

# киноизображение для чайников

*Дмитрий Долинин*  
Дм. Долинин

## КИНОИЗОБРАЖЕНИЕ ДЛЯ “ЧАЙНИКОВ”

учебное пособие для студентов, обучающихся специальности кинорежиссера и кинооператора, а также для абитуриентов, издание девятое, дополненное

Брошюра зарегистрирована в агентстве РАП, свидетельство №01 706.

Издание автора, Санкт-Петербург, 2009

(предыдущие издания осуществлялись Санкт-Петербургским Университетом кино и телевидения и Высшими курсами сценаристов и режиссеров в Москве)

1. ИСТОРИИ, КОТОРЫЕ РАССКАЗЫВАЕТ КИНО. ФОТОГРАФИЧЕСКАЯ ПРИРОДА КИНО. 4
2. АТМОСФЕРА. НАСТРОЕНИЕ. СВЕТ. 7
3. НЕОБХОДИМОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ. УСЛОВНАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ. 12
4. АТМОСФЕРА. НАСТРОЕНИЕ. СВЕТ. СОЛНЦЕ. 13
5. НЕОБХОДИМОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ. ЭКСПОЗИЦИЯ. 14
6. АТМОСФЕРА. НАСТРОЕНИЕ. КАК СНЯТЬ СОЛНЕЧНУЮ СЦЕНУ В ТЕНИ. 15
7. НЕОБХОДИМОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ. УСЛОВНАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ. 16
8. АТМОСФЕРА. НАСТРОЕНИЕ. СВЕТ. ПАСМУРНАЯ ПОГОДА. 18
9. НЕОБХОДИМОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ. КОНТЕКСТ. 18
10. АТМОСФЕРА. НАСТРОЕНИЕ. СВЕТ. СУМЕРКИ. НОЧЬ. 19
11. НЕОБХОДИМОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ. ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ И ПОДРОБНОСТИ. 21
12. ПРОСТРАНСТВО. ОБРАЗ И ПОЭЗИЯ. 22
13. НЕОБХОДИМОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ. КАК ПРИДУМАТЬ И ДОГОВОРИТЬСЯ. 23
14. ПРОСТРАНСТВО. СООТНОШЕНИЯ. 29
15. ПРОСТРАНСТВО. ТОЛПА. 31

16. НЕОБХОДИМОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ. ОПТИКА. 32
  17. ПРОСТРАНСТВО. ДЕКОРАЦИЯ. 34
  18. НЕОБХОДИМОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ. ОПТИКА. 35
  19. ПРОСТРАНСТВО. НАТУРАЛЬНЫЙ ИНТЕРЬЕР . 38
  20. ПРОСТРАНСТВО. ПЕЙЗАЖ. НАТУРА. 39
  21. ПРОСТРАНСТВО. ВОЗДУХ В ИНТЕРЬЕРЕ. ВОЗДУХ - ЭЛЕМЕНТ СТИЛЯ. 44
  22. ПРОСТРАНСТВО. НАТУРА. ПРИРОДНЫЕ СОСТОЯНИЯ. 46
  23. НЕОБХОДИМОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ. НЕСКОЛЬКО ПРАКТИЧЕСКИХ СОВЕТОВ, КАК ВЫБИРАТЬ НАТУРУ. 47
  24. ПРОСТРАНСТВО. ТОЧКА ЗРЕНИЯ. 49
  25. КОМПОЗИЦИЯ КАДРА. 52
  26. ПЕРСОНАЖ. ЗРИТЕЛЬНЫЙ ОБРАЗ ЧЕЛОВЕКА НА ЭКРАНЕ. 60
  27. ПЕРСОНАЖ. КРУПНОСТЬ ПЛАНА. 62
  28. ПЕРСОНАЖ. ВЫБОР АКТЕРОВ. АНСАМБЛЬ. 64
  29. ПЕРСОНАЖ. РАБОТА НАД ЕГО ВНЕШНОСТЬЮ. 68
  30. СЪЕМОЧНЫЙ ПРИЕМ 70
  31. МОНТАЖ. ФАБУЛА И СЮЖЕТ. 73
  32. МОНТАЖ. ЗРИТЕЛЬНОЕ ЕДИНСТВО. 76
  33. МОНТАЖ. ИНФОРМАТИВНОСТЬ КАДРОВ. 79
  34. МОНТАЖ. ПЕРЕБИВКА. ДЕТАЛЬ. 81
  35. МОНТАЖ. СВЯЗЬ ЭПИЗОДОВ МЕЖДУ СОБОЙ. 83
  36. ДВИЖЕНИЕ КАМЕРЫ. 86
  37. ДВИЖЕНИЕ КАК ЖЕСТ. 89
  38. ПРИСПОСОБЛЕНИЯ ДЛЯ ДВИЖЕНИЯ КАМЕРЫ. 91
  39. ВОЗНИКНОВЕНИЕ ЗРИТЕЛЬНОГО ОБРАЗА НА ЭКРАНЕ. КОНКРЕТНЫЕ ПРИМЕРЫ. 93
  40. ЭПИЛОГ. 110
- ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА: 115  
ФИЛЬМОГРАФИЯ ДМ. ДОЛИНИНА 116

!!!! К СОЖАЛЕНИЮ, ПРИ ПУБЛИКАЦИИ НА ЭТОМ САЙТЕ ПРОПАЛИ ВСЕ СНОСКИ И ПРИМЕЧАНИЯ!!!!

**ЧТО ТАКОЕ КИНОИЗОБРАЖЕНИЕ?** - Глядя на киноэкран, давайте на минуту забудем о гангстерах, полицейских, страстных любовниках, мужественных мужчинах, женственных женщинах, об их злоключениях, победах, выстрелах, погонях и философских размышлениях. Рассмотрим в экране то, что он на самом деле из себя представляет: прямоугольную картинку, в которой что-то иногда движется, а иногда замирает в неподвижности. Этой картинке присущи те же свойства, что настоящей картине. Так к ней и отнесемся, то есть, как к произведению изобразительного искусства (иногда до отвращения несовершенному). Оценим такие ее пластические свойства, как иллюзорную трехмерность, выразительность света, гармонию цветового решения, композицию, наконец. А оценив, вернемся к содержанию кинофильма и подумаем, каковы его взаимоотношения с теми картинками, какими оно представлено на экране. **КИНОИЗОБРАЖЕНИЕ** - это серия экранных картин, созданных для передачи зрителю содержания, настроения, интонации кинофильма. Похоже на нечто вроде книжных иллюстраций? Похоже, да не очень. Ибо, в отличие от них, вставных и не обязательных картинок, изображение в кино не дополняет содержание, но само является им, его органичной частью.

**ПРИ ЧЕМ ТУТ “ЧАЙНИКИ”?** - Название брошюры родилось по аналогии с названиями книжек для начинающих пользователей компьютера. Перед вами - краткое пособие для тех, кто делает первые шаги в освоении разных кинематографических специальностей, пока еще воистину "чайников" в своей профессии. Не обижайтесь, не сердитесь - гордыня - один из самых тяжких грехов. Брошюра сознательно написана автором с минимальным количеством технических подробностей, поэтому тем, кто обучается профессии кинооператора, пособие может служить только вводным курсом.

Студенты режиссерской и иных специальностей почерпнут из него достаточные на первых порах сведения о киноизображении. Изучение пособия или лекционная программа на его основе должны быть увязаны с целым рядом гуманитарных и специальных программ: по режиссуре, истории кино, литературе, драматургии, истории и теории изобразительного искусства, по монтажу, гриму, по экономике кино, по работе художника-постановщика, художника по костюмам, директора картины, по кинооптике, светотехнике, экспонометрии и т.п. Пособие может быть полезно также абитуриентам при выборе будущей специальности.

**ИСКУССТВО - ЭТО ЛОЖЬ, КОТОРАЯ ОДНОВРЕМЕННО ЯВЛЯЕТСЯ ИСТИНОЙ.**

Ю. Лотман, Ю. Цивьян "Диалог с экраном"

**ЗРИТЕЛЬНАЯ СТОРОНА ФИЛЬМА - КЛЮЧ К ПОЭЗИИ.**

Орсон Уэллс

**1. ИСТОРИИ, КОТОРЫЕ РАССКАЗЫВАЕТ КИНО. ФОТОГРАФИЧЕСКАЯ ПРИРОДА КИНО.**

Игровые и лучшие документальные фильмы - истории из человеческой жизни. Из жизни ДРУГИХ людей. Мы смотрим их, чтобы узнать, что чувствуют, что думают ДРУГИЕ люди. Нужда в подобном знании рождается из осознания ограниченности личного опыта, желания его преодолеть, расширить его границы, вырваться из скорлупы собственного "я", из чистого любопытства, наконец.

Кроме кино, существуют и иные рассказчики. Литература, театр, живопись. Погружаясь в их выдуманный мир, мы пытаемся сопоставить его с опытом нашей собственной жизни. (ОДНАКО ВСЕГДА СЛЕДУЕТ ИМЕТЬ В ВИДУ, ЧТО МЫ ТОЛКОМ НЕ ЗНАЕМ, ЧТО ТАКОЕ ЖИЗНЬ, И НЕ МОЖЕМ ДАЖЕ ПРЕДПОЛОЖИТЬ, ЗАЧЕМ ОНА СУЩЕСТВУЕТ. ВО ВСЯКОМ СЛУЧАЕ, ВНЕРЕЛИГИОЗНЫЙ ОТВЕТ НА ЭТОТ ВОПРОС ОТСУТСТВУЕТ.)

«В нашем бренном существовании... справедливо то, что поддерживает жизнь, несправедливо то, что её разрушает. Театр – игра, то есть физическая тренировка, призванная показать, что справедливо, и что несправедливо, что поддерживает жизнь, а что её разрушает. Тем самым театр можно рассматривать как подлинную науку о человеческом поведении». То же самое, что сказал Жан Луи Барро о театре, можно отнести и к кинематографу.

Читая книгу, мы должны сами представлять себе внешность персонажей и обстановку, в которой они действуют. В театре живые актеры разыграют завлекательную историю из, якобы, чьей-то жизни. Однако, на фоне условного задника, среди картонных, не скрывающих свою картонность декораций.

Кино же стремится прикинуться магическим окошком в жизнь настоящую, и это, пожалуй, самое привлекательное в нем. Вот так же вечером, проходя по улице, мы не преминем заглянуть в освещенное окно, где за тюлевыми занавесками, под желтым абажуром свершаются обыденные тайны чужого бытия. Быть может, там, за окном, говорят о полной чуши, например, о ценах на постное масло, но отдаленность от нас, заключение в рамку, взгляд с темной улицы, придают этим обыденным картинам прелесть несомненной поэзии. Сравните с положением зрителя в темном зале кинотеатра перед освещенным экраном.

"Поэзия - производная от тайны бытия. А тайна бытия - визуальная тайна. Это тайна зрелища, тайна зрения. В первую очередь - зрения. И зрение это должно быть как-то организовано. Именно кинематограф как искусство и есть организатор зрения."

Материал кино - актер, человек, играющий другого человека, или реальный персонаж документальной истории, изображающий сам себя. В этом отношении кино подобно театру. Однако в кино появляется важный посредник, которого театр лишен - фотография. В театре нас никогда не покидает ощущение, будто все, что нам показывают, - понарошку. На хорошем спектакле увлеченный зритель верит, что ОТЕЛЛО убивает ДЕЗДЕМОНУ. Но никто никогда не поверит, что АКТЕР, играющий Отелло, всерьез убивает АКТРИСУ, играющую Дездемону, и поэтому даже самого взволнованного и доверчивого зрителя не покидает предательская задняя мысль: а не сильно ли ударились актриса, падая на подмостки? Своеобразие кино состоит в том, что в материал этого искусства включается фотография, более чем столетнее существование которой приучило публику к тому, что фотокартинка адекватна реальности. И действительно, на театре нам все равно - настоящий или бутафорский чайник в руках у актера, настоящие или картонные стены у него за спиной. В кино игры с картонными вещами не проходят, вещи должны быть натуральными, шершавыми, такими, которые можно пощупать. Важна их подлинная ФАКТУРА. Вся цепочка "вещи (люди, пейзажи) - оптика - фотография" в глазах зрителя проникнута объективностью.

Кроме того, кино присущ **КРУПНЫЙ ПЛАН**. “Крупный план в кинематографе ассоциируется с рассмотрением (человеческого лица, Д.Д.) с чрезвычайно близкого расстояния, что характерно для детского или очень интимного мира. Уже этим кино переносит нас в мир, где все действующие лица - друзья и враги - находятся со зрителем в отношениях интимности, близкого и детального знакомства.”

Благодаря сказанному выше, зритель гораздо охотнее доверяет кино, чем театру. Легко **ОТОЖДЕСТВЛЯЕТ** себя с киногероем. Кинозрелище, в отличие от театрального, представляется ему почти **БЕЗУСЛОВНЫМ**. Даже манера актерского существования в кино, благодаря его фотографичности, сделалась иной, неактерской, жизненной, обыденной, шершавой.

Итак, мы верим фотографии, но стоит ли? Является ли фотография безусловной копией реальности? Уже одно то, что изображенные на фотоснимке или в кинокадре даже реальные события вырваны из окружения и заключены в прямоугольную рамку - есть ее, реальности искажение. Мы так не видим, наше поле зрения не имеет четко очерченных линейных границ. Сам процесс выбора объекта съемки и кадрирования субъективен. Снимая бунтующую толпу, мы вольны выхватывать прямоугольником нашего кадра то одного, то другого человека. Мы можем взгромоздиться на крышу и снять всю толпу целиком. Мы можем переместиться на другую крышу, и ту же самую толпу увидеть совсем по-иному. Наш отчет о событии, его трактовка будет зависеть от того, какие точки мы выберем для наблюдения и съемки. А сам этот выбор определится, в первую очередь, тем, что мы сами хотели бы в этом событии увидеть. Отснятый материал никогда не станет адекватным реальности, он ее исказит сообразно менталитету хроникера. Там, где проявляется субъективность, возникает возможность для того, чтобы состоялось искусство. Однако только возможность, ибо субъективность, строго говоря, может преследовать и иные цели: журналистские, политические, рекламные и т.п.

«На снимке, сделанном «мыльницей», одинаково хорошо видны и тот, кого снимают, и окружающие его люди, и фон, и помехи на переднем плане. То есть видно всё это, скорее, одинаково плохо. Умение выделить один предмет, один план из множества — свойство человеческого глаза и человеческого сознания, свойство, которому пытается уподобиться хороший объектив. И мы видим на снимке то же, что видит фотограф» .

Фотографическое изображение возникает на светочувствительном материале благодаря преломлению света в объективе, оптическое устройство которого подобно устройству хрусталика человеческого глаза. Однако оптическим качествам хрусталика соответствует лишь объектив с определенным фокусным расстоянием, другие же отличаются от него, благодаря чему, каждый по-своему, **ИСКАЖАЮТ** картину **ЛИНЕЙНОЙ ПЕРСПЕКТИВЫ**. Поэтому, применяя разные объективы, можно получить в кадре совершенно иные пространственные и масштабные соотношения предметов между собою, нежели в реальности. Как уже было сказано выше, возможность **ИСКАЖЕНИЯ** реальности создает условия для проникновения искусства.

Проявляя пленку в разных условиях, можно нивелировать одни цвета и преувеличивать другие, изменять контраст светлых и темных зон в кадре и т.д. То же самое следует заметить и о применении различных оптических насадок на объектив, разнообразных светофильтров. "Действие "Короткого фильма об убийстве" происходит в Варшаве. Город и весь окружающий мир показаны через фильтры, сделанные оператором Славеком Идзяком специально для этого фильма. Фильтры зеленые - поэтому и свет в этом фильме необычный, зеленоватый... Когда снимаешь через такой фильтр, мир кажется более жестоким, мрачным, пустым. Это была идея оператора."

Во времена, когда снимались одни только черно-белые фильмы, монохромность была обыденной. Но попробуйте снять такой фильм сейчас, когда вокруг царствует цвет - в нынешнем **КОНТЕКСТЕ** это будет воспринято как искажение реальности, как **ПРИЕМ**. И, возможно, это станет явлением искусства. Я постоянно подчеркиваю лишь **ВОЗМОЖНОСТЬ** искусства, потому что, на самом деле, никакие приемы, никакие физические возможности не создадут его автоматически.

Все дело в душе, уме, таланте тех, кто за это берется.

## 2. АТМОСФЕРА. НАСТРОЕНИЕ. СВЕТ.

Представьте себе, что вы, следуя сценарию и вашему замыслу, старательно подготовили все, что требуется для съемки определенного эпизода: выбрали место, тщательно одели актеров, собрали нужное количество массовки, нашли паровозы и старинные вагоны, или танки и **БТР**ы, мотоциклы или автомобили, отрепетировали все их передвижения, найдя точный, волнующий ритм. Казалось бы, эпизод готов, осталось его только снять, зафиксировать на пленке.

В книге "О технике актера" Михаил Чехов предлагает читателю представить в своем воображении толпу, штурмующую Бастилию. "Толпа действует под влиянием **АТМОСФЕРЫ** (выделено мною) крайнего возбуждения, опьянения силой и властью. Все вместе и каждый в отдельности охвачен этой **АТМОСФЕРОЙ**. Вглядитесь в лица, движения, в группировки фигур, в темп происходящего, вслушайтесь в крики... и вы увидите, как все происходящее будет носить на себе отпечаток **АТМОСФЕРЫ**, как она будет

диктовать толпе ее действия." Здесь речь идет об атмосфере, которая создается людьми, порождается их страстями, их психологией, их настроениями.

Вместе с тем, Чехов замечает: "каждый пейзаж, каждая улица, дом, комната имеют для него (актера) свою особую АТМОСФЕРУ... Тот же знакомый ему пейзаж "звучит" для него иначе в АТМОСФЕРЕ тихого весеннего утра или в грозу и в бурю... Жизнь полна АТМОСФЕР, но... режиссеры и актеры слишком часто склонны пренебрегать ими". И далее: "Значительная часть содержания спектакля не может быть передана зрителю никакими иными средствами выразительности, кроме АТМОСФЕРЫ."

Позволю себе также процитировать Никиту Михалкова: "Эпизод мог происходить где угодно. Этот разговор мог быть и в доме Обломова на Гороховой, он мог иметь место и в Москве и в усадьбе. Но!... Именно соединение баньки с бесконечным простором, и именно с зимним простором, именно ощущение вот этого маленького, уютного, теплого пространства, заброшенного в бескрайнем зимнем пейзаже, дает возможность, на мой взгляд, максимально вызвать нужное чувство у зрителя. Тут и мобилизуется та самая биологическая память... Ведь каждый человек когда-нибудь бывал в бане. Каждый человек знает и помнит это ощущение, как что-то первозданное... И вот для нас самым важным было, чтобы именно через посредство этой воссозданной атмосферы - этой жары, этого банного покоя и уюта - зритель лучше почувствовал самую суть разговора, больше того, почувствовал зерно, квинтэссенцию характеров Обломова и Штольца. Это - центральная сцена всей картины. ГЕРОИ ЗДЕСЬ ОБНАЖЕНЫ В ПРЯМОМ И ПЕРЕНОСНОМ СМЫСЛЕ".

"Митина любовь" И. Бунина начинается с полнокровного атмосферного куска, в котором все возможные атмосферы соединены вместе. "Зима внезапно уступила весне, на солнце было почти жарко. Как будто правда прилетели жаворонки и принесли с собой радость. Все было мокро, все таяло, с домов капали капли, дворники скалывали лед с тротуаров, сбрасывали липкий снег с крыш, всюду было многолюдно, оживленно. Высокие облака расходились тонким белым дымом, сливаясь с влажно синееющим небом. Вдали с благостной задумчивостью высился Пушкин, сиял Страстной монастырь."

Одна мне осталась надежда:

Смотреться в КОЛОДЕЦ ДВОРА.  
СВЕТАЕТ. БЕЛЕЕТ ОДЕЖДА  
В РАССЕЯННОМ СВЕТЕ УТРА.

Я слышу - старинные речи  
Проснулись глубоко на дне.  
ВОН ТЕПЛЯТСЯ ЖОЛТЫЕ СВЕЧИ,  
ЗАБЫТЫЕ В ЧЬЕМ-ТО ОКНЕ.

Голодная КОШКА ПРИЖАЛАСЬ  
У ЖОЛОБА УТРЕННИХ КРЫШ.  
Заплакать - одно мне осталось,  
И слушать, как МИРНО ТЫ СПИШЬ.

В отрывке из стихотворения А. Блока мною выделены строки, относящиеся к той составляющей атмосферы, которая создается зрительными средствами и определяет доминирующее НАСТРОЕНИЕ. Главным из них является СВЕТ: светает, белеет одежда в рассеянном свете утра. Он точно назван и даже описана его конкретная, как сказали бы живописцы, - раскладка. Без точного указания на освещение стихотворение превратилось бы в настойчивое риторическое утверждение субъективного авторского Я. Однако Блок обратился ко всеобщему опыту, напомнив читателю знакомое каждому НАСТРОЕНИЕ серого осеннего утра, и подвел ассоциативный фундамент под зыбкое лирическое произведение.

Погруженный во тьму пустой театральный зал. На режиссерском столике - маленькая переносная лампочка, которая "давала столько света, чтоб осветить лист бумаги на столе и чернильницу" ... "Сцена была открыта и слабо освещена сверху из выносного софита"... "В крайней ложе яруса, находящейся у самого портала сцены, что-то загоралось, из ложи косо падал луч раструбом, на полу сцены загоралось круглое желтое пятно, ползло, подхватывая в себя то кресло с потертой обивкой, со сбитой позолотой на ручках, то взъерошенного бутафора с канделябром в руке". Полотнище уходило вверх "и сразу обнажало ряд тысячесвечевых ламп, режущих глаза... В кулисах появлялись темные тени, желтый луч уходил, всасывался в ложу"... "Вспыхивали лупоглазые прожекторы в козырьках, снизу сцену залило теплой живой волной света".

В отрывке из "Театрального романа" М. Булгакова, в отличие от меланхолически - безнадежного

"рассеянного света утра" Блока, свет существует в активном движении, переменах, ударах, нарастаниях, особенно внятных благодаря темноте в зрительном зале. Важно отметить, что нарисованная писателем световая атмосфера, будучи документально точной, служит еще и проекцией душевного состояния героя, с его нервностью и напряжением.

Все это не случайно. Иногда поутру нам грустно, мы раздражены или, напротив - веселы и бодры. Зачастую это никак не связано с нашими делами, с нашей обыденной жизнью. А просто - пасмурно или вдруг светит солнце. Нас окутывают городские сумерки, вспыхивают уличные фонари, и кажется, что предстоящий вечер обещает романтические приключения и неожиданные встречи. За окном сумеречный зимний день, а под потолком неприбранной облезлой аудитории мертвым сиреневатым светом горят люминесцентные лампы, и нудный голос осточертевшего лектора кажется совершенно невыносимым. Тревожный свет костра, отсветы лунных бликов на воде, мелькание света автомобильных фар, мигание рекламных огней: все отзывается в человеческой душе особым НАСТРОЕНИЕМ, особой эмоциональной окраской восприятия мира. И, если вслед за М. Чеховым, поверить, что значительная часть содержания произведения может быть передана только АТМОСФЕРОЙ, то придется признать, что первейшее средство создания зрительной атмосферы - свет. Именно потому, что эмоции, с ним связанные - древнейшие, дочеловеческие, гнездящиеся на самом дне души, в подсознании.

Для кинематографа свет не только физически необходимая субстанция, без которой на пленке ничего не получится, но и одна из главнейших составляющих изобразительного строя фильма, и даже зачастую - элемент содержания. Например, о Дж. Штернберге, знаменитом режиссере кинематографа двадцатых годов, писали, что для него "истинная материя свет, а вещи, люди в кадре - лишь повод для его материализации, для того, чтобы перехватить луч" .

Однако не все так однозначно. Достаточно вспомнить, что Штернберг создал Марлен Дитрих, кинозвезду мирового класса. После работы с ним она была вынуждена сниматься у другого голливудского режиссера, Рубена Мамуляна и, соответственно, другого кинооператора. Придя в ужас впервые увидев материал новой работы на экране, она позвонила Штернбергу в Берлин. "Там нет лица, - кричала она, - я видела рабочие кадры, я там хорошенькая, как старлетка! Никакой таинственности! А иногда я даже выгляжу толстой! Они просто не знают... Как им объяснить?" Она нашла неординарный способ, как это сделать. Марлен наняла просмотровый зал и целый день вдвоем с дочерью просматривала фильмы, снятые вместе со Штернбергом. Вот обширная цитата из книги ее дочери.

"Мать взяла меня с собой... Она дважды прокрутила "Марокко" и весь остаток дня смотрела "Шанхайский экспресс" . Она уже превращалась в талантливого художника по свету и оператора, каким оставалась всю последующую жизнь. У нее было подлинное чутье на черно-белое изображение, на игру света и тени.... На следующее утро мы прибыли на место к восьми утра. Там устанавливали освещение для первой сцены этого дня... Мать вышла на площадку, посмотрела из-под руки вверх на осветительные леса, пересчитывая источники света и оценивая их расположение. Она взглянула через плечо на свое отражение в зеркале, которое сегодня ожидало ее в полной готовности...

- С вашего разрешения, джентльмены, - и, не дожидаясь этого самого разрешения, начала выдавать инструкции электрикам, управлявшим освещением сверху.

- Так... вы... слева... опустите немного... не так быстро! Медленнее... еще... медленнее... еще... СТОП, ТАК ДЕРЖАТЬ!

Глядя в зеркало, она уловила момент, когда было нужно закрепить лампу. Теперь она набросилась на заросли ламп мощностью поменьше.... Она уменьшала свет, затем медленно увеличивала его. Начали появляться тени, очертания предметов обострились, наполнились объемом. В атмосфере площадки почти физически ощущалось уважение к ее знаниям и мастерству. Она вновь глянула на свое отражение, затем выпрямила плечи, нашла точный наклон головы, зафиксировала на лице свою восхитительную неподвижность и уставилась прямо в объектив камеры. Мамулян оторвался от видеоискателя, почтительно отвел его, поглядел на исполненное священного трепета лицо оператора и сказал:

- Прекрасно, Марлен! В высшей степени прекрасно!

Она устремила глаза на людей, стоявших в тени, за пределами светового пятна. Воздев в приветствии руку, произнесла нежно: "Спасибо, джентльмены!", - и все эти здоровые крепкие парни сорвали с себя огромные резиновые перчатки и зааплодировали. "

Рассуждая о роли оператора Рерберга в создании фильмов "Дядя Ваня" и "Зеркало", Вл. Чумак замечает: " В композициях Рерберга эффекты освещения духовной напряженностью преодолевают чувственность материального мира. Они существуют не разрозненно, не самоцельно, а организованы в сложную поэтическую партитуру, преобразующую все на своем пути. Эхо света, которым владеет Рерберг, бесконечно подвижно, в нем память и культура тени, связанные с традицией живописи".

Ингмар Бергман, распрощавшись с кинематографом, писал: "Особенно мне не хватает Свена Нюквиста

(оператор почти всех фильмов Бергмана и "Жертвоприношения" Тарковского). Может быть, потому, что мы оба безраздельно захвачены проблематикой света. Мягкого, опасного, мечтательного, живого, мертвого, ясного, туманного, горячего, резкого, холодного, внезапного, мрачного, весеннего, льющегося, изливающегося, прямого, косого, чувственного, покоряющего, ограниченного, ядовитого, успокаивающего, светлого света."

А Орсон Уэллс, вспоминая о работе над своим первым и впоследствии знаменитым фильмом "Гражданин Кейн", заметил: "Всеми нововведениями "Гражданина Кейна" я обязан собственному невежеству... В течение первых десяти дней я сам устанавливал освещение, так как полагал, что это моя обязанность. Грэгг Толанд, знаменитый оператор, не препятствовал, но исправлял то тут, то там, пока я на секунду отворачивался в другую сторону. Через десять дней я все понял и извинился перед ним".

Возвращаясь к вашему отрететированному, готовому к съемке эпизоду, хочу подсказать вам, что о свете-то вы и не подумали.

Как о нем думать, с какого бока подойти к этим размышлениям?

### 3. НЕОБХОДИМОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ. УСЛОВНАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ.

Вспомним о фотографической природе кино. Придуманная вами жизнь фиксируется не в безграничном, неоформленном пространстве, а в прямоугольной рамке кадра. Оставив пока в стороне движение, скажем, что условный прямоугольник экрана (кадра) требует своих условностей. Люди и предметы, оказавшиеся в нем, могут быть размещены только на основании неких законов, которые очень близки тем законам композиции, по которым строится станковая картина или графический лист. (подробнее о композиции см. 25 главу) Возможность передачи движения, свойственная кино, вносит в эти законы, конечно, свои поправки, но сами законы в своей основе остаются теми же.

Первейший из них - **ВЫДЕЛЕНИЕ ГЛАВНОГО**. Игровое кино рассказывает о человеке и, естественно, главным в кадре почти всегда будет человек.

Выстраивая кадр, мы всегда сознательно или инстинктивно разделяем его на **ОБЪЕКТ** и **ФОН**. Как правило, объект - это человек, актер, персонаж которого в этом кадре солирует. Первейшая задача - установить верные зрительные отношения между фоном и объектом. Они, эти отношения, выстраиваются по нескольким линиям. Отношения объемов и масс. **СВЕТОВЫЕ ОТНОШЕНИЯ**. Тональные отношения.

**Цветовые отношения**. И, конечно же, отношения между движениями.

Каждое из этих отношений может нести определенную смысловую и драматическую нагрузку. Они могут строиться как по закону гармонии, рифмы, так и по контрасту. Выбор способа отношений зависит от вашего решения. Например, хрупкая девичья фигура на фоне массивного грубого танка. Та же фигура, но в сочетании с цветущим вишневым деревом. Скульптурно вылепленный светом мощный мужской торс на фоне гладкой, нежной, лишенной объемов и теней розовой, обитой тканью, стены. Человек с пистолетом, притаившийся в темной подворотне, а за ним - ярко освещенная солнцем, оживленная улица. И т.д.

(Здесь мы говорим о фоне как об элементе изображения. Может создаться впечатление, что фон это только то, что располагается в кадре позади актера. В курсах режиссуры и драматургии вы несомненно будете обращаться к понятию действия **ПЕРВОГО** и **ВТОРОГО** плана. Второплановые события, второплановые сюжетные линии выступают как бы фоном для основного сюжета. Они совершенно не обязаны географически выстраиваться в одном кадре позади переднеплановых, иногда им посвящаются даже отдельные эпизоды. Но, тем не менее, они играют для главных роль фона. Это пример нередкого пользования одним и тем же термином для обозначения разных смыслов.)

### 4. АТМОСФЕРА. НАСТРОЕНИЕ. СВЕТ. СОЛНЦЕ.

Начинающим кинематографистам стоит учиться коллекционировать, запоминать свои чувства, связанные с впечатлениями от внешности людей. То же самое стоит делать и по отношению к световым эффектам как в природе, так и в условиях искусственного, созданного человеком освещения. (Если же вы ничего не почувствуете ни в том, ни в другом случае - оставьте попытки заняться кинематографом!)

Яркий дневной **СОЛНЕЧНЫЙ СВЕТ** несет ощущение мощной энергии. Ему не с руки участвовать в сценах уныния, меланхолии, тихого отвращения к жизни, а также нежной лирики (**ЯРКИЙ** и **ЯРОСТНЫЙ** - слова одного корня). Его стихия - страсть, сильные чувства, динамика. Сильная радость, но и трагическое, активное противостояние. Не случайно один из самых ярких, чувственных и трагических рассказов И.

Бунина, который кончается фразой "поручик сидел на палубе под навесом, чувствуя себя постаревшим на десять лет", назван "Солнечный удар". Однако вся эмоциональность солнечного света теряется, если он, как в подавляющем большинстве фильмов, делается дежурным освещением для всех без разбору сцен фильма.

Чтобы он работал эмоционально, солнечные сцены должны соседствовать с теми, где солнца нет.

Звучание солнечного света в кадре зависит от **КОНТРАСТА** между участками, освещенными солнцем, и тенями. Их отношения могут быть мягкими, сближенными, или отдаленными, сильно противостоящими.

Чем глубже **ТЕНИ**, чем сильнее разница в освещенности между ними и **СВЕТАМИ**, тем напряженнее и

трагичнее может звучать кадр. (Я все время подчеркиваю возможность достижения того или иного результата, ибо никакие прописи не научат конкретной работе. Моя задача - направить вас на определенную дорогу размышлений. Не более, но и не менее того.)

Важнейшая характеристика солнечного света - высота солнца над горизонтом. Наиболее привычная, типовая что ли, это - полуденная и близкая к ней дневная. Такой свет, как правило, эксплуатируется без разбору в массовом кинопотоке (свет туристских открыток). Он воспринимается с экрана, как нулевой свет, свет, не несущий никакой эмоциональной информации. Однако чем ближе солнце опускается к горизонту, тем необычнее, выразительнее эффект. Удлиняются тени, ярче светятся вертикали всех предметов, стереоскопически выпуклыми предстают шершавости земли. Появляется ощущение некой ТАЙНЫ.

Низкое утреннее солнце отличается от такого же вечернего. Утром воздух прозрачен и поэтому высок контраст светов и теней. Вечером, после целого жаркого дня испарений и деятельности людей, вздымающих пыль, контраст падает, а непрозрачный воздух рассеивает коротковолновую часть спектра солнечных излучений, и свет окрашивается красным, в отличие от утреннего, желто-оранжевого. (Если вы почувствовали недоумение, загляните в курс школьной физики.)

Допустим, вы хотите снять сцену с ощущением ярчайшего, ослепительного солнца. Вам повезло с погодой, солнце светит вовсю, вы развели вашу мизансцену на открытой, замечательно освещенной площадке и съемка состоялась. Проявлен материал, вы, затаив дыхание, усаживаетесь в темном зале. Вспыхивает луч проектора - и, о ужас! на экране что-то обыденное, будничное, чуть ли не серое и пыльное.

В чем тут дело: экспозиционная ошибка оператора, неточность проявки негатива и печати позитива, качество пленки, наконец? Конечно, ошибка оператора! Но вовсе не экспозиционная. Этот оператор не знает, что сотворить художественное ощущение, именно ощущение, а не протокольное описание звонкого солнечного эффекта, можно далеко не всегда и не везде, даже если солнце светит отлично. Один из возможных и, как водится, парадоксальных способов добиться этого, заключается в том, что мизансцена разводится В ТЕНИ. Но прежде, чем раскрыть этот простой секрет, нужно опять сделать небольшое отступление.

## 5. НЕОБХОДИМОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ. ЭКСПОЗИЦИЯ.

Что означают цифры чувствительности на коробке с пленкой?

Не вдаваясь в технические и научные подробности, на этот вопрос можно ответить очень просто. Для того, чтобы на пленке определенной чувствительности получилось нормальное изображение, в любом случае, где бы и при какой реальной освещенности не проходила бы съемка, до нее, до пленки, должно добраться примерно одно и то же количество световой энергии, прошедшей через объектив. (То же самое относится и к воспринимающей матрице видеокамеры). Этот энергетический поток регулируется при киносъемке диафрагмой объектива, а при фото - еще и выдержкой, т.е. временем экспонирования. (Экспозиция - произведение освещенности на время экспонирования. Выдержка же в киноаппарате постоянная) Чем выше численное значение чувствительности пленки, тем меньше ей нужно световой энергии для создания нормального изображения.

При неточной установке значения диафрагмы и, соответственно, недостаточном количестве света, прошедшего сквозь объектив, негатив получается, как говорят - НЕДОДЕРЖАННЫЙ, а при слишком большом - ПЕРЕДЕРЖАННЫЙ. Оператор для того и носится везде со своим экспонометром, засовывая его то в нос, то в ухо актеру, чтобы постараться поточнее определить ЭКСПОЗИЦИЮ.

Однако вы прекрасно знаете, что сейчас везде продаются фотоаппараты с автоматической установкой экспозиционного режима. Зачем же мучиться, не проще ли и в кино доверить все это хлопотное дело автоматике? Между тем, оказывается, что выбор режима экспонирования пленки включает в себя не только технические аспекты, но также дает оператору возможность до некоторой степени манипулировать качеством изображения в творческих, художественных целях. Вот почему в кино всегда определяют экспозицию вручную. Вот почему у оператора, сующего свой экспонометр в самые неподходящие места, всегда такой озабоченный и вдохновенный вид.

Иногда расчетливо, дозировано НАРУШАЯ правильный, с узко технической точки зрения, экспозиционный режим, оператор имеет возможность добиваться выполнения своих художественных задач.

