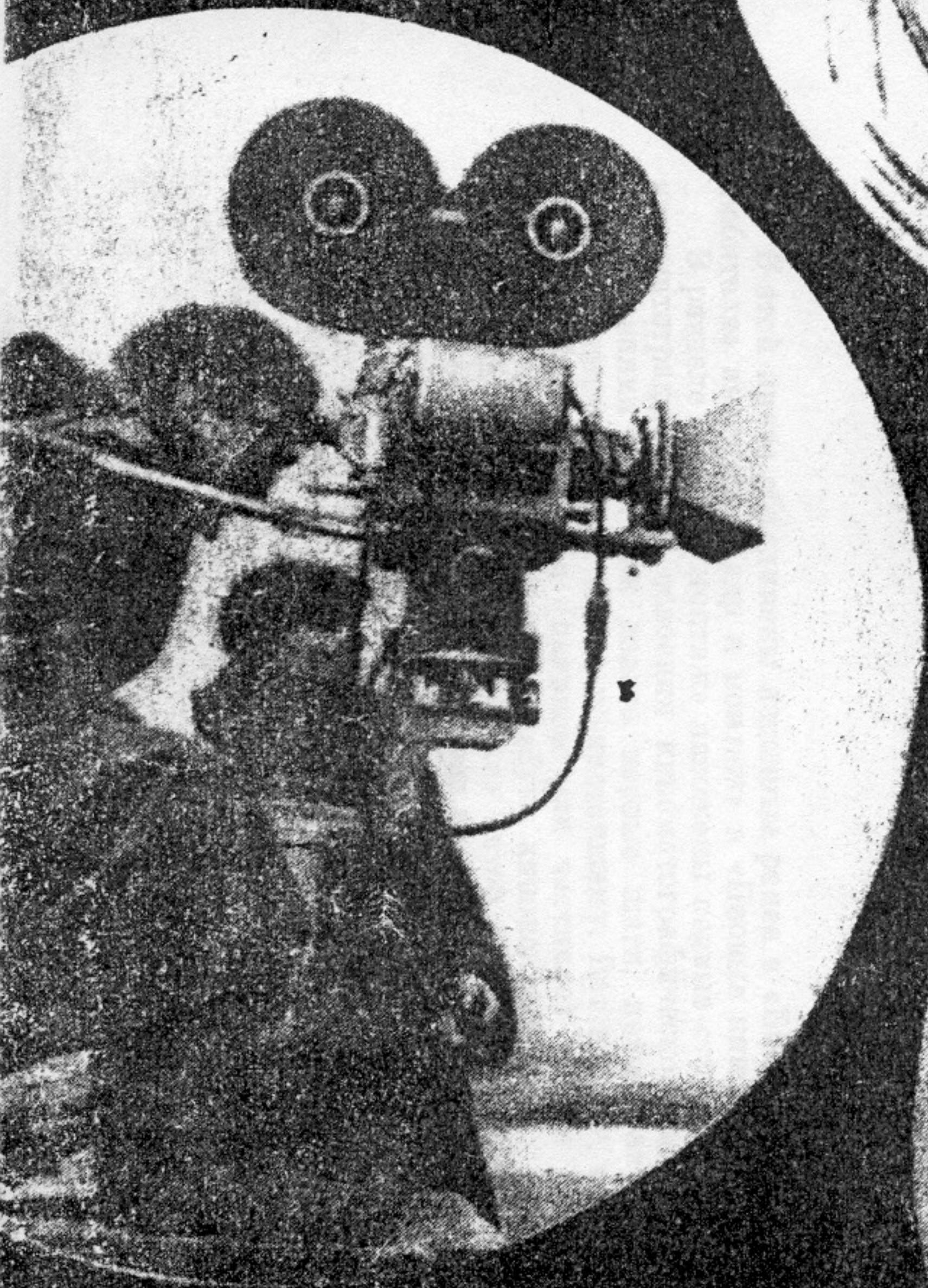


 Библиотека
Кинолюбителя



Л. КУЛЕШОВ

АЗБУКА

КИНОРЕЖИССУРЫ

КАДР И МОНТАЖ

I. ПЕРВЫЕ ШАГИ В КИНОСЪЕМКАХ

«Библиотека кинолюбителя» выходит под общей редакцией канд. техн. наук В. Г. Пелля и канд. искусствоведения Н. В. Крючечникова.

От автора

В этой книге объединены изданные ранее в «Библиотеке кинолюбителя» выпуски «Кадр и монтаж» и «Первые киносъемки».

В разделе «Кадр и монтаж» изложены первые ступени «азбуки кинематографа» — азы освоения кинематографического искусства. А без знания того, как делать первые шаги, нельзя научиться ходить и держаться на ногах по-настоящему. Вот почему, если вы решили посвятить себя (целиком или частично) работе в кинематографе, необходимо изучать азбуку киноискусства.

В разделе «Первые киносъемки» автор уделяет основное внимание той области, которая наиболее трудна для освоения кинолюбителями, — области игрового кино. Но соблюдаемые в нем сведения будут полезны и тем, кто занимается съемками документальных и научно-популярных фильмов.

В работе над книгой автору помогали опытные киноработники и любители съемок на узкой пленке — А. С. Хохлова и Л. Л. Оболенский.

Вы имеете возможность снимать любительской кинокамерой.

Это непросто.

К киносъемкам надо тщательно подготовиться.

Изучите специальную литературу, объясняющую устройство и особенности любительского киносъемочного аппарата, прочтите инструкции, прилагаемые к новым съемочным камерам.

Наша задача — рассказать вам не о технологической стороне киносъемки, а о творческой: теории и практике построения кадра и монтажа, что мы и будем с вами делать постепенно.

Начните упражняться

Возьмите небольшой листок бумаги (лучше черной, но можно и белой) и вырежьте на этом листке окошечко размером 3 на 4 сантиметра.

Вот так, как это показано на рис. 1.

Поднесите эту бумажку к вашему глазу (другой закройте).

Посмотрите через вырезанный квадрат на окружающих вас людей, предметы, обстановку.

Попробуйте бумажку приближать и удалять от глаза, и окружающее предстанет перед вами по-разному: «крупно» и «мелко».

Увиденное вами через квадрат на кинематографическом языке называется «кадром» или «планом» (несколько ниже вы узнаете, что кадр и план означают не совсем одно и то же).

Продолжайте свои упражнения с бумажкой — так вы научитесь видеть (а потом и «думать») кадрами, то есть так, как будет снимать ваш киноаппарат (рис. 2—5).

Отношение сторон немого кинокадра 3×4 (18×24 мм) — «золотое сечение».

В звуковом кино кинокадр чуть-чуть отличается и имеет отношение сторон 16×22 мм. Это объясняется технологическими причинами, которые нам на данном этапе не важны. В широком экране отношение сторон кадра выражается в пределах $1 \times 2,5$. В синераме кадр еще более удлиннен, а в циркореаме — «круговом кино» — кадр не имеет начала и конца, он весь вокруг зрителя. Но для нашей работы пока и это не имеет значения.

Снятая пленка

Положите перед собой заснятую кинопленку. Вы увидите, что она состоит из отдельных изображений — клеток или кадров.

Метр пленки шириной 35 мм имеет 52 таких кадрика, метр 16-мм пленки — 131 и метр 8-мм пленки — 262 кадрика.

То, что мы видели с вами через вырезанное в бумаге окошечко, как бы соответствует клетке или кадру заснятой кинопленки.

16 или 24 кадра в секунду

В профессиональном кино немая картина показывается со скоростью 16 кадров в секунду, а звуковая — 24 кадра в секунду.

С такой же скоростью, или, как говорят научно, «частотой», производятся и киносъемки.

Если мы снимаем на пленку движение, длящееся одну секунду, то оно будет выглядеть в виде двадцати четырех неподвижных кадров, показывающих отдельные фазы движения.

16 и 8-мм пленка большей частью снимается со скоростью немого кино — 16 кадров в секунду. Но это делать не всегда выгодно, потому что при минимально допустимой скорости движения пленки — 16 кадров в секунду — на экране (при несовершенном проекторе) слегка заметно мигание.

Чтобы от него избавиться, мы рекомендуем и немые съемки производить со скоростью 24 кадра в секунду, тем более что может появиться возможность озвучить ваш фильм, и тогда частота в 24 кадра будет обязательна.

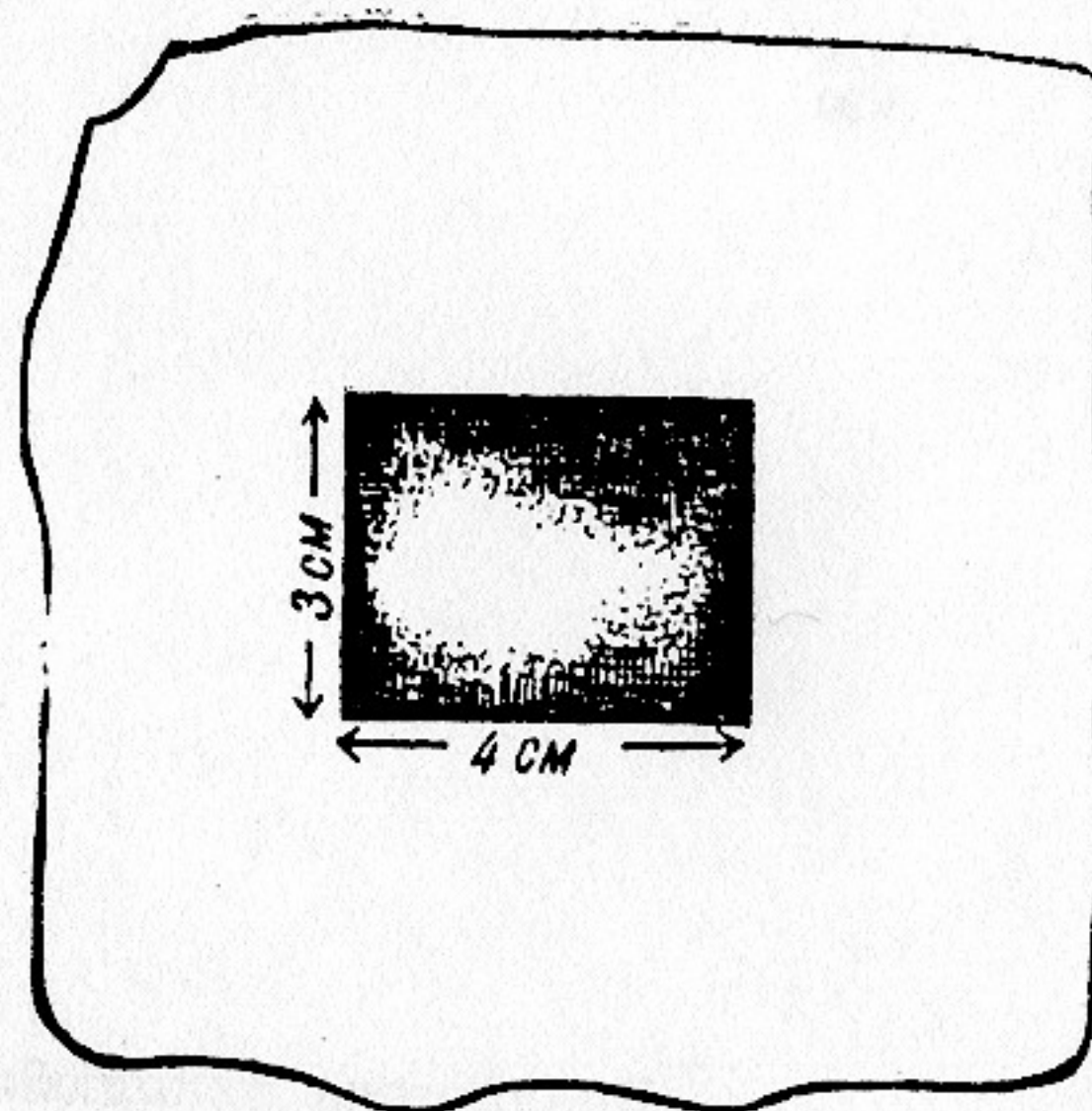


Рис. 1

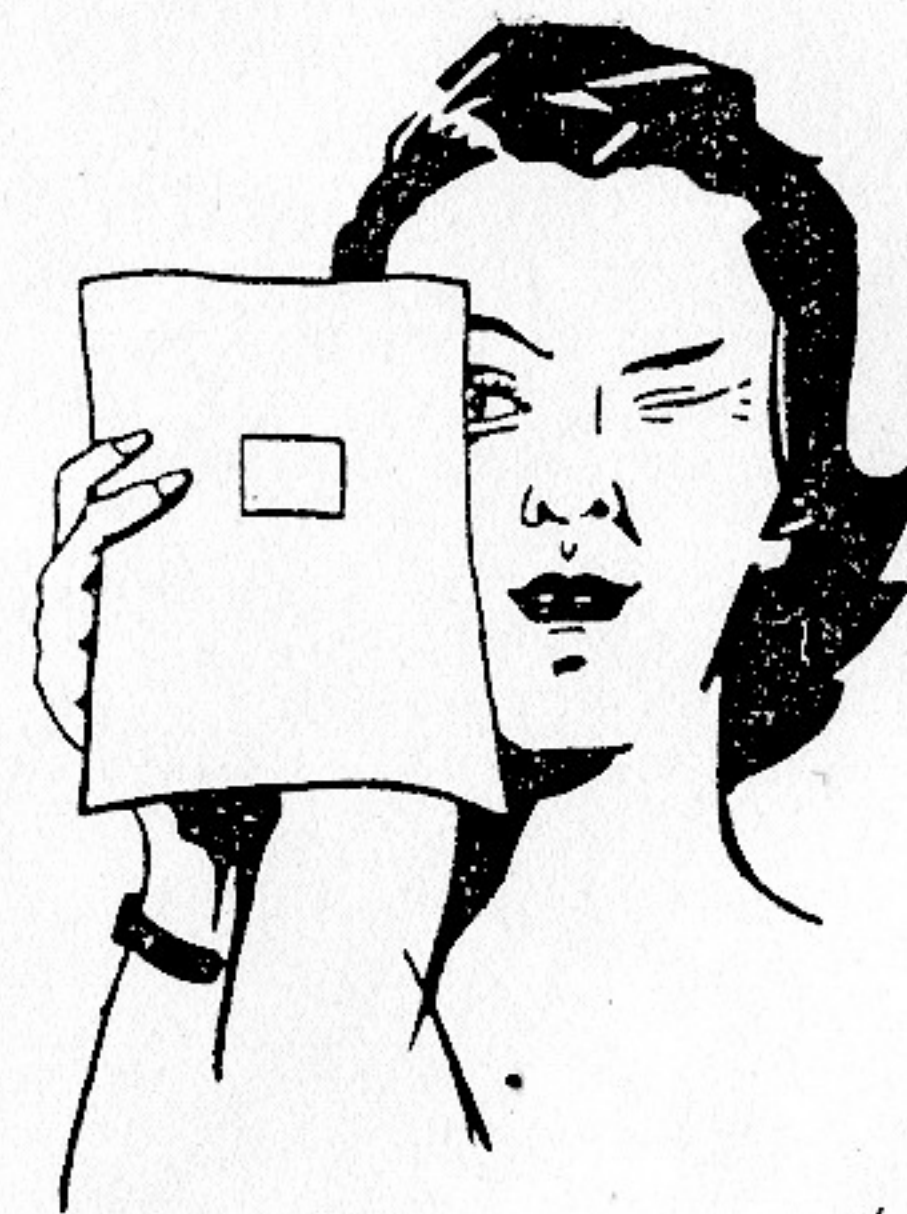


Рис. 2



Рис. 3

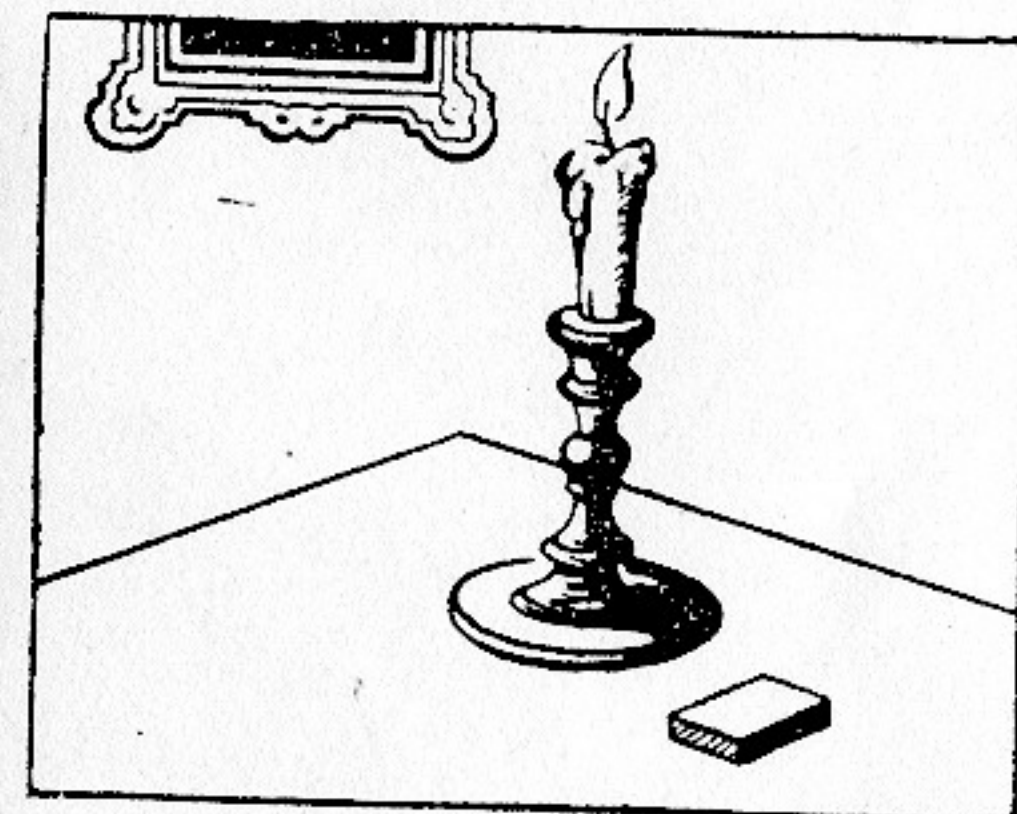


Рис. 4



Рис. 5

Определение метража

В профессиональном кино (24 кадра в секунду) при грубом подсчете мы можем установить, что для определения метража действия на 35-мм пленке надо время действия разделить пополам.

Так, если действие длится 10 секунд, длина пленки, на которой оно заснято, примерно равняется 5 м. Такой подсчет удобен, но при нем неизбежна ошибка в две клетки (кадра) в секунду (практически эта ошибка не имеет значения).

Определение метража для любительской 16-мм пленки сложнее. В данном случае метр проходит в кинокамере приблизительно за 5,5 секунды. Следовательно, 10 м проходят за 55 секунд. Можно считать, что 5 секунд кино съемки или показа на экране равны одному метру, но это весьма приблизительно.

При определении метража для 16-мм пленки время действия можно делить на пять. При этом 10 секунд действия равны приблизительно двум метрам, а 40 секунд действия равны приблизительно восьми метрам и т. д.

Для 8-мм пленки все показатели по отношению к 16-мм пленке надо делить на два.

Лучше всего, в отличие от профессионального кино, расчеты для «узкого» кино производить не на метры, а на сантиметры или секунды.

При частоте в 24 кадра 16-мм пленка проходит 18 сантиметров в секунду.

На рис. 6 показаны соотношения метража 16-мм пленки и времени действия в секундах и минутах (для частоты в 16 и 24 кадра). Напоминаем, что на 8-мм пленке обыкновенно снимают с частотой 16 кадров в секунду.

Вы должны научиться сразу, «на глаз» определять или количество метров пленки, необходимой для засъемки данного действия, или время действия в секундах (минутах). А по длине пленки сразу определять время заснятого на ней действия.

Как вы думаете, сколько времени необходимо показывать на экране, заснятый неподвижный предмет, чтобы зритель его успел увидеть?

Достаточно ли показать это изображение одну-две секунды или необходим более длительный показ (рис. 7)

Очевидно, показывать неподвижный предмет на экране надо столько времени, сколько необходимо для ясного и четкого восприятия изображения зрителем (н

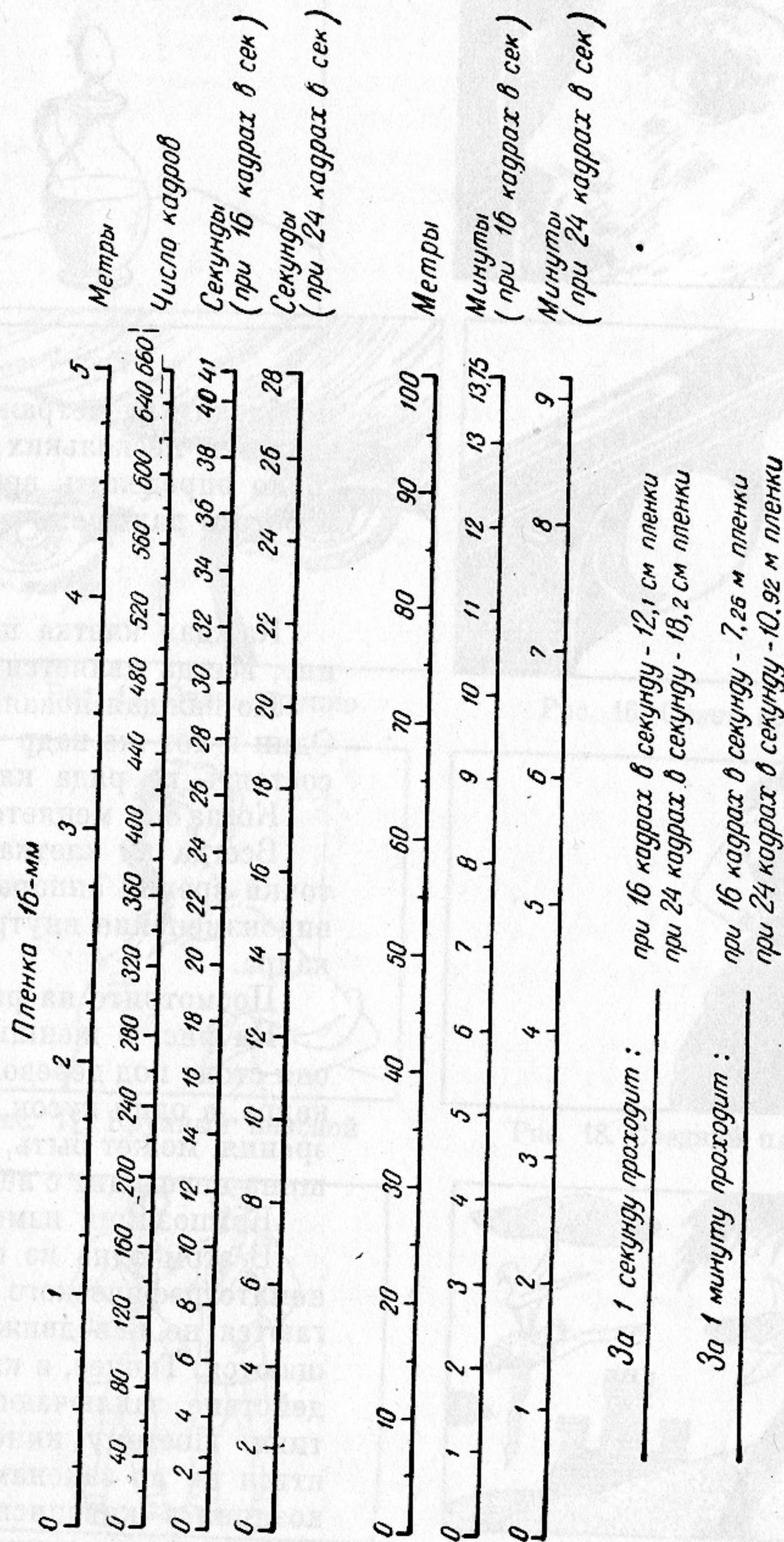


Рис. 6

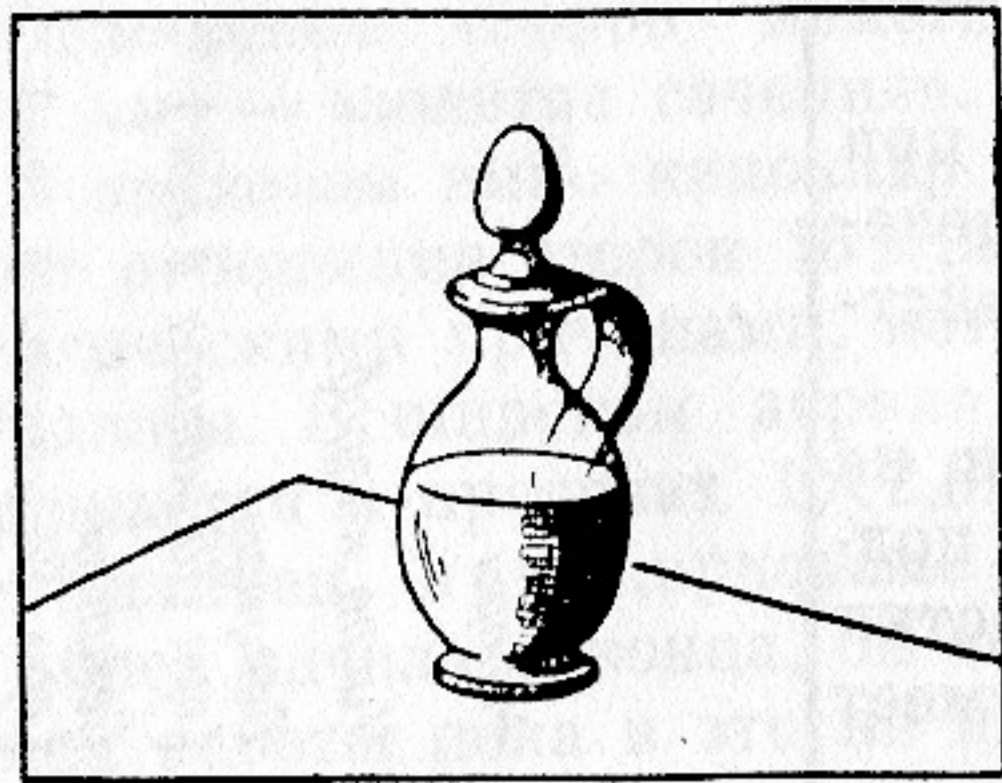


Рис. 7

необходимый метраж, думают, что натюрморт можно показать в нескольких клетках-кадрах. Только научившись точно определять время действия и метраж, вы сможете работать дальше.

Кадр и клетка

Каждая клетка пленки, на которой заснято изображение, всегда является кадром.

Но каждая новая клетка — не обязательно новый кадр. Один и тот же кадр (как композиционное понятие) может состоять из ряда клеток-кадров (кадриков).

Когда же меняется кадр? Что такое новый кадр?

Всегда ли клетка-кадр, заснятый с одной и той же точки зрения аппарата, один и тот же кадр? Ведь всякое видоизменение внутри кадра видоизменяет композицию кадра.

Посмотрите на рис. 8 и 9.

На рис. 8 женщина стоит слева в кадре, на рис. 9 — она стоит под деревом и в другом положении. Но это не два кадра, а один кусок, снятый киноаппаратом с одной точки зрения, может быть, начало и конец куска, в котором женщина переходит с левой стороны кадра направо, в глубину.

Композиция изменилась, но кадр остался тем же.

В этом одна из главных особенностей композиции кинематографического кадра, в котором объекты располагаются не неподвижно, а находятся в движении, перемещаются. Точнее, в кинематографическом кадре происходит действие, заключающееся во взаимосвязи движения и статики. Поэтому кинематографический кадр должен строиться не по законам «статической» композиции (композиция в живописи или фотографии), а по особым законам, соответствующим наличию в кадре движения, постоянных видоизменений композиции.

одно «мгновение», а полсекунды, одну-две секунды и т. д.).

Опыт показал, что молодые начинающие кинорежиссеры и операторы не умеют реально представить себе время и метраж действия и статики на экране. Ошибки начинающих однотипны: начинающие преуменьшают



Рис. 8



Рис. 9

Наша цель — познакомить вас насколько возможно с особенностями кинематографической композиции кадра. Пока запомните: движение в кадре всегда видоизменяет композицию.

Если действие у вас снято не с неподвижной точки зрения аппарата, а «с движения» — движущимся аппаратом, — композиция кадра будет непрерывно видоизменяться.

Крупные, средние и общие планы

Мы можем видеть через «окошечко» окружающее с разных расстояний: очень близко — крупно, подальше — средне и далеко — общо. Так же можно ставить для съемки и аппарат по отношению к объекту (или к объектам). В кино наиболее распространенным определением планов и являются названия: «крупный», «средний» и «общий» (рис. 10—13).

Практически эта терминология оказывается чрезвычайно неточной.

Для более точного названия планов мы предлагаем следующую их классификацию, разработанную кафедрой режиссуры ВГИКа:

1. Очень крупно (рис. 14, 15, 16). «Очень крупное» лицо человека или деталь объекта. Подобные кадры часто называют деталью.

2. Крупно (рис. 10—11). Голова человека до плеч.

3. Крупный поясной (рис. 17). Человек по пояс (часть туловища по локти). Подобные кадры режиссер С. Васильев в свое время рекомендовал называть первым планом.

4. Средний (рис. 12, 18). Человек, взятый по колени (группа людей, взятая по колени).

5. Средний дальний (рис. 13, 19). Человек или люди, взятые во весь рост, но без запаса пространства над головой и под ногами.

6. Общий (рис. 13, 20). Объекты, взятые с окружающей их обстановкой или природой.

7. Дальний общий. Объекты, взятые с большим количеством окружающей их обстановки или природы.

Часто используют такое определение, как «глубинный кадр», то есть кадр, взятый «в глубину» — перспективно, как бы состоящий из крупного или среднего на первом плане действия и общего или среднего на втором плане действия (рис. 21 и 22).

Относительно легко определить названия планов, снимая действия взрослых людей, а вот при съемке детей, животных или предметов определить планы значительно труднее.

Например, какой план на рис. 23?

А каким будет этот план, если в кадр войдут руки матери (рис. 24)? Если самопишущая ручка на столе — круп-



