

ВИСЛАВ СТРАДОМСКИЙ

СНИМАЕМ ЛЮБИТЕЛЬСКИЙ КИНОФИЛЬМ

ПЕРЕВОД С ПОЛЬСКОГО И КОММЕНТАРИИ И. Б. ГОРДИЙЧУКА

WIESLAW STRADOMSKI

KRECIMY FILM AMATORSKI

CENTRALNA PORADNIA
AMATORSKIEGO RUCHU ARTYSTYCZNEGO
WARSZAWA 1968

МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1975

778.3 С 83

ОТ АВТОРА

Страдомский Вислав.

С 83 Снимаем любительский кинофильм. Пер. с польск. и коммент. И. Б. Гордийчука. М., «Искусство», 1975.

128 с. с ил. (Б-ка кинолюбителя).

Книга дает необходимые сведения о постановке и съемке любительских фильмов. В ней рассматриваются основы и методы работы, постановочные и съемочные приемы. Рассчитана на широкий круг кинолюбителей.

32304-170

С-----136 — 75

025(01) — 75

778.3

Издательство «Искусство», 1975 г.

ОТ АВТОРА

Кино — искусство, возникшее на основе современной цивилизации с ее быстрым ростом техники, — явление особенное, с богатым будущим.

Сергей Эйзенштейн характеризовал искусство кино как новую разновидность искусства, спаявшую в одно органическое целое и живопись с драмой, и музыку со скульптурой, и архитектуру с танцем, и пейзаж с человеком, и зрительный образ с произносимым словом.

Воздействие кинематографа пропорционально количеству его зрителей и любителей. Собираясь около сотен тысяч киноэкранов, разбросанных по всему миру, миллиарды зрителей испытывают влияние кинематографа на свое мировоззрение, взгляды, вкусы и привычки.

Изображение, являющееся основой кинематографа, обладает силой очарования. Это, очевидно, происходит потому, что человек 90 процентов сведений и впечатлений о внешнем мире получает при помощи зрения и только 10 процентов другими способами. Кроме того, люди больше верят тому, что видят, чем тому, что слышат.

Помимо достоинств эстетического характера кинематограф заключает в себе большие информационные и познавательные возможности. Этим объясняется все более широкое его использование для просвещения и фиксации различных событий и явлений.

Можно ли после этого удивляться, что искусство кинематографа привлекает с каждым годом все большее количество энтузиастов, которые не удовлетворяются одним созерцанием, а хотят использовать кино как средство выражения своих собственных мыслей и чувств.

Наряду с профессионалами, работающими в кинематографии и достигающими разных результатов с точки зрения художественной и общественной, имеется масса любителей, занимающихся кинематографом в свободное от работы время. Они используют кинокамеру для выражения собственных впечатлений, наблюдений, точек зрения, которыми хочется поделиться с другими. Кинолюбителей на свете миллионы, и их творчество — явление со всех точек зрения замечательное.

Свободные от экономической зависимости профессионалов и влюбленные в свое увлечение, которому отдают каждую свободную минуту, кинолюбители снимают картины, часто имеющие ценность только для круга своих близких, но некоторые из них идут дальше, выдвигают более широкие темы, успех которых заключается в их общественной значимости; встречаются и любители, поднимающие большие проблемы, решая их действительно художественно.

Зрители многих фильмов кинолюбителей, отмеченных на внутренних и международных конкурсах и фестивалях, видят большой труд и изобретательность, вложенные в создание этих произведений, отличительной чертой которых является выбор интересных тем и художественность решений. Эти фильмы часто не уступают произведениям профессиональных кинематографистов, работающих в хороших производственных условиях.

Наша творческая кинолюбительская семья на мировом фоне выглядит с каждым годом все лучше. Значительное количество польских любительских фильмов привлекло внимание на международных фестивалях, проходящих ежегодно в разных странах пяти континентов. Многие из них получили награды и дипломы.

Результаты могли быть еще лучше, если бы не трудности, с которыми встречаются наши любители, делающие первые шаги на неизвестном и трудном пути искусства кинематографа. Основная трудность заключается в недостатке литературы, которая могла бы быть помощником начинающему кинолюбителю в сложных проблемах кинематографии, процессах съемки, выборе тем, технических и постановочных средств.

Большинство книг для кинолюбителей основное внимание уделяет чисто техническим вопросам, разбирая особенности узкоплёночной съёмочной и проекционной аппаратуры, условия ее использования. При этом художественные приемы и их применение в киноискусстве рассматриваются только отрывочно и попутно.

Настоящая книга должна дать читателям необходимые сведения о постановке и съемке любительских фильмов. При этом они будут приведены в последовательности, соответствующей очередности работ. Рассматриваются главным образом основы и методы работы, постановочные и съёмочные приемы. Оборудование и технические средства не описываются, так как они известны из других книг.

ГЛАВА I. ВЫБОР ТЕМЫ

Что снимать? Вопрос, который часто задает себе человек, имеющий кинокамеру. Почти каждый понимает, что выбор интересной и актуальной темы в значительной мере определяет результат. Можно смело сказать, что хороший фильм — это в первую очередь интересный, хорошо разработанный сценарий, это удачно выбранная тема.

В профессиональном кинематографе тема будущего фильма обычно связана с его назначением и определяется соображениями программного характера и необходимостью окупить затраты. Последнее обстоятельство решающее, а его выполнение зависит от выбора темы, способа ее разработки, таланта и профессиональной квалификации постановщиков и актеров, а также технического качества фильма.

Для кинолюбителя основным являются возможности, которыми он располагает для осуществления своих кинематографических замыслов. Это — наличие нужной аппаратуры, помощников и товарищей, на которых можно опереться при работе над фильмом, средства для покрытия расходов, связанных с постановкой, и, безусловно, умение, необходимое для реализации задуманной темы.

Круг тем для любительских фильмов очень широк. Однако человек с камерой должен всегда помнить, что решающим в выборе темы является возможность ее успешного изобразительного решения средствами кино. Тема, требующая большого сопроводительного текста или сложного диалога, невыгодна для фильма, и от нее лучше отказаться. Наоборот, положительным отличием темы будет ее внутренняя динамичность. Статика противопоказана кинематографу, так как он является «царством движения», как писал К. Иржиковский в своей «Десятой музе». Учтя все сказанное, можно выбирать тему для любительского фильма.

СЕМЬЯ НА ЭКРАНЕ

Традиционная область интересов кинолюбителя — *семейный фильм* — находится у самых истоков любительского кинематографа, вытекает из желания запечатлеть в движении людей и события, непосредственно связанные с владельцем узкоплёночной камеры. К сожалению, такой фильм из-за отсутствия необходимой кинематографической квалификации и не критического подхода автора в большинстве случаев хорошо воспринимается только близкими родственниками и кажется «кошмаром» для всех посторонних.

В то же время семейный фильм таит в себе такие потенциальные возможности, которые при правильном использовании могут способствовать созданию картины, не только удовлетворяющей автора, но и безусловно интересной для широкого круга зрителей. Вопреки мнению скептиков, этот вид фильмов, неизвестный в профессиональном кинематографе, имеет все данные, чтобы стать равноправным среди других жанров

любительских кинокартин.

Вот несколько примеров использования семейной среды для съемки интересного и полезного фильма.

Раньше всего это круг вопросов, связанных с психологией ребенка, с его умственным развитием и реакцией на различные явления окружающего мира. Имея постоянный контакт с ребенком и удачно используя свои наблюдения, можно сделать фильм интересный и для других родителей и воспитателей.

Для реализации такой темы нужна некоторая общая подготовка в области психологии, но она полезна вообще каждому воспитывающему ребенка.

Дальше идет педагогический фильм, фиксирующий методы воспитания. Многие семьи имеют в этой области кое-какие собственные достижения.

Неисчерпаемым источником тем этого плана является домашняя работа женщин или детские игры, снятые незаметно скрытой камерой. Особенно это относится к маленьким детям, умеющим создавать около себя воображаемый, фантастический мир, когда кусок палки становится грозным мечом или ружьем, а деревянный обрубок — автомобилем. Возможностей тут много, и результаты могут быть сенсационные.

ОТПУСК С АППАРАТОМ

Очень популярен среди кинолюбителей также *туристско-краеведческий фильм*. Поездки в период отпусков охотно используются для съемки таких фильмов. Кроме того, они отличаются тем положительным свойством, что большинство съемок проводится не в помещении, а на природе. При этом отпадают хлопоты, связанные с искусственным освещением, реквизитом и актерами.

Однако и в этом случае мало иметь только киноаппарат с соответствующими приспособлениями — нужно еще найти разнообразные пейзажи, интересные архитектурные сооружения, имеющие историческую или художественную ценность, и, безусловно, интересное содержание и построение самого фильма, чтобы он не был простым набором ничем не связанных между собой планов.

Кроме интересного замысла и правильной разработки темы важным составным элементом фильма является хорошее фотографическое изображение, подчеркивающее красоту снятых объектов и выделяющее их характерные черты. При этом нужно помнить о пластических возможностях светотени, обогащающих изображение при соответствующих углах падения солнечных лучей. Равномерное, яркое освещение затушевывает фактуру и делает пейзаж мало интересным.

Особенно благоприятным материалом для краеведческих фильмов является пеший, велосипедный, автомобильный и водный туризм. Само передвижение, перемена мест подсказывают ряд простых драматургических решений, а частая смена пейзажа предлагает съемочные планы, которые только нужно старательно отобрать. Множество очаровательных уголков страны с разнообразной растительностью и животным миром, большое количество старых построек, интересных городов и поселков ожидает внимательных наблюдателей, которые снимут их на киноленту и покажут съемки другим, вызвав тем самым у многих желание посетить эти места. Кроме того, в нашу эпоху, когда все очень быстро изменяется, такие фильмы через некоторое время приобретут значение исторических документов.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ

Кинолюбителям, склонным к наблюдениям и имеющим энергичный характер, можно рекомендовать заняться одним из интереснейших жанров в кино — *документальным*. Однако нужно помнить, что он одновременно является и одним из самых трудных. Для работы в этом жанре кинолюбитель должен уметь быстро осмыслить и уловить то или иное событие окружающей жизни. Они могут быть представлены в публицистической, очерковой или любой другой форме. Во всех случаях документальный жанр требует глубокого знания предмета и ясности замысла.

События в общественной жизни, политике, культуре, народном хозяйстве, быте, разыгрывающиеся вокруг нас, служат богатым источником тем для таких фильмов, которые могут быть интереснее многих игровых картин.

Естественно, что о пригодности той или иной конкретной темы следует судить по возможности выразить ее изобразительными средствами кино с минимальным использованием сопроводительного текста. Наиболее удачны случаи, когда изобразительный материал может быть усилен соответствующими звуковыми эффектами (звук работающих машин, шум большого города, случайно звучащая мелодия и т. д.). Такой фильм полнее отражает действительность.

Заслуживает внимания сфера бытовых проблем, в которых в настоящее время происходят существенные перемены, связанные с новым укладом общественных отношений и экономики в нашей стране. Любое из таких явлений, отражающее перемены в условиях жизни и социальных отношениях, заслуживает показа в кинофильме. Отрицательные явления могут быть вынесены на суд общественности средствами кино.

Только от одного нужно предостеречь кинолюбителей, желающих разработать одну из упомянутых тем. Остерегайтесь схематизма и банальности в трактовке выбранной темы. Такие фильмы никому не нужны, и никто не захочет их смотреть. Помните, что большей частью недостаточно зарегистрировать сами явления, так как редко случается, что они содержат собственную внутреннюю драматургию, которая может связать в одно

композиционное целое снятый материал при простой хронологической фиксации событий. Такими исключительными событиями с достаточной внутренней драматургией могут быть, например, какие-то катастрофы — наводнение, большой пожар и т. д.; снятые последовательно, они будут иметь целостность законченного кинорассказа. В большинстве случаев нужно предварительно еще до начала съемок продумать и разработать концепцию фильма.

Одной из форм документального фильма является *кинохроника*. Она складывается из коротких фрагментов снятого изображения, фиксирующих наиболее интересные моменты событий, наблюдаемых оператором-кинолюбителем. Областью таких наблюдений может быть местность, где он живет, предприятие, где работает. Чаще всего это касается общественной жизни и большого количества людей. Такие местные любительские хроникальные съемки обычно пользуются вниманием городской общественности, которая любит посмотреть, «как это получилось на пленке».

ИССЛЕДОВАНИЕ, ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ И ПРОСВЕЩЕНИЕ

В своем всестороннем развитии кинематограф стал также инструментом для научных исследований, средством популяризации знаний и способом распространения просвещения. Благодаря специфическим особенностям он часто незаменим в научной работе, когда киносъемка позволяет осуществить ряд исследований и регистрировать проводимые испытания.

В просветительской и популяризаторской деятельности значение кинематографа становится все более важным, а его использование в этих областях все более широким. Сложилось это в результате ряда причин, и в первую очередь благодаря удобству обобщения средствами кино существа явлений, которые могут быть донесены до зрителя с минимальной затратой времени при одновременном сохранении полной достоверности и однозначности восприятия.

Нет ничего удивительного, что и это свойство кинематографа охотно используется кинолюбителями. Многие из них применяют кинокамеру как средство для популяризации интересующей их области знания. Поле для такой деятельности чрезвычайно обширно.

Для ученых, занимающихся естественными, техническими и некоторыми общественными науками, кинокамера может быть важным помощником в исследовательской работе. Примеры такого успешного использования киносъемок можно наблюдать на различных научных конгрессах, где подобные фильмы демонстрируются с большой пользой и встречаются зрителями с неизменным интересом.

Особое внимание стоит обратить на инструктивные фильмы, в создании которых большое поле деятельности открывается для членов кино клубов и киностудий при промышленных предприятиях. Инструктивные фильмы могут играть существенную роль в обучении производственного персонала предприятий и повышении квалификации работников. В таких фильмах необходима точность и ясность изложения какого-нибудь технологического процесса или метода производства в сочетании с нужными обобщениями. Все это достигается использованием в фильме соответствующих изобразительных средств и приемов. Наиболее существенной и частой ошибкой является растянутость и хаотичность изобразительного материала. Постановщик такого фильма, если он сам не является хорошим специалистом по теме картины, должен работать в тесном контакте с соответствующим специалистом-профессионалом, совместно с которым должна быть разработана вся необходимая предварительная документация и в дальнейшем найдено оптимальное изобразительное решение.

МУЛЬТИПЛИКАЦИЯ

В любительских условиях съемка *мультипликационных фильмов* носит обычно экспериментальный характер. Классическая мультипликация с рисунками на целлулоиде отдельных фаз движения не находит применения из-за большой трудоемкости и стоимости. Только профессиональные киностудии, располагающие необходимыми средствами, оборудованием и кадрами квалифицированных специалистов, могут позволить себе братья за производство мультипликационных фильмов. Кинолюбитель, интересующийся рисунком, должен найти для этого вида произведения доступный ему способ мультипликационной съемки.

Очень подходят для этой цели вырезанные рисунки, съемка которых осуществляется путем последовательной укладки очередных фаз движения и их покадровой съемки. При просмотре на экране создается впечатление движения этих рисунков. Естественно, такой способ требует предварительного выполнения соответствующих съемочных проб для подбора необходимого темпа движения и нахождения общей гармонии. Это типично любительский способ, когда сделать фильм может даже один человек, если он умеет выполнять все необходимые операции. Характерно, что этот принцип производства мультипликационных фильмов иногда применяется и в профессиональной кинематографии, что является результатом желания некоторых творческих работников быть единственными авторами фильма.

Благодатным материалом для мультипликационных фильмов являются также всякого рода куклы. Они очень подходят для создания различных киносюжетов, предназначенных для детской аудитории.

Как уже говорилось, в области мультипликации имеются неограниченные возможности для экспериментирования, для творческой инициативы тут нет границ. Результаты могут быть сенсационными, а

иногда, хоть это и звучит парадоксально, даже неожиданными для самих авторов. Так, на одном из международных конкурсов любительских фильмов по разделу мультипликации высшая награда была присуждена картине с достаточно глубоким интеллектуальным содержанием, в которой «актерами» были... обыкновенные стальные скрепки для бумаги.

А МОЖЕТ, ЧТО-НИБУДЬ С ФАБУЛОЙ?

Рассмотрение жанра *художественных фильмов* умышленно оставлено на самый конец. Естественно, что этот вид фильмов заманчив для каждого кинолюбителя, который видит в кинотеатрах много художественных игровых картин и сам хочет испробовать свои силы на этом поприще, по не представляет себе всех опасностей, ожидающих его в этом интересном деле.

Начнем со сценария, который должен быть не только оригинальным по своему замыслу, но и простым в постановке, доступным для производственных возможностей кинолюбителя.

Большую трудность представляет актерский коллектив художественного фильма. Пригласить профессиональных актеров, умеющих играть перед кинокамерой, любители, как правило, не могут. Для работы же с непрофессиональными актерами нужно режиссерское умение, уверенность в себе и навыки в обращении с людьми.

Кроме того, постановка художественного фильма требует работы большого состава съемочной группы и точного распределения обязанностей. На съемочной площадке необходимо следить за многими элементами обстановки и действия, что требует слаженной работы хорошо сработавшейся между собой съемочной группы.

В художественных фильмах часто необходимо применение синхронной со съемкой изображения записи речи и соответствующих звуковых эффектов, а кинолюбители редко располагают необходимым для этого специальным оборудованием. Аналогичные трудности встречаются кинолюбители и при необходимости выполнения последующего озвучения, записи диалогов и других видов звукового сопровождения, записываемых под уже снятое изображение. Расхождение в синхронности изображения и звука, которое, например, имеет место при записи на обычном несинхронизированном магнитофоне, может иногда совершенно неожиданно полностью исказить намерения постановщика. Следует помнить, что современный кинозритель приучен не только к звуковому кино, но и к фильму, выполненному без каких-либо технических ошибок. Всякие нарушения синхронности затрудняют наблюдение за развитием событий, портят настроение зрителя и восстанавливают его против просматриваемого фильма.

Художественный фильм требует больших финансовых затрат, связанных с организацией самих съемок, увеличенным расходом киноплёнки, сложности проведения синхронных съемок и озвучения.

Только приняв во внимание все сказанное, можно браться за постановку художественного фильма; только при большом желании и изобретательности, хорошем знании всех тайн киноремесла и наличии таланта можно попытаться счастья в этом виде кинематографа. Желательна, однако, осторожность, чтобы затраченный труд не пропал даром, а разочарование при слабом результате не отбило охоты к дальнейшему творчеству.

Вот несколько советов, которые можно дать на основе результатов удачных и неудачных экспериментов:

1. Лучше выбирать тему художественного фильма, опираясь на собственные наблюдения в хорошо знакомой среде, избегая литературных ситуаций и внешних эффектов.

2. Действие основывать на несложных ситуациях без развитых побочных линий; при этом проводить его в естественной обстановке, имеющей привлекательные черты (красивая архитектура, интересные интерьеры).

3. Исполнителей подбирать в соответствии с их действительным жизненным положением и способностями. Так, пусть студент играет студента, рабочий — рабочего, старик — старика, а ипохондрик — ипохондрика.

4. Особенно привлекательным игровым направлением для любительского фильма являются бурлески, комедии и различные сюжеты с участием детей и зверей.

5. Не старайтесь подражать профессиональным фильмам или внушенным ими образам, помня всегда разницу в техническом, организационном и финансовом обеспечении постановки профессионального и любительского фильма.

6. Следите за старательной подготовкой литературного сценария, разработкой режиссерского сценария, отработкой съемочных эпизодов, проведением монтажа и озвучения. Не жалейте времени на постановку, ее тщательное продумывание и проведение. В любом случае не спешите. В противном случае лучше не браться за съемку художественного фильма.

ГЛАВА II. СО СЦЕНАРИЕМ ИЛИ БЕЗ НЕГО?

Постановке каждого фильма предшествует подготовка сценария. Только хроникальные темы, выполняемые на основе простой регистрации событий в их естественной последовательности, обходятся без сценария, его заменяет съемочный план, отражающий в общих чертах основы той или другой хроникальной темы.

Во всех остальных случаях написание сценария является первым и основным этапом в создании фильма. Попытки кинолюбителей снимать фильмы без сценария, на основе импровизации, чаще всего кончались плачевно.

В первый период появления кинематографа маленькие фильмы видового характера снимались без написанного сценария. Перед установленным неподвижно киноаппаратом актеры выполняли порученные постановщиком задания. При этом они не заботились о каких-либо драматургических или композиционных тонкостях. Речь шла только о наибольшей подвижности и забавных ситуациях. Все происходило главным образом на одном расстоянии, при котором все актеры были видны с одного положения кинокамеры, что позволяло не думать о последующем монтаже. Если все было снято без технических неполадок, то фильм был готов для показа в иллюзионе или световом театре сразу после окончания съемки и лабораторной обработки. Так работали братья Люмьер и Мельес — первые кинолюбители.

Однако с течением времени искусство кино развивалось, расширялись его изобразительные средства, углублялось содержание фильмов. Искусство кинематографа стало таким же емким, как литература, а по мнению некоторых, оно даже обогнало ее, имея в своем арсенале слово, изображение и различные технические трюки. «В кино нет невозможных вещей» — стало его основой. Кинематограф как самостоятельное и независимое искусство, произведения которого имеют законченную композиционную цельность, требует, чтобы каждая тема, прежде чем быть преобразованной в кинопроизведение, была разработана в деталях на бумаге. Сценарий является чем-то вроде архитектурного проекта будущего здания, красота и совершенство которого должны быть осязаемы уже в самом проекте.

На современном этапе развития киноискусства уже нельзя обходиться без этой основной подготовительной работы.

Известный французский режиссер Рене Клер считает, что проблема сценария является первостепенной. Поэтому свои сценарии он готовит очень тщательно, предусматривая все до мельчайших деталей.

Споры о том, является ли сценарий литературным произведением или нет, кажутся уже анахронизмом. Литература как классическая, так и второразрядная часто становится материалом для сценариев, подвергаясь иногда существенным переработкам, вызываемым специфичностью кинопроизведений и ограниченностью времени показа [Киносеанс не должен превышать отведенного для него времени, так как просмотр фильма связан со значительным напряжением внимания. Излишне длительный сеанс утомляет зрителя и вызывает усталость. Оптимальная длительность показа художественного фильма составляет 90 мин. Только в редких случаях она может быть удвоена. Любительские художественные фильмы, как правило, рассчитаны на 15 — 20 мин.].

Очень редко, но все же бывает, что оригинальный киносценарий отличается существенными литературными достоинствами. Для будущего фильма литературная форма сценария и его стиль не имеют никакого значения. Сценарий не предназначен для чтения. Он своего рода полуфабрикат. Только фильм, поставленный на основе сценария, становится самостоятельным произведением искусства. Сценарий является драматургически построенным описанием содержания будущего фильма, содержащим все элементы, определяющие изобразительный и звуковой ряд.

ПРИНЦИП ДВУХ «К» (КОНЦЕПЦИЯ И КОНСТРУКЦИЯ)

Структура каждого кинопроизведения должна опираться на определенную *концепцию* и *конструкцию*, которые в свою очередь должны быть точно predetermined сценарием.

Выбрав тему, нужно найти наиболее целесообразный способ ее решения в фильме. Без такой концепции интересная и ценная тема может быть погублена.

В кино, как в любом искусстве, форма играет чрезвычайно важную роль, но она не должна доминировать над содержанием. Только единство содержания и формы, их взаимосвязь, равновесие между ними и содружество могут дать необходимый художественный результат.

В основе творческой концепции обычно находится некоторое общее намерение, склоняющее постановщика к работе именно над этой темой и воплощением ее в виде фильма. Ответы на два вопроса позволят уточнить взгляд на облик задуманного произведения:

1) что и зачем хочет сказать постановщик будущему зрителю; или какой цели должно служить задуманное кинопроизведение?

2) как это намерение осуществить и какими выразительными средствами воспользоваться для придания фильму большей привлекательности?

Концепция является как бы первопричиной, из которой потом рождается форма кинопроизведения.

Следующий этап в подготовке сценария — это разработка конструкции, объединяющей содержание в единое целое. Задача конструкции — сохранить все в равновесии и гармонии. Основную роль тут играет систематизация киноматериала в определенном логическом порядке в соответствии с требованиями драматургии и кинематографической фотогеничности [Под этим термином следует понимать пластические особенности объектов съемки].

Конструкция в противоположность концепции может быть иногда творческим приемом; она является только элементом, упорядочивающим готовый, но еще сырой материал, раньше всего в процессе монтажа фильма. Чаще это относится к ряду документальных фильмов, для которых нельзя предварительно подготовить сценарий из-за невозможности предвидеть развитие событий. (Это также полностью относится к событийным киножурналам.)

Подготавливая сценарий документального или научно-популярного фильма, в котором будет использован

сопроводительный текст, необходимо предусмотреть это в сценарии, чтобы обеспечить взаимосвязь изображения и звука, помня всегда о примате в кинематографе первого над вторым. На стадии сценария сопроводительный текст разрабатывается в общем виде, а детальная его доработка выполняется после монтажа изображения.

В игровом художественном фильме каждый кадр должен быть обоснован в единстве действия и художественной концепции. Он требует продуманной композиции и тщательного определения всех находящихся в нем деталей.

Нарушение этой основы, даже в небольшом фильме такого рода, может вызвать смысловые противоречия или привести к необходимости переделок.

СОЗДАНИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО СЦЕНАРИЯ

Построение фильма подчиняется общим для любого драматургического произведения законам. Драматургическая структура действия должна развиваться по восходящей линии до кульминационного момента, являющегося ключевым для содержания произведения. Начинается произведение чаще всего с завязки действия, определения его места и времени. В фильме это обычно представление главных героев или ознакомление с территорией, на которой будут развиваться дальнейшие события.

Классическим примером выполнения этих задач является начало известного японского фильма «Голый остров». Первый план, снятый, очевидно, с вертолета, показывает небольшой скалистый остров, окруженный водами морского залива. Плавное приближение камеры к поверхности выявляет суровость острова. Под конец плана видны мужчина и женщина, несущие по круче тяжелые железные ведра с водой. Это единственный способ орошения высоко лежащего клочка земли, служащего источником существования бедной японской семьи, живущей на маленьком острове. Действие всего фильма разыгрывается на этом острове и представляет борьбу за существование его немногочисленных обитателей.

После экспозиции наступает очередь завязки конфликта и развития действия, в которых будут выявлены отношения между главными персонажами. Возникают ситуации, приводящие к постепенному нарастанию напряжения и все более заинтересовывающие зрителя. В отдельных случаях могут происходить неожиданные повороты действия, изменяющие ход событий с целью намеренно дезориентировать зрителя и захватить его врасплох неожиданным оборотом ситуации. Вскоре после этого, однако, конфликт обычно приобретает первоначальное направление.

Кульминационный момент является главным для завершения действия, это может быть какая-либо катастрофа или решение основной проблемы фильма. И тут наступает одно из труднейших мест сценария — как закончить фильм, чтобы последний аккорд прозвучал достаточно сильно и надолго оставил впечатление. При этом нельзя продлить действие, так как после кульминационного момента происходит падение внимания зрителя и наступает естественная психологическая реакция ожидания конца. Вместе с тем окончание должно быть мягким и деликатным. Последние кадры фильма часто определяют художественный уровень картины и степень таланта ее создателя. Следует обратить внимание на то, как заканчиваются фильмы Де Сики, Феллини, Бергмана, Антониони и других выдающихся режиссеров.

При написании сценария нужно пользоваться простым конкретным языком, избегать описаний литературного характера и не излагать мысли героев. Эти последние в исключительных случаях могут быть даны в виде так называемого *внутреннего монолога* — голосом героя на экране.

Литературный сценарий может быть написан и в виде последовательно расположенных пронумерованных эпизодов и сцен с указанием содержания, существа действия, его места, обстановки и состава участников. В профессиональной кинематографии применяется также форма киноновеллы, являющейся литературной основой сценария. Это последовательное описание содержания с приведением диалогов. Для сценарной комиссии ее чтение удобнее, чем читка сценария.

Формируя в сценарии действие, необходимо обратить особое внимание на непрерывность и логичность развития событий. Фабула должна быть полностью насыщена действием, так как только в этом случае могут быть вызваны определенные эмоции у публики. Зритель, наблюдая действие на экране, должен, не теряя внимания, следить за течением событий, и у него не должны возникать вопросы: кто, что и для чего. Единственным исключением из этого правила могут быть фильмы детективного характера, когда вызов сомнений у зрителя является специальным приемом.

Компонуя сценарий, его делят на эпизоды и сцены. Сцена является группой кадров, объединенных единством места и времени действия (за исключением действий, протекающих в параллельном монтаже). Эпизод складывается из нескольких сцен и составляет определенный драматургически законченный фрагмент фильма.

Наибольшей опасностью для качества будущего фильма является подгонка фабулы к определенным тенденциям. Это чаще всего дает плачевные результаты. Таким способом уже не раз губились эффектные замыслы и хорошие темы, а вместо них появлялись схематичные неубедительные образы. Наиболее удачным выходом из положения является умение находить связь между действием и отдельными фактами. Затем нужно добиваться, чтобы образы начали жить собственной жизнью. Этого можно достичь, когда на экране есть кусок настоящей жизни.