## 6. АТМОСФЕРА. НАСТРОЕНИЕ. КАК СНЯТЬ СОЛНЕЧНУЮ СЦЕНУ В ТЕНИ.

Итак, мизансцена разведена в тени деревьев. Сквозь их негустую листву просвечивает залитое солнцем пшеничное поле. Ваши актеры освещены несколькими естественными источниками. Во-первых, это рассеянный свет от неба, видного сквозь прорехи в кронах. Во-вторых, рефлексы, отражения света от солнечных пятен, кое-где пробивающихся на землю. Отгалкиваясь от этих источников, оператор и определяет экспозицию. Количественно они, источники, гораздо слабее света солнца. И, нормально проэкспонировав лица актеров, оператор получает на заднем плане, там, где виднеются пятна освещенного солнцем пшеничного поля - область передержки. На экране эти пятна делаются ослепительными, почти

полностью потеряв свою естественную окраску. Преувеличенно выпукло звучат рефлексы и редкие прямые солнечные лучи, пробивающиеся кое-где сквозь листву и падающие маленькими пятнами на актеров. Если при этом оператор догадался выстроить всю сцену на КОНТРОВОМ солнце, то, просвеченная этим солнцем листва, делается прозрачной, воздушной и живой. (Контровой свет - свет от источника, расположенного над и за головами актеров и направленный в сторону съемочной камеры. Только не прямо в объектив!).

Все что описано выше создаст живое ощущение ослепительного солнечного дня, хотя актеры играют в тени деревьев. Этот способ организации освещения на природе имеет еще ряд иных преимуществ: позволяет избежать попадания на лица актеров прямого солнечного света, который обычно ломает и уродует их формы. Допускает применение точно дозированной искусственной подсветки с целью световой коррекции лиц, если это нужно.

Он не является единственно возможным, и описан здесь не как рецепт на все случаи жизни, а как пример, показывающий, что в кино прямой путь почти никогда не является правильным, и что каждый наш шаг при создании фильма требует некоторого изощрения, хитроумия, изобретения ПРИЕМА.

## 7. НЕОБХОДИМОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ. УСЛОВНАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ.

Для того, чтобы лучше разобраться в той методике, которой пользуется оператор, ставя искусственный свет или приспособиваясь к натуральному, войдем в фотопавильон. Перед нами на табуретке сидит человек, сейчас он наш ОБЪЕКТ. За ним гладкий ФОН. Кроме того, в павильоне имеется некоторое количество осветительных приборов, которыми нам предстоит манипулировать.

Изучение живописи подсказывает нам, что, как правило, художник всегда ищет в своей картине ДОМИНИРУЮЩИЙ световой эффект. Например, у Вермеера это всегда рассеянный свет, льющийся из окна, расположенного перпендикулярно к плоскости картины. Рембрандтовский свет иной - это свет искусственного источника, свечи, расположенной за пределами картины, чуть вбок от того места, где находился сам художник, только выше примерно на метр. У Жоржа де ла Тура источник света (свеча) иногда сам виден в картине, иногда спрятан за руками или фигурами персонажей. Он расположен обычно непривычно низко, а тени и света написаны очень контрастно, что создает на полотне эффект мощного напряжения. Во всяком случае, нужно заметить, что как бы не располагали эти художники свои источники света, в их картинах сохраняется эффект СВЕТОВОГО ЕДИНСТВА. Если обратить внимание на способ изображения человеческих лиц в портретной живописи, то везде отчетливо видно, что объемы лица вылеплены светом, исходящим из одного источника. Забегая вперед, ближе к киносъемкам, стоит заметить, что даже тогда, когда ваш съемочный объект освещен несколькими спорящими между собой источниками, вам предстоит выбрать тот из них, который будет главным, будет доминировать.

Итак, чтобы точнее передать на фотографии внешность портретируемого, следует, вслед за живописцами, найти главный, как говорят, - РИСУЮЩИЙ свет. Его рутинная, но необходимая задача - обрисовать объем предметов и лиц, так, чтобы на плоскости фотокартины или киноэкрана мир предстал в иллюзорной трехмерности.

Кстати, обращали ли вы внимание, как отвратительно непохоже и плоско выглядят лица ВСЕХ людей, снятых "мыльницами" - современными дешевыми фотоаппаратами со встроенной лампой-вспышкой? Одна из причин этого в том, что источник света, вспышка, расположен совсем не там, где надлежит ему быть, чтобы точно передавать объем, а значит - черты лица. Он находится на самом аппарате, почти вплотную к объективу. РИСУЮЩИЙ свет "мыльницы" рисует неправильно.

Между тем, стандартный, "правильный" фотографический рисующий свет сродни рембрандтовскому - его источник расположен выше камеры не меньше чем на пол метра и чуть сбоку от нее. Однако прежде, чем нажать на спуск фотоаппарата, с источником света нужно поработать, поискать те микроварианты его расположения, которые точнее бы рисовали внешность вашей модели (или трансформировали бы ее в нужном для вас направлении).

Однако, всего этого недостаточно. Используя один только источник света, нам не удастся добиться необходимого контраста между светом и тенью. Нужен дополнительный источник, с помощью которого можно менять глубину тени на лице и фигуре нашей модели. Он называется ЗАПОЛНЯЮЩИМ или ПОДСВЕТКОЙ и располагается обычно таким образом, чтобы те тени на фоне от нашей модели, которые он создает сам, были бы незаметны съемочной камере, прятаясь за спиной модели. Этого можно добиться, поместив его прямо позади съемочной камеры, чуть выше ее расположения и как можно ближе к ее оптической оси. Кроме того, в качестве подсветки часто используется сильно рассеянный свет.

Осветительный прибор направляется не прямо на объект, а в белый экран большой площади, а уже отразившись от экрана, освещает объект. Такой способ освещения помогает избежать резких теней на фоне. Сила подсветки регулируется в соответствии с нашим замыслом.

Несколько осветительных приборов малой мощности, найдя их точное расположение, можно использовать как МОДЕЛИРУЮЩИЕ источники, наводящие на нашу модель последний лоск: слегка подчеркивающие

скулу, создающие блики в глазах, выделяющие выразительную руку и т.д. И, конечно же, необходим отдельный осветительный прибор или несколько приборов, работающих на фон. Мы должны решить проблему тональных и световых отношений фона и объекта. Что из них светлее, что темнее? Как добиться того, чтобы объект не сливался бы с фоном, отделялся бы от него и, вместе с тем, чтобы пара объект - фон составляла бы некое гармоническое целое? Как продолжить на фоне ту световую тенденцию, то доминирующее направление и характер света, которые мы уже задали на модели?

Что касается ранее упоминавшегося источника КОНТРОВОГО света, то в фотопавильоне он может оказаться лишним, если вы сумели найти правильное световое соотношение объекта и фона. Но нужно помнить, что как специальный, сильный и выразительный световой эффект, он очень широко используется при киносъемке и в интерьере, и на натуре. Впрочем, если хотите, включите его и в фотопавильоне. Он окружит вашего актера сияющим световым контуром, который отделит его от фона и скроет все небрежности вашей предшествующей работы.

Это краткое и весьма условное описание имеет отношение лишь к моменту изучения киноосвещения на первом этапе. Оно полезно как некоторое методологическое, систематизирующее пособие. В реальной киносъемочной практике все намного сложнее и не так однозначно. Однако, если вы сможете разобраться во всей путанице световых лучей, насыщающих павильон, где работает профессиональный оператор, то за несколькими десятками включенных осветительных приборов вы всегда сможете обнаружить первоначальную схематичную основу, описанную здесь.

#### 8. АТМОСФЕРА. НАСТРОЕНИЕ. СЕТ. ПАСМУРНАЯ ПОГОДА.

Вернемся на натуре. Вспомним, что кроме прямого яркого солнца, нам, может быть, придется снимать в иные состояния. Например, очень часто съемка происходит в пасмурную погоду, когда небо затянуто облаками. Облачный покров бывает различным. Иногда он достаточно тонок, и свет, излучаемый солнцем сквозь облака, сохраняет свое выраженное направление и доминирующую силу, позволяющую выявить объем фигур и предметов. Однако, характер света сильно отличается от прямого солнечного. Облака выступают в качестве рассеивающей среды, и наша съемочная площадка освещена РАССЕЯНЫМ светом. Уменьшается контраст между тенями и светлыми, передний и задний планы освещены одинаково.

Если небо закрыто толстыми облаками, то выраженное направление солнечного светового потока теряется вовсе. Само небо становится огромным источником рассеянного света, распространяющим его равномерно по всем направлениям. В таком случае особенное внимание следует обратить на обрисовку лиц, особенно на крупных планах. Естественная световая доминанта теряется, и следует создавать ее искусственно или применяя легкую подсветку с одной стороны, или затеня экраном с другой.

Эмоциональное звучание освещения в пасмурную погоду резко отличается от солнечного. Ему свойственно отсутствие энергии. Оно хорошо выражает чувства меланхолии, тоски, безнадежности, тошнотворности бытия, отвращения к жизни.

#### 9. НЕОБХОДИМОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ. КОНТЕКСТ.

Говоря здесь об эмоциональном осмыслении световых эффектов, я до сих пор имел в виду их прямое, буквальное звучание. Например, вы хотите снять меланхолическую сцену и выбираете для ее съемки пасмурный день. Но на самом деле, в реальном фильме световой, как впрочем, и ЛЮБОЙ ИНОЙ ПРИЕМ, меняет свою окраску в зависимости от КОНТЕКСТА, от содержания сцены, от содержания соседних сцен, от их эмоционального напряжения и звучания. И часто ту или иную настроенческую краску стоит применить по законам контраста, противоречия, контрапункта. Например, ваш герой, который только что пережил сильнейший удар, горе, смерть близкого человека или сам едва избежал верной гибели, оказывается в неожиданной для него и зрителя светлой, сверкающей атмосфере безмятежности и покоя, которая еще рельефнее оттеняет его недавние переживания.

#### 10. АТМОСФЕРА. НАСТРОЕНИЕ. СЕТ. СУМЕРКИ. НОЧЬ.

Одним из выразительнейших световых состояний является свет сумерек. В его звучании, так же как в звучании прямого солнца, может присутствовать напряжение, трагизм, борьба, но также печаль и меланхолия. Однако на экране все, что бы не происходило в сумерках, всегда окутывается некой ТАЙНОЙ и ЛИРИЗМОМ.

По своим световым характеристикам сумерки в пасмурную погоду, ничем, не отличаются от пасмурного дня, кроме низкой естественной освещенности, благодаря которой делаются хорошо видными освещенные окна, витрины, свет автомобильных фар и уличных фонарей. Становятся возможными кадры, построенные на борьбе ТЕПЛЫХ и ХОЛОДНЫХ световых потоков. Естественное освещение окрашено в холодные, голубоватые тона, а искусственное, в основном, в теплые, желто - оранжевые. Столкновение теплого и холодного дает возможность строить кадры, полные зрительного драматизма и напряжения. При съемке на черно-белой пленке мы лишаемся ЦВЕТОВОГО КОНТРАСТА. Тем важнее следить за количественными соотношениями естественного и искусственных световых потоков. Один из них обязательно должен

## ДОМИНИРОВАТЬ по силе.

В ясную погоду все иначе. Пока при закате солнца западная сторона горизонта еще окрашена в яркие красно-оранжевые тона, то восточная, противоположная ей, уже погружена в ночную темноту. Можно снять эффектные (но и достаточно банальные) кадры на фоне закатного неба, когда лица и фигуры людей делаются силуэтными. Можно также использовать свечение закатного неба как источник света, освещающий вашу мизансцену, и т.д.

Все природные сумеречные состояния очень кратковременны, освещенность падает с большой скоростью. Поэтому снимать нужно быстро, заранее подготовившись и предусмотрев все возможные неожиданности. Съемка сцены из десятка кадров может растянуться на несколько дней. Ваша съемочная смена будет строиться так: днем вы снимаете какой-то другой эпизод, а ближе к вечеру каждого дня заранее приезжаете на место, где предполагается съемка в сумерках, тщательно готовитесь и быстро снимаете один или, максимум, два кадра из вашей сумеречной сцены. Помните, что погода, особенно в Питере, часто меняется! Нет гарантии, что начав сегодня съемку с красным закатом, на завтра вы не окажетесь перед неприятной необходимостью или продолжить ее в пасмурных сумерках, или отменить съемку. Первое лишает ваш эпизод необходимого зрительного ЕДИНСТВА, второе - выбивает из съемочного графика, что означает потраченные впустую большие деньги и возможное исчезновение сильно занятых актеров.

Из-за краткости съемочного времени съемку в сумерках называют РЕЖИМНОЙ. Французский термин - "между собакой и волком". В ограниченных пределах режимная съемка позволяет имитировать на экране НОЧНЫЕ эффекты. Лучше всего при работе на цветной пленке для этого подходит пасмурная погода. Тут все дело, опять таки, в экспозиционных операторских фокусах. Слабый рассеянный естественный свет позволяет сохранить проработку подробностей на больших пространствах. Выделение же искусственным освещением игровой сцены с последующей запечаткой позитива до нужной степени темноты создает впечатление ночи, с большей или меньшей степенью натуральности. Для такой съемки, кроме уже упомянутых пасмурных сумерек, подходит очень короткий момент конца ясного дня, когда солнце уже ушло за горизонт, но закатный участок неба еще светится. Его не следует брать в кадр, а использовать как источник света, снимая сцену на фоне темного участка неба.

Проблема воспроизведения на экране НОЧНЫХ эффектов всегда была достаточно сложной. Проще всего результат достигается в атмосфере современного города, где всегда присутствует множество разнообразных источников света, оттолкнувшись от которых, оператор может легко и свободно строить свое освещение. Но стоит только вашему сюжету привести съемочную группу, допустим, в чистое поле, как трудности становятся неисчислимыми.

Как дело обстоит в реальности, если небо затянуто тучами, а населенные пункты, с их фонарями, находятся за сто километров? Как правило, без свечи или карманного фонарика вы вообще НИЧЕГО не увидите. Но на экране-то всегда что-то должно быть видно! Достичь этой цели можно только путем создания условного, по сути неправдивого, но не раздражающего зрительский глаз освещения. Как этого добиться? Существует способ уже упомянутой режимной съемки. Его главный недостаток - короткое съемочное время. Вот другие способы ночной съемки:

1. "Американская ночь". Съемка солнечным днем с недодержкой и применением специальных цветных холодных светофильтров. В кадре не должно присутствовать небо, так как его яркость не убрать никакой недодержкой или фильтром. Недостатки этого способа: излишняя четкость, резкость изображения в связи с закрытой диафрагмой (подробнее о диафрагмировании - дальше). Невозможность как следует погасить солнечные блики на воде, листве и т.п. Невозможность отрегулировать свет на лицах и фигурах актеров, так как искусственному свету не под силу соперничать с солнечным. Подходит этот способ, да и то - сильно ограниченно, только для динамичных эпизодов, целиком посвященных ДЕЙСТВИЮ. Это самый условный, самый ненатуральный способ воспроизведения на экране ночного эффекта. Несколько снівелировать его недостатки можно, применяя мягкорисующую оптику или смягчающие оптические насадки на объектив, пиротехнические дымы.

2. Съемка в пасмурный, достаточно темный день с искусственной подсветкой, недодержкой и смягчающей оптикой. Способ более удачный, более натуральный, позволяющий работать полноценно всю смену, по сути - режимная съемка целый день. Но где гарантия, что вам так повезет с погодой?

3. Нарочное изобретение специальных эффектов в кадре, позволяющих оператору строить свое искусственное освещение, отталкиваясь от них. Например: костры или пожары, автомобильные фары. В военных фильмах - взрывы.

4. Наиболее распространенный и, при воспитанном хорошем вкусе оператора, - наиболее естественный способ: искусственное воспроизведение лунного света. Годится только при цветной съемке на ограниченных пространствах, например, на городском дворе, узкой улице, в лесу или возле сельских домов, стогов и т.п.

## 11. НЕОБХОДИМОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ. ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ И ПОДРОБНОСТИ.

Все способы ночной съемки, как правило, включают в себя экспозиционные манипуляции оператора с негативом, а именно, некоторую степень недодержки. Недодержка гасит цветовой контраст и дает на экране эффект не очень четкой проработки деталей, что соответствует физиологическому феномену ночного видения. Этот результат усиливается при использовании мягкорисующей оптики, смягчающих светофильтров, пиротехнического дыма. Помните, что здесь следует очень четко просчитать последствия. Ваше стремление к **ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ** или **ДОСТОВЕРНОСТИ** может вступить в противоречие с задачей **НЕОБХОДИМОГО РАЗЛИЧЕНИЯ ПОДРОБНОСТЕЙ**. Режиссер и оператор должны заранее понять и оговорить, что для них в готовящейся к съемке сцене важнее: общий тон зрительного **НАСТРОЕНИЯ**, или нюансы поведения персонажей и подробности вещного мира. Нужно стараться найти компромисс между необходимой степенью воспроизведения деталей и настроением. Впрочем, это касается не только ночных эпизодов, но и любых иных, которые снимаются с желанием выпукло воспроизвести определенный световой и настроенческий эффект, например, когда в кадре присутствуют яркие света и глубокие тени, то есть высокий **КОНТРАСТ**.

Как правило, в массовый прокат, если он осуществляется, фильмы выходят напечатанными не с оригинального негатива, а с **КОНТРАТИПА**. Процесс контратипирования значительно снижает степень различения необходимых подробностей, особенно в кадрах, темных по тональности. Телевидение, наиболее вероятный демонстратор наших фильмов, еще больше ухудшает качество воспроизведения притемненных кусков и мелких деталей. Из всего этого следует, что фотографическое решение фильма, заложенное в его негативе, должно, как говорят, иметь запас прочности.

## 12. ПРОСТРАНСТВО. ОБРАЗ И ПОЭЗИЯ.

Рассказывая человеческие истории, мы не только показываем людей, их страсти и отношения, но и помещаем их в ту среду, в которой они действуют, в пространственный, предметный мир. Кино всегда стремится убедить зрителя в его достоверности, даже в том случае, если он целиком нами выдуман, сконструирован и построен.

Одна из важнейших задач, которая стоит перед кинематографистом при выборе или конструировании пространства, в котором будет сниматься фильм, - описание места действия. Нет нужды долго распространяться на эту тему: ясно, что если действие происходит в средневековом замке, то вам предстоит или найти такой замок, или построить его декорацию. То же касается и отделения милиции, вокзала, салона самолета, жаркой пустыни, уютного будуара или заводского цеха. (Подробнее, со многими техническими и творческими подробностями, о том, как это делается, вам будет рассказано в лекциях, которые прочтет художник-постановщик игровых фильмов).

Зададимся иным: достаточно ли простого описания, презентации места действия? Например, в вашем сценарии любовная сцена происходит на станции метро. В городе таких станций несколько сотен. На какой из них остановить свой выбор? Чтобы не ошибиться, вы должны задать себе множество вопросов и ответить на них, например: как вы относитесь к той истории, которую снимаете? Что она для вас по жанру? Как вы относитесь к вашим любовникам, сочувствуете ли вы им? Может быть, просто наблюдаете за ними в микроскоп, как за неким феноменом? Или их история сопряжена с вашими личными воспоминаниями, является проекцией вашей собственной рефлексии? (В принципе, ответы на эти вопросы характеризуют вас самих, ваше мировоззрение, или, если хотите быть более точным - мироощущение) Каковы у любовников отношения с окружающим миром? Слиты они с ним или находятся к нему в оппозиции? А может быть, несчастное стечение обстоятельств сделало их изгоями? Счастлива их любовь, или безнадежна? Грозят ли им опасности? Очень важно также и место сцены в сюжете, скажем, если она в самом начале, то стоит ли в начале фильма обнажать тенденцию или лучше ее пока что скрыть? Если она ближе к финалу, то каково должно быть ее звучание в этом месте? Когда вы обдумывали ваш фильм, его драматургию, выбирали актеров, вы, несомненно, уже обращались к этим вопросам и уже ответили себе на них. Но, уверяю вас, вопросы и ответы не должны прекращаться. Даже, если вы всего лишь выбираете место для съемки. Речь идет о том, что простое описание места действия - неполноценно. Оно не несет **ОБРАЗНОЙ** информации. Оно лишено **ПОЭЗИИ**. Между человеком и окружающим его пространством всегда существует невидимая энергетическая, эмоциональная подсознательная связь, даже если он ее и не отмечает на уровне сознания. Ваш герой может не замечать того, что его окружает. Но его столкновение с окружающим миром, **ЗРИТЕЛЬНО ОПИСАННОЕ КИНОКАДРОМ**, должно на подсознательном уровне быть отмечено зрителем, найти эмоциональный отклик в его душе. Этот отклик должен быть предусмотрен, запланирован, и вам предстоит придумать, как решить эту задачу.

В коммунистическое время начальство носилось с метро, как с писаной торбой, ибо оно было одним из немногих его реальных достижений и, кроме того, что служило транспортным сооружением, носило сакральный характер. И попробовали бы вы тогда не показать метро, как сияющий дворец, наполненный

светом и теплом, населенный дружелюбными "советскими людьми"! ("Я шагаю по Москве") Снимая вашу любовную сцену, можете показать метро, конечно, и так, если сочтете это нужным. Но можно ту же сцену погрузить в атмосферу совсем иного метро, того метро, которое представляется мрачным душным лабиринтом, в котором без смысла и цели толкаются толпы потных, усталых и злобных человекообразных существ, больше похожих на крыс.

Важно, чтобы ваше метро не сделалось бы НИКАКИМ. Пространство, представленное в вашем фильме должно нести не только описательную нагрузку, но и, в первую очередь, - ОБРАЗНУЮ.

### 13. НЕОБХОДИМОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ. КАК ПРИДУМАТЬ И ДОГОВОРИТЬСЯ.

Продумывая детали мифической съемки мифической любовной сцены на мифической станции метро, мы с вами нащупываем те некоторые направления, по которым конструируется ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ. В своей целостности он вберет в себя самые разные мотивы: поведение ваших персонажей, способ их актерского существования, текст, сочиненный сценаристом, ритм движения и облики окружающих их людей из толпы, звучание их голосов, а также шум и лязг останавливающихся поездов, быть может, музыку и т.п. Вы отчетливо, будто во сне, видите и слышите все в вашем воображении. Но вы работаете не один, а с большой группой сотрудников. Свое видение вы должны передать им. На уроках режиссуры и актерского мастерства будущих режиссеров научат работать с актерами. Но какими словами режиссер расскажет оператору, что за картинку он хотел бы увидеть на экране? Как сможет оператор объяснить режиссеру и художнику, что же он такое замечательное придумал?

Франсуа Трюффо: "Оператор моих фильмов - Рауль Кутар . Он отвечает за построение кадров, поэтому его работа особенно важна для меня. У меня еще нет достаточного опыта, чтобы, не взглянув в видоискатель, потребовать ту или иную оптику или заранее знать, что именно можно будет увидеть при данной оптике. Тут мой опыт пока еще очень ограничен, и мнение Кутара для меня чрезвычайно важно. Если мое пожелание неосуществимо, он предлагает мне решение, близкое к тому, что я изначально задумал". Трюффо сказал это, сняв три короткометражных и четыре полнометражных фильма, один из которых - шедевр "400 ударов".

Режиссер никогда не станет так же технически грамотен, как оператор, и никогда не сумеет дать ему однозначные технические указания о том, как снимать. Да оператор, того гляди, еще и обидится, ведь он полагает себя таким же художником, что и режиссер, и уж не меньшим, во всяком случае, чем актеры. И это, во многом, справедливо.

Впрочем, дело не только в этом. Автор настоящего пособия смеет утверждать, опираясь на собственный операторский и режиссерский опыт, что режиссура и операторское мастерство располагаются в мозгу как-бы в разных файлах, связанных достаточно отдаленно. Только во время съемок своих первых режиссерских опусов автор мелочно вмешивался в работу оператора на съемочной площадке, пытаясь давать ему слишком конкретные указания. Это вмешательство автору сильно вредило, не позволяя ему полноценно работать с актерами. В дальнейшем пришлось от этого отказаться, при чем с пользой для дела. Основная совместная умственная работа режиссера и оператора должна происходить до и после съемки. Она сродни работе с актером - режиссеру следует превратить оператора в ближайшего сотрудника, разбудить его фантазию, побудить творить в русле общих задач. А. Кончаловский: "В идеале: я организую жизнь, а оператор ее снимает - как хочет, сам, без моего вмешательства. Если оператор тонко чувствует режиссера (а именно с такими соавторами мне довелось работать), то он обязательно снимает так, как мне хочется. Даже еще лучше." Обратите внимание на это: "в идеале"! И не стоит забывать, что Кончаловский написал эти слова под впечатлением от работы с таким мастером, как Г. Рерберг. Но, вообще-то, как достичь такого со-чувствия? Изображение труднее, чем любой другой компонент кинематографа, поддается словесному описанию.

Известный оператор Йонас Грицюс рассказывал о своей работе с Григорием Козинцевым: "Помню, не получалась у нас одна сцена. Мы никак не понимали, как ее снимать. Собрались мы однажды в тесной бутафорской, что-то вяло предлагали, вяло оспаривали. И тогда Козинцев начал говорить о Шекспире (мы снимали "Короля Лира"), к которому он шел всю жизнь. Это была уникальная лекция, которую нельзя повторить. Мы слушали, затаив дыхание, в полном смысле слова, внимая учителю. И, когда он кончил, мы больше не обсуждали, как снимать эту сцену. Мы увидели, разглядели ее на том полотне, которое только что у нас на глазах "нарисовал" Козинцев. Масштаб личности режиссера определяет масштаб каждого эпизода. Все не случайно. Потому что снимается замысел, идея, судьба... Вот тогда это чудо! И ты, оператор, его соучастник, свидетель и творец."

Если не получается вдохновенная лекция, то вот другие способы: совместный просмотр известных или неизвестных фильмов и подробное обсуждение того, как был снят тот или иной эпизод, какие использованы приемы. Очень полезны поиски живописных ассоциаций, что вовсе не значит буквальное копирование живописных образцов.

А теперь - цитата из романа, которую можно легко представить себе попыткой режиссера объяснить оператору, какой он видит сцену, которую им вскоре предстоит снять:

“Мне запомнилась эта фигура нищего именно в сумерках... Она двигалась и исчезала, окруженная молочной мягкостью уходящего дня, и в таком виде, неверном и призрачном, напоминала мне некоторые образы моего воображения. Я вспомнил потом, вернувшись домой, что такое освещение, в котором чувствуется только что исчезнувший солнечный луч, оставивший в этом воздухе почти неуловимый, но несомненный след своего медленного растворения, - такое освещение я видел на некоторых картинах, и в частности, на одном полотне Корреджо...”

Но лучше всего годится окольный язык иносказаний.

Когда образное решение у вас созревает, вы, зачастую, сами для себя очень многие стороны замысла объясняете сравнениями и метафорами, охотно пользуясь словом КАК. Тот же язык наиболее точно передаст ваш замысел всем сотрудникам. Когда я снимал с Ильей Авербахом фильм "Голос" (подробнее о зрительном решении "Голоса" см. главу 38), он говорил, что мы снимаем фильм из жизни киностудии, но для нас это как бы фильм на производственную тему, вроде многочисленных тогда картин "о трудовых буднях", допустим, сталеваров. Сразу становилось ясным, что такой подход исключает всяческую нарочитую красоту, предполагает трезвость взгляда и поиски поэзии в обыденном. (Противоположный пример фильма о киностудии - "Весна" Гр. Александра, основанная на ложной, придуманной красоте) Потом мы искали помещение монтажной, чтобы снять там одну из сцен фильма. Монтажных на студии много, можно было снимать в любой. Но Авербах заявил, что сцена в монтажной должна быть похожа на "сцену в подводной лодке". Это сравнение сразу подсказало мне и художнику фильма В. Светозарову направление поисков: узкое, длинное, тесное, серое помещение, заставленное металлическими шкафами для хранения пленки с одним, не очень ярким и заметным окном. Люди в нем должны быть стиснуты, зажаты. Передвигаясь, они должны сталкиваться, мешать друг другу...

Владимир Светозаров: "... в картине «Объяснение в любви», мы долго ходили вокруг да около объекта, который назывался «Квартира Зиночки». Мы никак не могли решить, как она будет выглядеть, что это будет такое. И вдруг Авербах говорит: «Володя, вы знаете, что такое честная бедность? Честная бедность – это когда скатерть заштопана, но чисто выстирана." И всё стало ясно... Или «Фантазии Фарятьева». Сложнейшая декорация, в которой предполагалось снимать значительную часть фильма, «Квартира сестёр». Ну, «Дом Фарятьева» мы с Дм. Долининым нашли в Феодосии. Такой дом воспоминаний. Одинокий, трогательный, как сам герой. А «Квартира сестёр» никак не получалась. Тогда Авербах говорит: «Володя, Вы знаете, что всего сложнее изобразить? Сложнее всего, как говорил Достоевский, написать посредственность. А тут должна быть посредственность, доведённая до абсурда. Когда посредственность доведена до абсурда, это страшно. Вот такая должна быть «Квартира сестёр». Там курятник, там жизнь куриц, там живут курицы, бессмысленно перемещающиеся, бессмысленно говорящие, хлопающие крыльями. И только одна курица решила взлететь». И опять сразу понятно, ясно, тонко, без нажима была объяснена задача."

Иосиф Хейфиц вспоминал педагога-скрипача Столярского: “О его педагогическом языке ходят легенды. Рассказывают, например, что желая добиться от студента желаемого “пианиссимо”, он шепчет ему взволнованно: “Мухи... мухи... понимаешь, мухи летают... А у тебя - жуки...”

Кшиштоф Кеслевский: "У меня всегда хорошо складывается работа с оператором... В Польше, в отличие от Франции, оператор - соавтор, а не только нанятый для съёмок техник. Эту традицию мы создали в Польше сами. (Не совсем так. Многие польские операторы и режиссеры после Второй мировой войны учились во ВГИКе и переняли эту традицию от русской школы кино. Д.Д. ) Она существует давно, но думаю, что именно мое поколение ее закрепило. Оператор с самого начала работы над сценарием становится соавтором. Когда у меня возникает идея, я прихожу с ней к оператору. Я показываю ему все версии сценария. Мы вместе думаем, как снимать фильм. Оператор работает не только с камерой и освещением. Это человек, который может повлиять на постановку и давать указания актерам. Чего я от него и жду. Оператор - человек, у которого есть идеи... И хотя я использую их, я всегда помню, кто автор того или иного замысла. НАДЕЮСЬ, ЧТО В ЭТОМ ОТНОШЕНИИ Я ВЕДУ СЕБЯ КОРРЕКТНО. Для меня это очень важно"

После того, как мне посчастливилось снять четыре фильма с Ильей Авербахом, Илья опубликовал обо мне статью, отрывок из которой я привожу здесь не из хвастовства, а чтобы читатель мог бы проникнуть в суть идеальных взаимоотношений режиссера-постановщика с его ближайшими сотрудниками. Там он, в частности, писал, что работа над фильмом начинается с того момента, "когда оператор и художник знакомятся со сценарием, а может быть, и только с замыслом сценария будущего фильма. Долинин прекрасно читает сценарий, а это вовсе не так просто, если иметь в виду глубокое понимание ПРО ЧТО должна быть картина, а не как мы ее будем делать. Вот это ПРО ЧТО и становится темой разговора... Мы,

так или иначе, заняты прежде всего замыслом фильма, сутью его, сердцевиной, идет общая работа над сценарием - при участии и сценариста, конечно. Тут не существует узко профессиональных границ - оператор может сформулировать идею музыкального решения картины, художник участвует в выборе актеров, сценарист высказывает предложения о костюмах героев, я говорю о возможном характере освещения. " Обратите внимание на позицию Ильи Авербаха, одного из выдающихся режиссеров своего времени, перекликающуюся, кстати, с позицией Кислевского. Для него было не важно, кто главнее, кто умнее, кто кого "круче". Важно то зернышко, которое будет принесено в общее гнездо. Он был открыт для всех идей и предложений и совершенно не заботился о своем первенстве. К сожалению, как подсказывает мой опыт, многие режиссеры стали режиссерами только для того, чтобы реализовать свою одержимость идеей власти.

(На эту тему также интересно прочесть статьи операторов Грегга Толанда и Вилли Куранта в книге "Орсон Уэллс", как, впрочем, и всю книгу.)

Возможно ли создание идеального проекта фильма, в котором все постановочные решения, изобразительные эффекты и трюки были бы предусмотрены заранее? Скорее всего - не возможно хотя бы уже потому, что природа и погода не подчиняются кинематографистам, да и сама съемка, как всякий живой и растянутый во времени процесс, протекает более согласно воле Господа, нежели человеческой. Однако уже одно только стремление предусмотреть все заранее похвально. Конечно, если хватает воображения. Чем подробнее предварительная разработка, тем проще организовать съемочный процесс, тем легче группе работать на съемочной площадке, тем законнее требования режиссера-постановщика к своим сотрудникам. И тем спокойнее он отнесется ко всем неожиданностям и случайностям и легче выйдет из внезапно возникшего нового положения.

К сожалению, в обычной массовой практике режиссерские сценарии часто лишены детализации и подробностей и, по сути, являют из себя отписки - в советское время для глупого начальства, в наше - для людей, которые делают вид, что они - продюсеры. Однако, насколько мне известно, некоторые режиссеры, например Н. Михалков, стремятся создать до начала съемок полноценный постановочный ПРОЕКТ будущего фильма.

Кроме того, как Михалков, так и кое-кто из его коллег, иногда делят свои режиссерские сценарии на определенные куски, главы, включающие в себя несколько эпизодов, окрашенных одним настроением, и предпосылают им общее предисловие, где делается попытка изложить смысловую и эмоциональную суть главы, скрытую при простом прочтении сценарного текста, тем самым предлагая читателю сценария свою режиссерскую трактовку. Предисловия адресованы, в первую очередь, оператору и художнику, ибо одна из задач этих предисловий - подробно изложить все, что связано со зрительной атмосферой и настроением. По ясности таких предисловий можно судить о том, насколько глубоко режиссер прочувствовал и осознал свой собственный замысел. Чем яснее изложение, тем легче сотрудники проникнут в глубинную трактовку сценария. Некоторые режиссеры, избегающие точных записей, ссылаются на недостаточное владение русским языком, якобы они все понимают, но вот только, как собака, изложить не умеют. С моей точки зрения (быть может, она излишне агрессивна), режиссер обязан хорошо владеть как письменной, так и устной речью. Косноязычие - грех. Грамматика и пунктуация соединяют эмоцию со строгой логикой. Режиссура - рациональное умение управлять эмоциями. Неграмотный, не чувствующий прелести и логики языка, соискатель профессии режиссера никогда ею не овладеет.

Конечно, работа над фильмом включает в себя много импровизационных моментов, часто важные решения принимаются непосредственно на съемочной площадке или накануне съемки. Но они тем легче даются, чем точнее все придумано заранее. Импровизация, осуществляемая на основе предшествующего глубокого погружения еще более углубляет прежние решения. Однако режиссер, уповающий исключительно на импровизацию, ставит своего друга-оператора в крайне неудобное положение, так как операторское творчество связано с техникой, которую нужно заказывать и готовить заранее, с погодой и точным выбором съемочного времени для достижения того или иного пластического эффекта.

Вместе с тем, следует помнить, что далеко не все аспекты будущего кинозрелища поддаются словесному изложению. Глубинный подтекст фильма, связанный с подсознанием режиссера, иногда не доступен ему самому, поэтому режиссеру не стоит с важным видом пытаться рассуждать на эти темы. Шаманящий режиссер, живущий "среди совсем не страшных с виду полужеланий, получувств", смутных порывов, влечений, грез, темно разглагольствующий о скрытых в подсознании мотивах - просто элементарный позер. Порядочный человек не болтает на людях о своем тайном, оставляя витийствовать о нем критикам после премьеры. Порядочный занимается самим текстом. Работа над фильмом - рациональное действие, требующее рационального планирования. А все, что связано со скрытыми иррациональными мотивами, проявляется само, независимо от намерений режиссера. (Если оно, вправду, в режиссерской голове, душе и данном замысле присутствует) Трюффо: "В кино... с трудом передается даже самый элементарный порядок

вещей. Слишком часто помимо нашей воли возникает путаница. Достаточно снять дом один раз на солнце, а второй - в тени, чтобы зрители его уже не узнали... Меня весьма беспокоит проблема связности повествования, мне необходима четкая сквозная линия сюжета. Импровизация допустима лишь в определенных пределах. Обычно это бывает в середине съемки, когда я вдруг по-новому вижу фильм..."

#### 14. ПРОСТРАНСТВО. СООТНОШЕНИЯ.

Чтобы осуществить любой ваш замысел, вам придется решить несколько проблем. Утвердиться в своем понимании НАСТРОЕНИЯ сцены, и в соответствии с ним выбрать место съемки. Продумать характер фотографического решения, включая освещение, с учетом предложений оператора и его технических возможностей. Подумать о декорационных доделках вашего съемочного объекта. Сделать раскадровку будущего эпизода, учитывая не только сюжетно необходимую разбивку на кадры, но и запланировать те из них, которые помогут передать отношения героев и окружающего их пространства, а также, через пластические отношения в кадре, ваше авторское отношение к сцене и ее персонажам.

Выдающийся литературовед, критик, теоретик искусства Ю. Тынянов, будучи активным поклонником и приверженцем немого кино, писал в те годы: "У Чехова есть рассказ: ребенок рисует большого человека и рядом маленький дом. Это, может быть, и есть прием искусства; величина отрывается от своей материально-репродуктивной базы и делается одним из смысловых знаков искусства. Кадр, заснятый с преувеличением всех предметов, сменяется кадром с перспективным приуменьшением. Кадр, заснятый сверху с маленьким человеком, сменяется кадром другого человека, заснятым снизу. (см. например, кадр Акакия Акакиевича и значительного лица в сцене "распекания" - "Шинель")".