Рис. 10



Рис. 11

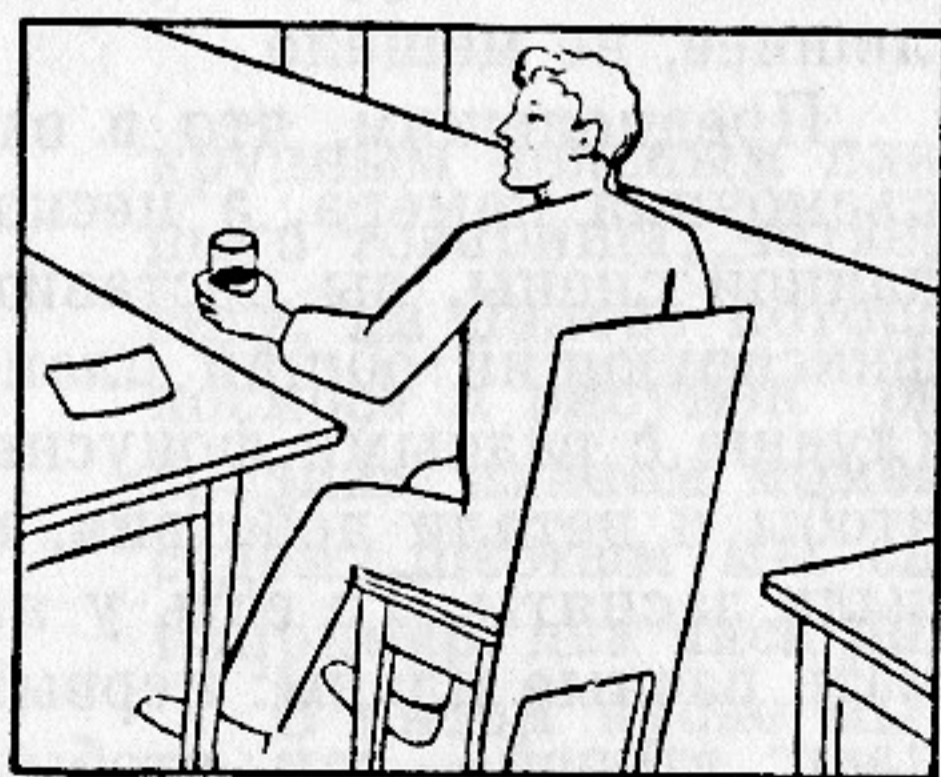


Рис. 12

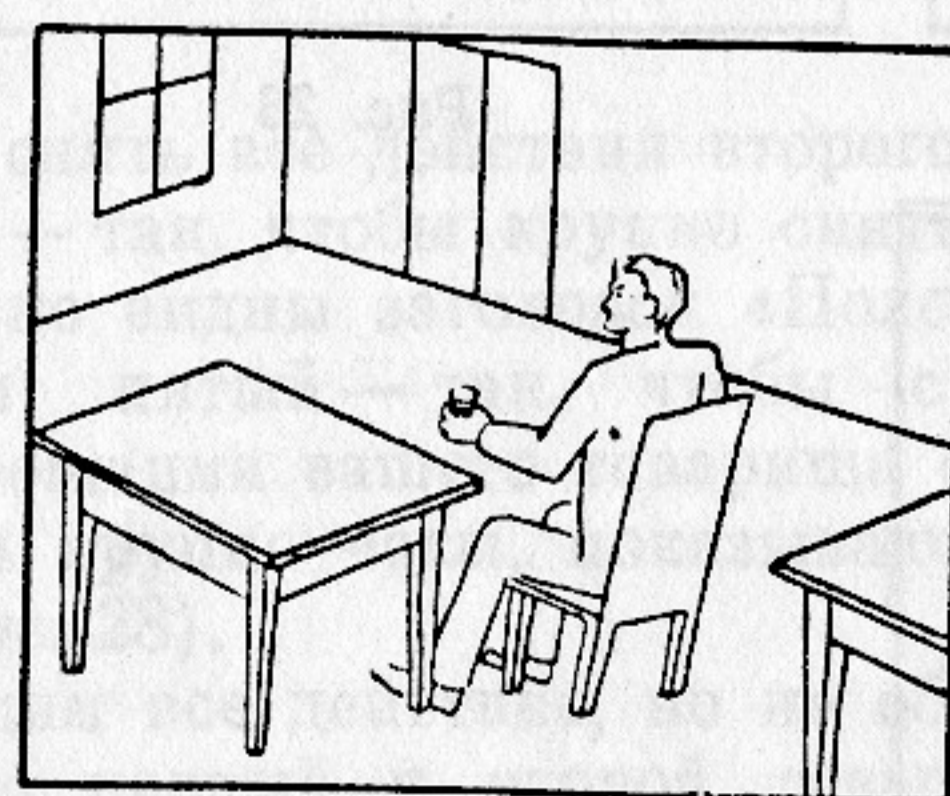


Рис. 13

Рис. 14



Рис. 15. Очень крупно



Рис. 16. Очень крупно



Рис. 17. Крупный поясной



Рис. 18. Средний план

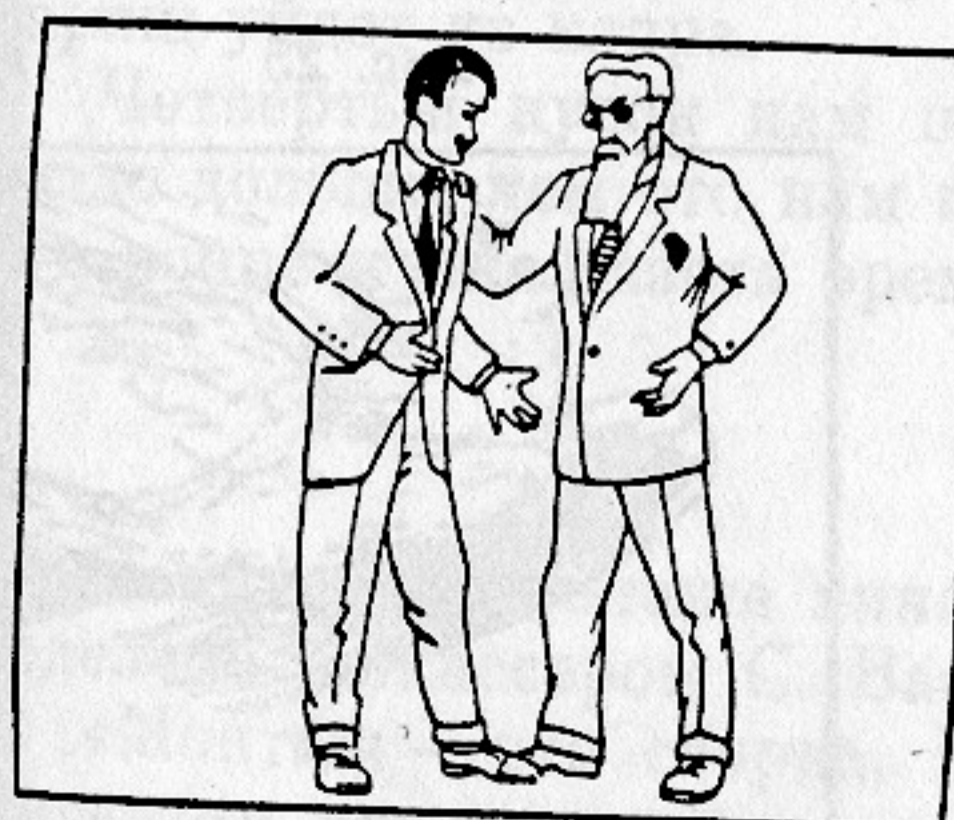


Рис. 19. Средний дальний



Рис. 20. Общий план

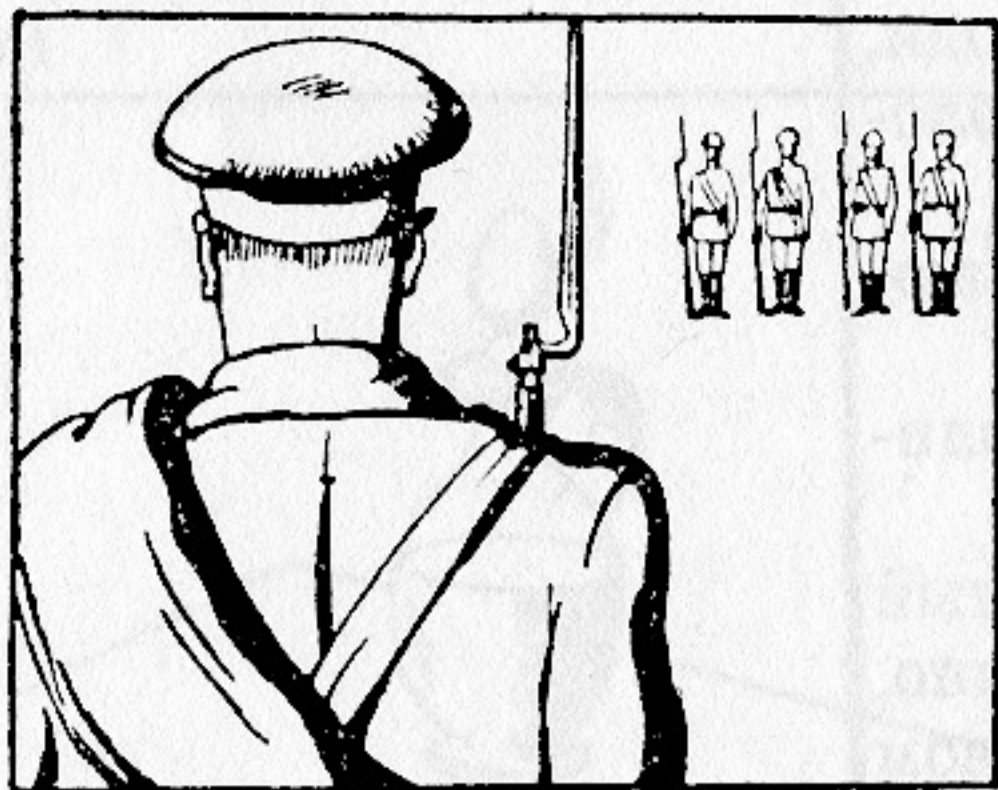


Рис. 21. Глубинный кадр

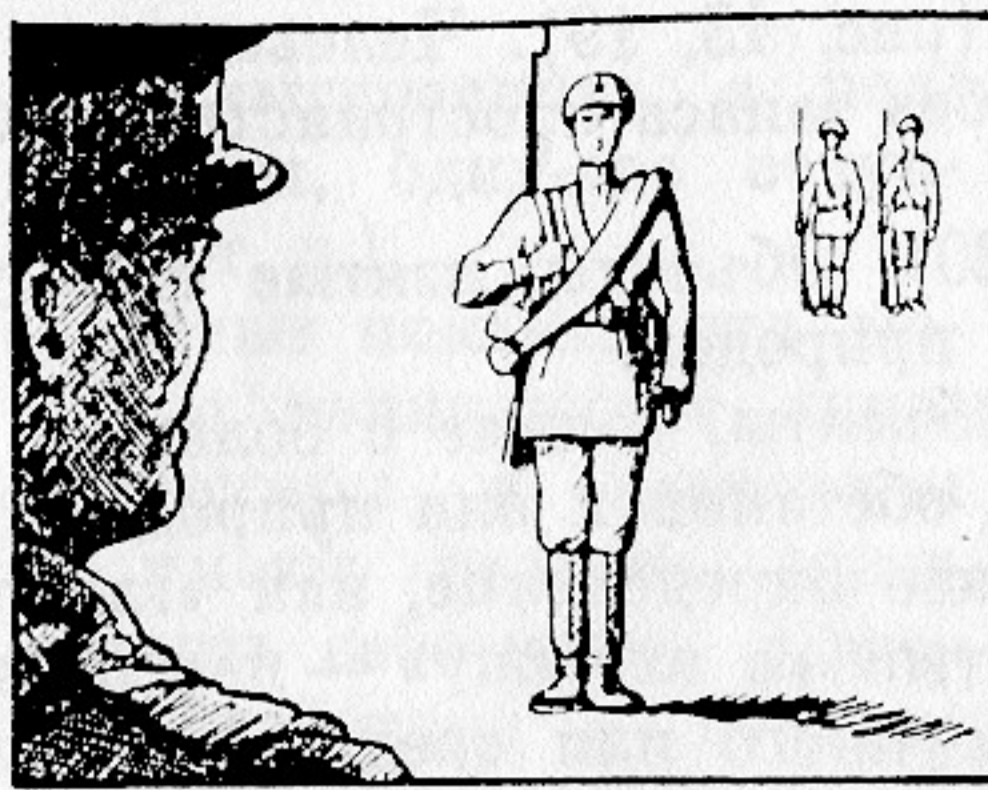


Рис. 22. Глубинный кадр

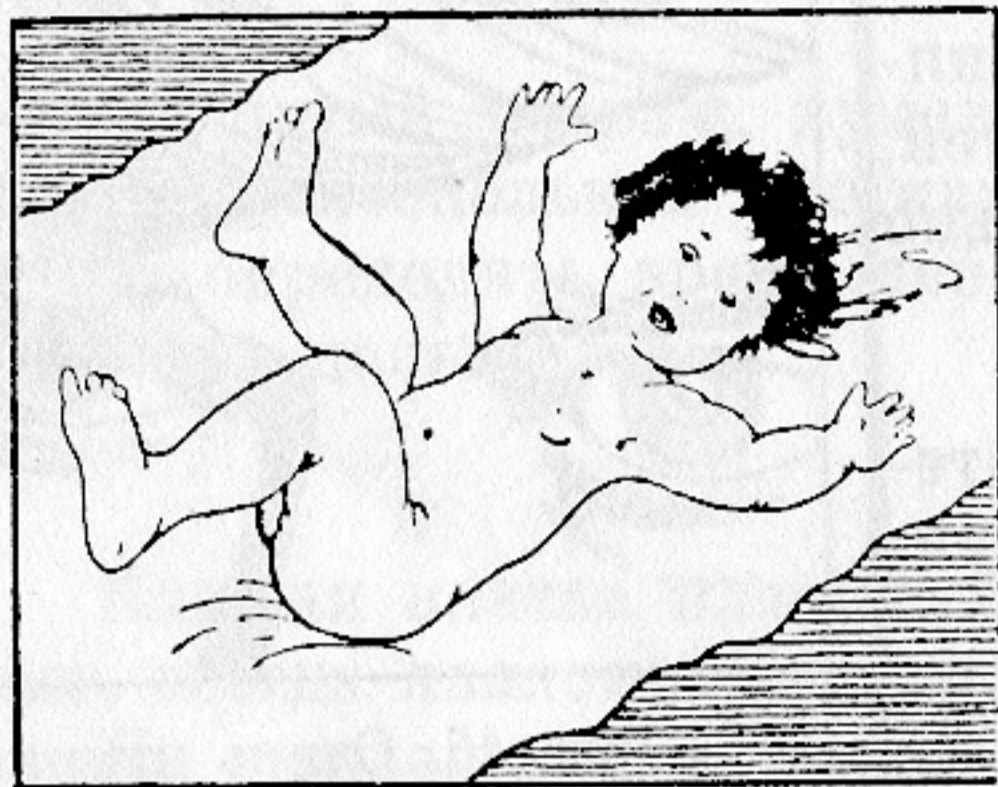


Рис. 23

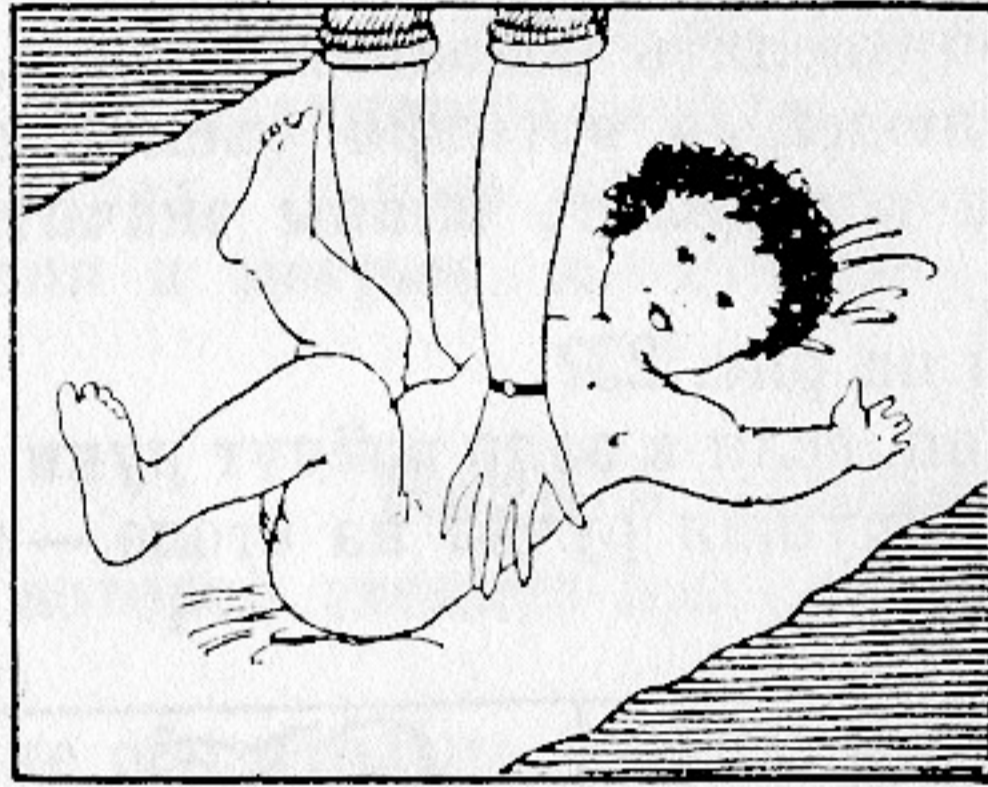


Рис. 24

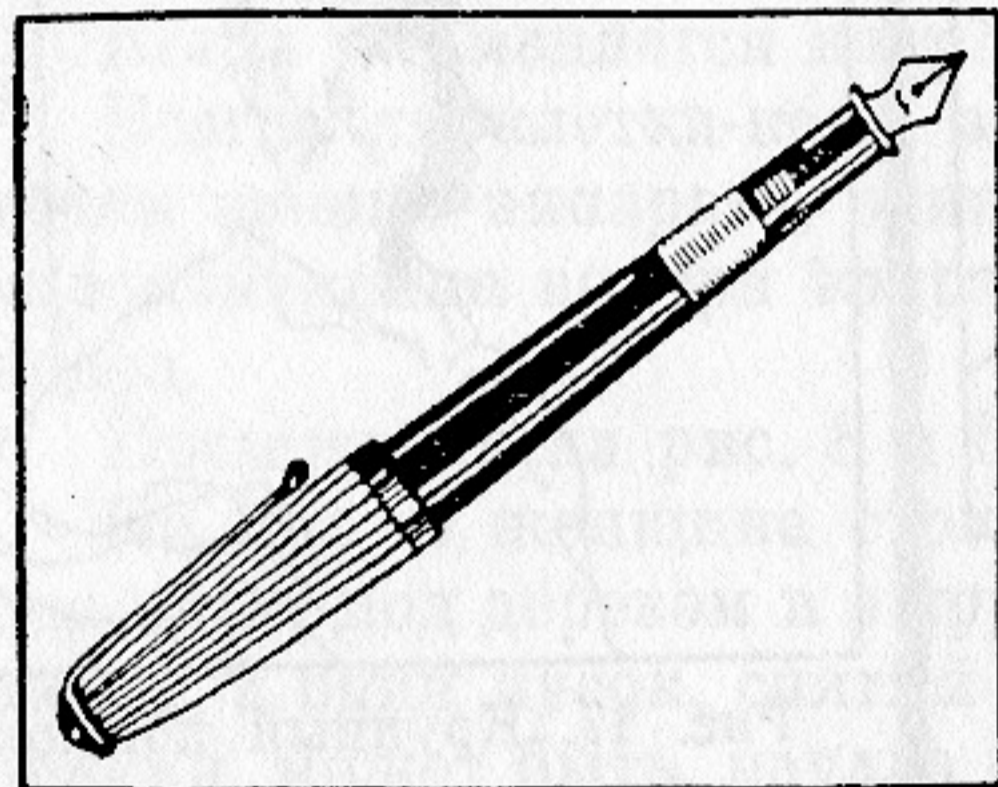


Рис. 25

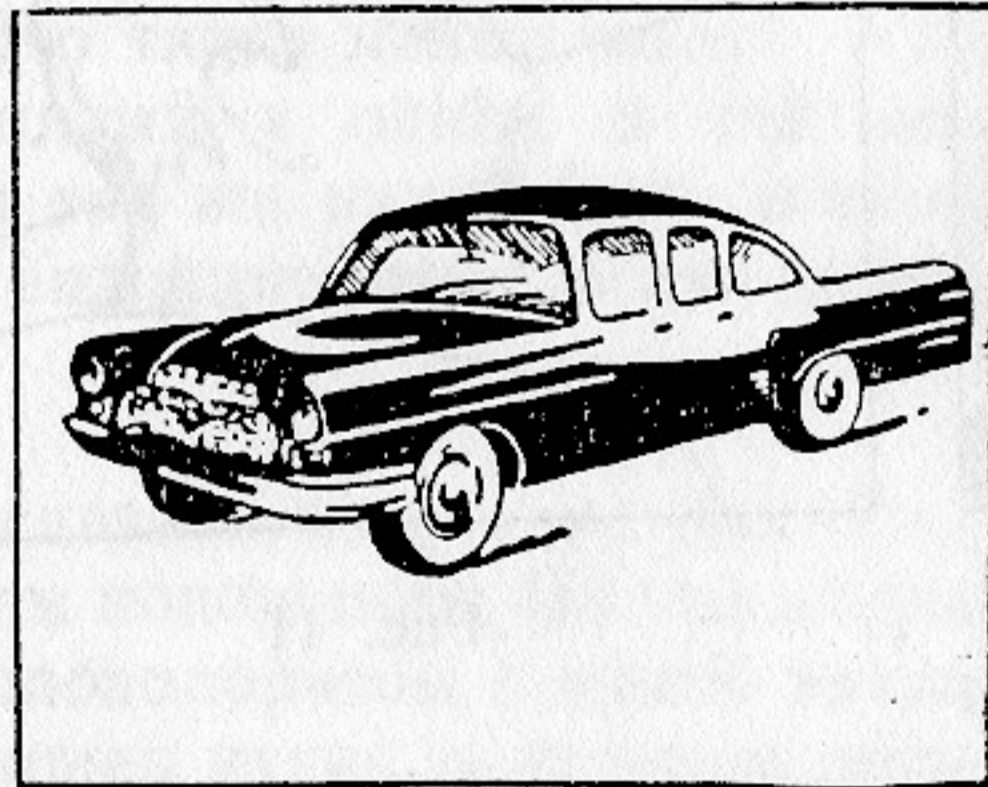


Рис. 26



Рис. 27

ный план (рис. 25), то какой план — автомобиль во весь экран (рис. 26)?

А этот голубь (рис. 27) Пикассо нарисован каким планом? В данном случае соединение крупного (голубь) и общего дальнего (горизонт) планов — глубинный кадр.

Рекомендуем в случаях съемок детей, животных, вещей и природы определять названия планов измерительным эталоном взрослого человека. Иначе говоря, представьте себе в центре кадра (в том месте, на которое наводит фокус оператор при съемке) взрослого человека.

Если взрослый человек поместится в кадре соответственно крупному плану, это и будет крупный план и т. д.

Приведенная терминология планов оказалась очень удобной для практической работы.

Зачем нужны разные планы?

Вы решили снять завтрак своих товарищей по работе в заводской столовой. Первый товарищ намазывает масло на хлеб, второй товарищ, углубившись в газету, сообщающую о полете космической ракеты, быстро съедает бутерброд и начинает пить чай, но, посмотрев на часы, торопливо встает, пожимает руку соседу и уходит. Длительность этой сцены определим в 30 секунд, следовательно, метраж ее будет в профессиональном кино около 15 метров, а на 16-мм пленке — около 6 (5, 4) метров.

Посмотрите на все намеченное вами действие через рамку или визир аппарата с общего плана. Вам безусловно захочется в ряде мест действия выделить детали, показать их не в общем плане, а более крупно. Ведь, глядя на действия ваших товарищей только издали, вы не все одинаково отчетливо будете видеть.

В некоторые моменты действия вам захочется увидеть его детали покрупнее, таким образом, чтобы ненужное, лишнее, не мешало.

Предположим, что в вашем распоряжении не одна съемочная камера, а несколько, и, приступая к съемке данной сцены, вы поставите не один съемочный аппарат, фиксирующий общий план сцены, а несколько аппаратов (лучше с разными фокусными расстояниями объективов), чтобы и детали действия, нужные вам укрупнения также были засняты. То есть у нас разные аппараты будут снимать разные планы: первый аппарат мы ставим на общий план; второй — так, чтобы снять крупным поясным все действия первого товарища; третий — так, чтобы также

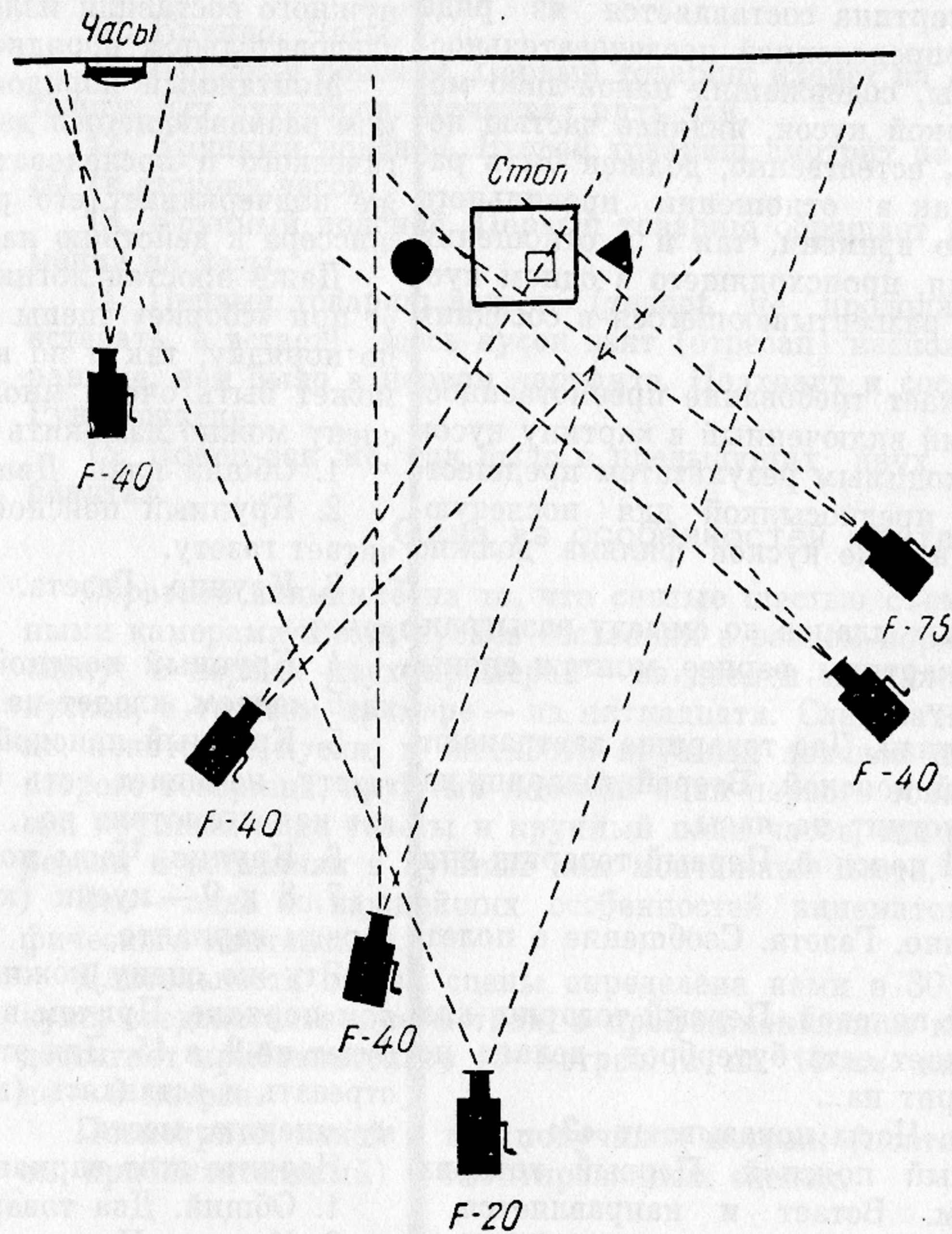


Рис. 28

крупным поясным планом снять все действия второго вашего товарища; четвертый — так, чтобы крупно снять газету, на полосе которой ясно видны заголовок «Полет в космос» и рисунок ракеты; пятый — так, чтобы снять средним планом момент прощания вашего товарища с соседом; шестым мы снимем крупно часы, показывающие, например, два часа дня (рис. 28).

В пятом куске мы увидим все действие, но не общим планом, а средним, так что первый и второй товарищи окажутся расположенными по краям кадра с левой и правой

сторон. А если мы поставили кадр так, чтобы лучше видеть подход первого товарища и его прощание с другом, то камеру придется взять полевее. В этом случае мы очень хорошо увидим «прощание», а первого товарища в первой части сцены не будем целиком видеть (может быть, увидим только его руки с газетой, а потом со стаканом чая). Остановимся на этом варианте.

В шестом куске мы увидим часы, но показ этих часов окажется очень длинным (мы ведь снимали шестью камерами все действия с начала до конца).

Каждый, из перечисленных кусков заснятой пленки называется *монтажным куском*. Если мы эти куски, вырезав из них ненужное, лишнее, соединим в необходимой нам логической последовательности, продиктованной развитием заснятого действия, мы смонтируем *сцену*.

Как сделать из заснятых кусков стройное зрительное изображение

Пленка, заснятая вами, проявлена и напечатана. У нас получилось шесть роликов пленки, соответственно количеству аппаратов. Посмотрим на экране заснятое.

В первом куске мы увидим все заснятое действие с общего плана (включая уход первого товарища); во втором — крупным поясным планом все действия второго товарища, включая подход к нему первого товарища, а также отход от него. Но подход, прощание и уход в этом кадре будут слишком укрупнены, и в нем, вероятно, в некоторые моменты будут «отрезаны» головы и ноги у действующих лиц.

В третьем куске мы увидим опять крупным поясным планом все действия первого товарища, включая и тот момент, когда он встает из-за стола и уходит, после чего кадр останется на некоторое время пустым — первый товарищ уйдет из кадра.

Четвертый кусок нам покажет крупно газету, но гораздо дольше, чем это нам необходимо, причем и в начале и в конце куска газета временно будет «за кадром».

Что такое монтаж?

Понятие о монтаже кинокартины очень правильно определено режиссером С. Васильевым:

«Монтаж — это сборка. В применении к кинематографу этим словом принято называть сборку кинокартины

(фильма). Как известно, картина составляется из ряда сменяющих друг друга в определенной последовательности кусков различной длины, содержащих какой-либо момент действия. Каждый такой кусок, являясь частью целого, то есть кинокартины, естественно, должен быть разумно увязан с другими как в отношении правильного развертывания действия во времени, так и в отношении связности отрывка действия, происходящего в одном куске, с отрывками действия, развертывающегося в соседних кусках».

Иными словами, возникает требование преемственности кусков действия. Каждый включенный в картину кусок должен или служить необходимым результатом предшествующих или обязательной предпосылкой для последующих, то есть наличие его в ряде кусков фильма должно быть оправдано.

Склейка разных заснятых планов по смыслу разыгранной сцены — монтаж кинокартины, вернее, монтаж сцены.

Смонтируем нашу сцену.

Первый кусок. Общий план. Два товарища завтракают.

Второй кусок. Крупный поясной. Второй товарищ намазывает хлеб маслом. Смотрит на часы.

Третий кусок. Крупный поясной. Первый товарищ внимательно читает газету.

Четвертый кусок. Крупно. Газета. Сообщение о полете космической ракеты.

Пятый кусок. Крупный поясной. Первый товарищ кладет на стол газету. Начинает есть бутерброд, делает несколько глотков чая, смотрит на...

Шестой кусок. Крупно. Часы показывают «2».

Седьмой кусок. Крупный поясной. Первый товарищ отставляет стакан с чаем. Встает и направляется к соседу.

Восьмой кусок. Средний. Рукопожатие.

Девятый кусок. Общий. Оба товарища (конец рукопожатия — соединение на движении). Первый товарищ выходит из столовой.

Посмотрим смонтированную нами сцену на экране.

Теперь на экране мы увидим стройный логический процесс действия наших героев.

Мы с вами сняли шесть кусков действия, а смонтировали сцену из девяти кусков. Для этого, где надо, разрезали монтажные куски и из них выкинули ненужное. А

нужного составили изложение сцены в ее логическом последовательном порядке.

Монтажный порядок кусков определяется также ритмом развивающегося действия, то есть монтаж помимо логического и последовательного изложения действия также подчеркивает его ритм и показывает отношение режиссера к действию на экране.

Даже простая логика монтажного изложения позволяет при «сборке» сцены создавать различные варианты как по порядку, так и по количеству кусков. Этих вариантов может быть очень много. Так, например, заснятую вами сцену можно изложить и в таком монтажном порядке:

1. Общий план. Два товарища завтракают.

2. Крупный поясной. Первый товарищ внимательно читает газету.

3. Крупно. Газета. Сообщение о полете космической ракеты.

4. Крупный поясной. Второй товарищ намазывает хлеб маслом, кладет на него сыр, наливает чай.

5. Крупный поясной. Первый товарищ кладет на стол газету, начинает есть бутерброд, делает несколько глотков чая и смотрит на...

6. Крупно. Часы показывают «2».

7, 8 и 9 — куски (кадры) остаются такими же, как в первом варианте.

Эту же сцену можно изложить еще в другом монтажном порядке. Причем в данном случае монтажных кусков будет не 9, а 15. Для этого ряд кусков мы будем делить — отрезать и вставлять (вмонтировать) в нужные, по нашему мнению, места.

Изучите этот вариант.

1. Общий. Два товарища завтракают.

2. Крупно. Часы.

3. Крупный поясной. Второй товарищ намазывает хлеб маслом, кладет на него сыр.

4. Крупный поясной. Первый товарищ внимательно читает газету.

5. Крупно. Газета.

6. Крупный поясной. Первый товарищ продолжает читать газету.

7. Крупный поясной. Второй товарищ наливает чай, берет сахар, кладет сахар в стакан чая.

8. Крупно. Часы.

9. Крупный поясной. Первый товарищ продолжает читать газету.

10. Крупно. Часы.

11. Крупный поясной. Первый товарищ кладет на стол газету. Ест бутерброд. Начинает пить чай.

12. Крупный поясной. Второй товарищ смотрит на часы (в сторону часов).

13. Крупный поясной. Первый товарищ обращает внимание на часы.

14. Первый товарищ встает (теперь не продолжает вставать, а встает). Здесь кусок взят (отрезан) несколько раньше, чем было в первом варианте. Подходит к соседу. Рукопожатие.

15. Конец так же, как было в предыдущих двух вариантах.

Одна из особенностей монтажа

Обратите внимание на то, что снятые шестью съемочными камерами шесть кусков составили в разном порядке сцену: в первых двух примерах — из девяти монтажных кусков, в третьем примере — из пятнадцати. Следовательно, некоторые куски, в частности крупный поясной план второго товарища, крупный поясной план первого товарища, крупный план газеты и крупный план часов, мы разрезали и вставляли в нужные нам монтажные места.

Это — одна из важнейших особенностей кинематографического монтажа.

Длительность нашей сцены определена нами в 30 секунд, следовательно, ее метраж в профессиональном кино достигнет приблизительно 15 метров, а на 16-мм пленке — 6 метров.

Посмотрите, какой у нас получился метраж (повторяем, приблизительный) в смонтированных сценах.

1-й ВАРИАНТ

№ кадров	Метраж на 35-мм пленке при частоте 24 кадра в секунду	Метраж на 16-мм пленке при частоте 24 кадра в секунду	Время действия в секундах
1	2	0,75	4
2	2	0,75	4
3	1,5	0,50	3
4	0,5	0,25	1
5	3	1	6
6	0,5	0,25	1
7	2	0,75	4
8	1,5	0,50	3
9	2	0,75	4
Итого	15	5,5	30

2-й ВАРИАНТ

№ кадров	Метраж на 35-мм пленке при частоте 24 кадра в секунду	Метраж на 16-мм пленке при частоте 24 кадра в секунду	Время действия в секундах
1	2	0,75	4
2	1,5	0,50	3
3	0,5	0,25	1
4	2	0,75	4
5	3	1	6
6	0,5	0,25	1
9	2	0,75	4
8	1,5	0,50	3
8	2	0,75	4
Итого	15	5,5	30

3-й ВАРИАНТ

№ кадров	Метраж на 35-мм пленке при частоте 24 кадра в секунду	Метраж на 16-мм пленке при частоте 24 кадра в секунду	Время действия в секундах
1	2	0,75	4
2	0,5	0,25	1
3	2	0,75	4
4	1,5	0,60	3
5	0,5	0,25	1
6	1	0,40	2
7	1,5	0,60	3
8	0,5	0,25	1
9	1	0,40	2
10	0,5	0,25	1
11	2	0,75	4
12	1	0,40	2
13	1	0,40	2
14	2	0,75	4
15	2	0,75	4
Итого	19	7,55	38

Необходимо ли снимать сцену сразу несколькими аппаратами?

Не обязательно. Съемка одновременно несколькими аппаратами вынуждает тратить нерационально большое количество пленки. Ведь мы, например, из среднего плана оставили только момент подхода первого товарища к соседу и рукопожатие, а все остальное пришлось выкинуть в корзину (оно было заменено другими планами).

Зачем же тратить пленку впустую? Не проще ли снимать действие несколькими аппаратами по очереди или

даже одним аппаратом, прерывая действие в соответствующих местах и перенося аппарат туда, куда это необходимо, чтобы снять разные планы?

Безусловно, так работать экономнее и проще. Так и снимаются кинокартины.

Но съемка разными планами действия, производимая одним аппаратом, создает особые условия работы для человека, снимающегося в кинофильме.

В этом случае снимающийся действует перед аппаратом не непрерывно, а со значительными перерывами по середине действия, то есть действует как бы по отдельным кускам.

При такой съемке актер вынужден ждать, пока установится на каждый кадр аппарат, и помнить свои переживания и свои ощущения. Свое действие он должен продолжать в том же настроении, в том же темпе и ритме, что и до перерыва. Кроме того, актер должен запомнить каждое свое движение из куска в кусок, ибо, если он в «общем плане» держал газету левой рукой, а в следующем за общим крупном плане будет держать газету правой рукой, эти два плана логически не сойдутся друг с другом и не смонтируются.

Вот почему работа актера и неактера, снимающегося в логически развивающемся действии (то есть снимающегося «монтажно»), имеет свои особенности, присущие только кинематографу трудности.

В исключительных случаях применяется съемка несколькими аппаратами. Это делается тогда, когда прервать сцену не представляется возможным. Всегда снимать сцены несколькими аппаратами нельзя хотя бы потому, что установить аппараты на разные планы так, чтобы ни один из них не попал в кадр, чрезвычайно трудно, даже если пользоваться оптикой различных фокусных расстояний.

Разнообразие съемок и монтажа

Вы снимаете самые различные действия. Например:

1. Постоянно повторяющееся действие.

Это — работа рабочего за станком на заводе, работниц стенографистки, работа крановщика на строительной площадке, работа механизмов и т. п.

Такое действие снимать легко: вы его заранее изучаете и организовано подготавливаете к съемке.

2. Примерно повторяющееся (или примерно известное) действие.

Люди входят в магазин, идут по улице, проезжающие автомобили на перекрестке, ученик, отвечающий урок, хозяйка, убирающая комнату, спортивное состязание, праздник на улице и т. п.

Это действие снимать труднее. Вы знакомы с ним, уже видели или относительно точно предполагаете, как оно будет протекать, но оно не повторяется точно так же, как вы его видели или предположили. Неизбежны некоторые изменения.

К съемкам подобного действия сравнительно легко подготовиться, но при этом могут возникнуть любые неожиданности, которые потребуют от вас оперативности и находчивости.

3. Организованное действие.

Организованное действие, в свою очередь, бывает двух родов:

а) повторение только что произведенного (знакомого исполнителям) действия (хроника производственная, бытовая засъемка научных опытов и т. п.);

б) заново организованное и прорепетированное действие (это главным образом работа актера).

Такое действие требует от режиссера и оператора очень большой организованной работы и безусловного наличия профессионального опыта.

4. Подсмотренное действие.

Действие, заснятое незаметно для его участников. Подобно тому как магнитофоном можно подслушать разговор, так кинокамерой можно подсмотреть действие.

Такое действие не организуется. В данном случае все внимание снимающего направлено на приспособление к незаметной съемке. Подобные съемки (часто хроникального характера) назывались в 20-х годах «киноглазом». К этому роду съемок относятся и некоторые научные и научно-популярные сюжеты.

В сцене завтрака двух товарищей вы снимали или примерно повторяющееся, или организованное действие, которое смонтировали тремя различными способами. На этом примере вы должны себе ясно представить все монтажное многообразие в съемках и сборке всех видов кинодействий.

Допустим, вы монтируете заснятую вами футбольную игру.

Монтажно подобрана комбинация, заканчивающаяся ударом по воротам. Но вратарь берет мяч, красиво падая в воротах.

Все смонтировалось. Но куда же «втиснуть» заснятый вами крупный план болельщика, вскрикивающего «Ах!»?

Попробуйте его поставить после решающего удара:

Противник близко у штрафной площадки.

Один на один с вратарем. Удар!

Крупный план болельщика: «Ах!»

На экране вместо вратаря, которого будет ждать зритель, — человек, отчаянно крикнувший: «Ах!» Зритель не знает, что случилось: ему режиссер предложил вместо результата удара — реакцию болельщика. И зритель, смотрящий на экран, «пошел за болельщиком». Зритель некогда рассуждать, зритель верит восклицанию болельщика. «Неужели гол?» — думает зритель. И вдруг видит кадр: вратарь лежит в воротах и прижимает мяч к груди. Следовательно, «взял»!

Так от монтажной врезки кадра с восклицанием болельщика протокольное изложение события приобрело напругу, стало драматическим действием.

Произошла умышленная режиссерская задержка, прямое действие было подменено отражением его через болельщика, так убедительно ахнувшего, что зритель поверил ему: «Неужели гол?» Последующий кадр рассеял тревогу зрителя.

Но возьмите тот же кусочек «Ах!» и поставьте его не перед кадром взятия мяча вратарем, а после. В этом случае восклицание болельщика будет уже не по поводу тревоги за ворота, а за команду, которая не сумела сквитать гол. Особенно если за несколько секунд до конца игры вы смонтируете часы, показывающие, что время истекает.

Так велика выразительная сила последовательности, которой один кусочек на экране идет за другим.

«Но как же, — спросите вы, — заснять одним аппаратом и борьбу у ворот и реакцию зрителя?»

Тут надо учесть еще одно качество монтажной съемки. Реакцию болельщика можно снять вообще по любому поводу и когда угодно. Ведь болельщик берется в кадр извлеченным от футбольного поля, мы не видим, что там происходит. Мы видим на экране только воскликнувшего зрителя, его лицо. И совершенно неважно, по какому поводу он восклицает.

Скажем, игрок допустил грубость. Потерпевший игрок упал. Вы не успели снять происшествия, но зафиксировали лежащего на поле спортсмена. Опять можно использовать нашего болельщика. Для этого достаточно в какой-то момент игры смонтировать «Ах!», а после этого показать

как игрок лежит на земле и к нему подбегает судья. Затем уместно показать негодующие трибуны (снять это легко — они так часто негодуют по всякому поводу) и, наконец, как допустивший грубость игрок уходит с поля.

В данном случае процедуры удаления нет, равно как нет и сцены самой грубости. Реакция зрителя и трибуны помогли раскрыть смысл эпизода и сократить время течения события на экране.

Итак, вам должно быть ясно, что нельзя ни снимать, ни монтировать как попало, а нужно выбирать, и выбирать в задуманном направлении, выбирать при съемке, при монтаже и заранее, перед съемками.

Даже неожиданно возникшее событие, которое привлекло ваше внимание, репортаж, съемка врасплох — все равно обязывает вас мгновенно решить, каким образом заснять это событие, в каких кусках, как их потом смонтировать, чтобы передать целостность события, передать верность места и времени.

Без идеи, глубоко продуманной темы у вас получится не фильм, а ролик «живых фотографий» — не более.

Монтаж картины

Так же, как монтируются кадры одной сцены картины, монтируется и вся картина. Сцены, соединяясь в определенном и закономерном порядке, составляют эпизоды, эпизоды — части, части (или ролики) — картину.

Монтаж — один из важнейших творческих и технических элементов в создании картины.

Мы снимаем киноаппаратом поведение и поступки людей (или актеров, их изображающих), обусловленных окружающей их действительностью. Зафиксировав, засняв интересующее нас действие (или явления природы, пейзажи, машины и т. п.), мы должны соединить отдельные разрозненные куски в определенном, нужном нам порядке.

Соединение (сборка) в определенном порядке отдельных кусков действия в законченное кинопроизведение называется «монтажом» фильма.

Монтаж показывает отношение режиссера к заснятому материалу картины. Монтаж помогает зрителю лучше видеть картину, лучше ее усваивать.

Монтаж под разными названиями существует во всех искусствах, но значение монтажа в построении кинокартин особо важно.

Кинокартина должна быть смонтирована так, как это диктуется ее идеей, темой, содержанием. Монтаж должен помочь зрителю увидеть картину, наилучшим образом воспринять действие с экрана. Содержание картины, отдельных эпизодов и сцен может продиктовать ту или иную монтажную форму, тот или иной вид монтажа, лучше всего передающий данное содержание.

В основном существуют как бы два стиля монтажа, две главные монтажные разновидности: медленный и быстрый монтаж.

В медленном монтаже кадры длинные по метражу и редко сменяют друг друга. В быстром монтаже кадры короткие и часто сменяют друг друга. Если сцена смонтирована из нескольких длинных по размеру кадров, она смонтирована медленным монтажом; если сцена смонтирована из коротких по метражу кадров, — это быстрый монтаж.

Но в обоих случаях общая длина сцены почти неизменна, меняется только количество кадров, ее составляющих.

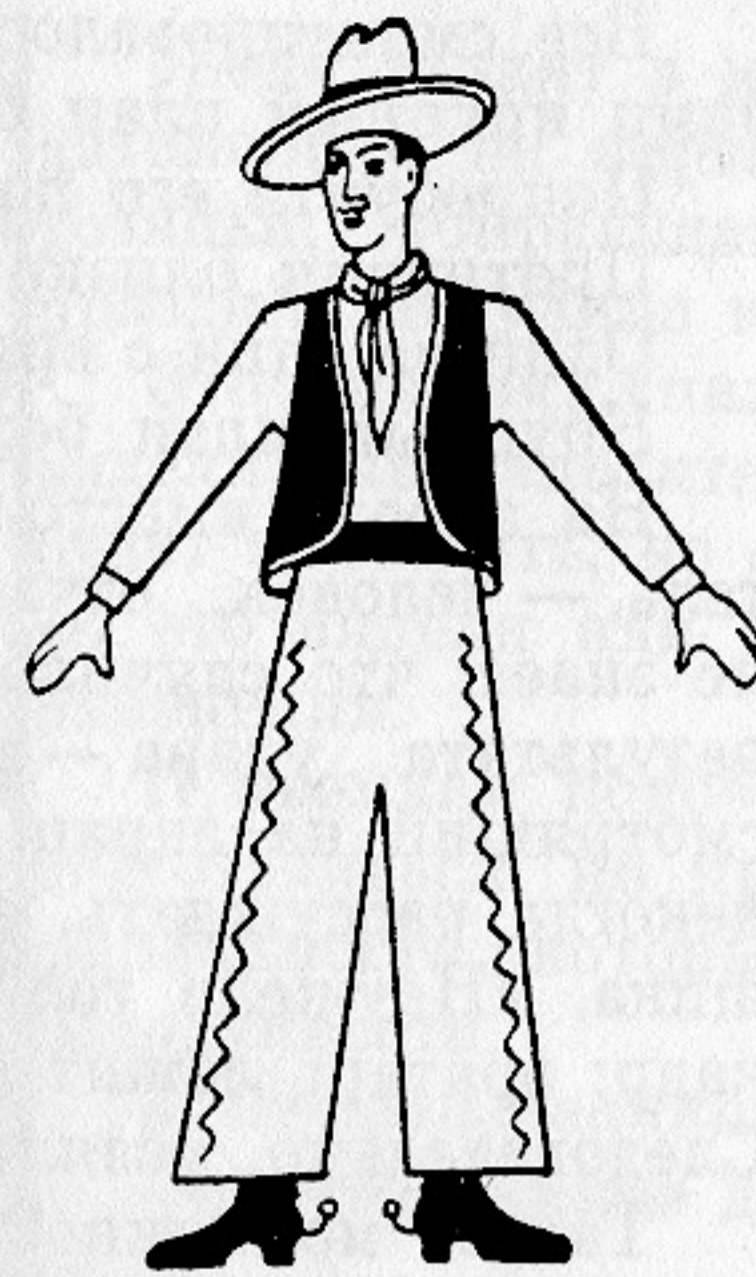


Рис. 29

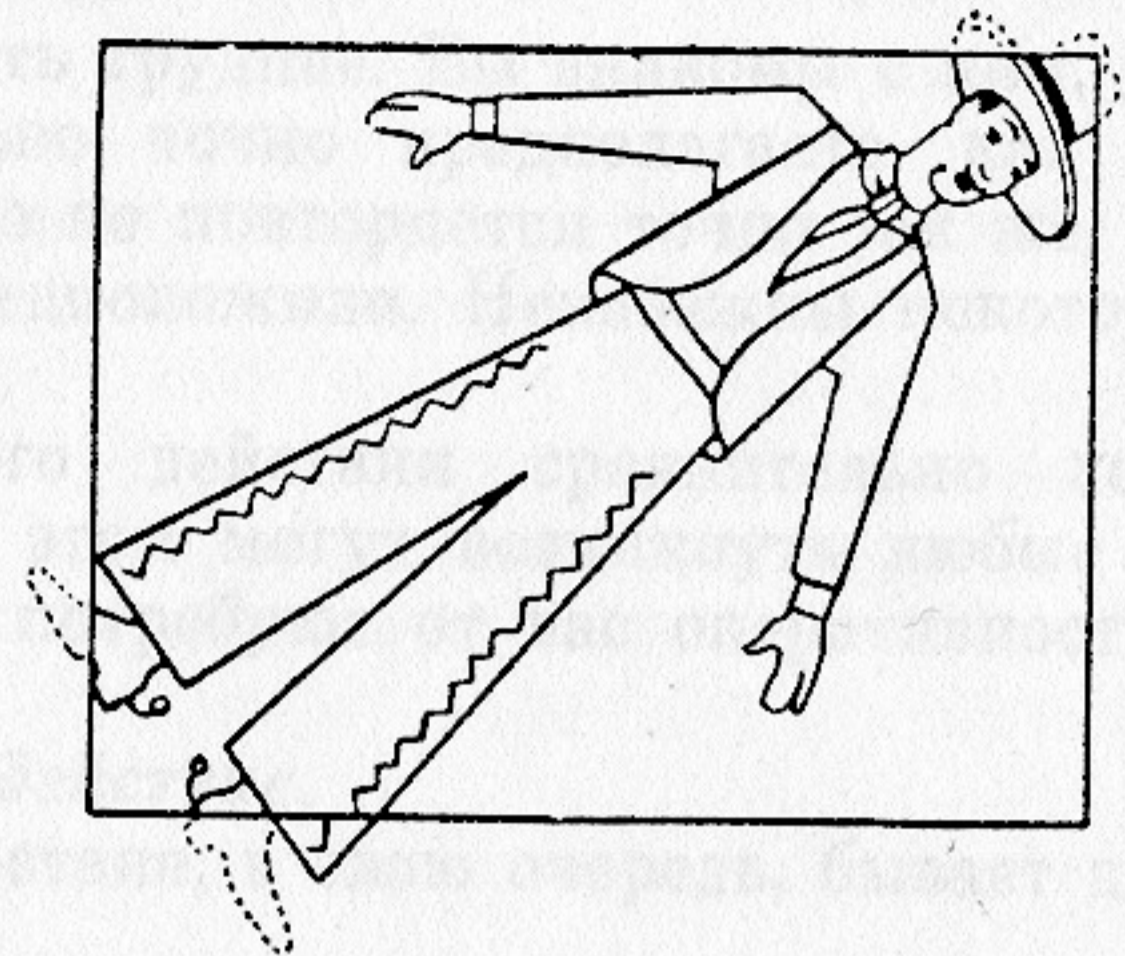


Рис. 30

II. КОМПОЗИЦИЯ КИНОКАДРА

Найдите кадр

Вооружитесь снова бумажкой с вырезанным окошечком с отношением сторон 3×4.