В литературном сценарии отражается также звуковая сторона будущего фильма. Она делится на диалоги и

всякого рода звуковое сопровождение. Музыкальные элементы являются делом второстепенным и к их разработке приступают только после окончания монтажа фильма. Исключения составляют музыкальные произведения, непосредственно связанные с самим действием или из него вытекающие. В этих случаях их место в фильме должно быть точно установлено, а изобразительный ряд соответственно под них подогнан.

Задачей звукового сопровождения является усиление воздействия на зрителя всего видимого им на экране.

Диалог в современном фильме является компонентом равноправным с изображением, но он не должен доминировать в происходящем действии. Диалог будет единым с изображением, удачным и полным выразительности, если он правильно сочетается с изображением, которое его предваряет и подготавливает. Диалог тем лучше, чем он лаконичнее [В фильме «Безмолвие» И. Бергмана диалог сведен к изредка высказываемым единичным суждениям. Только в одной сцене обмен мнениями немного живее — она является кульминацией фильма. Р. Ламорис в фильме «Красный шар» идет еще дальше: он вообще исключил диалог. Воздействие на зрителя таких фильмов от этого не уменьшилось. В них еще больше содержание сконцентрировалось в изображении.], чем правильнее подходит к изображению, чем больше приближается к обычной разговорной речи без риторических украшений. Автор, пишущий сценарий, должен уметь видеть и слышать его содержание на воображаемом экране и строго критически его корректировать. Не следует работать над литературным сценарием без хотя бы общего знакомства с кинематографическими методами и техникой постановки фильмов. Чем это знакомство будет глубже и всестороннее, тем сценарий будет лучше и кинематографичнее.

Известную помощь в разработке сценария и проверке его кинематографической пригодности может дать проведение анализа темы и действия, содержащегося в сценарии по следующей схеме:

- 1) эпизоды записываются в драматургической последовательности;
- 2) определяется задача каждого эпизода;
- 3) эпизоды делятся последовательно на сцены;
- 4) ставятся задачи для этих сцен;
- 5) уточняется характер персонажей, участвующих в действии;
- 6) определяется цель введения каждого персонажа фильма.

После выполнения такого анализа можно оценить точность разработки сценария, его конкретность и логичность, убедиться, что герои и их действия соответствуют поставленным задачам. При этом имеется возможность сделать необходимые поправки и устранить ошибки в драматургии фильма. Такой анализ хорошо выполнить по прошествии некоторого времени после написания сценария, чтобы иметь хоть небольшую временную перспективу.

СЦЕНАРНАЯ ДОКУМЕНТАЦИЯ

Написанию сценария всегда предшествует так называемая *сценарная документация*. Что же это такое?

Даже в простейшей теме мы имеем дело с массой разнородных элементов, тесно связанных с существом задуманного фильма. Если в литературном произведении при соблюдении полной реалистичности можно как-то замаскировать отсутствие некоторых деталей и обстоятельств, зная, что читатель сам дополнит недостающее, то в фильме этого сделать не удается. Представляемые на экране детали должны быть такими же, как соответствующие им предметы в действительности.

При написании сценария на какую-либо тему нужно быть компетентным в этой области и заботиться о деталях и их реалистичности. Это требует соответствующего изучения предмета, ознакомления с фактами и обстоятельствами, связанными с темой фильма. Обеспечение реалистичности будущего кинематографического образа является задачей первостепенной важности. Особое значение это имеет в документальных, научно-популярных, инструктивных фильмах и вообще во всех случаях, когда нужно передать реальную действительность, не допуская фальши. Любая фальшь была бы непростительной ошибкой постановщика. С этой точки зрения необходимо изучение среды, которая будет показана в будущем фильме, ознакомление с объектами съемки, на которые будет направлен объектив. Тщательное изучение среды и анализ результатов будут материалом для дальнейшей сценарной обработки. Тогда можно будет кое-что скорректировать, усилить.

Личные наблюдения имеют большое значение в работе каждого постановщика фильмов. Кино, как уже говорилось, искусство универсальное, охватывающее многие стороны жизни и выражающее ее в разных аспектах и качественных формах. Богатство наблюдений бесценно для постановщика. Сколько отличных кинематографических замыслов родилось на основе наблюдений окружающей жизни. Нужно только всегда смотреть широко открытыми глазами на то, что делается вокруг.

ГЛАВА III. РЕЖИССЕРСКИЙ СЦЕНАРИЙ

Казалось бы, что после написания литературного сценария и тщательной его проработки можно приступить к съемкам задуманного фильма. Что может этому помешать, если уже готов на бумаге его проект? Однако до первой «хлопушки» [Здесь и далее даются ссылки на комментарии, помещенные в конце книги.] на съемочной площадке еще далеко.

Литературный сценарий точно определяет только наши творческие замыслы, их направление, разрабатывает

конструкцию, в которой будет воплощена выбранная тема. Однако чтобы перевести это на язык кино, нужна еще дальнейшая работа.

Прежде чем сценарий станет настоящим проектом фильма, должен быть сделан еще один этап работы, в результате которого появится *режиссерский сценарий*, или описание изобразительной и звуковой сторон будущего фильма. Если сценарий мы сравнивали с архитектурным проектом будущего здания, режиссерский сценарий можно сравнить с техническим или рабочим проектом, в котором каждая деталь уже точно привязана к определенному месту с уточнением окончательных пропорций и взаимосвязи элементов.

Режиссерский сценарий — это как бы фильм на бумаге. Имея такую бумагу в руках, можно спокойно вести наше строительство — снимать фильм.

Режиссерский сценарий готовит режиссер часто вместе с оператором. Так как работа режиссера и оператора тесно связаны, то совместная разработка режиссерского сценария имеет ряд преимуществ. На этом этапе они могут спокойно обсудить структуру будущего фильма, уточнить форму, трактовку образов, стиль. А в период съемок такие уточнения заняли бы много времени не только у режиссера и оператора, но и у всей съемочной группы, что привело бы к увеличению стоимости фильма и вызвало бы снижение авторитета обоих постановщиков, так как, приступая к съемке, они обязаны точно знать, чего хотят.

Естественно, что не всегда следует трактовать режиссерский сценарий как совершенно неизменный документ.

Как и в каждом искусстве, сам творческий процесс содержит элементы импровизации. Может случиться, что в процессе съемок неожиданно возникает лучший вариант решения данного эпизода, придающий ему благодаря оригинальности особый блеск. Отказаться от такой мысли только ради рабского следования готовому сценарию было бы с художественной точки зрения ошибкой. Многие выдающиеся режиссеры лучшие эпизоды своих фильмов создали благодаря таким импульсивным импровизациям. А некоторые, пользуясь высоким профессиональным мастерством и тонкой интуицией, ставили этим способом целые фильмы или их отдельные фрагменты. Однако это относится к исключениям.

В работе кинолюбителя тщательная разработка режиссерского сценария не только облегчает съемку фильма, но и помогает избежать многих неприятных неожиданностей. Кинолюбитель не имеет основательной профессиональной подготовки, большого опыта, соответствующего умения вести себя на съемочной площадке, где необходима полная концентрация внимания и умение управлять происходящим. Он должен компенсировать это старательностью в подготовительном периоде и особенно при разработке режиссерского сценария.

Режиссерский сценарий свидетельствует о подготовке постановщика к съемкам. Если он тщательно и правильно разработан, то монтаж фильма не представляет никаких трудностей.

ОСНОВНЫЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА КИНО

Прежде чем заняться рассмотрением формы режиссерского сценария и его разработкой, необходимо познакомиться с основными выразительными средствами кинематографа.

За время своего существования искусство кинематографии создало собственные, достаточно обширные выразительные средства. Их характер определился главным образом особенностями восприятия человеком окружающего мира. Некоторые же из выразительных средств кино явились следствием особых возможностей, предоставляемых кинематографической техникой и оптикой киносъемочной камеры.

Эти средства и приемы, складывающиеся в четкую систему правил, имеют конкретное назначение, определенные случаи применения и воздействие на зрителя, ими нужно умело пользоваться.

К основным изобразительным средствам можно отнести: кинематографические планы, переходы между планами, кадрами и эпизодами, точки зрения кинокамеры и ее движения. Выразительные функции в фильме выполняют также организация времени, пространства и монтаж.

Важнейшим подразделением киноизображения является план, определяющий характер изображения в композиционном смысле. Выражается он в отношении главного объекта к фону и является результатом изменения расстояния между кинокамерой и объектом съемки. Смена планов является следствием особенностей человеческого восприятия.

Для выяснения, что такое план и каково его значение в кинопроизведении, можно провести следующий эксперимент: наблюдая уличное движение, обратите внимание на механизм своего восприятия. Вы сразу заметите, что в зависимости от того, что нас в данный момент интересует, мы осматриваем всю перспективу улицы или небольшой ее участок. А иногда мы смотрим, например, только на подъезжающий к остановке автобус, его номер, выходящую из него женщину или даже только на ее лицо, глаза.

Такие куски изображения, снятые кинокамерой, и есть планы различной величины — крупности. Как из этого следует, применение тех или других планов делается с целью обратить внимание зрителя на важнейшие для развития действия элементы, поведение его участников или детали окружения.

Очередность расположения планов зависит от логической связи развивающегося действия.

Выделяют три основных типа планов: общий, средний и крупный.

Более детальное деление действия включает следующие разновидности планов (рис. 1):

общий — охватывает полностью место действия, в котором действующие лица являются мелкими

элементами, расположенными на общем фоне;

полусредний — человек занимает в нем всю или почти всю высоту кадра, фон значительно ограничен;

средний — люди видны до колен;

укрупненный — человек снят по грудь;

крупный — лицо человека полностью заполняет кадр;

деталь — часть лица или предмета.



Общий



Полусредний



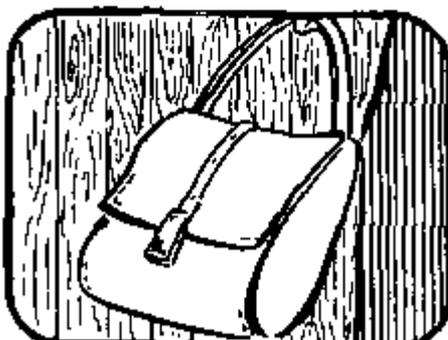
Средний



Укрупненный



Крупный



Деталь

Рис. 1. Кинематографические планы

Естественно, что такое деление планов имеет место, когда снимается человек. В некоторых документальных или научно-популярных фильмах эти пропорции будет диктовать не фигура человека, а другой главный объект фильма. Правильность применения соответствующего плана имеет большое значение для композиционного единства фильма и его выразительности.

А вот характеристика отдельных планов и примеры их наиболее частого применения.

Общим планом большей частью пользуются для показа места действия, для ознакомления с ним зрителя. Таким общим планом начинается и заканчивается большинство фильмов. Эффектное использование общего плана часто встречается в разных приключенческих фильмах, например в сценах погони. Он позволяет легко устанавливать пространственные и размерные соотношения между отдельными элементами в кадре.

Общий план благодаря большому количеству видимых в нем элементов требует от зрителя разделения внимания на много деталей и поэтому должен быть достаточно длинным. Именно по этой причине нельзя часто применять общий план, так как может появиться утомительное для зрителя впечатление монотонности.

Полусредний план применяется достаточно редко, главным образом как переходный между общим и средним или укрупненным планом. В помещениях он применяется иногда как вводный план или когда нужно показать большое количество действующих лиц (эпизоды танца, драки, переход из одного помещения в другое

и т. д.). Полусредний план помогает также при желании перенести внимание зрителя с фона на героя.

Средний план является основным в игровых актерских фильмах. Он показывает людей до колен или до пояса. Так обычно мы видим человека, когда находимся рядом с ним и ведем разговор. В художественных фильмах этот план применяется достаточно часто, например при сопровождении персонажа, при параллельном или фронтальном проезде, в диалогах между героями, в сценах, где актеры сидят, и т. д. На среднем плане хорошо видна жестикация и мимика лица. Поэтому он часто используется в сценах спора, в которых важно сохранить и подчеркнуть некоторые особенности игры актеров.

Для концентрации внимания зрителей служит введение следующих планов. Первый из них, называемый *укрупненным*, выделяет из группы персонажей важнейший в данный момент действия. Такой план значительно лучше, чем средний: он позволяет следить за мимикой лица человека, подчеркнуть его состояние. Укрупненный план охотно применяют постановщики в ситуациях психологического характера. Часто именно в этом плане мы видим целующиеся пары. Не следует, однако, применять его слишком часто.

В еще большей степени концентрирует внимание зрителя так называемый *крупный план*. С точки зрения эмоциональной — это самый важный план в психологических кульминационных моментах. Его часто используют и в информационных целях, показывая надписи, часы, календарь, записки, указатели дорог и т. д.

Соединяя укрупнения с общим или полусредним планами, благодаря мгновенному изменению пропорций достигается впечатление шока. Этот важный выразительный элемент можно удачно использовать в отдельных ситуациях. Например, неподвижный статичный персонаж и мгновенно возникающие быстрый жест или гримаса лица — крупно.

В документальных и научно-популярных фильмах укрупнение применяется для перенесения внимания зрителя с целого на его отдельные части или элементы. В современных фильмах охотно прибегают к укрупнению человеческих лиц, строя на этом иногда целые сцены. Это в равной степени находит применение в игровых художественных и документальных картинах. Увеличенное до размеров больше натурального человеческое лицо становится как бы главным «местом» разыгрывающихся событий, естественно, психологического характера.

Деталь в художественных фильмах применяется не очень часто. Этот план охотно использовался в немых кинокартинах как концовка информационного или символического характера: открытый в крике рот, плачущие или удивленные глаза, карикатурный нос. Этот план отлично подходит для передачи красоты женского лица, подчеркивания специфических физических особенностей человека. В фильмах об искусстве он переносит внимание с общей композиции на детали произведения. Используемый достаточно часто в фильмах о природе, позволяет рассмотреть, например, детали тела насекомого, элементы растения, минерала. Отлично подходит для создания настроения, особенно состояния беспокойства (движущаяся ручка двери, курок пистолета, острие ножа).

Выбор соответствующего плана определяется функцией кадра, задуманным его психологическим воздействием. Нецелесообразно было бы, например, показать двух спокойно разговаривающих между собой мужчин на общем плане. В этом случае напрашивается применение одного из более крупных планов: крупного, укрупненного или среднего. В приведенной ситуации каждый наблюдатель, заинтересовавшийся подобным разговором между знакомыми или незнакомыми людьми, старается находиться к ним возможно ближе. И задача кинооператора сводится к получению такого изображения, каким его хотел бы видеть своими глазами зритель. А кем же является зритель в кинотеатре, как не наблюдателем того, что происходит на экране.

Эпизоды с динамическим действием полным движением требуют большого пространства, т. е. общего или полусреднего плана. Укрупнения в таких эпизодах могут быть перебивкой, делающей лучше видимыми переживания участников событий.

В то же время кадры, показывающие задумавшегося человека, требуют крупного или укрупненного плана. По мере приближения к кульминационному моменту действия такие планы применяются все чаще.

Обычно при переходе от кадра к кадру постепенно увеличивают или уменьшают масштаб изображения соответственно приведенной выше последовательности съемочных планов.

При мгновенных резких изменениях масштаба, как уже говорилось выше, у зрителя создается впечатление удара, и этот прием может применяться только как намеренный драматургический эффект. Нормально принятым переходом от кадра к кадру является применение смежных между собой по масштабу планов.

Иногда развитие действия и его естественная логичность оправдывают соединение даже общего плана с крупным, так что это не нарушает спокойного хода действия в целом.

Полная плавность, маскирующая смену планов, получается в результате внутрикадрового движения, когда актеры, участвующие в действии, приближаются к камере или удаляются от нее, естественно изменяя характер плана. В этом случае за исходный принимается план, в котором начинает действие главный герой данной сцены, сосредоточивающий на себе внимание. В соответствии с его положением относительно кинокамеры определяют очередные планы до конца кадра.

Также и наезд, выполняемый при помощи тележки или трансфолятора², дает постепенную смену планов в их последовательной градации. Возможности подвижной композиции привели к тому, что современные постановщики фильмов применяют во многих случаях вместо резаного монтажа внутренний, главным образом при помощи соответствующего движения кинокамеры.

Следующим важным выразительным средством в киноискусстве являются *переходы между смежными кадрами, сценами и эпизодами*. Соединения кадров должны делаться незаметным для зрителя способом. Любая

неточность в выборе вида соединения планов мешает плавному восприятию изобразительного повествования, поэтому, подготавливая режиссерский сценарий, необходимо тщательно обдумать соединение кадров, и прежде всего момент окончания действия в одном и продолжение его в следующем кадре.

Плановым соединением кадров достигается непрерывное и последовательное восприятие развития действия, соответствующее развитию событий в одно время и в одном месте. Современный кинематограф, используя разработанный ранее изобразительный язык кино, делает попытки изменения времени действия применением резаного монтажа. Однако этот прием может быть использован только в отдельных случаях.

Часто способом акцентирования изменения времени действия является соединение кадров наплывами. Такое наложение изображений создает впечатление прохождения некоторого отрезка времени. Кадры, предназначенные для наплывов, должны быть, как правило, скомпонованы из одинаковых по масштабу планов. Наплыв может осуществляться на протяжении от 16 до 48 кадров, т. е. в течение 1 — 3с.

Обычно в профессиональной кинематографии эффект наплыва выполняется лабораторным способом при печати фильмокопии путем наложения конца одного плана на начало последующего при предварительном соответствующем ослаблении совмещаемых концов. В любительских условиях этот эффект можно получить, выполняя с двойной экспозицией съемки частей изображения, накладываемых друг на друга. Это требует применения киносъемочного аппарата, позволяющего производить обратную отмотку киноплёнки с подсчетом количества кадров. В конце плана, подлежащего соединению с последующим планом при помощи наплыва, нужно во время съемки выполнить «затемнение», а после обратной перемотки киноплёнки начать съемку следующего плана, накладываемого на предыдущий, «из затемнения».

Фильмы обычно начинаются «из затемнения» и кончаются «затемнением». Эти приемы, вызывающие появление изображения из ничего и потом его исчезновение, становятся для фильма своего рода рамой. «Затемнение» и «из затемнения» применяются также как форма разделения между эпизодами и, реже, между сценами. «Затемнение» однозначно символизирует окончание чего-то целого, а «из затемнения» — его начало.

Этот прием используется для разделения событий, разыгрывающихся в различных местах или в разное время. Не следует, однако, применять его излишне часто, помня, что такой прием ослабляет темп действия. Вместе с тем он может быть полезен, когда нужно дать зрителю короткую паузу для размышления.

Как и «наплывы», кинолюбители выполняют приемы «в затемнение» и «из затемнения» в процессе киносъемки, соответственно пользуясь диафрагмой объектива. Время «затемнения» может быть разным. Оно каждый раз зависит от назначения приема и ритма монтажа. Например, при окончании фильма обычно применяется длительное «затемнение». Иногда при переходе можно ограничиться только «затемнением», начиная после него следующий план сразу без выхода «из затемнения».

Для обозначения перемены места действия может применяться так называемая «смазка». Это очень быстрая панорама, при которой изображение настолько размывается, что невозможно даже узнать контуры предметов, что аналогично естественному процессу, когда человек быстрым поворотом головы мгновенно переносит взор с одного объекта на другой.

Длительность такой быстрой панорамы не должна превышать нескольких кадров (не более 20). Выполняется она киноаппаратом в конце плана, непосредственно после окончания которого должна произойти смена места действия. В кинохронике этот прием может выполнять роль перебивки между смежными темами.



Ф1. На общем плане можно познакомить зрителя с топографией места действия и ввести большее количество действующих лиц

Редко применяемым приемом разделения является «шторка». Она может быть выполнена при использовании на киноаппарате соответствующего компендиума с маско-держателем. Шторка соединяет изображения, не имеющие между собой непосредственной связи. Ее простейший вид — это вертикальная или горизонтальная линия, как бы стирающая предыдущее изображение и одновременно выявляющая следующее. Она должна передвигаться соответственно с движением объекта в кадре. Шторка не связана с каким-либо

явлением в естественном зрительном восприятии человека, что делает ее в большинстве случаев мало-пригодной. Шторку можно применять при полностью условных изображениях.



Ф2. Полусредний план позволяет наблюдать за действием, в котором принимает участие значительное количество людей



Ф3. Полусредний план выполняет иногда функции общего плана, показывая зависимость происходящего действия между людьми

Нерезкость изображения может в некоторых случаях служить выразительным средством, используемым при переходах. Например, в фильме об архитектуре можно переходить от одной детали к другой, расфокусируя изображение, переводить в нерезкость изображение в конце плана и вновь делать его резким в начале следующего. Однако общий период нерезкости должен быть очень коротким, чтобы не стать утомительной для зрителя паузой.

Кроме технических способов соединения отдельных кинематографических изображений существуют переходы ассоциативного характера. Изобразительные ассоциации и аналогии становятся одним из художественных элементов ведения киноповествования.

Для объяснения этой выразительной формы воспользуемся следующим примером: герой, мечтающий о путешествиях, наблюдает за вьющимися в небе птицами. Благодаря счастливому стечению обстоятельств его мечты сбываются. На экране летящая стая журавлей, и в следующем кадре герой сам летит на самолете в далекие края.

Благодаря такому приему перемена места, в котором находился герой, и времени, когда это произошло, осуществлена не банальным способом. Естественно, при условии использования оригинальных метафор. Количество и качество таких находок говорят о художественном уровне произведения, свидетельствуют о таланте и умении его автора.



Ф4. Партнеров мы чаще всего видим в среднем плане, позволяющем наблюдать за их жестикуляцией и мимикой



Ф5. Этот план дает возможность показать жестикуляцию и мимику актеров, а также детали обстановки

На основе аналогий можно соединять между собой сцены, используя сходство различных предметов, объектов, ситуаций как в изобразительной, так и в звуковой части. Например, при посредстве диалогов или музыкальных мотивов.

РАЗРАБОТКА РЕЖИССЕРСКОГО СЦЕНАРИЯ

Кинофильм складывается из кадров, сцен и эпизодов. Чем являются эпизод и сцена, говорилось в предыдущей главе, посвященной разработке литературного сценария.

Кадр — это наименьшая динамическая единица фильма (в отличие от наименьшей статической единицы, которой является кадрик), это кусок фильма, снимаемый непрерывно от момента включения камеры до ее остановки. Снимаемый или съемочный кадр несколько длиннее того, который будет вращен на экране после монтажа фильма (этот кадр называют *монтажным*).

Разрабатывая режиссерский сценарий, действие делят на кадры, которые, будучи соответственно соединены между собой, должны дать ясное, последовательное изобразительное повествование. Способ деления фильма на кадры обусловлен кинематографической спецификой, выбранным стилем, а также общей композицией. Продолжительность отдельного кадра определяется длительностью представленного в нем действия. Короткие кадры убыстряют действие, а длинные — приближают его продолжительность к действительной.



Ф6. Крупный план ярче передает психологические переживания актера



Ф7. Компонировать в кадре лежащих людей лучше всего по диагонали, что позволит избежать искажений

Приступая к разработке режиссерского сценария, нужно иметь точное представление об изобразительном характере будущего фильма. Описанное в сценарии содержание должно найти наилучшее кинематографическое изобразительное решение.

Режиссерский сценарий пишется по следующей форме: номер очередного кадра, каким планом он должен быть снят, содержание кадра, характер и содержание звукового сопровождения (диалог или сопроводительный текст, музыка, шумы), замечания о применении различных технических средств при съемке и т. д. В большинстве режиссерских сценариев указывается также длина кадра. Это очень полезно для определения общего метража фильма, а также для сохранения нужного темпа. При синхронных съемках длина кадра определяется длительностью диалога, включая и имеющиеся паузы, в кадрах без текста — путем исчисления предполагаемого времени протекания действия в каждом отдельном кадре. Полученное время пересчитывается в метры киноплёнки, соответствующие применяемой узкоплёночной системе кинематографа — 16- и 8-мм или «Супер-8»³.

Для каждого кадра нужно выбрать наиболее подходящий для него план и масштаб съемки. Решающим в этом является выразительность кадра и необходимость передачи каких-либо содержащихся в нем сведений. Выбирая план для кадров в документальных фильмах, необходимо учитывать содержание и пространственные

свойства объектов съемки, исключать изобразительно неинтересные фрагменты.



Ф8. Нерезкость второго плана подчеркивает его временную несущественность, концентрируя внимание зрителя на первоплановом действующем лице



Ф9. Перспектива с «птичьего полета» позволяет легко ознакомиться с местом действия большим количеством участников



Ф10. Кадр, снятый снизу, усиливает монументальность фигуры, подчеркивая одновременно фактуру неба



Ф11. Умело выбранный фон хорошо характеризует место действия



Ф12. Соответствующий реквизит и костюмы актеров определяют время действия

В части, относящейся к описанию содержания кадра, необходимы обобщения, так как сценарий не должен разрастись до размеров объемистого тома, в который нужно будет вчитываться на съемочной площадке. Это не нужно еще и потому, что постановщик, так или иначе, имея «в голове» свой будущий фильм, пользуется описанием содержания кадра только как своего рода конспектом. Нелишним, однако, будет отмечать в описании, какие лица выступают в кадре, какой используется реквизит. Эти элементы облегчают подготовку снимаемого кадра [Прошу читателей не смешивать понятия «кинокадр» в значении поля зрения, охватываемого объективом киносъёмочной камеры, и «снимаемый кадр» в значении места и содержания съемки.]. Вместе с тем второстепенные детали жестов отмечаются без уточнений, их окончательная разработка производится на

съемочной площадке с учетом индивидуальных особенностей актеров, исполняющих роли.



Ф13. Разделение планов видно благодаря соответствующему освещению



Ф14. Освещение должно выявлять фактуру фона, создавая одновременно соответствующее настроение



Ф15. Умело используя естественные источники освещения, можно достигнуть интересных композиционных решений



Ф16. Характер освещения подчеркивает глубину снимаемого пространства.

Насколько комментарии в сценарии в большинстве случаев могут носить приблизительный характер, настолько текст должен быть окончательно и детально отработан.

Звуковое и шумовое сопровождение обычно вытекает из самого действия, поэтому обозначение его целесообразно в тех случаях, когда это не вытекает однозначно из самого существа изображения в кадре. Однако выделяются места, в которых должна звучать музыка.

Разрабатывая режиссерский сценарий, естественно следует помнить о его рабочем назначении. Он должен облегчать работу при постановке фильма и предупреждать упущения существенных деталей в снимаемом кадре. Как пример построения режиссерского сценария приведем последнюю сцену из сценария фильма А. Вайды «Пепел и алмаз», относящегося к наиболее выдающимся достижениям польской кинематографии последнего двадцатилетия.

Написанный И. Анджиевским и А. Вайдой сценарий существенно отстает от литературного оригинала. Много нитей повести, и не только побочных, но и ряд персонажей, не нашли места в сценарии. Некоторые эпизоды подверглись переформированию. В сценарии появились новые, достаточно значимые для выразительности фильма сцены. К ним относится и предпоследняя сцена в сценарии — символический полонез, который танцует утром в первый день после окончания войны развеселившаяся и подвыпившая компания.

Для сравнения литературного и режиссерского сценариев приводим соответствующие фрагменты.

Литературный сценарий

«70. МацеК идет какое-то время по улице, потом сворачивает в поперечную, такую же узкую и тихую. Остановился. На расстоянии нескольких десятков шагов видит перед собой трех идущих посередине мостовой солдат с автоматами. Мгновенно поворачивается. Слышит за собой окрик: «Стой!» От угла улицы его отделяет один шаг. Крепче обхватив одной рукой портфель, другой инстинктивно тянется в пальто за револьвером. И в этот момент сильный удар в спину сдавил дыхание. Дергается. Как сквозь туман слышит приглушенные выстрелы. Выпускает портфель, падает на землю. Видит над собой большой бело-красный флаг.

71. Железнодорожный вокзал. Перрон. Много ожидающих с вещами. Сидят, дремлют.

Из толпы выходит Кристина. Торопливо идет, осматриваясь.

На перроне появляется дежурный по движению. Далеко в глубине виден прибывающий поезд. Кристина нетерпеливо оглядывается. Наблюдает за выходом на перрон. Громкоговоритель объявляет поезд на Варшаву. Бегут опаздывающие.

Поезд подходит к станции.

72. Один из солдат поднимает портфель. Второй стоит на коленях около лежащего и торопливо обшаривает карманы пальто. Потом расстегивает пальто.

«И что?» — спрашивает третий, стоящий недалеко с автоматом. Стоящий на коленях вынимает из кармана пиджака документ и подает товарищу. Тот просматривает его и кладет в карман. Первый из солдат в это время вытряхивает на мостовую содержимое портфеля: пижама, грязная рубашка, мыло... Все трое смотрят друг на друга.

«Холера», — бормочет стоящий на коленях.

Наклонился над лежащим. Жив еще. Глаза открыты, но уже уходят в глубину, затягиваются мглой.

«Человек, — говорит с жалостью, — человек, зачем убежал?»