"Небоскребы, небоскребы, а я маленький такой!" - поется в песне. Автор текста легко и изящно решил одну из ваших основных задач, над которой вы будете ломать голову, раскадровывая сцену на бумаге или разводя ее на месте съемки. Это проблема МАСШТАБА изображаемого в отдельном кадре или сочетания МАСШТАБОВ в монтажной композиции из нескольких. А также масштабных соотношений внутри кадра. Согласитесь, что маленький человек в окружении (на фоне) огромных небоскребов - не просто описание конкретной житейской ситуации, но еще и поэтический образ. Также и в вашей сцене в метро, в монтажной фразе, ее составляющей, вам придется специально предусмотреть те кадры, которые пластически, МАСШТАБНО описывают отношения ваших героев с архитектурой, толпой и техникой. Герои могут быть равнодушны к окружающему, но пластические образы - никогда не бывают равнодушными друг к другу. Отношения их могут быть гармоничными, враждебными или любыми иными. Один из способов установления пластических отношений между элементами пространства в кинокадре - использование РАКУРСА.

Заметим, что буквальное значение слова РАКУРС не то, к какому мы привыкли. Во французском оно обозначает изображение фигур или предметов с явно выраженным перспективным сокращением удаленных от зрителя частей. (Это стоит запомнить. Пригодится в дальнейшем.) В искусствоведческой литературе слово РАКУРС обычно применяется как синоним выражения ТОЧКА ЗРЕНИЯ. В кинематографической практике им обозначают только отклонения съемочной камеры от НОРМАЛЬНОЙ точки зрения вверх или вниз. (Верхний или нижний ракурс) Нормальной точкой зрения считается такая, когда камера располагается на уровне глаз стоящего (если сцена играет на ногах) или сидящего (актеры играют сидя) человека. Изменения высоты расположения камеры, ее отклонения от привычной НОРМАЛЬНОЙ приводят к немедленному изменению МАСШТАБНЫХ и перспективных соотношений предметов между собою внутри кадра. Человек, снятый снизу, кажется большим, величественным как монумент, нависающим своею тяжестью над окружающими. Также нижним ракурсом можно подчеркнуть неустойчивость, непрочность положения фигуры в пространстве. Верхний прижимает фигуру к земле, принижает ее, делает ее ничтожной. (Вместе с тем, нужно помнить, что в реальном КОНТЕКСТЕ фильма ракурс может создавать совершенно иные эмоциональные звучания, или не создавать никаких, если он просто описывает реальные точки зрения участников сцены, или совмещать реальное описание с эмоциональной окраской). В современном кинематографе ракурсом пользуются достаточно осторожно, стремясь обязательно связать его с реальными обстоятельствами. В двадцатые годы режиссеры, особенно в авангардном, внесюжетном кино, ракурсом пользовались очень широко, не связывая себя никакими реальными и сюжетными подпорками.

#### 15. ПРОСТРАНСТВО. ТОЛПА.

Обратимся опять к любовной сцене на станции метро. Раскадровка готова, масштабные отношения архитектуры и всего окружающего пространства продуманы. Остается решить, как поступить с очень важным компонентом пространственного решения подобного эпизода - с толпой.

Когда мы говорим, что одно из важнейших завоеваний кино, по сравнению с театром - крупный план, то мы не совсем точны. Первое, что открыл для себя молодой зарождающийся кинематограф, были массовые сцены. И именно они вызвали восхищение своими грандиозными возможностями. Успех многих фильмов 10-х годов определялся количеством статистов, а хвостовство по поводу этих многих тысяч ложилось в

основу многих рекламных кампаний. Театральный критик Кугель признавал, что "В сравнении с этими колоссальными постановками, что значит какая-нибудь постановка "Юлия Цезаря" в Художественном театре, от которого только и осталось в памяти, что-де улицы и дома в Риме были хороши, а люди никуда не годились... Так не только поставить, но и вымуштровать толпу для театра нельзя, как это можно сделать для съемки". В фильме А. Ганса "Наполеон" (1927) толпа не беспорядочна, ей придан облик моря, она волнуется и бушует, как водная стихия. В "Октябре" Эйзенштейна (1927) расстреливаемая толпа не разбегается врассыпную, а движется по сложной, вихреобразной траектории.

Обратите внимание на толпу на вашей станции метро. Вряд ли у вас достанет денег, чтобы наполнить всю станцию своей массовкой. Вам, наверняка, придется снимать настоящую, СЛУЧАЙНУЮ толпу. Обратите внимание на типичные направления потоков людей на вашей станции, на то, когда они особенно плотны, а когда разрежены. Каково настроение толпы в разное время дня, как люди одеты. Если вы ставите перед собой задачу выстроить некие отношения между вашими героями и толпой, вам необходимо набрать небольшую группу статистов, у которых будут нужные вам лица, они будут одеты так, как вам нужно, и действовать они будут по вашему заданию вблизи актеров. Настоящая толпа на заднем плане будет лишь создавать образ движения, запах настоящей жизни. Камеру и свет нужно расположить по отношению к настоящей толпе так, чтобы на вас не обращали внимания, а если бы и обращали, то только тогда, когда уже вышли из кадра. Иначе все будут пялиться в камеру. Хорошо ли это?

Продумайте пластические отношения между группой актеров и толпой: включены они в нее, живут вместе с нею или сторонятся ее, ищут уединения, чужды ей? Как, в этой связи, строятся относительно друг друга их движения, или как статика актеров сочетается с движением толпы. Каковы масштабные их отношения. Вынесена ли группа актеров на передний план, или между нею и съемочной камерой то и дело проходят люди из толпы, насколько вняты должны быть их лица и фигуры: или они должны хорошо читаться, или став совсем крупными, размазаться до невнятных, нерезких пятен, лишь экспрессивно обозначающих движение.

#### 16. НЕОБХОДИМОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ. ОПТИКА.

А почему, собственно актеры из массовки, оказавшись ближе к камере, чем главные исполнители, должны превратиться в бесформенные движущиеся пятна? - Потому что любой объектив нужно навести на резкость, и существует только одна ПЛОСКОСТЬ НАВОДКИ для каждой дистанции. Грубо говоря, если объектив установлен на дистанцию, допустим, 5м, то все, что лежит как в 4, так и в 6 метрах от него, станет нерезким. На практике это не совсем так, потому что объектив имеет ДИАФРАГМУ, а каждое ее изменение меняет ГЛУБИНУ РЕЗКО ИЗОБРАЖАЕМОГО ПРОСТРАНСТВА. Эта глубина определяется теми границами по обе стороны от плоскости наводки, в которых изображение остается резким (перед актером и за ним). Чем больше закрыто отверстие диафрагмы, тем обширнее зона резко изображаемого пространства по обе стороны от плоскости наводки.

Свойство фотографической оптики размывать задний и передний (по отношению к плоскости наводки) планы накладывает серьезнейший отпечаток на зрительную эстетику любого кинокадра и фильма. Почти невозможно совместить в одном кадре разноплановые по степени удаления от камеры важные действия, так как они не будут одинаково резко воспроизведены на пленке. Но стоит ли печалиться по этому поводу? До некоторой степени свойства оптики повторяют свойства нашего зрения, его психофизиологию. Глядя на собеседника, мы всегда концентрируем свое внимание на нем одном, а все, что его окружает, расположено за ним, перед ним, на периферии - видим неотчетливо, воспринимаем нашим сознанием как бы размыто.

Оказывается, что одно из первейших композиционных правил - ВЫДЕЛЕНИЕ ГЛАВНОГО - не плод досужих размышлений или заблуждение художников одной эпохи, одного преходящего модного течения, а просто следствие физиологии человеческого зрения. Точнее, сознания, которое полноценно умеет удерживать в центре внимания лишь один объект одновременно. Технический недостаток фотооптики копирует особенности нашего зрения, и потому степень размытости, нечеткости второстепенных участков кадра становится одним из важных компонентов художественного, пластического его устройства. Меняя в кадре, в большей или меньшей степени, величину размытости нужных, но второплановых подробностей в зависимости от нашего решения, мы можем в большей или меньшей степени выделять в кадре главное. Степень размытости неглавного - один из важнейших компонентов зрительной, пластической стихии фильма, его изобразительного стиля, накладывающая свой неизгладимый отпечаток на тот способ, которым ваш фильм изображает ПРОСТРАНСТВО.

Из этого следует, что желая воспроизвести в одном эпизоде два разных, контрапунктических сюжета, вы должны будете продумать их передачу через сочетание МОНТАЖНЫХ перебросок внимания с одного на другой. Вначале применить ПАРАЛЛЕЛЬНЫЙ МОНТАЖ, разнести их по разным координатам временного потока эпизода. Когда же обоим сюжетам надлежит соединиться в одном кадре одновременно, один сюжет сперва станет главным и резким, а второй окажется в нерезкости до тех пор, пока его участники не

приблизятся к плоскости наводки. Нужно безошибочно уловить степень его допустимой зрительной размазанности и скорость выхода из нее. Ритмически точное чередование эффектов ясного видения и едва уловимого различия даст замечательную возможность сплести изящные кружева пластически - монтажной пространственной и временной композиции вашего эпизода.

Глубина резко изображаемого пространства, как уже говорилось, связана со значением диафрагмы. Само диафрагменное устройство было придумано для регулировки светового потока, падающего на пленку. (см. также главу 6) Оно представляет собой темное кольцо с меняющимся диаметром. Чем шире диаметр открытия, тем больше света может пройти через объектив на пленку. Если вы помните, это способ регулировки ЭКСПОЗИЦИИ. Таким образом, ваше стремление в той или иной степени изменить характер размытости пространства в кадре связано с экспозиционным режимом, которым вынужден пользоваться оператор в зависимости от чувствительности пленки и количества света, при котором происходит съемка. Поэтому в осуществлении вашего замысла вы не до конца свободны, а связаны с техническими условиями, и вашу стилистику, зачастую, диктует техника. Однако при существовании четкого замысла, всегда можно найти способы обмануть тупую технику. Например, если вы вместе с оператором нашли, путем проб и ошибок, нужную вам степень размытости фонов, то неизменное значение диафрагмы в любых условиях можно поддерживать или изменением количества искусственного света на объекте, или, не меняя его, регулировать свет, проходящий сквозь объектив не диафрагмой, а ставя перед объективом НЕЙТРАЛЬНО-СЕРЫЕ СВЕТОФИЛЬТРЫ разной плотности. (Что повлечет за собой некоторые, возможно, неприятные последствия. Но они могут быть просчитаны, и степень их вреда может быть взвешена заранее). Размытость второпланового пространства меняется в зависимости от удаления объекта наводки от камеры. Чем он ближе, тем сильнее степень размытости фона и внефокусного переднего плана. Проще говоря: чем крупнее план актера, тем сильнее ощущается нерезкость у него за спиной и перед ним. На средних и общих планах зачастую недостаточная глубина резкости незаметна. Заботясь об ОПТИЧЕСКОМ ЕДИНСТВЕ вашей монтажной фразы, вы должны подумать и о том, чтобы необходимые вам крупные планы не выглядели бы на экране неорганичными заплатками.

## 17. ПРОСТРАНСТВО. ДЕКОРАЦИЯ.

Кино снимается на природе и в помещениях. Чтобы нам понять кое-что относительно освещения, нужно было войти в фотопавильон. Так же и тут - выгоднее начать с тех искусственных, ограниченных кусков пространства, которые построил человек.

Итак, ИНТЕРЬЕР. Искусственный интерьер, ДЕКОРАЦИЯ. Ее роль в театре и кино принципиально различна. Театральная декорация должна окидываться одним взглядом, это условный и обобщенный живописный образ, в который включены играющие актеры. Пластика сцены напоминает пластику станковой картины, в нарисованное пространство которой то и дело вводят новых персонажей, которые в ней по разному располагаются. Мы разглядываем эту картину с одной и той же, фиксированной точки зрения, со стороны, с некоторого расстояния, не влезая в ее нутро.

Принципиальная разница с кинодекорацией! Кинематографическая настырность заставляет нас везде и всегда проникать внутрь - события ли, проблемы, психологии, пространства. Пространство нашего эпизода никогда не описывается единственным кадром, снятым с одной точки. Описание последовательно распределяется во времени и совершается фрагментарно, по мере развития хода событий. Оно включает в себя самые разнообразные точки зрения и направления взгляда, которые в дальнейшем соединяются в монтаже в единое целое.

Придумывая декорацию для кино, не обязательно планировать ее под конкретные кадры. "Я даю художникам полный простор для самостоятельного творчества: они строят декорацию, а я уже в ней ищу с актерами мизансцену. Сложности, возникающие при этом, - не помеха в работе. Они только подстегивают фантазию, дают простор творческим поискам". Поэтому в идеале кинодекорация должна включать в себя все ЧЕТЫРЕ СТЕНЫ и потолок. Годар утверждал, что актриса не сможет точно сыграть постельную сцену, не увидев над собой потолка.

Особое внимание художника режиссер и оператор должны обратить на правдивые ФАКТУРЫ и выразительные предметы, наполняющие декорацию, дающие возможность поворачивать камеру в любую сторону. Способ съемки в декорации должен быть таким, чтобы на экране всегда сохранялось ощущение, что камера находится ВНУТРИ помещения. Даже если у вас приготовлены отставные стенки, снимать, используя их, нужно очень осторожно, так, чтобы неестественное удаление камеры не стало бы заметным. Декорация, которая спланирована так, что ПРИ СЪЕМКЕ ВЫ ИСПЫТЫВАЕТЕ НЕКОТОРЫЕ НЕУДОБСТВА С РАЗМЕЩЕНИЕМ КАМЕРЫ И СВЕТА, КАК ПРАВИЛО, ВЫГЛЯДИТ НА ЭКРАНЕ НАИБОЛЕЕ ЕСТЕСТВЕННО. Следует тщательно продумать масштабные отношения актеров и архитектуры: это один из важных элементов вашего стиля, и он должен претворяться в жизнь твердо и последовательно. Кадр, включающий в себя общий план декорации, не может уподобляться впечатлению

театрального зрителя, сидящего в пятнадцатом ряду партера. Он должен быть придуман так, чтобы сохранялась бы глубина пространства. Для этого лучше всего найти переднеплановые детали или спланировать декорацию поуже, чтобы на общем плане две боковые стены могли одновременно попасть в кадр.

#### 18. НЕОБХОДИМОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ. ОПТИКА.

Способ передачи пространства на экране в очень большой степени зависит от той оптики, которую вы используете. Условно кинооптику разделяют на три группы объективов: нормальные, широкоугольные (короткофокусные), длиннофокусные (телеобъективы). НОРМАЛЬНАЯ оптика по своим оптическим характеристикам напоминает характеристики человеческого глаза и передает натурные пространственные соотношения способом, адекватным человеческому. Кадр, снятый нормальным объективом, выглядит наиболее естественно. К нормальным объективам при работе на 35-мм пленке относят объективы с фокусным расстоянием от 40 до 60 мм.

ШИРОКОУГОЛЬНЫЕ объективы имеют фокусное расстояние от 35 мм и меньше. Чем меньше фокусное расстояние объектива, тем шире угол его поля зрения, тем большую часть пространства он "окидывает одним взглядом". Из этого следует, что при съемке с одной и той же точки он зафиксирует больше предметов, чем нормальный, а изображенные им предметы окажутся на экране более мелкими, чем при пользовании нормальной оптикой (ведь размер кадра остается неизменным). Главное отличие изображенного при помощи широкоугольника от картинка, снятой нормальной оптикой, - преувеличение активности схождения перспективных линий к горизонту. В результате масштабные соотношения в кадре нарушаются. Все, расположенное близко к аппарату как бы вырастает в размере по отношению к расположенному подальше. Передвижения в кадре на крупных планах от камеры и на камеру выглядят преувеличенно активными. Использование широкоугольника при съемках крупных планов актеров нежелательно: преувеличение перспективных соотношений ведет к искажению черт лица. Например, может сильно увеличиться в размерах нос. Двигающаяся в пыли жестикуляция перед лицом кисть руки станет больше самого лица. Еще опаснее РАКУРСНЫЕ точки: при съемке широкоугольником снизу вытянется подбородок, а лоб скукожится до размеров обезьяньего. Конечно, умением этих объективов снимать с искажением можно играть в своих специальных целях. Однако, это требует сюжетного оправдания, вкуса и опыта.. Широугольные объективы обладают большей глубиной резкости, чем нормальные и длиннофокусные. Чем шире угол охвата объектива, а значит, короче его фокусное расстояние, тем больше глубина резкости. Поэтому ради сохранения ОПТИЧЕСКОГО ЕДИНСТВА эпизода или фильма в целом, их использование внутри монтажной композиции, основная часть которой снята другими объективами, должно быть ограничено и специально обдуманно (см. главу 16).

ДЛИННОФОКУСНЫЕ ОБЪЕКТИВЫ это объективы с фокусным расстоянием больше 70 мм. Их еще называют телеобъективами, по своим свойствам они напоминают бинокль или подзорную трубу, которые умеют "приблизить" удаленный объект, укрупнить его, позволяют его лучше рассмотреть издали. Эффект приближения возникает из-за маленького угла охвата пространства, свойственного этим объективам. Они обладают небольшой глубиной резкости и потому требуют очень точной наводки на фокус. Все в кадре, что хоть немного удалено от плоскости наводки, сильно размывается, а перспективные отношения в пространстве нивелируются из-за небольшой масштабной разницы на экране разноудаленных предметов. Пространство, нарисованное длиннофокусным объективом, как бы сжимается, сокращается, сближаются его передний и дальний планы. Возникает крайне специфический характер оптического рисунка, кадры, снятые длиннофокусной оптикой, имеют свой ярко выраженный зрительный стиль, и это должно ограничивать употребление этих объективов в одной "упряжке" с другими.

Планируя съемки будущего фильма, необходимо заранее представить себе его ОПТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ, чтобы оператор мог подобрать и подготовить соответствующую оптику. Соединение в одном фильме, особенно - в одном эпизоде, кадров, снятых широкоугольными и длиннофокусными объективами, опасно, так как в монтаже можно получить эффект лоскутного одеяла, скроенного из тряпок, каждая из которых не гармонирует с соседней. В некоторых случаях авторы фильмов сознательно ограничивают свой оптический ассортимент. Например, с середины шестидесятых и до начала семидесятых годов в мире и России был широко распространен стиль, связанный с длиннофокусной оптикой. Яркий его пример - фильм Антониони "Красная пустыня" (1964). Я сам, как оператор, отдал ему дань в фильмах "В огне брода нет" (1967) и "Мама вышла замуж" (1968), который, например, был снят всего тремя объективами: 50 мм, 75 мм и 135 мм. При некоторых трудностях, с этим связанными, оптическое единство сложилось само собой.

Фильмы, снятые длиннофокусной оптикой, предъявляют нам образ пространства фрагментарно, по частям. Для них характерно большое количество крупных планов, панорам. Подробности атмосферы и сюжета не описываются повествовательно, а как бы случайно выхватываются из густой, насыщенной и неопределенной материи жизни. Возникающий образ мира воздушен, зыбок, импрессионистичен.

Широкоугольный стиль материален, ясен, динамичен. С его помощью хорошо передается теснота, зажатость в узком пространстве. Но на открытой, ничем не ограниченной натуре он легко становится излишне повествовательным и сухо описательным, если не сопряжен с активным динамичным внешним действием, или, если в стилистику фильма не входят органичной ее частью зрительные образы бескрайней, безграничной земли. ("Профессия: репортер" Антониони)

Широко распространенные сейчас объективы с переменным фокусным расстоянием, ТРАНСФОКАТОРЫ, позволяют плавно, по ходу съемки менять фокусное расстояние, менять угол обзора объектива. В связи с изложенным выше, пользоваться ими в широких границах изменений нужно крайне осторожно.

Совершенно недопустимо их применение как средства простого укрупнения, наезда на актера или иной объект. Нужно совмещать трансфокацию с каким-нибудь иным движением в кадре, например с панорамой или проездом, чтобы работа трансфокатора сделалась бы незаметной. (Кстати - наезд на операторской тележке по прямой, по оси, прямо на актера тоже почти всегда не эстетичен, так же, как и трансфокация. Но при перемещении тележки масштабы переднего плана и заднего меняются неодинаково, от чего возникает эффект естественного приближения к объекту внимания. Как будто мы к нему просто подходим.

Трансфокатор же как бы меняет размер вырезанного объективом куска пространства, и это изменение никоим образом не напоминает человеческий опыт. В момент наезда или отъезда пространство лишается глубины, делается плоским.)

### 19. ПРОСТРАНСТВО. НАТУРАЛЬНЫЙ ИНТЕРЬЕР .

Мы уже касались проблемы натурального интерьера, когда рассуждали о мифической станции метро. Павильоном в современных фильмах из-за дороговизны пользуются не так уж часто, а настоящий интерьер, бывает, несет на себе такой отпечаток подлинности, который невозможно воспроизвести в павильоне.

Фильму современной тематики съемки в настоящем интерьере могут сообщить такие важнейшие художественные достоинства, как подлинность и запах живого быта. ("Родня" Н. Михалкова, оператор П. Лебешев. Квартира героев фильма снята в настоящей квартире на 16 этаже с настоящей мебелью, принадлежащей хозяевам квартиры) Самое весомое преимущество натурального интерьера возникает, когда вы хотите связать в одном кадре действие в помещении с натурой. (В той же "Родне" - сцена, когда героиня Мордюковой выходит из квартиры на балкон, а камера движется вслед за ней и дальше медленно наезжает на спортсмена, бегущего по дорожке расположенного неподалеку стадиона.)

Проблема съемок в настоящем интерьере - одна из самых актуальных. О чем нужно думать, выбирая подходящий интерьер для съемки? Как его выбрать точно?

1. Нужно понять, насколько он соответствует вашей задаче с описательной, фактографической точки зрения. Это не означает, что квартиру можно снимать только в квартире, тюрьму только в тюрьме, а клуб миллионеров - исключительно в подобном клубе. Приходится учитывать разные обстоятельства. Например, пустят ли вас снимать в этом месте на время полной съемочной смены. Сколько с вас потребуют за аренду помещения? Если вас не устраивают условия, можно попытаться выдать заводское караульное помещение за тюремную камеру, а фойе театра за залы казино. Но при этом нужно обладать ощущением правды и знать, какими маленькими доделками ваш художник сможет превратить одно в другое.

2. Внимательнейшим образом оцените, что именно вас привлекает в облюбованном вами помещении. Иногда натуральный запах плесени принимается за полноценное зрительное впечатление от, якобы, выразительного подземелья. Анализируйте свои ощущения, впечатления и чувства!

3. Нужно понять, какое эмоциональное, образное звучание этот интерьер в целом будет излучать с экрана. И если вам кажется, что что-то в нем вас "зацепило" - разберитесь, что именно. Если общий абрис архитектуры, вспомните - запланированы ли вами в этом эпизоде общие планы. Вдруг они не нужны, тогда от архитектуры на экране ничего не останется, и стоит ли с этим помещением связываться? Если вас привлекла прелесть фактуры, а вам нужны общие планы, прикиньте, какие остатки этой выразительной фактуры будут видны на экране.

4. Подумайте, связывается ли выбранное вами место съемки с тем способом актерского существования ваших исполнителей, которое вы себе нафантазировали и затвердили. Готовы ли вы изменить способ актерского поведения в угоду облюбованному вами месту съемки?

5. Возможно ли в этом месте выстроить желанные вам масштабные соотношения между актерами и объемами окружающего пространства?

6. Существуют ли в данном месте необходимые расстояния для нужных вам перемещений актеров и камеры?

7. Наконец, подумайте - не является ли решающим фактором в вашем выборе то освещение, которое вы застали в момент первого знакомства с найденным вами интерьером. Это очень может быть, мы уже не раз обсуждали проблему эмоционального воздействия света. Но годится ли тот свет, который вы увидели в первый раз, для съемки, например, по требуемому настроению сцены? Сколько часов продержится такое

освещение неизменным? Хватает ли его для элементарного экспонирования пленки? Как изменится интерьер, если оператор установит свой свет, ничуть не напоминающий натуральный? Быть может, интерьер так преобразится, что ничего общего с первым впечатлением уже не останется.

8. Если вы пишете чистовую речевую фонограмму на съемке, звукооператор должен оценить акустические возможности интерьера.

9. Когда вы выбираете интерьеры, пусть оператор делает как можно больше фотографий с разных точек, только, по возможности, не использует вспышку. Обсудите с ним и художником-постановщиком эти фото в спокойной обстановке.

10. Если интерьер не годится по всем статьям, но так вам понравился, что вы уже не в силах от него отказаться, измените все ваши прежние замыслы, чтобы они пришли в гармонию с возлюбленным вами интерьером.

## 20. ПРОСТРАНСТВО. ПЕЙЗАЖ. НАТУРА.

Пейзажная живопись началась с изображения природы. "Формы в природе принадлежат к тому же миру, что и дух, иначе откуда бы они черпали смысл своего существования, как не из самих себя? Живые формы совершенны. Их совершенство родилось без усилия. Природа говорит: не надо меня спрашивать, почему я прекрасна. Предо мною надо молчать, как я сама молчу". (Цит. из сочинений Плотина по статье Н. Татищева) И действительно, значительная часть пейзажной живописи - благоговейный гимн Божьему миру. Кроме того, это почти всегда - отражение душевного состояния автора. Пейзаж двуедин: духовно созерцателен и душевен. Созерцание запечатленного тем или иным способом пейзажа рождает в душе у смотрящего на него взволнованный отклик. Кино, жадно впитывавшее в себя все, что было придумано в искусстве до него, не могло не обратить своего внимания на эмоциональную силу пейзажа. Во всех игровых фильмах, так или иначе, пейзаж всегда присутствует.

Терминологически точно пейзажем можно называть только отдельные "виды" природы или реальности, созданной человеком. Такие пейзажи занимают в кино довольно скромное место. Но, если они появляются как значащий элемент, их композиции, выбору освещения и погодного состояния должно быть уделено особое внимание. Однако по большей части пейзаж служит средой, в которой разворачивается действие отдельных эпизодов фильма, их важной атмосферной составляющей, фоном. Поэтому точнее будет применять общепринятый в кино термин: НАТУРА.

Общие советы по поводу того, как выбирать природу, совершенно те же, что в предыдущей главе, касавшейся интерьеров. Вместо слова "интерьер", подставьте слово "натура". Однако стоит достаточно условно и обобщенно проанализировать те элементы, из которых она, натура, складывается, чтобы понять, какие эмоциональные возможности стоят за каждым из них.

ЗЕМЛЯ и все горизонтальные поверхности. Один из важнейших мотивов, правдивость воспроизведения которого на экране, в первую очередь, определяет доверие зрителя к вашему кадру. Созерцание земли будит мощные пласты подсознания. С землей ассоциируются образы плодородия и смерти, сопряженные неразрывными узами, дополняющие и продолжающие друг друга. Для образного зрительного решения фильма крайне важно, как в кадре трактуется, воспроизводится земля. (Вспомните "Короля Лира" Гр. Козинцева) С зеленой она, пышной растительностью или голая, выжженная. Гладкая или шершавая. Чистая или замусоренная. Искусственная земля - мостовые в городах - четко относят нас к определенной эпохе. Вторая половина 20 века ассоциируется с асфальтом, более ранние времена - с булыжником, диабазом, утопанным грунтом. Земля может быть пасторальной, первобытной, суровой и неприятной, веселой, скучной и даже волшебной, если придумать такие элементы ее поверхности, которых никто никогда не видел. Для трактовки земли в кадре имеет решающее значение отчетливость воспроизведения ее фактуры и доминирующая точка зрения камеры. Чтобы подчеркнуть фактуру поверхности земли, следует снимать на контровом или боковом солнце. В фильме "В огне брода нет", посвященном суровым реалиям гражданской войны, большинство натуральных кадров снималось с точки, которая была чуть выше голов актеров, в результате их фигуры проецировались на землю. Освещение было, в основном, контровым. Прибавив к этому длиннофокусную оптику, мы получали изображение, отдаленно напоминавшее по своему композиционному устройству принципы строения иконы. А земля представляла шершавой, колючей и враждебной. (Напомню, что речь идет о черно-белом фильме)

НЕБО. Нет нужды долго рассуждать о том, как часто человеческий взгляд прикован к небу, как много в душевном мире человека зависит от того, что он в небе усматривает. Эмоциональность и стилистика натуральных кадров во многом зависят от того, какое небо в них будет присутствовать. Бурные, романтические облака, или серая пасмурная портянка, безбрежное голубое пространство или желтоватое марево неба пустыни и т.п.

Проработка "небесных" подробностей может легко потеряться при неверном экспонетрическом режиме. Как правило, небо всегда имеет большую яркость, чем лица актеров и, следовательно, участки неба в кадре

тяготеют к передержке, а значит, к уничтожению подробностей, превращению неба в ровную, скучную, белую простыню. Особенно, если актерская сцена освещена контровым светом, и проэкспонирована по теням. Поэтому, если вы выбираете именно такой способ освещения, не рассчитывайте получить в кадре выразительное небо. Обобщая, можно заметить, что качество проработки неба напрямую зависит от того, как продумана система экспонирования и подсветки актерских сцен.

Впрочем, выразительное небо случается не каждый день. Можете ли вы выждать, потерпеть, отменить съемку и перенести ее на другой срок? В нынешних условиях кинопроизводства это маловероятно. Вот, наверное, почему в современных фильмах так редко встречаются большие актерские сцены, снятые на фоне активного, выразительного неба.

Ночное звездное небо не воспроизводится на пленке. При надобности исполняется способом комбинированных съемок или установкой в кадре макета звездного неба. ("Колечко золотое, букет из алых роз") И тот и другой способ не позволяют делать очень длинные кадры, так как легко становится заметной подделка.

Отсутствие неба в кадре, если оно не просто случайная подробность, а должно стать осмысленным приемом, нужно готовить: чтобы активно звучал эпизод без неба, соседний с ним должен его включать, и чем активнее, ярче, тем лучше.

**ЛИНИЯ ГОРИЗОНТА.** Кадры, снятые на плоской поверхности земли, при совершенно гладком, как бы невыразительном небе часто приобретают эпическую силу. Они всегда включают в себя четкую линию раздела неба и земли, горизонт. Примитивная, на первый взгляд, композиция такого кадра требует большей точности, чем иного кудрявого и сложного. Предстоит взвешено расположить в кадре минимальное количество очень хорошо читаемых, простейших, очерченных с почти графической четкостью элементов. Опыт живописи учит, что картина, а значит и кадр, никогда не делится на две равные, верхнюю и нижнюю, половины. Горизонт непременно смещается от середины вверх или вниз. На съемке это достигается расположением камеры по высоте и ее наклоном. Нужно также тщательно взвесить, как линия горизонта будет "резать" фигуры актеров, на какую часть пространства будут проецироваться в кадре те или иные части их фигур. Буквальных рецептов здесь нет и быть не может, так как все зависит от конкретных мизансцен и крупностей плана. Однако ясно, что горизонт, делящий фигуру по шее, по глазам, по поясу - окажется не на месте. Ищите в кадре выразительную точность, взвешенность и асимметрию.

Стоит заметить, что правило неравных половин картины или кадра актуально всегда. Любая четко выраженная на экране горизонталь (как, впрочем, и **ВЕРТИКАЛЬ**) не должна делить кадр поровну. Колонны, дверные проемы, плинтусы, подоконники, волнистые линии холмов, деревья, столбы электропередач, постоянно и активно маячащие на втором плане, всегда стремятся стать главным линейным мотивом вашего кадра, даже если вы этого от них вовсе не ждете. За ними, даже если они находятся в нерезкости, нужно тщательно присматривать и, тем более, не позволять им делить кадр пополам.

**ЛИНЕЙНЫЙ МОТИВ.** Пейзажные кадры звучат значительно сильнее, если удастся найти в натуре выразительный **ЛИНЕЙНЫЙ, ГРАФИЧЕСКИЙ МОТИВ**, который сообщает ей четкую композиционную доминанту и дает воспринимающему глазу мгновенную подсказку для оценки всей картины в целом. Старайтесь искать пейзажи, в которых такой мотив присутствует. Он может легко выразить глубинную, потаенную суть эпизода и даже всего фильма. Ищите такие мотивы осознанно или инстинктивно. Если вы проникли в глубину материала, который снимаете, инстинкт вас не подведет. Линейными мотивами могут служить изгибы линий холмов, уходящие вдаль дороги, рельсы, речные излуины, силуэт дальнего леса, в городе - уличные перспективы, силуэты зданий и их групп, фабричные трубы, мосты, возвышающиеся здания - церкви, небоскребы и т.д. В ваших поисках вы, несомненно, столкнетесь с проблемой **РЕЛЬЕФА** земной поверхности. От рельефа во многом зависит линейное устройство кадров фильма. Да и сам он дает яркую чувственную окраску изображению, а малейшее изменение высоты точки зрения может резко поменять впечатление от кадра. Всем известно, что Петербург расположен на плоскости, и еле заметное отклонение от правила становится ярким зрительным событием. Тротуар перед Зданием Междугородной телефонной станции, что на Синопской набережной, приподнят по отношению к полосе берега всего на 1,5 - 2 м. Но зато, благодаря этому, какая панорама Невы открывается с этого места! Каким выразительным делается линейный строй пейзажа!

**ВОЗДУХ.** Воздух - самое прозрачное физическое тело, известное человеку. Вместе с тем, в толстом слое он начинает терять прозрачность и появляется дымка. Это происходит от того, что молекулы воздуха рассеивают коротковолновую часть спектра. Если воздух насыщен парами воды или частицами пыли, то светорассеяние усиливается. В пейзаже с открытыми далями, благодаря явлению светорассеяния, отдаленные предметы теряют четкость контуров и локальность цвета. Они кажутся погруженными в некую полупрозрачную субстанцию, которую мы как бы "видим", "видим" сам воздух. Возникает зрительный эффект **ОБЪЕДИНЕНИЯ** отдельных элементов в единую картину, а древний инстинкт подсказывает

человеку, что чем сильнее контуры предмета размыты воздушной средой, тем дальше он от наблюдателя. По аналогии с перспективой линейной, это явление называется **ВОЗДУШНОЙ ПЕРСПЕКТИВОЙ**.

В редкие холодные, ветреные дни, солнечные или пасмурные, воздух кажется абсолютно прозрачным, и мир предстает перед нами в жестком, плоском обличьи. В такие дни инстинктивно возникает чувство незащитности, зрительного неуюта. Кадры, снятые в таком состоянии, несут на себе эмоциональный отпечаток отворачивания к жизни. Зримое присутствие в кадре воздуха естественно, оно связано с приятием жизни. Даже туман, создающий краски меланхолии и тайны, человечнее, чем совершенно прозрачный солнечный или пасмурный день. (Меланхолия, грусть - одно из самых человеческих мироощущений. А по замечанию З. Кракауэра, и самое фотогеничное) В безвоздушном изображении цвет становится локальным, каждое цветовое пятно играет само по себе, не связывается с соседними, общая картина распадается на отдельные составляющие. Плотный же воздух объединяет все элементы в определенную колористическую и пространственную систему. Пространство начинает делиться на ПЛАНЫ, дальний и ближний, обретает глубину.

Эстетическая привлекательность воспроизведения воздушной среды настолько очевидна, что еще в двадцатые годы кинематографисты начали осознанные попытки сделать ее важным изобразительным средством. Вот как описывает Г. Козинцев работу оператора А. Москвина над эпизодом ночного народного гулянья в фильме "Чертовое колесо". "Было решено натянуть над толпой проволоку и пригласить цирковую артистку, а толпу во время съемки просить и даже умолять курить, курить, как только можно больше... Москвин направил все имевшиеся лампы не на людей и не на обстановку, а, казалось бы, в пустоту, выше голов - в воздух: множество светлых дымок закружилось, заструилось во мгле, в тумане возникли силуэты деревьев, крохотная фигурка циркачки заскользила по проволоке над головами зрителей в сиянии серебряных струек."

Леван Пааташвили: "Оптика строит изображение по законам геометрической перспективы. Это сковывает оператора, ведь перспектива и композиция - всего лишь остов, скелет изображения. После первых своих фильмов я вдруг ощутил, что моему кинематографическому зрению "не хватает кислорода". Мне стало казаться, что изображение, лишённое воздуха, лишено самой жизни. И тогда я сказал себе: "Научись снимать воздух!". Чтобы осуществить эту идею, мне понадобились годы упорной работы. Постепенно, от фильма к фильму, я добивался решения этой задачи. Снимая натуру, я заметил, что иногда случайное состояние воздушной среды совпадает с тем, что мне нужно. Но задача оператора заключается в умении не **ФИКСИРОВАТЬ**, А **СОЗДАВАТЬ**. Управлять изображением воздушной среды очень сложно. Кроме знания ремесла, необходимо пристальное внимание. Малейшая неточность оборачивается грубой ошибкой, так как воздух - материя эфемерная, подвижная, постоянно меняющаяся. Необходимо тщательно отслеживать характер предметно-пространственных связей. Воздушная среда не должна полностью растворять предметы. Верно угаданный способ изображения воздуха создает общую гармонию экранной картинки."