Глядеть через окошечко будет означать для нас видеть кадр, видеть кадрами.

Покажите человека так, чтобы он был основным, главным в кадре (рис. 29).

Вы ошиблись... (Рис. 30.)

Вы снова ошиблись. (Рис. 31.)

Теперь правильно! (Рис. 32.)

В кадре видно то, что требовалось по заданию, — человек. В задании было сказано, что человек должен быть основным, главным в кадре, поэтому он помещен в центр кадра.

В задании не говорилось, что можно показать часть человека, поэтому «отрезанные» ноги и шляпа на рис. 30 и 31 — ваша ошибка.

Аппарат надо было поставить не криво, а прямо — этом тоже ваша ошибка.

Покажите через окошечко лицо человека так, чтобы оно стало основным, главным в кадре.

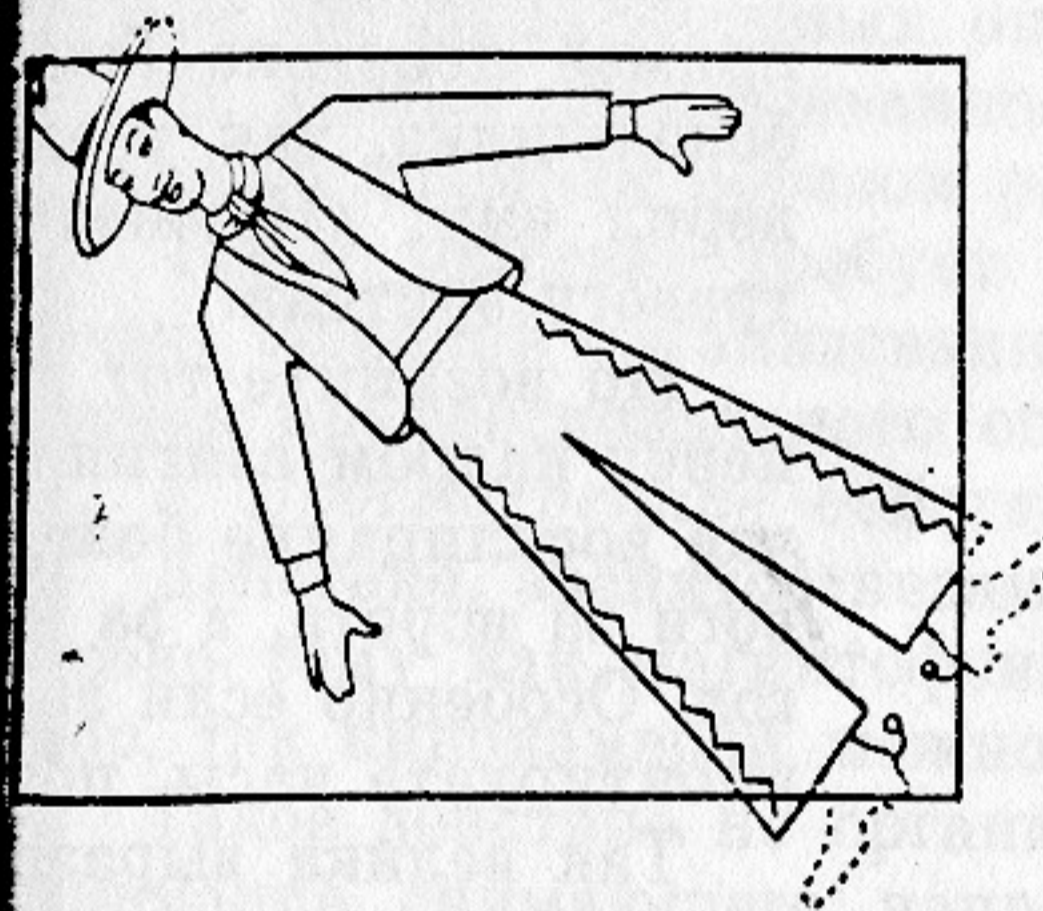


Рис. 31

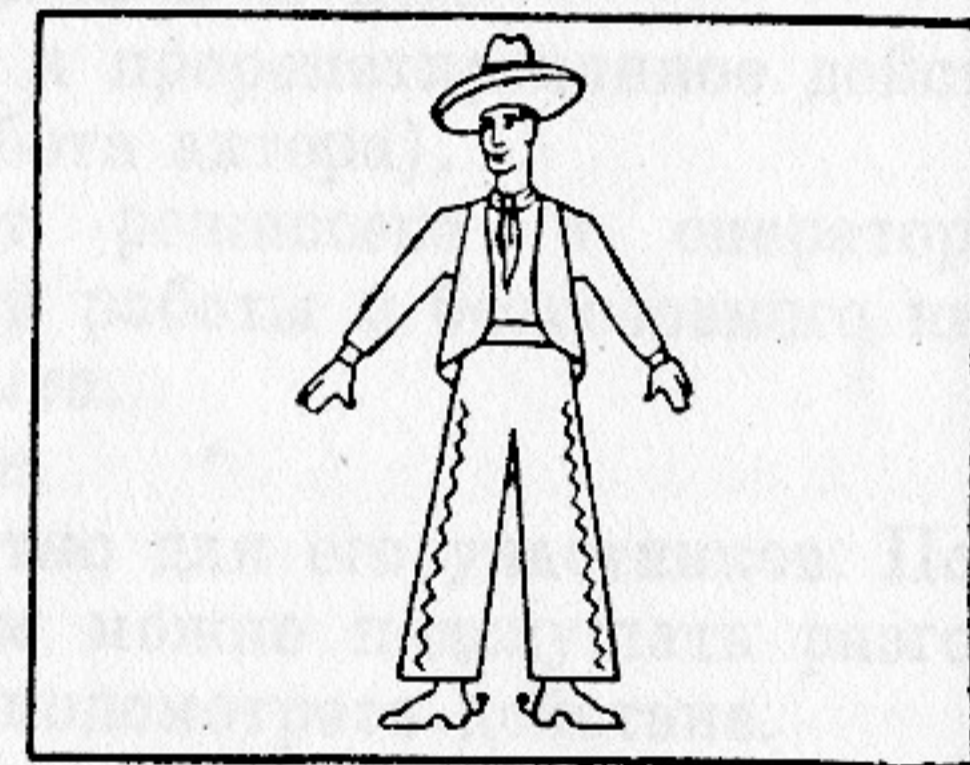


Рис. 32



Рис. 33



Рис. 34

Вы ошиблись! (Рис. 33.)
 Теперь правильно! (Рис. 34.)
 В кадре видно то, что требовалось по заданию.

Ваши первые фотографии

Ваши ошибки, показанные на рис. 29—31, типичны. Если вы занимаетесь фотографией, посмотрите ваши снимки (или ваших товарищей), — нет ли в них таких же ошибок?

На рис. 35—38 показано несколько фотографий, сделанных начинающим фотографом.

На рис. 35 показан случай, когда снимали человека весь рост, а ноги почему-то оказались «отрезанными». Рис. 36 показывает случай, когда снимали портрет и ост

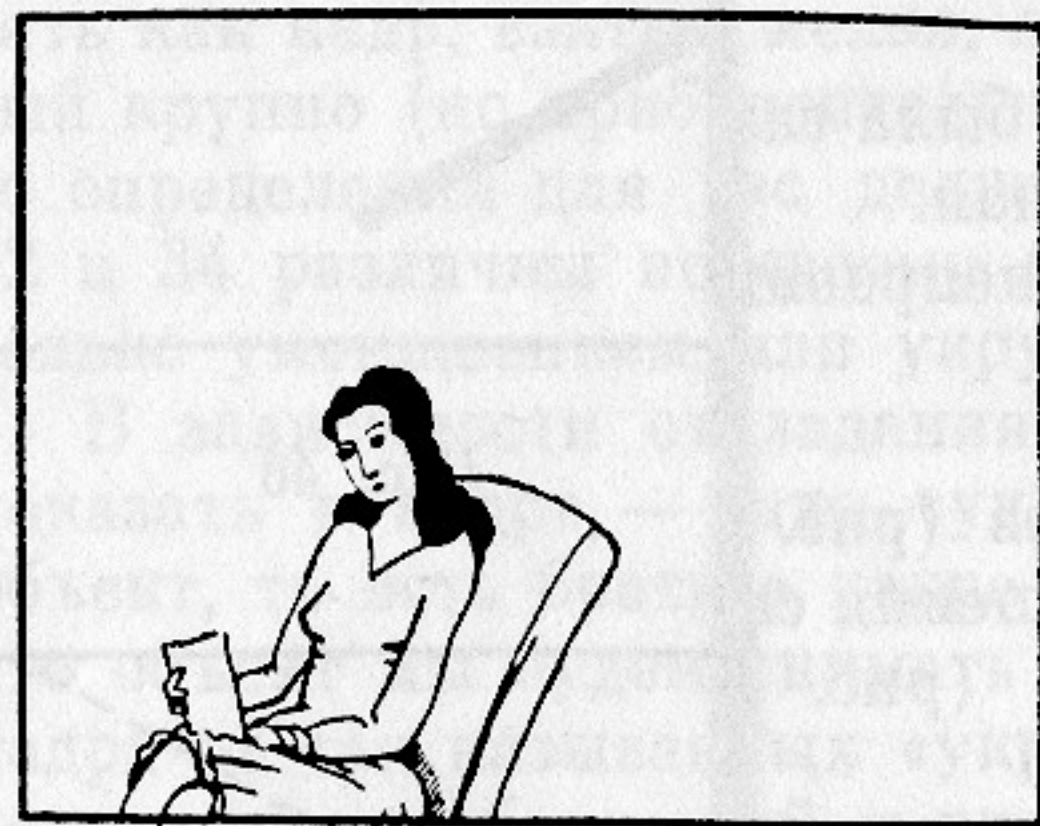


Рис. 35

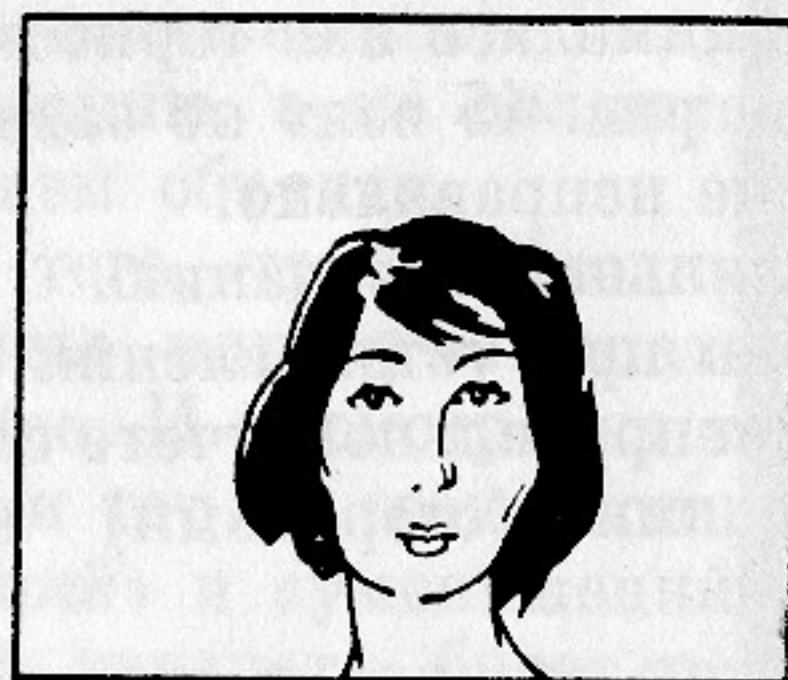


Рис. 36

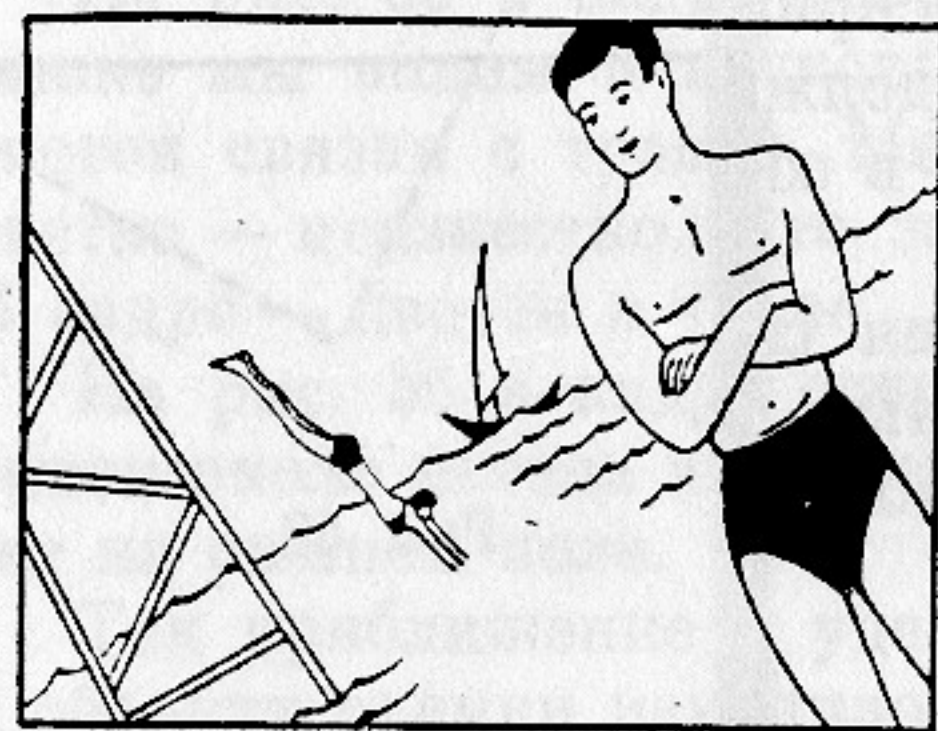


Рис. 37

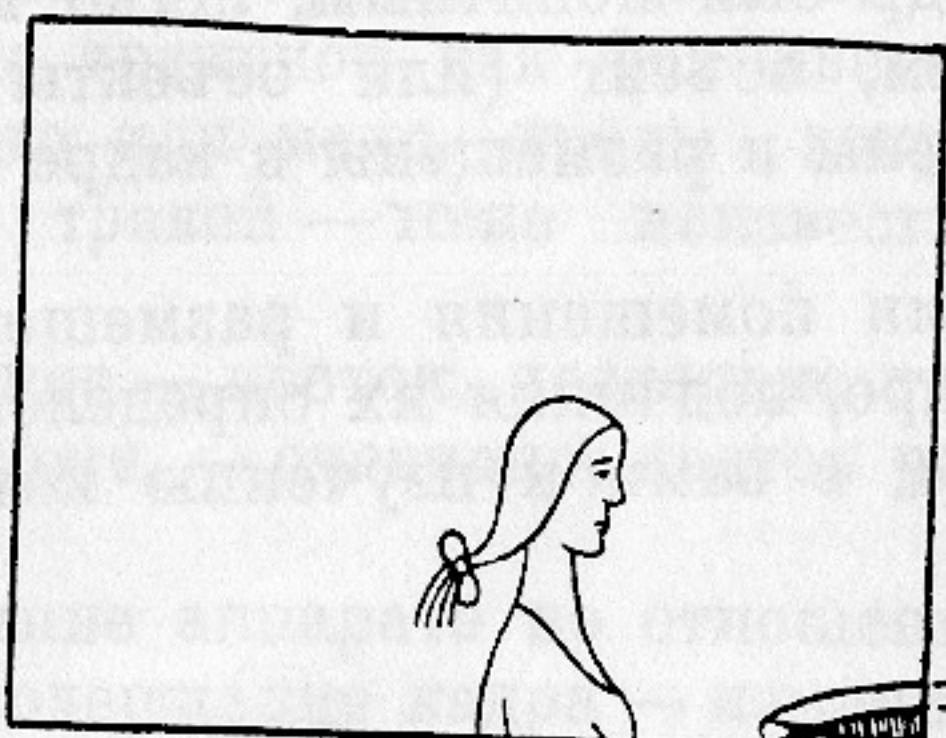


Рис. 38

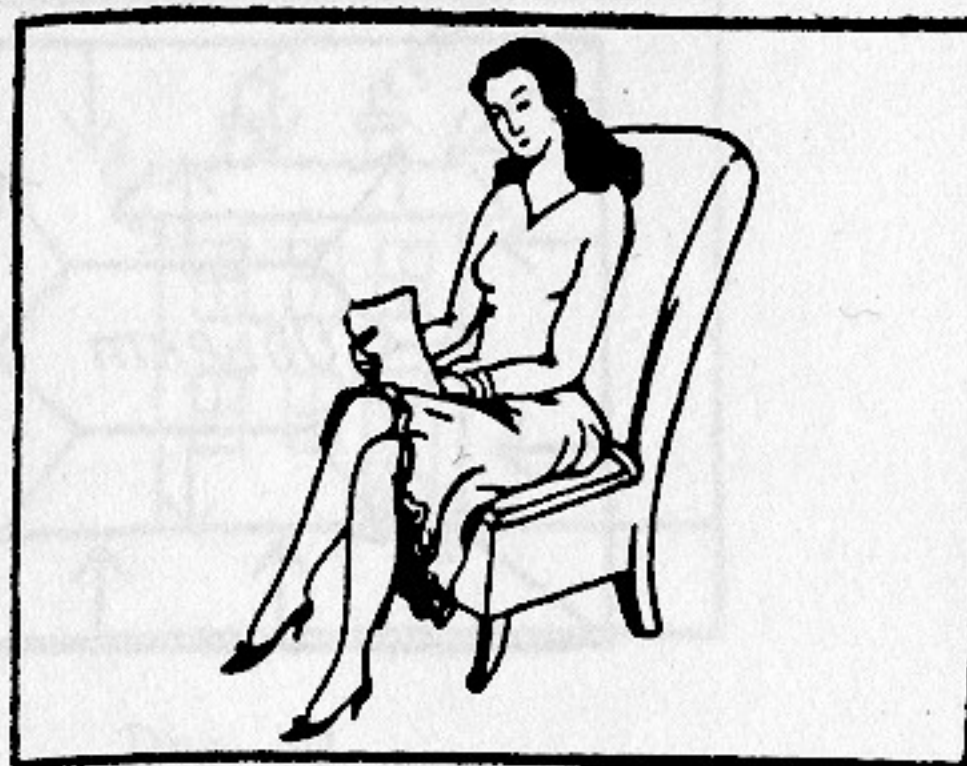


Рис. 39



Рис. 40

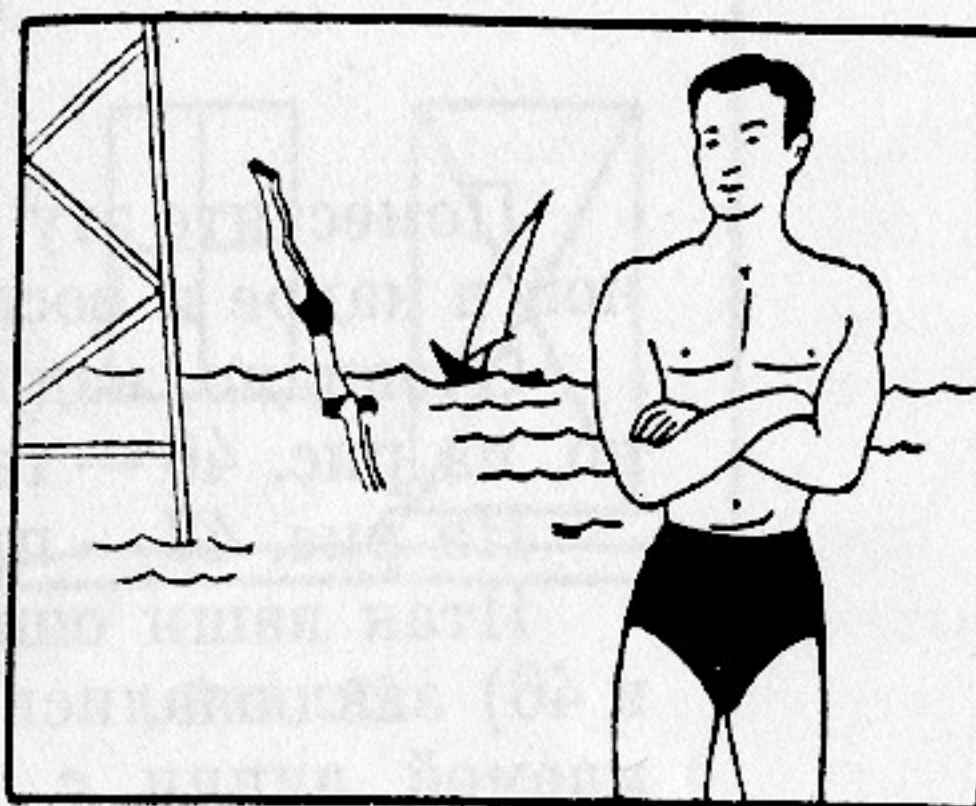


Рис. 41

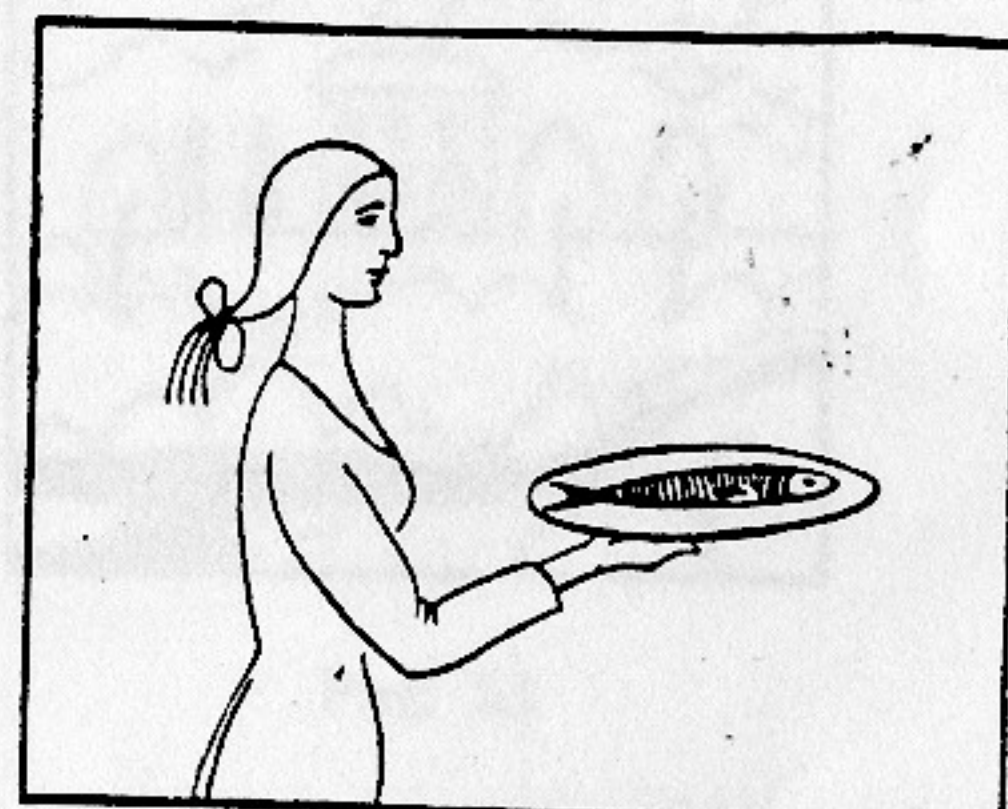


Рис. 42

или много лишнего пространства над головой. Это пространство «крадет» у снимаемого объекта часть изображения.

Что неправильно на рис. 37?

Что неправильно на рис. 38?

На рис. 39—42 показано, как надо было снять эти фотографии.

Ошибка заключалась в том, что при наводке аппарата на снимаемый объект фотографом не учитывалось положение объекта относительно всех четырех сторон (краев) кадра.

Не смотрите при наводке аппарата только на объект. Смотрите на отношение объекта к сторонам кадра (рис. 43).

Учитесь брать в кадре то, что вам нужно, а не то, что само попадает в кадр.

Устанавливая кадр, определяйте отношение снимаемого объекта к сторонам кадра.

На белом фоне проведена черная линия (рис. 44).

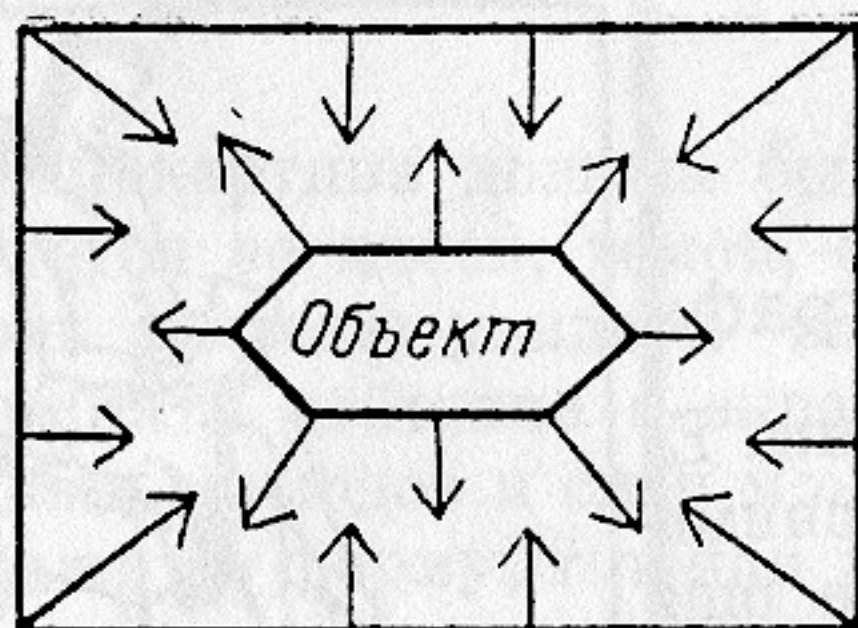


Рис. 43

Поместите эту линию в кадре так, чтобы она была главной в кадре и воспринималась как горизонтальная.

Очевидно, кадр на рис. 45 взят по заданию неправильно, на рис. 46 — также неправильно.

На рис. 47 — правильно, по заданию.

Итак ваши ошибки при установлении кадров (рис. и 46) заключались в неправильном учете соотношения снимаемой линии с краями (сторонами) кадра (рис. и 49).

Прочтите линию как главное в кадре и как горизонтальную лучше всего на рис. 47. На рис. 49 линия помещена в кадре где-то в стороне, «между прочим» и читается как наклонная, а не горизонтальная. На рис. 48 ошибка та же.

Для того чтобы кадр был понятным, легко воспринимаемым, выразительным, объект (или объекты) должны быть правильно помещены и размещены в кадре — в соответствии с заданием).

Занимаясь вопросами помещения и размещения снимаемых объектов в кадре, подчиняя их определенным заданиям, мы приступаем с вами к изучению композиции кадра.

Объект в кадре

Всегда ли надо объект брать в кадре целиком?

На рис. 50 показан дом.

Принято считать, что киноаппаратом можно «укрупнять» или «уменьшать» объект. Приблизим наш аппарат к дому (рис. 51—53).



Рис. 44

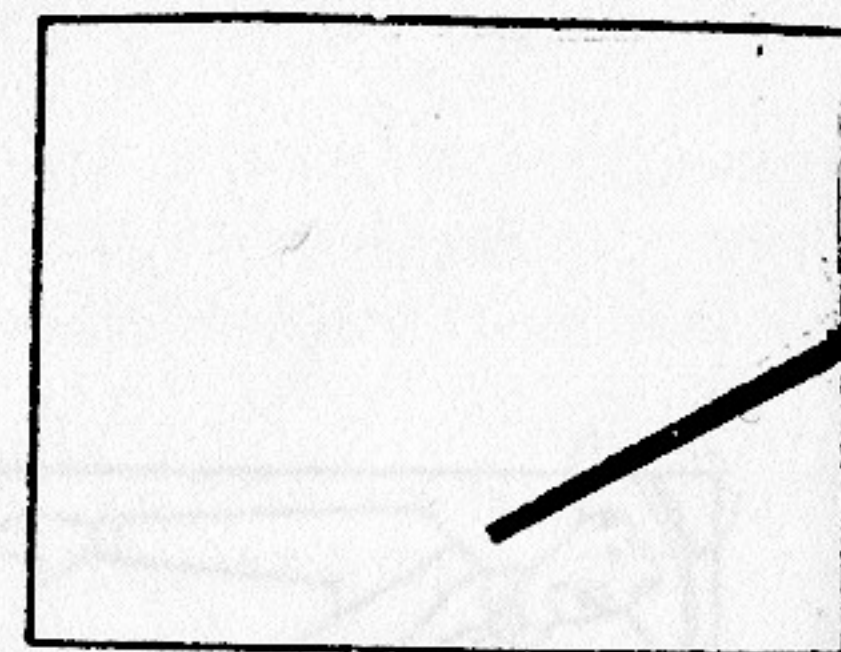


Рис. 45

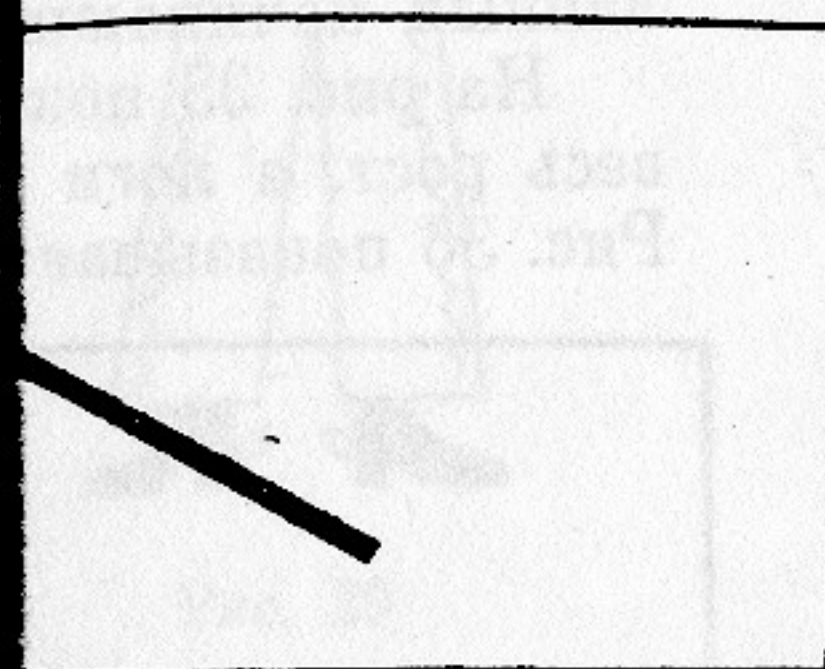


Рис. 46

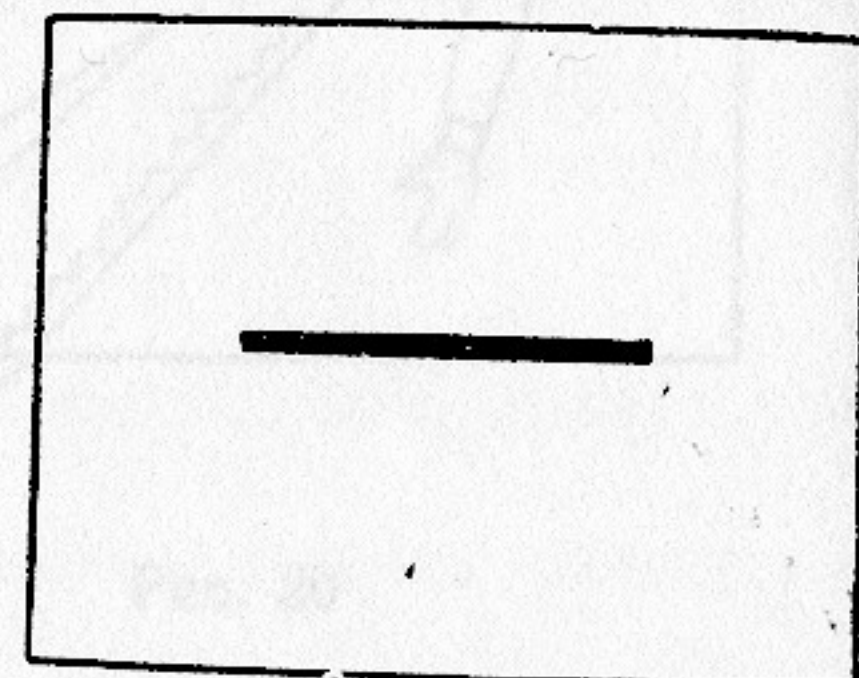


Рис. 47

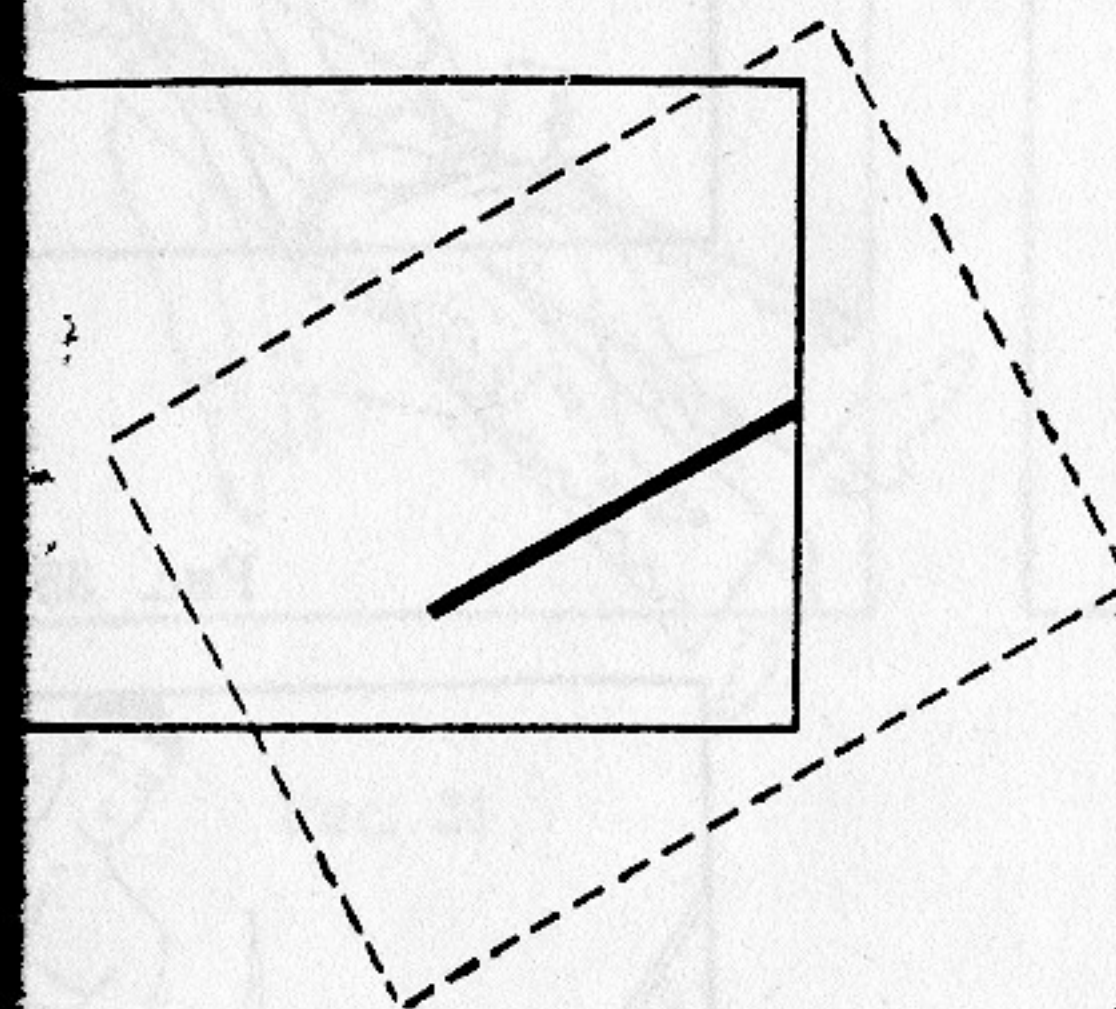


Рис. 48

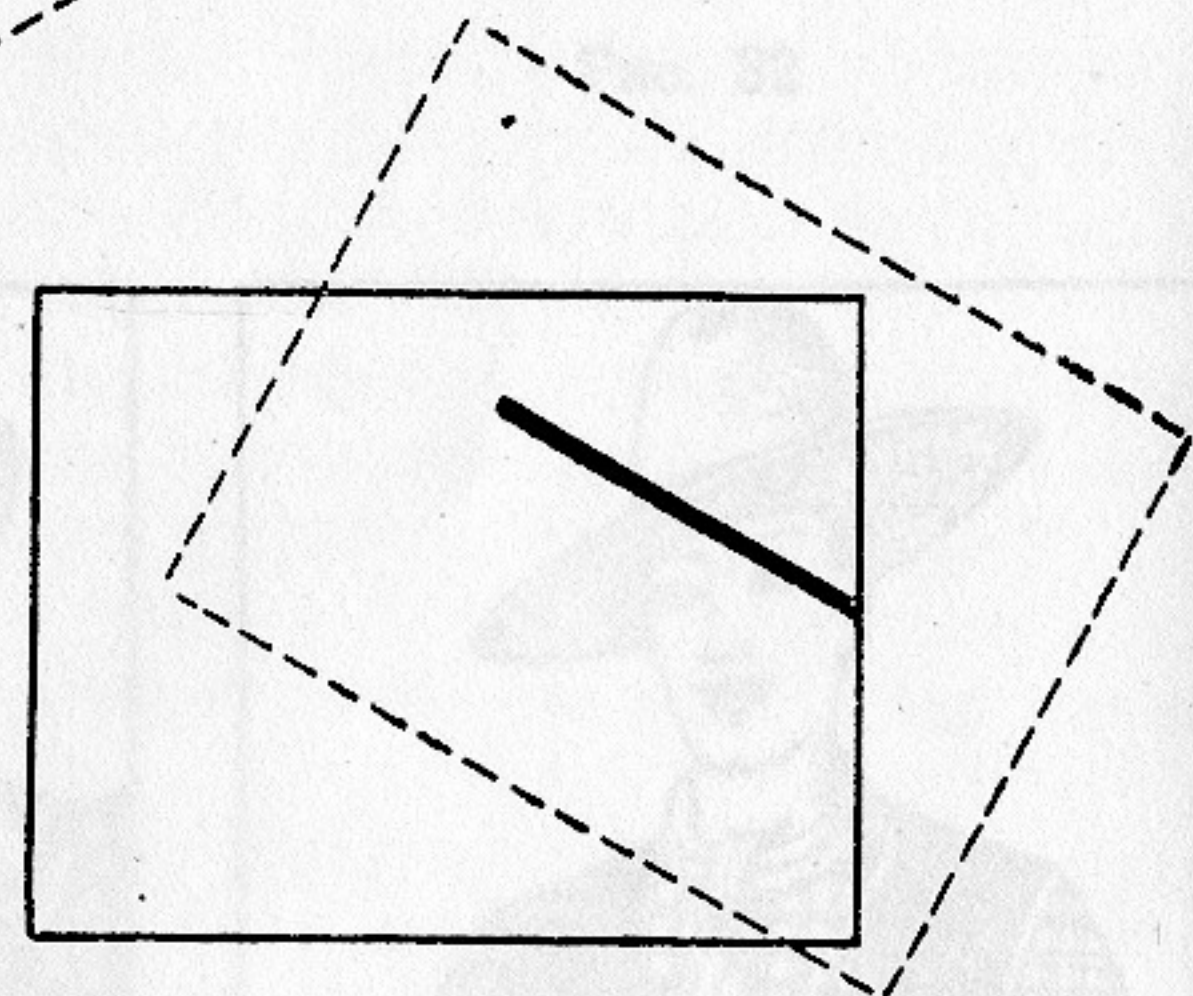


Рис. 49

По приведенным рисункам можно сделать заключение, что понятия «уменьшения» и «увеличения» объекта кадром — чрезвычайно неточны и, по существу, неправильны. Мы не можем изменить размеры снимаемого нами объекта, в данном случае дома. Приближая и удаляя аппарат, мы концентрируем внимание на разном: на рис. 50 показываем дом целиком; на рис. 51 — главное в кадре не дом, а дым из трубы на крыше дома; на рис. 52 — не дом крупно, а крыльцо и часть стены дома; на рис. 53 — не дом мелко, а сад, ручей и дом в саду. Каждое укрупнение и уменьшение объекта в кадре дало нам разное содержание — разные объекты и съемки.

Повторим тот же самый пример с человеком.

На рис. 32 в кадре — человек во весь рост; на рис. 34 — лицо человека с плечами; кадр на рис. 32 можно трактовать как кадр, взятый мелко, а кадр на рис. 34 — как взятый крупно (но приблизительность и относительность этого определения для вас должны быть очевидны). Кадр на рис. 32 и 34 различны по своему содержанию, а не являются только уменьшением или укрупнением объекта.

В зависимости от задания — от того, что необходимо показать в кадре, — надо «укрупнять» или «уменьшать» объект, то есть брать в кадре нужное. И несмотря на то, что объект мы будем снимать один и тот же, содержание кадра от так называемых «укрупнений» и «уменьшений» — то есть от приближений и удалений аппарата, будет различным.