73. «Громы и молнии!» гремит могучий голос. — «Оркестр!» «Приветствовать день!»

При гулких звуках полонеза в полумраке вслед за жестикулирующим Котовичем и Сиффертом между столиками движутся пары в направлении к выходу. За ними на некотором расстоянии толпятся официанты и возбужденные смеющиеся судомойки.

Оркестр гремит, фальшивя всеми инструментами. Один Люлек играет на рояле без ошибок, но с такой силой, будто хочет его разломать.

Ритм, ритм, ритм делает свое. Пары вытягиваются в длинное шествие, немного как марионетки, вздрагивая и наклоняясь, двигаются одна за другой, одинаковые в движениях, смотрящие вперед невидящими глазами.

Постепенно с движением полонеза и спешащей за ним толпой все приближаются к выходу, зал пустеет. Когда зал уже полностью опустел, между столиками вдруг появляется Пененжек, помятый и растрепанный, еще пьяный, несмотря на несколько часов сна, на заплетающихся ногах, жестикулируя в ритм полонеза, кривляясь и гримасничая, марширует по опустевшему паркету вслед за всеми.

Те уже в вестибюле. Светает ясный день. Старый, едва дер жащийся на ногах от усталости, гардеробщик торопливо открывает настежь дверь. Танцующие под звуки все отдаляющегося оркестра сонно выходят во двор.

День обещает быть отличным. Небо прозрачное, голубое, на горизонте слегка затянуто розовой дымкой.

Воздух чистый и холодный. Рыночная площадь пуста.

Котович минуту в восхищении:

«Великолепно! Небывало!»

Вдруг кричит во весь голос: «Да здравствует Польша!»

Секунду длится тишина. Пара голубей вспорхнула с крыши гостиницы. Потом очень далеко, где-то между обгоревших руин заблудившееся эхо отвечает: «Польша!»

Режиссерский сценарий

Сцена 94. Натюра. Улица.

Кадр 319. Укрупненный. 3 метра. Хельмицкий стоит неподвижно. Смотрит еще раз на часы. Медленно двигается на аппарат.

Кадр 320. Полусредний. 4 метра. Перспектива улицы. Далеко в глубине стоят два солдата, курят. В кадр входит Хельмицкий. Замечает их, двигается вправо. Выходит из кадра. Солдаты стоят, не обращая на него внимания.

Кадр 321. Средний. 3 метра. Перекресток улиц. В кадр входит Хельмицкий. Идет от аппарата.

Кадр 322. Укрупненный. 2 метра. Угол дома. Хельмицкий выходит из-за него. Мгновенно останавливается.

Кадр 323. Общий. 5 метров. На расстоянии нескольких десятков шагов от себя Хельмицкий видит трех солдат с автоматами, идущих по середине улицы.

Кадр 324. Укрупненный. 3 метра. С движения. Хельмицкий быстро отворачивается. Крепко обхватывает одной рукой портфель. Другая инстинктивно тянется за револьвером.

Голос за кадром: «Стой!»

Кадр 325. Полусредний. 10 метров. В этот момент сильный удар сдавливает ему дыхание. Падает на колени. Дергается, роняет портфель.

Слышны выстрелы и стук подкованных сапог.

(Аппарат быстро опускается вниз.) Над стоящим на коленях развевается огромный бело-красный флаг. Хельмицкий старается подняться, но падает на землю. Кадр 326. Средний немного сверху. 10 метров. Хельмицкий лежит на спине неподвижно. В лужах воды отражается небо и высоко развевающийся флаг.

Сцена 95. Железнодорожный вокзал

Кадр 327. Средний. 20 метров. Перрон вокзала. Масса советских солдат в полном снаряжении. Гражданские с чемоданами и тюками. (Аппарат движется, приближаясь к Кристине до укрупненного плана.) Кристина беспокойно осматривается. В глубине, за ее спиной, проходит по-езд. Это транспорт орудий в чехлах. На открытых платформах сидят солдаты. Кристина оглядывается. Пар паровоза заслоняет ее лицо.

Играет гармошка.

Сцена 96. Натура. Улица.

Кадр 328. Укрупненный. 3 метра. Один из солдат обыскивает карманы талты Хельмицкого. Вынимает завядшие фиалки, отбрасывает их в сторону.

Кадр 329. Средний. 7 метров. Хельмпцкий лежит на спине. Около него три солдата. Один из них обыскивает портфель. Выбрасывает поочередно на мостовую: пижаму, грязную рубашку, мыло. Первый вынимает из кармана пиджака документ, подает товарищу. Тот просматривает и прячет в карман. Все трое смотрят друг на друга.

Солдат второй: «И что?»

Солдат, стоящий на коленях:

«Холера!»

Кадр. 330. Укрупненный. 5 метров. Солдат нагибается над лежащим Хельмпц-ким. Тот еще жив. Глаза открыты, но уже уходят в глубину, затягиваются мглой.

Солдат третий: «Человек, зачем убежал?»

Сцена 97. Павильон. «Монополь», танцевальный зал.

Кадр 331. Общий. 15 метров. Котович гремит могучим голосом.

Котович: «Громы и молнии!» «Оркестр!» «Приветствовать день!»

При гулких звуках полонеза, в полумраке вслед за жестикулирующим Котовичем и

Сиффертом двигаются пары между столиками в направлении к выходу. За ними на некотором расстоянии толпятся официанты и возбужденные смеющиеся судомойки. Кадр 332. Средний. 4 метра. Оркестр гремит, фальшивя всеми инструментами. Только один пианист колотит по роялю без ошибок и с такой силой, как будто хочет его разломать.

Фальшивые

звуки

Кадр 333. Средний (на аппарат). 15 метров. Ритм, ритм, ритм делает свое. Пары вытягиваются в длинное шествие, немного как марионетки, вздрагивая и наклоняясь, движутся одна за другой, одинаковые в движениях, смотрящие перед собой стеклянными невидящими глазами. Медленно в темпе полонеза, вместе с движущейся за ними толпой приближаются к выходу. Зал пустеет. Когда зал уже полностью опустел, между столиками вдруг появляется Пененжек, помятый и растрепанный, еще пьяный, несмотря на несколько часов сна, на заплетающихся ногах, жестикулируя в ритм полонеза. В руках держит бело-красный флажок. Марширует по опустевшему залу вслед за другими.

Пепенжек поет: «Польша для нас воскресла!»

Кадр 334. Средний. 5 метров. Они идут через зал первыми к выходу. Мигает люстра, которая сонно светила танцующим бесконечное количество раз.

Сцена 97. Интерьер. Выход из гостиницы «Монополь».

Кадр 335. Средний. 7 метров. Уже в гардеробе. Старый гардеробщик торопливо открывает настежь дверь. Танцующее шествие выходит на площадь. Их встречает ясное утро.

Сцена 98. Натура. Рыночная площадь перед «Монопольем».

Кадр 336. Общий. 2 метра. День обещает быть отличным. Воздух чистый и холодный. Площадь пуста.

Слышен только далекий оркестр.

Оркестр умолкает.
Кадр 337. Средний. 6 метров. Котович останавливается. Полонез. Стоит Котович: «Великолепно! минуту в восхищении. Вдруг во весь голос кричит. С крыши срывается стая Небывало!» Котович: «Да голубей и пролетает над головами стоящих. здоровствует Польша!»

Кадр 338. Общий. 2 метра. Противоположная сторона рыночной площади — сожженные дома.

Эхо повторяет: «Польша».

Кадр 339. Общий. 12 метров. Грязная дорога. Плоский ландшафт. Вербь. Пустынное место.

Эхо повторяет: «Польша».

Конец

Интересно, что в приведенном фильме последняя сцена сценария не является последней сценой фильма. Фильм заканчивается смертью Мацека Хельмицкого. Эта перестановка последних сцен уже во время монтажа фильма была сделана с целью перенести финальный акцент с метафорической сцены полонеза на полную трагического красноречия сцену смерти молодого человека.

ЧТО ТАКОЕ МОНТАЖНЫЙ ПЛАН?

После окончания съемок игрового художественного фильма, если в съемочном периоде были сделаны отступления от режиссерского сценария, что привело к увеличению количества кадров или к изменению формы и содержания запланированных ранее, нужно упорядочить перечень кадров, в соответствии с которым будет подбираться и монтироваться снятый материал. Такой монтажный план похож на режиссерский сценарий с той только разницей, что текст, шумы и музыка помещены в особых графах для облегчения ориентации при звуковом оформлении фильма.

Монтажный план делается также в тех случаях, когда съемка производилась без сценария, что бывает во многих событийных документальных фильмах. План составляется после тщательного ознакомления со всем снятым материалом и определения основной концепции монтажа фильма (отсюда и название — *план монтажа фильма*). Такой план будет служить существенной помощью и при создании фильмов, основанных на использовании архивных материалов, старых фильмов или кадров, снятых для других картин, но почему-либо неиспользованных.

Монтажный план — это перечень кадров, составленный в том порядке, в котором эти кадры должны быть расположены в фильме. Такой план ускоряет работу по монтажу, предохраняет от ошибок, позволяет ориентироваться в форме будущей картины, а в последующем облегчает написание текста и озвучение.

ГЛАВА IV. ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЙ ПЕРИОД

Имея готовый режиссерский сценарий, можно сказать, что «кабинетный» этап работы над фильмом закончен. Теперь пришла очередь организационной работы, связанной с подготовкой всего, что необходимо для начала съемок.

Какие это приготовления?

Раньше всего нужно обеспечить себе возможность пользоваться необходимыми видами киноаппаратуры и приспособлений. Важнейшим, естественно, является киносъемочный аппарат. От его качества и дополнительного оснащения зависит многое, однако, работая в любительских условиях, не следует преувеличивать эти требования. Как показал опыт кинолюбительской работы в нашей стране, много отличных съемок и фильмов, отмечавшихся высокими наградами на конкурсах и фестивалях в Польше и за границей, было сделано примитивной съемочной аппаратурой. С другой стороны, многие состоятельные кинолюбители, располагающие современной съемочной аппаратурой, представляют на конкурс слабые фильмы, которые отклоняются на первом же туре. Афоризм, что наилучшая техника не может заменить таланта и находчивости, в полной мере подтверждается и в этом случае.

Дополнительное оснащение съемочной камеры зависит от характера предстоящих съемок и может состоять из объективов различных фокусных расстояний, компендиума, светофильтров, запасной кассеты, приставки для кадровых съемок и т. д.

Если кинокамера имеет электропривод, следует подумать о запасной батарее или аккумуляторе, чтобы не остаться с неработающим аппаратом из-за разряженного аккумулятора. Перерыв в съемках по такой на первый взгляд мелочной причине может стоить большого дополнительного времени для подготовки повторной съемки, особенно когда работает большая съемочная группа и сложен снимаемый эпизод.

В стадии подготовки нужно также определить, на какой киноплёнке будет сниматься фильм. Негативная киноплёнка в любительской практике используется не очень часто из-за более высокой стоимости ее лабораторной обработки, включая проявку негатива, печать позитивной копии для монтажа, монтаж негатива по рабочей копии и изготовление экранной копии со смонтированного негатива. Использовать ее можно только при съемке на 16-мм киноплёнку. 8-мм негативная киноплёнка вообще не выпускается. Из обрабатываемых киноплёнок имеется на выбор несколько сортов разной светочувствительности. Выбор одного из них зависит от

характера съемок и намеченного изобразительного решения будущего фильма.

Необходимое количество киноплёнки зависит от предполагаемого метража фильма. Абсолютным минимумом будет двойное количество по отношению к полезному метражу готовой картины. Следует также учитывать расход киноплёнки на монтажные захлесты, засвеченные концы и съемку дублей или повторение отдельных кадров, которые по разным причинам не удались с первого раза. Количество дублей в художественных фильмах больше, чем в документальных, так как приходится повторять ряд актерских эпизодов, которые должны быть отработаны во всех деталях и отвечать требованиям постановщика.

Некоторые научно-популярные фильмы также требуют применения более высокого, чем 1 : 2, коэффициента расхода киноплёнки. Например, фильмы из жизни животных, съемки для которых часто являются охотой с кинокамерой. Видя в визире животное, нельзя снять палец с пусковой кнопки, так как неизвестно, в какой момент спрячется наш «актер» и не окажется ли то, что мы поймаем в данный момент, лучшим кадром во всей картине. А тем временем 16-мм киноплёнка проходит через аппарат со скоростью 11 м/мин.

Для съемок с искусственным освещением обычно используют киноплёнки наивысшей светочувствительности, так как приходится считаться с трудностями получения прожекторов и ламп для освещения снимаемого объекта.

Только немногие клубы могут себе позволить иметь собственный парк осветительного оборудования. Оно достаточно дорого, тяжело и неудобно в транспортировке. Кроме того, требует профессионального обслуживания при ремонте и подключении к электрическим сетям, особенно при больших мощностях. По этим причинам кинолюбители большей частью должны ограничиваться применением для освещения различных типов зеркальных и других ламп накаливания, которые устанавливают на легких портативных штативах-опорах по две или четыре штуки.

Перед началом работы следует узнать, на какую силу тока установлены предохранители в помещении, где будут проводиться съемки, чтобы они случайно не «вылетели» после включения вашего освещения. Следует также подсчитать расстояние до ближайшего места возможного подключения осветительных приборов и своевременно приготовить кабель достаточной длины.

Эти работы входят в состав так называемой *предсъёмочной документации*. От ее качества в значительной степени зависит работа на съёмочной площадке.

ПРЕДСЪЕМОЧНАЯ ДОКУМЕНТАЦИЯ

Для подготовки предсъёмочной документации пользуются режиссерским сценарием. Из него на отдельный лист выписывают места действия; на другой лист — весь реквизит, оборудование, которое должно находиться на съёмочной площадке, а также костюмы, в которых должны выступать актеры, если этого требует содержание фильма. Особенно важные для существа действия предметы должны быть описаны подробно, чтобы не случилось, например, так, что вместо длинного ножа, которым должен воспользоваться герой фильма, будет приготовлен маленький ножик для чистки овощей или вместо широкого черного плаща — узкий плащик в светлую полоску.

Кинолюбитель ставящий фильм может рассчитывать только на использование естественного фона. Специально спроектированная и построенная декорация для него недоступна. Поэтому, задумывая фильм, готовя для него литературный, а потом и режиссерский сценарий, нужно помнить об этом и приспособляться к имеющимся возможностям.

Если действие фильма должно разыгрываться в старом замке, то нужно знать, что такой замок есть и может быть получено разрешение на проведение в нем съемок. Так же как помещения, соответствующая натура должна подбираться пригодной без дополнительных декоративных работ.

В фильме фон и обстановка места действия имеют первостепенное значение. Если в театре допустима условность, можно пользоваться фрагментами, символами фона, а в некоторых случаях ставить спектакль на фоне драпировок, то в кинематографе такое решение не годится. Фильм требует реалистического фона, который часто имеет не меньшее значение, чем играющий перед ним актер. Фон вводит в атмосферу действия, определяет его место, время, иногда даже эпоху.

Выписав из сценария места действия фильма, следует приступить к их подысканию, если это не было сделано раньше и вы запоздали в связи с написанием сценария.

При выборе мест съемок кинолюбители должны в первую очередь руководствоваться их доступностью и реальностью использования. Нельзя, например, рассчитывать на остановку уличного движения на время съемки нужной сцены или на кордон милиции для защиты от нашествия зевак, которых у нас хватает. Не всегда можно позволить себе далекий выезд с группой. Нельзя ориентироваться на доступное для съемок, но чересчур малое помещение, если в нем нет необходимой дистанции между кинокамерой и снимаемыми персонажами.

Если съёмочный кадр предусматривает загородный ландшафт, следует выбрать местность разнообразную по рельефу с обильной растительностью, что позволит соответственно заполнить фон. Различные возвышенности, деревья, скалы помогают построить хорошую композицию киноизображения и, кроме того, в ряде случаев могут быть элементами действия (герой, опирающийся на дерево, присаживающийся на камень, перескакивающий ров).

В городских сценах существенным будет выбор малолюдных улиц, переулков, дворов с разнообразной

застройкой. Дома должны отличаться интересной фактурой стен, фасадами, соответствующими содержанию фильма (современные и новые или старинные и обветшалые, покрытые пятнами сырости и т. д.). Естественно, что фон не должен представлять ценности сам по себе и выдвигаться на первое место, кроме тех случаев, когда этого требует драматургия фильма. Фон не должен подавлять собой актера. С учетом этих предостережений следует подходить к выбору фона, принимая во внимание его особенности и фотографические свойства. А они должны быть разными для черно-белых и цветных фильмов.

При городской натуре с высокими постройками особое внимание нужно обратить на освещение места съемок солнечным светом в разное время дня, распределение светотени на стенах, мостовой, тротуарах. Кинолюбитель не имеет возможности подсветить тени дуговыми прожекторами и может себе помочь только применением отражательных подсветок.

Выбирая помещения для съемок, нужно помнить, что для кинолюбителей лучшими будут помещения с хорошим естественным освещением, с большими окнами или верхним световым проемом. Во время предварительного осмотра можно для пробы «примериться» с кинокамерой и проверить, как получаются с имеющимися объективами предусмотренные в сценарии планы. Если сцена должна представлять жилую комнату, ее можно устроить в конце какого-либо большого помещения (например, в школе или институте).

Во многих случаях большим облегчением при съемках будет предварительная подготовка эскизов, определяющих положение кинокамеры в будущих кадрах и направление движения участников действия. На основе таких эскизов можно даже сделать некоторые коррективы в сценарии и подогнать отдельные кадры к особенностям выбранного места съемки, если нет другого выхода.

ВЫБОР ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

Подбор состава исполнителей для любительского фильма всегда представляет много разнообразных трудностей. Кинолюбители редко имеют возможность пригласить профессиональных актеров. Их гонорары не укладываются в бюджет любительского фильма. Хотя может случиться, что такой-то театральный актер, желающий попробовать себя перед кинокамерой, согласится на бесплатное участие в любительском фильме. Для постановщика это будет находкой, так как квалифицированный актер поможет ему решить ряд проблем. Однако такая совместная работа требует в свою очередь взаимопонимания, согласия и только тогда даст результат.

Однако чаще всего кинолюбители должны рассчитывать на непрофессиональных актеров, людей, которые согласятся выступить в фильме в выбранной роли исключительно не из материальных побуждений. Хорошо, если в местности, где работает кинолюбитель, имеется какой-нибудь любительский театральный коллектив. В нем можно найти охотников для участия в задуманной картине. В этом случае постановщик должен быть готов к трудной работе, чтобы научить их специфике кинематографических жестов, значительно отличающихся от театральных. Подобные трудности могут появиться и при диалогах, которые должны произноситься по характеру наиболее близко к обычному разговору.

При постановке фильмов, требующих участия актеров, целесообразнее всего набирать их из того окружения, среди которого разыгрывается содержание фильма. Тогда больше гарантий, что люди, играя самих себя, будут естественными. Именно этим принципом руководствовались постановщики *итальянской неореалистической школы*, для которых человек с улицы, а не именитая звезда становился элементом создания экранной правды. Следует по этому случаю вспомнить, что много знаменитых европейских и американских киноактеров пришли в кино не из актерских школ и театра, а из других профессий, а иногда это были люди, не имевшие никакой профессии. И только большая собственная работа, умелая рука режиссера и зерно таланта позволили им овладеть мастерством в этой трудной профессии. Остальное дополняла реклама.

Люди, которые будут играть в фильме, должны отличаться естественностью поведения и личным обаянием, что привлечет к ним симпатии зрителей. Неоценимыми являются и личные способности. При наличии этих основных черт внешняя красота для кандидатов на исполнение главных ролей в фильме является делом второстепенным. Современный кинолюбитель не должен стремиться к поверхностной модели из журнала мод.

Чтобы не попасть в неудобное положение, перед тем как предложить кому-либо сниматься в вашем фильме, присмотритесь к нему внимательней и, только убедившись, что кандидат имеет необходимые для роли качества, предложите ему совместную работу. В сомнительных случаях можно сделать пробу с камерой (даже без киноплёнки), чтобы определить, как кандидат в актеры держится перед объективом. С этой целью достаточно посоветовать ему, чтобы он постарался войти в предусмотренную фильмом роль. Он может быть в эпизоде один или с другим участником, но в таком случае этот второй не должен быть первый раз перед камерой [Нельзя делать съемки, представляющие в смешном или плохом виде снимающегося, если на то не получено его специальное согласие.].

В охотниках сниматься обычно нет недостатка. Одни стремятся испробовать свои силы в кино, другим интересно, как они будут выглядеть на экране, а третьи хотят увидеть себя как бы глазами другого человека, которого заменяет кинокамера. Предложение участвовать в фильме принимают обычно с благодарностью, иногда только отказываются, мотивируя недостатком времени. Наиболее трудными бывают пожилые люди, а также люди «с положением», которые, играя в фильме, боятся подорвать свой авторитет. Зато на молодежь и женщин можно рассчитывать. Единственной большой трудностью обычно является согласование свободного для съемок времени всех участников. Но это уже вопрос организации работы или, вернее, организации

производства фильма.

ОРГАНИЗАЦИЯ РАБОТЫ НА СЪЕМОЧНОЙ ПЛОЩАДКЕ

Кинематографистов-любителей можно разделить на две группы: одиноких индивидуалистов и поклонников коллективной работы. Надо признать, что последние обычно достигают лучших художественных результатов.

Искусство кинематографа благодаря его специфике и сложности процесса постановки требует совместной работы многих людей различных специальностей. Естественно, что только подбор этих людей по таланту, квалификации и их дружная совместная работа могут обеспечить положительные результаты творческой деятельности.

Постановка любительского фильма, являясь миниатюрной копией гигантской машины, называемой кинематографией, не всегда может обойтись без совместной работы минимум двух человек. Только в некоторых случаях и при отдельных темах фильм может явиться результатом работы одного человека, который его сам придумает, снимет, проявит, смонтирует, озвучит и покажет другим. Большой частью фильм делают два, три или даже большее количество людей. Особенно строго это правило действует при постановке какой-нибудь игровой темы, поскольку организация работы на съемочной площадке сложна и последующие этапы работы над фильмом также часто требуют выполнения многих сложных и разнообразных функций.

В таком случае обязанности должны быть четко распределены между участниками и тщательно ими выполняться. При этом одни обязанности более интересны и важны, другие — менее привлекательны. Однако любительское кинотворчество имеет ту особенность, что в нем может осуществляться взаимный обмен услугами и замена обязанностей. Сегодня Ян режиссирует фильм, а Антони обеспечивает транспорт и освещение съемки, завтра Анто-ни осуществляет постановку своего фильма, а Ян оказывает ему необходимую помощь.

Проводя аналогию с профессиональным кинематографом, можно определить состав и обязанности основных работников на съемочной площадке:

режиссер — художественный руководитель-постановщик фильма, тот кто должен превратить сценарий в кинематографическое произведение, работает с актерами, диктует установку кинокамеры, композицию изображения, работает над монтажом и озвучением фильма;

оператор — человек, отвечающий за съемку, ее техническую правильность, которая заключается в основном в правильной экспозиции и резкости изображения, красивой композиции кадра, правильности движения камеры, согласованности кадров между собой;

руководитель производства — организатор, который заботится о том, чтобы все и все были всегда на нужном месте. Следит за всем, что нужно, и этим обеспечивает спокойную работу режиссеру и оператору в период подготовки и постановки фильма.

Остальные работники должны выполнять вспомогательные обязанности, связанные с переноской, установкой, подготовкой, подключением, выключением различной аппаратуры и реквизита. Один занимается установкой осветительных приборов по указанию оператора, второй руководит реквизитом, третий отгоняет зевак.

После укомплектования съемочной группы и распределения обязанностей, но еще до начала съемок, этого наиболее важного этапа постановки фильма, нужно установить сроки и очередность проведения съемок отдельных объектов. Фильм редко снимается с соблюдением последовательности кадров, предусмотренной сценарием, так как гораздо практичнее и экономичнее проводить съемки, группируя их по съемочным объектам. С этой целью из режиссерского сценария выбирают кадры, разыгрывающиеся в одном месте, записывают исполнителей и подбирают реквизит, необходимый для этих кадров, и в соответствии с определенной таким образом очередностью планируют съемки очередных объектов.

Если съемки должны проводиться в помещениях или на закрытых территориях, принадлежащих каким-либо организациям, то необходимо предварительно получить согласие соответствующих руководителей этих организаций. Для получения разрешений часто оказывается полезным соответствующее письмо от любительского киноклуба или предприятия, которому он принадлежит. Места съемок после их окончания нужно привести в порядок, доведя до первоначального состояния. Хорошо пригласить руководителей предприятий, представлявших помещения или территорию для съемок, на просмотр готового фильма.

При документальных съемках, проводимых в общественных местах, где есть движение, если нет возможности спрятать кинокамеру, снимают в первую очередь общие планы и только потом крупные с использованием длиннофокусных объективов. В отдельных случаях может оказаться полезным просто сделать вид, что не снимаете а готовитесь к съемке. После какого-то периода окружающие перестают вообще обращать внимание на кинокамеру и начинают держать себя естественно перед объективом. Последнее, на чем стоит остановиться, — это экономическая сторона такого начинания, как постановка фильма. Известно, насколько дорого стоит производство профессионального фильма, — постановка полнометражной художественной кинокартины обходится в миллионы злотых.

Любительский фильм в самой своей основе не коммерческий, и его постановка основывается только на умении его создателей, их организационных способностях и личных ресурсах. Это должен принимать во внимание каждый, кто в таких условиях собирается делать картину.

У членов любительских киноклубов задача облегчается тем, что они могут воспользоваться помощью

товарищей по клубу, более или менее ориентирующихся в этих делах и располагающих необходимым энтузиазмом для такого совместного хобби. Клуб большей частью обеспечивает своих членов кинооборудованием, предоставляет киноплёнку, а иногда и покрывает расходы по ее лабораторной обработке. Остальное зависит от собственной предприимчивости, оперативности и связей кинолюбителя.

Эти обстоятельства существенно ограничивают область творческих возможностей кинолюбителей, но, с другой стороны, исключают влияние коммерческих факторов или вкусов финансирующих постановку меценатов на результаты работы. Любительский фильм — большей частью авторский фильм и поэтому должен давать большие художественные результаты. Многие примеры это подтверждают.

ГЛАВА V. КАМЕРА ГОТОВА!

Каждая профессия применяет слова, выражающие некоторые функции, обстоятельства, названия приспособлений, существующие часто за пределами официальной терминологии. «Камера готова» — это произносит оператор в момент, когда он полностью подготовлен к съемке очередного кадра и может включить киноаппарат.

Этому моменту предшествуют завершение изобразительной обстановки снимаемого кадра и готовность самого оператора, который перед нажатием пусковой кнопки аппарата должен выверить каждый кадр с изобразительной точки зрения. Это будет и выбор наилучшей точки установки камеры для очередного кадра, соответствующее композиционное его построение, необходимое освещение снимаемого объекта, определение правильной величины экспозиции, расстояния между камерой и объектом, а также паводка на резкость.

Выполнение этих операторских обязанностей опирается на глубокие знания, которые должен иметь каждый проводящий киносъемки. Невежество в этом случае может привести только к порче киноплёнки и напрасной потере труда всех участников съемки.

Киносъемка — важнейшая часть постановки фильма, от качества ее выполнения зависит художественная ценность фильма. В кинопроизведении основным результатом творчества является изображение, поэтому его красота, своеобразие и яркость определяют в значительной степени художественные и познавательные достоинства фильма. Предметом рассмотрения в настоящей главе будут основные правила киносъемки. Особое внимание обращается на художественные достоинства отдельных съемочных приемов и правильность их использования, а также даются некоторые практические советы, относящиеся к киносъемке в любительских условиях.

КОМПОНУЕМ ИЗОБРАЖЕНИЕ

Просматривая хороший фильм, мы ощущаем естественность происходящих событий. Зритель не понимает, и не должен понимать, приемов постановщика, с помощью которых он на него воздействуют. Момент, в котором это нарушено, является сигналом, что в фильме есть какой-то дефект. Это может быть ошибка драматурга или режиссера, оператора или монтажера. В настоящее время наша задача — избежать операторских ошибок.

Основным условием для съемки любого фильма является отличное понимание его сущности, заложенной в сценарии, и назначения. Композиция фильма должна быть безоговорочно подчинена драматургии и подчеркивать сущность кинокартины. Киноизображение в противоположность живописи или фотографии является суммой логически связанных между собой кадров, которые сами по себе не имеют самостоятельной ценности и значения. Их красота и оригинальность ценятся только тогда, когда они отлично выполняют свои функции в кинематографическом эпизоде. Каждый кадр имеет свою ключевую точку, необходимую для понимания его сущности; для подчеркивания этого положения большую роль играет композиция. Выполняя уже установленные эстетические правила или открывая новые, всегда нужно иметь в виду их служебную роль в выражении основного замысла.

Фотографическая композиция оперирует главным образом светом и пространством, которые являются ее основными составными частями. Правильный их подбор и определяет качество изображения. Кинематографическая композиция имеет дело еще и с элементами движения и времени. Таким образом, киноизображение включает в себя элементы пространственно-временные в сочетании с элементами движения и света.