## 21. ПРОСТРАНСТВО. ВОЗДУХ В ИНТЕРЬЕРЕ. ВОЗДУХ - ЭЛЕМЕНТ СТИЛЯ.

Малые пространства, казалось бы, не дают реального основания для возникновения в них воздушной перспективы. Однако Андрей Москвин попробовал искусственно внести воздушную среду в павильон, задымляя его церковным ладаном. Оказалось, что при соблюдении меры задымление в павильоне не прочитывается именно как дым, не нарушает правдивости изображения, но зато сообщает ему пластичность и глубину, помогает избавиться от ненужной проработки фонов, позволяет объединить разные цветные компоненты в единый колорит.

Оно, конечно, создает некоторые трудности при установке света. Воздушная среда делается заметнее при контрольном освещении. Однако пользоваться осветительными приборами приходится осторожно, соблюдая меру, чтобы задымление не сделалось бы преувеличенным. Дым - субстанция легкоподвижная и непокорная, зависящая от сквозняков и любых дуновений. Его оказывается то слишком много, то вдруг мало. В дыму ясно читаются сами лучи от осветительных приборов, в них дым начинает клубиться и обнаруживать расположение скрытых источников света. Зато светящиеся точки ламп и огней, сознательно помещенных в кадр, размытые дымом, могут приобретать выразительную расплывчатость и неопределенность, что усиливает живописность кадра.

Выявляя активную воздушную среду в павильоне или интерьере, вы делаете ответственный и, до некоторой степени, рискованный шаг. Так же, как и ограничение в наборе съемочных объективов, задымление павильона оказывает решающее влияние на **ОПТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ** фильма. (Если, конечно, речь не идет о задымлении, имеющем реальное обоснование, вроде пожара, дымящей печи, курящих гуляк в кабаке и т.п.). Поэтому, если уж вы начали сознательно дымить в одном объекте, то, заботясь о единстве стиля, нужно это делать и в других, начав в павильоне, продолжить на натуре. Чтобы выдержать избранную линию в разнообразных условиях работы над фильмом, требуется везение и твердость характера. Все будет против вас: смета, погода, актерские графики: ведь успешная работа с дымом отнимает много времени, а на натуре

требует или определенного ветра или, что удачнее - его полного отсутствия.

Поэтому в ограниченных пределах эффект непрозрачности воздуха пытаются имитировать, пользуясь светофильтрами - диффузионными или туманными, ставить перед объективом сетки из тюля и других ячеистых тканей, применять МЯГКОРИСУЮЩУЮ оптику с открытой диафрагмой. Все эти ухищрения не заменяют настоящую дымку, так как при них отсутствует эффект постепенного усиления размывания контуров изображения по мере отдаления от камеры в глубину пространства. На весь кадр как бы надеваются равномерно мутноватые очки, нет воздушной перспективы, а лишь общее помутнение, смягчение картины. Таким способом можно решить изобразительный ряд целого фильма или, что очень рискованно - использовать его в отдельных эпизодах, на ограниченных пространствах или на крупных планах, искусно сочетая их в монтаже с кадрами, снятыми в настоящем дыму или тумане. Работая над фильмом "Объяснение в любви" (режиссер Илья Авербах), мы широко использовали дым в павильонах. А в ресторане Петербургского Дома ученых администрация запретила дымить. И была права, так как дым разошелся бы по всему зданию и мешал бы людям, которые не имели никакого отношения к кино, заниматься своими обычными человеческими делами. Выход из положения был найден. Он состоял из некоторого комплекса мер: набор оптики был ограничен только достаточно длиннофокусными объективами, не шире, чем  $F=50$ . Я работал на открытой диафрагме, чтобы оптически размыть (дым дает иную размывку, тональную) контуры предметов и людей на заднем плане. На объективы надевались тканевые белые сеточки разной густоты: пореже - на общеватых планах, погуще - на крупных. Иногда их приходилось ПОДСВЕЧИВАТЬ отдельным слабым осветительным прибором. Сетки, которые работали на крупных планах, выстригались ножницами на глазок в середине, чтобы центр кадра, где находятся глаза актера, был бы порезче, а края кадра более размазанными.

Игра с воздушной средой имеет некоторое отношение к такому зыбкому термину, как ПЛАСТИЧНОСТЬ КИНОКАДРА. Позволю себе привести пространную цитату из давней статьи профессора ВГИКа, кинорежиссера и кинооператора В. Чумака. "Мне никогда не давало покоя это мистическое понятие - пластичность. Для меня это реальное ощущение связи части с целым, соотношение предметов друг с другом, в общем, зримая музыкальность.... Это как бы действие, происходящее в завязанном мешке. И по горизонтали и по вертикали все завершено и заключено в овал. Полутемно. Тональная замкнутость - все сходится к центру, все построено на рефлексах и полутонах... Работая на фильме "Миссия в Кабуле", я отказался снимать в 11 часов дня, потому что под афганским солнцем все было ужасно плоско, бессмысленно ярко и разъединено. В объекте были и белое платье, и зеленый куст с яркими цветами роз, и черный сюртук, и прекрасная удаленность фона, но ничего не получалось. И, хотя актриса должна была улететь на завтра утренним самолетом, снимать я не стал. А завтра в пять часов утра все удалось... Солнце только что взошло. Платье перестало быть белым, оно стало желтоватым на свету и чуть синеватым в тени. Огромный куст с ярко-красными розами перестал быть зеленым - слабые красноватые блики роз оказались среди синеватых волн объемного массива. Даль стала емкой, она заполнилась воздухом, дымкой, влагой. И черные точки черноватых кустов винограда постепенно растворялись в синеве. Лица, желтоватые в профиль от лучей восходящего солнца, при повороте в тень становились холодными. Да и объем лица удивительно изменился: лоб стал выпуклым, нос отделился от щек, волосы потемнели. Состоялась пластичность!"

## 22. ПРОСТРАНСТВО. НАТУРА. ПРИРОДНЫЕ СОСТОЯНИЯ.

Внедряя в изобразительный строй фильма разнообразные природные и погодные состояния, вы придаете вашему рассказу прелесть случайности, естественности. В кино появляется запах настоящей жизни. Смена состояний помогает отмечать ход времени. Например, действие фильма разворачивается на протяжении нескольких лет, и основные его сцены - летние. Если не придумать нескольких точно распределенных снежных или ярко выраженных осенних сцен, то движение времени сделается незаметным.

Выбор времени года может оказать решающее влияние на доминирующую эмоциональную окраску ленты. Весь фильм, допустим, снимается зимой, и это не только придает особый зимний колорит изображению, но и сказывается на том, как играют актеры. Смена летнего костюма на зимний - не просто замена одной тряпки на другую, но иной способ актерского существования: вместо летней свободы и широты - стиснутость, закутанность, закрытость (если речь не идет о лыжном курорте). Весеннее солнце, пасмурный день, туман, дождь, мокрые земля или мостовая - все эти реалии жизни тем или иным способом, прямо или по контрасту, соотносятся с драматургическим материалом и откликнутся в душе зрителя. Нет ничего скучнее стандартного калифорнийского лета!

“Полдень, воскресенье, конец ноября. Небо над равниной заволакивается тучами, и с востока тянет болотной сыростью... Только что начал сыпать первый снежок, редкий, но упорный; земля, давно уже промерзшая, - дороги и поля быстро покрываются серовато-белой пеленой”. Так начинается сценарий Ингмара Бергмана “Причастие”. Тема поздней осени, заявленная в описании природного состояния, потом

продолжится другой - темой болезни главного героя, пастора Эрикссона.

Добиться того, чтобы снять хотя бы некоторые сцены фильма в иной, чем основной метраж, сезон достаточно трудно. Съёмочный период редко растягивается больше, чем на два-три месяца. Поэтому приходится выбирать один сезон для основного по объёму действия фильма, сокращать длину иносезонных эпизодов и упрощать их постановочные решения. Если вам нужно снять наибольший массив материала летом и включить в него несколько сцен осени и зимы, то лучше всего начинать съёмки в середине августа. В августе и сентябре снять летние эпизоды (сентябрь в наших широтах зрительно - еще лето!), в октябре, когда пожелтеют листья - осенние, а после, когда уже начнется монтажно-тонировочный период, - зимние, назвав их для продюсера досъёмками.

## 23. НЕОБХОДИМОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ. НЕСКОЛЬКО ПРАКТИЧЕСКИХ СОВЕТОВ, КАК ВЫБИРАТЬ НАТУРУ.

1. Выбирая натуру, не ограничивайтесь только тем, что предписывает вам сценарий, даже если вы сами его автор. Допустим, вы собираетесь снять фильм из деревенской жизни. В сценарии выписаны отношения героев и их характеры, обозначены места действия: деревенская улица, дом героев, скотный двор и т.п. Но сценарий, естественно, обходит молчанием, если это не связано с прямым сюжетным действием, географическое положение деревни, окружающий ландшафт, настроение, которое возникнет у вас при встрече с реальностью. Раскрепоститесь, смотрите непредвзято вокруг себя и, выбирая натуру, старайтесь обогатить драматургическую канву своими чувствами и пристрастиями. В сценарии не сказано, что ваша деревня стоит на высоком берегу реки, а вам это пригрезилось в мечтах или вы увидели берег и деревню сегодня, сейчас - вот и старайтесь это воплотить в жизнь (просчитав, не вступит ли оно в противоречие с драматургией), и т.п.

2. Начинайте вашу работу дома с тщательного изучения географических карт, путеводителей, исторических и краеведческих книжек. Карты и такие книжки стоит коллекционировать.

3. В выборе природы обязательно должны участвовать, кроме режиссера-постановщика, оператор, художник и директор картины. Кроме решения каждым из них своих практических задач, совместная поездка на несколько дней для выбора природы будущей экспедиции - прекрасный повод тщательно обсудить, согласовать, сблизить точки зрения каждого на способы воплощения будущего фильма, а для режиссера - передать свое видение сотрудникам. Вырванные из обыденной жизни, вы будете вынуждены только и делать, что говорить о вашем фильме, даже выпивая и закусывая.

4. Если вы планируете экспедицию, то, выбирая основные съёмочные объекты, следует озаботиться многими бытовыми проблемами: где будет жить съёмочная группа, на каком расстоянии от гостиницы находятся места съёмок, просто ли приехать к вам актерам из Москвы, Питера и других мест. За всем этим кроется рациональность использования дорогостоящего времени пребывания в экспедиции, скорость выполнения плана съёмок. Время - деньги. Например, ездить на съёмку на расстояние, которое занимает больше часа - нерационально, так как дорога - то же рабочее время.

5. Натура должна быть тщательно, с разных точек сфотографирована. Пусть фотографирует оператор. Делайте панорамы, которые склеиваются из нескольких снимков. Тогда будет видно не только, то, что вы первоначально предполагали увидеть на экране, но и то, что вокруг. Могут возникнуть новые непредсказуемые решения.

6. Обязательно возьмите с собой компас. Вы можете оказаться в незнакомом месте в пасмурную погоду и будете не в силах разобраться, где север, где юг. А значит, не будете знать как расположен ваш объект по отношению к солнцу. Не забывайте, что свет и его направление - первый компонент, из которых складывается ваше поэтическое решение.

7. Ищите такие натурные объекты, которые требовали бы меньших достроек.

8. Не упустите из виду возможности, кроме природы, снять в одной и той же географической точке еще и подлинные интерьеры.

9. Выбирать натуру зимой для летних съёмок - благодарное занятие. Снег и отсутствие листвы меняют пейзаж до неузнаваемости. Поэтому зимой вам удастся подыскать летнюю натуру только по самым общим параметрам, не надеясь на подробную разработку всех объектов и съёмочных точек. Это придется делать уже непосредственно перед съёмками, когда вы окажетесь в цейтноте.

## 24. ПРОСТРАНСТВО. ТОЧКА ЗРЕНИЯ.

То, ЧТО мы видим, зависит от нашей позиции в пространстве, от того, где мы находимся. В визуальных докинематографических искусствах точка зрения неподвижна. В театре зритель привязан к месту, занятому согласно билету. Как бы мы не приседали и не плясали в музее вокруг картины, мы не в силах изменить ту точку зрения на мир, которую уже определил и навязал нам живописец.

Кино склеивается из множества кадров, каждый из которых снят со своей точки зрения. Если точка зрения на предмет привычна зрительскому глазу, то вопроса (сознательного или подсознательного), кому она

принадлежит, как правило, не возникает. Снимая стол, на котором устроен некий натюрморт, чуть сверху, как бы с точки зрения человека, сидящего за столом, мы даем сигнал зрителю, что он участвует в разглядывании чего-то привычного, обыденного. Но стоит лишь поместить камеру чуть ниже уровня столешницы, или взять в кадр тот же стол совсем снизу, с пола, как зритель озадачится вопросом: а кто же смотрит на этот стол? Он ожидает, что ему покажут или лежащего на полу пьяного человека, или, на худой конец, мышку, вожделеющую куску сала. Одна точка зрения, привычная, ассоциируется, таким образом, с нейтральным, описательным авторским взглядом; другая, необычная - с взглядом персонажа. В повествовательном кино используются разные адреса точек зрения. Наиболее распространена АВТОРСКАЯ точка - точка зрения невидимого рассказчика. В некоторые моменты она то отдаляется от точки зрения персонажа, то приближается к ней, то - в редких случаях, перестает быть авторской и становится совсем СУБЪЕКТИВНОЙ, пытаясь непосредственно передать то, что видит персонаж. Опыты с фильмами, снятыми полностью субъективной камерой, окончились неудачей, оказались мертворожденными упражнениями. Ибо камера может полностью заменить героя лишь на короткие моменты и только в мгновения высшего взлета эмоций, когда у захваченного зрелищем зрителя не остается времени на раздумья, когда необычность точки зрения остается просто незамеченной. (Сознательно. Подсознание отметит) Субъективные кадры работают только на продолжение и расцветивание уже созданных другими, ЧЕЛОВЕЧЕСКИМИ средствами чувств и переживаний. Возможность субъективизации точки зрения, таким образом, связана с градусом накала актерской сцены и предполагает монтажную связь с планом одного из персонажей.

(ШИРЕ: САМ ПО СЕБЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ РЯД ВООБЩЕ НИКОГДА НЕ МОЖЕТ ЗАМЕНИТЬ СУТЬ ИСТОРИИ, ГЛУБИНУ ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ СТРАСТЕЙ. ОН ДЕЛАЕТСЯ ИНСТРУМЕНТОМ ИЗВЛЕЧЕНИЯ ЭМОЦИЙ И ЧАСТЬЮ СОДЕРЖАНИЯ ТОЛЬКО В СВЯЗИ С НИМИ, БЛАГОДАРЯ ИМ, ДОПОЛНЯЯ И ПОДКРЕПЛЯЯ ИХ.)

Доминирование в повествовательном кино авторского взгляда вовсе не предполагает будничности, обыденности в выборе положения камеры. Например, ваш персонаж в какой-то напряженный момент сюжета направляется в церковь, что для него совершенно нехарактерно. Вы просто и без затей снимаете на общем и среднем планах, как он идет по улице. Но вот он на пороге храма. Огромное высокое пространство поражает его. Несомненно, вам потребуется очень общий план, чтобы описать масштабные отношения маленького человека и объемного интерьера. Можете включить в вашу монтажную фразу также еще один общий план, снятый сверху. Он тоже обозначит авторскую точку зрения, но в нем уже будет подразумеваться некий смутный вопрос: а не Бог ли смотрит на нашего бедолагу? Герой молится, льет слезы, кается в содеянном - и, быть может, будет уместным снова повторить дальнюю верхнюю точку. В этом примере речь идет всего лишь об одном эпизоде, но их в фильме несколько десятков. И вот, если вам не придет в голову использовать такие же яркие необычные точки зрения в нескольких других острых и напряженных моментах фильма, то ваша игра с ракурсами в церкви будет выглядеть случайностью, заплаткой. Каждый прием должен служить элементом музыкально гармоничной зрительной композиции фильма в целом, которая зиждется на ритмически точно угаданных рифмах и повторях приемов.

Или вот разговорная сцена, в которой участвуют двое. Один из них, X - злодей, он добивается от А - лопуха и мямли, каких-то уступок. Если сцена достаточно длинна и психологична в подробностях, то, конечно, основным приемом для нее послужит "ВОСЬМЕРКА", то есть повтор монтажных перебросок с одного героя на другого. 1) X высказывает свое требование. Это крупный план, снятый как бы от А, но чуть сбоку, не совсем в фас, а немного в три четверти. 2) План слушающего А, снятый подобным же образом, от X, но не совсем от X, а тоже слегка сбоку. Это две авторские точки зрения, но каждая из них максимально приближена к субъективной. Они словно повторяют позиции быстро перемещающегося с места на место соглядатая: то он смотрит из-за плеча одного участника беседы, то - другого. (При съемке "восьмерки" режиссер и оператор должны озаботиться тем, чтобы взгляды персонажей сталкивались.) 3) Потом X переходит в активное наступление, он поднимается со своего места и как бы нависает над А. Тут вам может понадобиться боковая и более удаленная, общеплановая точка зрения, с которой вы сможете увидеть обоих участников схватки вместе, а профильность хорошо обозначит пластические отношения фигур. Эта точка зрения чисто авторская. Однако представим себе, что вслед за этим профильным кадром последует другой: тихо и незаметно отворяется дальняя дверь и из-за нее за X и А начинает тайно подглядывать некто неизвестный. Монтажно соединив крупный план этого нового персонажа с повтором уже описанного профильного кадра X и А, мы с удивлением обнаружим, что теперь тот же кадр перестал быть носителем авторской точки зрения, а стал откровенно субъективным, показывающим зрительные впечатления нового, неизвестного еще нам героя. Вместе с тем, поскольку он включен в ряд авторских кадров, то инерция восприятия продолжает сохраняться, и происходит совмещение: это не просто впечатления неизвестного, но, точнее, то, как их представляет себе автор. Следовательно, одна и та же точка зрения камеры, в

зависимости от КОНТЕКСТА, может быть воспринята и как авторская, и как субъективная, и как смешанная.

В моем фильме "Миф о Леониде" (оператор Л. Колганов) есть эпизод, в котором чекисты ведут демонстративную открытую слежку за главным героем фильма - Николаевым. Это своего рода психическая атака. Основной кадр строится так:

- 1) Николаев стремительно идет по улице, камера движется за ним со спины на довольно общем плане (авторская точка зрения). В монтажном строе фильма возникновение именно в этом месте активного движения камеры неожиданно и потому вызывает тревогу, поддержанную в музыке скрипичным аккордом.
- 2) Аккорд переходит в треск мотоциклетного двигателя. Возникает подозрение, что за Николаевым наблюдает невидимый пока мотоциклист. (Это вопрос о том, кому принадлежит точка зрения, но пока зритель не находит ответа и его тревога усиливается. Стоит отметить, что возможная смена идентификации точки зрения возникает в связи со звуковыми, а не зрительными изменениями в кадре).
- 3) Спина мотоциклиста въезжает в кадр. (На короткий момент, хотя камера продолжает все то же движение, точка зрения молниеносно превращается в субъективную: а, вот кто наблюдает за Николаевым! Сомнения отброшены - его преследуют, что же будет дальше?).
- 4) Движение продолжается, мотоциклист едет вслед за Николаевым, не приближаясь к нему. Камера движется следом за ними обоими на одном расстоянии. (Точка зрения опять ПОСТЕПЕННО стала авторской. Опять повисает вопрос - что дальше?). Три перемены зрительских догадок о том, кто же наблюдает за Николаевым, так же, как и разгадка, все больше и больше повышают градус тревожного ожидания на протяжении всего только одного, правда, достаточно протяженного, кадра.

Можно привести великое множество примеров того, как меняется принадлежность точек зрения на протяжении эпизода или фильма, и как все эти изменения отражаются на стилистике и эмоциональной окраске самого рассказа. Суть не в количестве примеров и даже не в том, чтобы автор фильма каждый раз с умным видом рассуждал об авторском или субъективном зрении. Задача заключается в том, чтобы понять, что расположение камеры в пространстве - мощное оружие, которым нужно пользоваться поначалу сознательно, потом, возможно - интуитивно, но всегда во благо гармонии фильма, которая не терпит случайностей.

Здесь мы говорили о точке зрения в простейшем, физическом смысле, только как о том месте в пространстве, где расположена камера при съемке отдельного кадра. Но это понятие гораздо шире и многослойнее. То, чьими глазами увидены события в книге или сценарии, придает произведению неповторимую окраску. Существует множество романов, написанных "от первого лица". А. Кончаловский в одной из своих книжек вспоминает о собственном непоставленном сценарии, главный герой которого - террорист, но все в этом сценарии пропущено через восприятие ребенка, дочери террориста. Теперь представьте, как эта драматургическая особенность должна была бы пронизать весь фильм, до самой последней его клеточки, до каждого кадра, как сильно повлиять на работу над любым куском, определять выбор каждой конкретной точки съемки. Вспомните знаменитый фильм Шлендорфа "Жестяной барабан", где сходная задача была реально осуществлена на экране, где все события и увидены, и оцениваются мальчиком, который не захотел расти, который разглядывает и судит мир взрослых. Авторы фильма то и дело ведут свою игру с позиций этого мальчика, причем не только в сюжетной и нравственно-оценочной плоскости, но и в физической, пространственной.

## 25. КОМПОЗИЦИЯ КАДРА.

Латинское слово "compositio" означает соединение, составление, сопоставление, приведение в порядок. Этим словом в древнем Риме обозначали подбор борцовской пары для спортивного выступления, а в правовой практике - примирение тяжущихся сторон. Зачатки композиционного устройства можно наблюдать в окружающем нас Божьем Мире. Например - симметричное строение цветка. Ритмическое расположение листьев на ветке. Листья, ветки, цветы и ствол, оставаясь сами собой, объединяются в единое композиционное целое - дерево. Цветовая и графическая гармония бабочки. Орнаментальная композиция в раскраске попугая. А человеческое тело? Вспомните соразмерность отдельных его частей, которые соединяются в то, что мы воспринимаем как одухотворенное единство. Возможно, идея красоты, присущая человечеству, первоначально возникла в результате восприятия тела как объекта любования. В гармоничной композиции тела нам видится Промысел Божий, поэтому мы так легко одухотворяем телесную красоту, а ее противоречие с деяниями реального человека и всего человечества кажется нам чудовищным искажением Божественного замысла.

Композиционные принципы в искусстве подражают композиционным принципам природы, а также развивают и продолжают их. Композиция присуща всем видам искусства. Можно говорить о композиции объемов в архитектуре, о композиции романа, пьесы, киносценария, музыкального произведения. Но в первую очередь нас, конечно, интересует композиция в изобразительном искусстве, наследником которого

является кинематограф - искусство, в первую очередь, зрелищное. В этой главе мы поговорим о композиции отдельного кадра.

Но прежде, наконец-то, условимся о разных значениях термина КАДР:

1. КАДР ФИЗИЧЕСКИЙ - одна проэкспонированная клеточка на пленке, полученная в результате съемки движущегося или статичного объекта путем открытия obtюратора съемочной камеры некоторое количество раз в единицу времени (24 раза в секунду или с иной частотой).
2. КАДР СЪЕМОЧНЫЙ - единый отрезок пленки, снятый за время, прошедшее от команды “мотор” до команды “стоп”. Ясно, что проэкспонированному куску негативной пленки соответствует точно такой же по длине и содержанию кусок позитива.
3. КАДР МОНТАЖНЫЙ - то, что остается от съемочного кадра в процессе монтажных подрезок.
4. КАДР - КАРТИНКА. Прямоугольник с размещенными в нем, согласно нашему замыслу и законам композиции, неподвижными или движущимися фигурами, лицами и предметами.
5. КАДР - СМЫСЛОВАЯ КЛЕТОЧКА, некое первородное (по отношению к фильму в целом) драматическое, зрительное и звуковое единство, являющееся носителем первичных смысловых и эмоциональных значений. Как человеческое тело состоит из клеток, так и фильм состоит из отдельных кадров. Определение кадра как смысловой клетки объединяет в себе значения термина “кадр”, описанные в пунктах 2, 3 и 4.

Каждое движение, снимаемое на пленку, имеет начальную неподвижную фазу, которая в результате монтажных сокращений может стать не видной на экране. Но, выстраивая кадр, оператор в любом случае отталкивался от статики. Статика - зерно, которое прорастает движением. Поэтому, чтобы начинающему кинематографисту освоить композицию кинокадра, следует начать с изучения композиции неподвижной, той самой, которая свойственна фигуративной живописи, графике, фотографии. Да и самому кино тоже. Если актер в течение одной - двух минут сидит на месте и говорит, то он фактически неподвижен. Меняется его лицо, но картинка в целом, кадр остаётся неизменным.

Что такое законы живописной композиции? Можно ли их внятно сформулировать? Эту тему трактует ряд книг. Причем каждая - по-разному. Здесь, как и во всяком гуманитарном знании, царствует многозначность смыслов и слов. Не скажу, что это плохо. Гуманитарная область знания не имеет ничего общего с воинскими уставами или уголовным кодексом, которые, кстати сказать, тоже - даже несмотря на свою жесткую определенность, - всякий раз толкуются по-разному. Чего же требовать от тех, кто описывает такую зыбкую материю, как живопись или литература?

Чтение книг о живописи, конечно, полезно, однако под изучением изобразительного искусства я подразумеваю не только чтение, но и постоянное разглядывание, “насматривание”, запоминание, впитывание разнообразных произведений и размышления о том, почему они написаны и скомпонованы именно так, а не иначе.

Но в первую очередь обязательна работа над самостоятельной постановкой кадра, поначалу - фотографического. Попробовав собственноручно располагать и освещать предметы и фигуры так, чтобы снять гармонично и выразительно скомпонованный фотокадр, оператор в дальнейшем станет создавать верные композиции интуитивно, не задумываясь ни секунды, даже если он работает над непредсказуемо развивающимся документальным жизненным материалом.

Художник строит картину, размещая изображения фигур и предметов непосредственно на плоском полотне. Этот способ создания изображений отличен от того, которым пользуется кинематографист, выхватывающий камерой кусок трехмерной жизни (документальная съемка), или размещающий фигуры, лица и предметы в реальном пространстве с учетом того, как их образы будут выглядеть на плоскости экрана. Для нас здесь важно подчеркнуть, что и в живописи, и в кино результатом является плоское изображение, которое только прикидывается объемным.

Конечно, композиция кинокадра не требует такой изощренности, которая свойственна живописным полотнам. Полотно всего одно, оно интеграл целого сюжета, а ваш кадр - примерно одна пятисотая сюжета фильма. (Игровой фильм длительностью в полтора часа включает в себя в среднем от 200 до 700 съемочных кадров).

В этой брошюре мы, не пользуясь термином “композиция”, уже коснулись многого из того, что относится к композиции кадра-картинки. Например, говорили о необходимости создания на плоском экране иллюзии глубины трехмерного пространства. Это одна из важнейших композиционных задач. Говорилось также о выделении главного, об объекте и фоне, о точках зрения, об освещении. Все это - детали композиционного устройства картины и, одновременно, - силы, рождающие композицию в ее целостности.

Все снимаемое камерой заключается в прямоугольную рамку. Ваша задача - разместить внутри этого прямоугольника фигуры, лица, предметы так, чтобы они, соединившись в единый гармоничный образ, не мешали бы друг другу и помогали зрителю ясно увидеть и прочесть авторский замысел. Кроме того,

каждый отдельный кадр следует компоновать так, чтобы он легко сцеплялся в монтаже со своими двумя соседями. Поиски композиции кадра начинаются с решения задачи выделения главного (актера). Какие же приемы можно использовать для ее выполнения?

Во-первых, нужно правильно выбрать материальную среду, окружающую актера. Что на переднем плане, а что за ним? Не является ли фон излишне активным, не “кричит” ли? Не торчат ли за головой или за фигурой остановившегося актера активные вертикальные или горизонтальные линии (косынки дверей, края оконных проемов, столбы, поверхности столов, подоконников и т.д.). Лучше постараться так развести мизансцену, чтобы долго стоящий на одном месте актер рисовался бы на фоне нейтральной, не расчлененной плоскости. Во-вторых, нужно продумать светотональные решения. Размещайте темное на светлом, светлое на темном. Второстепенное, но необходимое можно скрадывать, притенять, или, напротив, выводя в зону передержки так, чтобы оно не исчезало бы напрочь, но угадывалось, не мешая восприятию главного.

В-третьих, стоит обдумать оптические приемы. Вспомните о размытости переднего и заднего, по отношению к плоскости наводки, планов. Однако не преувеличивайте возможностей оптической размытки, не забывайте, что активные линии, созданные границами предметов, даже будучи размытыми, все равно остаются активными линиями, которые стремятся высунуться на передний план. Живописцу в таких случаях легче - торчит линия - взял, да и смягчил ее с помощью кисти. Или вообще убрал. А вам придется точно размещать ваших актеров, договариваясь с ними, чтобы во время съемки они останавливались именно там, где вам нужно.

Возможность получения эстетичных кадров, очищенных от ненужных зрительных подробностей, возрастает прямо пропорционально смете фильма. Если вы будете снимать дорогой постановочный фильм, то, скорее всего, вам повезет работать в декорациях, где в содружестве с опытным художником-постановщиком можно заранее спланировать различные варианты декорационных решений, которые помогут вам строить пластически выразительные кадры. Вы неторопливо и тщательно выберете натуру, а при ее съемке станете терпеливо поджидать нужное вам состояние света и природы. Однако, такое возможно для вас лишь в далеком будущем. Пока же вам предстоит быстро снимать дешевые учебные фильмы на современные темы в хорошо знакомой городской среде, пользуясь настоящими интерьерами, где декорационное вмешательство для вас будет крайне затруднено. Современный интерьер зачастую крайне не эстетичен. Грязно-желтые цветочки на обоях мешаются с рамочками, полочками, абажурчиками, торшерами, книжками, уродливыми чугунными батареями и прочим барахлом, которое даже минимальной эстетизации поддается с отчаянным сопротивлением. Очень часто в фильмах (снятых в современных интерьерах даже профессионалами) кадр выглядит чудовищно замусоренным, набитым случайными, лишними подробностями. А в стерильных "новорусских" жилищах лишается характерности. Между тем, неблагоприятная задача эстетизации современности до некоторой степени решаема. В основном, за счет правильно продуманного освещения, когда главное выделяется светом, а второстепенные подробности обстановки уводятся в более или менее глубокую тень. Выбирать интерьеры для съемки следует, заранее учитывая возможности выразительного освещения. Кроме того, их нужно расчищать, выносить лишнюю мебель, перевешивать картинки, перекрашивать или переклеивать стены, насыщать своим реквизитом и т.д. Создавая композицию конкретного кадра, помните о том, что каждый кадр должен иметь свой **ЗРИТЕЛЬНЫЙ ЦЕНТР**. Даже если это просто крупный план одного персонажа. По словам Джозефа фон Штеренберга, съёмка крупным планом настолько увеличивает человеческое лицо, что его следует снимать как пейзаж.

Обратимся к известнейшей картине И. Репина “Не ждали”. Автор этой брошюры не является поклонником живописи Репина и передвижников. Однако в их произведениях содержится много ценного для кинематографиста. Почти каждая картина являет из себя как бы застывшую фазу кинокадра, нечто вроде того, что снимают на киносъёмке фотографы для рекламы фильма. Натурализм передвижнических полотен делает их ценным справочным материалом при воспроизведении в кино черт эпохи их создания. (Человеческие типы, костюм, приметы и предметы быта и т.д.) “Не ждали” не блещет живописными открытиями, характеристики персонажей сентиментальны, мелодраматичны, но зато картина эта - настоящий шедевр композиции.

К сожалению, в этом пособии невозможно поместить ее воспроизведение, поэтому лучше всего, читая последующий разбор, вооружиться книжкой с репродукцией.

Перед нами - версия вечного сюжета на тему возвращения блудного сына. Репину удалось так скомпоновать свою картину, что взгляд зрителя, окидывая все полотно, вынужден снова и снова возвращаться к входящему страннику. Его лицо - **ЗРИТЕЛЬНЫЙ И СМЫСЛОВОЙ ЦЕНТР** картины, который, заметьте - и это очень важно - не соответствует оптическому. Фигура странника сильно смещена вбок (влево от зрителя).

Давайте попробуем разобраться, какими композиционными приемами Репин сделал странника доминантой

картины.

Обратим внимание сначала на левую треть полотна, в которой хорошо читается линия раздела стены и пола. Здесь она играет роль горизонта, отрезая полу (земле) примерно одну треть от вертикального размера холста. Соблюден простейший закон - линия горизонта никогда не должна делить картину (кадр) пополам. Притом, что подлинный горизонт должен находиться за окном как раз примерно по середине полотна. Но он скрыт от глаз зрителя фигурами странника и двух служанок.

Отчетливо прописаны доски пола с несколько преувеличенным, как-бы широкоугольным сходом линий, которые ведут глаз зрителя от нижнего среза полотна прямо к фигуре странника. Перспективный сход линии верха балконной двери в левом краю картины тоже указывает на него.

Фигура и лицо написаны темным и теплым цветом, отработаны бликующим светом, падающим слева от балкона, и помещены на фон светлых холодных стен. Поэтому силуэт, фигура и лицо странника читаются особенно отчетливо. Заметьте, что странник идет. Это видно по его правой (левой от зрителя) ноге, на которую в мгновение, якобы запечатленное на холсте, перенесен центр тяжести тела. Другая нога схвачена художником в незаконченной фазе движения. И, словно предугадывая будущее документальной фотографии с ее вынужденной случайной неточностью композиций, Репин гениально расчетливо не убрал торчащий за головой у персонажа кусок дверного косяка. (Нарушил правило, о котором я вам постоянно напоминаю.) Зато максимально смягчил линию косяка живописными средствами. (Что вряд ли удалось бы кинооператору!) Проем открытой за спиной странника двери играет роль рамы, из которой он только что вышел. Его недавнее пребывание в раме подчеркивает значительность события. Быть может, даже намекает на жертвенную святость персонажа, ведь современники и последующие искусствоведы почитали его революционером, только что освобожденным с каторги.

Обратите внимание на фигуру матери, которая, видимо, только что поднялась навстречу сыну. Она еще не распрямила спину. Не только все линии ее тела, но даже линейные очертания старого вытертого кресла направлены в сторону вошедшего и влекут к нему взгляд зрителя.

Кроме того, заметьте, - все персонажи картины смотрят на странника. Направление взгляда всегда - мощная силовая линия композиции.

Как же решил Репин еще одну важнейшую композиционную проблему - проблему гармоничного РАВНОВЕСИЯ своего полотна?

Вертикалью открытой двери он разделил его на две неравные части. В меньшей, левой помещается странник и служанка в светлом платье, которая своим положением обозначает то самое место, откуда только что появился главный герой. Из-за ее плеча выглядывает еще одна, легко намеченная женская голова. Эта часть картины невелика по площади и мало загружена тяжелыми тонально-цветовыми пятнами. Темен и весом только сам странник. Вся эта часть картины построена на вертикалях.

Правая, большая часть, нагружена людьми и предметами быта. Встающая на переднем плане навстречу сыну мать в черном платье - самое тяжелое пятно во всей картине. Материальность кресла, несмотря на мягкость живописи, тоже создает ощущение тяжести. Тут же стол и еще три человека. Однако правая часть вся как-бы распластана по горизонтали вдоль линии стола, и это помогает ей уравновеситься с левой. Кроме того, важно, что внимание, эмоциональное напряжение всех встречающих странника, пластически выраженное в их взглядах и выражениях лиц, создает нечто вроде "обратной тяги", мешающей картине начать клониться вправо, чтобы в конце концов перевернуться. Так создано равновесие, правда, довольно неустойчивое. Вся композиция вот-вот начнет клониться и опрокидываться. И это ее огромное достоинство, выражающее и подчеркивающее эмоциональное напряжение изображенного мгновения и возможность дальнейшего развития действия, стоит только страннику сделать хотя бы еще один шаг вперед.

С точки зрения кинематографиста картина Репина "Не ждали" - ОБЩИЙ ПЛАН. Для полноценной разработки изображенной на ней сцены в кино в добавок к общему плану потребовались бы УКРУПНЕНИЯ. Почему? Нам наверняка захотелось бы уловить эмоциональное, психологическое состояние каждого из персонажей. Похоже, что изображенное на картине Репина мгновение - пауза. Странник вошел и приостановился, от волнения не в силах сделать последний шаг навстречу матери. Все остальные замерли, не умея сразу осмыслить событие. Эту паузу, предшествующую бурной радости, объятиям, радостным прыжкам детей, в фильме хорошо бы растянуть во времени (остановить мгновение). Для этого в длинный общий план можно коротко вставить несколько крупных молчащих и только глядящих планов детей, женщины за фортепиано, наконец, матери и странника. Однако, не представляйте себе эти крупные планы вырезанными кусочками из репинского полотна. Для съемки полноценных укрупнений почти всегда приходится смещать камеру в сторону от той точки, с которой снят общий план. Самым ярким примером может служить укрупнение матери, которая на картине расположена почти спиной к зрителю (съемочной камере). Ясно, что укрупняя ее лицо, чтобы увидеть его выражение, придется переместить камеру на обратную точку. Примерно туда, где сейчас расположился странник. Детей, сидящих за столом

следует снимать тоже так, чтобы их взгляды были направлены почти в камеру. Пожалуй, только укрупнение самого странника может быть снято с той же точки зрения, с которой написана вся картина.