Еще пример.

На рис. 54 в кадре «очень крупно» — цветок. Где цветок, чем он окружен, неизвестно. В кадре — цветок.

На рис. 55 в кадре основное — «крупно» — цветок, также мы видим и несколько травинок как фон цветка. Цветок связан с травой. Много или мало травы вокруг цветка — неизвестно. Что за травой — тоже неизвестно. В кадре — цветок в траве.

На рис. 56 в кадре основное — цветок, несколько травинок около цветка и стебли ржи, — очевидно, цветок растет на ржаном поле.

Так приближение и удаление аппарата по отношению к объекту съемки изменило содержание кадра — изменило количество объектов в кадре.

1. Определяя кадр, помните, что аппарат можно поставить близко или далеко от объекта, то есть брать объект разными планами (аппарат почти всегда надо ставить криво, а прямо).

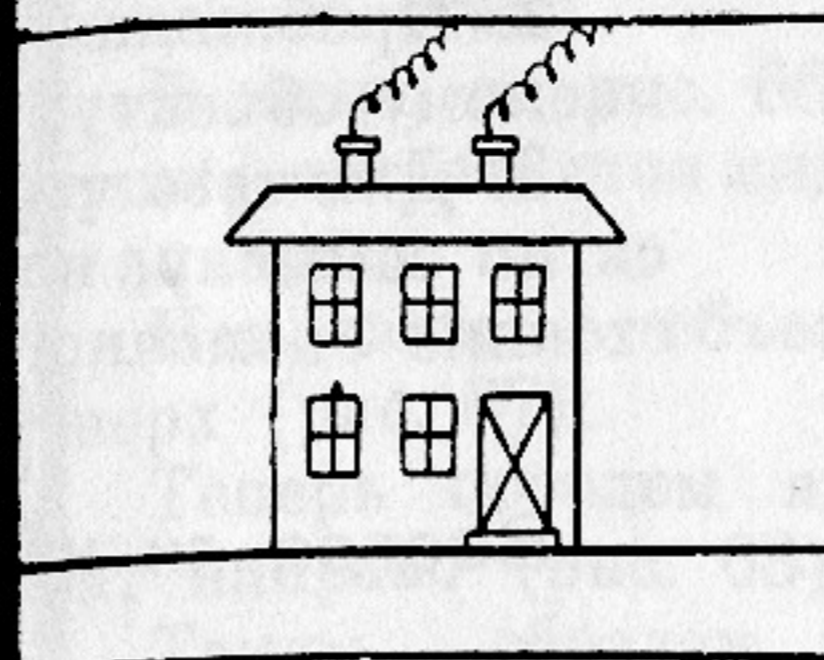


Рис. 50

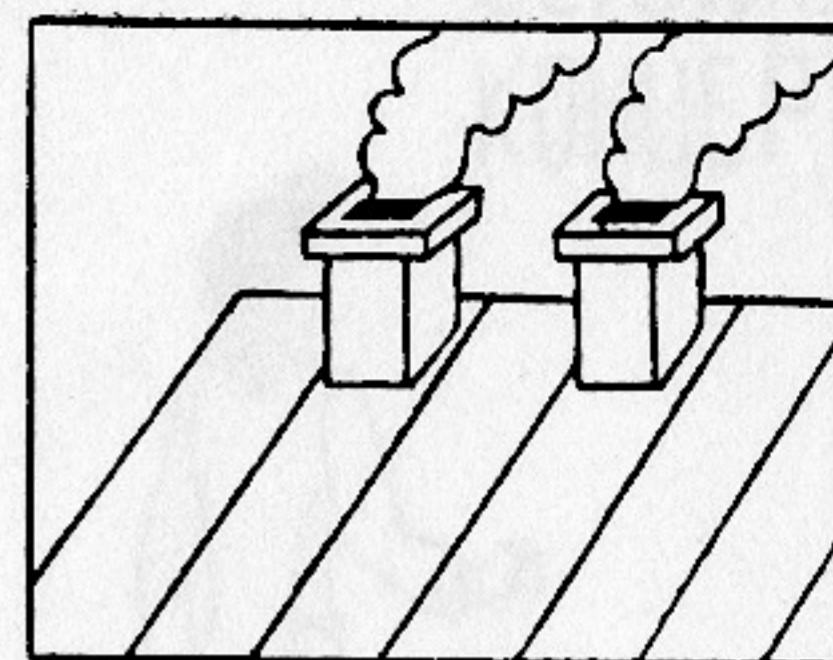


Рис. 51

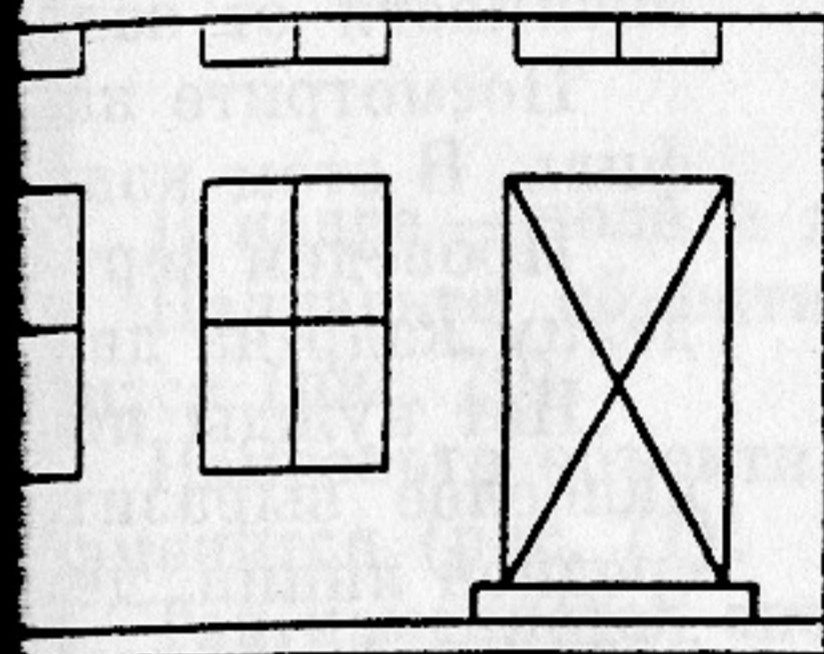


Рис. 52

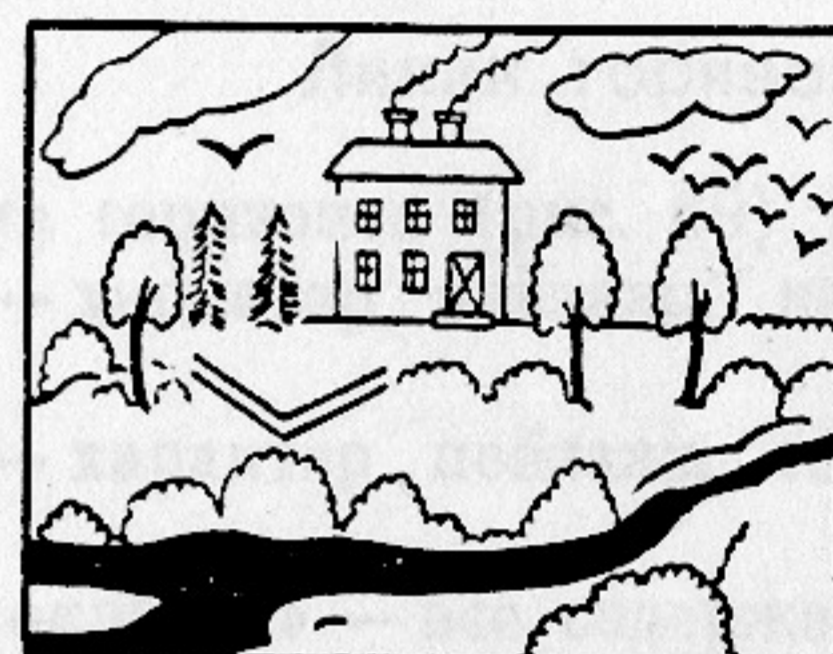


Рис. 53

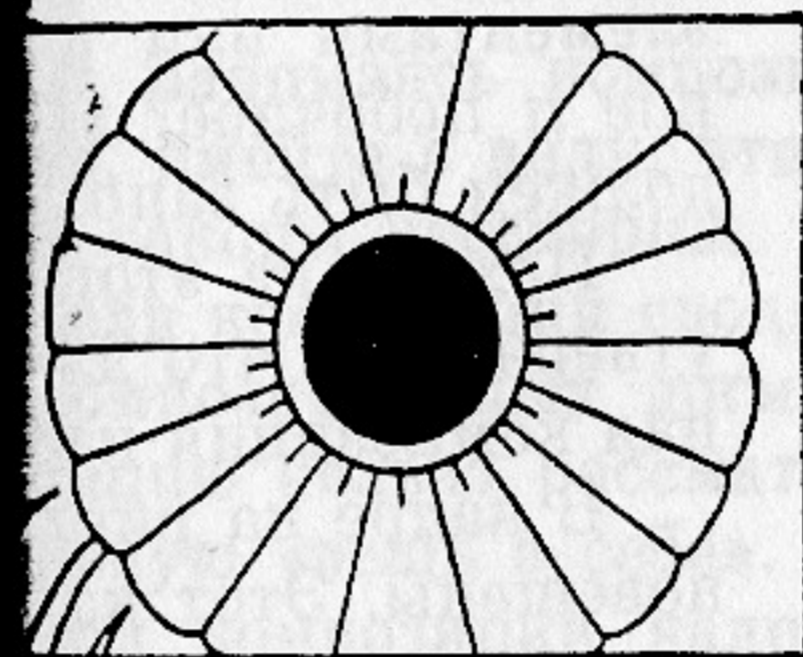


Рис. 54

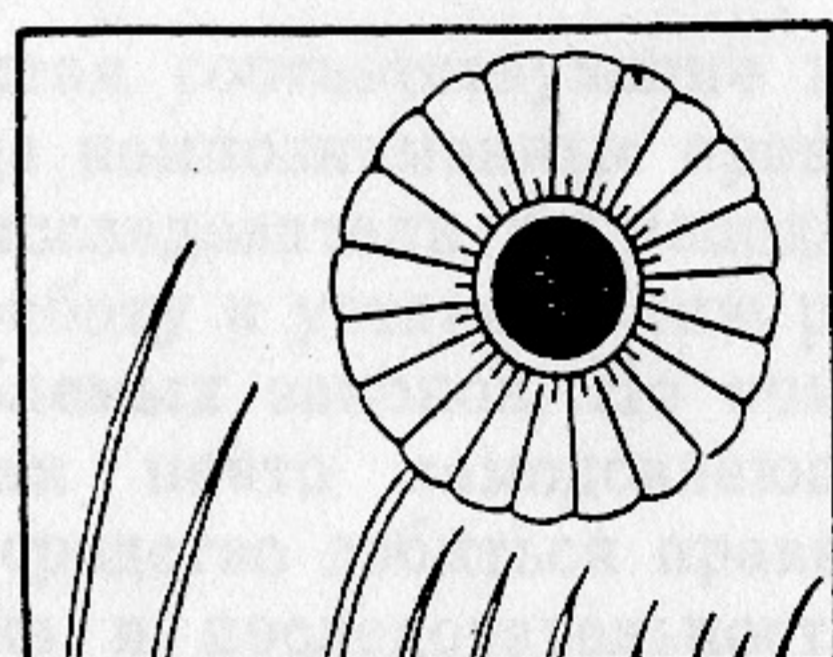


Рис. 55



Рис. 56

2. Приближая и удаляя аппарат по отношению к снимаемому объекту, вы всегда изменяете содержание кадра.

3. Для того чтобы взять в данном кадре то, что требуется по замыслу, необходимо прежде всего определить расстояние съемочного аппарата от объекта.

Всегда ли надо брать объект в центре кадра?

Для первых упражнений по композиции кадра вы должны научиться брать основной объект в центре кадра. Когда вы научитесь это делать безошибочно, начинайте брать основной объект в том или ином месте кадра, в зависимости от задания, от содержания кадра.

Посмотрите кадр на рис. 57 — голову женщины в профиль. В этом кадре объект размещен в центре.

Проведем вертикальную линию через центр кадра, разделим кадр на две половины: А и Б (рис. 58 и 59).

Нет нужды показывать, что половина А нашего кадра наиболее выразительна. Взгляд женщины устремлен по средней линии, делящей кадр пополам, налево, то есть в сторону половины А. В этом кадре половина Б менее «активна», менее выразительна.

Как следует использовать пространство кадра: заполняя его наиболее активными, наиболее выразительными элементами или равномерно распределяя в кадре основное и побочное? Очевидно, максимум пространства кадра должен быть заполнен главным, наиболее выразительным элементом.

Исходя из этого, мы можем с вами с уверенностью утверждать, что для взятого нами примера наиболее удачная композиция кадра показана на рис. 60, а не на рис. 57.

В кадре на рис. 60 взгляд и пространство как бы уравновешены. Этот кадр показывает, что наше с вами первоначальное правило — брать основной объект в центре кадра (рис. 62) — не всегда самое лучшее.

Следите, чтобы взгляд человека в кадре не приходил вплотную к краю кадра (рис. 63).

Почти всегда по направлению взгляда необходимо оставлять в кадре некоторое свободное пространство (рис. 60).

В начале наших упражнений мы с вами считали, что «человек по плечи» должен размещаться в центре кадра.

Представьте себе теперь, что в композицию такого кадра введен добавочный элемент — окно и луч света, освещающий (из левого верхнего угла кадра) лицо человека (рис. 64).



Рис. 57



Рис. 58

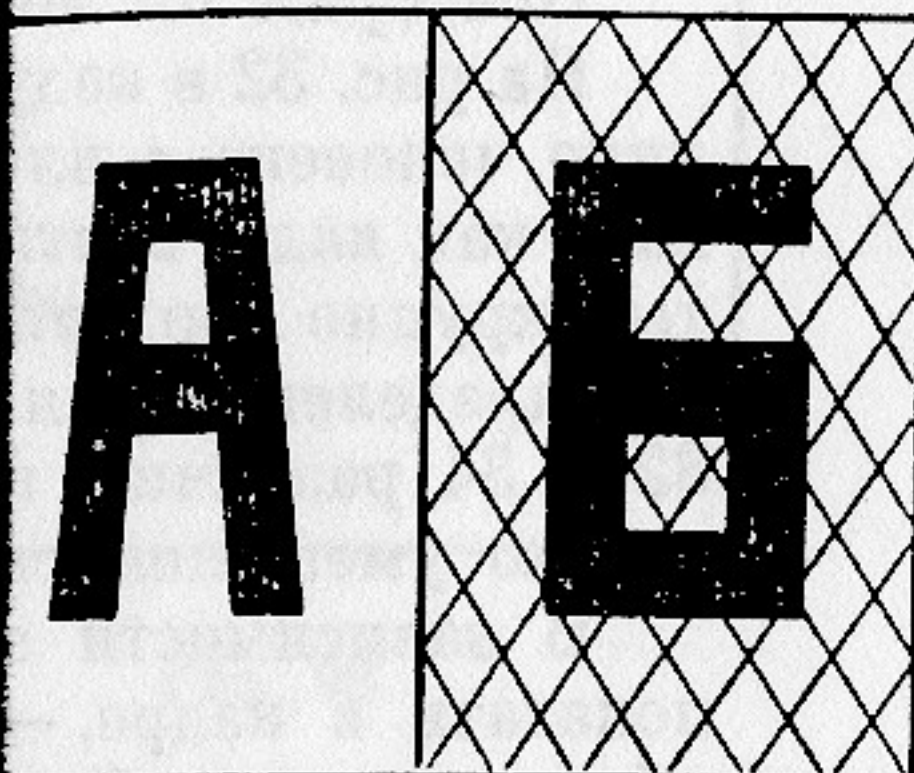


Рис. 59



Рис. 60



Рис. 61



Рис. 62



Рис. 63



Рис. 64



Рис. 65

В этом случае необходимо, чтобы окно и луч света в кадре уравновесили человека в правом нижнем углу, тогда кадр станет заполненным равномерно (рис. 65). В то же время внимание зрителя уже будет сосредоточено на человеке как на главном объекте кадра, а луч света еще более усилит внимание зрителя на это главное.

Если мы окно и луч света поместим как в рис. 64, композиция станет односторонней: правая сторона кадра не будет «работать» — окажется неиспользованной, лишней.

На данном этапе наших занятий выбирайте кадр так:

1) приближением или удалением к объекту съемки определите размер желаемого кадра и план;

2) поместив главный объект в центре кадра, начните «искать» горизонтальной и вертикальной панорамой (со штыка или с рук) наиболее верное распределение главного объекта и подсобных объектов в кадре.

Нам надо показать человека со спины,

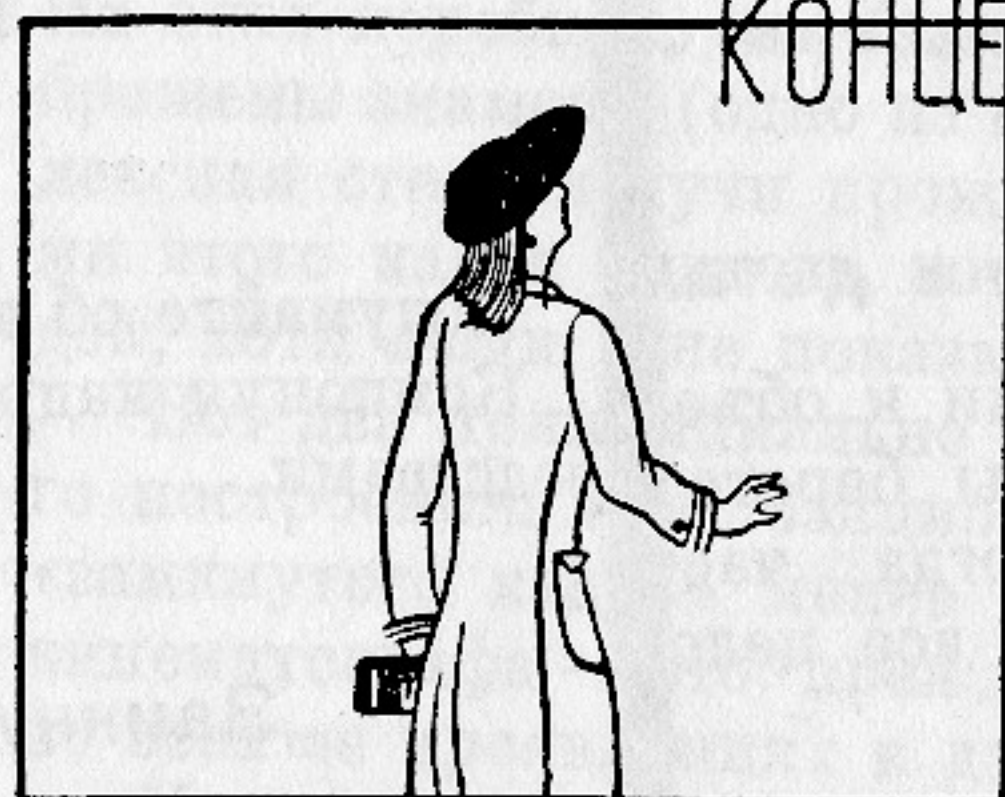


Рис. 66



Рис. 67

яющего объявление, visible на стене.

В кадре на рис. 66 девушка читает, стоя спиной к аппарату.

Направим объектив вверх (рис. 67).

Теперь поведем аппарат направо (рис. 68).

Таким образом, вы установите наиболее правильный кадр, соответствующий заданию.



Рис. 68

Линия горизонта

В кадре — поле и домики на горизонте (рис. 69). Направьте объектив вниз — характер пейзажа изменится (рис. 70).

Направьте объектив вверх — характер пейзажа снова изменится (рис. 71).

Так изменяется значение, «окраска» — все содержание кадра — при одном и том же объекте.

„Законы“ композиции

Занимаясь композицией, читая соответствующие книги, имейте в виду, что не всегда композиционные правила — законы бесспорны. Многие исследователи и преподаватели композиции сводят свою работу к установлению ряда композиционных догм и незыблемых законов. Но композицию нельзя рассматривать как нечто самодовлеющее, какую «вещь в себе». Лучшее средство добиться правильной композиции кадра — логика и последовательность в

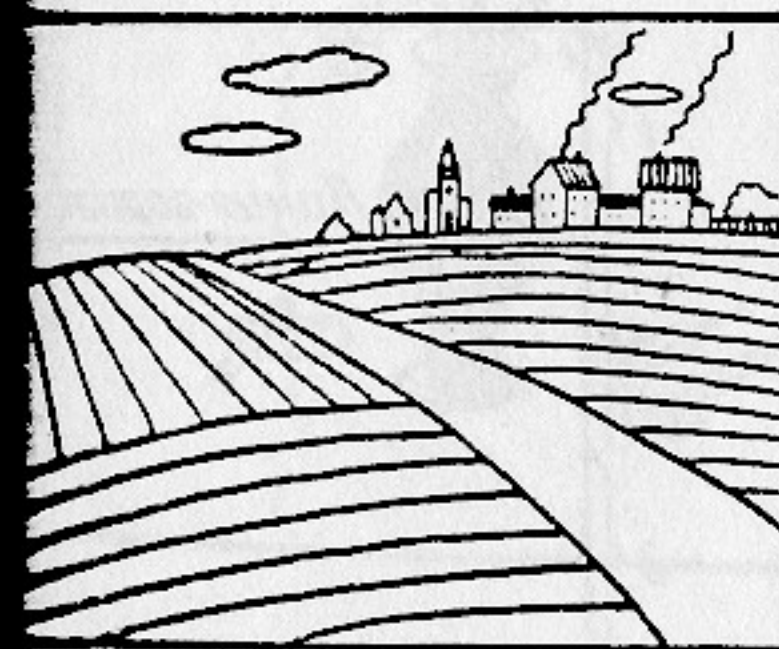


Рис. 69

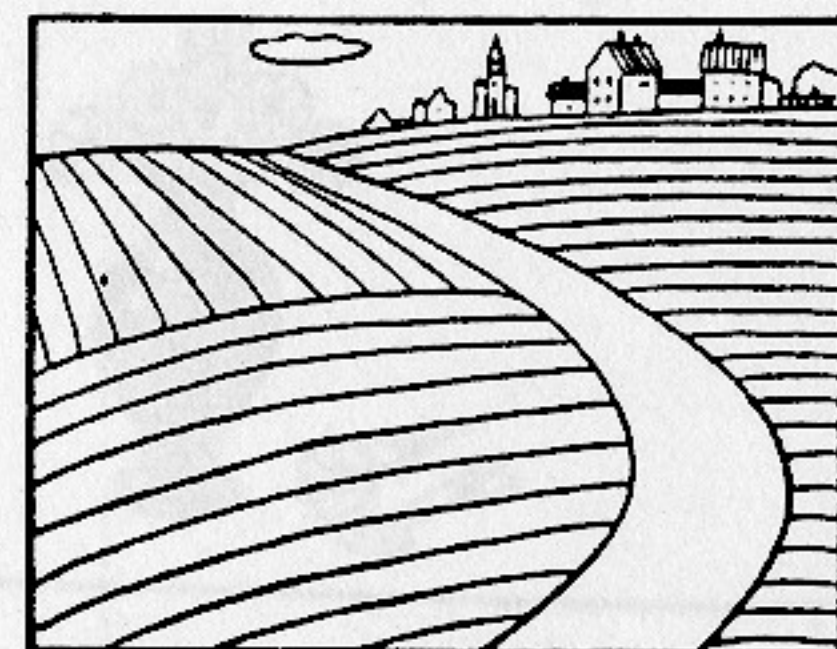


Рис. 70

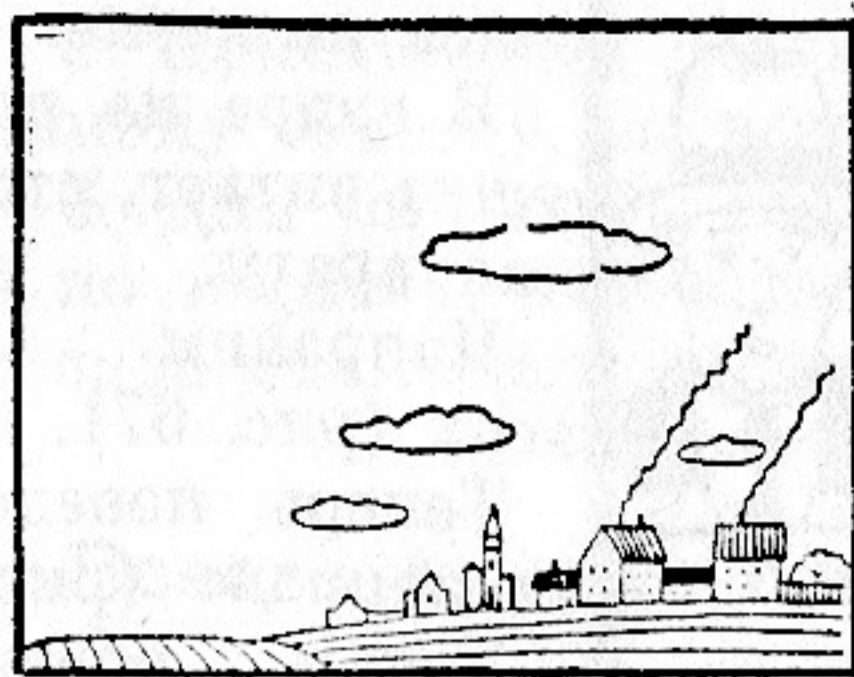


Рис. 71

рассуждениях, подчинение композиции смыслу съемки, драматургическим задачам.

Содержание кадра диктует композицию кадра. Содержание и композиция неразрывны.

Например, по законам композиции когда-то полагалось брать линию горизонта так, чтобы она обязательно отделяла верхнюю треть кадра, — это

так называемое «золотое сечение» (рис. 72).

В картине «По закону» (позднее и во многих других фильмах) в одном из кадров линия горизонта была иначе, чем требует это композиционное правило (рис. 73).

Вряд ли данный кадр был бы выразительней, если бы его сняли по законам композиции.

Так называемые «законы» композиции пригодны не на все случаи жизни. Композиция всегда зависит от содержания кадра, от задачи.

Целое и деталь

Приближая и удаляя аппарат к объекту или к объектам съемки, а также пользуясь панорамой, вы берете в кадр самое главное, самое необходимое. Иногда часть главного, деталь, лучше говорит о целом, чем все целое, взятое в кадр.

Помните и учитывайте это.

На рис. 74 чувствуется большая масса людей за пределами кадра, а в кадре массовка относительно невелика.

Часто говорят — «в капле воды отражается мир».

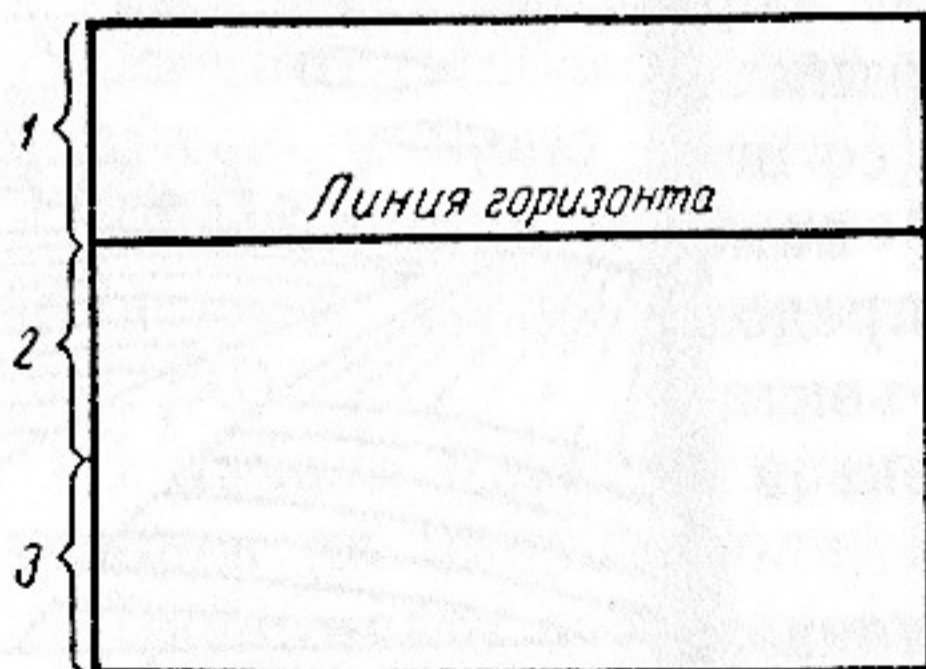


Рис. 72

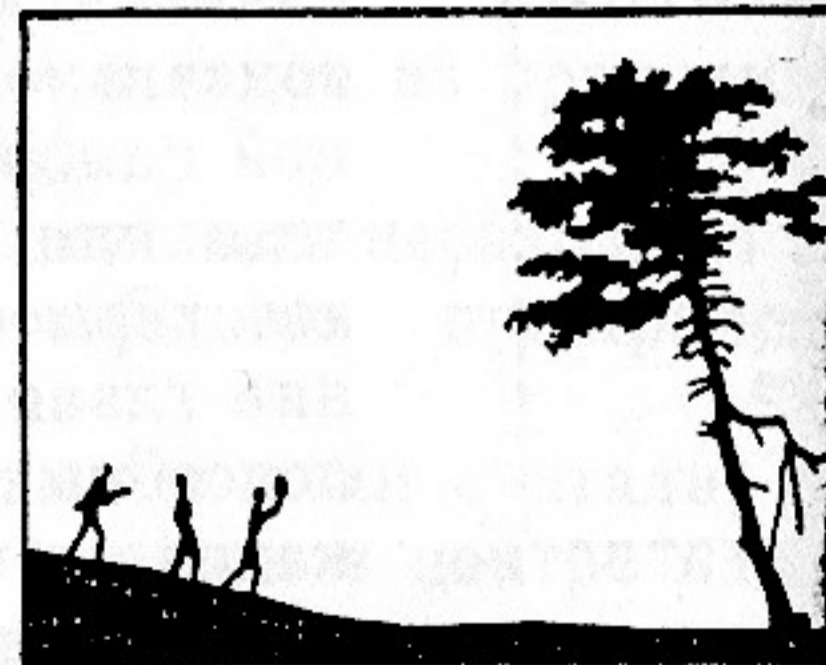


Рис. 73

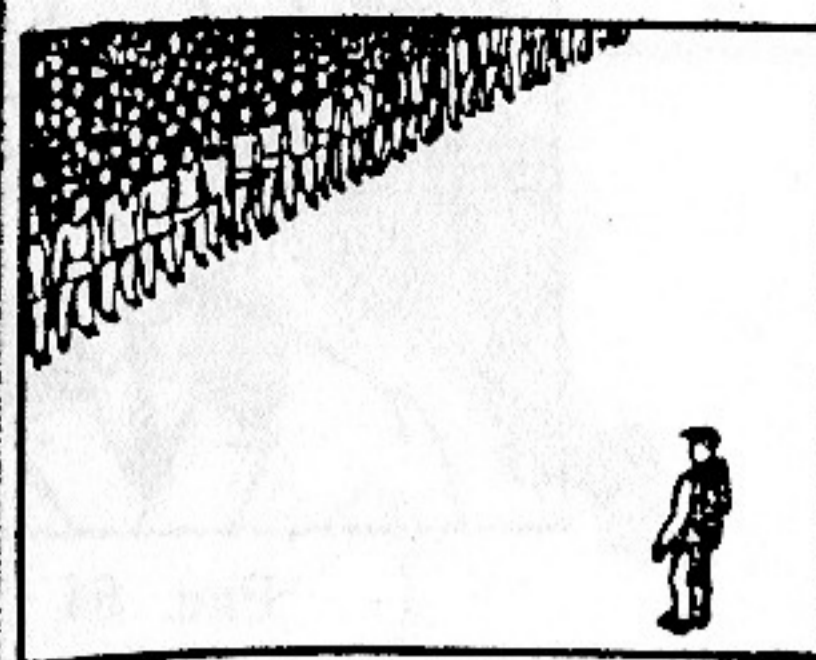


Рис. 74

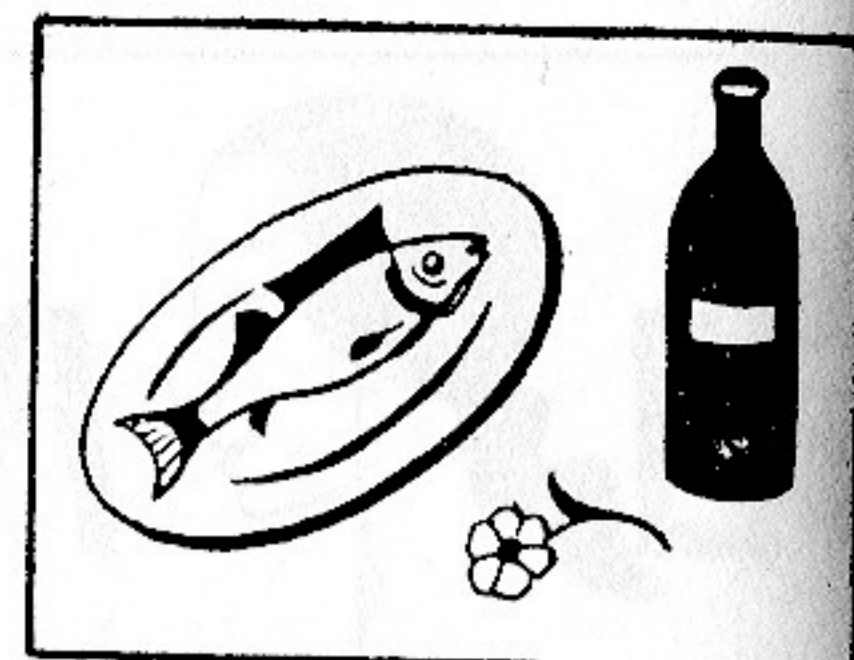


Рис. 75



Рис. 76

Подумайте об этом, komponуя кадр.

Компонуя кадр, всегда разрешайте его минимальными средствами.

„Замкнутая“ и „развернутая“ композиции

Существуют две основные системы композиции. Одна — когда композиционное построение «замкнуто в кадре», и за его пределами вы не чувствуете продолжения данной композиционной системы. Второе построение — когда за пределами кадра чувствуется продолжение композиции.

Для «замкнутого» построения композиции типичны натюрморты, которые пишут художники. Берется рамка (кадр), в эту рамку komponуется блюдо, на котором лежит рыба и бутылка, а рядом еще что-нибудь — цветок или нож (рис. 75). Эта композиция заключена «в рамку», за пределами ее вы ничего не чувствуете. Но когда режиссеры Эйзенштейн или Довженко снимали «обрезанные» фигуры людей или человека в движении, то за этими кадрами чувствовалось продолжение, причем экспрессивное положение человека в кадре говорило и об экспрессии за пределами кадра (рис. 76).



Рис. 77

На рис. 77 мы даем изображение этикетки с большой коробки, выпущенной к 50-летию Октябрьской революции. На этих коробках, как бы на широкоэкранный кадр, изображены знамена (одно из них на штыке винтовки), Крепостная стена и лучи прожекторов. Очевидно, за пределами этого кадра зритель почувствует движение массы людей, хотя люди и не показаны.

Вот два принципиально разных метода композиционного построения. Композиционное построение по принципу «замкнутого кадра» менее выгодно, потому что материал кинематографа — это прежде всего многообразная жизнь во всех ее проявлениях и движении.

Но это не значит, что так надо компоновать всегда. Основная композиция — идея, смысл, конкретная задача. Нужно, например, показать: пришел голодный человек в комнату и увидел еду. Тогда пусть в одном из кадров бутылка с молоком, селедка и хлеб будут расположены как угодно замкнуто, в данном случае такая система композиции кадра станет оправданной, соответствующей задаче.

Равновесие и противопоставление

Выбор плана и применение вертикальной и горизонтальной панорам помогают правильно распределить в кадре снимаемые объекты.

Объекты в кадре должны быть расположены не случайно, а в соответствии с заданием — темой кадра, его содержанием.

При компоновке кадра необходимо учитывать противопоставление разных композиционных элементов, выделение главного и добиваться максимального использования всего пространства кадра.

Взаимосвязь объектов в кадре, равномерное их распределение, отсутствие перегрузки

(в одном каком-нибудь месте кадра) являются установлением равновесия в композиции.

На рис. 78 предметы перегружают левый нижний угол кадра.

На рис. 79 кадр заполнен равномерно — основная масса предметов расположена по всему пространству кадра.

Если мы переставим предметы на рис. 80, то равновесие в композиции будет восстановлено без применения вертикальной и горизонтальной панорамы.

Равновесие в композиции достигается не только распределением объектов в кадре, но и противопоставлением света, тонов и распределением света. Темное и светлое, однотонное и разнотонное, наконец, объект и пространство — все должно быть строго учтено в своей совокупности так распределено в кадре, как это требуется вашим заданием.

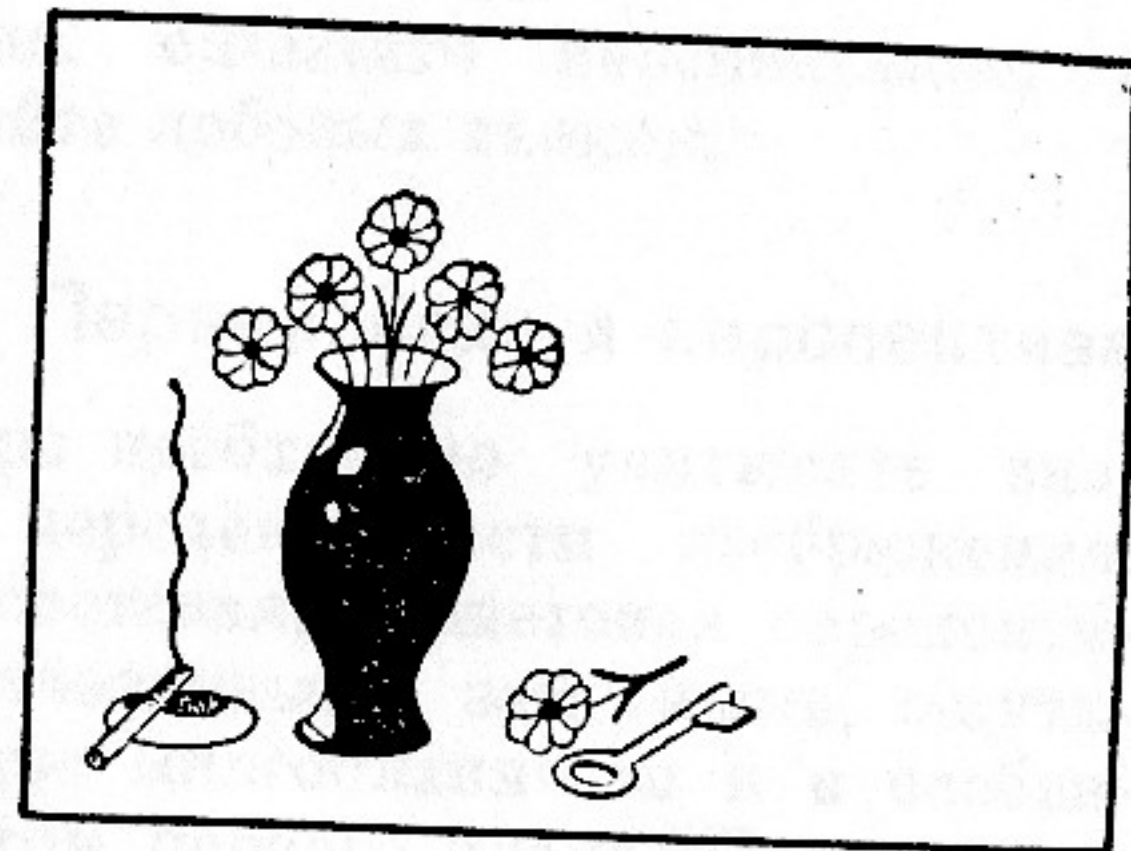


Рис. 78

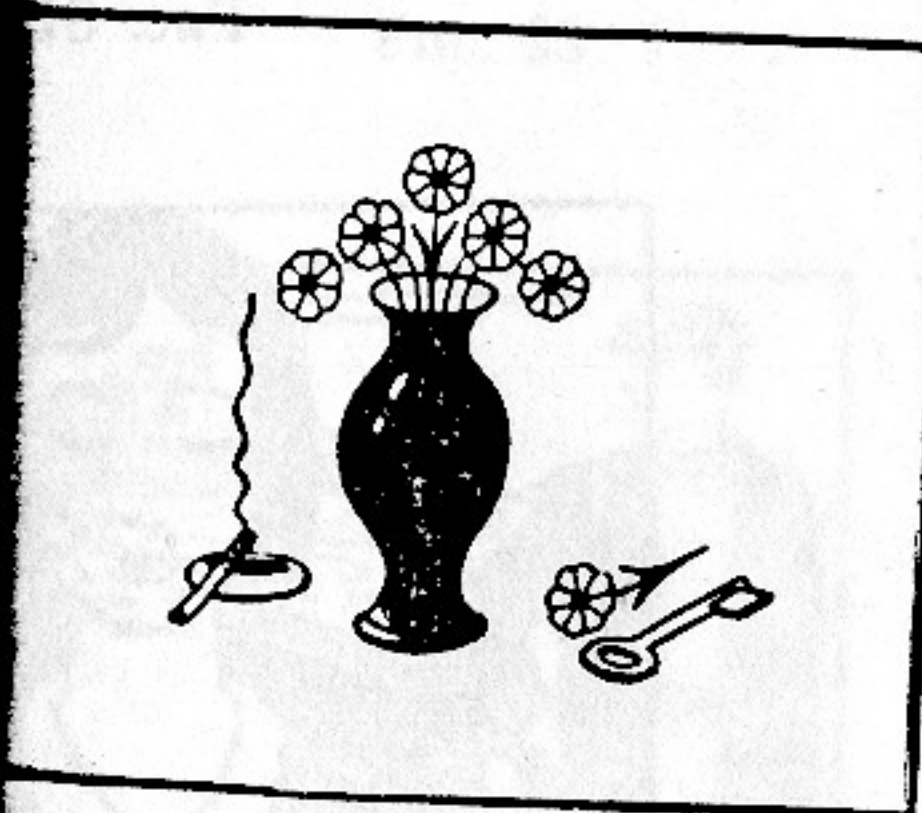


Рис. 79

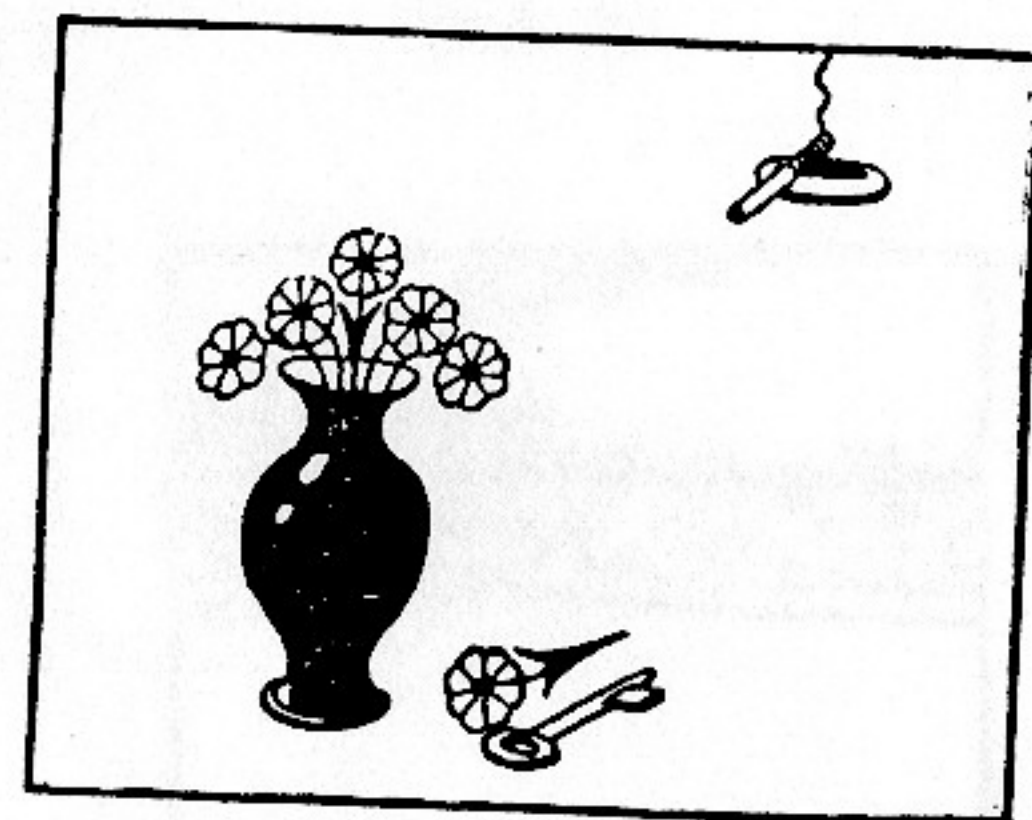


Рис. 80

Перспектива

Все окружающее нас мы видим перспективно. Перспектива бывает линейная, воздушно-световая и цветовая.