Кадр в обычном фильме отвечает правилу «золотого сечения», известному также в живописи. Его стороны с соотношением 3 : 4 в лежащем прямоугольнике являются как бы рамой для ограничения пространства, видимого съемочным объектом. Следует, однако, помнить, что уже не все это пространство будет находиться в поле зрения зрителя, рассматривающего изображение на экране в кинотеатре. Известно, что особенности человеческого зрения определяют более четкое и внимательное рассматривание изображения в центре поля зрения. Если мы условно поделим кадр двумя вертикальными и двумя горизонтальными линиями на равные части, как показано на рис. 2, то места их пересечения ограничат в центре зону изображения, находящегося в центре внимания зрителя.

В киноизображении это несколько видоизменяет движение перемещающегося в кадре объекта, который всегда будет привлекать внимание зрителя и возбуждать его интерес. Центр кадра может занимать эффектный

статический объект, и все же внимание зрителя привлечет неразборчивая движущаяся от края точка. Куда она движется? — этот вопрос будет интересовать зрителя до тех пор, пока он не получит на него ответ. Это первая и основная разница между композицией живописного, фотографического и кинематографического изображений.

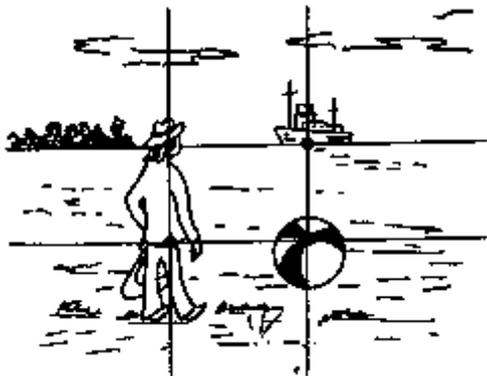


Рис. 2. Центральная зона изображения

В кинематографической композиции значительную роль играет также контраст — противопоставление. Этот прием всегда привлекает внимание зрителя. Вот на полной движения улице, между идущими во всех направлениях пешеходами стоит неподвижно человек. Он привлек к себе внимание зрителя: зачем он стоит и кого ожидает?

Значение такого контраста особенно сильным оказывается при черно-белой съемке. Так, центром внимания всегда станет светлое пятно среди темного пространства, и наоборот.

Компонуя кинокадр, нужно учитывать происходящее в нем движение, которое может повлиять на размещение в кадре других находящихся в поле зрения элементов. Движение в кадре будет также вызывать и композиционные изменения, естественно, в соответствии с существом эпизода и поставленной задачей. Во всяком случае, нельзя, например, допускать «среза» головы героя, если он подошел близко к камере. Нужно во время его движения соответствующим перемещением камеры изменить кадр, подняв его вверх.

При съемке людей в профиль следует оставлять перед ними свободное пространство, особенно в крупных планах. Затылок должен находиться на самом краю кадра и даже может выходить за его пределы при наибольшем приближении. Это один из основных законов композиции. Композиционно-эстетические требования обязывают старательно выдерживать на определенной высоте линию горизонта в общих планах.

Наибольшее влияние на реакцию зрителя имеет целенаправленная и в меру оригинальная композиция кадра. Бока кадра ограничивают его только условно, так как границы непрерывно меняются в результате движения камеры или мелкого, резаного монтажа и смены планов.

Замкнутая по бокам композиция направляет внимание зрителя в глубь кадра, подчеркивая перспективу. Пропорции в такой перспективе будут зависеть от определяющих линий или поверхностей, размерных соотношений действующих лиц и предметов.

Если нужно подчеркнуть действие, развивающееся в глубь перспективы, следует поместить камеру несколько выше, чтобы плоскость земли получилась с меньшим сокращением. Напротив, желая уменьшить глубину и выделить из нее действие, камеру помещают низко, что дает сокращенное изображение земли и подчеркивает одновременно вертикальные элементы в кадре. Верхние точки вообще акцентируют горизонталь, а нижние — вертикали. Выясним это точнее в разделе относительно точек зрения съемочного аппарата.

Расположение в кадре отдельных элементов изображения влияет на восприятие зрителя. Так, соответствующим расположением в кадре линий и плоскостей можно создать условия спокойного наблюдения происходящего действия или, наоборот, заставить зрителя быстро менять точки сосредоточения внимания, следить за неожиданно появляющимися в кадре или изменяющими свое положение элементами и этим вызвать его напряжение и беспокойство. Эти средства служат для создания у зрителя соответствующего настроения и управления его восприятием.

В отдельных случаях для выражения содержания фильма может оказаться полезным применение в композиции символа, благодаря которому можно создать необходимые образительные обобщения. Решающее влияние на качество символа имеет образительный материал, из которого он складывается, и обстоятельства, в которых применяется.

Ценным композиционным средством является также использование резкости изображения. Как известно, резкость зависит от свойств объективов и интенсивности освещения снимаемого объекта. Степень резкости изображения снимаемых предметов влияет на композицию кадра и его познавательное значение. Предмет, показанный нерезко, теряет в большей или меньшей степени свои очертания, определяющие его характер. В иерезкости можно оставлять только неподвижные предметы, так как зритель следит в первую очередь за движущимися предметами, и они должны быть достаточно резкими, чтобы не затруднять наблюдение. Намеренным использованием нерезкости может быть, например, размытый фон, что подчеркивает скорость движения поезда.

Манипулирование резкостью помогает в ряде случаев перенести внимание зрителя с близких планов на

более далекие, когда они включаются в действие. Современное искусство кинематографа обнаруживает тенденцию применять объективы с большой глубиной резкости. Композиционные эффекты изменения резкости создаются другими путями. Прежде всего это соответствующее движение камеры, сохраняющее в поле изображения только наиболее важные для действия элементы. Таким образом можно вместо коротких планов применить более длинные, а иногда и очень длинные планы, длящиеся пару минут. Особенно охотно применяют их американские режиссеры.

ВНУТРИКАДРОВОЕ ДВИЖЕНИЕ

Под этим понятием подразумевается движение снимаемых объектов на съемочной площадке в пределах, ограниченных границами кадра. Оно может происходить в любых направлениях — по горизонтали, по вертикали, по диагонали, по прямой или кривой линии, поперек кадра или в его глубину. Характер движения и его динамика подчиняются происходящему действию и драматургической задаче. Применяя внутрикадровое движение, необходимо строить его так, чтобы сохранить принятые в монтаже общие направления движения объектов и не дезориентировать зрителя.

Направление движения всегда должно отвечать определенным правилам. Так, объект, передвигающийся в одном кадре в правую сторону, в следующем не должен перемещаться справа налево, так как это вызвало бы впечатление, что он начал двигаться в обратную сторону. Персонаж, вышедший из кадра в предыдущем плане с правой стороны, должен появиться в следующем кадре обязательно с левой стороны. Изменение направления допустимо и возможно только в том случае, если это должно произойти по смыслу действия (например, актер возвращается обратно за каким-либо забытым предметом). Кроме того, все направления движения в данной сцене должны быть подчинены главному направлению действия.

При съемке необходимо внимательно следить за такими элементами, как детали внешности или направление взгляда актера. Даже небольшие упущения могут нарушить логичность действия. Так, в сцене диалога, разыгрываемой на отдельных резаных монтажных кусках, когда в каждом очередном кадре находится по одному актеру, каждый из них должен быть обращен лицом к другому. Только в этом случае зритель воспринимает такую сцену действительно как разговор двух человек.

Как видно из этих примеров, направление движения имеет свое драматургическое значение и всегда должно быть соответствующим образом согласовано с предыдущими по ходу действия кадрами, как это задумано режиссером.

Источник движения и его направление имеют большое значение в композиции киноизображения. Движения, происходящие в кадре, можно разделить на две группы. Первая охватывает простые движения, которые имеют место, когда объект съемки перемещается в постоянном относительно камеры направлении; таким объектом будет пешеход, идущий по тротуару перпендикулярно оси камеры. Вторая группа охватывает сложные комбинированные движения, когда объект, перемещаясь, приближается и удаляется от камеры, что вызывает необходимость производить перефокусировку объектива, если он не имеет достаточной глубины резкости.

Примером комбинированного движения может быть съемка детей, которые во время игры меняют направление движения, приближаясь к камере и удаляясь от нее. Такое развивающееся вглубь действие требует старательной отработки композиции кадра перед съемкой. В этих случаях полезно предварительно определить и обозначить границы перемещения всех участников эпизода. Эти границы они не должны переступать под угрозой разрушения композиции кадра. Нужно также понимать, что компоновка должна способствовать концентрации внимания зрителя на главных положениях или объектах действия.

Если нужно на большом расстоянии снять приближающиеся или удаляющиеся объекты, можно применить объектив с большим фокусным расстоянием. При этом ценой некоторого уменьшения перспективы будет достигнуто большее время нахождения в кадре ⁴ движущегося объекта.

Внутрикадровое движение в отдельных случаях может иметь и самостоятельное смысловое значение. Некоторые фильмы начинаются приближением к камере из глубины кадра человека или группы людей. Таким путем вводятся в действие его участники и с ними знакомится зритель, который их запоминает и будет следить за ними на всем протяжении фильма. Так же иногда и в конце фильма герой или группа людей удаляются вглубь кадра, в перспективу улицы или дороги, их фигуры делаются все меньше и меньше. Подобные концовки особенно часто встречались в период немого кино, хотя их можно встретить в отдельных фильмах и сейчас.

ДВИЖЕНИЕ КАМЕРЫ

Использование движения съемочного аппарата позволяет значительно увеличить длину непрерывно снимаемых эпизодов и не прибегать к соединению отдельных коротких кусков при помощи так называемого *резаного монтажа*. Такая выразительная форма наиболее естественна и соответствует характеру зрительного восприятия человеком окружающего пространства. Во время наблюдения человек поворачивает голову для рассматривания отдельных участков окружающего пространства, а когда его заинтересуют отдельные детали, он приближается к ним. С удовольствием мы рассматриваем меняющийся пейзаж через окно идущего поезда или автомобиля. В кинематографе камера заменяет восприятие человека, фиксируя на киноплёнке изображения

с тем, чтобы потом их можно было увидеть в просмотрном зале. Именно такой способ рассматривания изображения позволил применить различные виды движения камеры.

Камера может выполнить некоторые виды движения, находясь в одной точке пространства и только поворачиваясь в различных направлениях на головке штатива или в руках оператора. Так выполняются горизонтальные, вертикальные и наклонные панорамы. При легких любительских камерах эти панорамы часто снимают с рук, по это не должно становиться правилом, так как при использовании штатива всегда достигается более уверенный результат.

Камера может двигаться сама, находясь на операторской тележке, автомобиле и т. д. Таким путем могут выполняться *наезд* на снимаемый объект, *отъезд* от него, сопровождение движущегося объекта сбоку или впереди него. Камера, помещенная на так называемом *операторском кране*, может даже подниматься вверх, сопровождая, например, влетающего на дерево или поднимающегося по лестнице человека. Этот прием часто применялся при съемках в павильоне.

Эффект наезда или отъезда может быть получен также и при неподвижной камере, если использовать объектив с переменным фокусным расстоянием, или, как его иногда называют, *трансфокатор*. В условиях работы кинолюбителей это особенно удобно, так как отпадают все заботы, связанные с доставкой на съемку тележки и с ее обслуживанием. При съемках спортивных соревнований, демонстраций, событий дня и т. д. трансфокатор может оказаться совершенно незаменимым.

Однако движения камеры следует применять осторожно и целенаправленно. Характерная для начинающих кинолюбителей склонность к излишнему применению панорам дает отрицательные результаты. Подобные результаты дает и неосторожное использование трансфокатора. Преувеличенные, не оправданные происходящим действием движения камеры или трансфокатора создают на экране впечатление раздробленности и хаоса. Каждое движение камеры имеет определенные выразительные свойства, умелое использование которых может обогатить фильм. Ритм, задаваемый кадрам и монтажным фразам продуманными движениями камеры, может способствовать сосредоточению внимания зрителей или, наоборот, рассеивать его в зависимости от драматургических задач. Движение камеры придает изображению плавность, которая способствует лучшему восприятию содержания зрителями, чем это достигается последовательным монтажом соответствующих отдельных планов, снятых с неподвижной точки.

Простейшим способом использования движения как выразительного средства является подчинение его движению снимаемого объекта. Перемещение камеры относительно объекта съемки должно применяться в том случае, если необходимо показать большее пространство или более длительное действие в одном кадре. Служит оно для подчеркивания размеров пространства или установления пространственных и размерных соотношений отдельных элементов в кадре. Кадры, снятые движущейся камерой, подчеркивают также длительность действительного времени действия, в то время как отдельные резаные кадры могут представлять как большие, так и меньшие отрезки времени в развитии действия.

Панораму чаще всего применяют, если нужно познакомить зрителя с большим участком ландшафта, который в этих случаях, как правило, снимают общим планом. Панораму используют и для сопровождения движущегося персонажа или идущего поезда, если нельзя или трудно снять такой кадр с движением камеры параллельно или впереди движущегося объекта. Иногда панораму применяют, чтобы создать определенный эмоциональный эффект. Например, съемка панорамы помещения, в котором находится герой, позволяет показать источник грозящей ему опасности и тем самым вызвать напряжение зрителя.

Начало кадра перед панорамированием следует снять неподвижной камерой, что облегчит зрителю ориентацию в пространстве. То же делается и по окончании панорамирования. Исключением являются переходы на движении, когда один кадр заканчивается панорамой, а следующий ею начинается. Нельзя выполнять последовательные панорамы в противоположных направлениях с обратным движением. Наиболее желательно панорамирование в направлении слева направо, что совпадает с нашими привычками: так мы читаем, пишем, рассматриваем картины.

Скорость движения камеры и длительность панорамы обуславливаются познавательной или сюжетной задачей снимаемого кадра. Однако движение не должно быть чересчур быстрым, так как может появиться стробоскопический эффект, портящий изображение появлением мигания. Когда же панорама излишне длинна, то может вызвать у зрителя скуку; также утомляет излишнее количество повторяющихся панорам.

Одной из задач, решаемых панорамированием, является выравнивание кадра и регулирование композиции при появлении новых действующих лиц и их приближении к аппарату, так как это может вызвать выход их голов за пределы кадра. Панорамирование вниз используют при размещении актера в центре кадра, когда он садится на что-нибудь.

Целью движения камеры при проезде является плавное сопровождение действия и передача его в ровном выбранном темпе. Чаще всего проезд сопровождает идущих или едущих героев, хотя для достижения аналогичного результата можно применять так называемую *рипроекцию*, которая, однако, по уровню технического качества получаемого изображения уступает нормальному проезду и в любительских условиях практически неосуществима⁵.

Естественно, что проезд должен выполняться так, чтобы не возникла вертикальная или горизонтальная качка, т. е. неустойчивость изображения. С этой целью тележка, на которой установлен съемочный аппарат, должна передвигаться по специальным рельсам или по идеально выровненной поверхности. Недопустима какая-либо тряска, если только она не должна имитировать езду по плохой дороге или что-либо аналогичное.

Кадры, снимаемые движущейся камерой, могут следовать один за другим, не нарушая нормальный темп повествования. Таким способом начинается, например, известный французский полнометражный документальный фильм «Америка глазами француза». Камера, находящаяся в автомобиле, снимает спереди, сбоку, сзади, знакомя зрителя с характерным ландшафтом страны. Это длительное движение ускоряет развитие действия и одновременно позволяет, охватив большие пространства, познакомить зрителя с их особенностями. Цветная съемка красочного пейзажа дает интересное объемное решение окружающего пространства. Фильм заканчивается также кадрами, снятыми с движением камеры.

Наезд служит для выделения чего-то общего в главной части, на которой постановщик хочет сосредоточить внимание зрителя. Это может быть какая-либо деталь (прием часто используемый в научно-популярных фильмах) или персонаж, являющийся в данный момент нитью действия.

В кульминационных сценах наезд часто применяют для показа крупным планом лица героя, что дает зрителям возможность следить за его мимикой. Наезд должен выполняться плавно и практически незаметно, чтобы создать эффект обычного рассматривания, когда человек постепенно подходит все ближе и ближе к объекту, не отдавая себе в этом отчета. Только из драматургических соображений наезд может быть сделан более быстрым или даже очень быстрым для соответствующего воздействия на зрителя. Быстрые наезды часто применяются в сценах катастроф.

Задачей отъезда, наоборот, является включение в действие дополнительных элементов окружения, расширение места действия или отдаление его, что иногда бывает нужно при окончании сцены, эпизода или фильма. Отъезд ослабляет внимание зрителя, заставляя его следить одновременно за большим участком пространства.

Наезд и отъезд являются одинаково хорошей формой смены кинематографических планов с более общих на более крупные, и наоборот. При этом выбор исходного плана зависит от создавшегося положения, развития конфликта или описания действия.

Нужно, однако, еще раз подчеркнуть необходимость осторожного использования этих приемов, так как злоупотребление ими говорит о плохом вкусе.

ДВИЖЕНИЕ И ВРЕМЯ

Техника кинематографа позволяет осуществить единственные в своем роде манипуляции с движением, которое может быть изменено простыми способами по отношению к имевшему место в действительности. Только с помощью кинематографа можно увидеть полет пули или раскрытие бутона цветка. Такие приемы научно-познавательного характера имеют также и драматургическое значение, позволяющее достигнуть удивительных результатов. В кинематографе можно использовать движение ускоренное, замедленное, обратное или задержанное. Каждый из этих видов может применяться для самых различных целей.

Ускоренное движение получается в результате выполнения съемок с частотой меньшей, чем нормальная частота кинопоказа в 16 или 24 кадр/с.

Известно, что ускорение движения увеличивает его выразительность. Так можно убыстрить движение поезда, создать сумасшедший темп соревнования или погони. Однако нельзя применять прием ускорения движения при съемке живых существ, так как это вызывает комический эффект. Это допустимо только в тех случаях, если создание такого гротеска входит в постановочную задачу. Для фиксации некоторых очень медленно протекающих процессов можно применять покадровую съемку, выполняемую с определенными интервалами времени. С использованием этого приема снимают многие научно-популярные, инструктивные и технические фильмы.

Замедленное движение можно получить обратным путем, т. е. снимая с частотой, большей чем 24 кадр/с. Предел возможного повышения частоты съемки зависит от типа применяемого аппарата. Наибольшая частота съемки, встречающаяся в любительских кинокамерах, обычно не превышает 64 кадр/с.

Замедление движения позволяет рассмотреть его отдельные фазы: например, элементы выполнения прыжка с трамплина, положение ног в беге зверей, изменение формы падающей капли воды и т. д. Этот прием в некоторых случаях может дать определенный эффект и для создания настроения. Часто приводят пример использования замедленного движения в фильме Дювивье «Ее первый бал», где вальс, выполняемый в замедленном темпе, в воспоминаниях главной героини фильма создает поэтическое меланхоличное настроение. Замедление движения при других обстоятельствах может служить для подчеркивания ненормальности, поскольку приводит к несоответствию с обычным течением известных явлений.

Обратное движение — это не что иное, как пущенная в обратном направлении киноплёнка, в результате чего все действия происходят в обратной последовательности, стремясь к исходному положению. Таким образом, съеденное блюдо возвращается в тарелку, выпущенная стрела — на тетиву лука, а разбитая скульптура возвращается в первоначальное состояние. Использование этого приема может быть разнообразным и дает комический или метафорический результат.

Изменение направления движения часто применяется при проведении съемок в опасных условиях. Этим способом можно, не угрожая жизни актера, снять эпизод наезда быстро идущего поезда, не устанавливая камеру сбоку, что ослабляет эффект (рис. 3). Делается это так: при пониженной частоте выполняется съемка поезда, отъезжающего задним ходом от камеры, установленной на железнодорожной колее в перевернутом виде (вверх «ногами»). При проекции зрители в ужасе увидят наезжающий на них поезд, от которого нет

никакого спасения.

Кинематографическая техника дает неограниченные возможности для выполнения удивительных эволюции и показа опаснейших положений. Наилучшим примером являются единственные в своем роде съемки извержения вулкана во французском документальном фильме «Встреча с дьяволом», в которых были использованы телеобъективы и применены некоторые манипуляции с частотой съемок.

Задержанное движение — «стоп-кадр» — основывается на остановке какого-либо кадра на нужное время для достижения задуманного эффекта. Такой прием можно использовать для подчеркивания какой-либо детали, например гримасы лица или жеста оратора, столкновения двух автомобилей, грозно нависшего над землей гриба атомного взрыва. Задержка движения в комедиях применяется в юмористических целях, в научно-популярных фильмах для улучшения восприятия, а в художественных — как выразительное средство.

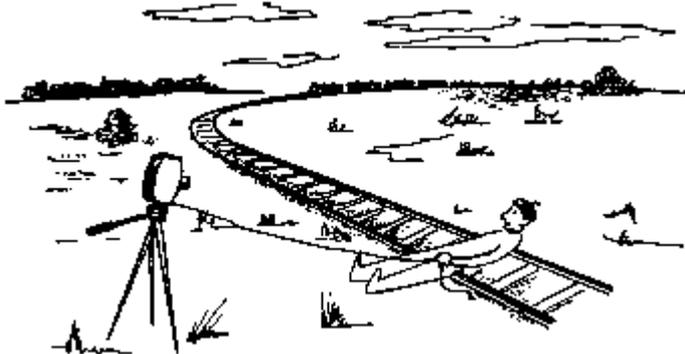


Рис. 3. Съемка с обратным движением

Этот эффект достигается многократным повторением на трюковом столе или специальном копировальном аппарате выбранного кадрика. Можно его получать и пересъем-коп фотографии, сделанной с выбранного кадра негатива.

Этим же способом можно «оживить» фотографии из семейного альбома, что может быть использовано как прием в отдельных фильмах.

УСТАНОВКА КАМЕРЫ

Каждый кадр может быть снят с большого количества различных точек, но только одна из них является наилучшей по изобразительному решению в данном конкретном случае. Это будет точка, в которой камера установлена не только на нужном расстоянии от объекта съемки, но и под соответствующим углом.

Из фотографии известны закономерности перспективы и ее изменения, зависящие от углов зрения объективов. Они могут влиять на характер фотографического изображения, вызывать искажения формы, доходящие иногда до недопустимых пределов.

От установки камеры под нужным углом зависит эмоциональное качество кадра, положение персонажей или предметов в конкретной обстановке. Отрабатывая композицию очередного кадра, необходимо принимать во внимание эти обстоятельства.

Рассмотрим результаты, получаемые при различных точках зрения камеры. Чаще всего съемка ведется при установке камеры на высоте, обеспечивающей нормальную перспективу, что соответствует высоте, с которой человек обычно рассматривает окружающий его мир. При этой точке зрения в киноизображении передаются действительные пропорции и перспективные соотношения. В зависимости от объектива камера охватывает своим полем зрения определенный строго ограниченный участок пространства.

При съемке «с рук» камера находится на высоте глаз, при съемке со штатива — несколько ниже, приблизительно на высоте груди мужчины.

При съемке детей или небольших животных близко расположенной камерой ее нужно ставить ниже, чтобы излишний наклон не деформировал пропорций. В кадрах с участием детей камеру устанавливают на уровне высоты их глаз или на расстоянии одного метра от поверхности земли.

В некоторых случаях применяется установка камеры почти на уровне пола, что соответствует так называемой «лягушечьей перспективе». Этот прием увеличивает снимаемый объект, который будет казаться больше, чем он есть в действительности. С эмоциональной точки зрения такие кадры создают впечатление величественности и значимости снятых объектов. Так смотрят верующие на высоко поднятую икону, так подданные глядят на властелина, возвышающегося на своем троне.

Известную опасность для оператора представляют высокие здания, которые при несоответствующем угле съемки получаются с искаженными пропорциями, т. е. падающими. Такие здания следует снимать с больших расстояний, устанавливая камеру в стороне от линии, перпендикулярной к оси здания, а лучше всего со стороны углов, что дополнительно подчеркивает объемность (рис. 4 а и 4 б). Наиболее целесообразно применять для этой цели длиннофокусные объективы.

При высокой установке камеры (так называемая «птичья перспектива») в поле ее зрения попадает значительный участок пространства, что позволяет показать на большой площади толпу народа, познакомиться

зрителя с топографией местности, на которой развивается действие. Так снимаются некоторые батальные сцены, демонстрации, походы, спортивные выступления; в этом случае получаются эффектные кадры, дающие правильное представление о происходящих событиях.

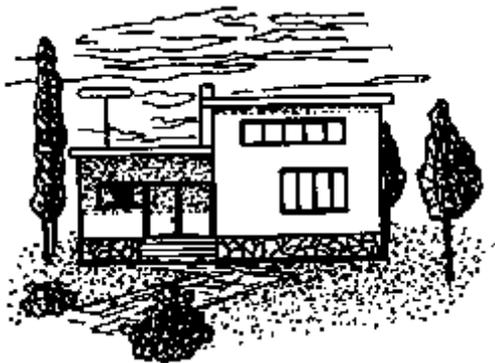


Рис. 4а. Съемка с точки, перпендикулярной оси здания, создает впечатление плоскостности

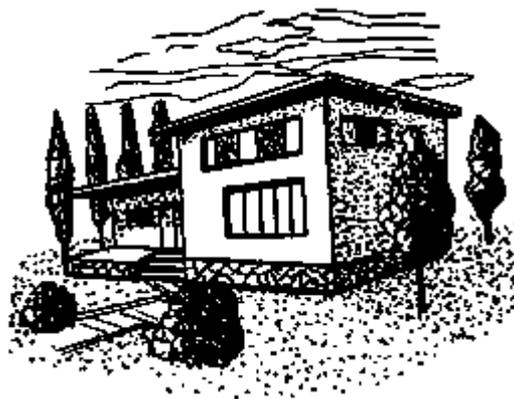


Рис. 4б. Съемка с угловой точки подчеркивает объемность здания

Человек, показанный сверху среди открытого пространства, кажется в нем потерянным, а сфотографированный с точки, находящейся выше его, получается с уменьшенными пропорциями. Могучий Голиаф, снятый сверху, казался бы слабым по сравнению с маленьким Давидом, показанным с «лягушечьей перспективы».

Рациональное использование особенностей перспективных сокращений всегда дает желаемые Изобразительные результаты. Однако их нужно применять осмотрительно и только в драматургически обоснованных ситуациях, помня о художественно-композиционном качестве кадра. Опираясь неосмотрительно этими средствами, легко обезобразить внешность героя. Кроме того, применяя крайние перспективные положения камеры, следует учитывать специфические особенности различных объективов.

Производя съемки в помещении, не следует в одном эпизоде применять объективы различного фокусного расстояния, так как на экране это создаст впечатление сокращения или увеличения размеров помещения. В очень тесных помещениях, в которых нет возможности найти для камеры достаточно удаленную точку, чтобы снять кадр с нужным охватом пространства, следует применить широкоугольный объектив.

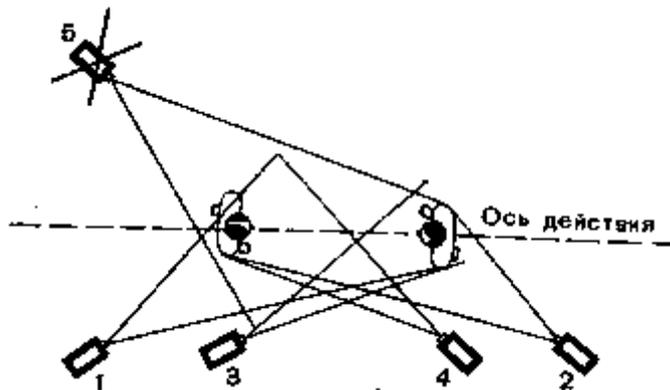


Рис. 5. Точки установки киноаппаратов; 1, 2, 3, 4 — правильные — кадры будут монтироваться; точка 5 — неправильная

Важное значение для изобразительного качества фильма имеет применение съемочных точек, способствующих повышению выразительности кадра. Без сомнения более интересным будет кадр, еще не встречавшийся в других фильмах. Находки такого рода свидетельствуют о художественной индивидуальности оператора и обогащают фильм. Однако даже самые интересные по форме приемы ни в коем случае не должны применяться за счет существа содержания.

При частых изменениях точки установки камеры необходимо предварительно детально ознакомить зрителя с местом развития событий и тем самым обеспечить ему возможность безошибочной ориентации.

В связи с этим следует напомнить о недопустимости пересечения оператором так называемой *оси действия*. Этой осью является воображаемая прямая линия, соединяющая персонажей, участвующих в действии, на съемочной площадке. Она делит на две части площадь, на которой развивается действие. Камера, движущаяся по одной из этих частей, может занимать любое положение в пределах 180°. Пересечение оси действия может дезориентировать зрителя в расположении действующих лиц или предметов, показываемых в связанных между собой очередных кадрах.