Давайте опять обозначим термины.

**ОБЩИЙ ПЛАН** это такой кадр, в котором все или часть важных персонажей видны во весь рост, с ногами.

На натуре, на больших пространствах возможен еще и план, который называется дальним.

**СРЕДНИЙ ПЛАН** - поколенный. Такой обрез кадра не совсем удачен для длинного статичного игрового плана.

Под наименованием **КРУПНЫЙ ПЛАН** скрываются совершенно разные крупности. Крупный план с действующими руками персонажа, будто мы видим его сидящим за столом. Крупный план лица с плечами. Одно лицо. **СВЕРХКРУПНЫЙ** план, допустим одни глаза. Хочу сразу предостеречь любителей внешней экспрессии: глаза, снятые отдельно от губ не имеют выражения. Оно проявляется только вместе со ртом. А еще лучше вместе со всем лицом. Самый неудачный обрез для крупного плана - посередине груди. Ни то, ни се. Кисти рук уже не видны, а лицо мелковато.

Общее правило, имеющее прямое отношение к композиции крупнопланового кадра, правило, которое, конечно можно осмысленно нарушать, состоит в том, что в той части кадра, в сторону которой направлен взгляд персонажа, нужно оставлять больше пустого пространства, чем у него за затылком. На той же репинской картине мальчик и девочка смотрят справа налево. Следовательно, снимая их укрупнение, нужно оставить в левой части кадра больше пустого пространства, чем в правой.

Кинематографический прием укрупнения родился не на пустом месте. Живопись издавна владеет приемом **ФРАГМЕНТАРНОЙ** композиции. Вспомните хотя бы жанр портрета. Очень часто портретисты писали своего героя не "общим планом", во весь рост, а по пояс, или (редко), еще крупнее. Обратите внимание на эрмитажные работы Рембрандта, например, на "Флору" - типичный портрет, или на "Давида и Урию", вещь, которая своей композицией более всего напоминает кинематографический кадр. Фрагментарные композиции Дега замечательны тем, как мастерски художник нарушает все каноны, создавая новую, не известную до него гармонию, очень близкую кинематографической выразительности.

Я мог бы привести здесь еще несколько композиционных разборов разных живописных или графических произведений. Но гораздо плодотворнее, чтобы вы, воспользовавшись приведенным выше анализом картины Репина как примером, попробовали бы сами анализировать любые композиции, выбирая их на свой вкус. Даже в нефигуративной, абстрактной живописи начинающий кинематографист может найти для себя много поучительного, ибо законы композиционного устройства являются всеобщими.

Вот далеко не полный список имен художников, с произведениями которых каждый кинематографист просто обязан быть хорошо знаком.

Это европейцы:

Леонардо да Винчи, Жорж де ла Тур, Рубенс, Рембрандт, Ван-Дейк, Тинторетто, "Малые голландцы", Тициан, Вермеер, Босх, Брейгель, Гойя, Веласкес, Домье, Мане, Моне, Марке, Сезанн, Ренуар, Ван-Гог, Гоген, Дега, Матисс, Шагал, Пикассо, Дали и т. д. - до бесконечности.

Русские художники:

Боровиковский, Венецианов, Федотов, Соломаткин, Маковский, Перов, Ге, Крамской, Иванов, Куинджи, Поленов, Репин, Левитан, Сомов, Серов, Коровин, Кустодиев, Врубель, Петров-Водкин, Бенуа, Борисов-Мусатов, Серебрякова, Яковлев, Филонов, и т.д. - до бесконечности.

## 26. ПЕРСОНАЖ. ЗРИТЕЛЬНЫЙ ОБРАЗ ЧЕЛОВЕКА НА ЭКРАНЕ.

Образ человека на экране - движущееся цветное или монохромное пятно причудливой формы, прикидывающееся настоящим человеком. Фотографическая природа кино позволяет убедить зрителя, что пятно это, воистину, человек. Его поведение и судьбу придумал сценарист, конкретизировал режиссер, оживил актер, а оператор зафиксировал на пленке, погрузив в реальную, волнующую среду. Фантом зажил своей жизнью. В этой главе мы подумаем о внешней человеческой характерности на экране, и о том, что из этого внешнего нужно учитывать, сочиняя свой фильм. Правда, не стоит забывать, что разделение характерности на внутреннюю и внешнюю справедливо только отчасти. "Всякая характерность есть всегда внешняя и внутренняя одновременно, лишь с большим уклоном в ту или иную сторону". (Мих. Чехов) Первая встреча с незнакомым человеком всегда дарит нас целокупной интуитивной догадкой о его сути. Мы **ЧУВСТВУЕМ** этого человека, но если попробуем рассказать словами об этом чувстве, выйдет, как правило, плоско и пошло. Кинематографист должен учиться запоминать подобные свои чувства, ибо они - самый верный компас при выборе исполнителя на ту или иную роль, потому что зритель всегда встречается с персонажем **ВПЕРВЫЕ** и тоже - лишь чувствует, но не анализирует. Рост, полнота, пластика движения, форма и цвет лица, волосы, прическа, одежда - все это, живя единой жизнью, создает неповторимый, таинственный, но хорошо читаемый на интуитивном уровне код.

В любом фильме облик каждого персонажа являет из себя определенный иероглиф в общей

иероглифической композиции. Нужно научиться читать и писать иероглифы правильно. Существуют книги по физиономистике, в которых авторы пытаются связать отдельные особенности строения лица с определенными свойствами характера. Даже если принять суждения этих писателей за бесспорные, все равно, воспользоваться их сочинениями как пособиями при выборе актеров вряд ли удастся. В реальной жизни отдельные черты строения лиц, говорящие о тех или иных свойствах человеческой натуры, сочетаются в таком бесконечно разнообразном количестве комбинаций, что разобраться в них на рациональном уровне весьма затруднительно. Хотя для тренировки изучение этих пособий может оказаться полезным.

Иногда стоит подбираться к решению не прямым, а как бы обходным способом, воссозданием вначале не главных черт, а тех, которые могли бы родить у вашего адресата-зрителя нужные ассоциации. Придумывая вроде бы пустяки, иногда удается создать точный и цельный внешний образ персонажа, за которым, кроме всего прочего, просвечивает и психология, и судьба. "Старик Григорий Петров, одетый в длинный черный сюртук и ситцевые брюки, такой чистенький, маленький, похаживал по комнатам и постукивал каблукочками, как свекор-батюшка в известной песне" (А. Чехов, "В овраге") Работая над фильмом "Голос", Илья Авербах решил, что у главной героини один палец постоянно должен быть залеплен пластырем. С сюжетом эта подробность никак не была связана, но тем не менее каким-то странным, не прямым образом она усиливала полноценность, правдивость персонажа.

Очень помогает при сочинении внешности героя его уподобление животному. "Мы видим, что Декарт у Гальса напоминает ночную птицу, кардинал Борджиа Веласкеса похож на лису. Иногда это сравнение едва уловимо, однако оно дает конкретную основу отдельным чертам лица, которые естественно и легко складываются вокруг него в целостное представление" "Служил молодой священник, полный блондин с широким носом, похожий на льва" (А. Чехов "Расстройство компенсации").

"У Аксиньи были серые наивные глаза, которые редко мигали, и на лице постоянно играла наивная улыбка. И в этих немигающих глазах, и в маленькой голове на длинной шее, и в ее стройности было что-то змеиное... Она глядела, как весной из молодой ржи глядит на прохожего гадюка, вытянувшись и подняв голову". (А. Чехов "В овраге")

В этом чеховском описании молодой женщины кроется еще одна, очень важная черта кинематографической выразительности. Здесь рассказчик дает свое впечатление от внешности Аксиньи, от той маски, в которой она постоянно предстает перед окружающими. Везде, где мы сталкиваемся с множеством людей, собранных вместе, а существующих порознь (например, в метро), приходится задаваться вопросом: что же выражает человеческое лицо, когда его обладатель покоен, замкнут, погружен в себя, то есть не участвует в процессе общения? Несет ли оно тайный код замысла Творца или оно всего лишь маска, под которой прячется что-то совсем иное? Человеку свойственно постоянное, прилипшее выражение лица, то выражение, которое в ансамбле с привычной манерой поведения и одеждой то ли выражает его сущность, то ли являет из себя нечто вроде витрины, адресованной внешнему миру. И, может быть, именно она, эта витрина, станет для вас иероглифом вашего персонажа.

Посмотрите вокруг, и вы увидите грустного попугая, недоступную светскую даму, изможденную мать, агрессивного глупого быка, порочного князя, желчного чиновника, веселого поросенка, полковника Скалозуба, настороженную кошку, незащитную маленькую птичку, решительного рейнджера, одухотворенного интеллектуала и т.д. А каковы эти люди на самом деле? Маска и внутренняя сущность совпадают далеко не всегда. У молодых людей маска изображает то, что человек сам о себе придумал. В ней он пытается выразить свой идеальный, с его точки зрения, образ. У стариков или людей, живущих полусознательной, животной жизнью, маска вырабатывается жизненными невзгодами и болезнями. Чем больше маска и сущность человека расходятся, тем смешней или трагичнее это может восприниматься на экране.

Актеры в кино часто просто играют, "взаимодействуют", реагируя, быть может, достаточно правдиво на ту или иную ситуацию, но, однако, забывают (вместе с режиссером) подумать о "генеральном выражении лица" своего персонажа. Размышлять об этом следует, конечно же, исходя из внутренних, смысловых задач, из того, что Станиславский называл "зерном" роли.

## 27. ПЕРСОНАЖ. КРУПНОСТЬ ПЛАНА.

Голова человека "в своей завершенности (круглости) отображает космос... Ее выразительность на сцене - в ее положении по отношению к телу. Искусственная мимика лица, ГРИМАСА, уничтожает выразительность головы. Гримаса - попытка делать жесты головой. Голова не предназначена для жестов, и всякое усилие привести в движение мускулы лица - неэстетично". (Мих. Чехов) Михаил Чехов опирался только на театральный опыт. Чтобы зритель видел мимику актера, в театре ему приходится мимировать преувеличенно активно. Именно это представлялось Чехову неэстетичным.

Кино дает возможность приблизиться к лицу исполнителя, снять его крупным планом. А что же такое

крупный план, как не воспроизведение во весь экран гримасничающего лица? Между тем, крупный план - одно из сильнейших выразительных средств кинематографа, органично вошедшее в его плоть и кровь, Близость съемочной камеры позволила исполнителю отказаться от преувеличенной, подчеркнутой мимики, и возникла особая эстетика актерской игры на крупном плане, предельно органичная и скупая. То, что на сцене актер выражает пластикой, жестикуляцией тела, действительно заменяется на крупном плане мимическим жестом.

«В театре мы видим всех разом, а крупный план кино несет пафос оправдания: набухшая слеза, дрожание губ. Как же виртуозно пользуется этим режиссер (Луи Малль). Крупным планом прав каждый. Луи Малль такого Чехова не придумал, а обнаружил: он существует, точнее – мы существуем в нем».

Важно решить, насколько крупный план НЕОБХОДИМ в вашем фильме именно в этом месте, насколько он органично и выразительно, по законам выразительности именно крупного плана, сыгран исполнителем роли. Насколько внешние перемены порождены внутренним, скрытым движением души или мысли, насколько они органично переданы внешнему миру. Маленькое, еле заметное, секундное разрушение постоянной маски - вот, пожалуй, одно из достойных оправданий крупного плана. (Сравните с впечатлением от того, как по полю ржи пробегает ветер.) Великий Жан Габен всегда носил на экране одну и ту же маску, играл ли он миллионера или бродягу-оборванца. Поэтому мельчайшие движения кончиков губ, глаз, еле заметный поворот головы: все, что на мгновение выводило его маску из равновесия, делалось на экране важнейшим волнующим событием. Михалков-Кончаловский в своей книге "Парабола замысла" находит иное, с моей точки зрения, достаточно частное оправдание крупного плана: "...где состояние экстатическое, все сконцентрировано в едином фокусе - на лице актера. Там, где интонация обыденная, можно уйти от лица ГОВОРЯЩЕГО, погрузиться в атмосферу среды, в экранную пластику".

А, например, для меня в тысячу раз интереснее не говорящий, а СЛУШАЮЩИЙ, созерцающий, молчаливо познающий. И я скорее предпочту оставить в монтаже его крупный план, чем план говорящего. Задача любого органичного крупного плана - показать ИЗМЕНЕНИЕ. Если фильму есть, что сказать, место в фильме для крупного плана найдется всегда, Однако при выборе крупности, определении длины каждого крупного плана необходимо чувство меры. “В режиссуре существует критерий нравственности. Слишком приближенные крупные планы, которые часто видишь на телеэкране, свидетельствуют о дурном вкусе и выглядят бесстыдством.”

В фильмах Чарли Чаплина вы почти не встретите крупных планов лица. Выразительность гротескных изобретений Чаплина раскрывается в пластике тела и костюма. Михаил Чехов пишет о том, что руки - наиболее подвижная, связанная с чувствами часть тела, и ритмы дыхания и биения сердца непосредственно вливаются в руки, делая их выразителями тончайших чувств. А в ногах человека выражается его воля. Наблюдайте походки людей, пишет М. Чехов, стараясь определить характерные особенности их воли. Словом, если вы поймете, что и в какой момент вашего фильма для вас важно, что удачно сыграет сейчас, в это время, в этом месте - то вы найдете верный компас для определения того, с какой точки и с какой степенью крупности снять тот или иной кадр.

## 28. ПЕРСОНАЖ. ВЫБОР АКТЕРОВ. АНСАМБЛЬ.

Выбирая актера на роль, стоит всегда помнить, что ВПЕЧАТЛЕНИЕ ОТ ЧЕЛОВЕКА В ЖИЗНИ И НА ЭКРАНЕ РАЗЛИЧНО. Встречаясь с актером впервые, вы очень часто попадаете под обаяние его личности и не в состоянии трезво оценить все аспекты внешности. Особенно это касается молодых женщин (а для режиссеров-женщин, видимо, мужчин). ЭРОТИЧЕСКОЕ ОЧАРОВАНИЕ ТУМАНИТ ЗРЕНИЕ, и некоторые нежелательные для будущего персонажа черты лица могут стать видными лишь на экране. Тогда, когда будет уже поздно что-либо менять.

Много лет назад я был знаком с очень красивой молодой женщиной, поражавшей всех нежной прелестью юного лица. К ее дню рождения наш общий знакомый, художник, написал ее портрет. Подарок произвел на нее оглушительное впечатление, и был с ненавистью заброшен за шкаф, потому что показался ей злобной карикатурой. Потом я долго не виделся с этой женщиной. А когда встретил ее лет через десять, то был поражен тем, как стала она похожа на тот давний портрет. Дело, видимо, в том, что художник, следуя традиции кубистической школы, слегка подчеркнул ОБЪЕМНЫЕ И ЛИНЕЙНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЛИЦА и тем самым как бы проявил тенденции возрастных перемен. Заглянул в будущее. Молодые лица легко прячут от нетренированного или эротически взволнованного взгляда свои скульптурные подробности. А они-то сильнее всего выражают характерность, которая обязательно выявится на экране на протяжении фильма, потому что актеру придется действовать в разнообразных световых ситуациях.

Вообще, следует заметить, что бытовая и экранная красота человека рождаются друг от друга. Несмотря на то, что кино рядится под правду, оно все равно - выдумка, сказка, ложь. И, чем сказочнее ваш сюжет, тем выше требования к внешним данным исполнителей. Кинокрасавица должна быть в миллион раз красивее, чем ваша любимая (несомненно, красивая) девушка. Вспомните большинство современных американских

фильмов, кои являют из себя сказки для больших детей: какие в них сверхженственные женщины, какие супермужественные мужчины, как прекрасны положительные герои и отвратительны негодяи! Угадать экранную красоту непросто. Хорошо помогают разнообразные пробы, как фото, так и видео и кино. Особенно важны фотопробы, так как фотографии можно долго рассматривать, переключать, сортировать, группировать в кучки. Из этого следует, что один актер должен быть снят на фото не один раз.

Просматривая актерские пробы, снятые в движении (видео или кино), нужно не только обращать внимание на собственно актерские качества претендента, но и, быть может, посвятить специальный просмотр оценке его внешности. Фотография и экран могут, подобно заглянувшему в будущее художнику, подчеркнуть, акцентировать скрытые, малозаметные в жизни, нежелательные черты лица, неподходящие особенности фигуры, скверные подробности манеры движения. При съемке фотопроб нужно попросить фотографа снимать разных претендентов на одну роль в одинаково повторяющихся условиях освещения, одним объективом, в сходных ракурсах, на одном и том же фоне. Только тогда вы получите полноценный материал для сравнения. И не презирайте полицейскую манеру снимать фото в фас и профиль. У ФАСА И ПРОФИЛЯ РАЗНАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ, "...ибо профиль говорит об уме, вызывает чувство гордости мыслью, и только фас может настроить публику так, что она захочет узнать нечто о моральной стороне души изображаемого актером героя" (Мих. Чехов) Уточняя высказывание Чехова, стоит заметить, что профиль выражает, скорее, рациональное и волевое начало, а фас - душевное, связанное с чувствами и ощущениями. Подробности и нюансы психологических реакций на профильном изображении лица зачастую теряются, зато хорошо видны при поворотах в фас или три четверти.

Подыскивая не одного актера, а нескольких, вы столкнетесь с проблемой АНСАМБЛЯ. Пять или десять героев вашего фильма будут постоянно встречаться друг с другом в разных сочетаниях, их судьбы и линии поведения будут скрещиваться. Соседство в одном кадре даже только двух людей - сложная проблема. Оно не может быть случайным. Двое в кадре это не просто один плюс один, а что-то гораздо более сложное, чем простая арифметика. Конечно, их столкнет сюжет, разработанный в сценарии, придуманная вами психология, мизансцена. Вы постараетесь так подобрать исполнителей, чтобы было возможно добиться от них единой, устраивающей вас манеры игры. Но вопрос о их внешней ансамблевости все равно останется. "Герои кадра, как слова и звуки в стихе, должны быть дифференцированными, РАЗЛИЧНЫМИ - только тогда они соотносительны между собой, только тогда они взаимодействуют и взаимно окрашивают смыслом друг друга. Отсюда - ПОДБОР людей и вещей."

Иногда внешние черты становятся определяющими. Когда сочинялся фильм "Миф о Леониде" (о Леониде Николаеве, убившем Кирова), для меня, как режиссера, замысел начал оживать с момента, когда я узнал, что Николаев был маленького роста, а женой его было рослая латышка Мильда. Возник образ вечного мальчишки, любящего свою жену не только любовью мужчины, но и сыновней. Захотелось, чтобы Мильда несколько раз бы носила мужа на руках. Потом и сами актеры предложили мизансцену, когда проснувшись утром Мильда не сразу обнаруживает Николаева: он свернулся калачиком под одеялом, устроив свою голову у нее в ногах.

При просмотре по телевидению картины с незнакомыми или малознакомыми исполнителями, особенно если фильм густо населен персонажами, между зрителями часто возникает следующий диалог: "Это кто? Это та самая барышня? Или другая? Это мисс Бетси или Мери? А кто этот парень? Он стрелял?" - "Да нет, - отвечают ему, - это в него стреляли. И барышня, кажется, вовсе не барышня, а их матушка, миссис Мод! А впрочем, черт их разберет! Пошли лучше чай пить." Похоже, что авторы шедевра не сильно озаботились узнаваемостью и разнообразием внешности своих персонажей. В результате зритель не столько следит за перепетиями сюжета, сколько отвлекается на выяснение "who is who".

Или - мы начинаем смотреть кино из жизни взвода солдат. Все они, одинаково одетые и подстриженные, выстроились на плацу. Как долго нужно к ним привыкать, чтобы начать различать их лица? Много ли сюжетных перипетий за это время пролетит мимо зрителя, сильно ли он запутается в исходных положениях типа, кто кому сват, брат, друг, командир? Кино не терпит долгого входа в историю, поэтому внешность каждого персонажа должна быть ярко индивидуальной, один должен резко отличаться от другого, особенно, если они все в одинаковой одежде.

Критерии просты: возраст, рост и скульптура лица, его объемное строение. Цвет волос (кроме рыжего или седины среди массы не седых шевелюр) и глаз воспринимаются с большим опозданием, а вот такие простейшие характеристики, вроде "верзила", "кругломордый", "лошадиное лицо", прилипают к герою в подсознании зрителя мгновенно. Поэтому если один из персонажей длиннолиц, то другого, который так же часто появляется на экране, следует искать среди круглолицых... Маленького следует сочетать с большим. И т.д. Как черта нужно бояться усредненной, похожей внешности. Кстати, заметьте - очень красивые, близкие к идеалу лица, как правило, лишены индивидуальности и трудно узнаваемы (Мадонна).

Выбор исполнителей не может исходить, например, из такой установки: я снимаю кино из жизни обычных,

маленьких серых людей, ярких различий среди них не бывает. Это лишь неточность вашего замысла. Вы снимаете кино из жизни **ОПРЕДЕЛЕННОГО СОЦИАЛЬНОГО СЛОЯ**, подбор лиц должен, конечно же, соответствовать вашему пониманию правды жизни. Но это вовсе не значит, что герои должны быть одинаковыми. Чем более они будут индивидуализированы внешне, тем ярче проявится их внутренняя сущность.

Общий закон всякого искусства: единство **ГАРМОНИИ** и **КОНТРАСТА**. или, если выразиться по другому: **ГАРМОНИЯ** в **КОНТРАСТЕ**.

Только что мы натолкнулись на проблему **ПОДБОРА ТИПАЖА**. "В кино, как и во всяком искусстве, то, что вносится по известным причинам, - начинает играть роль, уже несоизмеримую с причинами. **ПОДБОР** служит прежде всего **ДИФФЕРЕНЦИРОВАНИЮ АКТЕРОВ** внутри фильма - это не только внешний, но и внутрифильмовой подбор." Типажность, конечно же не определяется только социальным подходом. Скорее, это проблема, больше всего связанная с поисками **СТИЛЯ** и **ЖАНРА** вашего фильма. (Проблема эта, конечно же, намного шире, чем тема этих рассуждений) Можно мысленно представить себе несколько комплектов шахматных фигур, вырезанных разными мастерами и сваленных в один ящик. Как бы не изошрялись когда-то мастера, король всегда останется королем, а пешка - пешкой. Но в комплекте одного **СТИЛЯ** король настоящий, король средневекового королевства, а в другом - пахан современного преступного мира. Подбирая актеров для вашего фильма, вы как бы сортируете шахматы согласно первоначальному замыслу мастеров: этому королю подходит именно эта королева, этот слон, эта ладья. Состав комплекта и требования к красоте и внешней выразительности для философской драмы одни, для социалки - другие, для романтического вестерна - третьи и т.д. Главное, чтобы ни в одном из комплектов зритель бы не перепутал ладью с пешкой и чтобы фигура из одного комплекта не попала бы в чужой комплект.

Из этого следует, что прежде, чем выбирать актеров, стоит озадачиться проблемами стиля и жанра вашего будущего бессмертного произведения. Но эта тема, как уже говорилось, слишком широка и многогранна, о нее не раз ломали зубы мировые теоретики кино и критики, и ей не уместиться в границах нашего рассуждения.

Кое-что, однако, можно заметить и здесь. Стоит только вам озаботиться почетной задачей добиться кассового успеха вашего фильма, перед вами маячит перспектива обращения к пластам массового сознания, а точнее, массового подсознательного. Ибо, только ответив на темные призывы этого таинственного зверя, можно надеяться собрать в кинозалах толпы зрителей. Способ ответа и есть **ЖАНР** фильма. В России почти никогда и никто не умел вычертить перед собой такой путь. Зато американцы с успехом делают **ЖАНРОВОЕ** кино, манипулируя загадочным феноменом "воображаемого любовника" (или любовницы). Достаточно вспомнить хотя бы о потрясающем успехе средней актрисы Мэрилин Монро. Чтобы понять, как создаются подобные чудеса, стоило бы, видимо, проводить массовые социологические опросы на тему: кому вы отдаетесь в свободное от действительности время.

## 29. ПЕРСОНАЖ. РАБОТА НАД ЕГО ВНЕШНОСТЬЮ.

Вы выбрали актера, и он со всей своей индивидуальностью, внутренней и внешней, в вашем распоряжении. Сам по себе он - просто Иван Иванович Иванов, а перед вами стоит задача сделать из него **ДРУГОГО**. По науке другой называется **ОБРАЗ**. Здесь не место говорить о том, как актеру искать свою внутреннюю музыку, как ему и вам работать над ролью, выстраивать ее психологию. Моя задача скромнее: подсказать основные направления того, как лепится его внешность. Хотя, как уже говорилось, все взаимосвязано, и внешнее не существует без внутреннего.

**ГРИМ**. Самый простой, но далеко не всегда нужный и возможный способ менять внешность, добиваясь нужной характеристики - использование **НАКЛЕЕК**. Имеются в виду усы, бороды, бакенбарды. Конечно, это все годится только для мужчин. Иногда человек меняется разительным образом от перемены прически, поэтому на пробах всегда нужно искать прическу, делать несколько ее вариантов и фотографировать каждый из них. Не стоит забывать о существовании париков, шиньонов, различных способов незаметным образом добавить к шевелюре актера недостающие волосы. Волосы поддаются перекраске, и если актер не связан обязательствами с другими съемочными группами и театрами, можно попытаться менять их цвет. Убирая седину, вы молодите актера, добавляя - старите. Только увы, искусственная седина выглядит на экране не слишком натурально. Сильнейший прием для трансформации внешности - использование очков, подбор их точной формы. Очки с положительными линзами (для дальновзорких) позволяют увеличить размер глаз.

Как уже говорилось, основное, что определяет внешность - объемное устройство лица, а его объемная трансформация в кино, как на театре, путем раскраски - невозможна. Театральное подчеркивание объемов тенями в кино не годится, так как на даже не слишком крупном плане нарисованные тени выглядят грязью. Работа с гримировальным тоном в кино требует большой тонкости и изысканности. Тонком можно добиться

не объемных, а лишь тональных и цветовых изменений лица. Создать загар, румянец, бледность, синяки под глазами, потемнить веки для ощущения усталости, слегка подчеркнуть уже имеющиеся морщины (новые рисовать не рекомендуется). Тот или иной гримировальный тон на лице меняет восприятие глаз актера - выделяет их или до некоторой степени скрывает. Некоторые актрисы, которым их кожа кажется не слишком гладкой, часто требуют, чтобы тон накладывали потолще, дабы скрыть подлинные или пригрезившиеся им дефекты лица. Слишком толстый слой тона хорошо заметен на пленке и это отвратительно, если не входит в характеристику персонажа. Лица, обладающие своей ярко выраженной окраской, например постоянно красные, не поддаются изменениям. Их собственный мощный цвет просвечивает сквозь любой тон, а сочетание собственного цвета и цвета грима может создать ощущение грязного лица. Точно так же еще ни одному негру не удалось на экране превратиться в белого. Эксперименты над собой шарлатана Майкла Джексона отвратительны и отдают гнилью. Вообще, чем меньше гримировального тона используется, тем лучше. В своей практике, снимая мужские лица, я старался вообще им не пользоваться без крайней надобности. На самом деле, ничто так хорошо не смотрится на экране, как живая фактура лица. И если вам нужен загорелый персонаж, а актер бледен, как картофельный росток в погребке, лучше послать его на несколько сеансов кварца, чем мазать тоном.

**АКТЕР И ОПЕРАТОР.** Возможности объемной характеристики лица актера - в руках у оператора. Вспоминая о работе А. Н. Москвина над фильмом "Новый Вавилон", Г. М. Козинцев писал: "Актриса (Кузьмина) не прибегала к гриму. Москвин на протяжении фильма менял внешность Кузьминой до неузнаваемости. Он создал СВЕТОМ следы голода, тяжелых мыслей, мужания". Действительно, светом можно до некоторой степени подчеркивать или скрывать выступы или впадины лица, уменьшать его полноту, прятать или выпячивать глаза. Точно так же, используя нижний или верхний ракурс при съемке крупного плана, мы иногда в состоянии изменить лицо до неузнаваемости.

Марлен Дитрих однажды написала в письме к своей дочери о том, как ее внешностью управляет фон Штернберг. "Визуально ему удалось то, что, как говорил парикмахер, невозможно без обесцвечивания волос, - он изменил их оттенок. Он дает подсветку сзади так умело, что над головой как будто ореол. Это поэт, который пишет не словами, а образами, и вместо карандаша у него - свет и камера. Я - его творение, дело его рук. Он придает впалость моим щекам - тенями, он распахивает мои глаза, и я сама заморожена своим лицом на экране, и каждый день предвкушаю просмотр, чтобы увидеть, как я, его создание, буду выглядеть." (Конечно, творцом внешности Дитрих был не только Штернберг, но и его оператор. Но Штернберг, хорошо разбираясь в тонкостях экранной зрелищности, видимо, умело руководил своим сотоварищем)

Приметив наиболее подходящий нам поворот, мы можем стараться постоянно, на протяжении всего фильма снимать актера только так, а не иначе, соблюдая единство его внешней характеристики. Например, режиссер и оператор вместе решили, что персонаж X всегда снимается в три четверти, и стараются неукоснительно следовать своему решению. Конечно, на практике такой пуризм затруднителен и излишен, но следовать выбранному принципу в ключевых моментах, особенно на крупных планах - очень полезно. Милое лицо актрисы Елены Сафоновой хорошо знакомо всем любителям кино. Но вот несколько лет назад мне довелось посмотреть французский фильм "Аккомпаниаторша" (режиссер Клод Миллер) по мотивам романа Нины Берберовой, и я увидел во внешности героини Сафоновой незнакомого человека: злобного и рационально сухого. Эти качества, казалось бы, совершенно не свойственны актрисе. В этом фильме ее экранная внешность, созданная съемочной группой, противоречит тому, что ей приходится играть. Здесь не место спорить с французскими авторами (с моей точки зрения, фильм очень слаб, в том числе и из-за неверного решения персонажа Сафоновой). Просто я хочу еще раз подчеркнуть, что внешность актера на экране зависит не только от того, что ему отпустил Господь Бог, но и от гримера и художника по костюмам. А главное - от того, каким способом актера будут снимать, набор каких ПРИЕМОВ съемки применят к нему режиссер и оператор.

Желательно, чтобы этот набор приемов, относящийся к одному персонажу, был бы постоянным на протяжении всего фильма. Он должен состоять из главной световой характеристики, доминирующего поворота и ракурса, специфического ассортимента оптики. Конечно, в реальных условиях разных съемочных объектов снимать одинаково все время не только невозможно, но и не нужно. Но соблюдать основное направление, основную идею, тенденцию - необходимо. И, как уже, надеюсь, стало ясно, иногда придется мирить две противоречивые тенденции. Я имею в виду необходимость сохранения стабильной внешности персонажа на протяжении фильма и потребность ее временных изменений в связи с требованиями драматургии. Задача трудная, но исполнимая. Чтобы с ней справиться, нужно обладать чувством меры и умением идти на компромисс, не разрушая основополагающий принцип.

### 30. СЪЕМОЧНЫЙ ПРИЕМ

В этой брошюре я много раз употребляю слово "ПРИЕМ". Слово, в общем-то, понятное, особенно если

вспомнить жестокою прибаутку - "против лома нет приема". Или словарь Даля: ПРИЕМ - ухватка, способ, сноровка. Но все же, все же - как его определить поточнее применительно к кино? Как и почему возникает тот или иной прием?

Представим себе, что мы собираемся экранизировать, например, "Чайку" А.П. Чехова. В этой пьесе существуют, противостоя друг другу, два литератора - Треплев и Тригорин. Кого из них мы любим, кому сочувствуем, кого сделаем выразителем нашей авторской позиции? Треплева? Если так, то значит, мы всерьез воспринимаем его как литературного новатора, которого не понимает ни сытый успешный Тригорин, ни стареющая мамаша-эротоманка Аркадина. Заречную же мы, конечно, осудим за предательство треплевской любви. В развитие этого генерального решения у нас, естественно, возникнут и иные, подчиненные ему решения. Например, связанные с подбором актеров. Мы постараемся назначить на роль Треплева актера способного на подробную передачу тонких психологических нюансов и вызывающего несомненную, по нашему мнению, симпатию зрителей. Мы уже видели кандидата в студенческом спектакле или в небольшой роли в сериале, и он нам запомнился, произвел благоприятное впечатление. Мы начинаем с ним работать, рассказываем о Чехове, о пьесе, по которой написан наш сценарий, о нашем решении образа Треплева, снимаем пробы и видим, что актер произносит заученные слова деревянно, а все его психологическое дарование куда-то испарилось. Продолжая с ним работать, разговаривая на самые разные темы, постепенно выясняем, что пафос чеховских произведений ему совершенно чужд, страсти литераторов столетней давности не понятны, а занимает его только современная рок-музыка. Он иногда даже орет дурным голосом (поет) с каким-то хеви-металл ансамблем. И нам приходит в голову хитрость: пусть наш актер подставит современные отношения рок-культуры с презренной попсой на место отношений Треплева и Тригорина. Объясняем, втолковываем. И, о чудо, на следующей репетиции Треплев начинает оживать. Продолжаем развивать наше решение. Обращаемся к его зрительной стороне. Нам кажется, что Треплев должен выглядеть довольно романтично. Просим гримера соответственно причесать его, художника по костюмам одеть, а оператора продумать такие способы съемки, которые подчеркнут бы романтичность нашего персонажа. Оператор создает для Треплева особый свет и предлагает почаще снимать его снизу, в ракурсе, не в статике, в противовес иным персонажам, а в постоянном беспокойном движении. Тут мы с опозданием замечаем, что на одной щеке у актера находится красная родинка, которая сильно портит его внешность. Ее не удастся замазать гримировальным тоном. Приходится опять хитрить, чтобы сделать эту родинку как можно менее заметной. Мы решаем, что будем постоянно строить мизансцены так, чтобы актер пореже поворачивался бы ущербной щекой к съемочной камере. Крупные планы станем снимать в три четверти, отказавшись от фаса, причем снимать именно с той стороны, где родинки нет.

Спектакль, который отчаянный романтик Треплев ставит по замыслу А.П. Чехова на фоне восходящей луны, вероятно, должен быть верхом поэзии. При выборе природы и строительстве декорации нам вместе с оператором и художником придется это учесть. Продумать манеру ночного освещения, гармонирующую с нашим замыслом. Наверняка возникнет вопрос, как сделать так, чтобы увидеть и Нину Заречную на сцене, и луну в одном кадре. Луна в нужной точке неба появляется не каждый день, она не стоит на месте, а съемочный план строится с учетом занятости актеров в иных фильмах и спектаклях, да и сама наша съемка продолжается довольно долго. Кроме того, чувствительность киноплёнки вряд ли позволит нам добиться правильных экспозиционных соотношений луны и актрисы. Допустим, мы справимся с пленкой. Но теперь возникнет проблема с резкостью: если фокус будет наведен на исполнительницу роли Нины Заречной, то луна превратится в размазанное бесформенное пятно. Скорее всего, нам придется пользоваться комбинированными съемками: спектакль снимать на черном фоне, а потом вводить в этот кадр луну, снятую отдельно.

Подумаем об исполнителях других ролей. Видимо, в соответствии с нашим генеральным решением нам предстоит найти актеров, которые и по внешности, и по внутреннему душевному устройству могли бы сыграть таких персонажей, которые бы контрастировали с Треплевом. Быть может, исполнительницу роли Аркадиной придется некими способами старить, Тригорина делать моложе (или наоборот).

Несомненно возникнет вопрос о цветовом решении нашего фильма. Каким мы хотим видеть цвет - насыщенным или близким к монохромному? Допустим, мы хотим избежать цветовой пестроты. Однако довольно обширный объем материала нам предстоит снять на природе летом. В кадре постоянно будет присутствовать насыщенная цветом зелень. Какой технический фокус применить оператору, чтобы пригасить ее звучание?

А теперь представим себе, что наше стратегическое решение делается иным: мы трактуем Треплева как бездарного, завистливого графомана-неудачника, а Тригорина и Аркадину как подлинных профессионалов своего ремесла. И попробуем проследить, как изменится набор наших съемочных хитростей...

Вот отрывок из уже упоминавшейся беседы Кшиштофа Кислевского. "Один из интерьеров, а именно - квартира Магды - находился в маленьком уродливом домике в двадцати или тридцати километрах от

Варшавы. Какая-то кошмарная "вилла" - кусок блочного дома, брошенный в чистом поле. Мы смотрим на эту квартиру с двух точек зрения - сначала его глазами, потом ее. Томек, заглядывающий в окна Магды, живет двумя этажами выше ее. Поэтому мы построили башню, чтобы сохранить разницу уровней, когда он смотрит в подзорную трубу. Эту трехэтажную башню, в свою очередь, нужно было поставить достаточно далеко, чтобы с помощью трехсот и пятисотмиллиметрового объектива создать иллюзию вида через подзорную трубу.