Линейная перспектива основана на том, что предметы кажутся тем меньше, чем дальше они находятся наблюдателя. В этом случае глубина — перспективность — создается за счет уменьшения размеров предметов (рис. 81).

Воздушно-световая (и цветовая) перспектива передает изменения четкости и ясности контуров предметов, а также тональности и цвета по мере их удаления от наблюдателя (или по отношению к первому плану картины, фотографии, кадра).

Изменения контуров, тонов и цвета предметов связаны с поглощением света атмосферой, окружающей предмет. Чем дальше предмет, тем фон более расплывчат, то



Рис. 81

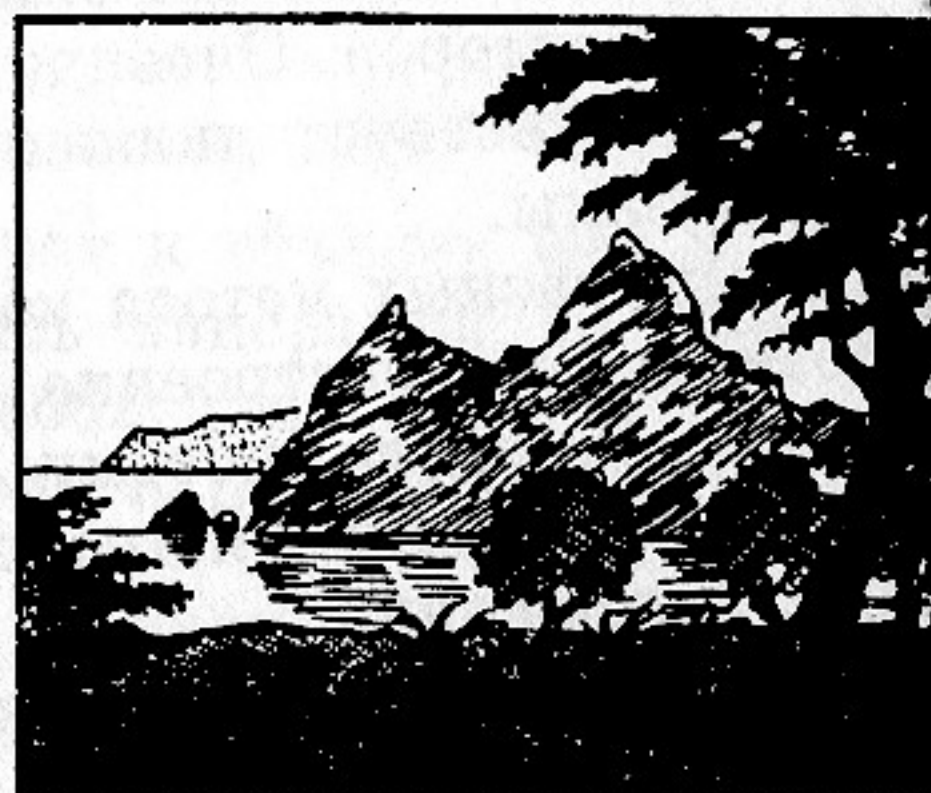


Рис. 82



Рис. 83



Рис. 84

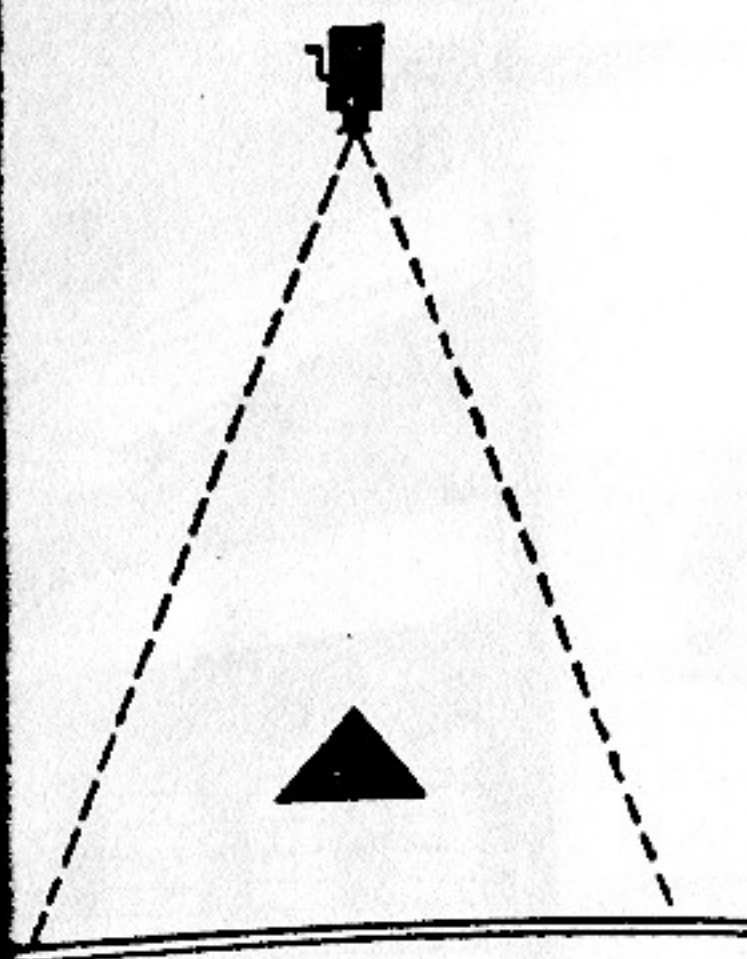


Рис. 85

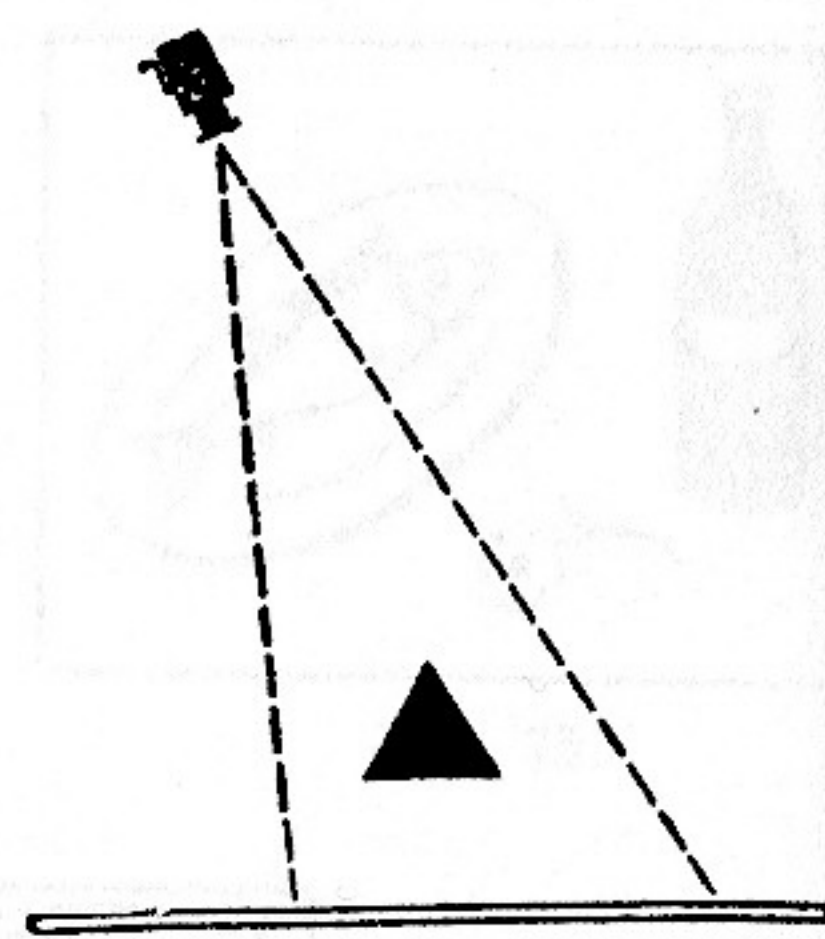


Рис. 86

нее насыщены, тени менее густы, дали окутываются легкой дымкой (рис. 82). В цвете даль — синее, холоднее. Компонуя кадр для показа изображения на плоском экране, мы должны добиваться наибольшей правды изображения — глубинности, стереоскопичности, перспективности.

Почти всегда композиция кадра должна быть глубиной — перспективной.

Какое изображение более рельефно и перспективно — рис. 83 или на рис. 84?

Очевидно, изображение на рис. 84 более живо, чем на рис. 83, то есть оно рельефно-перспективно.

Почти всегда невыгодно снимать объект «в лоб». Не снимайте также объект «прижатым» к плоской стене (рис. 85 и 86).

На рис. 87 и 88 приведены примеры глубинных, перспективных кадров.



Рис. 87



Рис. 88

Если вы снимаете нормально протекающее действие в нормальной обстановке, добивайтесь наибольшей рельефности изображения — не снимайте объект «в лоб», «прижимайте» объект к плоской стене, старайтесь добиваться перспективного изображения (портрет лучше входит в три четверти, чем анфас; стена в кадре дает ощущение глубины, если она уходит в перспективу, сокращается и т. п.). Но когда вам необходимо показать на экране объекты, снятые «в лоб», — так их и снимайте. Когда вам надо показать на экране узор ковра, или рисунок гобелена, или содержание картины, висящей на стене, — перспективная съемка будет неправильной, потому что исказит рисунок ковра, гобелена, содержание картины (рис. 89—92).

Также вполне возможны любые съемки действующих людей, и декораций, и природы, но тогда, когда это надо, когда это диктуется содержанием кадра.

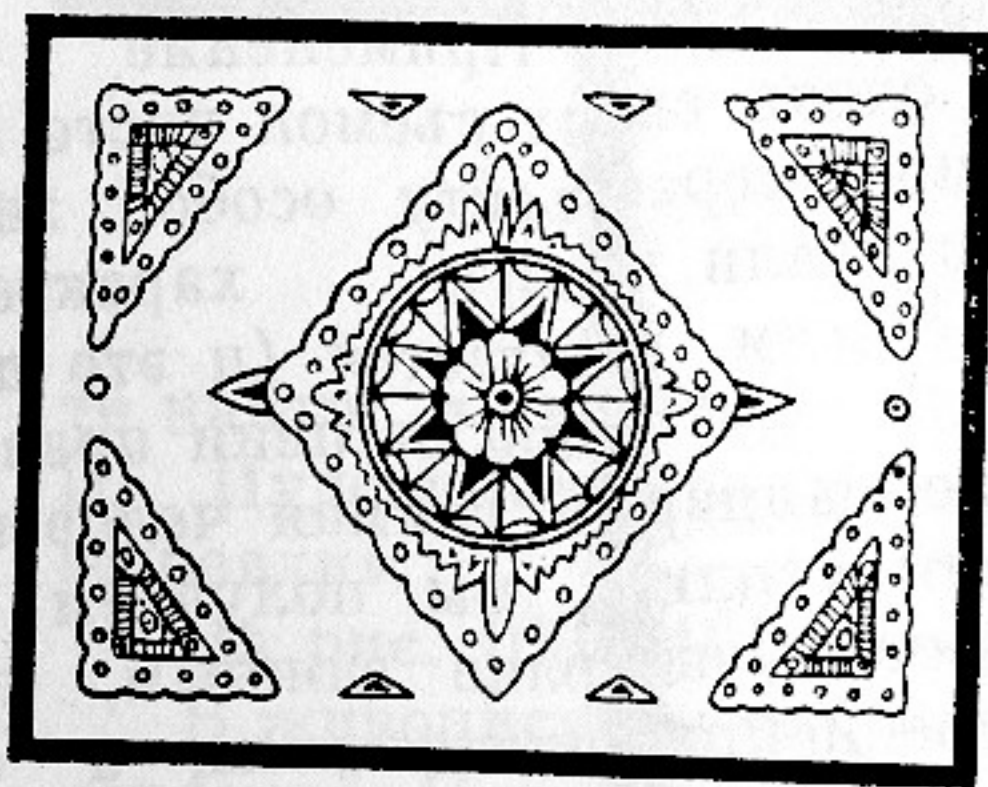


Рис. 89

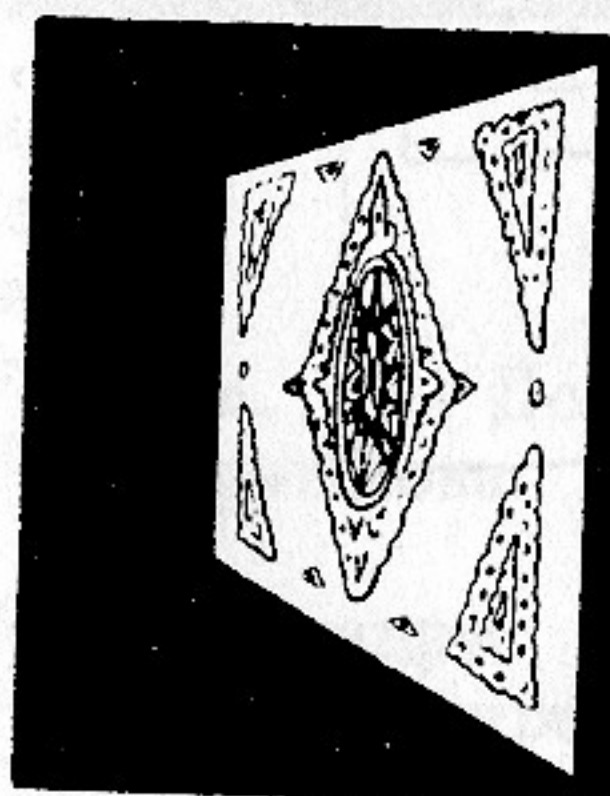


Рис. 90



Рис. 91

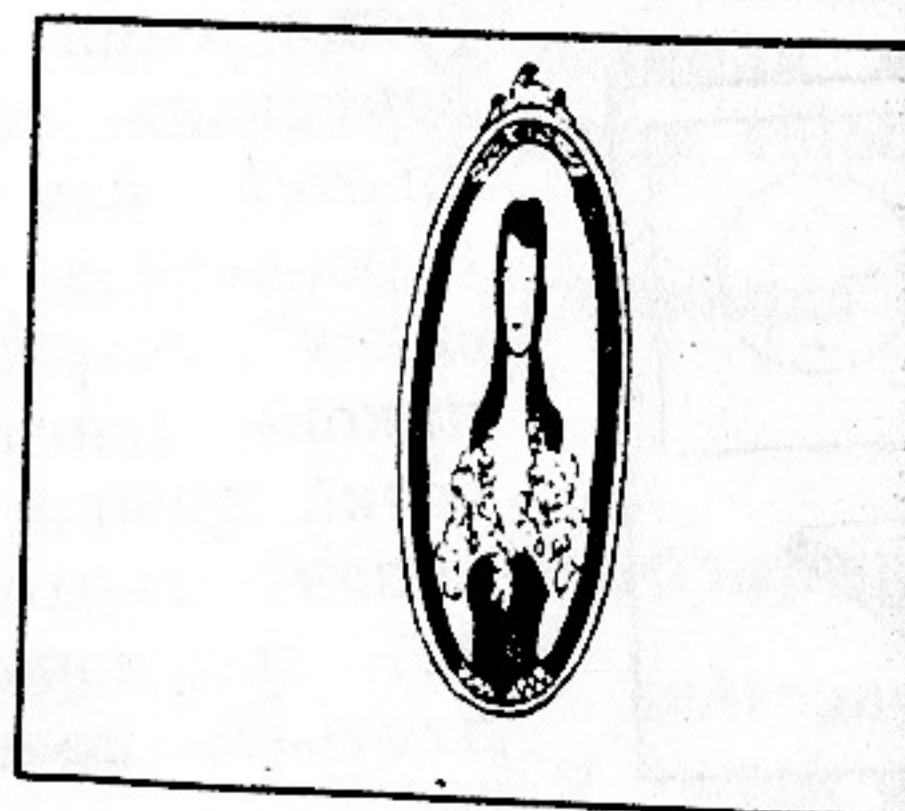


Рис. 92

Но всегда, когда можно, снимайте перспективно, в глубину, рельефно, избегайте лобовых съемок.

Первый план и перспектива

При установлении кадра необходимо учитывать знание первого плана для перспективности изображения. Линейная, и воздушно-световая, и цветовая перспективы становятся наиболее отчетливыми, заметными, ощущаемыми при наличии в кадре многопланности и в особенности при наличии при этом первого плана. Постепенное осветление или посинение, покрытие дымкой объектов в кадре на разных планах — признаки воздушно-световой (и цветовой) перспективы. Следовательно, чем больше планов в изображении, тем нагляднее перспектива. Знание первого плана, как определяющего масштаб перспективных сокращений или тональных изменений, чрезвычайно велико.

На рис. 93, 95 — кадры с первым планом.



Рис. 93

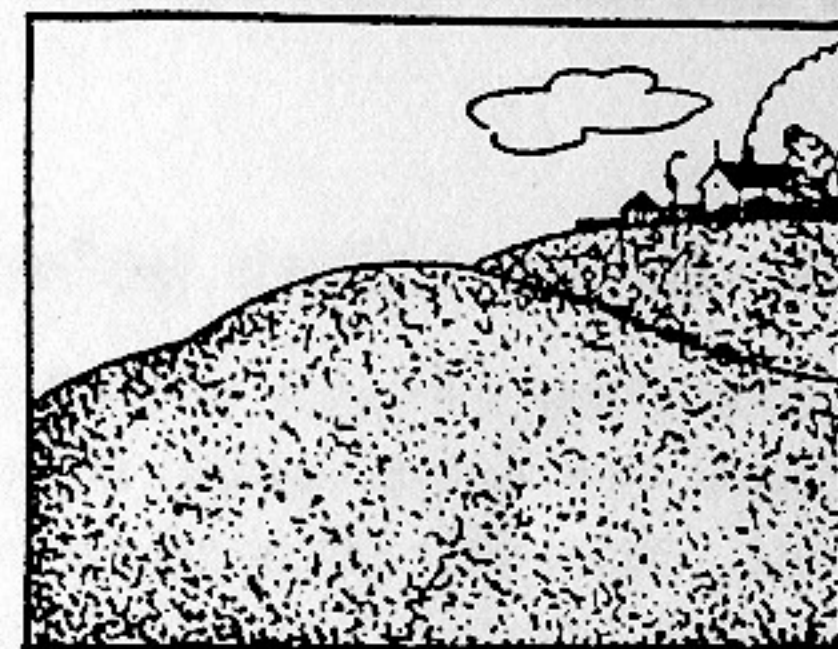


Рис. 94



Рис. 95

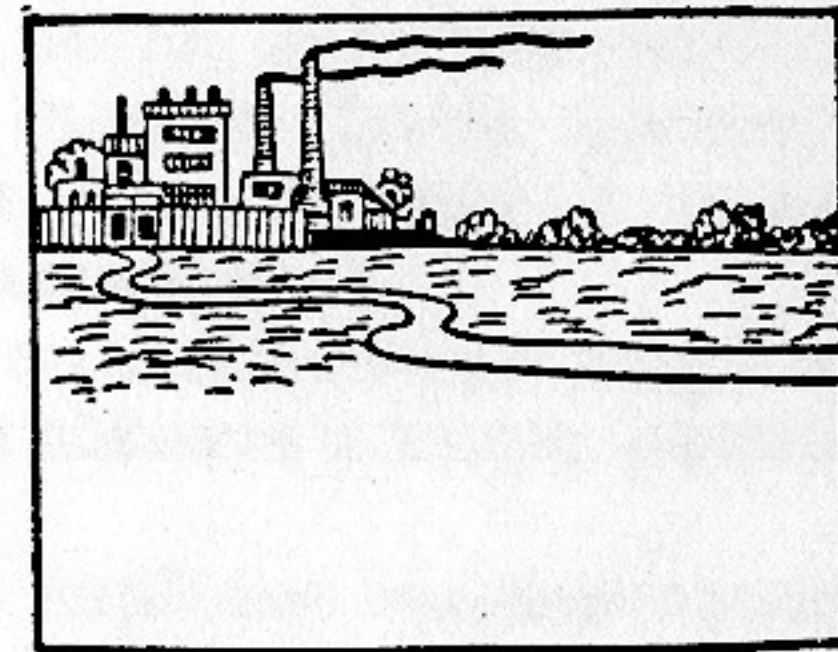


Рис. 96

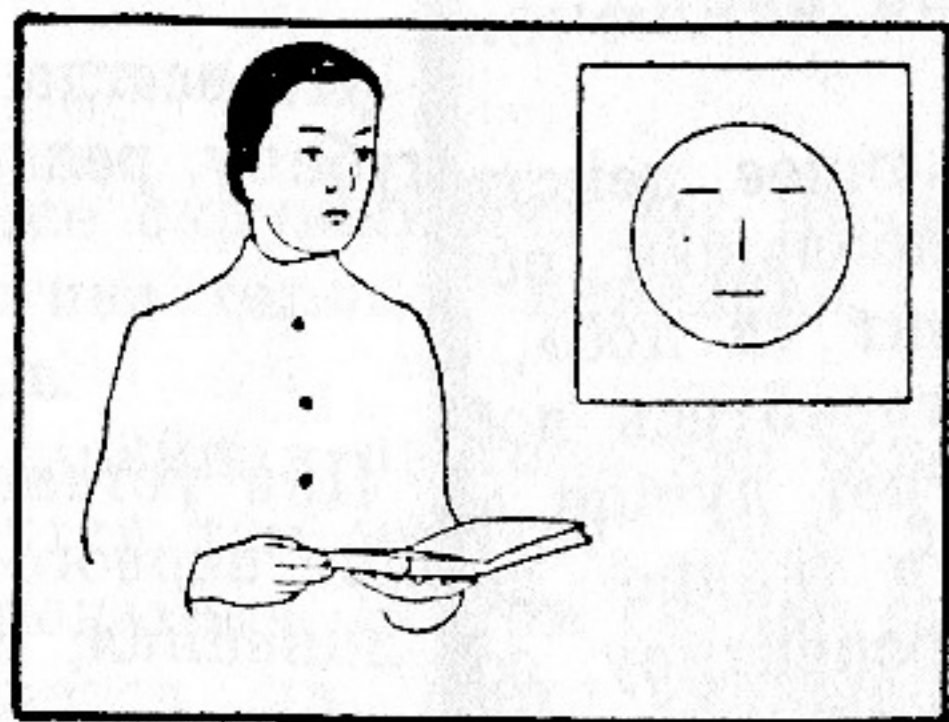


Рис. 97

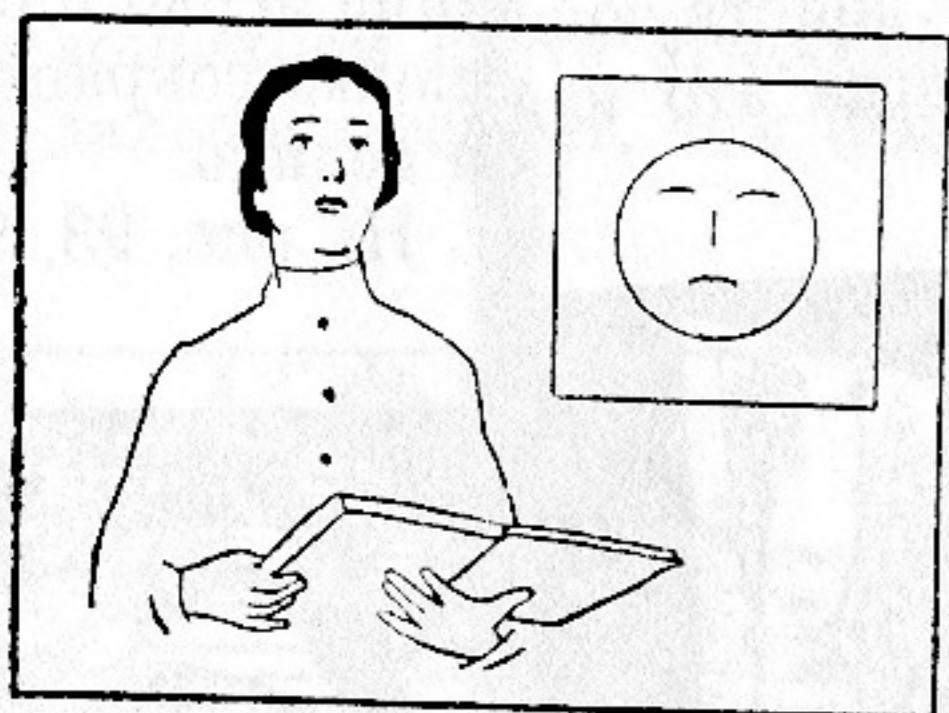


Рис. 98

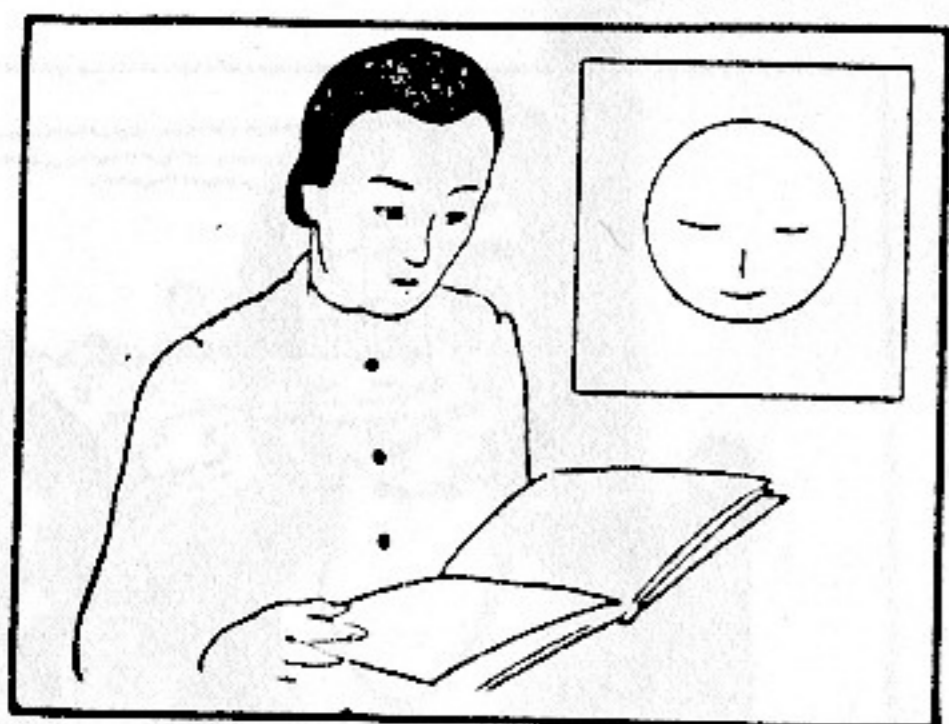


Рис. 99

На рис. 94, 96 — те кадры, но без первого плана.

Выбирая кадр, ища в нем первый план для придания изображению перспективности.

Обыкновенно при первом освещении темным первым план подчеркивает перспективу.

Ракурс

До сих пор мы выбирали кадр с уровня наших глаз. Аппарат можно поднимать и опускать: снимать очень снизу, снизу нормально (с уровня глаз), сверху, очень сверху — как угодно, перевертывая его по вертикали и устанавливая совсем близко объектом.

Перемещение аппарата по вертикали усиливает перспективность изображения в кадре и придает ему особую характерность по сравнению с нормальной точкой съемки. В книгах о композиции редвижения аппарата по вертикали часто определяются как «лягушья перспектива» (снято очертаниями с низу), «перспектива восточников» (снято сверху точки зрения человека, глядящего верхом на лошади) и перспектива «птичьего полета» (очертания с верху).

На рис. 97 портрет снят нормально. На

тот же портрет снят снизу, а на рис. 99 он снят сверху.

Объект в кадрах один, характер его в каждом кадре различен. Это произошло оттого, что съемки снизу и сверху дают сильное перспективное сокращение, которое и придает особый характер снимаемому лицу. Такие съемки называются ракурсными.

Ракурс — сильное перспективное сокращение

Применение ракурсных съемок часто придает объекту особое значение, особую характерность. Применяется (и это до известной степени правильно), снимая человека снизу, мы получаем его на экране важным, гордым, значительным, а снимая сверху, — подавленным, униженным, «убитым». Это свойство ракурсных съемок одно время (в 20-е годы) чрезвычайно часто использовалось в картинах многих режиссеров и превратилось в штамп, в трафарет. В то время считалось «обязательным» снимать капиталистов и городских угнетенных — сверху.

Примеры художественного использования ракурсных съемок вы можете



Рис. 100



Рис. 101

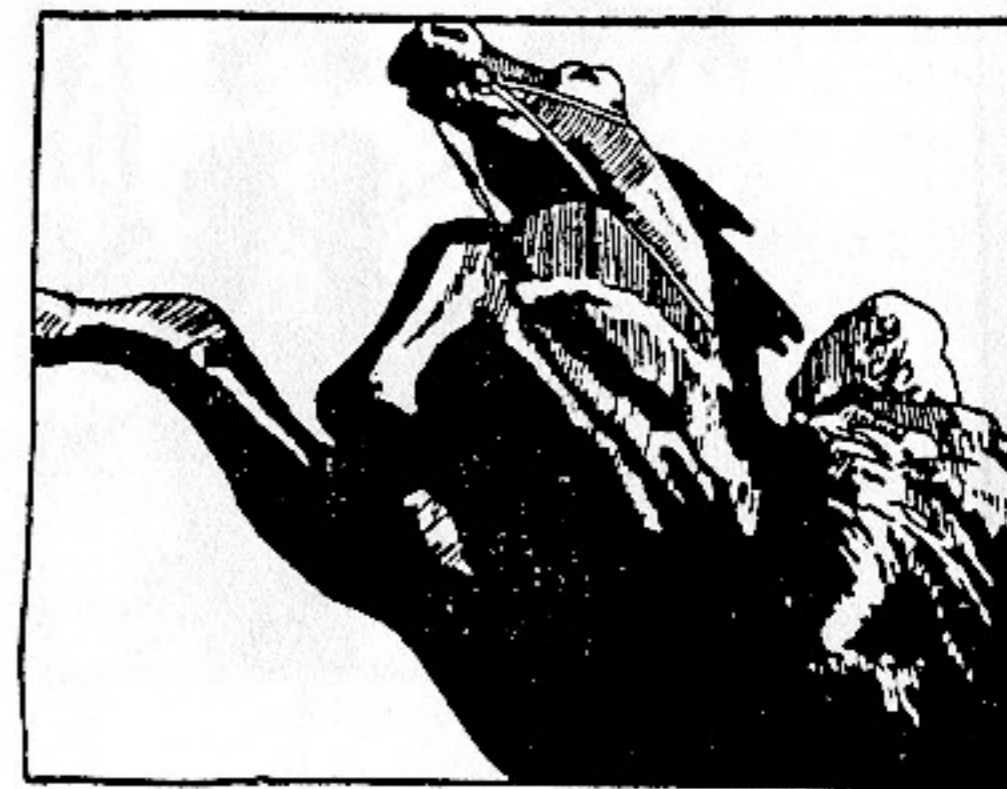


Рис. 102



Рис. 103

те найти в картинах С. Эйзенштейна, А. Довженко, В. Пудовкина, в картине М. Калатозова «Лет журавли».

На рис. 100—102 показаны ракурсные кадры.

В живописи вы найдете много примеров ракурсных построений. Познакомьтесь хотя бы по репродукциям с фресками Микеланджело в Сикстинской капелле, фреска Джованни Тьеполо в вилле Вальмарана, с картиной Паоло Старшего в Государственном Эрмитаже в Ленинграде с мозаичными плафонами А. Дейнеки на станции метро «Маяковская», с росписью потолка в гостинице «Москва» художника Е. Лансере.

На рис. 103 — ракурсная композиция художника М. Калатозова.

Будьте осторожны

Мы привыкли видеть окружающую нас действительность чаще всего с уровня нашего роста. Мы видим окружающее снизу и сверху в исключительных случаях. Поэтому кадры, снятые с ракурсных точек зрения, несмотря на их силу и выразительность, кажутся нам естественными.

Только тогда, когда ракурс оправдан или содержанием кадра, или точкой зрения на показываемое (вид из ямы, с земли, с балкона, с самолета и т. д.). Если в картине большинство кадров снято ракурсно, есть основание предполагать, что зритель начнет утомляться от большого количества непривычных ему точек зрения.

Перец и горчица — прекрасная приправа к обеду, но перебор переца и горчицы, если перец и горчица употреблены без меры! Пирожное — превкусная еда, но попробуйте целый день есть только пирожные — вы станете их ненавидеть.

Нельзя злоупотреблять ракурсными съемками. (Короткофокусные объективы съемочных аппаратов имеют свойство усиливать ракурс, подчеркивать его.)

Излишнее применение ракурса при съемке может привести к изображению таких сокращений, какие в действительности наблюдаются редко и зрителю могут быть неприятны.

Теперь вы знаете все главное, что необходимо для выбора точки зрения съемки — для выбора кадра так, как это делается и на кинопроизводстве.

Выбор кадра на съемке

1. Представьте снимаемый объект в центре воображаемого шара и найдите на поверхности шара наиболее выгодное (рельефно-перспективное) направление съемки. Вполне возможна съемка объекта совсем снизу через стеклянный пол, а также при подводных съемках или при съемках с самолета в воздухе самолета и т. д. Не только ходите вокруг объекта, выбирая направление съемки, но одновременно с этим поднимайтесь и опускайтесь. Практически это делается так: первый раз обойдите объект вокруг, рассматривая его с высоты вашего роста, наметьте наиболее удобные для задачи направления съемки. Затем, посмотрев предполагаемых точек съемки объект снизу и сверху, окончательно закрепите выбор направления.

2. Приближаясь и удаляясь по найденному направлению, определите план — размеры объекта в кадре, расстояние аппарата от объекта.

3. Уточните кадр — найдите наиболее выразительную точку съемки, пользуясь вертикальной и горизонтальной панорамой аппарата.

Криво (косо) поставленный аппарат есть результат небрежности и безграмотности, или ненужное фокус-

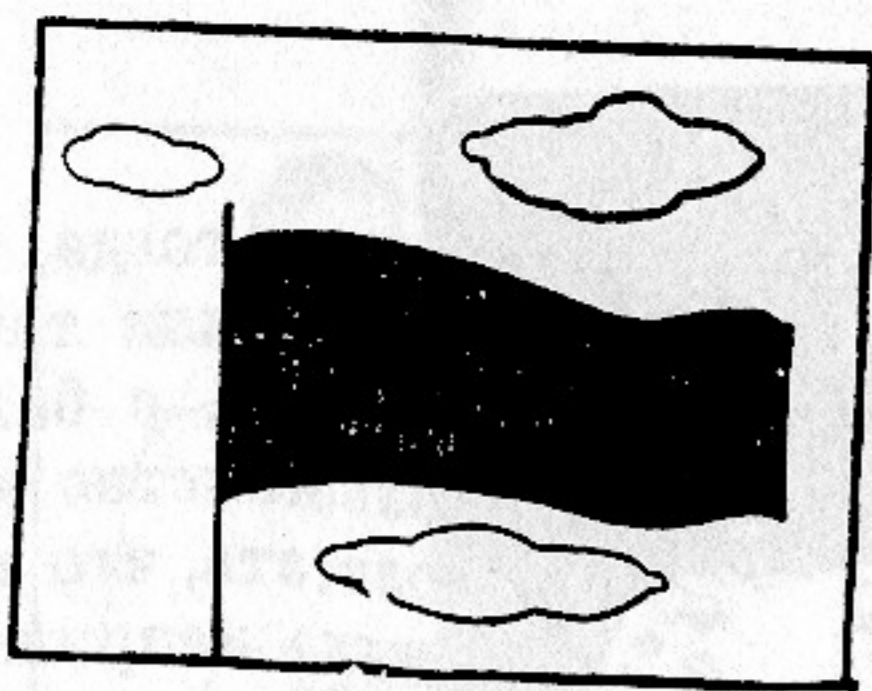


Рис. 104

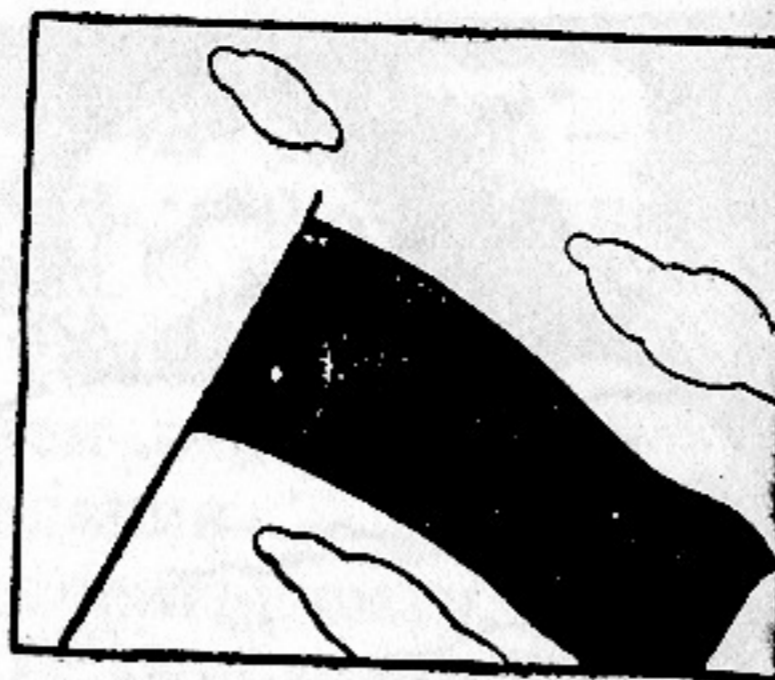


Рис. 105

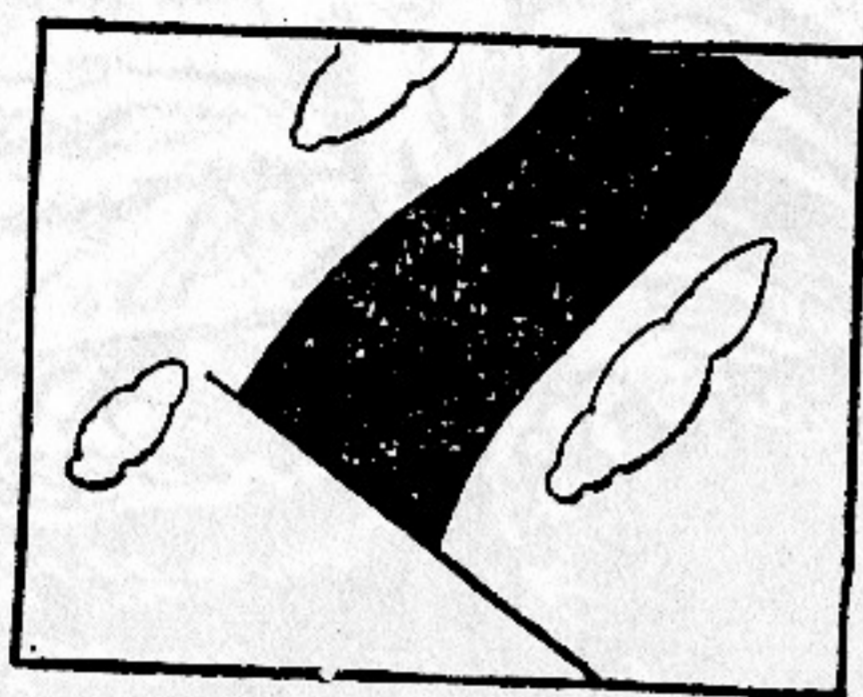


Рис. 106

ничанье. Очень редко наклон камеры бывает действительно нужен, например, для придания динамичности изображению (рис. 104—106).