Это правило можно пояснить следующим примером (рис. 5). В соответствии со сценарием нужно показать в последовательных кадрах двух разговаривающих между собой людей, снимая их поочередно через спины то

одного, то другого. Место установки аппарата может быть выбрано в этом случае либо по одной, либо по другой стороне оси действия, но ни в коем случае не пересекая ее, так как это вызвало бы впечатление изменения взаимного положения актеров: левый оказался бы справа, а правый — слева. То же самое относится и к движущемуся автомобилю (рис. 6), снятому в следующих друг за другом кадрах. Если нужно показать автомобиль, проезжающий по улице и потом удаляющийся, камера всегда должна снимать эти кадры с одной и той же стороны от оси движения автомобиля.

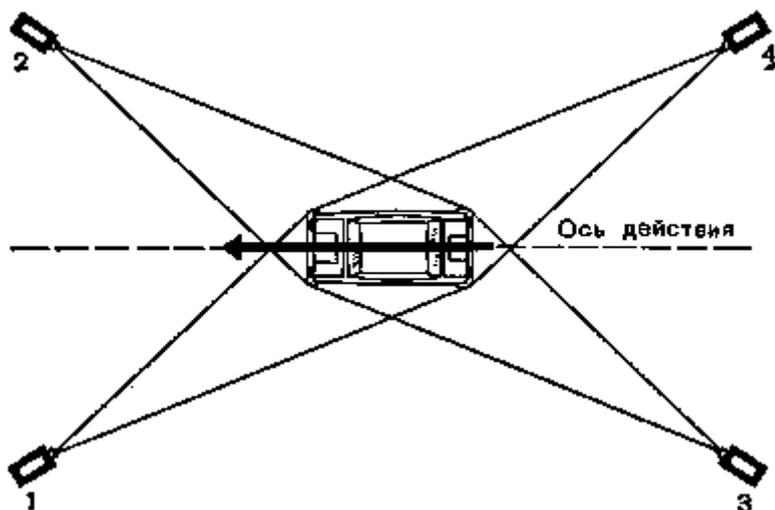


Рис. 6. При указанных точках установки киноаппаратов относительно движущегося объекта монтируются только планы точек 1 и 3 или 3 и 4; не монтируются планы точек 1 и 4, 2 и 3

Пересечение оси допустимо только при движении камеры во время съемки кадра, например при объезде объекта съемки по кривой, так как в этом случае зритель следит за ее движением и хорошо ориентируется в обстановке. Если в каком-либо эпизоде имеется несколько осей действия, что бывает при групповых сценах, и они могут пересекаться между собой, то камера не должна пересекать ту из них, которая соединяет персонажей, привлекающих особое внимание зрителя в момент перехода к следующему кадру.

КОЕ-ЧТО О СЦЕНИЧЕСКОМ ОФОРМЛЕНИИ ФИЛЬМА

Следует коротко остановиться на роли декорационного оформления в кино. В противоположность театру, где декорации могут быть целиком условными, вплоть до замены их полотнами с использованием эффектов освещения в кинематографе необходима строгая реальность фона! Он может иметь различный характер, влияющий на настроение сцены, но всегда должен быть выдержан в границах правдоподобия. Исключение могут составлять мультипликационные фильмы и эпизоды, представляющие сны и мечты.

Желая, например, создать атмосферу безнадежности, можно подобрать для такого эпизода соответствующий фон на натуре — пасмурную равнину, безлистные деревья или грубые пригородные постройки, а можно соответственно использовать и внутреннюю обстановку какого-либо подходящего помещения или построить декорации в ателье. Однако во всех случаях отдельные элементы фона должны быть натуральными или иметь вид настоящих.

Декорации являются важным элементом кинематографического изображения и в известной степени влияют на его композицию. Киподекорации могут также определять место действия, эпоху и даже время года и дня. В театре сведения об этих деталях могут находиться в либретто или диалоге актеров. В кино об этом должно говорить прежде всего само изображение. В соответствии с этим каждый снимаемый кадр требует внимательного подбора обстановки с учетом хода действия, его настроения и характера.

Современный кинематограф исключает инсценировку натуральных съемок в павильоне, как это имело место еще в фильмах 30-х и 40-х годов. Теперь съемку организуют на соответствующей тщательно подобранной натуре.

Сценическое оформление в кинематографе влияет на распределение пространства, в котором перемещаются участники действия, и способствует построению кадра. Подвижность кинематографического изображения предъявляет специфические требования к фону, на котором разыгрывается действие. Предусматривая те или другие движения камеры, необходимо надумать, как действующие лица будут выглядеть на выбранном фоне не только в начале, но и в конце кадра при панорамах, проездах или отъездах. Нужно предусмотреть и возможные деформации формы выбранного фона при съемках под определенными углами зрения, а также изменения его цвета и контраста, обусловленные фотографическими свойствами применяемых киноплёнок. Во всяком случае, фон, на котором развивается кинематографическое действие, не должен выдвигаться на первый план, существовать сам по себе и подавлять актера. Наоборот, он всегда должен быть подчинен существу действия. При максимальной выразительности и реалистичности он должен деликатно сочетаться с развивающимся действием. Только в случаях, предусмотренных драматургией фильма, фон может играть самостоятельную

роль, например, в виде смысловых перебивок: порывы вихря, ветки деревьев, тучи, раскачиваемая ветром калитка и т. д.

В любительских фильмах отпадают заботы об искусственных декорациях. Могут быть только некоторые поправки и изменения в естественных интерьерах каких-либо помещений, добавление реквизита, перестановка мебели. В фоне не должно быть ничего случайного. Перегруженный деталями фон отвлекает внимание зрителя от основных игровых элементов.

Кинематографическая обстановка или декорации приобретают задуманный вид только при соответствующем освещении. Оно играет решающую роль. Тот же самый пейзаж в разное время года и дня имеет различный характер и эмоциональную ценность. Сад весной, во время цветения, в утренние часы, в косых лучах солнца выглядит лирично. Тот же сад поздней осенью, без листьев, в рассеянном свете пасмурного дня создаст впечатление угасания жизни и грусти.

НА СОЛНЦЕ И ПРИ СВЕТЕ ЛАМП

В киноизображении свет играет необычайно важную роль. При проведении цветных съемок от качества и количества света зависит чистота и насыщенность цветов; в черно-белых фильмах, которые ограничены шкалой нейтрально-серых полутонов, светом создается объемность изображения и определяется его характер. Умелое использование освещения позволяет выявить специфические особенности и фактуру предметов, подчеркнуть композиционное решение кадра.

Любительские фильмы снимаются преимущественно на открытом воздухе при естественном дневном освещении.

Это, с одной стороны, избавляет от хлопот по доставанию, установке и обслуживанию осветительных приборов, но, с другой, заставляет любителя страдать от капризов природы, которая далеко не всегда считается с его желаниями. Погода существенно влияет на условия освещения. При безоблачном небе создается большой контраст света и тени. Если небо затянуто тучами, закрывающими солнце, свет становится рассеянным, скрадывается объем снимаемых предметов и уменьшается контраст. При таком освещении пейзаж приобретает черты монотонности, уменьшается цветонасыщенность, преобладают серые тона. Это худший вид естественного освещения для съемок на черно-белых киноплёнках, и использовать его следует только в тех случаях, когда этого требует характер происходящего действия. При цветных съемках положение почти обратное, так как киноплёнка «Орвоколор» не выносит контрастного освещения.

Вместе с тем очень хороший эффект дает при безоблачном небе легкая атмосферная дымка, появляющаяся обычно ранним утром, в весеннее и осеннее время.

Такая дымка несколько смягчает освещение и контуры предметов, не уменьшая нужной светотеневого градиции, благодаря чему изображение приобретает объемность.

Снимая на натуре, нужно помнить, что естественное освещение изменяется в зависимости от времени дня. Утром и вечером при малых углах падения солнечных лучей получаются длинные глубокие тени. Изменяется также спектральный состав света, который к закату приобретает заметный красный оттенок. При цветных съемках это имеет большое значение, так как влияет на цветопередачу. Солнце в зените сокращает тени и вызывает маскирование контуров очень светлых предметов. Именно по этим причинам наиболее подходящим временем для съемок являются предполуденные и послеполуденные часы, когда можно благодаря богатой светотени получить большую пластичность изображения.

При натуральных съемках хорошо располагать действующих лиц спиной к солнцу, подсвечивая их спереди отраженным от специальных отражателей солнечным светом. Такими отражателями могут быть окрашенные белой или серебряной краской листы фанеры. Можно использовать и листы белой бумаги или картона достаточного размера, наколотые на деревянные рамы. Без применения подсветки в этом случае действующие лица получились бы в виде силуэтов с неясными чертами и деталями. Съемка против света (с контровым освещением) подчеркивает объем и протяженность фона. Снятый таким образом пейзаж получается многоплановым, и на нем четко вырисовываются отдельные предметы.

Снежную натуру или водные поверхности снимают, как правило, в безоблачную погоду против солнца. Этим достигается эффект искрящегося снега и подчеркивается фактура его поверхности. То же самое и блики световых отражений на поверхности движущейся воды придают кадру привлекательность. При всех съемках против света нужно внимательно следить за тем, чтобы какое-либо неожиданное отражение солнца не попало в объектив и не засветило часть кадров. Избежать этого можно, применяя на объективе солнцезащитную бленду или компендиум.

Изображениям, полученным при съемке против света, свойствен повышенный контраст, снижающий пластичность и создающий излишне большую разницу между светлыми и темными тонами. Для уменьшения контраста до необходимого уровня целесообразно использовать отражательные подсветы; если это по каким-либо причинам невозможно, то можно уменьшить контраст применением смягчающих насадок или тонких сеточек (например, из нейлонового чулка), надеваемых на объектив.

Большое значение для киноизображения имеет управление его контрастом или разницей яркостей черного и белого, которые влияют на настроение зрителя. Создание настроения при помощи соответствующего освещения имеет огромное значение для драматургии кинопроизведений. Это связано с естественным восприятием человека, у которого ясный, солнечный день создает хорошее настроение, пасмурный — будит

беспокойство, а дождь часто вызывает меланхолию. Эти явления, перенесенные в область кинодраматургии, требуют определенного композиционно-светового решения. В соответствии с этим сцены с хорошим настроением должны разыгрываться на солнечной натуре, а эпизоды, вызывающие ощущение подавленности, должны сниматься в пасмурную погоду, например на фоне темных клубящихся туч.

При черно-белых съемках можно выделить или подчеркнуть важные для общего изобразительного решения кадра элементы, притемняя или осветляя их с помощью соответствующих светофильтров. Свойством светофильтров является осветление участков черно-белого изображения, соответствующих цветам, близким к цвету самого светофильтра при одновременном притемнении дополнительных цветов. Так можно добиться большей выразительности кадров с тучами, применив на объективе желтый фильтр, передающий в более темном тоне голубизну неба. Чем темнее светофильтр, тем мрачнее и зловещее станут тучи. Соответственно можно получить эффект лунного освещения, проводя съемку при солнечном свете. Для этого нужно применить красный светофильтр и сделать съемку с некоторой недодержкой. Чтобы определить величину экспозиции, дающей наилучший эффект, необходимо предварительно сделать несколько проб.

Чрезвычайно важным является сохранение единства характера освещения при съемке всех кадров, составляющих одну сцену. Это правило легко нарушается, если съемка отдельных кадров одной сцены выполняется в разное время дня без учета изменения характера освещения для всех кадров, объединенных единством времени действия. То же происходит, когда съемки тянутся слишком долго или по каким-либо причинам повторно переснимается один из кадров. Его нужно снять в условиях освещения и времени дня, идентичных остальным кадрам. Не должно случаться, чтобы в одном кадре герой находился, например, в тени дерева, а в следующем кадре на том же месте, но уже без тени.

Разнообразие характера освещения может сознательно применяться для подчеркивания изменения времени дня и течения времени вообще.

С большими сложностями встречаются кинолюбители когда им приходится проводить съемки внутри помещений, где необходимо применять искусственное освещение. Для этого требуются специальные осветительные приборы, умение обращаться с ними и правильно применять их для получения нужного характера освещения.

Как уже говорилось, освещение должно выявлять фактуру поверхностей, подчеркивать объемность предметов и действующих лиц, характеры и различия персонажей. Для обеспечения необходимой величины экспозиции достаточно одного рассеянного света, однако объемность предметов может быть достигнута только благодаря действию направленного моделирующего света.

Иногда освещение выполняет драматургические задачи. Так концентрированный пучок света, выхватывая из темноты лицо или силуэт человека, создает этим необходимый эмоциональный эффект, а соответствующее освещение лица усиливает мимику.

Чтобы исключить ненужные тени и подчеркнуть естественность освещения, снимаемые помещения должны освещаться со многих направлений. Плохое освещение декорации сводит на нет ее достоинства. Видимое зрителем направление падения света должно соответствовать ситуации. Если герой читает книгу при настольной лампе, он должен быть освещен с той стороны, с которой находится лампа. Когда, входя в помещение, зажигают люстру, сверху должно вспыхнуть достаточное количество света и хорошо осветить помещение.

Часто применяемые любителями фотолампы дают рассеянный свет, непригодный для моделирующего освещения. С целью получения эффекта направленного света лампы следует поместить в металлические отражатели или использовать зеркальные лампы, имеющие встроенный внутрь баллона рефлектор.

Для направленного освещения незаменимы прожекторы с линзами Френеля. Если нужно несколько смягчить свет прожектора, то перед линзой устанавливают в специальные пазы одну или несколько натянутых на рамки сеток. Получить большие световые пятна можно, надев на прожекторы так называемые тубусы, или жестяные трубы в форме усеченного конуса. Из-за большого веса прожекторов их устанавливают на специальных штативах с подъемным устройством, позволяющим изменять высоту поворотом ручки.

Снимая в жилых помещениях, нужно помнить о квартирных электропредохранителях, так как включение осветительных приборов большой мощности приведет к их перегоранию. Приступая к съемке, следует поинтересоваться, на какую силу тока поставлены предохранители и не чинились ли они кустарно. Хорошо при этом иметь запасные предохранители для замены.

Наибольшей операторской проблемой при съемках внутри помещений является освещение лица актера. Как много зависит от освещения, легко убедиться, рассматривая фотографии, сделанные двумя разными фотоаппаратами. На каждой из них портрет одного и того же человека будет разным. Известна старая теория фотогеничности одних людей и нефотогеничности других. Вместе с тем дело сводится к тому, что одни черты лица легче выявить светом, так чтобы обеспечить сходство фотографии с оригиналом, а другие требуют нахождения своего особого ключа, по которому должен быть поставлен свет. Плохое освещение из-за неудачного распределения теней может изуродовать самое красивое лицо. Пока не приобретется необходимый опыт и знания в этой области, нужно в отдельных случаях делать пробы, ставя осветительные приборы под различными углами, смягчая освещение и избегая глубоких теней на лице. Часто применяется заднее или так называемое контровое освещение головы, накладывающее приятный рефлекс на волосы и подчеркивающее ее объемность (рис. 7).

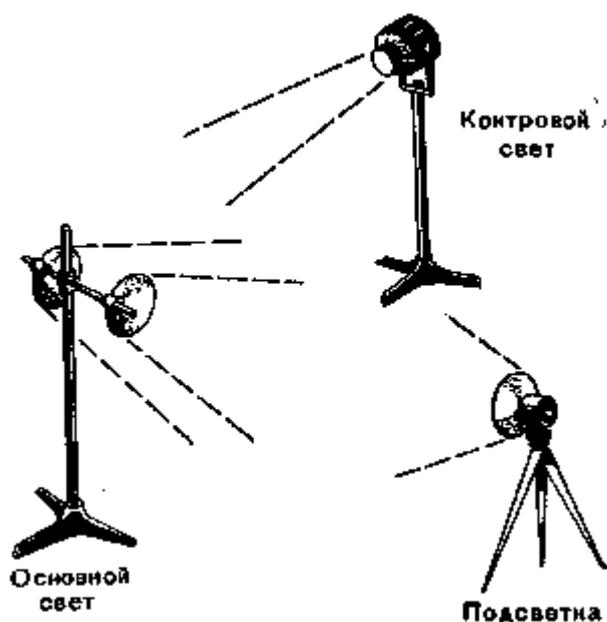


Рис. 7. Схема освещения

Выполняя съемки движущейся камерой, целесообразно применить сопровождающее освещение лампами, помещенными около киноаппарата и перемещающимися вместе с ним. Благодаря этому снимаемый объект во время движения кинокамеры всегда освещен одинаково.

Размещая в различных точках съемочной площадки источники света, нужно следить, чтобы лучи света не попадали в объектив и не отражались в окнах, зеркалах и других отражающих поверхностях, находящихся в поле зрения киноаппарата. Такие неустраненные отражения будут зафиксированы при съемке и могут испортить кадр, выявив примененный прием освещения. Предохранением от этого является установка на камере компендиума. Перед съемкой всегда нужно проверять на матовом стекле, а на аппаратах, не имеющих наводки через объектив, прямо на его передней линзе, не видны ли отражения осветительных ламп.

ИЗМЕРЕНИЕ ЭКСПОЗИЦИИ

Определение правильной экспозиции требует каждый раз тщательного измерения. Установка ее «на глаз», как это делают любители при фотографировании, применительно к кинолюбительству совершенно недопустима. Киноплёнка и ее обработка стоят дорого, не говоря уже о труде, затраченном на съемку и ее подготовку, чтобы можно было так легко рисковать испортить всю работу. Экспозиметр — обязательная принадлежность для каждого кинолюбителя. Только его показания, если, конечно, прибор не испорчен, могут обеспечить правильное экспонирование киноплёнки. Последняя забота оператора перед пуском камеры — это измерение освещения снимаемого объекта и установка диафрагмы, соответствующей частоте съемки и чувствительности киноплёнки.

Во избежание ошибок, заряжая в аппарат новую порцию киноплёнки, нужно сразу установить на соответствующей шкале экспозиметра величину ее светочувствительности, указанную на упаковке.

Экспозиметр показывает величины диафрагмы объектива при разном времени экспонирования. Каждому времени соответствует своя величина диафрагмы. При киносъемке частота кадров примерно соответствует удвоенному времени экспонирования. Так, при частоте съемки 24 кадр/с время экспонирования составляет около $1/50 \text{ с}$, а при 16 кадр/с — около $1/32 \text{ с}$. Может быть определено время экспонирования и для других частот, количество которых ограничено и они применяются редко для замедленных или ускоренных съемок.

В табл. 1 приведены значения диафрагм для различных частот съемок. По экспозиметру нужно определить диафрагму для частоты в 16 или 24 кадр/с и по таблице найти соответствующую диафрагму для выбранной частоты съемки.

Сведения эти приведены потому, что некоторые фотографические экспозиметры не имеют специальной шкалы для киносъемок и возникает необходимость пересчетов. Как следует из сказанного, при киносъемках, проводимых с постоянной частотой, возможна только одна диафрагма, соответствующая правильной экспозиции.

При съемках на натуре предметов, расположенных близко к кинокамере, производят измерение отраженного ими света, направляя фотоэлемент экспозиметра на объект с близкого расстояния. Если же нужно на натуре снять светлый объект (например, лицо человека) на значительном расстоянии, следует измерить яркость, направив экспозиметр на собственную ладонь, поставленную на одном уровне с объектом съемки. Направление экспозиметра непосредственно на этот удаленный объект дало бы неправильный результат из-за дополнительного света от окружающей среды, попадающего в этом случае на прибор. При съемке пейзажей по

тем же причинам экспозицию определяют, направляя экспонометр к земле, которая освещена одинаково с деревьями и другими элементами пейзажа (рис. 8, а).

Таблица 1
ЗАВИСИМОСТЬ ДИАФРАГМЫ ОТ ЧАСТОТЫ СЪЕМКИ

Частота съемки, кадр/с					
8	12	10	24	32	64
Диафрагма					
45	36	32	26	22	16
32	26	22	18	16	И
22	18	16	13	11	8
16	13	11	9	8	5,6
11	9	8	6,3	5,6	4
8	6,3	5,6	4,5	4	2,8
5,6	4,5	4	3,2	2,8	2
4	3,2	2,8	2,3	2	1,4
2,8	2,3	2	1,6	1,4	—
2	1,6	1,4	—	—	—

Снимая против света, для сохранения деталей в тенях изображения экспозицию следует определять по тeneвым местам. В противном случае все темные объекты и поверхности, находящиеся между камерой и источником света, будут переданы только как силуэты.

Интервал яркости или разница между самыми светлыми и самыми темными местами объекта съемки иногда бывает больше, чем могут передать современные светочувствительные материалы для черно-белых съемок. Вследствие этого одновременная правильная передача деталей в тенях и светах изображения ограничена. Поэтому нужно определить, которые из деталей объекта в данном случае важнее, и соответственно установить диафрагму. Остается еще возможность подсветки теней искусственным светом, если кинолюбитель им располагает.

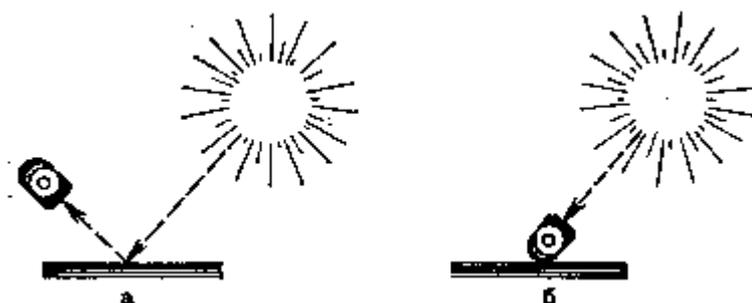


Рис. 8. Измерение отраженного света (а) и падающего света (б)

Оператор, снимающий в определенных световых условиях объекты с большим или меньшим контрастом, может рационально использовать специфические особенности отдельных сортов киноплёнок, которые он должен хорошо знать. Характеристики киноплёнок приводятся в каталогах и в соответствующей профессиональной литературе.

Если по каким-либо причинам нельзя измерить отраженный свет, то для определения экспозиции можно измерить свет, падающий на объект съемки (рис. 8, б). Для этого на фотоэлемент экспонометра надевают специальную насадку с молочным стеклом и направляют его на источник света. Если применяется искусственное освещение и несколько источников света, то экспонометр следует поочередно направить на каждый из них, а потом определить среднюю величину и на ее основе установить нужную диафрагму.

Применяя на объективе кинокамеры светофильтры, поглощающие некоторое количество света, следует помнить о необходимости дополнительного открытия диафрагмы на одно или более делений относительно величины, определенной по экспонометру в зависимости от плотности применяемого светофильтра.

Как видно из содержания этой главы, задачи, стоящие перед оператором, весьма разнообразны. Однако из-за недостатка места в этой книге, посвященной целому комплексу вопросов, связанных с постановкой фильма, мы вынуждены ограничиться только основными проблемами, относящимися к кругу обязанностей оператора, а о

чисто технических вопросах только упомянуть.

Закрепление этих сведений и их усвоение может быть достигнуто только практической работой, в которой будут использованы приведенные правила и приемы. Дальнейшего углубления знаний можно достичь, сочетая собственный опыт съемок с изучением соответствующей литературы и анализом просматриваемых фильмов! Чем серьезнее будет выполнена эта работа, тем лучше будет подготовка оператора к подаче команды: «Камера готова!»

ГЛАВА VI. СНИМАТЬ - ЗНАЧИТ СТАВИТЬ

Забавное, иногда еще применяемое, выражение — «крутить фильм» идет от того времени, когда оператор при съемке рукой крутил ручку съёмочного аппарата, приводя этим в движение механизм камеры. Так были сделаны первые еще примитивные произведения формировавшегося тогда нового вида искусства. Таким способом снимали свои картины братья Люмьер, Мельес и другие пионеры кинематографа. Постановка фильма в то время сводилась к выбору темы и механической регистрации на киноплёнке продиктованных ею образов.

Теперь редко говорят — крутить фильм, чаще — снимать или ставить. Искусство кино прошло процесс эволюции и совершенствования, стало зрелым видом искусства. Сегодня оно является одновременно и отраслью промышленного производства. Для постановки фильма необходимы специальная сложная аппаратура и совместная работа коллектива различных специалистов, к числу которых прежде всего нужно отнести режиссера, оператора, художника, монтажера и других.

Не случайно на первом месте назван режиссер. Он является главным создателем фильма, отвечающим за его художественное качество. От его таланта, умения, работоспособности зависят результаты всего начинания. Этим обосновывается признание за ним основного авторства в кинопроизведении без уменьшения при этом роли и заслуг других участников постановки — сценариста, оператора, актеров, композитора, художника, индивидуальный вклад которых можно выделить и оцепить при детальном анализе готового фильма. Однако основным организатором, координирующим работу этих людей, является режиссер-постановщик принятого к производству сценария. Он руководит постановкой в соответствии с собственным пониманием будущего фильма.

Удачное определение роли режиссера-постановщика дано известным режиссером Ж. Беккером. Он считал, что заслужить звание автора фильма можно только в том случае, если режиссер сам много работает, делает в фильме столько, сколько нужно. Он должен отлично знать сценарий, продумать его идею, определить стиль, тщательно следить за монтажом. Только в этом случае режиссер может сказать, что сделал все возможное.

Эти слова, относящиеся к творческой практике в профессиональной кинематографии, в не меньшей степени относятся и к работе кинолюбителей, с той лишь «небольшой» поправкой, что любители при реализации своих кинематографических намерений практически все должны делать сами.

Поэтому снимать фильм — значит делать его от начала и до конца. От замысла или найденной темы до последнего кадра на экране.

НА ЧЕМ ОСНОВЫВАЕТСЯ ПОСТАНОВКА ФИЛЬМА?

Первоначальной задачей постановщика является выбор изобразительного решения фильма, предусмотренного в сценарии. В рамках каждого кинематографического жанра имеется много возможных вариантов решения этой задачи. От правильности выбора во многом зависит художественная ценность будущей картины и степень ее воздействия на зрителя.

Во всякого рода научно-популярных, инструктивных и событийных фильмах это решается относительно просто. Выбор формы произведения и выразительных средств должен быть сделан на основе соображений доходчивости, чтобы лучше и нагляднее познакомить будущего зрителя с содержанием фильма. В различных документальных фильмах это сделать уже труднее. Одно и то же явление и событие можно представить по-разному.

Еще более все осложняется, когда речь идет об игровых художественных фильмах, где все делается по воле постановщика. Это дает возможность неограниченного количества решений по развитию действия, изобразительному решению и прежде всего толкованию существа фильма, Одной и той же теме благодаря различному толкованию можно придать разные смысловые оттенки, свободно привязать ее ко времени и месту действия. Примером могут служить экранизации известной новеллы Н. Гоголя «Шинель», выполненные почти одновременно итальянским режиссером Альберто Латтуада и советским режиссером Алексеем Баталовым. В итальянском варианте действие перенесено в один из городов современной Италии со всем его специфическим колоритом. Латтуада придал своему фильму характер комической драмы, в то время как советский постановщик А. Баталов стремился сохранить верность оригиналу и даже передать в изображении специфический дух произведения мастера русской прозы. Та же тема, тот же герой, и такие разные фильмы.

Кинематографическая драматургия требует от постановщика не только хорошего знакомства с кинопроизводством, но и большого воображения, которое позволит задолго до постановки фильма ясно представить себе точный облик будущего произведения со всеми выразительными нюансами. Неважно, что эти нюансы могут в дальнейшем несколько изменяться в результате критического анализа с целью улучшения

формы и более яркого выявления содержания. Постановщик всегда должен давать себе отчет в развитии событий, их взаимосвязи и сочетании, чтобы уложиться в допустимые границы продолжительности фильма.

В этом большую помощь может оказать режиссерская экспликация. Она является конкретизированной формой творческих намерений, уточненных перед самой постановкой, которая начинается одновременно с пуском камеры при съемке первого кадра.

В этой экспликации нужно сделать следующие определения:

1. Какова идея задуманного фильма.
2. Как должна протекать главная нить действия, составляющая основу драматургии фильма.
3. Толкование отдельных персонажей, выступающих в фильме, и их взаимосвязь.
4. Характеристика эпохи и среды, составляющих фон событий, места их действия (это непосредственно влияет на выбор будущих мест съемок, стиля декораций, обстановки и костюмов, выбор игрового реквизита, участвующего в действии, и т. д.).
5. Характер музыкального сопровождения, звуковых эффектов и всего относящегося к звуковому оформлению фильма.
6. Определение ритма фильма, длины кадров (а также характера монтажа — внутрикадровый или резаный, относительное преобладание одного из них), характера переходов, одним словом, всего того, что говорит о стиле фильма.

Подготовительный период заканчивается составлением режиссерского сценария и установлением состава исполнителей, сроков съемок и мест их проведения.

ПОСТАНОВЩИК НА СЪЕМОЧНОЙ ПЛОЩАДКЕ

Работа на съемочной площадке требует максимальной сосредоточенности и бдительного соблюдения духа сценария при съемке очередных сцен. Запятые в них персонажи должны выглядеть естественными, как бы живущими своей собственной жизнью, а не казаться героями, выдуманными сценаристом и режиссером. Кинокамера выявляет, делает заметной любую фальшь жеста, мимики, поведения, все проявления искусственности. Вместе с тем реалистичность героя в фильме подчеркивается различными мелочами и движениями, показывающими характерные индивидуальные черты. Опытные актеры это хорошо знают и стремятся умело использовать детали в создаваемых ими образах.