Приезжали мы туда около десяти вечера. Вся съемочная группа расходилась по соседним домикам, которые мы тоже арендовали. Одни ложились спать, другие смотрели видео, а мы с Витеком Адамеком, как идиоты, торчали на этой башне. Шесть или восемь часов - до самого рассвета. Было чертовски холодно, ниже нуля. Я держал микрофон, а у Шаполовской (исполнительница роли Магды. Д.Д.) в "квартире" стоял громкоговоритель...

Два идиота на трехэтажной башне, один из которых, к тому же, непрерывно орет в микрофон: "Подними ногу повыше!", "Теперь опусти!", "Подойди к столу!", "Карты возьми!", "Почему ты не берешь карты?!" Как-то, отойдя на минуту поесть, я вдруг осознал всю абсурдность этой ситуации. Меня и сейчас не покидает ощущение, что я занимаюсь весьма странным делом"...

Итак, выход из положения, мелкая вынужденная хитрость, индивидуальная разовая отмычка, остроумное изобретение, тактическое решение, - и все это не вопреки, а в развитие основной стратегии, - вот это и есть ПРИЕМ.

### 31. МОНТАЖ. ФАБУЛА И СЮЖЕТ.

Говорят, что МОНТАЖ принадлежит только кино. Это не совсем так. Просто то, что существовало как прием и прежде, в иных искусствах, до появления кино и открытия специфического киномонтажа так не называли. Наверное, можно условно предположить, что роман, новелла, драма, киносценарий пересказывают каждый раз некую подлинную жизненную историю, и при чуть более внимательном рассмотрении обнаружить, что авторы никогда не воспроизводят непрерывный поток жизни. Они что-то описывают последовательно, а что-то из того, что наверняка существовало бы в действительности, пропускают, что-то рисуют подробно, а что-то бегло, то и дело меняя темп повествования. Иногда на целой странице прозы разыгрывается короткий разговор, занявший бы в жизни всего минуту времени, а иногда вдруг в нескольких строчках пролетает сразу много лет. Словом, рассказ ведется прерывисто, пунктирно, он всегда полон опущений и смен скорости повествования. "Фабульная схема гоголевского "Носа" до неприличия напоминает бред сумасшедшего: у майора Ковалева пропал нос, потом он очутился на Невском проспекте, потом его, когда он уже садился в дилижанс, чтобы удрать в Ригу, перехватили, и в тряпочке его принес квартальный майору. Совершенно очевидно - чтобы этот бред стал элементом художественного произведения, нужны были особые условия стиля, языка, спайки и движения материала".

ФАБУЛА - это та самая якобы подлинная история, которая пересказывается в произведении. СЮЖЕТ - подбор и спайка тех событий из этой истории, которые нужны автору для изложения фабулы, выбор того, что может и должно быть опущено, нахождение темпа рассказа в тот или иной его момент. СЮЖЕТ - монтажная схема произведения, он управляет скоростью течения времени внутри него. (Понятия фабулы и сюжета относятся к теории литературы. Теоретики до сих пор не договорились между собой о значении этих терминов и иногда применяют их в обратном значении)... Сходный принцип можно увидеть и в строении музыкального произведения, театральной постановки и даже многоплановой и многофигурной станковой картины, когда живописец определенными приемами композиции задает глазу зрителя скорость и последовательность разглядывания. Такова же и функция монтажа внутри кинофильма: соединение, нахождение последовательности крупных кусков, вслед за скоростью течения времени в рассказе (ритмом), сложение сюжета. Соединяя куски друг с другом, находя необходимые места для пропуска событий и, следовательно, достаточно резко и неожиданно сталкивая друг с другом другие куски, замедляя или убыстряя темп рассказа, мы управляем напряжением внимания зрителя, не позволяем ему расслабиться и заскучать на просмотре. Стратегические задачи монтажа состоят в том, чтобы "найти соотношение частей, создать архитектуру картины, выстроить линию движения сюжета, проследить развитие эмоционального воздействия от эпизода к эпизоду".

Философ Славой Жижек, считая это воздействие насильем (замечу от себя, что без насилия над зрителем нам не обойтись), сравнивает монтажную стилистику двух великих режиссеров – Эйзенштейна и Тарковского. «Первый, Сергей Эйзенштейн, разрабатывал понятие «монтажа аттракционов», который полагается на крайнее насилие. Эйзенштейн берет естественное течение событий, естественный поток изображений, затем его задача — разрезать и комбинировать. Это язык брутальной интервенции. Тарковский, великий оппонент Эйзенштейна, как вы, вероятно, знаете, возражал против этого. Его идея состояла в отказе от насилия, в отказе от разрезающих интервенций: искусство кинематографа должно быть

более пассивным, с длинными пассажирами, позволяющими событию прийти спокойно к самому себе. Но это всего лишь другая форма насилия. Если Эйзенштейн оперирует методом садистской пытки, в которой режут и комбинируют, Тарковский практикует кинематографический эквивалент средневекового пыточного инструмента — дыбы, на которой растягивали человека. И это дает великолепный эффект. Если вы снимете обычным образом то, как в «Зеркале» девушка бежит в типографию, опасаясь, что сделала ошибку, — а в эпоху Сталина это могло стоить жизни, — это будет просто бегущая девушка. Тарковский растягивает эту сцену на четверть часа : это нескончаемый бег, он подвешивает бег на дыбу и достигает эстетического эффекта. Я могу легко представить, что если бы Эйзенштейн и Тарковский встретились, это был бы спор двух палачей: латиноамериканского и кагэбэшника. Один говорит: «Лучше резать заключенных и отрезать им яйца». Другой говорит: «Нет, нужно их просто растягивать».

"Фильм складывается из крупных частей, части из эпизодов, эпизоды из отдельных кадров, стыкующихся между собой. Каждый из этих процессов называется одним и тем же словом МОНТАЖ, хотя имеет в корне различные функции... Общими законами строения пронизывается частное и общее, целая форма и отдельный ее кирпичик ».

Километры пленки, на которой напечатан фильм - полтора - двухчасовая партитура будущих зрительских волнений, веселья или скуки. Принципы внутреннего устройства кинофильма сродни устройству крупного музыкального произведения. Главный из них - протяженность и ограниченность того и другого во времени и, соответственно, расчет временного распределения эмоциональных напряжений и спадов. Правильно устроенный фильм точно управляет потоком времени.

...Отступая на минуту от основной темы, хочу заметить, что как музыка, так и кинофильм безвозвратно отбирают время у того, кто отдался их течению (зритель, слушатель). А ВРЕМЯ - НЕВОСПОЛНИМЫЙ КАПИТАЛ КАЖДОГО ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ИНДИВИДУАЛЬНОГО БЫТИЯ. Поэтому всякий, кто претендует на то, чтобы похищать у другого человеческого существа его личное невосполнимое время, распевая ему свои песенки, должен быть уверен, что эти полтора-два часа не будут потрачены напрасно, а песенки кое-чего стоят. Получается, что ПРЕТЕНЦИОЗНАЯ СКУКА И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ НЕУМЕЛОСТЬ, КРОМЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ОЦЕНКИ, ПОДЛЕЖАТ ЕЩЕ И НРАВСТВЕННОМУ СУДУ...

Музыку и кино роднит также существование и переплетение нескольких тем, мелодий, каждая из которых требует своего точно угаданного по ритму чередования во временном пространстве. Эпизоды, из которых монтируется фильм, должны так же, как кадры внутри эпизода, складываться в некое музыкальное гармоничное единство. Музыкальность эпизода возникает из точно угаданных крупностей и длительностей каждого плана, их точного по ритму соединения между собой, точного чередования статики и движения. “В фильме \*\*\*\* вы не найдете ни одного изысканного кадра, ни одной операторской хитрости, но здесь нет также ни одной неточности и ни одного грубого эффекта. Вы не обнаружите и ни одного “поэтического момента”, ибо весь фильм от начала до конца - непрерывная поэма. Поэзия этого произведения, наверное, не просматривалась в отснятом материале, ибо она родилась благодаря совокупности идеально точных согласований между изображением и словами, шумами, музыкой” .

Кино делают по-разному: некоторые режиссеры предпочитают снимать, в основном, фильм статичными кадрами, в которых двигаются только актеры, а соединение движений возникает за монтажным столом. Другие делают упор на непрерывное формообразующее движение камеры. Невозможно предпочесть один способ другому - все зависит от драматургии и индивидуальности режиссеров. По большей части, оба способа ведения рассказа совмещаются в одном и том же фильме, в одном эпизоде.

Однако нас больше интересует зрительно-временное монтажное строение отдельного эпизода, поэтому рассуждения о стратегических задачах монтажа я на этом прерву, предоставив вам больше узнать о них из курсов кинодраматургии и режиссуры.

## 32. МОНТАЖ. ЗРИТЕЛЬНОЕ ЕДИНСТВО.

Как правило, предполагается, что эпизод фильма описывает события близкие по времени между собой, совершающиеся последовательно и в одном и том же месте. Поэтому главное требование к тем кадрам, из которых он монтируется, - зрительное, стилистическое их единообразие. Эти кадры должны быть связаны одним НАСТРОЕНИЕМ, одним фотографическим решением, а значит, снимать их нужно в едином эффекте освещения, стремясь также и к единству оптического рисунка. Все запланированные изменения визуальных состояний внутри эпизода должны быть тщательно продуманы. Включения и выключения света, зажигание и тушение свечей легко осуществляются внутри одного эпизода, но попытки уловить и передать на экране медленные перемены, вроде рассветов и закатов, в их реальном времени, растянутые на целый эпизод, как правило, выглядят неубедительно. Лучше разделить эпизод на две части, сообразно двум необходимым световым состояниям, и воспользоваться в его середине монтажной перебивкой. Например, если первая часть эпизода, снятого в интерьере разворачивается в ночном свете, а дальше должно наступить утро, стоит

включить в монтажную ткань кадры восходящего солнца, просыпающегося города и т.п. Затем вернуться в интерьер с уже измененным эффектом света.

Решение задачи создания зрительного единства монтажной фразы иногда предполагает некоторое ограничение выбора или специальное нарушение правдивости световых эффектов. Представим съемку диалога на натуре при ярком солнце. Если один из актеров освещен прямым лобовым солнцем, то лицо другого окажется в тени, а солнце будет светить ему в спину. Монтировать подобные кадры сложно, монтажные толчки и чересполосица неизбежны. Лучше такой диалог снимать на боковом солнце, когда оба актера освещены примерно одинаково. Или, если фон за ними не слишком разный, переставлять одного на место другого, чтобы сохранять единство освещения. Такой прием возможен при съемке в лесу или на плоском поле, которые во все стороны выглядят примерно одинаково.

Одним из важных задач монтажного устройства эпизода является описание пространства, особенно если место действия, о котором идет речь, появляется в фильме впервые. Монтажный строй эпизода должен предполагать ясность восприятия пространства, в котором совершается действие, если, конечно, сознательно не ставится обратная задача - запутать зрителя. Скорее всего, нет смысла предусматривать съемку специальных описательных кадров, если это прямо не связано с сюжетосложением, но предусмотреть в монтажном строе общие, средние и крупные планы нужно обязательно. Наличие в вашем запасе материала, снятого с разными крупностями, значительно обогатит и разнообразит зрительное восприятие эпизода. Богатые американцы, не экономящие пленку, предпочитают снимать один и тот же эпизод по нескольку раз от начала до конца с разных точек и на разных крупностях ("ПОКРЫТИЕ"). И лишь потом, на монтажном столе, определяют, что из снятого окажется в фильме и в какой крупности. Нам же приходится планировать монтажное устройство эпизода заранее.

Один из простейших приемов для достижения ясности чтения пространства внутри эпизода состоит в том, что мы выбираем основное направление съемки и его придерживаемся. Если речь идет о комнате, то, говоря условно, мы как бы ведем всю съемку от одной ее стены, из одного угла. Конечно, камера переставляется от кадра к кадру, движется сама во время съемки, но основное, генеральное направление сохраняется - в том смысле, что "право" и "лево" остаются на своих местах. И только тогда, когда появляется необходимость в ОБРАТНЫХ ТОЧКАХ, то есть таких, когда кто-либо из актеров ушел "за камеру" и там остался, а его план нужен, - камера переходит к противоположной стене. В этом случае правое и левое направления необходимо сохранять при перемещениях актеров и при нужде, чтобы их взгляды сталкивались бы. Чтобы хорошо в этом разбираться и не путаться, нужно всегда исходить не из реальных направлений, а представлять себе направления уже на экране (или в лупе съемочной камеры). Например, если актер при съемке уходит на экране из кадра слева направо, за правую кромку кадра, то на обратной точке, если вы следите за его движением, он должен появиться от левой кромки кадра, продолжая направление движения слева направо. Тем же правилом пользуются для достижения того, чтобы взгляды персонажей, снятых в отдельных кадрах, сталкивались: если один из них смотрит с тенденцией слева направо, то его партнер должен смотреть в обратном направлении - справа налево. При планировании мизансцены рационально строить ее так, чтобы как можно больше кадров можно было бы снять на генеральном направлении, потому что перестановка света на новое направление требует больших затрат времени. При съемке же с одного направления вам придется вносить лишь легкие световые коррективы от кадра к кадру. Поэтому снимать весь эпизод последовательно по сюжету не рационально. Вначале снимается все, что связано с генеральным направлением, а потом все, что выносится на обратные точки.

Съемка с активными перемещениями актеров внутри кадра, их выходами на передний план, с панорамированием и проездом камеры значительно усложняет задачу. Тем не менее, основные правила монтажности съемки остаются прежними.

Прежде мы уже обращались к очень распространенному в кино способу съемки диалога, условно называемому "восьмеркой". Представим двух героев, сидящих напротив друг друга и разговаривающих. Нам нужно хорошо увидеть обоих, поэтому мы снимаем и того и другого, а потом монтируем два направления съемки между собой. Мы уже знаем, что направления взглядов беседующих должны сталкиваться. Чтобы это произошло, мы должны вести съемку как бы из-за левого плеча одного и из-за правого - другого. Если мы стремимся к проникновению в психологическое состояние каждого, мы постараемся, чтобы изображения каждого из персонажей как можно больше приближались бы к фасовому, а оператор воспроизвел бы глаза персонажей наиболее внятным способом. Для того, чтобы восьмерка хорошо монтировалась, необходимо снимать каждого актера в разных крупностях. Например, если одного из них мы снимаем через хорошо видимое плечо и затылок другого, то второй, тот самый, чье плечо в кадре, тогда, когда он снимается в лицо, должен быть снят довольно крупно, так, чтобы в кадре была бы почти одна только голова.

Если один из участников диалога вдруг встанет, нужно подумать о том, чтобы их взгляды сталкивались не

только в горизонтальной, но и вертикальной плоскости. Принцип тот же - взгляд того, кто стоит, должен быть направлен в нижнюю кромку кадра, а взгляд сидящего в верхнюю. Чтобы стоящий смотрел вниз, нельзя, снимая его, опустить камеру до уровня глаз сидящего. Поставив камеру так, вы словно отмените разность уровней, ибо его взгляд станет направленным параллельно оптической оси камеры. Стоящего нужно снимать примерно с высоты его роста или чуть выше, а сидящего чуть снизу, чтобы его взгляд был направлен явно вверх.

Задача съемки диалога усложнится, если между персонажами на столе стоит предмет, который активно привлекает к себе внимание. Например, керосиновая лампа с ярко светящимся стеклом. Тут нам придется выбрать, кого из героев мы снимаем с лампой в кадре, а кого - исключив ее, то есть значительно крупнее. Если лампу оставить на обоих направлениях, то ее яркое стекло станет то и дело прыгать на экране при смене кадров. Глаз зрителя будет дергаться, прыгать вместе с прыгающей лампой. Внимание зрителя рассредоточится, и кадры будут плохо соединяться между собой.

Вообще, если вы ставите перед собой задачу, чтобы кадры соединились бы плавно, без раздражающих дрыжков, нужно внимательно следить, чтобы зрительный центр, который существует в каждом кадре, при смене кадров на экране не перемещался бы с места на место. Важно на протяжении всей монтажной фразы сохранять единство зрительного центра. Тогда склейки станут незаметными, действие будет литься единым потоком, плавно перетекая из кадра в кадр.

Оператор фильма должен помнить, что легко монтируются между собой только те кадры, в которых площадь светлых и темных участков примерно одинакова (особенно это важно иметь в виду при съемке кадров с высоким контрастом).

Вы снимаете средний план человека, одетого в темный костюм, а потом хотите перейти на его же укрупнение, когда в кадре останется одно лицо. Если не менять рисунок света, то во втором, крупном плане светлое лицо займет гораздо большую площадь в кадре, нежели в предыдущем. Прыжок в восприятии монтажного перехода неизбежен. Видимо, оператор должен постараться как-то этот прыжок смягчить, специально выделив на крупном лице более светлую и притененную части.

### 33. МОНТАЖ. ИНФОРМАТИВНОСТЬ КАДРОВ.

Эпизод строится из кадров разной крупности и разной длины. Длина кадра зависит от его содержания. Простой по содержанию кадр можно оставить коротким, насыщенный новой информацией должен быть более длинным, чтобы ее восприняли. Периодичность появления и скорость чтения новой информации определяет ритмическое строение эпизода и фильма. Однако сложнейший вопрос заключается в том, что и в какой момент делается содержанием, новой информацией. Информация в искусстве - совсем не то, что информация в науке или публицистике. Информативность зависит от контекста, и каждый кинематографист интуитивно решает эту задачу по-своему. Информативным может стать поворот сюжета, важное слово, перемены в мимике слушающего, появление нового персонажа, смена освещения, внезапный звук за кадром и реакция на него. Словом, все, что угодно, лишь бы оно добавляло новые краски, новые повороты в эмоциональном восприятии фильма. **КИНО НЕ ПЕРЕНОСИТ РАЗЖИЖЕНИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ.** Когда она незначительна, мелка, **ПРЕТЕНЦИОЗНА** по отношению к длине кадра, зритель начинает скучать и раздражаться.

Информативность, а следовательно, и длина кадра напрямую связаны с крупностью плана. Тонкая мимическая реакция персонажа, снятая на среднем или общем плане, - незаметна. То же самое, но снятое достаточно крупно - делается значительным и выразительным, а значит, для его восприятия с экрана требуется меньше время. Однако повторяющиеся актерские штампы лишают ваши кадры новизны информации. Представьте, что вы начали снимать фильм и вдруг обратили внимание на то, что один из ваших исполнителей совершенно одинаковым образом обыгрывает разные ситуации. В первый раз его игра казалась точной и выразительной, но когда одно и то же повторилось несколько раз - ушла новизна, информативность его кадров стала нулевой. Немедленно перестаньте его снимать на крупных планах, даже если этого требует весь контекст эпизода. А если без них никак не обойтись, сокращайте их длину до минимума. Придумайте ему иные способы игры - повороты спиной, жесты тела, да и снимайте его по другому - уводите его на общие планы, в тень и пр. Перестраивайтесь на ходу.

Длина кадра в некоторых случаях сама начинает влиять на его содержание. Михалков-Кончаловский описывает свои ощущения от просмотра пейзажного материала к фильму "Первый учитель", материала, который был снят без его участия оператором фильма Георгием Рербергом. Вот один бесконечно длинный пейзажный кадр, снятый, как всегда, с запасом длины. "Первые четыре секунды смотреть интересно: притягивает новизна картинки, некоторая необычность ее. Прошло шесть секунд - я уже рассмотрел все, что можно было рассмотреть в кадре. Прошло десять секунд - мне уже скучно, жду, когда же, наконец, появится следующий кадр. Прошло двадцать секунд - и я снова возвращаюсь вниманием к экрану, мне снова интересно смотреть, у меня уже новое отношение к кадру, хотя он тот же самый, неподвижный, ничего

нового в нем не появилось, но я уже насыщаю экран своим отношением к увиденному, своей эмоцией." Можно ли перенести это частное наблюдение режиссера на другие случаи кинематографической практики? Думаю, что если и можно, то в очень ограниченных пределах. Начинаящие или недобросовестные кинематографисты часто покупаются на сравнительную легкость получения эффекта якобы многозначительности путем бесконечного удлинения некоторых кадров. Однако подобные решения работают только в связи с контекстом, только в определенных, поддержанных всем эмоциональным строем местх фильма и не могут применяться постоянно. Попросту вопрос состоит в том, может ли быть содержанием кадра "ничто". Ответ: может, если в предыдущих кадрах было очень много "чего". Как мы уже выяснили, длина кадра определяется его информативным наполнением. Она связана с той скоростью, с какой зритель в состоянии различить важные подробности. Поэтому необходимая и достаточная протяженность кадра, в конечном итоге, зависит не только от его содержания и крупности плана, но и от его фотографического решения. Притемненный или контрастный кадр требует большего времени для восприятия, чем залитый ярким ровным светом, композиционно усложненный - большего, чем простой, и режиссеру с оператором следует обязательно оговаривать условия и задачу будущей съемки, имея в виду дальнейшую работу над монтажом эпизода.

#### 34. МОНТАЖ. ПЕРЕБИВКА. ДЕТАЛЬ.

Особую роль в информативном наполнении эпизода могут нести крупноплановые подробности, детали, выделенные в отдельный кадр. Иногда их используют только как материал для монтажных "перебивок" - снимая просто так, на всякий случай. (Дежурная "перебивка" у телевизионщиков, показывающих очередную "говорящую голову", - руки). Действительно, "перебивки" часто выручают при монтаже, когда что-то не получилось на съемке, не хватает длины важного кадра или кадры сняты так, что они плохо соединяются между собой. "Перебивками" не обязательно служат укрупненные детали. Например, вы снимаете диалог, при котором присутствует третий персонаж, не участвующий в разговоре, а просто маячащий на заднем плане. Не ленитесь снять отдельный его кадр. Во-первых, не дай Бог, вас подведет пленка или камера, и вы не сможете полностью использовать основной материал. Пустоты в нем заполнит снятая на всякий случай перебивка. Во-вторых, иногда, а при хорошем актерском исполнении - почти всегда, реакция слушателя на информацию на мгновение может сделаться интереснее, чем прямая ее подача (свита и король).

Внесюжетный, не сценарный монтажный материал особенно необходим в документальном событийном кино. Он обрисует атмосферу события и выручит как монтажная "заплата" при съемочных неточностях и накладках в основных, неповторимых информативных кадрах.

В игровом - поможет при необходимости усилить восприятие зрителем длительности течения времени. Например, в эпизоде игрового фильма вы снимаете героя, который долго чего-то ожидает, находясь на одном месте. Можно снять очень долгий, утомительно длинный кадр, в котором актер будет всеми правдами и неправдами "оживлять" ожидание. Кадр продлится, допустим, тридцать метров (около 1 минуты). Но, если снять несколько перебивок, в которых обрисовать атмосферу жизни, окружающей вашего героя, можно уложиться в гораздо меньший метраж. Монтажная схема будет выглядеть так: герой - 3м, перебивка (жизнь улицы) - 2м, герой - 1,5м, перебивка - 0,75м, герой - 2м, перебивка - 1м, герой - 4м (в конце этого кадра он увидит того, кого ждал, и в следующем кадре с ним встретится). Общий метраж сцены - 13,25 м, это гораздо короче, чем один длинный кадр, но с экрана время ожидания будет восприниматься как гораздо более длительное, а вся монтажная фраза приобретет упругость и живой ритм, вместо вымученной скуки.

"Я всегда придавал... особое значение окружающим человека вещам. Предмет, находящийся в кадре, может обозначать не меньше, чем персонаж. Мне было необходимо с самого начала заставить, научить зрителя относиться серьезно не только к героям, но и к окружающим их предметам".

"Кинематограф каким-то магическим образом подает любой предмет, появляющийся на экране. Нож на экране - совсем не то, что реальный нож, и совсем не то, что слово-символ "нож". Отбросив излишнюю категоричность высказывания, заметим, что предмет на экране, действительно, иногда может исполнять важную сюжетную функцию, сделавшись символом и заменяя собой длинные диалоги и метры подробных игровых сцен. В повести А. П. Чехова "Три года" Лаптев, влюбленный в Юлию Сергеевну, находит у себя в доме зонтик, ею позабытый. Он "... схватил его и жадно поцеловал. Зонтик был шелковый, уже не новый, перехваченный старою резинкой; ручка была из простой белой кости, дешевая. Лаптев раскрыл его над собой, и ему казалось, что около него даже пахнет счастьем. Он сел поудобнее и, не выпуская из рук зонтика, стал писать в Москву." Ясное дело, что появление подобной детали требует реального сюжетного обоснования, но тем ценнее делается ее превращение из обычного бытового предмета в символический. Когда мы со Ст. Любшиным ставили телефильм по этой повести Чехова, то, естественно, не преминули, вслед за автором, обыграть эту прелестную подробность. Каюсь, я еще раз использовал зонтик, уж больно

красив он сам по себе, в сходной роли в фильме "Убегающий август".

В "Мифе о Леониде" такой значащей деталью служил портрет Кирова. Портреты вождей при тоталитарных режимах играют роль религиозных изображений. Этот висел на стене в комнате главного героя Николаева, и был несколько раз, как бы невзначай, проэкспонирован, чтобы зритель его запомнил. Затравленный чекистами Николаев, сделавшийся полупомешанным, лелеет свою ненависть к Кирову и, в конце концов, совершает ритуальное кощунство, разбивает портрет. Но тут же, через мгновение, опомнившись, испуганно и робко собирает куски битого стекла. Его руки осторожно укладывают стекла на картонку. К нему присоединяется его жена, и вот уже четыре руки исполняют свой грациозный и осторожный ритуальный танец с острыми и опасными осколками стекла.

Значение деталей подобного рода выходит за рамки одного эпизода, и они делаются смысло- и формо-образующими для всего фильма. Те, что сняты "для безопасности", если они случайно не превратились в такие значащие детали, лучше без крайней необходимости не использовать. Их псевдомногозначительная крупность может оказаться неуместной, уводящей зрительское внимание в сторону.

### 35. МОНТАЖ. СВЯЗЬ ЭПИЗОДОВ МЕЖДУ СОБОЙ.

Сюжетная связь эпизодов предусмотрена в сценарии фильма. Правда, при окончательном монтаже зачастую многие эпизоды меняют свои места по отношению к тому, что было задумано в сценарии. Многие выкидываются вовсе, кое-что получает новое осмысление и даже новый текст. Монтаж, по словам А. Кончаловского, соединяет драматургию с режиссурой, отливая ее в законченную форму. Но в то время, когда идут съемки, вы следуете определенному плану сочетания эпизодов, обозначенному в сценарии. И, отталкиваясь от него, думаете о том, как же один из эпизодов соединить с соседним пластически и ритмически. Быть может, в дальнейшем эта связь потребует новых решений, и вы будете ломать над ними голову, сидя за монтажным столом.

"Ритм картины возникает в соответствии с характером того времени, которое протекает в кадре и определяется не длиной монтажных кусков, а степенью напряженности протекающего в них времени" (Андрей Тарковский). Это правильно, но не до конца ясно, туманно. Чувство неотвратимости течения времени преследовало Тарковского, загадочный его феномен всегда занимал его сознание. Но все же зададимся вопросом: да, время, но на чем мы видим его протекание? Время чего? Какой жизни? Какого события? Какого чувства? Хотим мы этого или нет, но кадр иллюзорно материален, а кинофильм движется событиями, и если ритм определяется временем, то лишь временем некоего события в жизни иллюзорных, но как бы материальных вещей, целого ряда таких событий и множества вещей и существ. То есть - время производно от напряженности и значительности события. А событием может стать и выстрел наемного убийцы, и шевеление стеблей травы в текущем потоке воды, но только тогда, когда они наносят эмоциональный укол в сердце зрителя. И в этом смысле я соглашаюсь с мыслью Тарковского: "время течет в картине не благодаря склейкам, а вопреки им... Именно время, запечатленное в кадре, диктует режиссеру тот или иной способ монтажа."

Существует два основных варианта сочетания эпизодов. Это или плавное, незаметное перетекание одного из них в другой, или соединение неожиданное, контрастное. Плавное перетекание - по сути своей - это почти всегда попытка соединения в один нескольких эпизодов, микродействие каждого из которых может развиваться в разное микровремя и в разных местах, но которые объединяются одной сюжетной задачей, одним главным действием, одним генеральным временем, создавая иллюзию непрерывного движения жизни. Например, в вашем сценарии разыгрывается любовная история. После некоторых перипетий любовники соединились, кажется, что у них все прекрасно, и они едут на некоторое время в деревню. Описанию их счастливой и бесконфликтной жизни посвящается несколько эпизодов, которые по сути представляют собой один большой, ленивый эпизод, все составляющие которого плавно, незаметно перетекают одна в другую. Вместе с тем, не нужно забывать, что каждый кадр, а следовательно, и каждый эпизод, должны представлять собой некоторую ступеньку информационного развития фильма. И если развитие потока сюжетной информации приостановилось или уведено в подтекст, то течение зрительного потока, играющего роль счетчика ритма, движения времени, останавливаться не должно. В этой связи приобретают особое значение концы и начала эпизодов, соседствующие друг с другом. К примеру, если один эпизод завершается ночным крупноплановым поцелуем, то следующий имеет право начаться с, допустим, очень общего пейзажного рассветного плана. Или с рук хозяйки, освещенной ярким рассветным солнцем, которая доит корову. Концы или начала повествовательных эпизодов зачастую уместно ограничивать крупноплановыми, фрагментарными знаковыми деталями, как бы переходными ступеньками от эпизода к эпизоду. Четко обозначенная смена места и времени действия поможет плавному, но подвижному рассказу.

Как не помешает ритмическая пульсация, непрерывная смена ритмов и в изложении сюжета, и в зрительном ряду фильма: чередования длинных и коротких кадров, статики и движения камеры, светлой и ночной

фотографии, хорошей и дурной погоды. Словом, текучий, плавный рассказ вовсе не означает рассказа однообразного и скучного.

При обычной повествовательной связи эпизодов иногда приходится для ясности рассказа снимать нудные, но необходимые вставки, показывающие перемещения героев в пространстве: проходы, проезды, усаживания в автомобиль, который затем уезжает, и т.д. Необходимость этого стала особенно заметной, когда на экранах телевизоров появилось огромное количество американских полицейских фильмов, где сыщик перемещается из одного места в другое, с помощью монтажного перескока появляясь в новом интерьере. Сам характер американского интерьера для русского зрителя совершенно неинформативен, и если сыщик не проехался в машине, то иногда кажется, что он просто перешел из комнаты в комнату, и лишь потом догадываешься, что он уже в гостях у нового преступного элемента. Это соображение особенно важно для начала сюжета, когда зритель еще не знаком с героями и не связал тех или иных из них с определенными подробностями внешней среды. Конечно, хорошо бы подобные кадры снимать не просто как проходные, служебные, а пытаться и в них передать необходимое настроение.

Соединение по контрасту - еще один способ монтажно-сюжетного устройства фильма. Один из широко известных его случаев это ПАРАЛЛЕЛЬНЫЙ МОНТАЖ. Вот узник, изображение которого то и дело перемежается кадрами мчащихся к нему на выручку друзей. Статика страдальца контрастирует с яркой динамикой спасителей. По сути дела, здесь речь идет об одном цельном эпизоде, объединенном единым временем, но раз в нем присутствуют два места действия, то каждое из них из производственно-планировочных соображений именуется отдельным эпизодом. Параллельный монтаж делается более сложным, когда нет противопоставления внешней статики и динамики. Мгновенный перенос места действия должен быть сразу замечен зрителем, поэтому постановщики фильма должны озаботиться созданием яркого пластического отличия одного места от другого в момент перехода. По контрасту соединяются (точнее - сталкиваются) эпизоды и в тех случаях, когда СЮЖЕТ делает временной прыжок, выпуская из ФАБУЛЫ нечто, по мнению автора, несущественное. Такая монтажная склейка - знак того, что, как писали в титрах немых фильмов, ПРОШЛО ВРЕМЯ. Для четкого ее исполнения нужно придумывать всякий раз специальное зрительное и ритмическое решение, поддержанное звуком. Пример из "Мифа о Леониде". За Николаевым успешно следит тайный агент чекистов, официантка Маруся. Ей становится известным, что Николаев готовится убить Кирова, и она связывается с руководителями. Поняв, что она желает сообщить нечто очень серьезное, к ней на встречу приезжает важный чекистский начальник. Разговор происходит в машине. Цель высокопоставленных чекистов - позволить Николаеву убить Кирова, и Марусю вместо дома отвозят в психушку. Закутанную в шинель, ее волокут по коридору больницы и бросают на койку, надевают смирительную рубаху. Догадавшись, в чем дело, она несколько раз кричит: "вас расстреляют вместе с убийцей!". Невозмутимые лица "санитаров" смотрят на нее сверху вниз. Отголоски ее крика заносятся на ослепительно белый зимний пейзаж. Затихают. Тишина, лишь еле-еле слышна музыкальная фраза, исполненная на колоколах. В кадре появляется портфельчик, который предыдущим контекстом уже увязан в сознании зрителя с Николаевым и с его пистолетом. Панорама вверх, и мы действительно узнаем Николаева. Он удаляется от камеры в сторону Смольного, который прежним ходом событий в фильме соединен с Кировым. Это как бы "дом Кирова". Характерные черты киноповествования, предшествующие монтажной склейке: нарастание тревоги и загадочности, потому что похищение Маруси чекистами неожиданно, а цель его пока не ясна. Все бурно по ритму, активно по движению и звуку. В некоторых кадрах отчетливо видна мокрая черная мостовая. После склейки - внешнее спокойствие, вялая панорама вверх, ослепительная белизна снега, тишина. Соединение этих двух эпизодов в стык подчеркивает их причинно-следственную связь, а резкий зрительный и ритмический контраст говорит о том, что прошло время, за которое что-то еще происходило и с Николаевым, и с Марусей, но нам не важно - что именно, и мы это специально пропустили.

### 36. ДВИЖЕНИЕ КАМЕРЫ.

До сих пор мы рассуждали об устройстве кинофильма, как бы предполагая, конечно, для ясности изложения, что ткань фильма плетется из одних статичных кадров, в которых изредка и чуть-чуть передвигаются только актеры. На самом деле, это совсем не так: съемочная камера не всегда стоит на месте, очень часто она перемещается, движется, следит за актерами, летает вместе с ними на самолете, скачет на коне. Некоторые режиссеры предпочитают статику, их камера не шевелится без особой на то нужды, зато если уж она двинулась, то каждое ее движение делается событием и значащим приемом. У других камера, похоже, вообще не останавливается никогда, и тут все наоборот: когда вдруг возникает статика, то теперь она предстает важной и неслучайной. Большинство же фильмов равно вмещают в себя и то и другое. В них жизнь камеры ЕСТЕСТВЕННА в той самой мере, в которой свободно и естественно течение рассказа. Как бы ни работали кинематографисты движущейся камерой, способы ее движения поддаются довольно простой классификации.

**ПАНОРАМЫ.** Камера находится в одной точке пространства, свободно поворачиваясь на штативной головке или в руках оператора, чтобы перевести свой взгляд: по горизонтали, вверх, вниз, по более сложной траектории. Различаются панорамы **СОПРОВОЖДЕНИЯ** и **ОБОЗРЕНИЯ**. При панораме сопровождения камера следит за кем-то или чем-то движущимся. Такая панорама, часто в сочетании с другими движениями камеры и использованием трансфокатора, применяется как способ активного мизансценирования актерских кусков. Функция панорамы обозрения ясна из самого названия: перевод взгляда, чтобы осмотреть какое-то пространство, пейзаж, предметы, группу людей. Задача оператора, ведущего любую панораму, сделать ее естественной, точно угадать скорость и ритм движения, а также исключить отвлечение зрителя от слежения за ходом действия. Больше всего мешают восприятию случайные неровности, “дрыжки”, покачивания при повороте камеры.

**ПРОЕЗДЫ.** Камера движется на каком-нибудь специальном или случайном транспорте, сопровождая движущихся актеров или обозревая пространство. Проезд легко сочетается с панорамированием и с использованием трансфокатора. Так же, как при простом панорамировании, здесь важно исключить случайную качку, толчки, тряску. Чем шире угол зрения объектива, тем менее они заметны на экране. Выполняя проезд, следует помнить, что когда дорога идет под уклон или в гору, то жестко закрепленная камера наклоняется, а вместе с этим все вертикальные линии объекта становятся наклонными. Если это случайность, то это отвратительно. Если это планируется, то должно быть выражено ярко, мощно и вытекать из эмоционального состояния сцены.

**ИЗМЕНЕНИЕ ВЫСОТЫ ТОЧКИ ПРИ СЪЕМКЕ.** Используются операторские краны, ремонтные вышки электромонтеров или маляров, лифты, вертолеты, воздушные шары и прочее, что может плавно менять высоту точки зрения. Часто такая съемка ведется в сочетании с панорамированием. Главное требование все то же: не допускать случайных колебаний камеры. Особые возможности открывают операторские краны с большим вылетом стрелы и дистанционным управлением.

