, музыку пишет композитор, свет и кадр организует оператор. Режиссер как особого рода посредник стоит между автором и исполнителями всех родов; режиссер — это толмач для толмачей, истолкователь авторской мысли для тех, кто в свою очередь будет истолковывать ее, неизбежно внося свои индивидуальные черты в трактовку человеческих образов, кадров природы, формы декораций и т. д. Ни одна мысль режиссера не доходит до зрителя в ее первоначальном виде, ибо он не в силах сам непосредственно выразить ее ни в слове, ни в движении, ни в изображении, ни в звуке.

И тем не менее функции режиссера необычайно важны. Все развитие театрального искусства за последнее столетие опирается на труд режиссеров, на их бурную творческую, новаторскую деятельность. Чем сложнее делалось театральное искусство, тем большую роль играл в нем именно режиссер — культурный, идеологический и творческий вождь театра. Движение русского театра с конца XIX века связано с именами целой плеяды блистательных режиссеров — Станиславского, Немировича-Данченко,

Мейерхольда, Вахтангова, Таирова и многих других. То же самое можно сказать и о западном театре.

Еще большую роль сыграли режиссеры в развитии искусства кино. Именно они двигали его вперед, открывали специфические свойства его языка, разрабатывали форму кинозрелища, пока кинематограф не превратился из ярмарочного аттракциона в могучее передовое искусство, завоевавшее умы человечества и определяющее ныне наш XX век наравне с самолетом, атомной энергией и кибернетикой.

Я отнюдь не хочу принижать значение автора сценария, оператора или актера — исполнителя роли. Один из них стоит у колыбели каждой кинокартины, другой оформляет важнейшую, зрелищную ее часть, третий непосредственно доносит до зрителя образ человека, через который и передается в нашем искусстве все духовное содержание произведения. Режиссер невидим и неслышим, но именно он всегда был первооткрывателем в кинематографе, именно благодаря ему кино завоевало в свое время почетное имя — Великий немой.

По-гречески «кинематограф» означает «рисующий движение». По-английски наше искусство называется «движущаяся картина». Как видите, движение лежит в основе названия нашего искусства. Движение и зрелище, движущееся зрелище — вот что такое кинематограф, таким он родился. Все остальные его элементы, в том числе слово, музыка, — все это очень важно, но все же фундамент, на котором стоит кинематограф, — это зрелище. Кинематограф — это прежде всего искусство, которое смотрят, а не слушают. Мы переживаем сейчас период увлечения звуком, почти все картины последнего времени — это картины многоговорящие. В них основная тяжесть ложится на слово. Это явление временное. Тридцать лет назад кинематографисты упорно изучали выразительные возможности движения. Настанет

время, когда мы вспомним уроки тех лет, ибо немой кинематограф, лишенный звука и цвета, разрабатывая только одну сторону нашего искусства — его зрительную сторону — в черно-белой гамме, достиг в этих ограниченных рамках очень высокого мастерства. Не забудем, что правдиво и точно выраженная жизнь человека без слов — это условие высочайшей сложности. Попробуйте представить себе сегодня страстный спор без слов, жизнь — лишенной звука, и она не только окажется бедной, плоской, но и останется непонятной, нераскрытой. Режиссеры немого кино вынуждены были искать, казалось бы, в крайне бедной черно-бело-серой молчаливой сфере своего искусства новые способы передачи мысли зрителю — через выразительное действие, жест, мимику, соединение кадров. Но именно здесь были открыты могущественные орудия кинематографа; из них назовем прежде всего монтаж, крупный план, ракурс, деталь. Режиссеры немого кино постепенно раскрывали специфические возможности кино, присущие только ему, такие, например, как непосредственное и широкое видение мира, стремительные переброски во времени и в пространстве, пристальное наблюдение за человеком, острые монтажные столкновения, выразительные и необычные точки зрения камеры, выделение мельчайших подробностей, тонкая и сложная игра на крупном плане и т. д. Именно эти открытия создали новую эстетику нашего самого молодого искусства, выдвинули кинематограф в ряд ведущих искусств.

В годы расцвета немого кино профессия кинорежиссера была поднята на огромную высоту работами советских мастеров — Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Козинцева и Трауберга, Дзиги Вертова, Эсфири Шуб и других. Во Франции ведущей силой была группа режиссеров так называемого «Авангарда» (Рене Клер, Жак Фейдер, Ренуар). В Америке «отцом» кинорежиссуры считается Давид Гриффит,

действительно серьезно двинувший вперед искусство кино на первых его шагах.

Процесс восприятия немых картин резко отличается от процесса восприятия картин звуковых. Наличие слова позволяет все объяснить, все рассказать, а немой кинематограф ставил перед зрителем ряд своеобразных загадок. Наслаждение зрителя заключалось в том, что он все время самостоятельно разгадывал немое действие и радовался своим открытиям, как бы решая ребусы — движущиеся молчаливые кадры.

Следовательно, при восприятии звуковой картины, где слово и звук многое разъясняют, зритель гораздо пассивнее. К этому вопросу я еще вернусь в связи с разбором функций детали.

Итак, ограниченность немого кино, отсутствие звука ставили перед режиссерами весьма трудные задачи, но вместе с тем это создавало и своеобразные преимущества: ограниченность в выразительных средствах часто заставляет художника искать новые, особые пути и находить подчас неожиданные решения. Ограниченность возможностей нередко ведет к большей изобретательности художника.

Главенствующими жанрами немого кинематографа на Западе были психологическая драма, детектив, комедия. В Советском Союзе ведущее место заняла народно-революционная эпопея. Это естественно, так как народно-революционная эпопея, отражающая размах массовых движений, насыщенная революционным темпераментом, была специфическим искусством революции.

В те времена режиссеры С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, А. Довженко создали незабываемые фильмы всемирного значения, которые стали знаменем советского киноискусства, определили его ведущие тенденции. Режиссеры эти все свои усилия сосредоточили на создании нового выразительного кинематографического языка, и этот новый кинемато-