Потренируемся на репродукции

На данных вам живописных картинах найдите заданное количество кадров — разные планы. Разработайте всевозможные композиционные варианты для каждого найденного вами кадра и зарисуйте их. Это упражнение выполняйте следующим образом: заготовьте из картона угольщика (рис. 107). Возьмите репродукцию картины (рис. 108) и найдите на ней примеры крупных, средних и общих планов действующих лиц. Путем наложения тонкого угольщика на нужное место в картине точно определяйте желаемые границы кадра (сохраняйте пропорции экрана 3×4; рис. 109 и 110).

Если вы совсем не умеете рисовать, переводите нужные кадры через прозрачную кальку. Это каждый сумеет сделать, только в этом случае ваши кадры будут разного размера, что не красиво, но вполне приемлемо.

Зарисовка или калькирование (обвод контура карандашом) найденных кадров примерно должна выглядеть как на рис. 111 и 112.



Рис. 108

Кадр как элемент изобразительного стиля кинокартины

Характер кадров, стиль изображения в кинокартине зависят в значительной степени от выбора съемочных точек. Огромное значение имеет также свет в кадре и тональность кадра.

Верно найденный изобразительный характер кадра помогает режиссеру правильно донести до зрителя его содержание.

В то же время каждый режиссер и оператор, выбирая кадры, имеет свой «почерк» — свою излюбленную манеру нахождения и установления кадров и точек зрения съемочного аппарата.

Если вы знакомы с произведениями живописи (а вы должны знать мастеров живописи, иначе не будете хорошими кинематографистами), то без всякого труда отличите картины Левитана от картин Репина, картины Сурикова от картин Малявина, Дега от Врубеля, Сарьяна от Шишкина, Поленова от Дейнеки. Так же начитанный человек сразу отличает произведения Пушкина от Некрасова, Гоголя от Горького, Льва Толстого от Чехова и т. д. Произведения художников и писателей отличаются друг от друга содержанием, темами, образами, языком, композицией и т. п.

Подлинный художник, его «почерк», его творческая индивидуальность, ярко проявляется на экране. Никто не спутает фильмы Эйзенштейна, Довженко, Чаплина. Никто не спутает работы операторов Москвина, Косматова, Мандсона, Головни, Волчека, Урусевского. Стиль картины, «почерк» кинорежиссера и оператора определяются рядом компонентов, начиная с выбора темы, ее разрешения — подходом к работе с актером, подходом к музыкальному оформлению, характером звукозрительных сочетаний — заканчивая построением кадра и монтажом.

Изобразительная трактовка картины зависит от стиля кадров; например, картина снята преимущественно средними планами, крупными планами, очень крупными планами, с частым или редким применением ракурсной съемки, в светлых тонах, в темных тонах, в определенных цветовых соотношениях, с движениями и т. п.

Нахождение кадров является результатом понимания толкования сверхзадачи, темы, сюжета, сквозного действия и всей цепи задач, определяющих будущую кинокартину. Следовательно, тот или иной характер кадров в ос-



Рис. 109



Рис. 110



Рис. 111



Рис. 112

новном зависит от идеи произведения, от режиссерского операторского толкования произведения.

Поэтому плох тот режиссер или оператор, который заранее выбирает себе ту или иную манеру работы (в данном случае мы говорим о характере кадров, об их стиле). Почерк художника формируется в результате его глубокой работы над произведением (режиссерско-операторское толкование задач рождает нужные кадры), а чем правильнее будет толкование, тем вернее будут кадры и определеннее их характер.

Мы говорим об этом, чтобы предостеречь вас — молодого оператора, режиссера, кинолюбителя — от стремления заранее (преждевременно) выработать для себя манеру снимать, умозрительно найти собственный стиль кадров кинокартины. Такая попытка не увенчается успехом. Давайте о произведении, во что бы то ни стало старайтесь довести ваши мысли до зрителя. Всегда думайте о главном необходимом — только так вы приобретете свой «почерк», определите свою творческую индивидуальность. Это придет постепенно, в результате большого опыта и напряженного труда.

Мысли о стиле кинокадров, оторванные от конкретных задач, для решения которых надо выбирать и определять кадры, — бесплодные мысли пустого художника. Не затрачивайте даром времени на выработку для себя творческой манеры — ничего, кроме манерности, вы в результате не получите.

Старые моряки ходят, широко расставляя ноги, потому что они привыкли ходить по качающейся палубе; бабки гольф носят для того, чтобы ноги не промокали сырой траве. Но человек, танцующий в башмаках толстой каучуковой подметке и на этом основании считающий себя «шикарным», представляет собой плачевное зрелище, и так же смешно смотреть на сухопутного юнца, начитавшегося морских рассказов и ходящего походкой «морского волка».

Не думайте о вашем стиле раньше времени, работайте не покладая рук, и ваш индивидуальный режиссерский почерк придет сам собой.

Ясно

Простота, лаконичность, ясность — главное условие построения кадра.

В кадре на рис. 113 отдельные объекты композиции (элементы) загораживают друг друга — правильно ли это

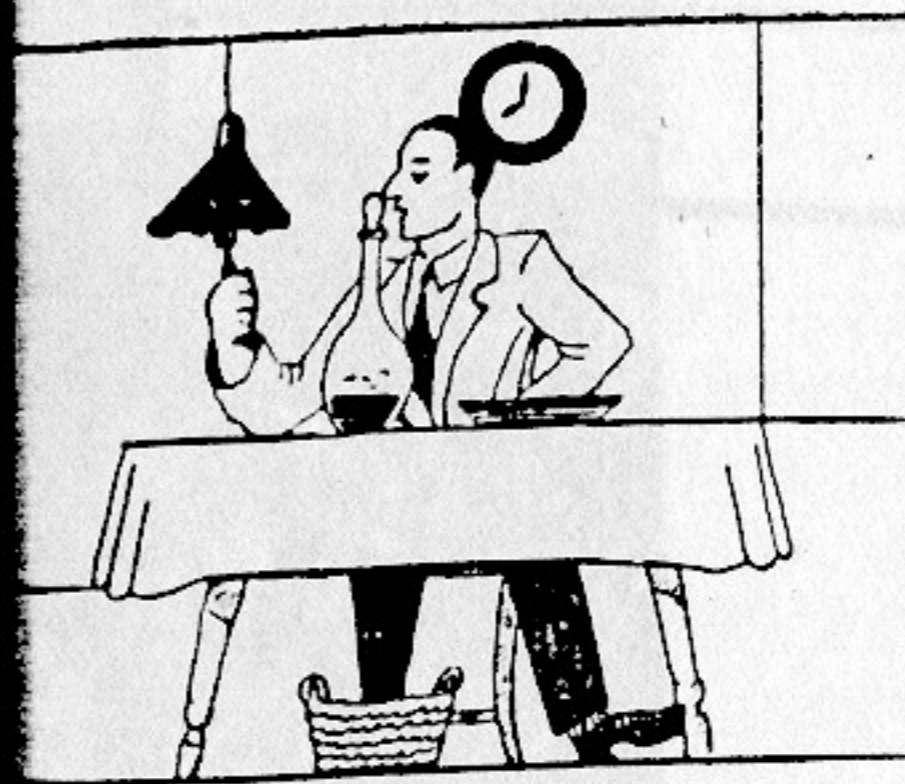


Рис. 113



Рис. 114

Если вы при композиции кадра не подумаете о необходимости построить его просто, лаконично и ясно, возможны любые неожиданности.

Еще раз посмотрите, как на рис. 113 часы «устроились» голове человека, графин сделался продолжением его носа, рука потонула в тарелке, а нога оказалась в корзине. Посмотрите, как на рис. 114 вещи смешались с лицом человека.



Рис. 115

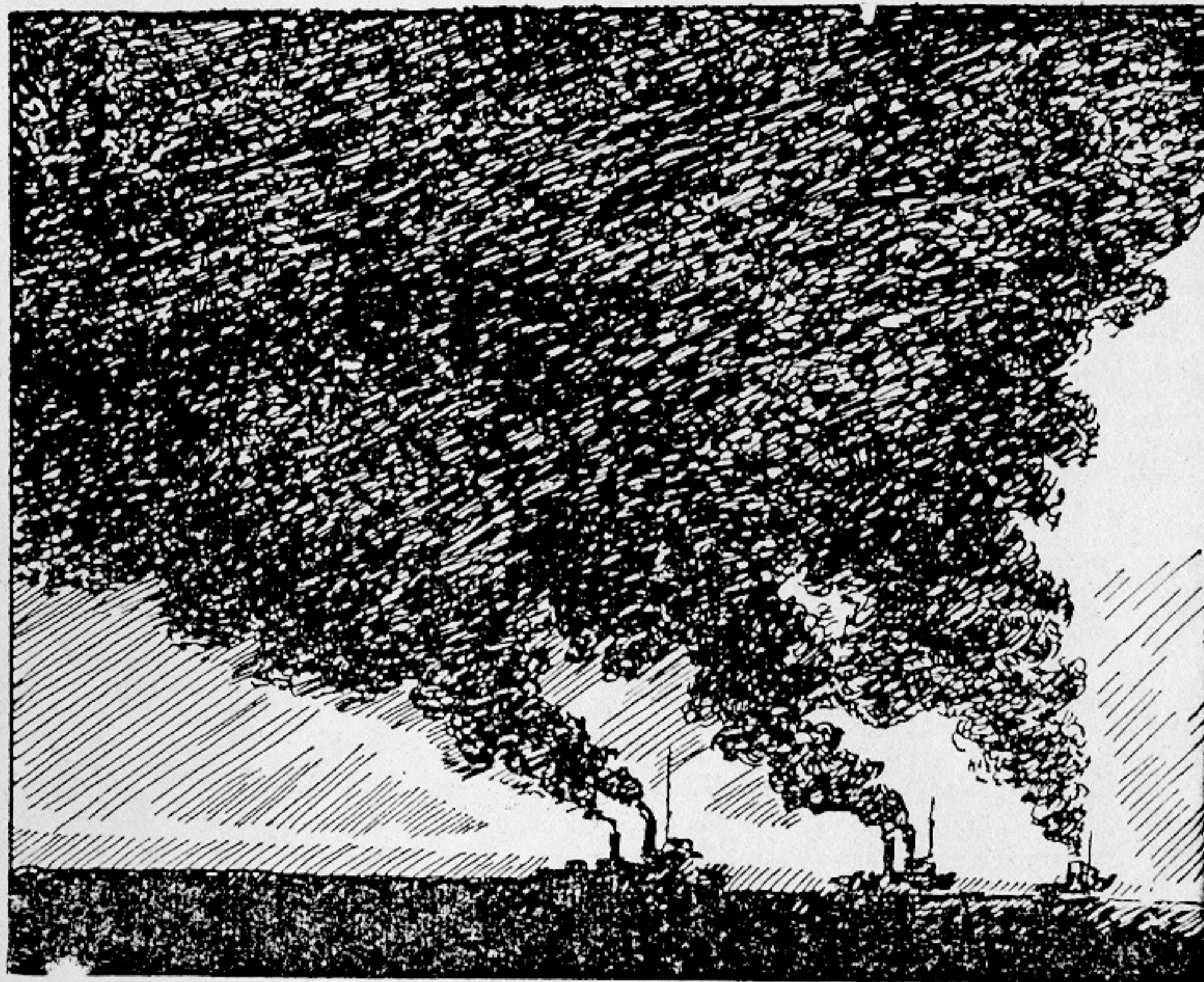


Рис. 116

На рис. 115—118 даны примеры простой, ясной и четливой композиции кадров.

1. При выборе кадра старайтесь:

а) не брать в поле зрения аппарата лишние, ненужные объекты;

б) брать необходимое, нужное таким образом, что

объекты не «залезают друг на друга и не мешались».

2. Когда кадр установлен:

а) уберите из кадра лишние, ненужные объекты, оказавшиеся лишними, ненужными;

б) переместите объекты таким образом, чтобы они не загромождали друг друга.

Таковы, кратко, принципы правильного композиционного построения кадра.



Рис. 117



Рис. 118

Исключения в композиции иногда подтверждают правила

На рис. 119 объекты хотя и заслоняют частично друг друга, но основное читается легко, значит, композиция правильная.

Это произошло оттого, что части (детали) объектов в данном кадре говорят о целом не хуже, чем показ объектов целиком.

Поэтому, убирая из кадра лишнее и стараясь, чтобы объекты не загромождали друг друга, учитывайте и выразительную работу деталей.

Оператор может так осветить объекты в кадре, что они, приходясь друг на друга, не будут создавать «каши» и путаницы на экране и легко «прочтутся» зрителем.

На рис. 120 кадр «запутан» светом, а на рис. 121 произведено исправление композиционной путаницы правильным распределением света. Теперь вещи смягчены светом,

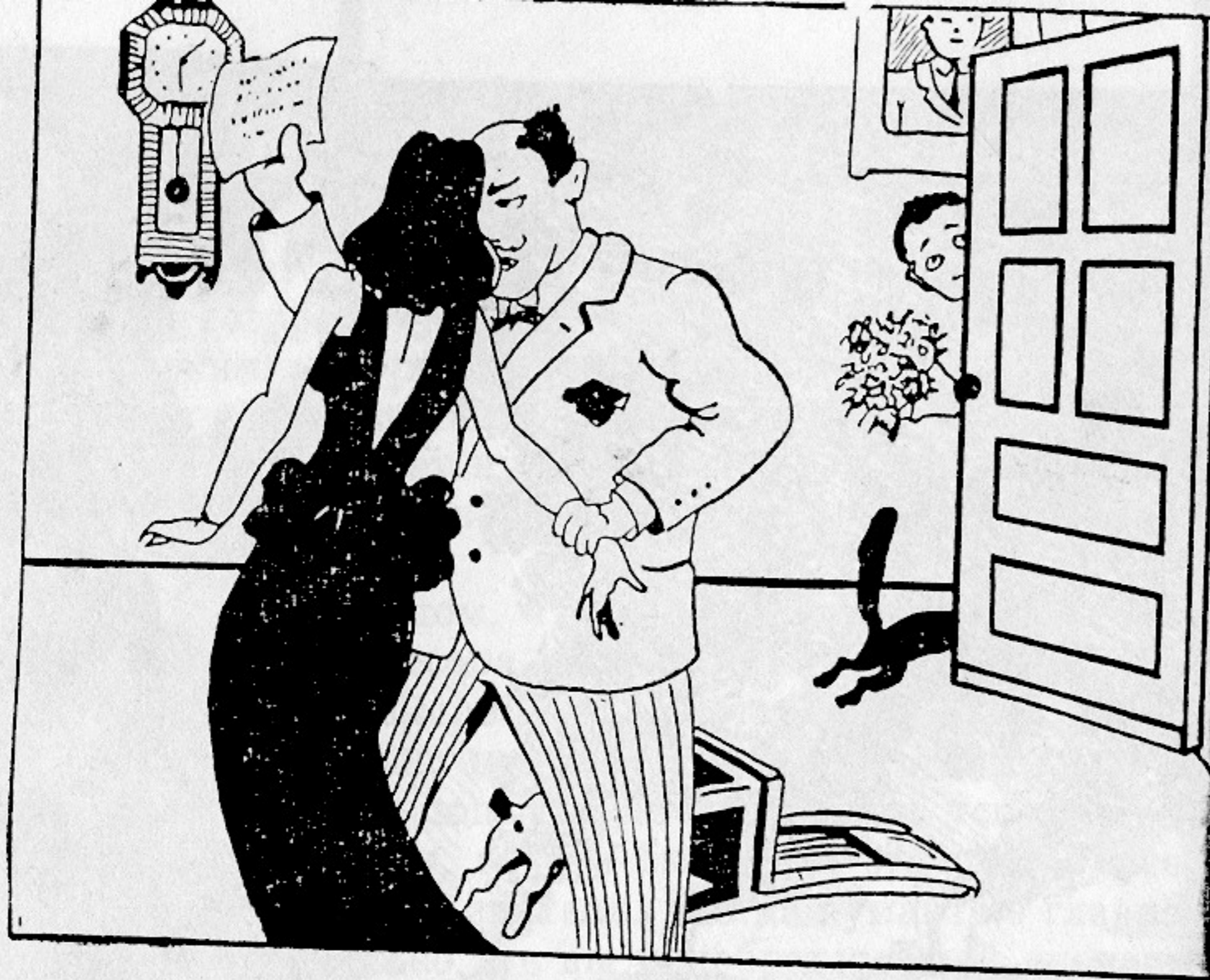


Рис. 119



Рис. 120



Рис. 121

Человек выделен, поэтому он стал четким и ясным. Однако помните, что, убирая из кадра лишнее, следя за четкостью его построения, вы можете «засушить» кадр, сделать его нежизненным, неправдоподобно лаконичным, лишены-м необходимых деталей.

Компонуя кадр, старайтесь сохранять чувство меры как в показе объектов, так и в устранении лишних объектов и деталей. Однако иногда пестрота в кадре бывает и необходима.

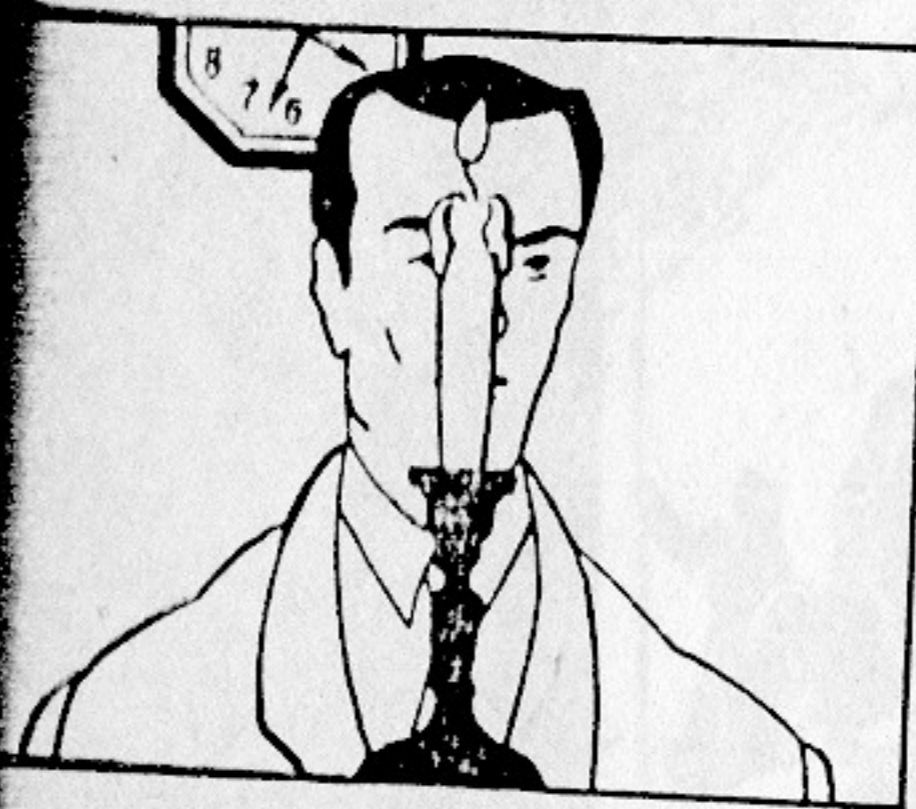


Рис. 122. Пример неправильной композиции



Рис. 123. Пример исправленной композиции

Давайте порисуем.

Вы, может быть, недостаточно хорошо умеете рисовать, но это не имеет значения. Мы будем рисовать самое простое, то, что вы безусловно сумеете.

Возможно проще и лаконичнее нарисуйте в кадре спокойное море (рис. 124).

Это может быть и степь. Добавьте что-нибудь, оживив ваш пейзаж луной и отражением луны в воде (рис. 125).

Нарисуйте рощу из стройных тополей или кипарисов. Смелее! Проще! (рис. 126).

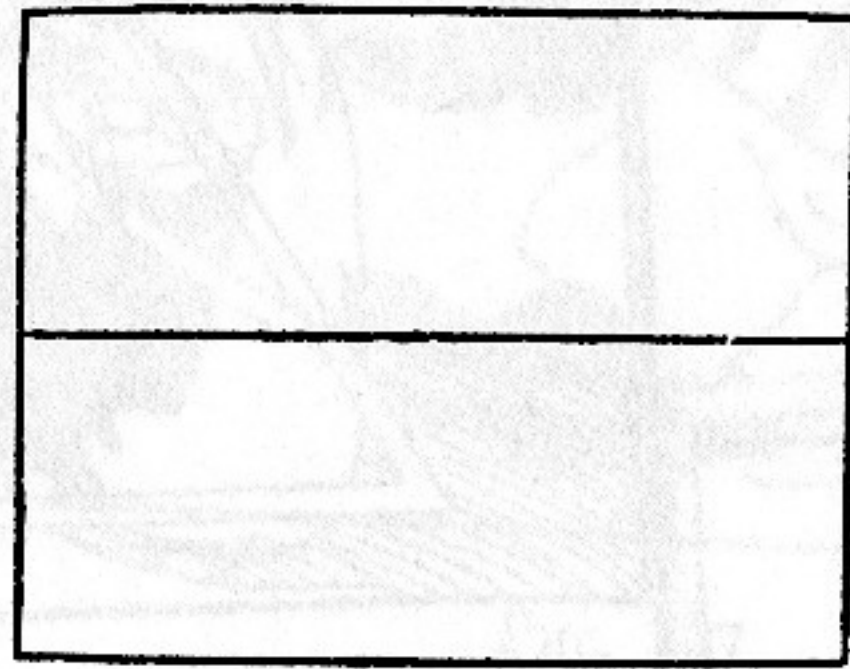


Рис. 124

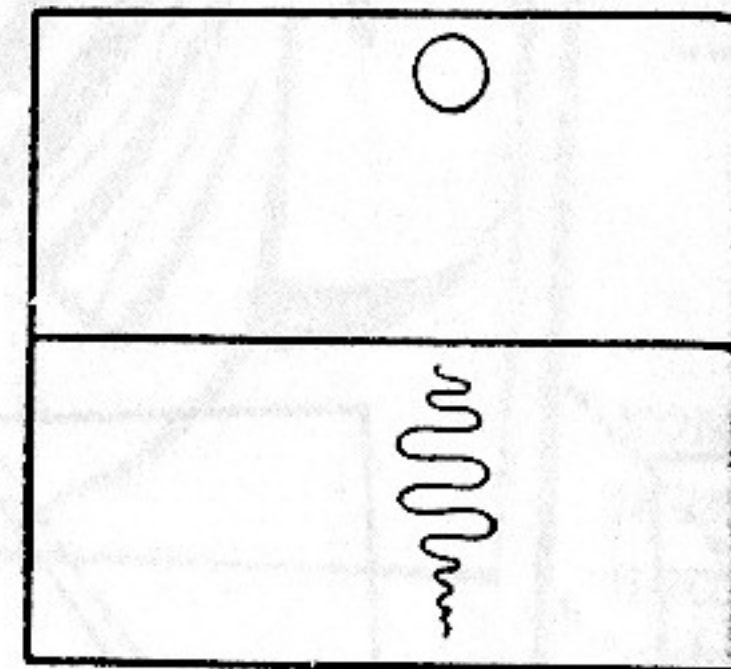


Рис. 125

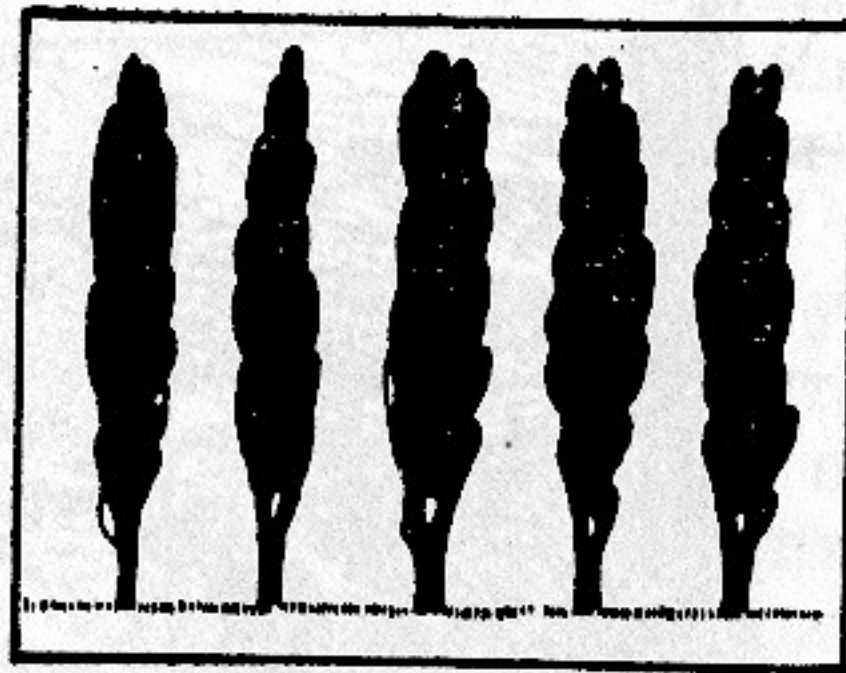


Рис. 126

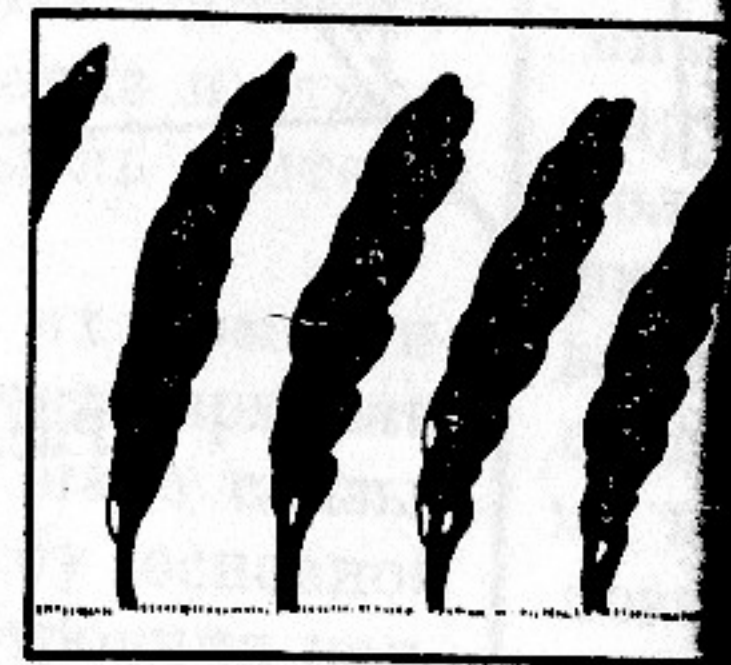


Рис. 127

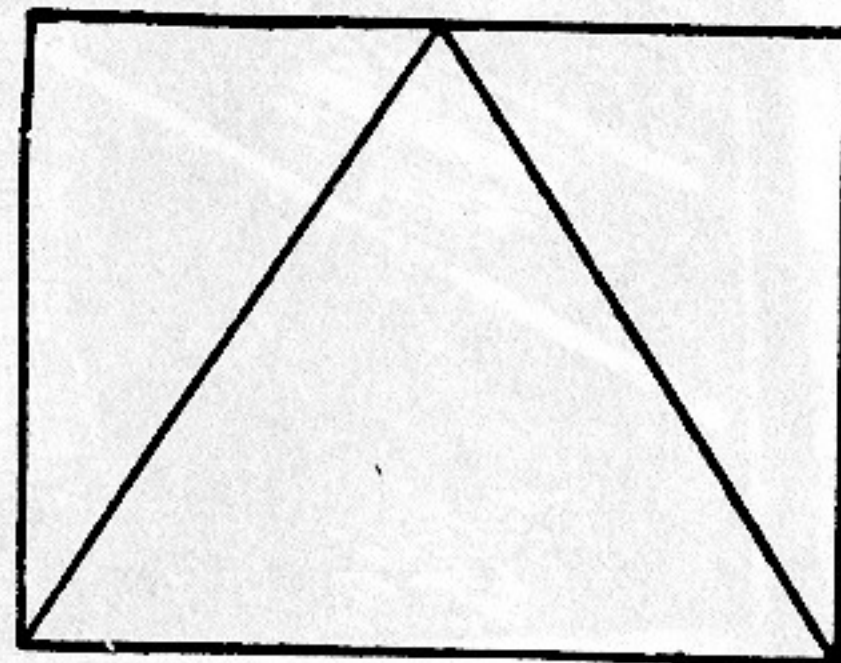


Рис. 128

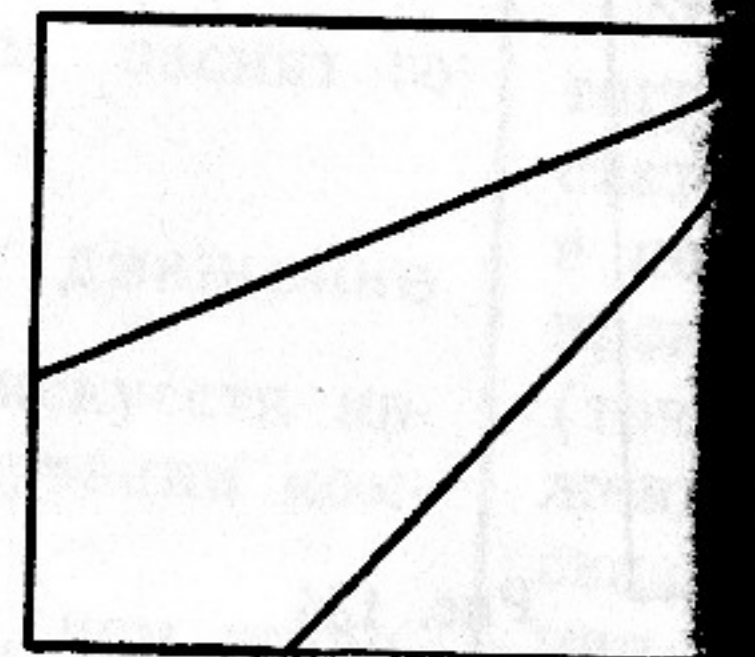


Рис. 129

Поднялась буря. Нарисуйте бурю в вашей роще (рис. 127).

Нарисуйте дорогу, уходящую вдаль (рис. 128).

А как еще можно нарисовать эту дорогу? (рис. 129).

Вы отлично нарисовали кадры, именно так, как это нам необходимо для наших упражнений.

Давайте теперь попробуем определить, по каким композиционным схемам построены наши рисунки, какова основа их композиций? Попробуем схемы композиционного строения ваших рисунков отметить пунктиром (рис. 130—134).

Рис. 130 композиционно построен по горизонтали (вертикали, по горизонтали, пересеченной вертикалью).

Рис. 131 — по вертикали.

Рис. 132 — по кривой.

Рис. 133 — по треугольнику.

Рис. 134 — по диагонали.

Ваши рисунки были нарисованы линиями — по ним легко определили схемы композиционных построений. Так же можно определить композиционные схемы и тональных рисунков. (Мы для кинокартины снимаем объекты освещенными, и в наших кадрах всегда наличествуют свет и тень, они тональны, в них есть различные грани тонов.)

На рис. 135—137 дано определение схем композиционных построений на фотографиях.

Во всяком кадре на любой фотографии, на каждой картине можно определить схему композиционного построения (линейную, световую, тональную или совокупность). Изучение истории живописи, фотографии и кинематографии непременно связано с изучением композиции — композиционных построений и их схем. (Не всегда композиционную схему легко определить. Бывают и слишком сложные композиции.)

Вы будете «разговаривать» со зрителем, демонстрируя эту кинокартину, состоящую из цепи кадров, собранных определенной закономерной последовательности и показывающих действие — жизнь образов. Для того чтобы зритель хорошо понимал вас с экрана, вы должны «разговаривать» с ним не косноязычно, а ясно и отчетливо. Грамотная речь немислима без изучения азбуки, грамматики и синтаксиса. Изобразительная «речь» на экране также имеет свою азбуку, грамматику и синтаксис. Вот почему кинооператору и оператору важно изучать композицию. Правильным композиционным построением кадров вы