**СЪЕМКА С РУК.** Все вышеперечисленные виды съемки можно совершить и держа камеру в руках. Возникает вопрос - нужно ли? В некоторых случаях съемка с рук, даже с неподвижной точки, придает, благодаря небольшим, едва заметным покачиваниям кадра, некоторую живость, естественное дыхание. Известный фильм "Полосатый рейс" снят оператором Дм. Месхиевым исключительно с рук. Действие фильма происходит на корабле, и использование ручной камеры воспроизводило ощущение неустойчивости судна, даже когда съемка велась в павильоне. Удачному использованию приема способствовало чувство меры, свойственное этому замечательному мастеру. Знаменитый Сергей Урусевский сделал ручную камеру своим постоянным "фирменным знаком". Его камера проходила вместе с ним через густую толпу, имитируя субъективную точку зрения героини, а потом поднималась вверх, и героиня, появившись на мгновение в кадре, терялась среди людей. (Речь идет о фильме "Летят журавли". По ходу съемки Урусевский всходил на операторский кран, поднимавший его над толпой) Однако не нужно забывать, что описанный пример касается крайне нервной по внутреннему накалу сцены, и ручная камера удачно усиливала и усугубляла эмоциональное ее напряжение. Досадные дрыжки и бессмысленная тряска камеры у Урусевского исключены, благодаря использованию крайне широкоугольной оптики, сгладившей все колебания. Великий талант Урусевского состоял в умении сочетать активное движение с применением искажающей пространство сверхширокоугольной оптики, не теряя ясности и точности композиционных построений. Подражателям ни разу не удалось сравниться с его выдающимися достижениями. Главное ограничение применения метода Урусевского состоит в том, что широкоугольная оптика уместна далеко не всегда, а дарование - штучный подарок судьбы.

Однако оператор и камера, соединенные воедино, всегда были мечтой кинематографистов. Многие пытались придумать стабилизирующие устройства, которые могли бы гасить колебания, передающиеся камере от шагающего оператора. Ведь использование специального операторского транспорта не всегда удобно, не всегда помогает точному исполнению замысла. Представьте, что вы намерены снять идущего вдоль улицы по булыжной мостовой актера со спины, вы хотите долго двигаться вслед за ним. Операторская рельсовая тележка здесь неуместна, так как при движении камеры по оси улицы ее рельсы неизбежно попадут в кадр. Но, если у вас нет ничего иного, кроме тележки, вам придется отказаться от вашего первоначального замысла и снимать проезд сбоку, так, чтобы не видеть рельс. Экранный результат будет совершенно не таким, каким вы его хотели видеть. Выручить может "Стэдикам" - выдуманное американцами стабилизирующее устройство с телевизионным визиром, надевающееся на пешего оператора. Стабилизация камеры у "Стэдикама" хороша даже для съемки нормальной оптикой. Лупа камеры не прыгает перед глазом оператора, набивая ему синяки, потому что изображение вынесено на маленький, отделенный от камеры телевизионный экранчик, и оператор, благодаря этому, не привязан к лупе. Может ли активно качающаяся, прыгающая и трясущаяся камера сама сделаться выразительным средством? Если может, то только в очень и очень специальных случаях. От себя лично я дал бы резко отрицательный

ответ. Меня в этом лишний раз убедили первые репортажи с чеченской войны. Оператор бежит, спасаясь от обстрела, не выключая камеру. На экране мечутся неразборчивые, еле угадываемые куски земли, чьи-то ноги, мусор и прочее. Не страшно! Но стоило ему в такой же ситуации мужественно остановиться, удержать камеру неподвижно и дать нам разглядеть цепочку бойцов, бегущих из под огня, увидеть их лица - и берет оторопь, чувствуешь себя там, среди них. Если перенести этот пример на игровое кино, то из него следует, что гораздо важнее организовать выразительную жизнь, которая будет происходить в кадре, чем пытаться внешней экспрессией, "вздрючкой", перцем и чесноком заменить отсутствие настоящего "мяса".

### 37. ДВИЖЕНИЕ КАК ЖЕСТ.

"Движение бегущего человека и панорама бегущего человека - это самый примитивно снятый кадр. Статичные кадры при наличии бегущего человека - это совершенно другое, а, допустим, стоящая камера и стоящий человек, который только что бежал в предыдущем кадре, - третье. Есть смысл об этом задуматься". (А. Тарковский) Попробуем разобраться, что же МОГУТ обозначать, с какой целью использоваться те или иные движения в КОНТЕКСТЕ кинематографической ткани, заметив прежде, что как правило, на съемке все определяется интуицией, и наши рассуждения на сей счет достаточно поверхностны, условны и не могут быть исчерпывающими.

Например, движение НА КАМЕРУ, приближение. Оно может быть уместным при появлении чего-то нового, доселе неизвестного или долго ожидаемого: например, путники в пустыне слышат какой-то неожиданный звук, насторожились и - ВИДЯТ, как из-за барханов появляется вездеход. Конечно, он должен приближаться к путникам, а значит, и к зрителям - к камере. Или люди, ожидающие всадника с важным известием, вдруг обнаруживают его, появившегося из-за поворота дороги и приближающегося к ним. Открывается дверь, появляется некто и приближается к .... Вот тут мы уже снимаем крупнее. Мы вторгаемся в область психологии. Персонаж,двигающийся на камеру, возможно, хочет чего-то добиться от партнера, его движение - попытка осуществить какое-то желание, результат волевого импульса. И если камера, доселе стоявшая, вдруг начнет ОТЪЕЗЖАТЬ перед персонажем, заглядывая ему в лицо, как бы отступая, пятясь перед ним, мы продолжительнее и отчетливее будем читать его состояние, а само отступное движение камеры подчеркнет наступательный напор персонажа. Если персонаж в этот момент переживает приступ нерешительности, колеблется, то его движение на камеру и отступление камеры перед ним вступают в некоторое противоречие с его состоянием, оттенят его по закону контраста.

Движение от камеры имеет, как правило, обратный смысл: это уход, покидание, отступление, прощание. Нарушать это простое правило не стоит, чем проще правило, тем яростнее справедливое раздражение зрителя при его нарушении. Например, снимается сцена проводов на вокзале. Персонаж садится в поезд, поезд трогается. Провожаящие машут ему вслед. Если после этого последует план поезда, мчащегося на камеру, то это может прозвучать фальшивой нотой. Конечно, тут уместен удаляющийся хвост поезда. Но, скажете вы, в поезде уехал главный герой, начинающий новую жизнь. Поэтому его поезд и мчится вперед. Но провожающие-то глядят вслед. Очевидно, для исполнения вашего замысла нужно снять несколько дополнительных кадров: хвост поезда - уход грустных провожающих - допустим, крупный план колес, как знак смены времени и места (эта монтажная фраза - выдох). И только потом - паровоз, мчащий героя к новой жизни (новый вдох).

Движение самой камеры вслед за удаляющимся персонажем воспринимается сложнее и многозначнее, чем изнанка, обратный знак отхода камеры перед приближающимся. Например, человек РЕШИЛСЯ - он повернулся и пошел выполнять решенное. Мы сопровождаем его со спины. Это сопровождение как бы вычерчивает траекторию его волевого импульса, растянутого во времени. И то же совместное движение камеры и спины персонажа могут сыграть после перенесенного только что им поражения иную роль, выступить знаком его ОТКАЗА от притязаний, жестом унижения.

Как правило, движение на камеру предшествует СОБЫТИЮ, от камеры - завершает его.

Такие ГЛУБИННЫЕ движения в кадре (вперед-назад) наиболее выразительны, когда мы хотим свою авторскую точку зрения максимально сблизить с субъективной точкой зрения одного из персонажей. Они позволяют взглянуться в душевный мир пристальнее, чем движения, снятые СБОКУ, с откровенно отстраненной и оценивающей авторской точки зрения.

Боковые перемещения актера снимаются, как правило, с информационной целью (увидеть переход, перемену в географии сцены). Однако если эти переходы удастся совместить с более или менее общим планом, то тогда можно внятно прочесть актерскую походку и профиль, выражающие, по М. Чехову, волю и разум. Неподвижная камера, сопровождающая своим взглядом двигающегося в профиль актера, панорамирует за ним, поворачиваясь на штативной головке. Панорама или боковой проезд камеры, наблюдающей за пешим персонажем или, скажем, автомобилем, всадником, подчеркнут динамику и стремительность движения в кадре при неподвижном фоне.

Изменение во время съемки высоты точки зрения камеры открывает возможности перехода в одном кадре

от, допустим, крупного плана человека, затерянного в толпе, к обозрению всей толпы. По большей части, это движение не связывается с реальным перемещением кого-то из персонажей вверх, а является откровенно авторским. Тем важнее обдумать и ощутить его УМЕСТНОСТЬ, естественность в ткани конкретного эпизода.

Быть может, нужно понимать то или иное движение камеры, соединенное с движением актера, как некий ЖЕСТ, который, как всякий жест, выражает внутреннюю, глубинную жизнь души, иногда потаенную. Души фильма, которая есть душа автора, сюжета, персонажей - всех вместе. И поверять правдивость и уместность движения камеры так же, как выверяется правдивость актерского физического существования. В языке кино, по сути, нет точных правил, а есть только элементарная азбука, и каждый прием, каждый жест, в зависимости от контекста, меняет свой смысл и вес. На самом деле, нужно помнить самые элементарные, связанные с простым здравым смыслом, примитивные правила и не нарушать их. Так же, как необъятный внутренний мир человека сигнализирует внешнему довольно ограниченным количеством жестов, каждый из которых играет многие роли в разных ситуациях, точно так же одно и то же движение кадра и в кадре, повторенное в разные моменты киносюжета, выполнит разные задачи.

В настоящей кинематографической практике в одном кадре очень часто сочетаются разнообразные движения камеры: проезд совмещается с панорамированием, меняется высота камеры над уровнем земли. Все это вместе нередко соединяется с использованием трансфокатора, меняющего по ходу съемки крупность плана. В сложном переплетении движений актеров и камеры значение отдельных элементов движений смещается, спутывается, приобретает каждый раз новое значение. Тем важнее, разрабатывая съемочную раскадровку каждого эпизода, не потерять свое ощущение ЦЕЛОГО. Сочетание статики и движения в разных кадрах, их длительностей, крупностей плана - должно по каким-то, вам одним ведомым законам, создавать единственную и неповторимую музыкальную ткань ясного кинематографического рассказа.

Не забывайте при этом, что соединение в одном эпизоде разнообразных движений камеры со статикой требует большей точности в предварительном определении длины кусков, чем в эпизоде, собирающемся из одних статичных кадров, где недостающую длину одного кадра можно иногда заменить другим. Каждое движение камеры должно иметь в начале и конце статику, хотя бы короткую. Только тогда возможно ее бесппроблемное монтажное соединение со статичным кадром. Перерезать панораму посередине, как это легко делается с неподвижным кадром, удастся не всегда. (Как и все остальные, это правило, конечно же, далеко не абсолютно.)

### 38. ПРИСПОСОБЛЕНИЯ ДЛЯ ДВИЖЕНИЯ КАМЕРЫ.

**ШТАТИВЫ И ШТАТИВНЫЕ ГОЛОВКИ.** Главное требование к штативу - достаточный вес и устойчивость. Штативные головки должны при панорамировании обеспечивать легкий, но не слишком свободный ход, а также возможность изменения легкости хода по ходу съемки.

**ОПЕРАТОРСКИЕ ТЕЛЕЖКИ.** Бывают рельсовые и на "дутиках", толстых резиновых шинах. Рельсовые должны обладать достаточной тяжестью, чтобы не прыгать на каждом стыке рельс. Вообще-то они обеспечивают достаточную плавность хода, но сами рельсы мешают жить, так как часто лезут в кадр, а их длины постоянно не хватает. Для перевозки рельс нужен грузовик, а это удорожает съемку. "Дутики", как правило, даже на самом гладком полу не предохраняют камеру от толчков и трудно выдерживают заданное направление.

**ЗАМЕНА ТЕЛЕЖЕК.** На гладком полу и с опытным механиком можно пользоваться катучим штативом. Иногда могут пригодиться инвалидные коляски и роликовые коньки. Но ничего лучше уже упомянутого "Стэдикама" не придумано. Его недостатки: высокая прокатная стоимость и большой вес, требующий от оператора физической крепости и тренировки. Некоторые прокатные фирмы в придачу к "Стэдикаму" дают своего тренированного оператора, который по заданию главного оператора фильма выполняет нужные проходы с камерой. "Стэдикамом" как постоянным, ежедневным рабочим приспособлением можно пользоваться только на дорогих картинах, на мало и средне бюджетных его берут только для тех кадров, где без него уже никак не обойтись.

**ОПЕРАТОРСКИЕ КРАНЫ.** Обычные - с ручным управлением и противовесами. Имеют разных размеров стрелы, как правило не слишком длинные. Обеспечивают подъем оператора на 2-4 метра от земли. Кран, установленный на грузовике - до 5м. Краны с дистанционным управлением имеют длинную, от 12 до 15 метров стрелу, к которой подвешивается одна только съемочная камера. Управление ведется с помощью телевизионной системы. Возможны очень большие изменения высоты точки зрения внутри кадра.

**ПРИСПОСОБЛЕНИЯ ДЛЯ СЪЕМКИ В ДВИЖУЩЕМСЯ ТРАНСПОРТЕ.** Если есть достаточно места (например, в купе поезда), то нет ничего лучше, чем обычный тяжелый штатив, крепко прибитый к полу. Чем жестче камера связана с корпусом движущегося транспорта, тем меньше размах ее колебаний, а естественные качания придают кадру живость и натуральность. Сложнее дело обстоит при съемке в

легковом автомобиле, где всегда тесно. Приходится зачастую снимать с рук, гася излишнюю качку усилиями оператора. Чтобы снять в лицо актеров, сидящих на переднем сиденье машины, на капот крепится специальное приспособление, к которому жестко привинчена камера. По большей части у оператора нет возможности смотреть в камеру, режиссеру наблюдать за актерами, и съемка ведется вслепую, а камера включается дистанционно. При такой съемке обычно возникают проблемы с лобовым стеклом, в котором отражается яркое небо, и лица актеров становятся плохо различимыми.

**ОПЕРАТОРСКИЕ АВТОМОБИЛИ.** Чтобы снять со стороны движущийся автомобиль, всадника, мотоциклиста, двигаясь параллельно с ними, перед ними, за ними, можно установить камеру на специальный автомобиль. Этот автомобиль и объект съемки трясутся и качаются в разных амплитудах, поэтому, чтобы изображение на экране не превратилось бы в сплошные прыжки и толчки, качка спецавтомобиля должна быть минимальна. Нужна тяжелая машина с хорошей подвеской. На спецавтомобилях делают площадки для оператора сбоку, спереди и сзади, люк в крыше, иногда устанавливают колонку для крепления камеры. Однако никакой сверхтяжелый автомобиль не спасет от тряски на проселке. Но можно найти асфальтовую дорогу, проходящую параллельно ему. По асфальту поедет камера на машине, по проселку поскачет конница. При недостаточно ровной дороге на операторском автомобиле можно пользоваться уже упомянутым "Стэдикамом".

### 39. ВОЗНИКНОВЕНИЕ ЗРИТЕЛЬНОГО ОБРАЗА НА ЭКРАНЕ. КОНКРЕТНЫЕ ПРИМЕРЫ.

Из интервью сценариста фильма "Голос" Натальи Рязанцевой (постановка Ильи Авербаха, оператор Дмитрий Долинин): "Хотелось сказать о сути человеческой личности, о том, что, как это ни горько звучит, она окончательно проявляется со смертью человека, - в жизненном завершении и в том, как отразилась в умах и душах других людей."

Главная героиня "Голоса" - киноактриса Юлия. Она неизлечимо больна, и, в конце концов, умирает. Сюжет разворачивается вокруг процесса актерского озвучания почти готового фильма. Место действия первого эпизода - тонателье. Окружающие еще не знают о серьезности Юлиной болезни, да и она сама еще, наверное, не догадывается об этом, только себя неважно чувствует.

Цитата из режиссерского сценария: "В первой сцене важно ощутить общее напряжение, чувство тупика, нервную усталость, тот клубок взаимоотношений, который в любую минуту может взорваться ссорой, скандалом, истерикой". Как найти зрительный образ этого эпизода? Он должен был показать, чем заняты герои, вводя зрителя в атмосферу озвучания фильма, той ТАИНСТВЕННОЙ деятельности, о которой он обычно ничего не знает. И в решении куска, несомненно, должна была прозвучать нота тревоги, напряжения, адекватная только что процитированной сценарной записи.

Обычно в тонателье темно, светятся лишь киноэкран и застекленная аппаратная, да перед работающим на озвучании актером ставится небольшой пульт, освещенный скрытой лампой, чтобы можно было читать текст роли. Темнота, вырванные из нее куски освещенного пространства и лица: словом, достаточно воспроизвести на пленке подлинную атмосферу ателье озвучания, и ТАИНСТВЕННОСТЬ готова. Но, казалось, нужно еще что-то добавить, что-то тревожное и раздражающее. И оно нашлось, как это часто бывает, случайно. Из нескольких актерских пультов, попавшихся мне на глаза, я выбрал пульт, обитый ярко КРАСНЫМ сукном. Этот выбор определил основной мотив зрительного решения первого и нескольких последующих эпизодов.

Маленький яркий КРАСНЫЙ прямоугольник в таинственной темноте обширного зала представлялся мне точным знаком тревоги, раздражения. Лица актеров освещались КРАСНЫМИ рефлексамми от пульта. Фильм снимался на отечественной низкочувствительной пленке, и рефлексамми пришлось усилить нижними осветительными приборами с цветными светофильтрами. Нижний свет (основной, рисующий) вылеплял КРАСНЫМ выпуклости лиц, оставляя в тени глазные впадины, которые подсвечивались (заполнение) отраженным от киноэкрана голубоватым, ХОЛОДНЫМ светом, пульсирующим вслед за пульсацией изображения на киноэкране. Передний ХОЛОДНЫЙ свет позволял видеть глаза актеров, сохраняя их натуральный цвет. В таинственной тревожной темноте, наполненной борющимися между собой ТЕПЛЫМИ и ХОЛОДНЫМИ световыми потоками, мне виделась точная проекция психологической атмосферы сцены, да и, до некоторой степени, пластическая тема всего фильма.

Соперничество ТЕПЛЫХ и ХОЛОДНЫХ тонов было продолжено и в последующих, идущих непосредственно вслед за первым, кусках: пробегах Юли по пустым студийным коридорам, где она то и дело перемещалась из зон, освещенных обычными желтыми лампами накаливания, в зоны, где светят лампы люминесцентные, голубоватые.

Позже она звонит мужу из телефона-автомата, обманывая его, что говорит из больницы, из которой, на самом деле, сбежала на озвучание. Шеренгу телефонных будок мы установили на мосту над транспортным тоннелем. Место, с точки зрения правдивости, - нелепое, и, чтобы не расшифровывать нарочитость размещения будок, снимали только на среднем плане, исключив подробное описание пространства перед

будками.

Будки внутри и снаружи были окрашены КРАСНЫМ и освещены тусклыми оранжевыми лампочками. Съёмка велась в "режим", когда еще не зажглись уличные фонари. В серо-голубых ХОЛОДНЫХ сумерках яркими тревожными КРАСНЫМИ пятнами светились внутренности будок и уносящиеся под мостом вдаль КРАСНЫЕ хвостовые огни машин.

В следующем кадре мы видим такси, останавливающееся на обочине мокрой асфальтовой дороги. Позади - пустырь. Юлю, выходящую из машины, освещает красно-желтый, ТЕПЛЫЙ свет уличного фонаря. Она пересекает дорогу, камера панорамирует за ней и открывает казенное здание грубых кубических очертаний, обнесенное забором из проволочной сетки. Окна здания светятся ХОЛОДНЫМ светом люминесцентных ламп. Мимо проезжает машина с медицинской мигалкой, и мы понимаем, что Юля вернулась в больницу. Собираясь пролезть в дыру под забором, она оглядывается, как бы прощаясь с волей. Она видит темно-синее небо с остатками вечерней зари и обширный пустырь, по краю которого, на высокой насыпи ползет электричка, светя тусклыми желтоватыми окнами и прожектором. Юля пролезает под забором и удаляется по газону, приближаясь к больнице. Ее фигурка уменьшается в размерах, сопоставляясь с массивным объемом больничного куба, сливается с ним. Одновременно камера медленно поднимается на крапе вверх, стремясь увидеть Юлю с точки зрения выше забора, как бы освободить ее фигуру от решетки... но останавливается чуть раньше - в нижней части кадра остается кусок проволочной сетки и угол верхней планки ограды.

Вообще зрительная тема отношений теплых и холодных тонов характерна для всего фильма. В палату, где лежит Юля, муж приносит подарок - новое платье. Палата окрашена казенным зеленым цветом (холодным), а платье - ярко красное, сильно просвеченное заоконным светом, смотрится здесь кровавым пятном. В подобных цветовых решениях можно, при желании, усмотреть некий символизм. Однако можно и не усматривать, если вспомнить, как спонтанно, как непреднамеренно возникали и прорастали эти решения. Кстати, стоит вспомнить, как для съёмок выбиралась больница. С самого начала работы Авербаху и мне было ясно, что по контрасту с витиеватыми, пыльными и по-своему уютными интерьерами и экстерьерами киностудии, больница, олицетворяющая в фильме тему болезни и смерти, должна выбираться среди современных больничных зданий - кубических, холодных и бездушных. Таких больниц в городе много, но после их осмотра мы с художником В. Светозаровым остановились на одной и предложили ее И. Авербаху. Она и снята в фильме. Главным мотивом для предпочтения послужил огромный пустырь и железнодорожная насыпь с электричками, что располагались перед больничными корпусами. Палата, в которой лежала Юля, выходила окном также на этот пустырь. Взгляд на все это вместе: кубы больницы, пустырь, отдаленные поезда, взгляд снаружи и изнутри, из казенной, крашеной зеленоватой масляной краской палаты, создал, как мне кажется, выразительный образ печали и тоски по уходящей, милой и прекрасной жизни.

Описание решения этих нескольких кусков - довольно точная модель по которой можно проследить, как выстраивается зрительная образность. От прочтения сценария к ощущениям, от ощущений к черновому замыслу. От замысла - к поискам выразительной предметной и пространственной среды, к такому ее тесному взаимовлиянию с задуманным, что уже и не поймешь: что родилось прежде, что потом. К созданию световой атмосферы, к решению конкретных кадров... В результате - единственно верное настроение, которое неизбежно передается зрителю, даже если он сам этого и не осознает.

Я чувствую, что в воздухе витает вопрос: кто же, в конце концов, является автором киноизображения? Однозначный ответ не возможен, он каждый раз будет разным. Все зависит от соединения в одной съёмочной группе конкретных людей, с их талантами, склонностями, опытом. В сущности, изображение, возникающее на экране, по своему происхождению такой же многослойный феномен, как живописное полотно, написанное лессировками, когда один красочный слой покрывается другим, но не исчезает под ним полностью, а остается просвечивать, сообщая всей картине таинственную глубину.

Для пояснения приведу второй пример. Представим, что нам в руки попал сценарий «Чайка». Автор - А.П. Чехов. (О чеховской «Чайке» также см. в главе 30). Прочтём первые семь страниц «Чайки». Обратим внимание на то, как здесь рассказывается о Треплеве, о его одиночестве и обиде на непутевую, с его точки зрения, мать. О его литературных усилиях и любви к Нине Заречной. О его неприязни к Тригорину, мало, что любовнику матери, да еще и успешному конкуренту на писательском поприще. Если некто прочтет эти страницы, допустим, впервые, тот, надеюсь, сразу же заметит, что в них всё содержание пересказывается словами персонажей, а не показывается зримо. Театр – искусство, в основном, разговорное, кино же – действенное и зрительное. Чтобы выстроить кинематографический зрительный ряд, адекватный словесному чеховскому, нам придется, отойдя от канонического текста, написать новый сценарий, который не будет буквально повторять Чехова, а лишь перекладывать мысли и интонацию великого автора на язык кино. Когда-то такая работа была мною проделана. Вот отрывок из сценария «Литератор» по мотивам «Чайки».

Сценарий этот по форме записи – литературный, но, по количеству отступлений от буквального чеховского оригинала и подробностей зрительного ряда, его вполне можно считать режиссерской и, до некоторой степени, операторской разработкой, а также – заданием художнику-постановщику.

## 1. ВСТУПИТЕЛЬНЫЙ ЭПИЗОД, ИМИТИРУЮЩИЙ СТИЛИСТИКУ НАУЧНО-ПОЗНАВАТЕЛЬНОГО ФИЛЬМА

Болотистая равнина, поросшая мелкими кустами и кривыми деревцами. Изредка, пронзительно крича, проносятся стремительные чайки. Солнце отражается в лужицах воды. Начинает накрапывать мелкий дождь. На бурую травянистую кочку выползает уж и приподнимает голову.

ДИКТОР. Около сотни лет назад здесь было озеро, на берегу которого в одной из дворянских усадеб жил некто Креплев, молодой литератор, послуживший Антону Павловичу Чехову прототипом Кости Треплева, одного из героев "Чайки"...

Камера плавно перелетает болото, поднимается на пригорок, когда-то бывший берегом озера, и углубляется в заросшую травой и кустарником аллею высоких старых деревьев.

ДИКТОР ...благодаря трудам ученых теперь стало гораздо яснее, почему его судьба заинтересовала великого коллегу, и зачем истинная его фамилия, намекающая на жизненную устойчивость и прочность ее обладателя, была заменена Чеховым на фамилию Треплев...

Остатки кирпичного фундамента дома, поросшие крапивой, мхом, молодыми березками. Еле заметные следы ушедшей жизни. Наплыв.

ДИКТОР ...например, недавно удалось найти небольшой отрывок из безумного, и к счастью, никогда не изданного произведения молодого литератора, где он подробно, мгновение за мгновением, описывает состояние человека, попадающего под колеса поезда...

Из наплыва возникает усадебный дом, засыпанный снегом. Сугробы намело под самые окна первого этажа. Петляя, по пустынному двору несется заяц, взлетает на сугроб и заглядывает в окно. Вдруг ветром качнуло раскрытую форточку, заяц подпрыгивает и мчится прочь.

Внутри комнаты у окна - старинный письменный стол. Форточка раскрыта, листы рукописей вздрагивают от дуновения ветерка. Старинные фотографии каких-то людей. Театральные программки. Чернильница и перо. Гладкий деревянный чурбан, напоминающий по форме человеческую голову. Обычно на таких "болванах" гримеры исполняют постижерские работы - изготавливают парики. Видно, что когда-то на "болване" было нарисовано лицо. Оно почти стерто, однако, кажется, что один глаз все еще смотрит.

ДИКТОР ...известно, что рано умерший отец Креплева, сильно пил, и с отрочества Константин был приучен составлять ему компанию, почему впоследствии и сам всегда нуждался в спиртном. Выпив, отец, однако не терял разума, а играл по ночам с мальчиком в шахматы или показывал химические фокусы. Под его руками то тут, то там - на полу, на столах, на полках с книгами, - вспыхивали разноцветные огни, закипали сами собой жидкости в стеклянных сосудах, в колбах оседали красивые кристаллы, в бутылочках что-то взрывалось...

Портрет бородатого мужчины. Старинные предметы мужского туалета: бритва, помазок. Старинный "Пожарный журнал" с отчеркнутыми абзацами...

ДИКТОР ...мальчик приписывал все это необыкновенной и непонятной силе своего отца. Во второй половине ночи отец садился на диван и рассказывал о звездном мире. Внезапный взмах его руки очерчивал орбиту планеты. Она неслась в пространстве, следуя жесту и страшному взгляду отца...

Старинные космогонические схемы.

ДИКТОР ...в его рассказах человеческое существо всегда выступало как ничтожное, случайно возникшее явление. КАКАЯ-ТО комбинация КАКИХ-ТО сил, КОГДА-ТО и ГДЕ-ТО столкнувшихся, зародила сознание! Чудо? Но отец говорил - не было никакого чуда! Случай? Но кто же его делает? Кто им заведует? Вот какие вопросы с детства пугали и тревожили нашего героя.

Примечание. Приведенный выше эпизод написан с несколькими намерениями. Первое: постараться придать всей истории привкус подлинности, обмануть зрителя, внушив ему, что история Треплева – реальная жизненная история. Второе: обозначить дистанцию времени между сегодняшним зрителем и основным содержанием фильма, пробудить некое ностальгическое чувство по отношению к ушедшей жизни. Третье: начать вводить зрителя изобразительными и, конечно, речевыми средствами, в атмосферу будущего действия, знакомить его с судьбой и характером Треплева. Следует заметить, что детали детства Треплева почерпнуты из воспоминаний племянника А.П. Чехова – великого актера Михаила Чехова.

## 2. НАТ. ПОЛЯ. ЗИМА. ДЕНЬ.

Надпись: ФЕВРАЛЬ 1896 ГОДА.

Белые поля, едва заметные под снегом пологие холмы, дальний синий лес. Дорога, желтоватая от навоза и соломы. Далеко-далеко плетется одинокая лошадь, запряженная в сани, позвякивает колокольчиком.

Проезжий, ТРЕПЛЕВ, молодой человек лет двадцати пяти, отпустил вожжи. На коленях у него только что открытый матерчатый пакет, облепленный сургучными печатями - почтовая посылка. В ней новые книги и свежие журналы. Треплеву они кажутся драгоценными сокровищами, его руки ласково оглаживают свежие страницы. Те, что не разрезаны, он разделяет острым охотничьим ножом. Вот роскошная книга с литографированным портретом и автографом автора.

Писатель с портрета глядит Треплеву прямо в глаза, глядит, как ему кажется, лукаво и едва ли не с насмешкой.

Почему-то Треплев испытывает досаду, а потом и настоящий гнев, да такой, что вдруг нервно размахнувшись, зашвыривает книгу в придорожные кусты.

Лошадь плетется, как ни в чем ни бывало. Треплев весь сжался, нахохлился и обхватил себя руками. Потом опомнился. Натягивает вожжи и нехотя бредет искать неизвестно чем провинившуюся книгу.

Едва сойдя с дороги, он тут же проваливается в снег почти по пояс. Чертыхается, возится в снегу, падает.

Снег забивается в рукава, за воротник, за голенища валенок. Нашел! Поднимается в бессильной ярости. И швыряет книгу в сани. Однако, она шлепается о круп лошади и отскакивает. Лошадь пускается по дороге мелкой трусцой. Увязая в снегу, Треплев выбирается на дорогу и, подобрав книгу, бросается вдогонку.

Примечание. Загадочный пока что эпизод, смысл которого раскроется несколько позже, показывающий отношение Треплева к Тригорину, пока еще реально не появившемуся персонажу. При выборе природы для этого эпизода важно найти такой пейзаж, который выражал бы потерянность человека среди зимней пустыни. Нужно искать голое заснеженное пространство, слегка волнистые пустые поля с одинокой дорогой. Съемка в лесу здесь противопоказана. Картинка должна быть полусилуэтной. Темные силуэты человека, лошади, саней на фоне светлого пространства. Возможно, понадобится съемка со слегка верхней точки.

### 3. ИНТ. КОМНАТЫ ТРЕПЛЕВА. ВЕЧЕР.

Жилище Треплева - две комнаты, в которые можно попасть от центрального входа в дом, миновав целую анфиладу необитаемых пустынных залцев и коридорчиков. Однако, есть и отдельная дверь, ведущая прямо на крытую террасу. Сейчас зима и она наглухо закрыта. Привычный, удобный хозяину беспорядок царствует у Треплева в комнатах, заваленных книгами и кипами исписанной бумаги, заставленных какими-то пыльными пробирками, колбами и химическими приборами.

Вечером, как всегда, он за письменным столом. Горит керосиновая лампа. Отсвечивает рубином в стакане красное вино. За окнами сгущаются пронзительно синие зимние сумерки, загораются первые звезды.

Тишина, лишь слышно, как где-то лают собаки и скрипит по бумаге перо.

Треплев задумывается, потом автоматическим движением придвигает небольшое увеличивающее зеркало в круглой оправе и разглядывает свое лицо. Невидимые обычно морщинки, поры и неровности кожи видны необычайно отчетливо. Треплев оттягивает нижнее веко: теперь заметны мелкие сосудики и влажное поблескивание склеры. Он подносит к зеркалу руку и так же пристально рассматривает укрупненный кожный рисунок и волоски, вдруг превратившиеся в мощную поросль. Отодвигает зеркало. У него на глазах слезы. Он встает и подходит к окну.

Против окна начинается аллея голых заснеженных деревьев, а дальше - пустое пространство замерзшего озера, за которым восходит огромная луна. Прижавшись ладонями к стеклу, он вглядывается в ночь. И вдруг, отпрянув от окна, мечется по комнатам, что-то разыскивая. Нашел! Это большой стеклянный сосуд, вроде аквариума. Он насыпает на его дно песок, трусит и замешивает в песок порошки и кристаллы из пакетиков и пробирок, осторожно заливает эту смесь какой-то полупрозрачной слизистой жидкостью так, чтобы она на три четверти заполнила аквариум.

Со дна аквариума медленно поднимаются и вырастают выморочные заросли химических побегов, странным образом напоминающие то настоящие живые растения, полипы, грибы, то руки, пальцы или ноги человека.

Треплев осторожно переносит аквариум на окно, приседает на корточки и, прикрыв один глаз, прицеливается другим сквозь только что выросший химический лес на огромную настоящую луну. И бормочет.

ТРЕПЛЕВ. Холодно, холодно, холодно. Страшно, страшно, страшно. Пусто!.. пусто, пусто, пусто... Тела живых существ исчезли во прахе... обратились в камни и воду...

Он садится за стол. Глаза его возбужденно распахнуты и лихорадочно блестят. Он наливает вина, залпом выпивает стакан и берется за перо. И вдруг отшвыривает. Какая-то мысль преследует его, он что-то припоминает. И, запалив свечу от лампы, выскакивает из комнаты.

### 4. ИНТ. ЛЕСТНИЦА НА ЧЕРДАК. НОЧЬ.

Прикрывая ладонью зыбкое маленькое пламя, поднимается по лестнице.

### 5. ИНТ. ЧЕРДАК. ВЕЧЕР.

На чердаке он роется в большом пыльном сундуке. Там лежат его детские игрушки: тряпичный паяц,

порванный барабан, оловянные солдатики, маленькое ружьецо. Нашел! Перед ним порванная бумажная маска лика совы.

#### 6. ИНТ. КОМНАТА ТРЕПЛЕВА. ВЕЧЕР.

Вернувшись к себе, Треплев вешает игрушечное ружье на один крюк с настоящим. Подходит к зеркалу и примеряет маску, найденную на чердаке.

#### 7. ИНТ. КОМНАТЫ ШАМРАЕВЫХ. ВЕЧЕР

Управляющий именем ШАМРАЕВ подсчитывает расходы, шелкая счетами и листая амбарные книги. Его жена, ПОЛИНА АНДРЕЕВНА, прислонившись спиной к горячей печке, вяжет чулок. Сквозь полуоткрытую дверь видно, как в соседней комнате их дочь, МАША, что-то разучивает на гитаре, назойливо повторяя один и тот же аккорд. Шамраев досадливо отрывается от работы.

ШАМРАЕВ. Машенька, браво, браво... но, как бы тебе сказать. Ну, пора и честь знать, что ли...

Маша терзает гитару, не обращая на отца внимания.

ПОЛИНА АНДРЕЕВНА. Ей Богу, Машенька, пожалела бы отца...

МАША. Что, мама?

ПОЛИНА АНДРЕЕВНА. Голова гудит, довольно музыки.

Маша встает, закрывает дверь к родителям. Вновь слышна гитара, теперь уже потише. Шамраев пишет и считает. В недрах дома слабо звенит колокольчик, и опять делается тихо, только еле-еле доносится гитара, да изредка сухо щелкают счеты. Колокольчик звенит снова.

ШАМРАЕВ. Где же Яков, спит, что ли, окаянный?

Колокольчик. Вяжет Полина Андреевна. Шамраев нехотя поднимается и робко открывает дверь к Маше.

МАША. Папа, ну!..

ШАМРАЕВ. Машенька, дитя мое, не откажи, сходи к Петру Николаевичу. Узнай, что ему нужно.

Маша откладывает гитару и нехотя встает. Теперь видно, что она совсем молода, но широкое черное платье делает ее старше своих лет.

#### 8. ИНТ. ГОСТИНАЯ. ВЕЧЕР.

Печная дверца раскрыта, и всполохи яркого огня пляшут по всей комнате. В кресле-качалке неподалеку от печки устроился старик, закрыв ноги пледом. Это СОРИН. Он то и дело натягивает шнурок, свисающий с потолка, и где-то вдали раздается слабый звон колокольчика. Перед Сориным стопка книг и журналов, тех самых, что привез Треплев. И также, как тот, он осторожно и внимательно листает их, с удовольствием ощущая под руками свежие, только что из типографии, страницы. И вот опять смотрит с портрета давешний писатель. Сорин задумывается.

В дверях появляется Маша.

МАША. Вода уже горячая, ваша ванна скоро будет готова.

СОРИН. Я, собственно, Якова ждал. Вот история, куда он запропастился? Вам не трудно будет позвать Костю?

Маша проходит через гостиную к другой двери.

СОРИН. Марья Ильинична, и будьте так добры, попросите вашего папашу, чтобы он распорядился отвязать собаку, а то она воет.