Постановщик-любитель, имеющий дело с актерами-любителями, также должен об этом помнить и умело управлять их игрой, подсказывать соответствующее поведение, жесты, выражение лица. Интерпретацию каждой роли следует оговорить с отдельными исполнителями еще до начала съемок, чтобы дать им возможность психологически подготовиться к ней.

Для людей, не привыкших выступать перед аппаратом, может быть полезным «привыкание» к нему на пробах, проводимых даже без съемки на киноплёнку, но с обязательным выполнением всех операций, связанных с проведением съемки.

Во время подобных проб можно также, не расходуя ценную киноплёнку, сделать еще некоторые поправки в композиции кадров.

В ситуациях, требующих определенной резкой реакции актера, которая должна казаться естественной, постановщик, работающий с непрофессиональными актерами, вынужден иногда прибегать к разным фокусам. Режиссер Анджей Мунк рассказывал когда-то, как во время постановки фильма «Голубой крест» снимал эпизод, в котором непрофессиональный исполнитель, игравший роль человека, оперируемого без наркоза, должен был резко среагировать на прикосновение к его телу ножа хирурга. Режиссер, опасаясь, что реакция может быть несоответствующей, решил помочь актеру, уколов его неожиданно иголкой. Однако уколотый снес со стоическим упорством это мучение, чтобы не «испортить», как ему казалось, кадр, и даже не двинулся.

Следует сказать, что Мунк, рассчитывая на эффект своего приема, не посвятил исполнителя предварительно в детали разыгрываемого эпизода.

Поскольку в самом стиле игры актеров кино обязательна умеренность жеста и экономная мимика (в противоположность театральной игре), то по драматургическим соображениям необходимо преувеличение некоторых черт в действиях и внешности людей. Различные психологические состояния в кинематографическом образе чаще всего выражаются при помощи внутреннего состояния, реакции, выражения лица, позы и окружающей обстановки. По этим элементам зритель должен однозначно понять, что переживает герой на экране.

В игровых любительских этюдах, преимущественно коротких, действие должно быть сведено к одной основной нити. Благодаря этому количество исполнителей может быть ограничено несколькими людьми. Следует, однако, помнить, что средю создают также эпизодически проходящие персонажи, которые мало или совсем не участвуют в основном конфликте. Любитель, деликатно оперируя кинокамерой, может использовать для таких эпизодов, если допускает характер действия, случайных людей. Это могут быть прохожие на улице, зрители на трибуне стадиона, загорающие на пляже, отдыхающие в парке, выходящие с работы и т. д. Такие статисты, если они не видят камеры, держатся свободно, их не нужно приглашать и «расставлять». Возможности монтажа, о чем будет рассказано позже, позволяют легко включать в фильм такие кадры.

В фильмах могут играть не только люди, но и предметы. Период немого кино довел до совершенства использование различных средств для создания и усиления настроения, передачи некоторых понятий и

символов. Современный звуковой фильм реже использует эти средства, но в любительском фильме они могут решать ряд задач, заменяя иногда даже живого актера. Так же охотно используется этот метод в научно-популярных и документальных фильмах.

В таком многостороннем искусстве, каким является кинематограф, совместное использование различных творческих средств позволяет передавать сложное и глубокое содержание с большой силой воздействия. От постановщика зависит умелое использование этих возможностей.

ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОСТРАНСТВА

В кино единое место действия является редким исключением. Оно предопределяет камерность, перенесение центра тяжести на диалог, как это сделано в отличном американском фильме «Двенадцать разгневанных мужчин». Его герои практически на протяжении всей картины не покидают одной комнаты, по которой движется камера, показывая отдельных присяжных заседателей, их споры, их поведение. В фильме «Побег осужденного» режиссера Брессона половина действия происходит в небольшой тюремной камере, где одинокий заключенный упорно готовит побег. Однако нужно огромное мастерство постановщика, отличный сценарий с концентрированным выразительным действием, полным внутреннего напряжения, и выдающиеся исполнители, чтобы такой художественный замысел был удачно решен. Тем не менее в коротких игровых этюдах, снимаемых кинолюбителями, достаточно часто местом действия является одно помещение. Но нужно ясно представлять себе трудности и опасности, заключающиеся в таком решении.

В большинстве случаев кинематографические образы динамичны, а из этого вытекает сложность действия и наличие в одном произведении большого количества различных мест, где происходят события, что в свою очередь вызывает необходимость умелой организации пространства, при которой зритель не потерялся бы в нем, утратив ориентацию «откуда, где и для чего?». Места событий и происходящие в них действия должны быть так четко связаны постановщиком, чтобы зритель не встречал затруднений в понимании происходящего и определении места действия.

Если события проходят в каком-либо определенном месте, опознать его могут помочь общеизвестные архитектурные сооружения соответствующего города. Естественно, что их нельзя показывать самостоятельно, в отрыве от действия фильма. Для ориентации вместо действия могут использоваться также дорожные указатели, надписи, вокзальные расписания, вывески и т. д.

Определению времени действия помогает сама природа, четко характеризуя время года характером ландшафта и условиями освещения. Кроме окружающей природы и атмосферных условий время года характеризуется также одеждой исполнителей. Если действие не требует определения указанных факторов, то окружающая обстановка служит только для композиционного заполнения кадра и может быть выбрана произвольно.

В каждом фильме ознакомление зрителя с местом действия может иметь свои специфические особенности. Зритель все время должен знать, куда идет сейчас герой, где он находится — в своем или чужом доме. Об этом будет свидетельствовать его поведение, так как мы ведем себя дома иначе, чем в общественном месте. Дело несколько затрудняется при больших пространствах на натуре и незначительных различиях в характере местности и деталях ландшафта. В связи с этим нужно старательно отбирать места для съемок, чтобы они имели какие-либо характерные черты: деревья, далекие горы, разные постройки и т. д. Роль ознакомления зрителя с обстановкой выполняют общие планы, панорамы и соответствующий монтаж.

Планировку помещений лучше всего выявляет движение камеры. В одном фильме камера в движении сопровождает главного героя, когда он в начале картины входит в свою квартиру и проходит поочередно все комнаты, выполняя различные мелкие дела. Благодаря этому зритель сразу отлично ориентируется в расположении всех помещений квартиры, в которой будет разыгрываться основная часть драмы.

Особенности монтажа позволяют создать в фильме условное, несуществующее в действительности в таком виде пространство. Так, например, в одном кадре виден мужчина, который, выйдя из показанного дома, кланяется кому-то, снимая шляпу. В следующем кадре показан другой мужчина, стоящий перед вокзалом и отвечающий на поклон. В третьем кадре оба мужчины на середине улицыжимают друг другу руки. Из увиденного зритель делает заключение, что напротив показанного дома находится железнодорожный вокзал, отделенный от него только шириной улицы. Вместе с тем эти оба здания могут находиться в различных частях города и даже в разных городах. Магия монтажа свела их в одно место. О таких возможностях нужно помнить в условиях, когда естественная обстановка не удовлетворяет требованиям действия. Например, когда банк должен находиться рядом с полицией, как этого требует действие, а в натуре это не так.

Следует старательно избегать использования случайной обстановки как фона для действия, с целью разнообразить его внешне. Искусственный, необоснованный перенос действия с места на место является распространенным злоупотреблением, которое может иметь отрицательные драматургические последствия. Эта ошибка часто встречается в практике начинающих кинолюбителей.

Частые перемены места действия, показывающие путешествие героя, переезды из города в город его семьи, странствия цыганского табора и т. д., могут быть показаны при помощи очень коротких кадров характерных видов тех мест или путем наложения на изображение методом впечатывания или двойной экспозиции надписей с названием местностей, стран, континентов. При этом лейтмотивом, акцентирующим действие, могут быть динамичные кадры мчащегося поезда, едущего автомобиля, конной упряжки.

ОРГАНИЗАЦИЯ ВРЕМЕНИ

Время в фильме является категорией особенной и единственной в своем роде. Оно может быть в случае необходимости сжато или растянуто по сравнению с действительностью. Можно остановиться во времени или двигаться назад в прошлое. Все эти приемы создают неограниченные драматургические возможности. Рассмотрим по очереди их специфические черты.

Если за действительное принять время, измеряемое движением небесных тел или биологическими процессами в природе, то в фильме оно будет протекать в пределах продолжительности одного кадра. Резанный монтаж может, но не должен обозначать определенный перескок во времени. Чрезвычайно редко действительное время всего действия и длительность его в фильме совпадают. В этом случае показанные события должны происходить в течение нескольких десятков минут, равных длительности демонстрации фильма на экране.

Показываемые в фильмах события большей частью в действительности занимают более длительные отрезки времени, иногда несколько часов или несколько дней, но часто в течение двух часов мы можем проследить целую жизнь человека или даже нескольких поколений. В некоторых случаях нужно прибегнуть к предельному сжатию времени, оперируя отдельными отрезками, которые в сумме дадут правильное представление о происходящем. Это дает возможность допустить в фильме известную условность, сводящуюся к показу только отдельных фрагментов происходящего, являющихся как бы изложением целого с сокращениями, которые подчеркивают нужные детали действия.

Желая сообщить зрителю, что господин Х. покинул свою квартиру и отправился на работу, где будут развиваться дальнейшие действия фильма, не нужно показывать, как он спускается по лестнице, ожидает на остановке автобус и едет на нем через половину города. Все это заменит резанный монтаж, и эпизод будет выглядеть следующим образом: в одном кадре герой в пальто выходит из квартиры и закрывает за собой дверь; короткий кадр-перебивка — дверная табличка; в следующем кадре он уже сидит за письменным столом и занят работой. Такой переход не вызывает каких-либо неясностей, так как воспринимается в фильме совершенно естественно, а временные пропуски заполняются воображением зрителя.

Аналогичным способом можно применять и гораздо большие временные перескоки, которые могут определяться неделями, месяцами и даже годами. Информация о таких временных переходах будет вложена в изображение, диалог или ситуацию. Это может быть, например, изменение внешности соответственно состарившихся персонажей, изменившаяся мода покроя и характер одежды. Внутренняя обстановка помещений также может быть свидетельством течения времени. В некоторых фильмах мы видим, как по мере роста благосостояния героя меняется окружающая его обстановка, становится все более комфортабельной. Может быть и обратная ситуация, если по драматургическому замыслу фильма герой, например, разоряется.

Часто используемым приемом является также сокращение времени действия, не имеющего самостоятельного драматургического значения. Ни к чему была бы на экране сцена, в которой постановщик пожелал бы последовательно показать процесс обеда участников действия. В таком случае обычно показывают только начало и конец. Естественно, что можно в одном или нескольких кадрах дать и какие-то средние эпизоды, если этого требует течение самого действия. Например, во второстепенном эпизоде фильма кто-то едет поездом. Показывается момент посадки в вагон, потом — сцена, нужная по характеру действия, и в конце — идущий поезд. Этим способом за несколько десятков секунд можно «справиться» с путешествием героя. Такое сокращение содержания сопровождается обычно сменой кинематографических планов, переносящих внимание зрителей с общих планов на более детальные, или наоборот.

Для сокращения времени могут применяться и так называемые *перебивки* или кадры, в которых нет героев, а содержатся только нейтральные явления или объекты. Это может быть река, что соответствует в литературной прозе обороту: «утекло много воды», мчащийся поезд, изменяющийся пейзаж и т. д. Достаточно банальным обозначением течения времени в кино стали падающие листки календаря и опадающие листья деревьев.

Уже говорилось о том, что изменение времени передается также затемнением заканчивающегося эпизода или очень медленно выполняемым вытеснением.

В некоторых случаях действительное время в кинематографическом изображении может быть растянуто одновременным использованием нескольких точек зрения на происходящее событие. Это делается для подчеркивания его драматизма или для создания соответствующего эмоционального напряжения у зрителей. Часто приводимым примером растягивания времени действия является известный эпизод на ступенях одесской лестницы в фильме «Броненосец «Потемкин». Драматическая сцена на лестнице могла в действительности продолжаться около двух минут, т. е. столько, сколько нужно было царским солдатам, чтобы спуститься по ступеням вниз. Вместе с тем в фильме Эйзенштейна эта ключевая в идейном отношении сцена продолжается в три раза дольше. Камера регистрирует одновременно течение трагедии ряда оказавшихся там случайных людей. Этим создается внутреннее напряжение и усиливается драматичность ситуации.

В кино, как и в литературе, имеется большая свобода в оперировании временем, в течение которого происходит действие. Оно может происходить в настоящее время или возвращаться в прошлое, в так называемую *ретроспективу*. Использование ретроспективы является частым конструктивным приемом в кино. Она применяется для коротких фрагментов, а иногда и для целых фильмов.

Именно с такой драматургической формой мы встречаемся в фильме Войцеха Хаса «Как быть любимой»,

складывающегося из воспоминаний Фелиции, которая во время полета за границу вспоминает свое прошлое. В этом фильме имеет место переплетение настоящего времени — короткие эпизоды по ходу путешествия — с прошлым — длинные эпизоды воспоминаний, показывающие переживания героини за определенный отрезок прошлого.

Приведение эпизодов из прошлого не требует использования каких-либо специальных формальных приемов, как это было, когда прошлое показывали в виде наложенных кадров или другими способами, отличавшими их внешне от остального изображения, например более мягкими или размытыми. Хорошее понимание современным зрителем языка кино даст возможность пользоваться прошлым временем без подобных приемов.

Отличным примером свободного использования времени и его выразительным применением является фильм Феллини «Восемь с половиной», где события, показанные в настоящем времени, переплетаются с воспоминаниями детских лет героя и его мечтами, что можно назвать несовершенным видом будущего. Эти три плоскости повествования взаимно переплетаются, соединенные между собой в резаном монтаже, и из этого выступает психологический силуэт героя. Несмотря на отсутствие определенных внешних признаков в очередных эпизодах, господствующее в них настроение, а иногда и характер сопровождающей музыки позволяют определить время действия и отделить современное от прошлого и мечты.

ОБЪЕКТИВНАЯ И СУБЪЕКТИВНАЯ КАМЕРА

При съемке фильмов или отдельных сцен и эпизодов различают два возможных метода подачи материала, или два стиля киноповествования — метод объективной камеры и метод субъективной камеры.

При *методе объективной камеры* показываемые на экране события зритель наблюдает с позиции третьего лица, или не участвующего в них свидетеля. Однако с той минуты, когда камера будет поставлена на точку зрения какого-либо участвующего в действии персонажа и начинает следить за развитием событий его глазами, она превратится в *субъективную камеру*. Субъективная камера будет втягивать зрителя непосредственно в круг событий и сделает так, что он будет ощущать свое участие в действии и станет отождествлять точку зрения персонажей с точкой зрения камеры.

Типичным примером субъективизации камеры является разговор двух партнеров, показанный в виде последовательных кадров, когда они смотрят друг другу в глаза. Если субъективизация двусторонняя, зритель поочередно «нацеливается» то на одного, то на другого из говорящих, следя непосредственно за их состоянием, что делает его самого участником действия, вызывая соответствующие переживания.

Однако с того момента, когда на экране появятся оба персонажа, наступает состояние объективного наблюдения и более беспристрастная позиция зрителя со стороны. Такие быстрые переходы от одного вида подачи материала к другому при правильном использовании совершенно незаметны. В сознании зрителя остается только впечатление о конкретных явлениях.

При субъективизации камеры следует обращать особое внимание на композицию кадра, которая должна соответствовать точке и направлению зрения персонажа, с которым в данный момент отождествляется камера. Несоблюдение этого правила может дезориентировать зрителя и нарушить плавность повествования.

Можно представить себе фильм, сделанный полностью методом субъективной камеры, как бы от лица невидимого на экране рассказчика. Однако попытки осуществить такой формальный прием не дали удовлетворительных результатов. Чаще встречаются случаи применения метода объективного повествования.

* * *

Итак, вы познакомились с наиболее важными постановочными проблемами, непосредственно связанными с вопросами кинодраматургии и их практическим применением. Нет и не может быть готовых рецептов, как сделать хороший фильм. Он является результатом удачного сочетания целого ряда элементов, и никакие схемы не могут решить эту сложную задачу. Хорошее знание дела и правил дают возможность получить красивую внешнюю форму, но ведь не это является решающим в произведениях искусства.

Обязанности постановщика не заканчиваются с окончанием съемок. Впереди еще кропотливый этап монтажа снятого материала. На этой стадии может выявиться еще не одна неожиданность. Чаще всего это происходит, когда фильм снимается без хорошо разработанного режиссерского сценария, возникает необходимость многих досъемок.

Последняя работа постановщика — озвучение фильма. Немой фильм уже ушел в историю и редко используется даже в любительских условиях. Составляют исключение, пожалуй, только семейные фильмы.

Прежде чем перейти к этим вопросам, следует уделить немного внимания кинолентам как основному материалу, на котором должны быть зафиксированы творческие замыслы. Знакомство с видами и свойствами кинолент необходимо каждому берущему в руки кинокамеру.

ГЛАВА VII. ЧТО ИЗ ЭТОГО ПОЛУЧИТСЯ?

Этот вопрос задает себе каждый кинематографист, до последней минуты не уверенный в том, как получится

фильм, выйдут ли съемки такими, как задуманы, и окажется ли трепеливо разработанный замысел таким, как предполагалось. Вместе с тем достаточно какого-либо дефекта в светочувствительном материале, случайно открытой на свету кассеты, аварии проявочной машины, чтобы вся огромная работа постановщика и его помощников пошла насмарку и чтобы все нужно было начинать сначала. Отсюда необходимость особой тщательности в хранении и обращении с киноплёнкой при съемке и лабораторной обработке. Любые меры предосторожности тут не будут излишни. Познакомимся, однако, несколько подробнее с этим материалом.

КИНОПЛЕНКА

Носителем изображения в кинематографе является киноплёнка. Применяются четыре формата киноплёнки по ширине — 70, 35, 16 и 8 мм. При этом последний формат имеет вид киноплёнки 2х8 мм, которую только после съемки и проявления разрезают пополам на две отдельные ленты ⁶ шириной 8 мм. Два первых формата используют в профессиональном кинематографе. Кинолюбителей интересуют исключительно киноплёнки шириной 16 и 8 мм.

Кроме указанного деления, основанного на ширине киноплёнки, различают еще две принципиально разные системы получения кинематографического изображения и соответствующие им виды киноплёнок.

Обратимая система, при которой съемка производится на обращаемую киноплёнку, а после проявления на ней образуется позитивное изображение, пригодное для показа на экране.

Негативно-позитивная система, при которой съемка производится на негативную киноплёнку и на ней после проявления образуется негативное изображение. С такого негатива для монтажа печатаются позитивные копии всего снятого материала. После окончания монтажа фильма в соответствии с копией подбирается и монтируется негатив, с которого после этого может быть напечатано любое нужное количество эксплуатационных фильмокопий для показа [С фильма, снятого на обращаемой киноплёнке, можно также, если в этом будет необходимость, изготовить большее количество копий и сделать это двумя способами: печатая копии на обращаемой киноплёнке и изготовляя дубль-негатив, с которого можно получить нужное количество позитивных копий. Второй способ более длителен и дорог, так как требует двукратной печати и двойного количества киноплёнки.]

Выбор одной из этих систем зависит от назначения фильма и способа его озвучения. Фильм, снятый на обращаемой плёнке, можно озвучить двумя способами: на отдельной магнитофонной ленте с синхронным пуском, что, однако, не обеспечивает полной синхронности изображения со звуком, необходимой при диалогах и ряде звуковых эффектов; и путем полива магнитной дорожки на плёнку с изображением и записи на нее синхронного звука. В этом случае надо считаться с несколько худшим звучанием из-за большого количества склеек при монтаже обращаемой копии.

Негативно-позитивная система позволяет кроме двух упомянутых способов использовать оптическую фонограмму, широко применяемую в профессиональном кинематографе.

Существенным недостатком оптической фонограммы для кинолюбителей является повышение стоимости фильма из-за необходимости выполнения ряда дополнительных операций, что одновременно увеличивает и сроки производства. Однако этот вид фонограммы лучше остальных с точки зрения качества звучания и надежности.

С негатива можно изготовить большее количество копий, в то время как обращенная копия после определенного количества показов приходит в негодность, и тем самым фильм перестает существовать. Из-за большой стоимости и сложности процесса обработки негативно-позитивная система используется любителями не очень часто, преимущественно в случаях постановки фильмов, требующих применения специальных трюков, выполняемых лабораторным путем (вытеснения, специальные эффекты и т. д.), при сложном звуковом оформлении и необходимости большого тиража для широкого распространения.

В формате 8 мм используются исключительно обращаемые плёнки, которые выпускаются различной светочувствительности. В Польше преобладают обращаемые плёнки фирмы ОРВО (ГДР) и отечественного фотохимического предприятия «Фотон».

Обращаемые киноплёнки отличаются богатством полутонов, что дает возможность пользоваться широким интервалом светотени, однако это требует очень точного определения экспозиции, так как даже небольшие отклонения могут сделать изображение чересчур светлым при передержке или излишне темным при недодержке. Можно, правда, сделать некоторую коррекцию с целью исправления ошибок экспозиции в процессе лабораторной обработки, увеличивая или сокращая время первого проявления, но это требует высокой квалификации персонала и наличия одинаково экспонированной киноплёнки для выполнения проб. Обязательно нужно знать содержание кадров, подлежащих исправлению, чтобы правильно выполнить подобную поправку при проявлении. С этой целью следует давать описания очередных кадров, находящихся в каждой кассете. Они пригодятся также во время подбора материала перед монтажом.

Следует избегать проведения в одном фильме съемок на различных видах обращаемых плёнок, так как каждая из них после проявления может иметь собственный оттенок. В этом случае смонтированный фильм не будет иметь однотонного изображения, что плохо воспринимается зрителями.

Если нужно проводить съемки при естественном и искусственном освещении, то в обоих случаях следует использовать один тип киноплёнки, обеспечивающий необходимую величину экспозиции. При негативно-позитивном процессе эта забота отпадает, так как тон копии определится только позитивной киноплёнкой и ее

обработкой.

Имея дело с киноплёнкой, следует помнить о времени сохранности ее эмульсии, которая благодаря происходящим в ней химическим процессам постепенно теряет первоначальную чувствительность с одновременным увеличением вуали.

Считается, что киноплёнки сохраняют первоначально указанную светочувствительность при соответствующих условиях хранения около двух лет. Поэтому в случае съёмок на киноплёнке с просроченным сроком годности или на киноплёнке, в которой по каким-либо причинам нет уверенности, следует сделать съёмочную пробу при нескольких разных диафрагмах, чтобы после проявления установить наилучшую для данных условий экспозицию. Это нужно делать, чтобы не погубить всю работу неправильным экспонированием киноплёнки. Цветные киноплёнки стареют значительно быстрее черно-белых, и у них появляется нарушение цветового баланса.

Наконец, несколько рекомендаций о хранении киноплёнок, что влияет на их долговечность и качество.

Киноплёнку следует хранить при комнатной температуре 18 — 20° С. Нужно следить, чтобы она находилась вдали от всяких источников тепла, печей и радиаторов. Металлические коробки с плёнкой должны быть заклеены липкой лентой, что предохраняет от изменения влажности внутри коробки. Излишне пересушенная киноплёнка легко скручивается и становится ломкой.

Следует также предохранять киноплёнку — как проявленную, так и сырую — от влажности, которая может привести к склеиванию киноплёнки и повреждению эмульсии. При быстрых изменениях температуры, например при переносе киноплёнки с холода в теплое помещение, и, наоборот, нужно перед зарядкой в съёмочный аппарат или до перемотки подождать некоторое время, чтобы быстрое изменение температуры не вызвало запотевания поверхности, а затем слипания и повреждения эмульсии.

При съёмках на морозе следует хорошо утеплить камеру, обмотав ее сукном или фланелью. Мороз вызывает затвердение киноплёнки, и она может трескаться во время съёмки.

ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ ТЕХНИЧЕСКИХ ОШИБОК

Технические дефекты, которые могут быть обнаружены на снятом материале, можно разделить на три группы: фабричные дефекты киноплёнки, неправильное экспонирование при съёмке и механические повреждения изображения — царапины; дефекты лабораторной обработки.

Фабричные дефекты встречаются относительно редко. Иногда бывают так называемые электрические разряды, возникающие вследствие неправильного изготовления или несоответствующего транспортирования киноплёнки, которые дают разного вида и размера пятна на изображении, от еле заметных до полностью портящих снятый материал. Электризация и разряды могут появиться также при не-

умелой перемотке киноплёнки перед зарядкой или после съёмки. Еще реже встречаются какие-либо повреждения эмульсии, возникшие в процессе производства киноплёнки и не выявленные техническим контролем.

Дефекты экспозиционного характера бывают главным образом следствием неправильного измерения экспозиции или неточной установки диафрагмы объектива, если, конечно, экспонометр исправен. В случае каких-либо сомнений еще до начала съёмки следует обязательно сделать пробы и проявить их. Проба — это кусок киноплёнки, снятый при принятых условиях экспонирования. После получения результата на основе проявленной пробы можно принять соответствующие меры: отремонтировать или заменить экспонометр, откорректировать соответственно величину экспозиции и т. д. Так же следует поступить при съёмках на киноплёнках с просроченным сроком годности, не в оригинальной упаковке, хранившейся в плохих условиях. Пробы делаются и при таких необычных видах съёмки, как съёмка днем «под ночь», применение специальных светофильтров, покадровая съёмка и т. д.

В результате неправильной экспозиции изображение получается излишне светлым или слишком темным по сравнению с желаемым, возникает значительная разница в плотности, что приводит к нарушению единства характера изображения.

Дефекты при обработке киноплёнки могут быть вызваны такими причинами, как несоответствие температуры или состава проявителя, неправильное время проявления, недостаточная промывка или сушка киноплёнки и т. д.

Редко кинолюбители сами проявляют свои киноплёнки. Это требует не только квалификации, но и специального оборудования. Только некоторые киноклубы имеют собственные лаборатории, в которых их члены могут сами проявлять обрабатываемые киноплёнки.

Проявление негативных киноплёнок для кинолюбителей чаще всего производится в специальных производственных лабораториях, а обрабатываемые киноплёнки обрабатываются большей частью фирмами, изготавливающими их в своих фабричных лабораториях.

ГЛАВА VIII. КЛЕИТЬ ИЛИ МОНТИРОВАТЬ?

Закончились съёмки, материал после обработки в лаборатории у нас в руках. С нетерпением, вызываемым желанием увидеть, как все получилось, собираемся на первый просмотр. На экране появляются знакомые места,

лица, предметы. Иногда проскакивают засвеченные концы. Кадры, снимавшиеся не в сюжетной последовательности, создают неразбериху. Имея в памяти содержание снятого фильма, стараемся сравнивать с ним отдельные кадры, оценивая их соответствие замыслу. Перед нами фильм, разложенный на элементы, одни из них готовы, другие еще требуют шлифовки. Это напоминает детскую игрушку-картинку, разрезанную на части, которую нужно сложить, подбирая друг к другу отдельные элементы изображения, и только после этого можно будет увидеть нечто целое и понять его содержание.

Теперь наступил этап *монтажа фильма*. Если представить себе такой идеальный случай, что фильм снимался строго по рабочему сценарию с соблюдением длины отдельных кадров, предусмотренной в сценарии без запаса, то было бы достаточно склеить все кадры в предусмотренной последовательности и фильм готов. Однако технически и организационно это невыполнимо, так как в действительности отдельные кадры снимаются по несколько раз, особенно с участием актеров. Кадры с так называемыми захлестами [Захлест выполняется продлением кадра, который должен соединиться на «движении» со следующим. Соответственно раньше начинается и тот следующий кадр. Этим предусматривается возможность точно в нужном месте соединить смежные кадры, отрезав лишние куски в процессе монтажа.] обеспечивают точное соединение их при монтаже со следующими кадрами. Кроме того, некоторые кадры могут по разным причинам потребовать включения перебивок, что определяется еще и необходимостью создания нужного ритма изображения. Все это подтверждает, что монтаж является обязательным этапом в производстве фильма, в значительной степени определяющим его художественную форму. Монтаж — это важное средство воздействия на зрителя, которое способствует лучшему пониманию фильма.

Основы действия монтажа в полном смысле аналогичны особенностям восприятия человеком отдельных явлений в их логической последовательности. Однако монтаж по сравнению с механизмом естественного познания имеет одну дополнительную особенность. Монтаж может не только отражать действительность изобразительно-звуковыми средствами, но и легко ее преобразовывать, оперируя достаточно свободно категориями времени и пространства, не говоря уже о различных специальных возможностях, даваемых техникой комбинированных съемок. Нет большого преувеличения в утверждении, что монтаж — это существо фильма. Известнейшие создатели фильмов придают ему большое значение, полностью используя его возможности. Так, Всеволод Пудовкин в своей книге «О монтаже» писал, что, по его мнению, монтаж не основывается на соединении различных эпизодов в одну ленту, что для него монтаж прежде всего способ выражения основной идеи фильма.