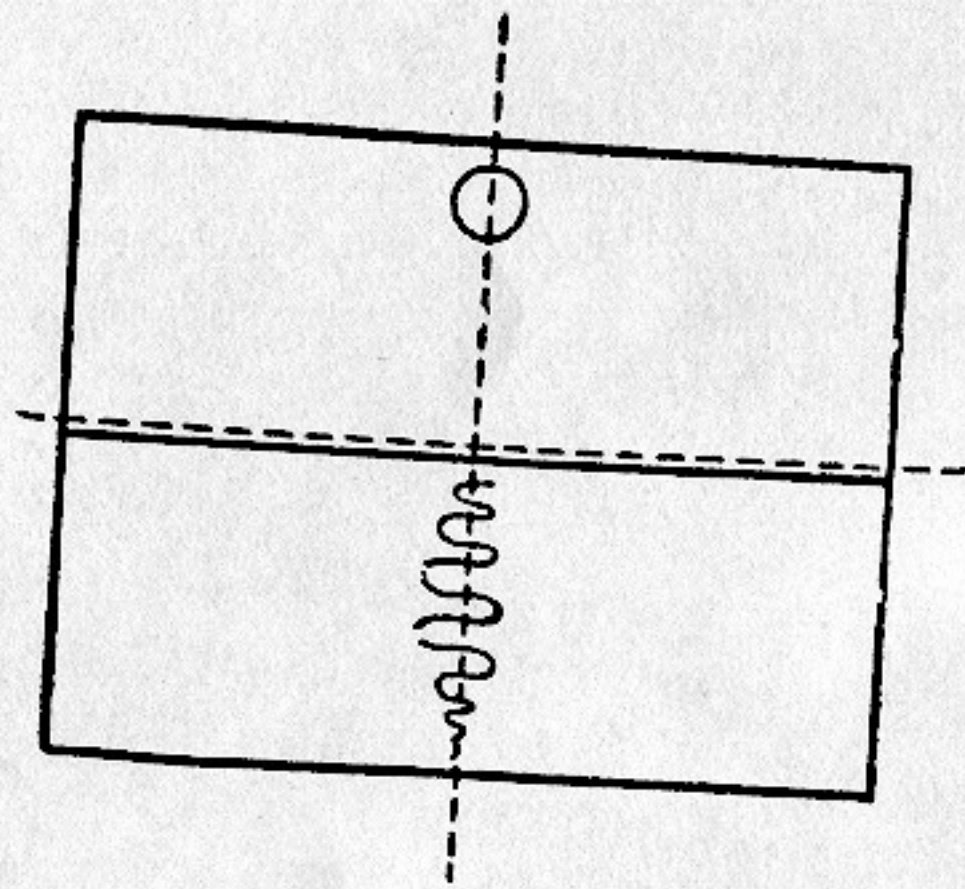


Рис. 130

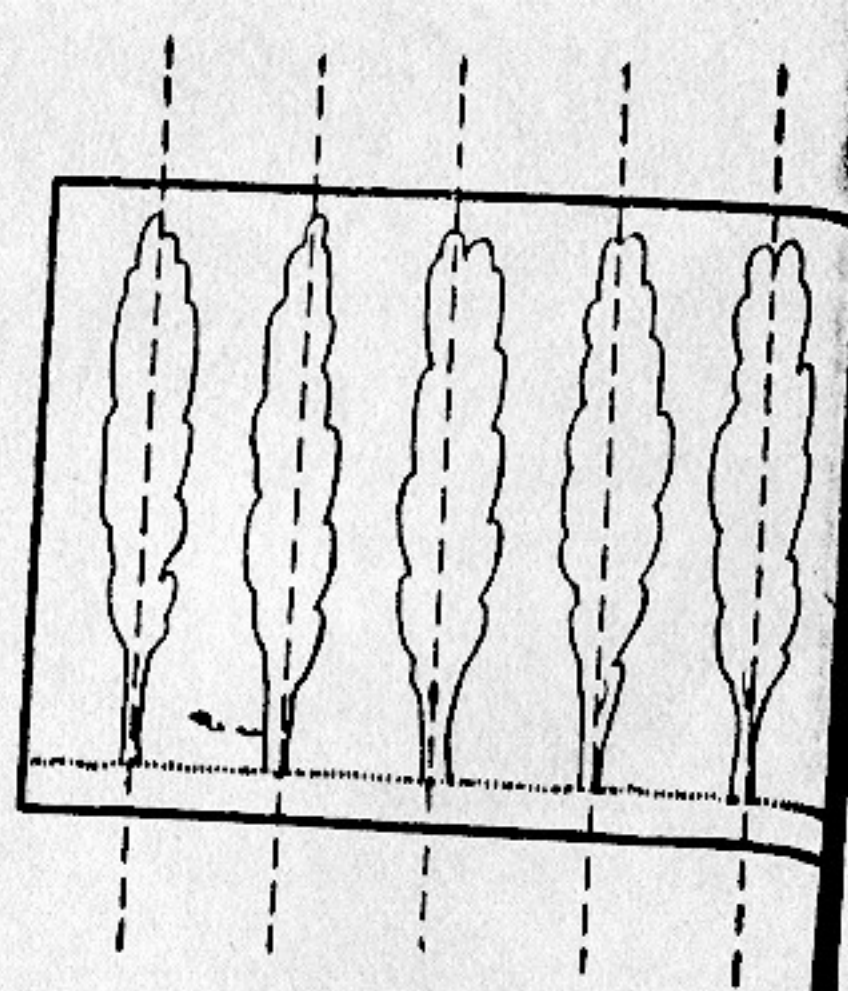


Рис. 131

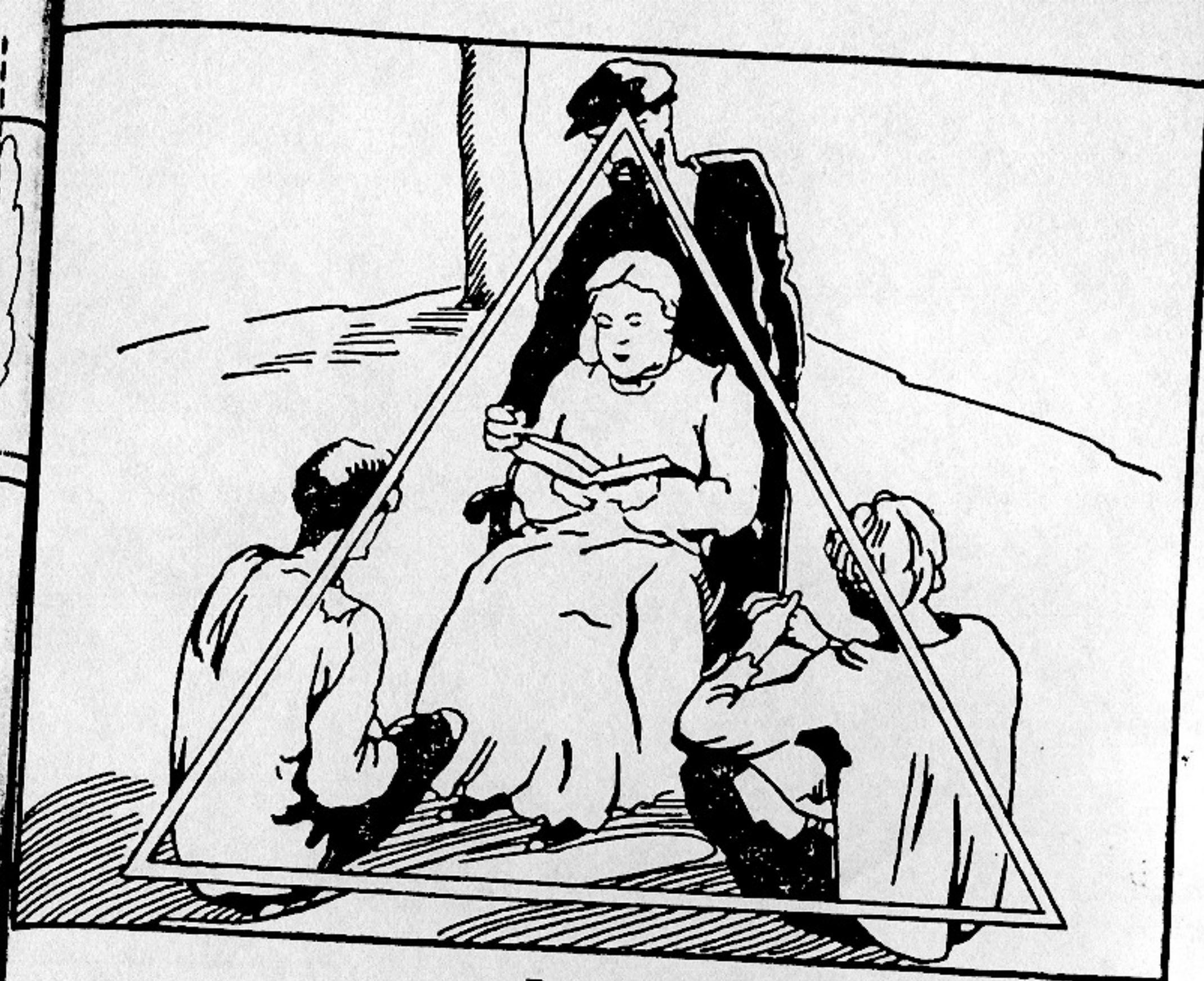


Рис. 135

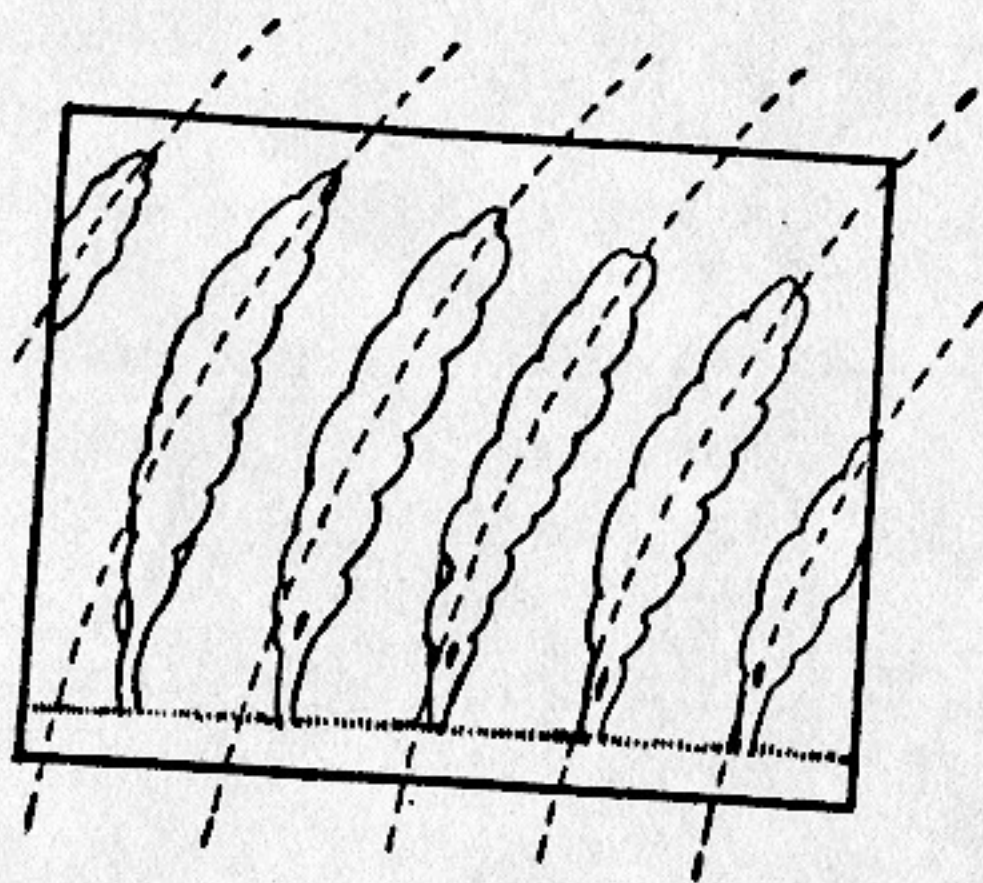


Рис. 132

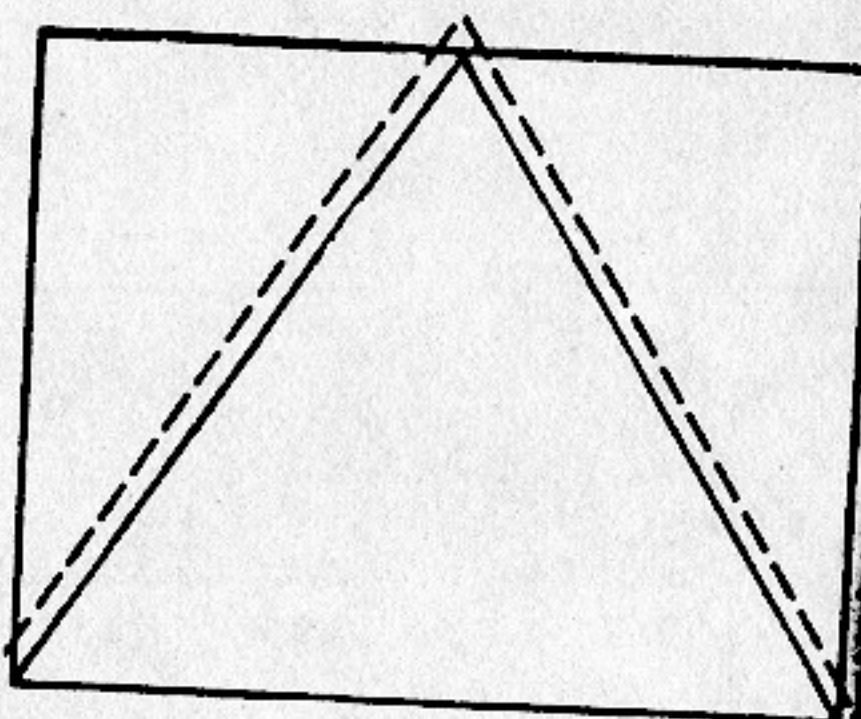


Рис. 133

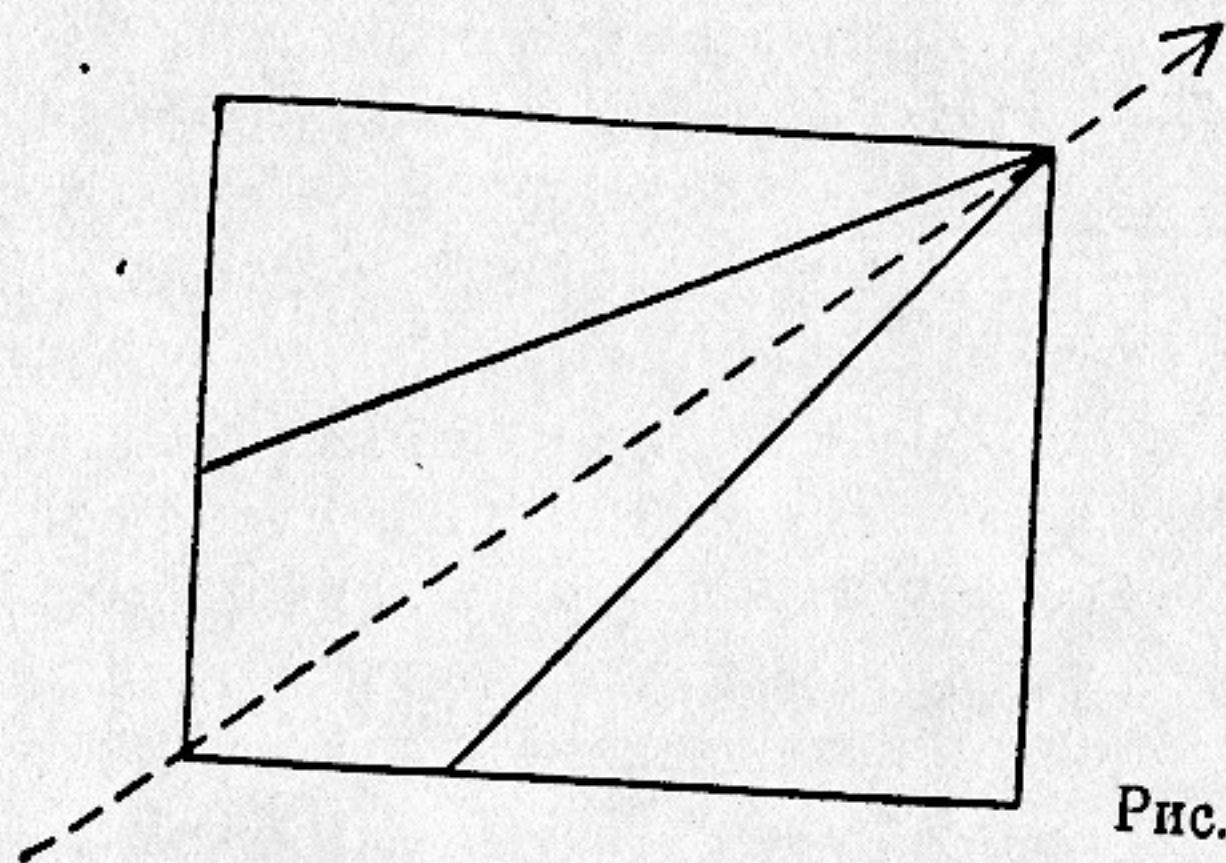


Рис. 134

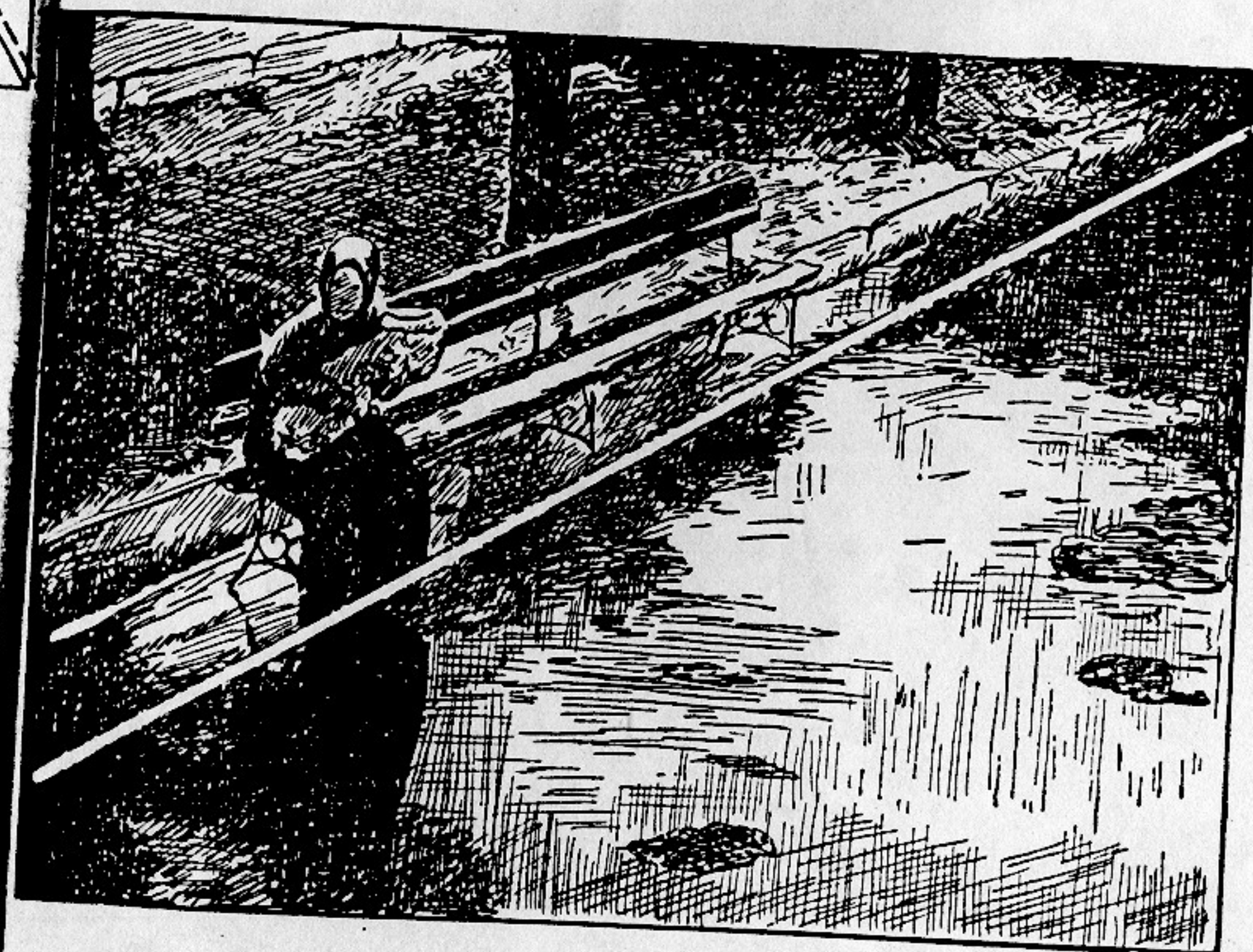


Рис. 136



Рис. 137

поможете вашим действующим лицам и актерам довести до зрителя их переживания. Создавая в кадрах соответствующие настроения, соответствующие окружение и атмосферу, вы облегчаете труд актера и будите мысль зрителя, его активность.

При соединении кадров надо учитывать их композиционное построение для того, чтобы облегчить зрителю перенос внимания с одного кадра на другой; надо связывать кадры воедино, направляя их на службу основной цели. Наконец, точность композиционного построения кадра необходима для наиболее ясного, отчетливого восприятия зрителем изображения с экрана: композиционно стройный кадр быстро дойдет до его сознания.

Композиция неразрывна с содержанием заснятого фильма.

Киноаппарат фиксирует движение

Изучение композиции пространственных искусств является только первоначальной ступенью в изучении композиции кадра.

Композиция кинокадра еще более сложна, чем живописная. Рассматривая живописную или фотографическую

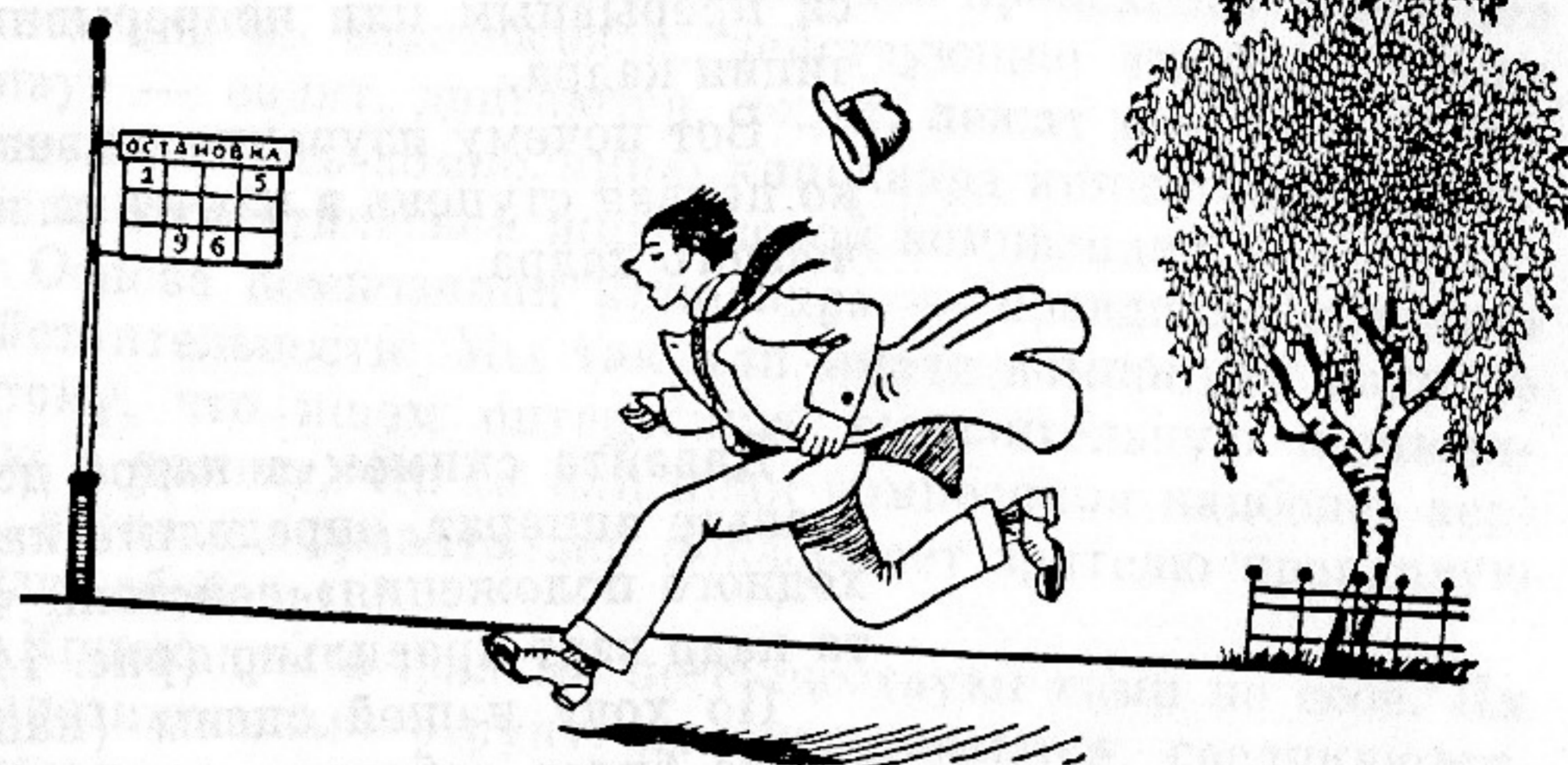


Рис. 138

композицию, мы всегда, даже в случаях изображения движения, фактически имеем дело со статикой — неподвижностью. Представьте себе, что живописец или фотограф зафиксировал в своих произведениях бегущего по улице человека (рис. 138 и 139).

Как бы удачно ни был схвачен на живописной картине или на фотоснимке человек в движении и какой бы динамической ни казалась его фигура, все равно фактически на картине или фотографии человек недвижим. И в течение полсекунды и ста лет — пока будет цело изображение на рис. 138 и 139 — человек не приблизится к столбу трамвайной остановки, находящемуся перед ним, и не убежит от дерева, хотя ясно, что он «только что» пробежал мимо него. Никогда не изменится на этом изображении и композиция, хотя изображение может быть истолковано как динамическое.

На экране кинематографический кадр не статичен, а динамичен, в нем большей частью происходит движение (точнее, иллюзия движения на экране), и в связи с этим композиция кадра постоянно видоизменяется.

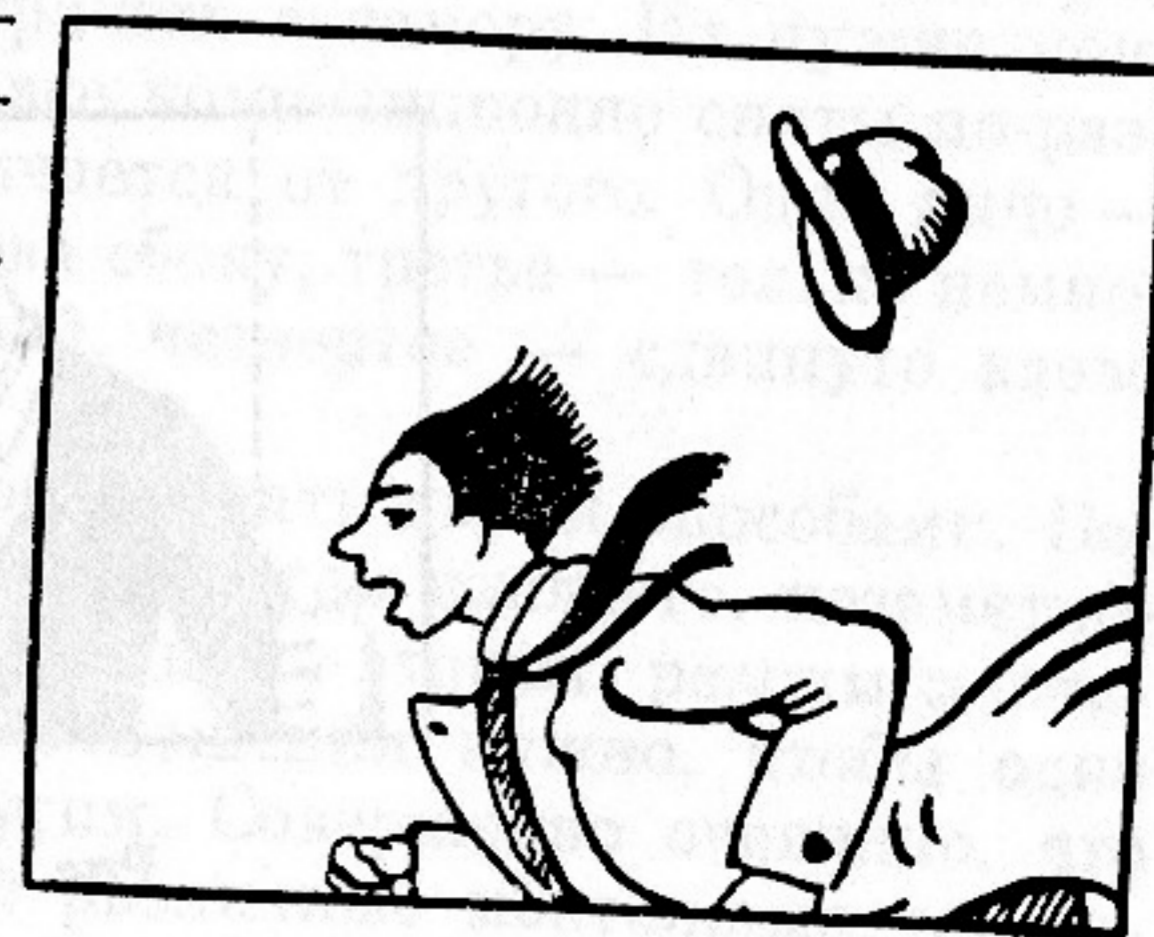


Рис. 139

Кинокадр существует не только в пространстве, но и во времени, он обладает длиной (метраж) и продолжительностью (время проекции).

Прерывное или непрерывное движение в кадре является прерывным или непрерывным видоизменением композиции кадра.

Вот почему изучение живописной композиции — только первая ступень в изучении композиции кинематографического кадра.

Движение в кадре

Давайте снимем в кадре действующего человека. Поставьте аппарат, определите кадр. Вы взяли кадр из «исходного положения» действий человека. Для этого момента кадр взят правильно (рис. 140).

По ходу нашей сцены (нашего куска) человек неизбежно будет работать, двигаться, наклоняться, поворачиваться, приподниматься. Следите через визир аппарата за движениями нашего объекта в кадре. Вы видите, что композиция кадра, взятого в исходном положении, меняется в зависимости от движений человека, становится случай-



Рис. 140



Рис. 141



Рис. 142

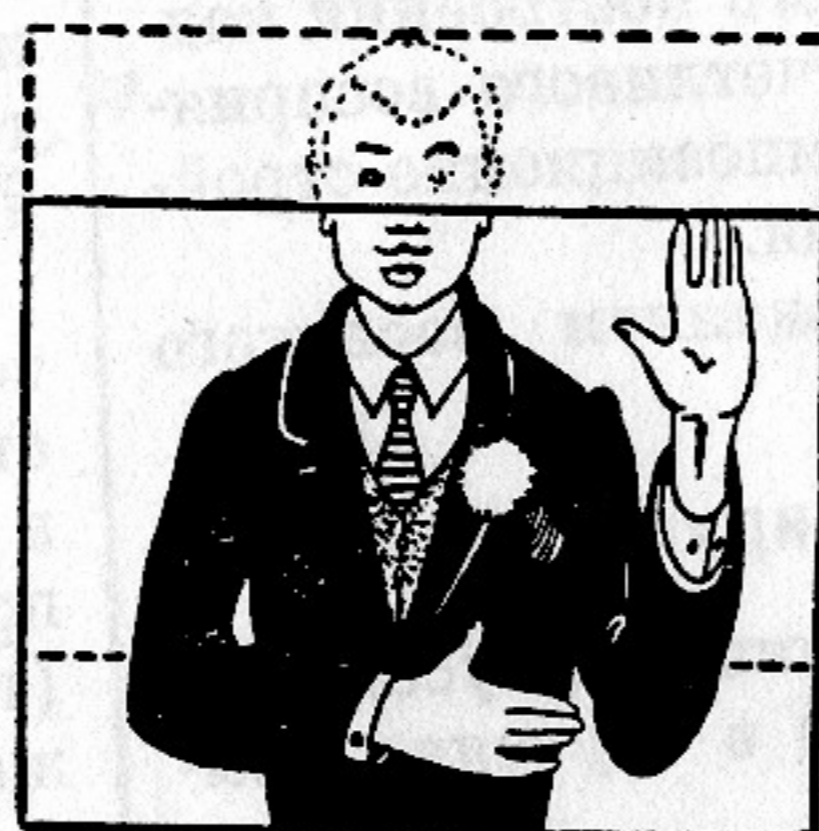


Рис. 143

ной и местами неправильной. На рис. 140—143 мы видим несколько наиболее показательных моментов изменения композиции в данном кадре в связи с действиями человека.

Построение кинокадра должно производиться с постоянным учетом видоизменения данной композиции в связи с движением в кадре.

Мы в комнате (рис. 144). В этой комнате находится человек. Он постоял у окна, подошел к столу, посидел в кресле, лег на диван.

Зарисуем мизансцену (рис. 145). Вы видите, что развитие мизансцены при съемке непрерывно изменяет композицию кадра. На рис. 146—149 показаны ее основные (условные) моменты.

Нельзя компоновать кадр только по законам живописи и фотографии. Композиция кинокадра — композиция в движении.

Не забывайте, что в кино и аппарат бывает часто подвижен. Вам придется снимать отдельные кадры фильма с движения — с тележки, поезда, автомобиля и т. д. Вы будете с аппаратом приближаться к объекту съемки, удалять-

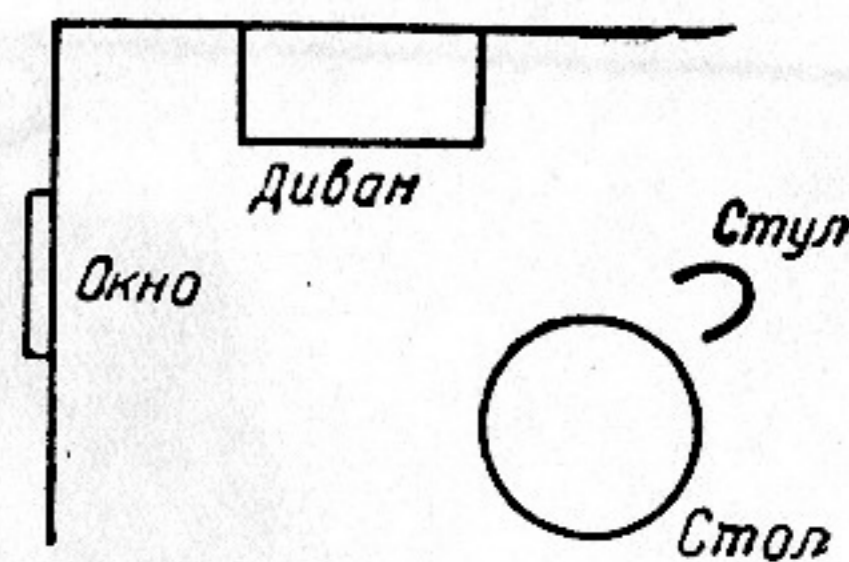


Рис. 144

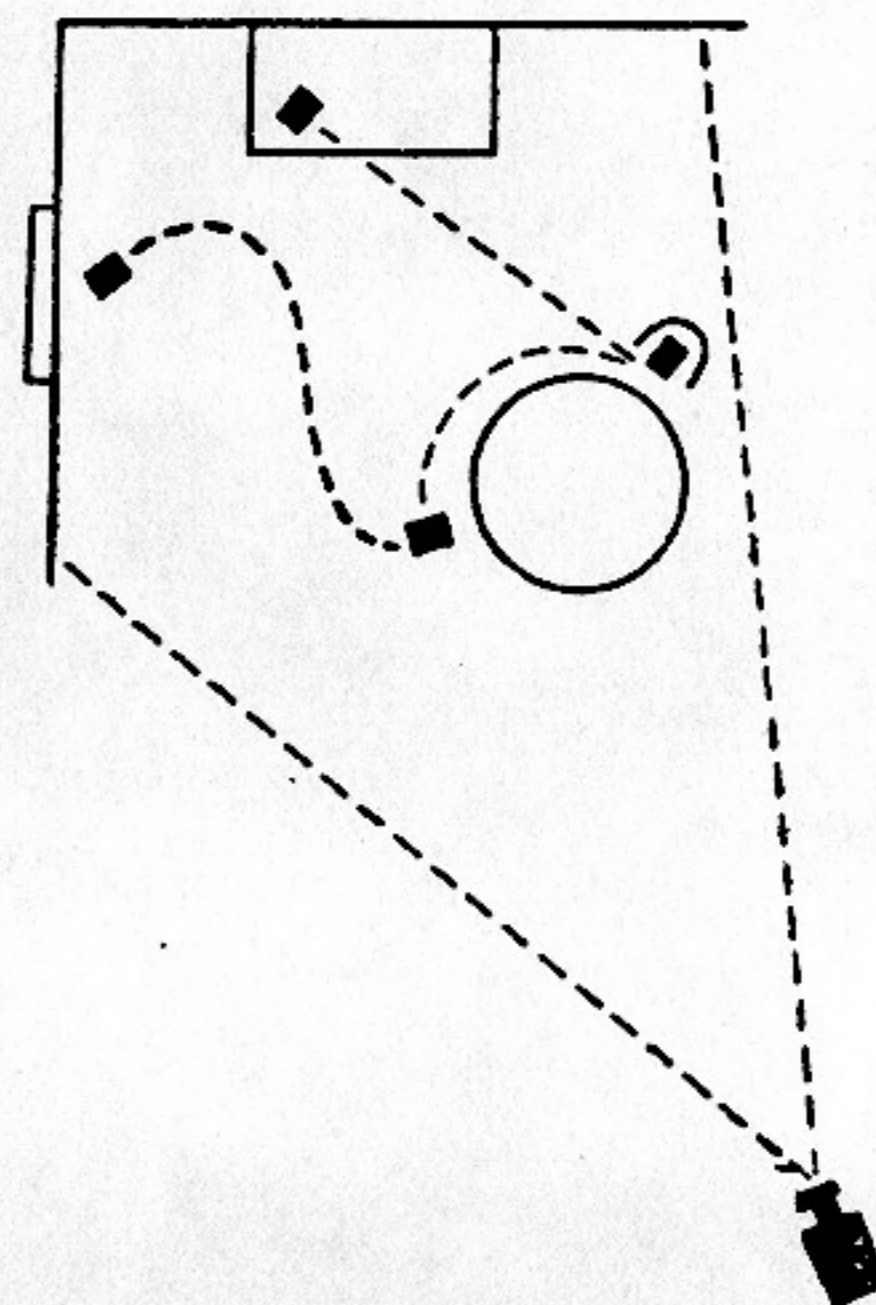


Рис. 145

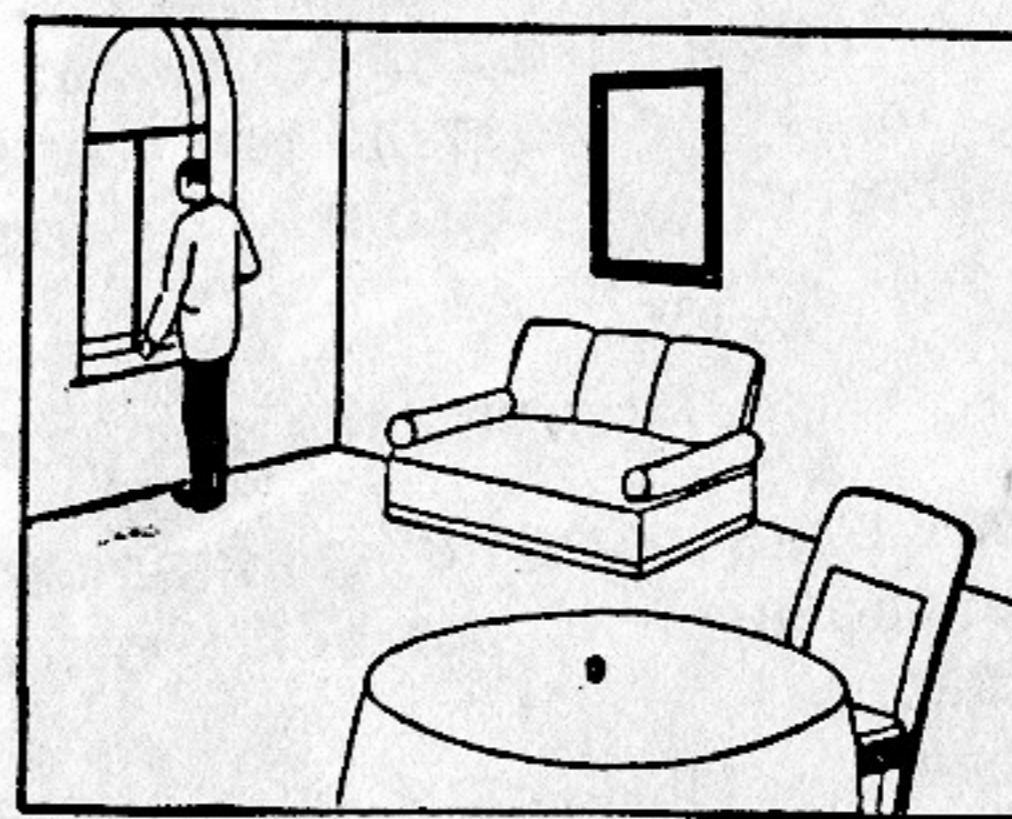


Рис. 146

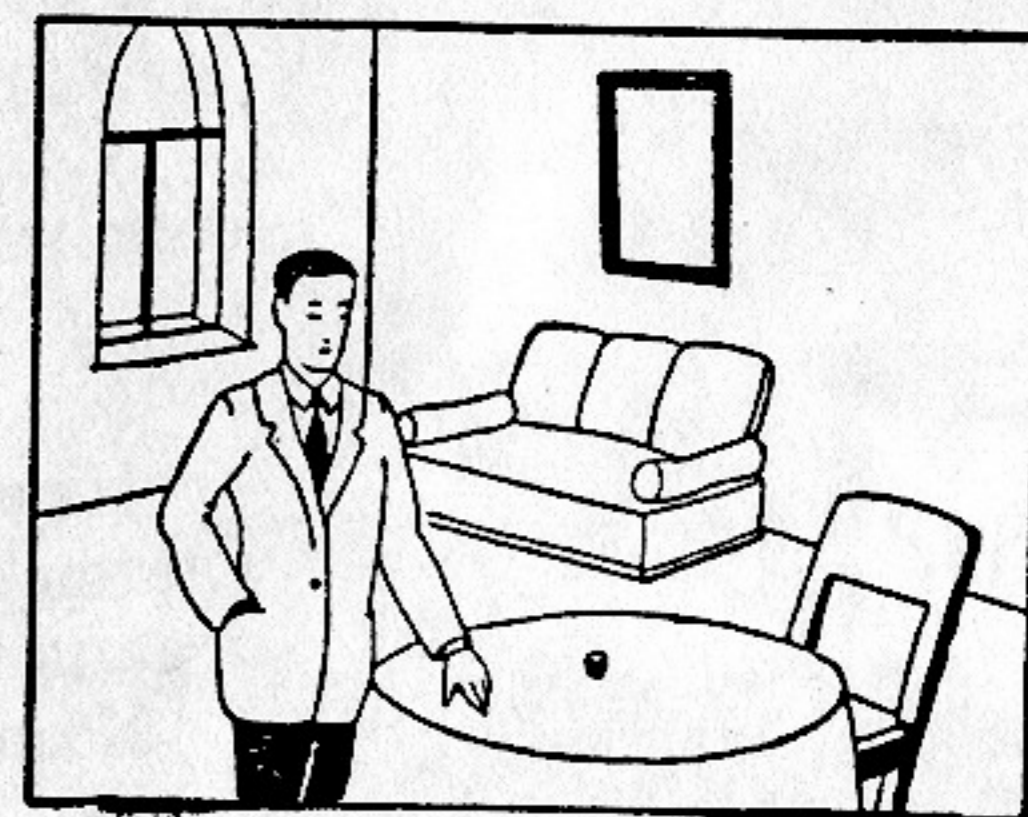


Рис. 147

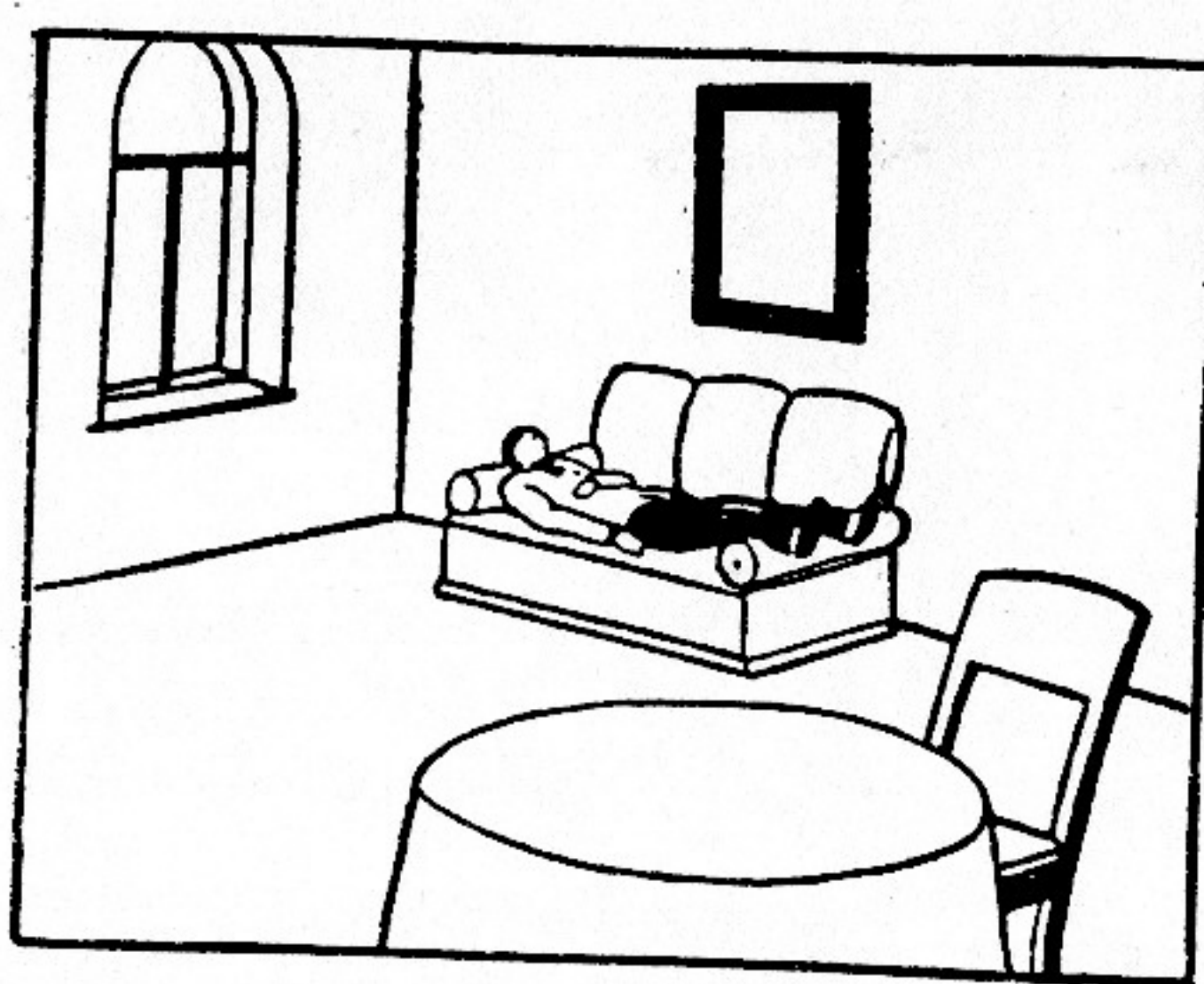


Рис. 148



Рис. 149.

ся от него. Аппарат будет следить за движением объекта — панорамировать.

Рассмотрим кусок пленки, снятой с движения (в данном случае панорамой, рис. 150).

В каждой клетке новый кадр — как бы новая композиция.

Увлечение кадрами, построенными по живописным образцам, опасно, потому что движение в таком кадре может опрокинуть все ваши расчеты.

Постарайтесь на практике (снимая) понять сущность кинематографической композиции.