МАША. Говорите с отцом сами, а я не стану. Увольте, пожалуйста.

Маша уходит. Сорин шумно и печально вздыхает.

#### 9. ИНТ. КОМНАТЫ. ВЕЧЕР.

Маша идет через необитаемые и запущенные комнаты обширного барского дома. Делается слышной фортепианная музыка. Двери у Треплева распахнуты, и Маша, остановившись, долго и нежно смотрит, как раскачиваются из стороны в сторону его плечи и затылок, как летают над клавишами длинные руки. На рояле столбиком торчит крыса, слушает музыку. Маша вздыхает, зверек мигом исчезает. Треплев оглядывается. Вместо его лица Маша вдруг видит маску совы. Пугается и говорит не сразу.

МАША. Константин Гаврилович, вас дядюшка хочет видеть.

Треплев торопливо снимает маску и встает. Глаза у него сумасшедшие, блестящие. Когда он проходит мимо Маши, она вдруг прижимается к нему, обнимает за плечи. Он видит ее лицо близко, как под микроскопом, со всеми незаметными обычно неровностями кожи. Досадливо отводит ее руки.

ТРЕПЛЕВ. Довольно, Мария Ильинична.

Маша смотрит ему вслед. Рука ее тянется в карман темного широкого платья. Возникает табакерка. Щепоть табака закладывается в нос, и Маша оглушительно чихает. Утирает слезы.

#### 10. ИНТ. ГОСТИНАЯ. ВЕЧЕР.

Сорин показывает книгу Треплеву, который нетерпеливо переминается в дверях с ноги на ногу.

СОРИН. Отчего она мокрая?

ТРЕПЛЕВ. Упала в снег.

Сорин листает страницы и поворачивает к Треплеву литографический портрет.

СОРИН. Что за человек этот ее беллетрист, скажи, пожалуйста? Не пойму я его, все молчит.

Слуга ЯКОВ вносит большую медную ванну и ставит около печки.

ТРЕПЛЕВ (проводив его взглядом). Умный, простой, немножко, знаешь, меланхоличный. Очень порядочный. Сорок лет будет ему еще не скоро, но он уже знаменит и сыт, сыт по горло...

С отвращением показывает рукой.

СОРИН. Твоя мама пишет, что они скоро сюда пожалуют.

Треплев шутовски кланяется.

Яков принес два ведра горячей воды. Выливает в ванну.

ТРЕПЛЕВ (язвительно, подождав, пока Яков уйдет). Твоя сестрица, дядюшка, пишет, что она со своим придворным литератором соизволят посетить нас в середине лета... Если за границу не уедут... Ты полагаешь, что это скоро?

Через некоторое время голый Сорин сидит в ванне, а Яков поливает его из ковшика. Треплев держит наготове полотенце и никак не может оторвать взгляда от подробностей обвисшего старческого тела.

СОРИН (протерев глаза). А я, брат, люблю литераторов. Когда-то хотел стать литератором и жениться. Но не удалось ни то, ни другое. Да. И маленьким литератором приятно быть, в конце концов.

Треплев отходит к окну.

## 11. НАТ. АЛЛЕЯ У ОЗЕРА. ВЕЧЕР.

Он опять видит тревожащую его ночь: озеро во льду, огромную луну, таинственные звезды, бесконечный снег.

СОРИН (частью за кадром). Опять всю ночь будет собака выть... Да... Вот история, никогда я в деревне не жил, как хотел. Бывало, возьмешь отпуск на 28 дней, приедешь сюда, чтобы отдохнуть и все, но тут тебя так доймают всяким вздором, что уже с первого дня хочется вон. Всегда я уезжал отсюда с удовольствием...

А Треплеву тем временем кажется, что ледяной покров на озере за окном ломается и тает, и вот уже затрепетала, заволновалась черная вода, заплясала бликами на месте, завертелась водоворотами, и вдруг тронулась, двинулась, вначале неуверенно, а потом все быстрее и быстрее - понеслась в одну сторону. И все несется, несется, несется...

ТРЕПЛЕВ (за кадром). Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды и те, которых нельзя было видеть глазом...

Примечание. Выше – несколько эпизодов, в которых делается попытка создать АТМОСФЕРУ, в которой существует Треплев, показать его внутренний, интимный мир, душевный настрой, механику и нерв его творчества, а также намекнуть на его прошлое, видимо, – студента химика, допустим, отставленного от университета и вынужденного жить в деревенской глуши. Тут также должна просвечивать тема покинутости, одиночества всех персонажей: самого Треплева, Сорина, Маши. Мотив химических опытов почерпнут из воспоминаний Михаила Чехова о своем отце, брате Антона Павловича Александре, и романа Томаса Манна «Доктор Фаустус». Очень важно то, как выглядит интерьер усадьбы, где в разных сравнительно теплых углах живут наши герои, разделенные необитаемыми холодными, пыльными комнатами и коридорами. Продолжается заочное противостояние – Треплев – Тригорин.

## 12. НАТ. ПАРК У ОЗЕРА. ЛЕТО. СУМЕРКИ.

Надпись: ИЮНЬ 1896 ГОДА.

Лес на другом берегу озера уже погрузился во тьму, лишь верхушки самых высоких сосен светятся оранжевым, да блестит, волнуясь, зеркало воды, отражающее еще светлое небо. Слышен звук дребезжащего граммофона, который играет кусок из увертюры к "Тангейзеру".

ЖЕНСКИЙ ГОЛОС (вначале за кадром, торопливо продолжает монолог Треплева). Словом, все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угасли... Уже тысячи веков, как земля не носит на себе ни одного живого существа, и эта бедная луна напрасно зажигает свой фонарь...

На берегу озера Треплев и молодая девушка, НИНА ЗАРЕЧНАЯ в мужском костюме. Оба в масках.

Поодаль привязана белая верховая лошадь Нины. Нина произносит текст, делая странные движения под музыку, пока Треплев не останавливает ее, хлопнув в ладоши.

ТРЕПЛЕВ. (преувеличенно повелительным тоном). Нет, не так. Вы торопитесь, несетесь, будто все скачете на коне.

Музыка кончается, шипит игла в пустой бороздке.

НИНА. Надо спешить, через полчаса я уеду. Отец не знает, что я здесь...

ТРЕПЛЕВ. Попробуем двигаться... Без слов.

Он заводит стоящий на земле граммофон. Звучит музыка. Становится против Нины. Начинает переступать и делать изломанные движения руками. Нина старается повторить их.

НИНА. Отец... его жена... они говорят, что здесь богема... боятся, как бы я не пошла в актрисы...

Они двигаются друг против друга в странном танце, постепенно сближаясь.

НИНА. Меня тянет сюда к озеру... как чайку... Мое сердце полно вами...

Взгляд Треплева замечает стройность ее шеи, трогательный завиток на лбу, таинственный блик на нежной скуле, изящное, будто из фаянса, ухо. Он осторожно протягивает руку и касается его. Снимает с Нины маску. Нина ежится и оглядывается, продолжая переступать ногами под музыку.

ТРЕПЛЕВ. Мы одни.

Нина останавливается.

НИНА. Кажется, кто-то там...

ТРЕПЛЕВ. Никого.

Она медленно приближает к нему лицо, осторожно приподнимает его маску. Поцелуй. Шипит пластинка в пустой бороздке. Нина отрывается от его губ и кладет голову ему на плечо. Смотрит вверх.

НИНА. Это какое дерево?

ТРЕПЛЕВ. Вяз.

НИНА. Отчего оно такое темное?

Нина отступает назад, и теперь он видит ее только силуэтом.

ТРЕПЛЕВ. Уже вечер, темнеют все предметы. (Преклоняет колена). Не уезжайте рано, умоляю вас.

НИНА (поднимает его). Нельзя.

ТРЕПЛЕВ (преувеличенно страстно). А если я поеду к вам, Нина? Я всю ночь буду стоять в саду и смотреть на ваше окно.

НИНА. Нельзя, вас заметит сторож. Трезор еще не привык к вам и будет лаять.

ТРЕПЛЕВ. (глухо). Я люблю вас.

НИНА (оглядываясь). Тсс... Нет, никого... Я прочту еще раз? Ваша мама - ничего, ее я не боюсь, но у вас Тригорин... Играть при нем мне страшно и стыдно... Известный писатель. Он молод?

ТРЕПЛЕВ. Да.

НИНА. Какие у него чудесные рассказы!

Налетает ветер, раскачивает ветки, по лицу Нины бегут красноватые закатные блики, и Треплев вдруг очень ясно видит ее сверкнувший красным глаз и неряшливые хлопья туши на ресницах. Вдруг ржет конь.

ТРЕПЛЕВ. Не знаю, не читал. Ха-ха.

НИНА. В вашей пьесе трудно играть. В ней нет живых лиц.

Треплев сердито взмахивает рукой. Он уязвлен, но спохватывается и принимает наигранно романтическую позу.

ТРЕПЛЕВ. Живые лица! Надо изображать жизнь не такую, как она есть, и не такую, как должна быть, а такую, как она представляется в мечтах.

НИНА. В вашей пьесе мало действия, одна только читка. И в пьесе, по-моему, непременно должна быть любовь...

Она вздыхает и принимается заново читать текст, декламируя с завываниями.

НИНА. Уже тысячи веков, как земля не носит на себе ни одного живого существа, и эта бедная луна напрасно зажигает свой фонарь...

Треплев заводит граммофон. Начинается музыка. Треплев надевает маску, занимает позицию перед Ниной и дирижирует ее движениями.

Примечание: Длинный монолог из пьесы Треплева, который в оригинале целиком произносится во время треплевского спектакля, в сценарии разделен на отдельные куски. Отрывком он начинается еще зимой, когда Треплев только сочиняет пьесу. Продолжается на репетиции, которая, по сути, является любовной сценой, а завершается уже во время спектакля. Настроение, атмосфера каждого эпизода, как мне кажется, достаточно подробно описаны в сценарном тексте.

### 13. НАТ. ЛЕТНИЙ ТЕАТР. ЛЕТО. НОЧЬ.

Голос Нины продолжает чтение. Граммофон играет увертюру к "Тангейзеру". Постепенно разворачиваясь, камера открывает тыл самодельной эстрады на берегу озера, на которой выстроены подобию химических растений из треплевского аквариума и водружен бутафорский камень. На нем сидит Нина, вся в белом. Перед ней на земле расставлены стулья, на которых сидят зрители. Треплев, спрятанный от них за задней кулисой, повелительно поднял руку. Укрытый за кустами мужик с коробком спичек в руке ожидает его команды.

Интонация Нины изменилась: она говорит громко, четко и как бы равнодушно. Во время длинных пауз хорошо слышна дребезжащая таинственная музыка. Нина без маски, но ее лицо сильно набелено и само кажется маской. На голове белый парик.

НИНА. На лугу уже не просыпаются с криком журавли, и майских жуков не бывает слышно в липовых рощах. Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно...

Наскоро сколоченная эстрада ничем не закрыта сзади, и прямо за ней повисло ночное небо с огромной восходящей луной.

Среди зрителей АРКАДИНА с ТРИГОРИНЫМ, учитель МЕДВЕДЕНКО, доктор ДОРН, управляющий именем ШАМРАЕВ, его жена ПОЛИНА АНДРЕЕВНА, Сорин, Маша. Позади стульев толпой стоят местные бабы и мужики.

НИНА. Тела живых существ исчезли во прахе, и вечная материя обратила их в камни, в воду, в облака, а души их все слились в одну...

Треплев решительно опускает руку. Мужик чиркает спичкой и поджигает бикфордов шнур. Между сценой и озером загораются фитильки "болотных огней".

НИНА. Общая мировая душа - это я... я... Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря, и Наполеона, и Шекспира, и последней пиявки...

Нина говорит, а ее зрение будто выхватывает отдельные застывшие фотографии, словно она ищет единственного своего зрителя, для которого стоит играть.

Вот Медведенко, скосивший глаза на Машу. Ироничная Аркадина и сидящий с ней рядом Тригорин, спокойный и думающий о чем-то своем, но, как кажется Нине, не отрывающий от нее взгляда. Вот Сорин, удивленно распахнувший свои детские глаза прямо ей навстречу. Доктор Дорн, который сидит за спиной Аркадиной, опершись на спинку ее стула, повернув к ней лицо, будто вдыхая аромат ее духов и приложив ладонь к своему уху, чтобы не пропустить ни слова со сцены.

НИНА. Во мне сознания людей слились с инстинктами животных, и я помню все, все, все, и каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь...

АРКАДИНА (Тригорину). Это что-то декадентское.

Тригорин усмехается, не поворачиваясь. Взгляд Нины опять останавливается на нем. Кажется, что говорит она только с ним одним.

НИНА. Я одинока. Раз в сто лет я открываю уста, чтобы говорить, и мой голос звучит в этой пустоте уныло, и никто не слышит... И вы, бледные огни, не слышите меня... Под утро вас рождает гнилое болото, и вы блуждаете до зари, но без мысли, без воли, без трепетания жизни...

По озеру плавают две лодки, нагруженные непонятными предметами. Мужики в лодках в полголоса переругиваются, чиркают спичками, вырывают друг у друга коробок. Треплев поднял свечу и размахивает ею над головой, сигналом требуя от них действия.

НИНА. Боясь, чтоб в вас не возникла жизнь, отец вечной материи, дьявол, каждое мгновение в вас, как в камнях и воде, производит обмен атомов, и вы меняетесь непрерывно. Во вселенной остается постоянным и неизменным один лишь дух.

Нина встает с камня и начинает двигаться. Движения ее похожи на те, что они репетировали с Треплевым. Аркадина раздраженно выдыхает и оборачивается к Тригорину. Тот лишь добродушно усмехается, не сводя глаз с Нины.

Треплев грозит мужикам в лодках кулаком.

НИНА. Как пленник, брошенный в глубокий колодец, я не знаю, где я и что меня ждет. От меня не скрыто лишь, что в упорной, жестокой борьбе с дьяволом, началом материальных сил, мне суждено победить, и после того материя и дух сольются в гармонии прекрасной и наступит царство мировой воли. Но это будет лишь, когда мало-помалу, через длинный, длинный ряд тысячелетий, и луна, и светлый Сириус, и Земля обратятся в пыль...

На лодках вдруг что-то запылало, затрещало, засветились огненные гирлянды, а Нина простирает широко раскинутые руки вверх.

НИНА. А до тех пор ужас, ужас...

Под огромной таинственной луной на черной глади озера возникают два плавающих красных глаза, составленные из горящих огненных гирлянд. Смятение в толпе крестьян. Самые пугливые бабы убегают. Треплев решительно появляется среди зрителей и усаживается на стул, восторженно всматриваясь в пылающую пиротехнику.

НИНА. Вот приближается мой могучий противник, дьявол. Я вижу его страшные багровые глаза...

АРКАДИНА. Что-то декадентское... И серой пахнет. Это так нужно?

ТРЕПЛЕВ. Да.

АРКАДИНА (смеется). Да, это эффект.

Примечание: Наверное, теперь ясно, что такое авторство изображения в кино. Оно – коллективно и каждый раз вклад каждого из соавторов различен. К примеру, давным-давно я был оператором у одного, ныне известного и заслуженного режиссера. Когда я допытывался у него, чего же он хочет от изображения, он

сказал мне: «снимай хорошо, а я ничего в этом не понимаю». Бывает и так. Подробно, как в приведенном отрывке, разработанный сценарий не отменяет дальнейших усилий всей творческой группы. Нужно точно выбрать место съемок, найти подходящие натурные объекты (эпизоды 1, 2, 11, 12, 13), а это не так-то просто. Найти интерьер, в котором можно было бы снять внутренности усадебного дома. Или, если обстоятельства сложатся иначе, выстроить павильонную декорацию. Художнику - обставить интерьер нужной мебелью, оснастить реквизитом, проработать фактуру стен. Оператору продумать систему освещения, оптический рисунок, манеру движения камеры. И т.д. Главное, чтоб в изобразительном строе будущего фильма не терялась бы интонация покинутости и сиротства.

В завершение отмечу, что в настоящей брошюре для экономии места сценарий записан не стандартным способом. Правильный формат записи таков:

«По озеру плавают две лодки, нагруженные непонятными предметами. Мужики в лодках в полголоса переругиваются, чиркают спичками, вырывают друг у друга коробок. Треплев поднял свечу и размахивает ею над головой, сигналом требуя от них действия.

НИНА.

Боясь, чтоб в вас не возникла жизнь, отец вечной материи, дьявол, каждое мгновение в вас, как в камнях и воде, производит обмен атомов, и вы меняетесь непрерывно. Во вселенной остается постоянным и неизменным один лишь дух.

Нина встает с камня и начинает двигаться. Движения ее похожи на те, что они репетировали с Треплевым. Аркадина раздраженно выдыхает и оборачивается к Тригोरину. Тот лишь добродушно усмехается, не сводя глаз с Нины».

40. ЭПИЛОГ.

Настоящее пособие может показаться некоторым читателям несколько поверхностным, недостаточно конкретным. Однако иное не входило в задачу автора. Это лишь вводный курс, цель его - бегло очертить круг проблем, которые всегда встают перед начинающими кинематографистами, побудить их к самостоятельным соображениям по поводу творческих и технических аспектов киносъемки, показать некую систему размышлений. Быть может, новизна этого сочинения состоит не в тех достаточно общеизвестных сведениях, которые в нем изложены, а в их сцеплении, их МОНТАЖЕ.

Преыдушие главы написаны на основании опыта работы в «большом кино». В последние два десятилетия «большое кино» в России пережило упадок и только теперь (2003 - 2008) начало неуверенно возрождаться. Мировой финансовый кризис, видимо, затормозит этот процесс. Тем временем расплодилось сериалы, снимаемые исключительно для телевидения. Попробуем разобраться, чем сериальное кино отличается от настоящего.

Зритель кинофильма смотрит его за один присест. Он волен покинуть кинозал, если фильм окажется невыносимо скучным или неприятным. Но, если зритель выдержит просмотр от начала до конца, то фильм предстанет перед ним как единое, связанное драматическое действие, единый поток событий. Показ сериала растянут на несколько дней, и между сериями наступает естественный суточный перерыв. Тем самым нарушается необходимая для полноценного зрительского соучастия непрерывность восприятия драматического произведения. Поэтому драматургия сериала, снабженного единым сюжетом, который растягивается на 8, 12 или более серий, представляется автору ущербной. В этом смысле в выигрыше оказываются те сериалы, в которых каждая серия придумана как отдельный законченный сюжет, и лишь герои переходят из серии в серию. Зритель, пропустивший одну из серий, почти ничего не теряет, любимые герои появятся в следующий раз в новом рассказе.

Кроме того, просмотр в домашних условиях ослабляет зрительское внимание, позволяя зрителю отвлекаться на разнообразные домашние дела.

Единый сюжет, растянутый на несколько серий, заставляет авторов идти на разнообразные ухищрения, вроде того, чтобы, например, в конце каждой из них, устроить своеобразный драматургический манок, заставляющий любопытного зрителя вернуться к телевизору в следующий вечер. Драматургам это далеко не всегда удается.

В сериальное производство вкладывается обычно гораздо меньше денег, чем в кинопроизводство. Снять восьми серийный телефильм (длительностью более пяти часов) стоит примерно столько же, сколько полнометражный кинофильм (длительностью не более двух часов). Поэтому драматургия сериала включает в себя большое количество разговорных сцен. Ведь слепить сцену, где два человека разговаривают в комнате на протяжении пяти минут, проще, быстрее, а значит и дешевле, чем насытить те же пять минут активным действием, перемещениями героев в пространстве или точно созданными предметной средой и настроением. (СТОИТ ЗАМЕТИТЬ, ЧТО ПЯТЬ МИНУТ НА ЭКРАНЕ – ВРЕМЯ ВНУШИТЕЛЬНОЕ. НЕ ПУТАЙТЕ С ПЯТЬЮ МИНУТАМИ В ЖИЗНИ.)

В сериальном деле большую роль, чем в «настоящем кино», играет продюсер. Продюсер придумывает тему,

заказывает сценарий, нанимает творческую группу. А так как наше телевидение нацелено, в основном, на высокие рейтинги, приносящие прибыль от размещения рекламы (выше рейтинг – больше рекламы), то продюсеры склонны ориентироваться на вкусы самого невзыскательного зрителя, то есть - большинства населения. Поэтому художественный и нравственный уровень многих сериалов крайне низок. Их производство расширяется, и к работе привлекается все больше и больше не слишком профессиональных режиссеров, сценаристов, операторов. Некоторые продюсеры прямо заинтересованы в малоквалифицированных постановщиках, у которых нет настоящих творческих амбиций, которые легко управляемы и не предъявляют трудновыполнимых требований к организационному и материальному обеспечению съемок.

Из газетной статьи: «СТАЛО КАК БЫ НОРМАЛЬНЫМ, ЧТО ЧЕЛОВЕК ДЕЛАЕТ ТО, ЧЕМУ НЕ ВЕРИТ... ВНЯТНОЙ ЛИЧНОЙ ИДЕОЛОГИИ ПОЧТИ НИ У КОГО НЕТ... ВО ГЛАВУ УГЛА СТАВИТСЯ ЛИЧНОЕ ВЫЖИВАНИЕ. Я НЕ ГОВОРЮ ПРО КАКУЮ-ТО НЕСЛЫХАННУЮ ИСПОРЧЕННОСТЬ НАШИХ ВРЕМЕН. ЕЕ НЕТ НИ В КОМ. ЕСТЬ КАША В ГОЛОВЕ – И ОНА СТРАШНЕЕ. Я НЕ ВЕРЮ, ЧТО ХОТЬ У КОГО-ТО ЕСТЬ СОЗНАТЕЛЬНЫЙ ЗАМЫСЕЛ РАЗВРАТИТЬ НАЦИЮ...»

А вот автор склонен верить. Ему кажется, что некоторые руководители государственных телеканалов сознательно держат курс на оглушение аудитории, на пропаганду удобных на сей момент власти политических мотивов. В угоду пропаганде новостные передачи часто лгут или умалчивают о тех событиях, которые действительно могли бы волновать аудиторию. А там, где нет открытой пропаганды, там царствует глупость. Глупость и пошлость сочтены с экранов телевизора в многочисленных ток-шоу на темы вроде «хорошо ли Ване спать с Маней», рекламных роликах, клипах. Оглушение нации, пожалуй, более сильное оружие, чем прямая пропаганда, ибо, чем стадо глупее, тем легче им управлять. Продюсеры, даже самые лучшие из них, вынуждены считаться с установками руководителей каналов и транслируют эти установки создателям сериалов. Иногда даже профессионально сделанный сериал вызывает неприятие по причинам нравственного свойства. Например, известная «Бригада». Кажется, что его вдохновители и создатели сознательно втюхивали в незрелые головы молодежной массы идеалы бандитского мира. А повторный показ «Бригады» в 2004 году начался как по заказу первого сентября!

Мы занимаемся вопросами изображения, поэтому нас интересует, как всё вышеизложенное отражается на его качестве.

Начнем с того, что выбор объектов для съемки сериала по большей части диктуется не художественными соображениями, а просто возможностью в них попасть за наименьшую плату. Художник-постановщик, который и отвечает, в первую очередь, за поиск интерьеров для съемки, ценится продюсером не за художественный вкус и мастерство, а за наработанные связи с риэлтерами, которые помогают ему быстро найти нужный и дешевый интерьер. Как правило, эти интерьеры случайны по характеру, конструкции, фактурам, обстановке, и дают мало возможностей режиссеру и оператору для создания достаточно эстетичной и выразительной картинки. Часто снимается просто болтливая актерская мизансцена, а не ряд выразительных кадров. Некоторые руководители телеканалов активно внедряют в сериалы «гламурный стиль» глянцевого журнала. В результате получается, например, что скромная учительница проживает в огромной квартире с дубовыми дверями и только что произведенным «евроремонтом».

Примерно то же самое происходит и с костюмами. Нет времени на их тщательный подбор и «обживание». Новые костюмчики сидят колом. А та же нищая учительница вдруг щеголяет в нарядах от Славы Зайцева. Или отчетливо видно, что герой впервые надел шинель только за пять минут до начала съемки. Особенно это раздражает в сериалах на историческую тему. («Дети Арбата», «Московская сага»)

Между тем, выразительная фактура, хорошо обношенные костюмы, тщательно отобранный реквизит, создавая запах подлинной жизни, ее атмосферу, в не меньшей степени, чем сюжетные перипетии и актерская игра, работают на художественную идею фильма, сообщая ему правдивую интонацию.

Из газеты: «МОСКОВСКАЯ САГА» ВЫЗЫВАЕТ НЕ ПРОСТО ТОСКУ, БУДУЧИ ПО ЖАНРУ, КОНЕЧНО, БРАЗИЛЬСКИМ МЫЛОМ, И НЕ ТОЛЬКО ПОТОМУ, ЧТО, В ОТЛИЧИЕ ОТ СКУЧНОГО И ПРАВИЛЬНОГО РОМАНА, ЗДЕСЬ ВСЕ БЫЛО ЛИПОЙ, КЛЮКВОЙ И ТУФТОЙ... ДЕЛО В ВОЗВРАЩЕНИИ ПАФОСА ИСТОРИИ ДЛЯ БЫДЛА». А «гламурное» изображение сыграло не последнюю роль в создании клюквы и туфты.

Натура для сериалов, как правило, так же выбирается случайно. При ее съемке, как и во всем сериальном производстве, не хватает времени, поэтому часто не только не удается снять тот или иной эпизод в нужном световом и погодном состоянии, но даже выдержать единый световой и погодный режим внутри этого одного эпизода.

Большинство операторов, снимающих сериалы видеокамерой, заблуждаются, думая, что видеокамера не позволяет снимать кадры с выразительным освещением, с глубокими тенями и яркими светами. Они боятся светотени, и заливают всю мизансцену общим равнодушным светом. Впрочем, быть может, их просто

подводит неизбежная торопливость. (Производительность труда на большинстве сериалов истощающе высока.) Исходя из собственного опыта, автор утверждает, что при некоторых, не слишком сложных ухищрениях, современная приличная цифровая видеокамера позволяет создать картинку, почти ничем не отличающуюся от пленочной.

Следует иметь в виду, что видеоизображение отличается от изображения, созданного пленочной камерой, излишней проработкой фоновых деталей. Они имеют тенденцию как бы «вылезать» на передний план. Поэтому нужно стараться снимать с максимально открытой диафрагмой и приглушать в случае нужды фоны правильно поставленным светом.

По тем же причинам не следует увлекаться широкоугольной оптикой, которая передает важное и второстепенное с одинаковой степенью резкости. И, кроме того, меняет пространственные соотношения, превращая, например, скромную современную квартиру в буржуазные апартаменты.

Вместе с тем, видеоизображение, вытаскивая второстепенное на передний план, не имеет достаточной разрешающей способности для достоверной передачи мелких подробностей, оно сглаживает фактуру предметов, одежды и лиц, придавая картинке стиль гляцевых журналов. Картинка делается не правдивой и лживой. Способ борьбы один – пытаться заставить художников и костюмеров тщательно, нарочито тщательно, прорабатывать фактуры.

Цифровое изображение преувеличивает насыщенность цвета. Это особенно опасно при случайности выбора объектов съемки. Цвет становится неуправляемым, вредным паразитом, работающим против драматургических задач, приближающим картинку, опять же, к стилистике гляцевых журналов. Если нет возможности выбрать или перекрасить объект по своему вкусу, единственное, что остается делать – уменьшить насыщенность цвета в видеокамере. Соответствующие функции имеются. И продолжить уменьшение насыщенности при обработке изображения в монтаже.

Торопливость сериального производства заставляет оператора, как правило, или полностью отказываться от сложно организованных движений камеры, или сводить их к минимуму. Ибо подготовка на натуре даже элементарной рельсовой панорамы длиной около 20 метров отнимает около часа съемочного времени.

Поэтому, чтобы сериальное изображение не превратилось бы в театральную невнятицу, стоит делать ставку на монтажное кино. Актерские сцены, снятые общим планом, в телевизоре, особенно старом, плохо читаются. Нюансы актерской игры пропадают. Стоит снимать крупнее. Чем больше планов удастся снять в одной сцене, тем живее будет складываться она в монтаже. Однако даже элементарная перестановка камеры на новую точку влечет за собой очередную трату времени. Некоторые постановщики сериалов пытаются использовать многокамерную съемку, которая резко сокращает возможности оператора в создании выразительного и единого светового рисунка. Свет, выставленный на одну точку, может совершенно не годиться для съемки с другой. Кроме того, работа с несколькими камерами влечет за собой удлинение времени репетиций. Так что нужно сто раз подумать, прежде чем пускаться в рискованный многокамерный эксперимент.

У читателя, прочитавшего только что обо всех сериальных сложностях и неприятностях, видимо, сам собой должен возникнуть вопрос к автору – стоит ли начинающему кинематографисту пускаться в сериальное приключение, если вдруг последует соответствующее предложение? Автор наивно полагает, что всякий, кто берется за работу в кино, озабочен, в первую очередь, художественным качеством своего бессмертного произведения и дорожит своей репутацией. Поэтому автор говорит: не стоит! Без некоторого опыта начинающий кинематографист почти неизбежно будет вынужден халтурить, чтобы только уложиться в отведенные ему сроки. Кто-то может решить: ладно, сейчас что-то слепо, пусть даже и халтуру, но зато меня узнают, и уж на следующей работе я выдам настоящий класс. Заблуждение! Халтура видна невооруженным глазом, в готовом фильме ее увидят даже те самые продюсеры, которые ее провоцируют. Она засасывает, входит в привычку, критерии, предъявляемые самому себе, снижаются, следующая работа, в результате, может и не состояться.

Однако, понимая, что молодые люди обладают, как правило, непобедимым авантюризмом и самоуверенностью, автор убежден, что многие из них не послушают предыдущих советов.

И тогда три самых последних. Автор умоляет авантюристов отнестись к ним со вниманием:

1. Залог даже минимального успеха – качественный сценарий.
2. Начинающему режиссеру сильно поможет оператор, обладающий некоторым опытом, а начинающему оператору – режиссер, который тоже уже что-то снял.
3. Закрывая договор на съемку сериала, постарайтесь оговорить в нем как можно больше своих прав на творчество.

#### ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

"Илья Авербах", автор текста Роза Копылова, "Искусство", 1987.

И. Авербах, "Голос", режиссерский сценарий.

И. Авербах, "Поэзия повседневности", "Искусство кино" №2, 1984.

М. Алпатов "Композиция в живописи", "Искусство", 1940.

"Антониони об Антониони", 1986.

Барро Жан Луи «Воспоминания для будущего». «Искусство», 1979.

Бенуа А.Н. "История русской живописи в 19 веке", "Республика", 1993.

"И. Бергман - статьи, рецензии, сценарии, интервью", "Искусство", 1969.

И. Бергман, "Латерна магика" 1989

А. Блок, Собрание сочинений.

М.Булгаков, "Театральный роман"

Гайто Газданов, "Возвращение Будды", "Феникс", Ростов на Дону, 2000.

И. Бунин, Собрание сочинений

А. Гербер, "Беседы в мастерской", 1981

М. Голдовская, "Павел Лебешев", 1985

А. Головня, "Мастерство кинооператора", 1995.

В. Горданов, "Записки кинооператора"; в этой же книге: материал Я. Бутовского о Горданове, 1973

Ф. Гукасян "Андрей Москвин", 1971

Д. Долинин, "Два фильма, или десять лет спустя" в сборнике "Экран 81-82".

Кшиштоф Кислевский "О себе". Литературная запись Дануты Сток, "Иностранная литература", 1998, № 11 и 12

Л. Косматов, "Свет в интерьере", 1973

Л. Косматов и Т. Тер-Гевондян, "Колорит фильма", 1981

Ю. Кузнецов, "Голландская живопись 17-18 веков в Эрмитаже", "Искусство", Ленинградское отделение, 1984.

Ю. Лотман, "Об искусстве", "Искусство - СПб", 1998.

Ю. Лотман, Ю. Цивьян, "Диалог с экраном", Таллинн, 1994.

М. Меркель, "Угол зрения" , 1980

А. Михалков-Кончаловский, "Парабола замысла", 1977.

М. Рива "Моя мать - Марлен Дитрих", Лимбус-Пресс, Петерб., 1998.

"Сеанс", журнал N10, 1995.

А. Тарковский, "Лекции по кинорежиссуре", изданы "Ленфильмом", 1989.

"Трюффо о Трюффо" - изд."Радуга", 1987.

Ю. Тынянов, "Поэтика. История литературы. Кино", 1977.

Р. Уайтсайд "О чем говорят лица", "Питер", 1997.

О. Уэллс, Статьи, свидетельства, интервью, 1975

С.Фрейлих, "Теория кино", 1992.

Иосиф Хейфиц "Пойдем в кино", "Искусство СПб", 1996.

А.Червинский, "Как хорошо продать хороший сценарий", 1993.

Ант. Чехов, Собрание сочинений.

Мих. Чехов, Литературное наследие, том 2, 1995.

"Что такое язык кино" - сборник статей, "Искусство", 1989.

В.Чумак, "Быть самим собой", "Искусство кино", №6, 1978

ФИЛЬМОГРАФИЯ ДМ. ДОЛИНИНА

оператор-постановщик:

"Собирающий облака" (короткометр.) - "Ленфильм" (Реж А. Игишев)

"Первая Бастилия" (совместно с А.Чечулиным) - "Ленфильм"(реж. М. Ершов)

"Республика ШКИД" (совместно с А. Чечулиным) - "Ленфильм"(реж. Г. Полока)

"Преодоление" (короткометр) - "Ленфильм" (реж. Ю. Клепиков)

"В огне брода нет" - "Ленфильм"(реж. Глеб Панфилов)

"Начало" - "Ленфильм"(реж. Глеб Панфилов)

"Мама вышла замуж" - "Ленфильм" (Реж. Вит. Мельников)

"Семь невест ефрейтора Збруева" (совместно с Ю. Векслером) - "Ленфильм" (Вит. Мельников)

"Сломанная подкова" (совместно с Е. Шапиро) - "Ленфильм" (С. Аранович)

"Моя жизнь" - телевизионный трехсерийный фильм - "Петрополь" (Викт. Соколов, Гр. Никулин)

"Не болит голова у дятла" - "Ленфильм" (Динара Асанова)

"Ключ без права передачи" (совместно с Ю. Векслером) - "Ленфильм" (Динара Асанова)

"Собака Баскервилей" - (совместно с В.Ильиным) телевизионный двухсерийный фильм "Петрополь" (Иг.

Масленников)

“Ханума” - телевизионный двухсерийный фильм - “Петрополь” (Г. Товстоногов)

“Чужие письма” - “Ленфильм” (Илья Авербах)

“Объяснение в любви” - двухсерийный, “Ленфильм” (Илья Авербах)

“Фантазии Фарятова” - двухсерийный телевизионный, “Петрополь” (Илья Авербах)

“Голос” - “Ленфильм” (Илья Авербах)

“Шурочка” - “Ленфильм” (Иосиф Хейфиц)

“Огни” - “Ленфильм” (С. Шустер)

После перерыва:

“Охота на Золушку” - студия “Панорама” - 1999, двухсерийный телевизионный, пилот сериала (Нийоле Адоменайте).

“Собственная тень” - “Ленфильм”, “Ален” - 2000 год ( О. Наруцкая)

"Монологи об Илье Авербахе" - 49мин. ("Илья Авербах. Объяснение в любви" - вариант 38 мин.) - 2003 год. (Н. Адоменайте, Дм. Долинин)

“Красное небо” - “Дар-фильм”, 2004. (В. Огородников)

«Эшелон» - сериал, 2005 (Н.Адоменайте, Дм.Долинин)

режиссер-постановщик

“Три года” - (совместно со Ст. Любшиным) двухсерийный, телевизионный - “Мосфильм”, телеобъединение, 1980. (сценарий А. Александров, оператор М.Агранович, композитор Артемьев)

“Сентиментальное путешествие на картошку” - “Ленфильм”, 1986 (сценарий А. Смирнов, оператор В. Иванов, композитор В. Черницкий)

“Виктория” - студия “Петрополь”, 1987. (сценарий А. Червинский, оператор Л. Колганов, композитор Г. Банщиков)

“Убегающий август” - “Ленфильм”, 1989.(сценарий А. Гребнев, А. Эфрос, оператор Л. Колганов, композитор Г. Банщиков)

“Мы странно встретились” - студия “Панорама” СПб, 1990. (сценарий А. Гельман, оператор Л. Колганов)

“Миф о Леониде” - “Ленфильм”, 1991. (сценарий П. Финн, оператор Л. Колганов, композитор Г. Банщиков)

“Колечко золотое, букет из алых роз” - “АКВ”, “Ленфильм”, “Лентелефильм” - 1994. (сценарий Д. Долинин, оператор Л. Колганов, композитор Г. Банщиков)

"Монологи об Илье Авербахе" - 49мин. ("Илья Авербах, объяснение в любви" - вариант 38 мин.) - 2003 год. (Сценарий и постановка Н. Адоменайте, Дм. Долинин.)

«Эшелон» - сериал, 2005, совместно с Н. Адоменайте.

© Copyright: Дмитрий Долинин, 2009

Свидетельство о публикации №1911150403