Просматривая в большом количестве любительские фильмы, часто с прискорбием убеждаешься в порче тематически хороших замыслов, выраженных в интересных кадрах, в результате неудачного монтажа, при котором теряется общий смысл, утрачивается ясность мысли. Легковесный монтаж предрешает и результат постановки. Поэтому на монтаж нельзя жалеть времени. Монтажу нужно учиться, а монтируя фильм, следует представить себе, как его будут воспринимать зрители.

ЗАДАЧИ МОНТАЖА

Монтаж фильма должен решать ряд задач. Основной из них, имеющей несколько технический характер, является отбор и распределение снятого материала в соответствии с режиссерским сценарием или монтажным листом и исключение дефектных дублей и кадров. Далее монтаж должен придать всему нужный темп и обеспечить непрерывность и плавность изобразительного и звукового повествования. Это требует хорошего знания драматургических основ кинематографа и особенностей зрительского восприятия. Без этого можно допустить много монтажных ошибок, что приведет к плохой передаче замысла постановщика, воплощенного в снятом материале.

Чтобы кинематографическое произведение имело достаточную силу воздействия на зрителей, волновало их, заставляло думать, оно должно быть предельно художественно выразительным и иметь четкое построение. Выполнение этих условий и есть драматургическая задача монтажа. Уже на основании режиссерского сценария можно судить, в какой степени это возможно сделать. Если драматургическая разработка темы не выполнена в стадии подготовки и не исправлена в период съемок, то даже самый лучший монтажёр немного сможет сделать. Можно только попытаться исправить мелкие драматургические упущения или сгладить их.

Ассоциативной задачей монтажа является такой подбор выразительных средств, при котором из взаимосвязи отдельных изображений или звуков в сознании зрителя возникают новые значения. В одном любительском фильме есть сцена, в которой герой, ожидая появления на свет ребенка, вдруг слышит шум пролетающего военного реактивного самолета, поднимает голову и с беспокойством следит за самолетом. Такой самолет может предвещать смерть для него и его семьи. При этом не звучит ни одного слова. Однако зритель совершенно однозначно понимает из сочетания изображений, подкрепленных дополнительно звуком, что герой беспокоится о будущем.

Следует обратить внимание на использование звука для выявления или подчеркивания определенных ассоциативных выводов. Звук в той же степени, что и изображение может с успехом выполнять такие функции. При этом нет необходимости показывать сам источник звука, если он достаточно известен. Показ в кадре убегающего в страхе человека при звуке выстрелов, даже без показа стреляющего, достаточно ясно информирует о причинах бегства. Также шум проходящего поезда, проникающий внутрь помещения, свидетельствует, что оно находится вблизи железной дороги.

Изобразительно-звуковые метафоры относятся к основным художественным средствам кинематографа. Их оригинальность и разнообразие говорят о качестве фильма и умении его постановщика.

При монтаже фильма можно использовать следующие виды соединения кадров между собой:

Склейка — соединение между собой двух кадров, чаще всего снятых в разных планах. Такая склейка оставляет монтажера большую свободу в расположении имеющегося Материала, которая ограничивается только темой фильма и его драматургической конструкцией.

Склейка на движении — соединение очередных кадров в порядке последовательности действия во время движения снимаемого объекта. Это может быть также продолжением движения, начатого в предыдущем кадре, например при переходе от одного по масштабу плана к другому.

Вытеснение, затемнение, шторки — это фигуры, имеющие свойства знаков препинания, отделяющие более или менее выразительно отдельные фрагменты фильма. (Подробнее об этом говорилось в главе III.)

Не очень опытные постановщики пытаются застраховаться от будущих трудностей в монтаже, поручая оператору снять многочисленные перебивки. *Перебивки* — это чаще всего короткие кадры, содержащие различные нейтральные элементы: детали обстановки помещения, в котором проходит действие, архитектурные детали на натуре, случайные прохожие и т. д. Если при монтаже не окажется промежуточного плана для соединения между собой кадров, в которых участвуют действующие лица, а непосредственное их соединение вызывает недопустимый скачок изображения, то вклеивается такая перебивка. Однако это не всегда дает желаемый результат, не говоря уже о вызываемом перебивками снижении темпа действия.

Перебивки могут быть использованы также в тех случаях, если имеется длинный и в общем хороший кадр, но с каким-либо дефектом на отдельном небольшом участке (например, блик света, попавший в объектив, вздрагивание камеры и т. д.). Пропуск, появившийся после вырезки дефектного участка, можно заполнить соответствующей перебивкой, если нельзя заново снять весь этот кадр.

Излишне длинные кадры со слабо выраженным внутр-кадровым движением можно несколько улучшить перебивками, делающими их менее монотонными.

Перебивками являются также короткие кадры, показывающие лица болельщиков во время спортивных соревнований. Они заполняют пробелы, возникшие по таким причинам, как перемена положения камеры для показа соревнований с другой точки зрения, смена объектива и т. п. Подобного вида перебивки выполняют и драматургическую роль, показывая реакцию трибун и отдельных болельщиков. Они также могут позволить сократить общее время показа соревнования. Однако излишнее применение перебивок является плохой манерой и нарушает плавное течение повествования.

Уже говорилось о темпе, который должен быть окончательно доработан в процессе монтажа. Этот темп определяется подбором длины следующих друг за другом кадров. Их длина зависит от ряда различных причин. Во-первых, от познавательного содержания кадра: короче показывается кадр с малым количеством деталей, дольше — в котором деталей больше, чтобы зритель успел их рассмотреть. Во-вторых, длительность кадра определяется игрой актеров и произносимыми ими диалогами. Нельзя прерывать кадр на половине какого-либо действия. Темп должен быть предусмотрен постановщиком при разработке сценария, а потом во время съемок. Аналогично обстоит дело с кадрами, снимаемыми с движением камеры. Скорость этого движения может устанавливаться только во время съемок. В-третьих, длина кадра может зависеть от вида снимаемого плана. Далекие общие, даже статичные планы требуют большей длительности показа: более близкие планы могут быть соответственно короче. Главным является то, чтобы закончить кадр в момент, когда его содержание уже воспринято зрителем и дальнейшее продолжение угрожает затянутостью и скукой, что считается наибольшим недостатком всякого искусства. Скука убивает прорывление — говорится не без основания.

Использование в фильме особенностей ритма необычайно существенно с точки зрения его воздействия на зрителей. Ритмом изображения можно создать спокойное настроение или акцентировать динамику, усыплять или возбуждать чувства и напряжение. Этому благоприятствует большая свобода в обращении с пространством и временем в кинопроизведениях.

В конце рассуждений о ритме следует еще подчеркнуть, что он строится несколько иначе в немых фильмах, где господствует изображение, чем в звуковых, где ритм определяется длительностью диалога или сопроводительного комментария.

МОНТИРУЕМ ФИЛЬМ

Познакомившись вкратце с основами киномонтажа можно приступить к решению отдельных задач, возникающих в период монтажа фильма в их производственной последовательности. Поэтому первой работой будет просмотр всего снятого материала и его оценка. Даже если есть ручное устройство для просмотра, материал нужно обязательно просмотреть на экране с кинопроектора, на котором его можно продемонстрировать с той частотой, с какой он снимался (16 или 24 *кадр/с*).

Материал можно просмотреть два или три раза, оценивая одновременно качество отдельных кадров как с точки зрения постановочной ценности, так и их технического качества. После просмотра следует сразу исключить кадры, испорченные вследствие неправильной съемки, ошибок актеров и т. д. Для этого нужно каждый рулон киноплёнки разрезать на отдельные кадры, которые пронумеровать в соответствии с режиссерским сценарием и разложить в этой последовательности на рабочем столе. Если для этого нет места на столе, то можно в комнате, где производится монтаж, натянуть веревку и на ней развесить с помощью бельевых

зажимов очередные кадры вместе с карточками, на которых написаны их номера.

После этого следует заняться отбором лучших дублей. Тут может очень помочь настольное просмотровое устройство, на котором можно свободно еще несколько раз просмотреть каждый кадр, оценивая композицию, плавность движения камеры, исполнение ролей участниками, фотографическое качество и т. д. Выбранные дубли оставляют, а остальные сохраняют в своем архиве, описав их содержание. Некоторые из них могут в дальнейшем пригодиться, хотя бы как перебивки для других фильмов.

Имея отобранный и разложенный в соответствии с последовательностью эпизодов и сцен материал, приступают к склейке кадров между собой, при этом еще не определяется окончательная длина отдельных кадров. Это будет первый вариант монтажа фильма, который следует просмотреть на экране, чтобы правильно ориентироваться в его форме, уже приближающейся к окончательной, и очередности развития событий. Только после просмотра можно будет составить представление о правильности принятой структуры и темпе, в котором развивается действие, проверить соответствие примененных переходов между кадрами и сценами, подумать над будущим звуковым оформлением.

В некоторых фильмах может оказаться нужным иметь несколько более длинные отдельные кадры из-за продолжительности звукового комментария, поясняющего происходящие события, как это часто бывает в научно-популярных и инструктивных фильмах. Это может оказаться необходимым для окончания музыкальной фразы или какого-нибудь звукового эффекта. Кинолюбители, снимающие на обрабатываемой пленке, должны считаться с тем, что урезанный один раз кадр уже нельзя удлинить, не вызвав скачка в изображении. Такая возможность есть только при съемке на негативной кинопленке. В этом случае можно доклеить — удлинить кадр в рабочей копии куском чистой кинопленки, чтобы потом при монтаже негатива учесть эту разницу, если в негативе был запас.

После такого просмотра уже можно приступать к окончательному монтажу. Подгоняют друг к другу последующие кадры, подрезая их, если они длинные, в начале или конце. Там, где нужно, вставляют кадры-перебивки. Перебивка может иметь от 10 до 20, а иногда и меньше кад-риков. Достаточно, чтобы ее смысл дошел до сознания зрителя, слившись с существом всей сцены.

Излишне затянутые статичные кадры гораздо более опасны, чем длинные кадры с динамичным действием. Естественно, что каждая перебивка должна быть по смыслу тесно связана с содержанием монтируемого эпизода. Лучше всего, если это будет какая-либо деталь, встречавшаяся в одном из предыдущих общих планов. Перебивка также должна отвечать общей тональности изображения. Особое внимание нужно уделять переходам от одного кадра к другому на движении. Лучше всего, чтобы такой переход проходил в первой или последней фазе движения. Так, например, в сцене поднятия тоста одним из участников банкета первый кадр, снятый общим планом, представляет собравшихся вокруг стола. При этом центральным персонажем является человек, который потом подымает тост, встав с бокалом в руке. Следующий кадр, снятый средним планом, укрупняет его, выделяя из окружения, но показывает сначала еще сидящим, а потом — когда он встает с бокалом в руке и произносит свой тост. Заканчивается сцена крупным планом стоящего с бокалом в руке. Соединение кадров в момент начала вставания героя с места с точки зрения монтажа не будет удачным. Значительно лучше выполнить его, когда герой поднимется с места или, уже стоя, поднимает бокал.

При монтаже таких кадров обязательно нужно просмотровое устройство, позволяющее остановить изображение на любом кадре для выбора наиболее подходящего для перехода места. Выбранное место отмечают специальным пленочным карандашом со стороны основы кинопленки. Такая же отметка делается и на соседнем кадре. После этого, сложив два соединяемых кадра так, чтобы совместились отметки, легко увидеть на просвет, в одинаковых ли фазах движения находятся эти участки кадров. Потом отрезают два-три кадрика от кадра с более крупным планом, чтобы избежать впечатления повторения части движения. Такие соединения должны выполняться точно с проверкой полученного результата на экране. Даже небольшая разница в характере жеста или движения в соединяемых кадрах может вызвать «скачок» в изображении. Мы часто видим такие «скачки» в кинотеатрах, показывающих старые кинофильмы, в которых из-за обрывов было вырезано по нескольку кадриков.

Монтируя фильм, нужно также обращать внимание на соответствие направления движения. Об этом говорилось подробно в главе VI. Здесь нужно дать только некоторые советы на «черный день», когда встретятся кадры с несоответствующим направлением движения, что может случиться при использовании архивных материалов, а обстоятельства требуют их использования. В крайнем случае можно вклеить один из таких кадров наоборот, т. е. стороной основы вместо эмульсии. Правда, это даст на экране временное впечатление иерезкости изображения, но лучше это, чем дезориентация зрителя в развитии действия. Лучше пойти на меньшее зло, если нет другого выхода.

И вот фильм смонтирован. К нему нужно подклеить надписи с названием фильма и фамилиями постановщиков, а также пленочный ракорд на начало, чтобы предохранить фильм снаружи и обеспечить его зарядку в кинопроектор без потери первых кадров изображения.

Длина надписей должна быть достаточной для свободного прочтения. Принимается приблизительно одна секунда на слово, а для заглавий это время удваивается.

Итак, закончен фильм в немом варианте. Если кинолюбитель хочет на этом остановиться, что иногда бывает при фильмах на семейную тематику, то все готово для первого показа приглашенной публике.

Однако чаще всего для более широкого показа фильм требует озвучения. Современный кинозритель привык не только видеть, но и слышать. Только сумма визуального и звукового впечатлений может обеспечить

правильное восприятие фильма и удовлетворить зрителя, если кинокартина окажется ему по вкусу. Работа постановщика должна быть еще продолжена.

ГЛАВА IX. ЧТОБЫ ИЗОБРАЖЕНИЕ ГОВОРИЛО

Когда кинематограф был «великим немым», он все должен был высказать только изображением, жестами, мимикой актеров, а если этого оказывалось мало, на экране появлялись прерывавшие изображение надписи. Как, однако, кинематографу не хватало третьего звукового измерения, свидетельствует использование с самого начала его развития музыкального сопровождения, исполнявшегося пианистом, а иногда и целым оркестром, аккомпанировавшим фильму прямо в кинотеатре.

Кроме музыки, создающей определенное настроение в отдельных сценах фильма и играющей непосредственно драматургическую роль, и речи, которая позволяла бы человеку на экране выразить привычными словами свои мысли, кинематографу очень не хватало различных шумов и звуков, неразрывно связанных с тем, что происходит вокруг нас. Большинство событий и явлений сопровождается различными звуками, дающими дополнительное представление о характере происходящего. Мчащийся экспресс без характерного стука колес, шума и свиста производит впечатление поезда-привидения, а не нормальной железной дороги, перевозящей пассажиров. Самолет без рокота моторов выглядит как планер. Стрельба орудий без звука выстрелов не производит грозного впечатления.

Естественно, нельзя ввести в фильм одновременно все имеющиеся на свете разновидности звуков. Обязательны строгий отбор, устранение второстепенных шумов и оставление только тех, которые могут быть использованы как выразительное средство, действующее на зрителя и усиливающее восприятие изображения. При этом время звучания и его интенсивности должны быть соответственно дозированы. Многократное использование какого-либо натурального звука по различным причинам нежелательно. Главным образом это относится к звукам очень высоких тонов. Ряд звуковых эффектов создается искусственно, что необходимо, когда их натуральная запись звучит фальшиво и не передает действительного характера. Так, например, ритмичный звук марширующей войска отлично выражает шелест сгибаемой в определенном темпе газеты, топот конских копыт — стук деревянной колотушки. Имитация различных звуков для кинематографа — это отдельная сложная специальность.

Переходим к *музыке в фильме*. Она может быть синхронной, вытекающей из содержания разыгрываемых сцен. Типичным примером этого вида использования музыки является первый польский послевоенный фильм «Запрещенные песенки», в котором мелодии, наигрываемые уличными музыкантами, составляли драматургический стержень картины. Музыка может быть и иллюстративной, когда сопровождает действие, подчеркивая его атмосферу, создает необходимое эмоциональное напряжение или имеет характер звукового лейтмотива.

Музыка в фильме должна быть хорошей. Какая-нибудь пиликающая музыка может больше напортить, чем помочь. Музыка должна подходить к изображению по своему ритму и характеру, а также быть достаточно выразительной. Хорошая музыкальная иллюстрация драматургически осмыслена и отвечает общему складу фильма. Одновременно она должна быть умеренной, ненавязчивой и ограничиваться только акцентированием действия. Громкая, назойливая музыка, которую мы слышим в некоторых фильмах, является противоположностью хорошей музыкальной иллюстрации.

Музыка, так же как и различного рода шумы, не должна сопровождать изображение непрерывно. Кроме того, следует помнить, что всякого рода звуковое сопровождение требует соблюдения определенной пространственной перспективы. Это же относится и к диалогам. И тут нужно остановиться на использовании тишины как существенного драматургического элемента. Особенно важным является умелое использование тишины в кульминационных моментах, когда она создает подготовку к предстоящему перелому. Возникающий вдруг из глубокой тишины крик, свист, грохот вызывает большее впечатление, чем тот же самый звук, слышимый на фоне или после других звуков. Об этом нужно всегда помнить, озвучивая фильм.

Применение слова также требует умеренности и осторожности. Фильмы с большим количеством текста были кошмаром первых лет звукового кино. Затянутые кадры, в которых герои вели бесконечные разговоры, были противны самому существу кинематографа, который требует быстрого движения, постоянно меняющихся положений и непрерывного действия. Таким путем кинематограф превращался в плохую имитацию театра.

Слово можно и нужно использовать только как необходимое дополнение к изображению в тех случаях, когда самого изображения оказывается недостаточно. Диалог будет тем лучше, чем он лаконичнее. Краткость — его самое ценное качество. По своему характеру диалог должен быть приближен к разговору. Тогда он зазвучит естественно и убедительно. Почти всегда раздражает зрителя, а иногда и вызывает неуместный смех звучащая с экрана напыщенная фраза, чересчур литературное предложение.

В любительских кинофильмах часто применяется речевой комментарий, записанный на отдельной магнитофонной ленте или на магнитной дорожке, нанесенной на киноленту. Текст такого комментария во многих случаях является наиболее слабой частью любительского фильма. Одни тексты очень многословны, другие схематичны, тяжелы и снижают ценность изображения. Следует отметить, что даже для профессиональных журналистов написание текста к фильму может на первых порах представлять трудности. Это достаточно специфическая разновидность литературы. Внимательное вслушивание в текст, идущий с

экрана, когда он производит хорошее впечатление и когда не нравится, может очень помочь в написании собственного текста.

В кинематографии под названием комментарий понимается читаемый диктором и записанный на звуковой дорожке текст, дополняющий изображение. Как правило, он встречается в кинохронике, в научно-популярных и в некоторых документальных фильмах. В художественных фильмах комментарий применяется редко, главным образом как текст от автора, являющийся вступлением к фильму. В некоторых случаях экранизации литературных произведений комментарий используется для соединения отдельных частей. Однако нужно подчеркнуть, что комментарий в фильме всегда является злом, так как основным выразительным средством кинематографа остается изображение. Только диалог или разговор героев на экране является естественной формой живого слова.

Комментарий должен быть максимально сжатым. Необычайно важна тесная связь слова с изображением. Слово должно дополнять изображение, но недопустимо повторение словами того, что зритель сам видит на экране. При написании текста необходимо помнить о соответствии ритма слов и предложений ритму монтажа изображения. Поэтому окончательный вариант текста нужно отрабатывать только после окончания монтажа фильма и тщательного ознакомления с ним. Раньше можно сделать только отдельные предварительные формулировки, вытекающие из характера и содержания сценария. Следует также обращать внимание на звучание отдельных слов и их сочетание. Это важно с точки зрения сохранения их смысла и фонетических особенностей. Исключаются, например, выражения с шипящими слогами. При написании текста нужно внимательно вслушиваться в его звучание.

При разработке текста к хроникальным киносюжетам и документальным фильмам хорошие результаты может давать метод использования первых ассоциаций. Этот способ основывается на том, что автор текста, просматривая первый раз смонтированный или даже юлько подмонти-рованный фильм, высказывает свои первые мысли, поясняющие или комментирующие изображение. Полученный таким образом черновик в последующем сопоставляется с общим впечатлением от сюжета, уточняется, шлифуется стилистически и по звучанию.

В определенных случаях, например в спортивных темах, может оказаться целесообразным использовать определения и формулировки, возникшие как неожиданная безотчетная реакция на видимое и информирующее о положениях, которые могут ускользнуть от внимания среднего зрителя. Этот метод придает тексту черты искренности и оригинальности.

ОЗВУЧЕНИЕ ФИЛЬМА

Существуют три метода озвучения фильмов. Выбор одного из них зависит от характера фильма и условий, в которые он ставится. Большею частью при озвучении любого фильма ни один из описываемых способов не применяется в чистом виде для озвучения всего фильма от начала до конца. Озвучивая отдельные эпизоды фильма, для каждого из них выбирают наиболее подходящий способ. При этом выбор должен быть сделан предварительно еще на стадии подготовки к съемкам фильма, так как от этого в ряде случаев будет зависеть характер съемки и ее организация.

Первый метод — *метод синхронных съемок* — основывается на записи звука одновременно со съемкой изображения. Киносъемочный аппарат, снабженный синхронным электродвигателем, при помощи так называемой *системы «пилот-тон»* сопрягается с магнитофоном, что обеспечивает соответственно одинаковое продвижение киноплёнки в камере и магнитной ленты в магнитофоне, гарантируя полную синхронность изображения и звука. Этим способом записывают разговорные эпизоды в павильонах, концерты, киноинтервью и т. п. При съемках на натуре эту систему применяют редко, так как обычно не удается создать необходимые акустические условия, обеспечивающие качественную запись, не говоря уже о трудностях, связанных с различными звуковыми помехами из окружающей среды.

Такие обстоятельства вынуждают применять один из двух следующих методов: предварительное озвучение, когда фонограмма записывается раньше, чем снимается соответствующее ей изображение, или последующее озвучение — озвучение под снятое и смонтированное изображение.

При съемке с *предварительной записью звука* записанная фонограмма воспроизводится через громкоговоритель, а актеры во время съемки повторяют те же самые слова. Чаще всего этот метод применяется при съемке вокальных выступлений и хореографических номеров. Обосновывается это высокими требованиями к качеству звука в таких эпизодах, так как от него часто зависит ценность всего произведения.

При *последующем озвучении* слова текста или другое звуковое сопровождение подкладываются под смонтированное изображение эпизода, демонстрируемое на экране в ателье озвучения. При этом артикуляция губ на экране должна соответствовать произносимому тексту. Этим же способом дублируют иностранные фильмы, под которые подкладывается соответствующий текст на родном языке.

Сопроводительную музыку и всякого рода шумы записывают отдельно, но также синхронно с изображением, после окончания монтажа фильма. Сопроводительный текст и диалоги при последующем озвучении записывают под демонстрируемое на экране изображение.

Как следует из сказанного, звук должен быть хорошо синхронизирован с изображением. Опережение или запаздывание звука даже на пару кадров по отношению к соответствующему изображению уже заметно на экране, особенно когда лицо актера показано в фас при средних или крупных планах. Небольшая

несинхронность может быть незаметной, когда говорящие видны в профиль, если при этом их жестикация не подчеркивает смысла произносимых слов. Также менее опасна несинхронность на общих планах.

Современный любительский фильм редко бывает немым. Такие фильмы иногда встречаются у начинающих любителей, которые, пробуя силы в овладении съемочным аппаратом, не могут еще разделить свое внимание так, чтобы его хватило и на звуковую часть фильма. Только после достижения мастерства можно браться за звуковую фильм, имеющий наибольшие выразительные возможности.

Улучшающееся с каждым годом узкоплечное оборудование, которым пользуются кинолюбители, облегчает озвучение фильмов и выполнение синхронных съемок. Специальная приставка к кинопроектору позволяет производить при последующем озвучении запись и воспроизведение звука с отдельной магнитофонной ленты. Магнитные головки на 8- и 16-мм кинопроекторах дают возможность синхронно записывать звук на магнитной дорожке, нанесенной на киноленту с изображением. Таким образом 16-мм камеры с приспособлением для синхронизации и синхронными двигателями пригодны для чистовых синхронных съемок.

Теперь об изготовлении звуковых копий любительских фильмов.

При изготовлении фильмокопий наиболее простой и чаще применяемой кинолюбителями системой записи звука является запись на отдельную магнитофонную ленту со скоростью транспортирования 19,05 или 9,5 см/с. Однако она обеспечивает полную синхронность только при использовании кинопроектора со специальной синхронизирующей приставкой. Если применяется обычный кинопроектор без приставки, то эта система не обеспечивает полной синхронности, что создает ограничения в использовании звуковых эффектов и диалогов, требующих точного соответствия с изображением. Даже нанесение соответствующих стартовых отметок при записи и самое тщательное ее проведение не гарантируют синхронности, так как достаточно незначительного отклонения в скорости транспортирования кинолентки в кинопроекторе или ленты в магнитофоне, чтобы звук потерял синхронность и разошелся с изображением. Это вызывает нарушение восприятия фильма зрителями, а в отдельных случаях даже возникновение не предусмотренных постановщиком комических ситуаций. Эту систему, однако, можно смело применять в фильмах, имеющих только музыкальное и текстовое сопровождение, которые не должны строго совпадать с изображением.

Второй системой, нашедшей применение в любительском кинематографе и используемой в некоторых видах профессиональных фильмокопий, является запись звука на магнитную дорожку, нанесенную на киноленту с позитивным изображением. Эта система гарантирует полную синхронность, но записанный звук может быть воспроизведен только на кинопроекторах, имеющих магнитные головки. Такие кинопроекторы могут служить и для записи звука, выполняя двойную роль. Этим устройством снабжены все современные 16-мм кинопроекторы и лучшие 8-мм модели.

Магнитная дорожка наносится после монтажа фильма между краем кинолентки и перфорациями. Если копия напечатана со смонтированного негатива на позитивную киноленту с односторонней перфорацией, то ферромагнитный лак наносится на соответствующем участке кинолентки со стороны, где нет перфорации. Более широкая магнитная дорожка обеспечивает больший динамический диапазон звучания, а позитивная копия без склеек — лучшие условия звуковоспроизведения и проекции при увеличенной долговечности. При нанесении магнитной звуковой дорожки по одному краю кинолентки по другому краю следует нанести опорную дорожку такой же толщины. Она не используется для записи звука, но служит для выравнивания толщины кинолентки и обеспечения ее плоскостности, что имеет большое значение при кинопроекции.

Следует отметить, что некоторые фирмы, изготавливающие кинолентки, выпускают их с уже готовой нанесенной магнитной дорожкой, что очень удобно для кинолюбителей, которым не нужно об этом беспокоиться.

О третьей системе записи звука на фильмокопиях упомянем только мимоходом, так как она в любительской практике применяется очень редко. Это фотографическая система записи звука, широко применяемая в профессиональной кинематографии. Применительно к узкой кинолентке ее можно использовать только для 16-мм формата при негативно-позитивном процессе. Осуществление процесса изготовления фотографической фонограммы требует специального оборудования и сложного процесса перезаписи.

ЗАПИСЬ ЗВУКА

Приступая к озвучению смонтированного фильма, необходимо выполнить следующие работы:

1. Решить окончательно в связи с содержанием действия, какие музыкальные мотивы будут применены в фильме. Это требует хорошего знакомства с музыкальными произведениями. В ряде стран есть специально составленные для любителей каталоги, рекомендуемые подходящие музыкальные произведения для соответствующих кинематографических сцен или эпизодов. У нас, если вы сами недостаточно знакомы с музыкой, хорошо получить совет знакомого музыканта или любителя музыки, показав ему снятый фильм и рассказав о своих замыслах. Кинолюбитель может использовать для озвучения своих фильмов произведения, записанные на грампластинках, с которых выбранные фрагменты переписываются на магнитофоне. Можно также записать нужные мелодии прямо с радио. В отдельных случаях можно воспользоваться фонотекой местной радиостанции.

2. Необходимые звуковые эффекты можно получить из фонотеки, записать по радио или самостоятельно. Однако следует остерегаться плохой имитации. В таком случае лучше вообще отказаться от применения этих

эффектов.

3. Если фильм требует сопроводительного текста, то после его написания следует этот текст прочесть один-два раза во время демонстрации изображения, обращая внимание на то, помещается ли он в соответствующих фрагментах фильма. В противном случае в тексте нужно сделать необходимые сокращения.

4. Просматривая фильм на экране, нужно хронометрировать отдельные его фрагменты, отмечая на листе (можно это сделать на монтажном плане или рабочем сценарии, если они отвечают последнему варианту смонтированного фильма) время начала синхронных эпизодов или других видов звукового сопровождения, например, на которой секунде должна начаться очередная мелодия, зазвучать очередной шум. Хронометрирование можно заменить подсчетом количества кадров, помня, что в течение одной секунды их проходит через кинопроектор 24 или 16. Однако этот способ требует большого терпения и внимания, чтобы не ошибиться при подсчете.

5. Имея готовую запись всех звуковых компонентов на бумаге — звуковую партитуру, приступают в соответствии с нею к записи музыкального сопровождения и звуковых эффектов. Выполнив это, следует проверить правильность сделанных записей, демонстрируя одновременно через кинопроектор изображение и звук. Если обнаружится какое-то расхождение в синхронности; нужно внести в запись необходимые поправки. Иногда лучшей может оказаться вырезка пары кадров, если при этом не нарушится изобразительная непрерывность, чем повторение всей записи.

Стартовая отметка на киноплёнке с изображением делается на ракорде, приклеенном перед шапкой процарапыванием или пленочным карандашом. На магнитофонной ленте записывается отметка «старт» или соответствующее место обозначается видимой меткой. Крестик на киноплёнке после зарядки в кинопроектор должен находиться в проекционном окне, а знак на магнитофонной ленте — на читающей магнитной головке. Кинопроектор и магнитофон должны пускаться одновременно.

6. Если проба окажется удовлетворительной, можно приступить к записи текста, снова пользуясь звуковой партитурой с указаниями времени, когда должны начинаться его очередные отрывки. Текст вписывается прямо в записанное ранее музыкальное сопровождение. Нужно, однако, считаться с тем, что в случае каких-либо ошибок придется повторно записать не только текст, но и музыкальное сопровождение. Этого можно избежать, имея три магнитофона. В таком случае текст записывают отдельно и, если обнаружатся ошибки, его стирают, а потом переписывают вместе с музыкой на отдельную ленту на третьем магнитофоне.

Если при записи текста используют пьезомикрофон, его нужно располагать близко от диктора, чтобы голос излишне не рассеивался. Помещение, в котором записывается речь, должно быть достаточно заглушенным, чтобы не появлялись ненужные отражения, уменьшающие разборчивость. При записи музыки необходима нормальная акустика зала, обеспечивающая чистоту и сочность звучания.

Располагая помещением, в котором можно изолировать шумящий кинопроектор от диктора, запись ведут непосредственно под изображение, демонстрируемое кинопроектором, что обеспечивает большую точность в синхронизации и значительно ускоряет работу.

Если используется система с магнитной дорожкой на фильмокопии, то запись на нее можно выполнять двумя способами:

1. После записи всего звукового сопровождения фильма на магнитофонную ленту с нее производят перезапись звука на магнитную дорожку фильмокопии. Если с первого раза не удастся достигнуть полной синхронности, перезапись можно повторить. При каждой следующей перезаписи стирающая головка размагничивает предыдущую неудавшуюся запись. Во время перезаписи нужно контролировать на экране синхронность изображения со звуком. Поскольку при перезаписи не используется микрофон, наличие звукоизолированных помещений не обязательно.

2. Располагая изолированным помещением, можно сопроводительный текст или диалог записывать прямо на магнитную дорожку, наблюдая одновременно за изображением на экране через звукоизолирующее окно и проверяя на слух соответствие текста или диалога. Так же можно поступать и со звуковыми эффектами, записывая отдельно только музыкальное сопровождение.

При очень сложном звуковом оформлении большую помощь может оказать микшер, благодаря которому можно легко выполнять переходы между отдельными мелодиями и шумами, делать тише музыку во время звучания текста, изменять уровни звучания. С его помощью легко исправить ошибки в уровне записи.

Записывая звук на магнитофоне, следует контролировать уровень записи по индикатору глубины модуляции. Этот контроль можно осуществлять и непосредственным прослушиванием. ;

* * *

Среди некоторых кинолюбителей господствует ошибочное представление о звуке в фильме. Им кажется, что достаточно подложить какую-нибудь «музычку», которая заполнит глухую паузу, и это все, что нужно. Они полностью заблуждаются. Несоответствующее музыкальное сопровождение нарушает единство изображения, часто создает с ним диссонанс и мешает гармоничному восприятию фильма. В ряде случаев зрители могут быть дезориентированы расхождениями между зрительной и звуковой сторонами произведения. Музыка же должна подчеркивать развитие действия и его ритм.

Вредным может быть также использование избитых мелодий, повторяемых многократно. Как даже терпеливого радиослушателя может вывести из себя многократное повторение одной и той же песенки, так и

кинозритель будет недоволен, видя в различных фильмах морской пейзаж в сопровождении одной и той же мелодии. Следует избегать штампа в музыкальном сопровождении даже в любительских фильмах, если есть желание добиться действительно художественного результата.

Подбирая мелодии, необходимо стремиться, чтобы они составляли законченные музыкальные фразы произведения и не были оборваны где-то на половине такта. Используя для собственных целей чужие произведения, нельзя их искажать. Следует также помнить, что современные музыкальные произведения охраняются авторским правом, и ими можно пользоваться только для частного применения, демонстрируя озвученные ими фильмы только на закрытых и бесплатных просмотрах.

* * *

Озвучение фильма заканчивает процесс его постановки. В таком виде он уже готов для показа. Подходит момент, когда авторы смогут поделиться с другими людьми своими мыслями, заключенными в фильме, и одновременно проверить, в какой степени принятая ими форма подачи удовлетворяет зрителей. Минута представления законченного произведения зрителям — самая трудная для каждого художника, а также и для кинолюбителя. Отсюда замешательство, какое охватывает авторов, когда их фильм в первый раз должен быть показан собравшейся в зале публике, даже если присутствует только небольшое количество знакомых и друзей, интересующихся искусством кино. Посвятим последнюю главу рассмотрению некоторых вопросов, связанных с показом фильма.

ГЛАВА X. ЗАВТРА ПРЕМЬЕРА!

Основой каждого вида искусства является стремление к его широкому распространению. Художники, творящие исключительно для себя и не желающие одобрения своих произведений, относятся к курьезным исключениям. Это в равной степени касается художников профессионалов и любителей. Первые из них хотят, чтобы их творчество было выдающимся, снискало признание и имело последователей; вторые — желают по крайней мере признания результатов их работы. Устраиваются публичные выставки любительской живописи, фотографий, выступления самодеятельных театральных коллективов, музыкальных и хоровых ансамблей. Так и любительский фильм должен иметь своего зрителя, для него он предназначен и хочет видеть в нем друга. Заявление режиссера-постановщика, что он никому не будет показывать свой фильм, было бы воспринято с недоумением.

Старая поговорка гласит, что «книга живет в руках читателя». Поставленная на полку, она может быть только декоративным элементом. Оживление фильма наступает в момент появления его на экране, когда застывшие в отдельных кадрах изображения живой природы приобретают свое динамическое существо, начинают двигаться.

Фильм и кинотеатр понятия неразделимые. Одно без другого не может существовать. Даже телекино является не чем иным, как одной из форм кинематографа. Так и любительский фильм должен иметь свой кинотеатр. Им может быть квартира кинолюбителя — это частный кинотеатр для избранных. Им может быть также и клубный, профсоюзный или какой-нибудь другой кинотеатр, заинтересованный в показе любительских фильмов.

Целесообразно детальнее ознакомиться с условиями демонстрации любительских фильмов с точки зрения их технических особенностей.

ПОДГОТОВКА КИНОПРОЕКЦИИ

Показ фильма требует хорошо затемненного помещения. Посторонние источники света отвлекают внимание зрителей, а если они сильны, то и ухудшают качество изображения на экране. Поэтому нужно хорошо зашторить окна и двери, чтобы в зрительный зал не попадал дневной или искусственный свет. Изображение должно проецироваться на хорошо отражающую свет поверхность. Чаще всего применяют белые экраны, иногда алюминированно-серебристые. Экраном можно быть даже обыкновенный белый картон, приколотый к деревянной раме. На нем только не должно быть каких-либо пятен или складок. Экран помещают на такой высоте, чтобы обеспечить хорошую видимость для всех зрителей. За экраном или перед ним устанавливают громкоговоритель. Желательно, чтобы он не был виден зрителям и не нарушал иллюзии естественности происходящего. С этой точки зрения нужно избегать всяких помех художественному восприятию.

По этой же причине нужно позаботиться об изолировании кинопроектора от просмотрового зала, сделав хотя бы временную перегородку с застекленными окошками для проекции. Такое устройство несколько заглушает шум работающего кинопроектора, который редко бывает малошумным. Кроме того, не следует отвлекать внимание зрителей возней около кинопроектора и других устройств, связанных с кинопоказом.

Кинопроектор устанавливают на столе или другой подставке соответствующей высоты, имеющей достаточную устойчивость. На столе должно быть место и для таких мелочей, как электрический фонарь с батареей (на случай перерыва в подаче тока из-за сгорания предохранителя), запасная проекционная лампа, прессик для склейки киноплёнки.

Если звук записан на отдельную магнитофонную ленту, магнитофон устанавливают недалеко от кинопроектора, чтобы можно было одновременно включить оба устройства, от которых зависит синхронность. Под руками должна быть также моталка, если понадобится быстро перемотать киноленту.

После установки кинопроектора его включают сначала без киноленты, чтобы проверить, проецируется ли изображение на экран на нужной высоте. Если требуется изменить высоту, то следует поднять или опустить подставку кинопроектора или перевесить экран. Если экран по размеру больше проецируемого на него изображения, хорошо с эстетической точки зрения остальную часть экрана закрыть черным обрамлением из бумаги или ткани. Максимальное расстояние от проектора до экрана, а, следовательно, и величина изображения зависят не только от длины зала и фокусного расстояния кинопроекторного объектива, но и от мощности проекционной лампы. Нельзя допускать, чтобы изображение на экране было темным и недостаточно отчетливым.

Зарядка в кинопроектор фильм, его начало вкладывают в фильмочный канал, правильно заправляя в зубчатые барабаны и делая петли необходимого размера. Неправильная зарядка может привести к порче перфораций и даже к разрыву киноленты. Малая петля вызывает дерганье изображения во время проекции, а в отдельных случаях может быть причиной обрыва киноленты. Перед включением кинопроектора нужно еще раз удостовериться, что прижимная рамка в фильмочном канале находится в правильном положении, как и прижимные ролики или каретки на зубчатых барабанах, если они есть в данном кинопроекторе. Затем, прокручивая главную ось кинопроектора, проверяют, как проходит кинолента через весь механизм, и только после этого включают электродвигатель а за ним и проекционную лампу. При обратной последовательности включения нагрев неподвижной киноленты световым потоком от мощной лампы в кадровом окне кинопроектора может привести к прожогу киноленты.

В начале показа при появлении на экране изображения проверяется его резкость и, если нужно, производится фокусирование перемещением проекционного объектива. Также нужно проверить правильность установки кадра относительно проекционного окна и, если нужно, поправить ее ручкой на кинопроекторе. При неправильно сделанных склейках смещение кадра может наступить во время демонстрации фильма, поэтому нужно следить за положением изображения на экране в течение всего времени показа.

Впечатление о кинофильме в значительной степени зависит от демонстрации фильма без технических недостатков. Всякие перерывы, технические неполадки, временная нерезкость, показ не в рамку, искажение звука отрицательно сказываются на восприятии зрителей, а следовательно, и на оценке фильма.

Кинопроектор должен всегда содержаться в идеальной чистоте. Попадающие в фильмочный канал пыль и грязь пристаю к киноленте, и во время демонстрации на экране часто видно недопустимое загрязнение изображения, что ухудшает его качество. Поэтому нужно периодически чистить фильмочный канал, удаляя из него пыль, кусочки старой киноленты и эмульсии, собирающиеся там при работе кинопроектора. Однако никогда нельзя применять для устранения таких загрязнений какие-либо металлические предметы, которые могут поцарапать гладкую полированную поверхность фильмочного канала, что потом вызовет порчу киноленты. Кинопроектор требует также регулярной смазки специальным машинным маслом всех мест, указанных в инструкции. Это обеспечивает бесперебойную работу аппарата, продлевает срок его службы и, кроме того, уменьшает шум работающего кинопроектора.

ЕСЛИ ИЗОБРАЖЕНИЕ И ЗВУК ЖИВУТ ДРУЖНО

Демонстрация фильма с фотографической фонограммой или с магнитной дорожкой, нанесенной непосредственно на киноленту, не представляет особых трудностей, если звуковая аппаратура исправна и правильно отрегулирована. Осложнения могут наступить при записи на отдельную магнитофонную ленту, с которой звук воспроизводится на магнитофоне без устройства для механической или электрической синхронизации с кинопроектором. Устройств для синхронизации, которые бы подходили к любому типу кинопроекторов, еще нет. Их выпускают только для отдельных моделей любительских кинопроекторных аппаратов, работающих на 8-мм киноленте.

В главе IX при рассмотрении методов озвучения любительских фильмов уже говорилось об опасности нарушения синхронности между звуком и изображением при записи на отдельную ленту без принудительной синхронизации. Несинхронность в этом случае может быть вызвана не только неправильной зарядкой или неправильным нанесением стартовых отметок, но также изменением количества оборотов электродвигателей кинопроектора и магнитофона, которые в отдельных случаях могут существенно расходиться. Незначительная несинхронность может иногда ускользнуть от внимания зрителей, если она не увеличится при дальнейшем показе фильма. Однако даже небольшая несинхронность становится заметной при наличии в фильме кадров, в которых необходимо строгое совпадение изображения со звуком. Такими кадрами могут быть в первую очередь диалоги на крупных планах и различные звуковые эффекты. Нарушение синхронности в этих случаях ухудшает восприятие фильма, раздражает зрителей и портит общее впечатление от картины.

При фонограмме на отдельной магнитной ленте обязательна точная зарядка изображения и звука по стартовым отметкам, сделанным при записи. Для изображения такая отметка заряжается в кадровое окно кинопроектора, а для фонограммы — на магнитную головку. Так как оба аппарата требуют определенного разгона, то отметки ставят соответственно впереди начала изображения и звука. Для улучшения синхронности большое значение имеет воспроизведение фонограммы на том же аппарате, на котором ее записывали. Нужно

также обязательно одновременно включать кинопроектор и магнитофон.

Если, несмотря на все старания, в какой-то момент появится несинхронность, с которой нельзя смириться по соображениям общего восприятия фильма, то есть только один выход — попробовать подогнать звук к изображению, если он отстает, либо задержать звук, когда изображение остается сзади.

Эта операция выполняется при помощи органов управления магнитофоном.

В первом случае, когда изображение опережает звук, грубо ориентируясь на степень запаздывания, следует на момент остановить магнитофон, а затем, нажав клавиш перемотки вперед и выключив громкоговоритель, подогнать киноплёнку до нужного места и тогда включить громкоговоритель.

Во втором случае, когда звук опережает изображение, магнитофон следует остановить на время, которое требуется, чтобы изображение догнало звук, и потом включить вновь.

Естественно, что такие манипуляции можно выполнять, только очень хорошо зная фильм и имеющиеся в нем синхронные кадры, по которым легко сделать подгонку. Чаще всего это не остается незамеченным зрителями, но является меньшим злом, чем дезориентация несинхронностью звука.

Лучше всего такие манипуляции выполнять на паузе, тогда они могут остаться незамеченными, или в крайнем случае на музыке.

Ни в коем случае нельзя этого делать на диалоге или сопроводительном тексте, так как это мгновенно прервет плавность киноповествования, что нельзя допустить даже ценой синхронизации.

ФИЛЬМОТЕКА КИНОЛЮБИТЕЛЯ

Со временем у снимающих кинолюбителей увеличивается количество фильмов, которые нужно эксплуатировать и хранить. Еще быстрее увеличивается количество фильмов в архивах кино клубов, сохраняющих кинокартины своих членов. В этих архивах должен быть порядок, обеспечивающий легкое нахождение любого фильма.

Для этого каждый законченный фильм наматывают на отдельную бобину не очень туго. Правильная смотка обеспечивается применением обыкновенной ручной моталки без торможения подающей бобины. Намотка фильма на бобины должна производиться в непьющем помещении, при этом нельзя дотрагиваться до эмульсии или основы киноплёнки. При перемотке киноплёнку следует придерживать за торцовые края. При монтаже фильма и перемотке во избежание повреждений поверхности киноплёнки нужно надевать чистые хлопчатобумажные перчатки.

Бобины с фильмом укладывают в металлические коробки, на которые наклеивают этикетки с названием картины, с указанием метража, года постановки и, естественно, фамилии постановщика. Фильм нужно всегда хранить, намотанным на начало, т. е. так, чтобы его можно было зарядить в кинопроектор без перемотки. На начальном ракурде, идущем впереди изображения, должно быть повторено название кинокартины, что позволит при подготовке к показу нескольких фильмов легко найти нужный. Если фильм снимали с частотой 16 кадр/с, то это тоже следует обозначить.

Магнитофонная лента со звуком также должна быть намотана на пластмассовые катушки и иметь четкое обозначение названия фильма, длительности записи и скорости, с которой произведена запись (19,05; 9,5; 4,75 см/с). Хранить фонограмму следует в пластмассовой или картонной коробке. Нужно тщательно избегать воздействия на фонограмму электромагнитных полей, которые могут испортить записанный на магнитную ленту звук. Такие поля создают работающие электродвигатели, сеть высокого напряжения и т. п.

В помещении, где хранят фильмы, должна быть комнатная температура около 18°C, и поблизости не должно быть нагревательных приборов, чтобы киноплёнка не пересохла и не делалась ломкой. В коробки не следует класть камфору, как это делалось раньше. Для поддержания влажности достаточно влажного куса лигнина, положенного под пергаментом, отделяющим катушку с киноплёнкой от дна коробки. Следует также остерегаться излишней влажности и водяных паров, которые могут вызвать склеивание отдельных витков киноплёнки и повреждение эмульсии.

Соблюдая правила ухода за фильмами и хранения, можно продлить срок их жизни, который в случае съёмки на обрабатываемую плёнку определяет и длительность существования самого произведения — оно живет, пока киноплёнка в хорошем состоянии.

Итак, заканчиваются наши рассуждения о методах работы кинолюбителей-постановщиков. Все готово! Остается только ожидать премьеры, которая наступит завтра.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Мы рассмотрели весь круг вопросов, связанных с созданием любительских фильмов. В ряде случаев приводились примеры из профессиональных и любительских кинокартин. Делалось это не без основания, так как часто просто трудно провести четкое деление фильмов на профессиональные и любительские. Даже положение, что профессиональный фильм, если применять это общепринятое название, отличается от любительского тем, что ставится из коммерческих соображений, не всегда справедливо. Много фильмов, находящихся в кинопрокате, было создано в результате стремления воплотить свои мысли, чувства, идеи средствами кинематографа. Можно было бы привести ряд названий фильмов из числа находившихся в прокате

для подтверждения этого положения. Это главным образом произведения художественные и познавательные.

С другой стороны, все больше любительских фильмов — как у нас, так и за границей — выполнены на высоком уровне, что свидетельствует о приличной профессиональной квалификации. При этом многие из них незаурядны в идейном и художественном смысле. И хотя еще кое-кто пробует отождествлять кинолюбительство с «любительщиной», это происходит только от незнания действительного положения вещей в области кинолюбительского творчества.

Естественно, встречаются и слабые любительские кинофильмы и даже совсем неудачные. Это в значительной мере является результатом недостаточного знания особенностей кинопроизводства и неумения творить с помощью кинокамеры, магнитофона и ножниц. Если, однако, хоть половина энергии, затрачиваемой нашими любителями, будет направлена на углубление своих профессиональных знаний и навыков, можно быть уверенными, что с каждым разом все больше будет удачных, интересных, заслуживающих внимания фильмов.

КОММЕНТАРИИ

¹ *Хлопушкой* в профессиональном кинематографе называют съемку перед началом каждого кадра специальной таблички с названием фильма, номером снимаемого кадра и порядковым номером дубля. При синхронных съемках с записью звука съемка этой таблицы сопровождается ударом по ее рамке деревянной планкой-хлопушкой. Момент удара хлопушки четко виден на одном из кад-риков, а ее звук записан на фонограмме, что позволяет при монтаже точно и правильно совместить изображение с соответствующей ему фонограммой и тем самым обеспечить их синхронность на протяжении всего последующего эпизода.

² *Трансфокатор* — киносьемочный объектив с переменным фокусным расстоянием, которое можно плавно изменять в определенных пределах и во время съемки. Такой объектив заменяет в диапазоне изменения фокусного расстояния набор обычных киносьемочных объективов с различными фокусными расстояниями и, кроме того, дает возможность получить эффект приближения к объекту съемки или удаления от него путем изменения фокусного расстояния, а следовательно, и масштаба.

Этот прием во многих случаях может заменить киносьемку камерой с объективом постоянного фокусного расстояния, установленной на специальной тележке, приближающейся к снимаемому объекту (наезд) или удаляющейся от него (отъезд).

Известная разница между кадрами, снятыми с движением камеры и с изменением фокусного расстояния объектива, существует и заключается в том, что в первом случае при изменении расстояния между камерой и объектом съемки масштаб предметов, удаленных от аппарата на различные расстояния, изменяется по-разному, а при изменении фокусного расстояния объектива масштаб всех предметов, видимых в кадре, изменяется одинаково, т. е. происходит только их укрупнение или уменьшение без одновременного изменения соотношения их размеров между собой, что происходит при перемещении кинокамеры.

Объективы с переменным фокусным расстоянием устроены так, что любая установленная величина относительного отверстия — диафрагма — остается неизменной при изменении величины фокусного расстояния объектива. Этим обеспечивается постоянство экспозиции при всех значениях фокусного расстояния.

Объективами с переменным фокусным расстоянием снабжаются многие типы любительских киносьемочных аппаратов:

Тип киносьемочного аппарата	Фокусное расстояние, мм	Относительное отверстие (максимальное)
«Кварц-5»	9 — 36	1:2,4
«Лантан»	7,5 — 32	1:1,4
«Лада»	9 — 36	1:1,7
«Красногорск-2» (для 16-мм киноплёнки)	17 — 69	1:1,9

³ В настоящее время во всех странах осуществляется переход от системы обычного кинематографа на 8-мм киноплёнке к новой системе, получившей название «Супер-8». Эта новая система отличается лучшим качеством получаемого на киноплёнке фотографического изображения за счет увеличения размеров, а следовательно, и площади кадра.

Увеличение кадра в системе «Супер-8» достигается за счет увеличения шага кадра, т. е. увеличения скорости продвижения киноплёнки при той же частоте съемки за счет сокращения размеров перфораций и ширины междукладовых промежутков. Так, если в старой системе размер кадра на киноплёнке был 3,55 X 4,9 мм и площадь изображения составляла 17,5 мм², то в системе «Супер-8» кадр имеет размеры 4,22 X 5,69 мм и площадь изображения 24 мм². При этом шаг кадра увеличен до 4,23 мм вместо 3,81 мм в старой системе.

Чтобы обеспечить хорошее качество звучания фильмов при экономном расходовании киноплёнки, в системе «Супер-8» принята частота съемки и проекции в 18 кадр/с, а перфорации расположены на стороне киноплёнки противоположной звуковой дорожке. Приводим расход киноплёнки в системе «Супер-8» при частоте съемки 18

кадр/с и в обычной системе звукового 8-мм кинематографа при частоте 24 кадр/с.

Время съемки	Расход киноплёнки, м	
	обычной системы	системы «Супер-8»
1 с	0,09	0,08
10 с	0,91	0,76
30 с	2,74	2,28
1 мин	5,48	4,57
2 мин	10,97	9,14
3 мин	16,45	13,70

Объективы, входящие в основной комплект киноаппарата, или объективы с переменным фокусным расстоянием обычно не являются столь длиннофокусными, чтобы вызывать в опасной степени указанные явления.

⁵ *Рирпроекция* — один из методов съемки комбинированных кинокадров, когда фон, на котором должно развиваться какое-либо действие, например вид из окна идущего поезда, снимается предварительно отдельно на натуре. После обработки киноплёнки со снятым фоном и изготовления позитива последний демонстрируют специальным точным кинопроектором, обеспечивающим хорошую устойчивость изображения, на полупрозрачный пластиковый киноэкран на просвет, т. е. со стороны, противоположной рассматриванию изображения. На фоне такого киноэкрана располагаются актеры и необходимые элементы декорации и обстановки, а затем их снимают кинокамерой, синфазированной с кинопроектором, демонстрирующим фон.

Такой метод съемки позволяет, сняв предварительно нужные фоны на натуре, съемку актеров производить в любое удобное время в студии. Из-за технической сложности метод рирпроекции в любительских условиях практически неприменим.

⁶ Для съемки фильмов 8-мм формата кроме плёнки 2X8 мм_л разрезаемой после съемки и проявления на две части, иногда еще применяется и киноплёнка, имеющая ширину 8 мм. В СССР для такой одинарной 8-мм киноплёнки применяются киносъёмочные аппараты «Экран», «Экран-3» и «Кама».

⁴ С увеличением фокусного расстояния киносъёмочного объектива уменьшается глубина перспективы, увеличивается масштаб изображения снимаемых предметов, но одновременно уменьшается разница в величине изображения предметов, расположенных на различном расстоянии от камеры, что делает изображение более плоским. При излишнем увеличении фокусного расстояния съёмочного объектива перспективные искажения могут стать недопустимыми. При съемке длиннофокусными объективами видимая скорость перемещения объекта, движущегося по направлению к кинокамере или от нее, замедляется пропорционально величине фокусного расстояния объектива. В то же время на видимую скорость перемещения изображения объектов, перемещающихся перпендикулярно оси объектива кинокамеры, величина фокусного расстояния не влияет. Учитывая сказанное, применять для съемок объективы с большими фокусными расстояниями следует с известной осторожностью.

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА

ГЛАВА I. ВЫБОР ТЕМЫ

СЕМЬЯ НА ЭКРАНЕ

ОТПУСК С КИНОАППАРАТОМ

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ

ИССЛЕДОВАНИЕ, ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ И ПРОСВЕЩЕНИЕ

МУЛЬТИПЛИКАЦИЯ

А МОЖЕТ, ЧТО-НИБУДЬ С ФАБУЛОЙ?

ГЛАВА II. СО СЦЕНАРИЕМ ИЛИ БЕЗ НЕГО?

ПРИНЦИП ДВУХ «К» (КОНЦЕПЦИЯ И КОНСТРУКЦИЯ)

СОЗДАНИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО СЦЕНАРИЯ

СЦЕНАРНАЯ ДОКУМЕНТАЦИЯ

ГЛАВА III. РЕЖИССЕРСКИЙ СЦЕНАРИЙ

ОСНОВНЫЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА КИНО

РАЗРАБОТКА РЕЖИССЕРСКОГО СЦЕНАРИЯ

ЧТО ТАКОЕ МОНТАЖНЫЙ ПЛАН?

ГЛАВА IV. ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЙ ПЕРИОД

ПРЕДСЪЕМОЧНАЯ ДОКУМЕНТАЦИЯ

ВЫБОР ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

ОРГАНИЗАЦИЯ РАБОТЫ НА СЪЕМОЧНОЙ ПЛОЩАДКЕ

ГЛАВА V. КАМЕРА ГОТОВА!
КОМПОНУЕМ ИЗОБРАЖЕНИЕ
ВНУТРИКАДРОВОЕ ДВИЖЕНИЕ
ДВИЖЕНИЕ КАМЕРЫ
ДВИЖЕНИЕ И ВРЕМЯ
УСТАНОВКА КАМЕРЫ
КОЕ-ЧТО О СЦЕНИЧЕСКОМ ОФОРМЛЕНИИ ФИЛЬМА
НА СОЛНЦЕ И ПРИ СВЕТЕ ЛАМП
ИЗМЕРЕНИЕ ЭКСПОЗИЦИИ
ГЛАВА VI. СНИМАТЬ — ЗНАЧИТ СТАВИТЬ
НА ЧЕМ ОСНОВЫВАЕТСЯ ПОСТАНОВКА ФИЛЬМА?
ПОСТАНОВЩИК НА СЪЕМОЧНОЙ ПЛОЩАДКЕ
ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОСТРАНСТВА
ОРГАНИЗАЦИЯ ВРЕМЕНИ
ОБЪЕКТИВНАЯ И СУБЪЕКТИВНАЯ КАМЕРА
ГЛАВА VII. ЧТО ИЗ ЭТОГО ПОЛУЧИТСЯ?
КИНОПЛЕНКА
ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ ТЕХНИЧЕСКИХ ОШИБОК
ГЛАВА VIII. КЛЕИТЬ ИЛИ МОНТИРОВАТЬ?
ЗАДАЧИ МОНТАЖА
МОНТИРУЕМ ФИЛЬМ
ГЛАВА IX. ЧТОБЫ ИЗОБРАЖЕНИЕ ГОВОРИЛО
ОЗВУЧЕНИЕ ФИЛЬМА
ЗАПИСЬ ЗВУКА
ГЛАВА X. ЗАВТРА ПРЕМЬЕРА!
ПОДГОТОВКА КИНОПРОЕКЦИИ
ЕСЛИ ИЗОБРАЖЕНИЕ И ЗВУК ЖИВУТ ДРУЖНО ФИЛЬМОТЕКА КИНОЛЮБИТЕЛЯ
ПОСЛЕСЛОВИЕ
КОММЕНТАРИИ

Вислав Страдомский

СНИМАЕМ ЛЮБИТЕЛЬСКИЙ КИНОФИЛЬМ

Редактор Н.Н. Жердецкая.

Художник Г. Б. Лукашевич. Художественный редактор Л.И. Орлова.

Технический редактор В. У. Борисова.

Корректор Н. Я. Корнеева.

Сдано в набор 2/XII 1974 г. Подписано к печати 19/VIII 1975 г. Формат бумаги 84x108¹/₃₂. Бумага типографская № 2. Усл. п. л. 7 56 Уч -изд. л. 7,106. Издат. № 16650. Тираж 100000 экз. Заказ N 2727. Цена 27 коп. Издательство «Искусство». 103051 Москва, Цветной бульвар, 25. Ордена Трудового Красного Знамени Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, М-54, Валовая, 28.

OCR Pirat