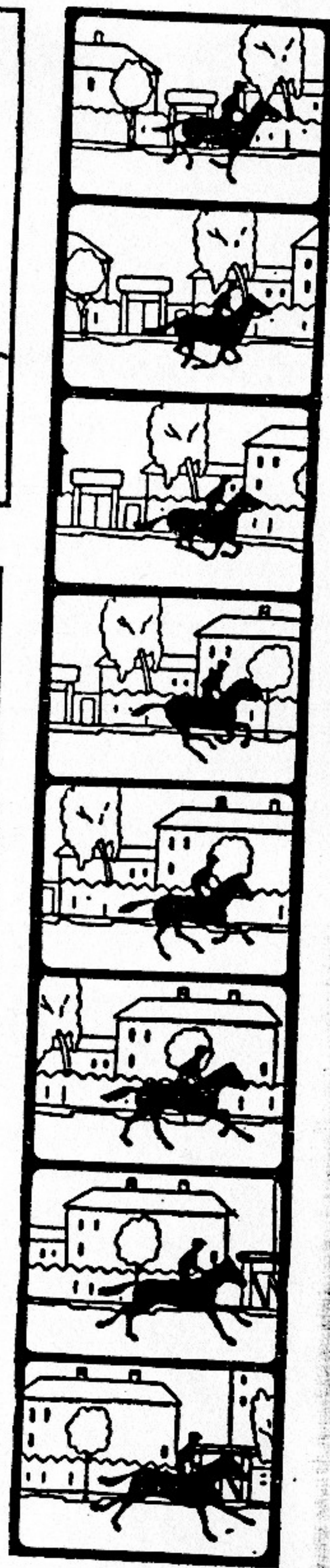


Рис. 150

Кинетика — раздел механики, рассматривающий движение во взаимосвязи со статикой. Заимствуем слово «кинетика» для определения композиции кинематографического кадра. Поскольку в кинокадре происходит движение и статика во взаимосвязи, действующие люди и актеры живут — сидят, двигаются, ходят, лежат и т. п., — то мы можем назвать композицию кинокадра кинетической в отличие от статической живописной композиции.

Основа композиции кинокадра — правдивая передача действительности. Мы так или иначе компоуем кадр не потому, что ищем интересную, выразительную композицию, а потому, что та или иная композиция наиболее верно, четко и выразительно показывает зрителю правдивую жизнь образов.

Кинокадры в фильме не существуют сами по себе. Их композиционные структуры скрещиваются, соединяются, сочетаются в монтаже. Поэтому, компоуя кадр, необходимо думать и о тех кадрах, с которыми он, возможно, будет соединен.

Учитывайте при съемке композицию кадра

Учитывать при съемке композицию кадра необходимо для того, чтобы обеспечить где надо плавные переходы (соединение планов по родственным, похожим, композиционным построениям), а где надо — резкие, акцентные монтажные переходы (соединение планов по разнородным или противоположным композиционным построениям).

Вот почему мы объяснили, как определять схемы композиционных построений кадров, и рекомендовали изучать композицию.

Представим себе, что мы имеем четыре кадра абсолютно одинакового смыслового значения. Это — лица четырех людей, внимательно смотрящих в камеру. Их нужно монтажно соединить, но они все композиционно сняты по-разному. Каждый кадр отличается от другого. Одно лицо — посередине, другое — справа сбоку, третье — только немного сдвинуто в правый край, четвертое — сдвинуто влево (рис. 151—154).

Эти кадры можно монтировать двумя способами. Во-первых, спокойным монтажом путем плавного, незаметного перехода от куска к куску и, во-вторых, резким монтажом, когда в смысловом отношении нужно, чтобы одно лицо резко сменялось другим. Совершенно очевидно, что при разных задачах будут различные монтажные чередо-

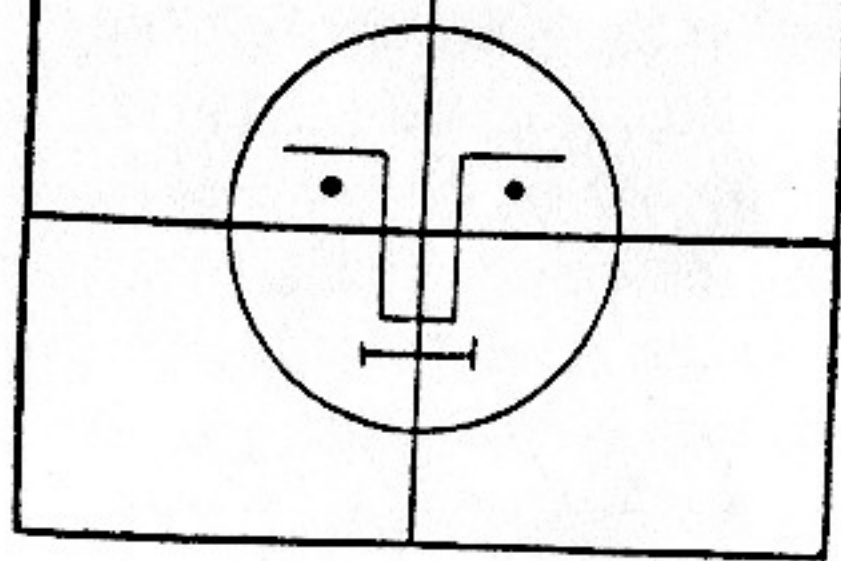


Рис. 151. 1

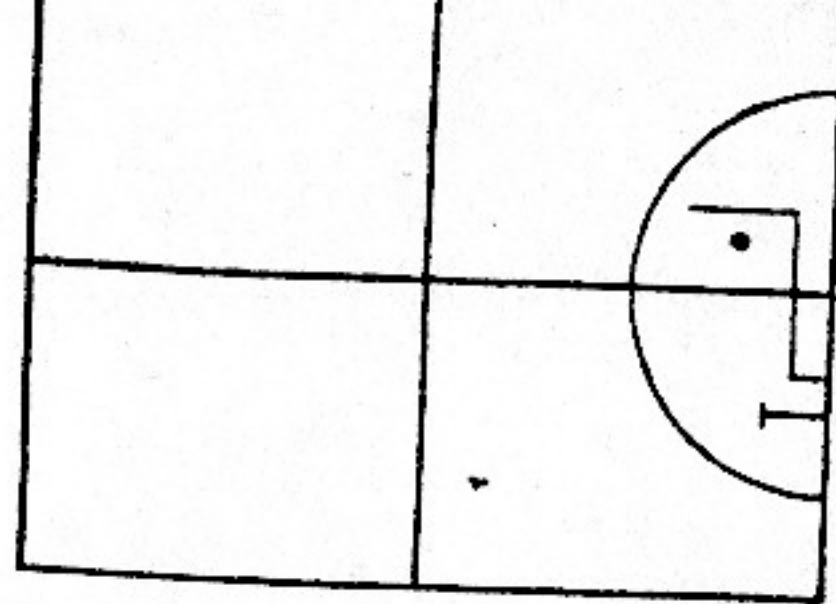


Рис. 152. 2

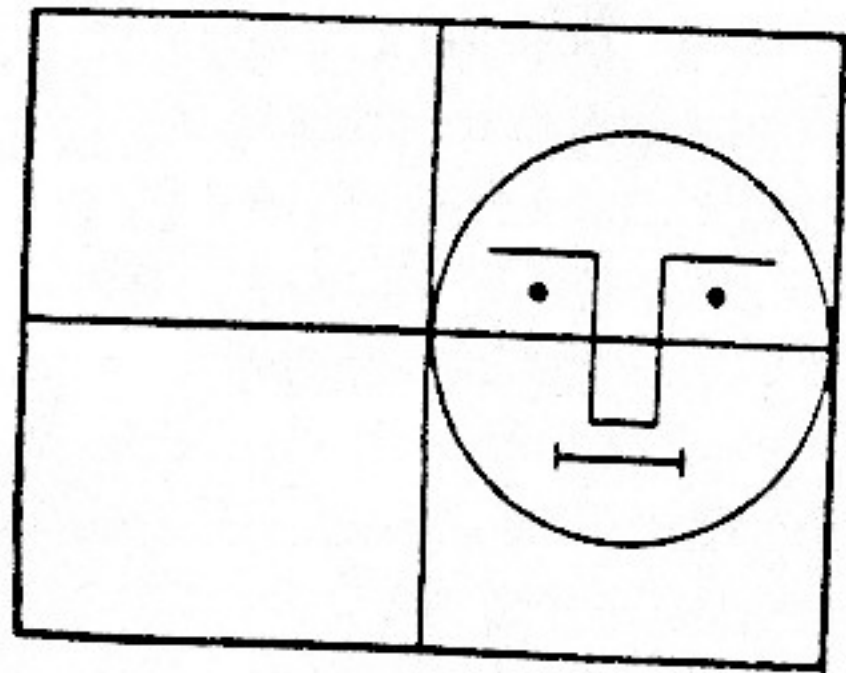


Рис. 153. 3

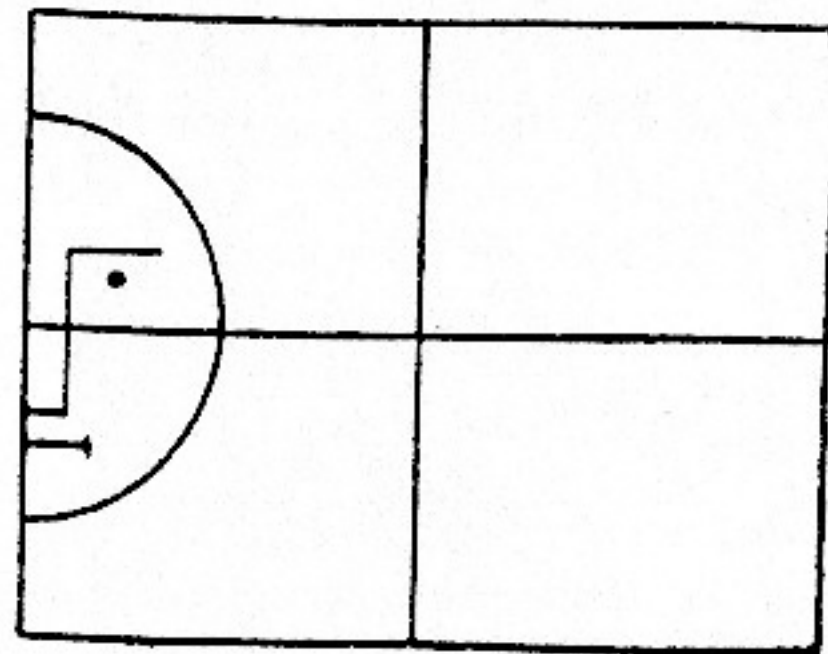


Рис. 154. 4

вания этих лиц. Поставим себе задачей спокойный, незаметный переход от одного плана к другому. Одна из самых лучших комбинаций для спокойного монтажа этих кадров будет 2, 3, 1 и 4.

Учитывайте при съемке свет в кадре, тональность кадра и цвет в кадре. Нельзя при монтаже необоснованно соединять темные кадры со светлыми, кадры, резко освещенные, с освещенными мягко, рассеянным светом, синие в основном — с красными, желтые — с лиловыми и т. д.

Разные по свету, цвету и тону кадры дадут резкий скачок при соединении и воспримутся зрителем или как акцент, или как неестественная, неправдивая передача действия. Для создания необходимого монтажного акцента пользуйтесь резкими укрупнениями, а также композиционными, световыми, цветовыми и тональными несовпадениями.

Чувство меры — одно из главных качеств художника.

Для того чтобы лучше разбираться в значении тона, света и цвета для композиции и монтажа фильма, то есть для того, чтобы лучше понять сущность кинематографической композиции, давайте хотя бы в общих чертах, примитивно разберемся в вопросах тона, света и цвета в кино.

Что такое тон в фотографии?

В черно-белом кино мы не имеем цветового изображения. Если наш фильм не цветной, кадры кинокартины передают цвета объектов соотношениями тонов. Кадры бывают различны как по своей общей тональности, так и по тональной гамме внутри кадра. Влияние тона на восприятие зрителя огромно. Приведем известный вам, вероятно, пример обмана зрения (рис. 155 и 156).

Круг на черном поле Б кажется больше, чем на белом поле А. На деле круги одинаковы. Белый круг на поле Б кажется ярче, чем поле А той же белизны. Из этого примера должно быть ясно влияние тона на объем объектов в кадре. Мы говорим об отдельных фотографиях, кадрах, картинах:

«Какие светлые, радостные тона!»

«Какие мрачные, темные тона!»

«Какие нежные тона!»

«Какие приятные переходы тонов!» (Рис. 157—161.)

Тональность кадра придает ему соответствующую «окраску», настроение; тональность нельзя отрывать от содержания.

Верно найденная тональность кадра создает на экране впечатление света, широты, радости, чистоты, ясности; или мрачности, приглушенности, суровости; или четкости, резкости и т. д.

На рис. 162—164 сняты одни и те же объекты, а тональные соотношения объектов в каждом кадре изменены.

Вы видите, что эти кадры отличаются друг от друга.

Режиссер и оператор должны внимательно следить на съемке за соотношением тонов в кадре. Необходимо помнить, что снять в одном кадре и темное и светлое так,

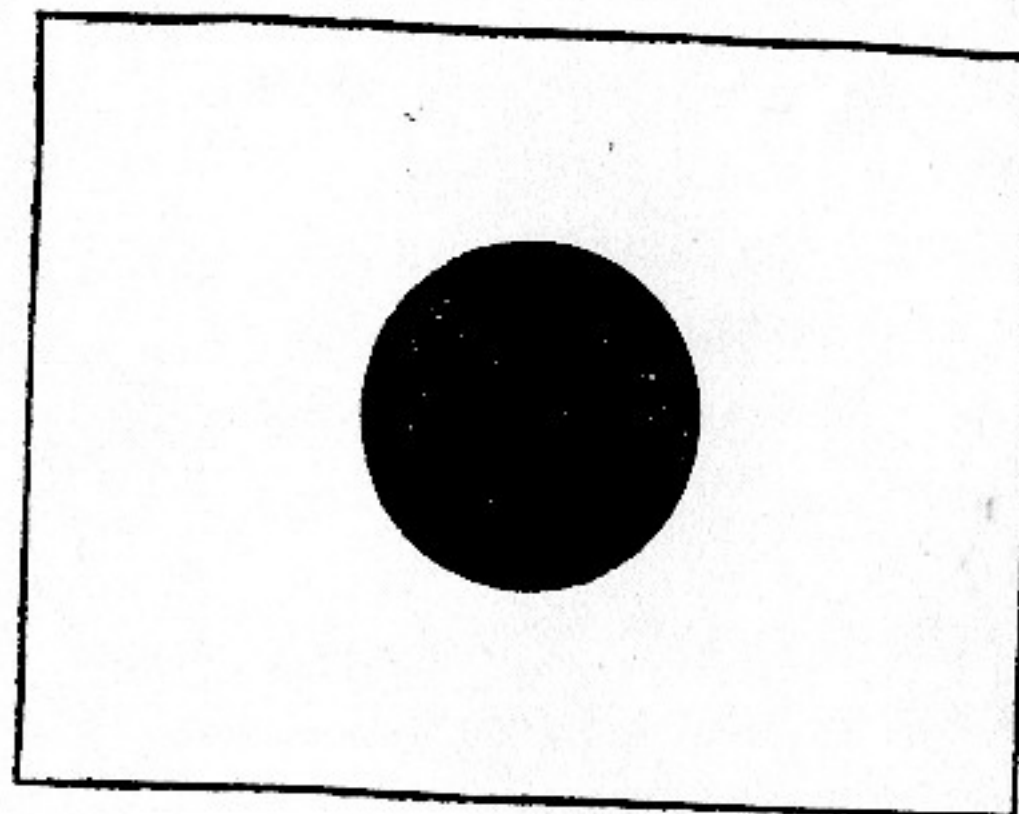


Рис. 155. А

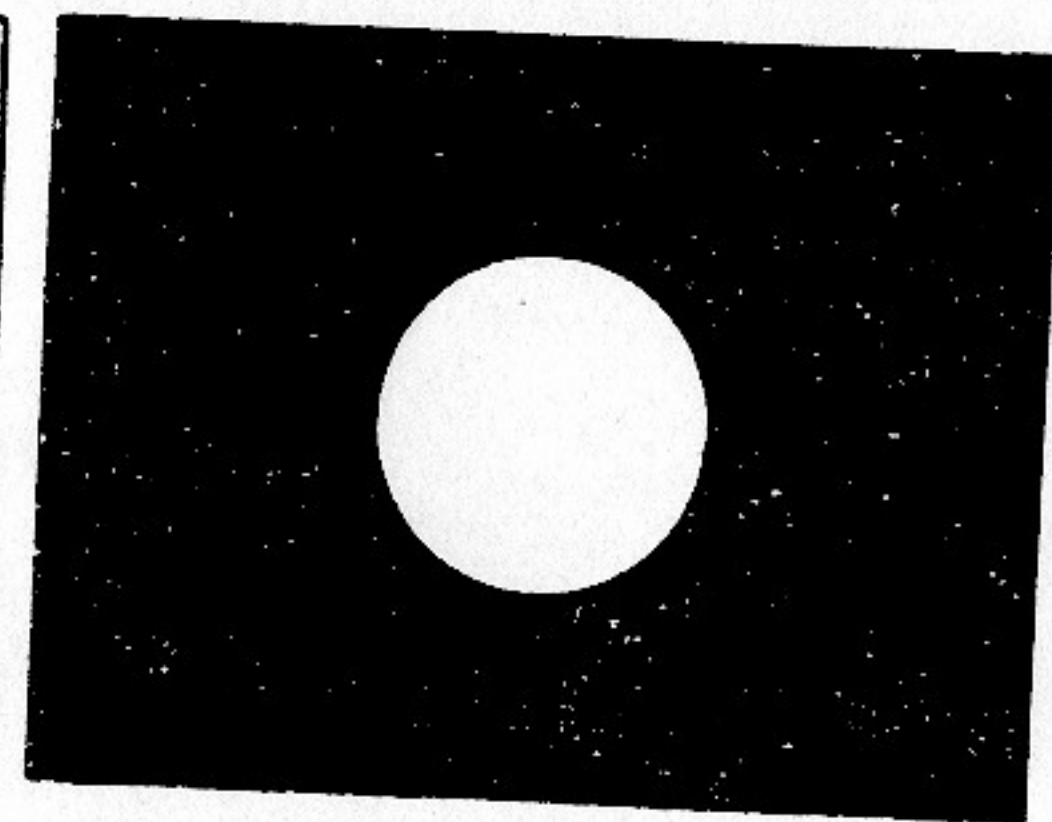


Рис. 156. Б



Рис. 157. Кадр светлый по тону

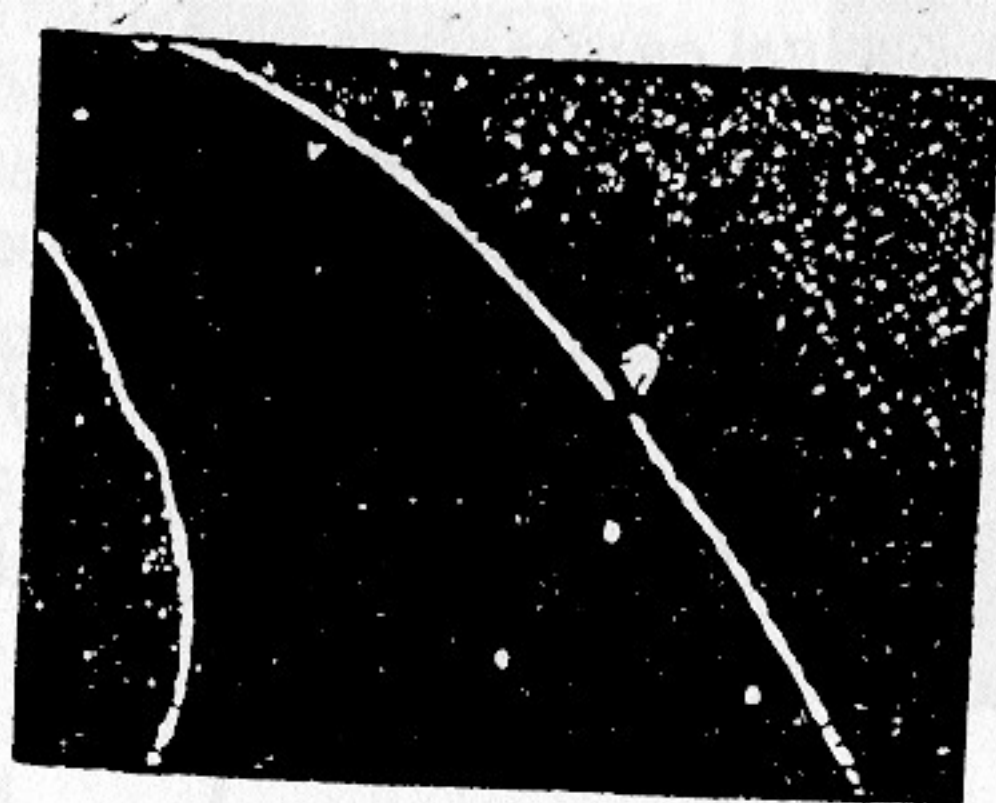


Рис. 158. Кадр темный по тону

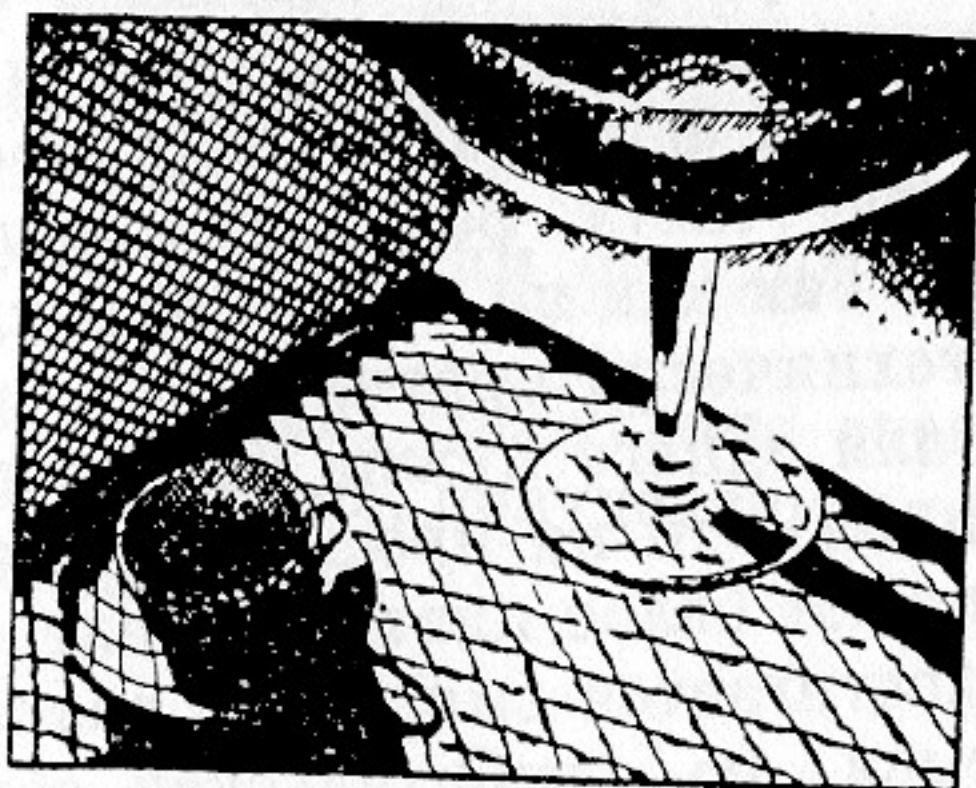


Рис. 159. Кадр контрастный по тону



Рис. 160. Кадр с мягкими переходами тонов



Рис. 161. В кадре переходы тонов создают перспективу

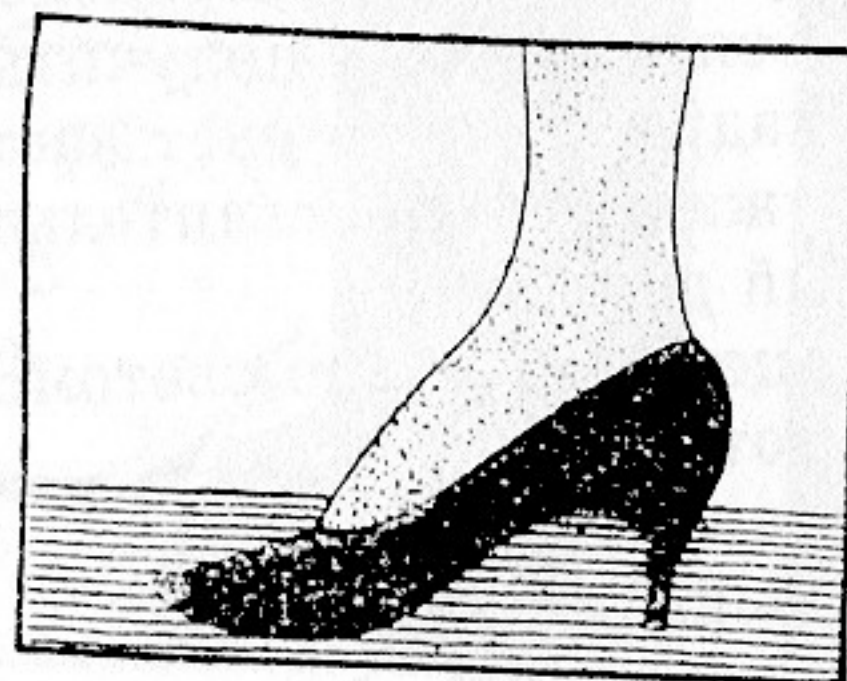


Рис. 162

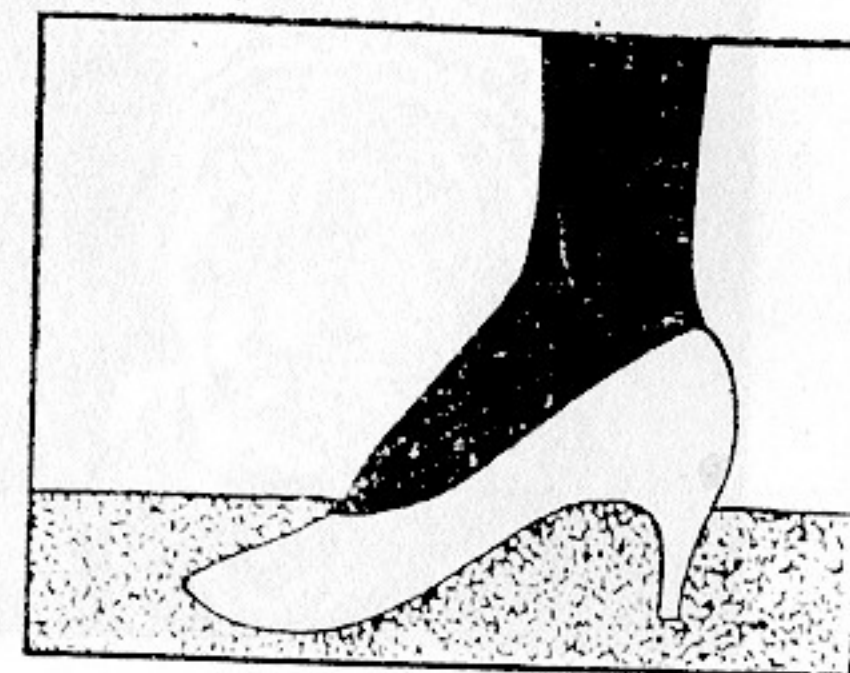


Рис. 163



Рис. 164

чтобы сохранить естественное соотношение тонов, иногда бывает очень трудно.

Вот почему важно устанавливать тональности грима (если им пользуются), костюмов, реквизита, декораций и т. п.

Если вы бывали на профессиональных киносъемках, то заметили, что часто белье, скатерти, занавески и прочее бывают окрашены в желтый (кремовый) или голубой цвет (при черно-белой, не цветной съемке). Это делается для того, чтобы уничтожить резкий контраст между белыми и темными тонами в изображении. (Белый воротничок может получиться на экране как чрезмерно светлое пятно по отношению к тонам всего окружающего, но надо бояться «перекрасить» белое — оно может получиться на экране и грязным.)

Свет

Свет — основа фотографии («фотография» — светопись).

Свет определяет цвет, тон, форму, рисунок и фактуру (характер поверхности) объектов.

Без достаточной освещенности технически невозможно заснять кинокадр.

Без правильного распределения света на снимаемых в кадре объектах нельзя получить выразительного художественного кадра. Разный свет заставляет нас по-разному видеть окружающую действительность:

- «Серый день...»
- «Солнце все озарило светом...»
- «Темнота...»
- «Фонтан света...»
- «Лунный свет...»
- «Рябь искрилась...»
- «Солнечные блики...»
- «Отражение...»

На рис. 165 луч света упал на предметы.

Свет выявляет фактуру предметов, их поверхность (глянец, матовость, шероховатость, вышуклость).

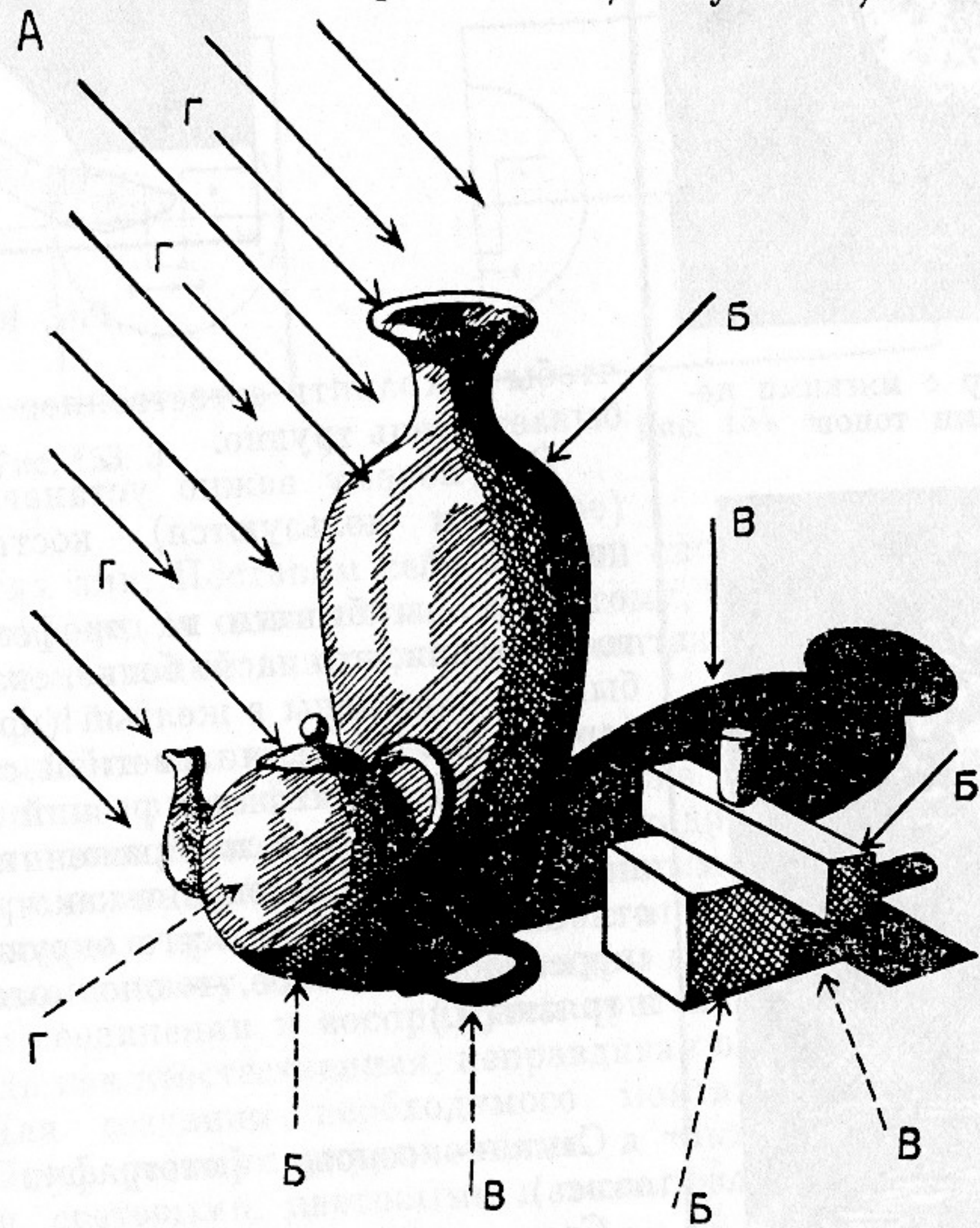


Рис. 165. А — свет; Б — тени на предметах (собственные); В — тени на предметах падающие; Г — блики (свет усиливается на блестящих поверхностях)

Рефлекс и полутени

Объекты отражают от себя свет и освещают этим светом другие объекты. Такой свет называется рефлексом.

Тени не всегда сплошь черны. При внимательном рассмотрении теней мы увидим в них свои градации тонов, свои темные и светлые места.

На рис. 166 видно, что тени бывают не сплошь черными, а имеют в себе определенную градацию тонов от самого темного до светлого, то есть полутени и рефлексы.

Вы снимали двух женщин: одну — в черном бархатном платье, а другую — в шелковом белом. Правильная передача материалов обоих платьев и будет заключаться в сохранении на фотографии (в кадре на экране) всей гаммы переходов (света, рефлексов, полутеней, теней) в обоих платьях. Так как не всякая пленка позволит одновременно снять технически правильно и черный бархат и белый шелк (для одного нужна большая, для другого маленькая экспозиция), то на профессиональных киносъемках часто окрашивают белое платье в желтоватый или голубой цвет, чем и достигается смягчение разницы в тональностях.

Съемка на любительской обратной пленке требует особого внимания, потому что обратимая пленка обладает гораздо меньшей шириной тоновоспроизведения в сравне-

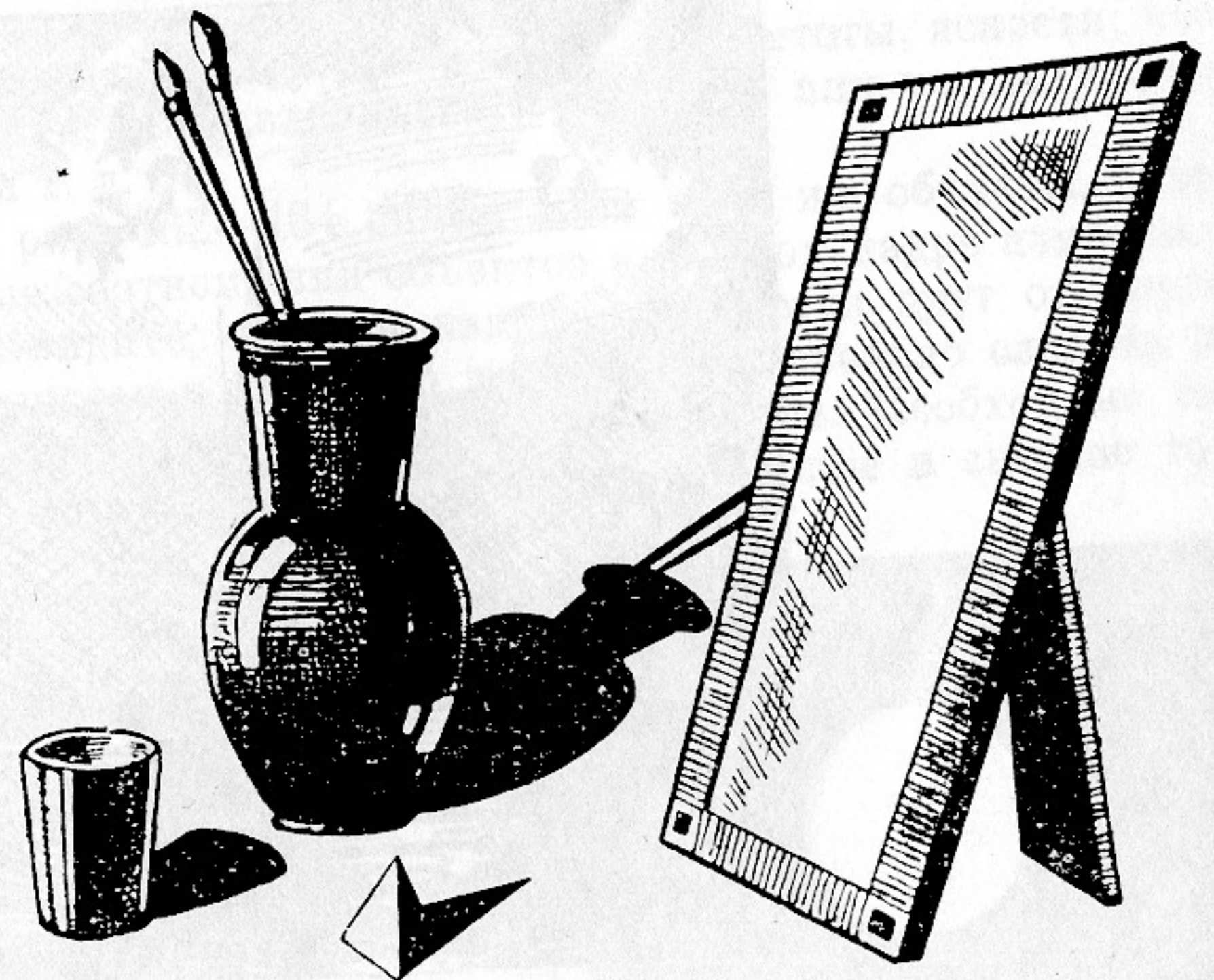


Рис. 166

нии с обычной пленкой. Вообще и любительские киносъемки лучше производить на негативе, небольшие недостатки которого в экспозиции могут быть исправлены при печати.

Рассеянный свет

Объекты почти не дают теней и приобретают мягкие очертания, если они освещены рассеянным светом, например, в пасмурный день. Если вам необходим по содержанию рассеянный свет, его не надо бояться, а следует применять в соответствии с заданием.

На производстве операторы в погоне за рельефной фотографией часто снимают натуру только при солнце. Это не всегда правильно. Так же нередко профессиональные режиссеры снимают натуру картины только в плохую, серую погоду и достигают этим определенного художественного эффекта.

Есть лица людей, требующие специально мягкого света, так же как и лица, получающиеся более выразительными при резком свете.

Резкий свет

В солнечный день объекты приобретают особую рельефность, выпуклость. То же самое происходит и в комнате с ярким солнечным или с определенно направленным искусственным светом.

Направленный резкий свет также должен быть применен в кадре в зависимости от задачи, от содержания кадра. Солнечный или направленный искусственный свет может создать в кадре излишнюю контрастность тонов; в таких случаях свет должен быть соответствующим образом смягчен.

Направление света

При выявлении формы, фактуры и рисунка объектов играет исключительную роль правильный выбор направления света (рис. 167, 168, 169, 170, 171).

Задний свет обрисовывает контуры объекта и называется «контражур».

Комбинированный свет

Свет спереди дает плоское изображение, формы объекта не выступают отчетливо. Боковой свет, деля объект на освещенную и теневую половины, хорошо выявляет форму и фактуру объекта (однако теневая сторона объекта при



Рис. 167. Объект освещен прямо



Рис. 168. Объект освещен сбоку



Рис. 169. Объект освещен сзади



Рис. 170. Объект освещен снизу



Рис. 171. Объект освещен сверху

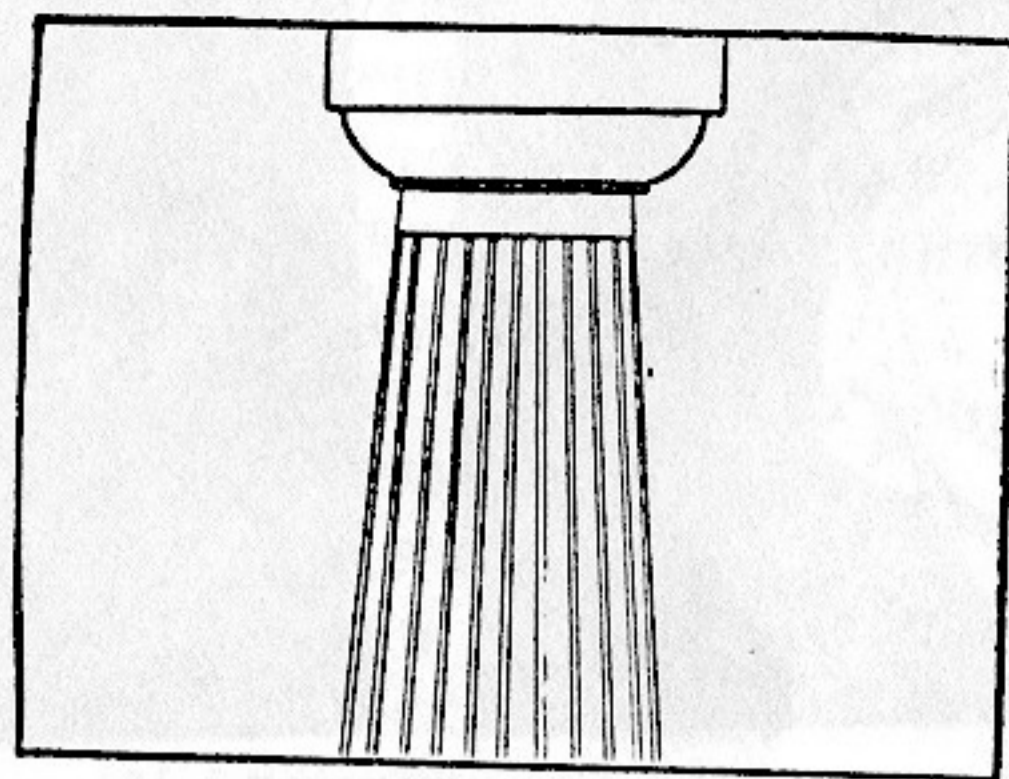


Рис. 172

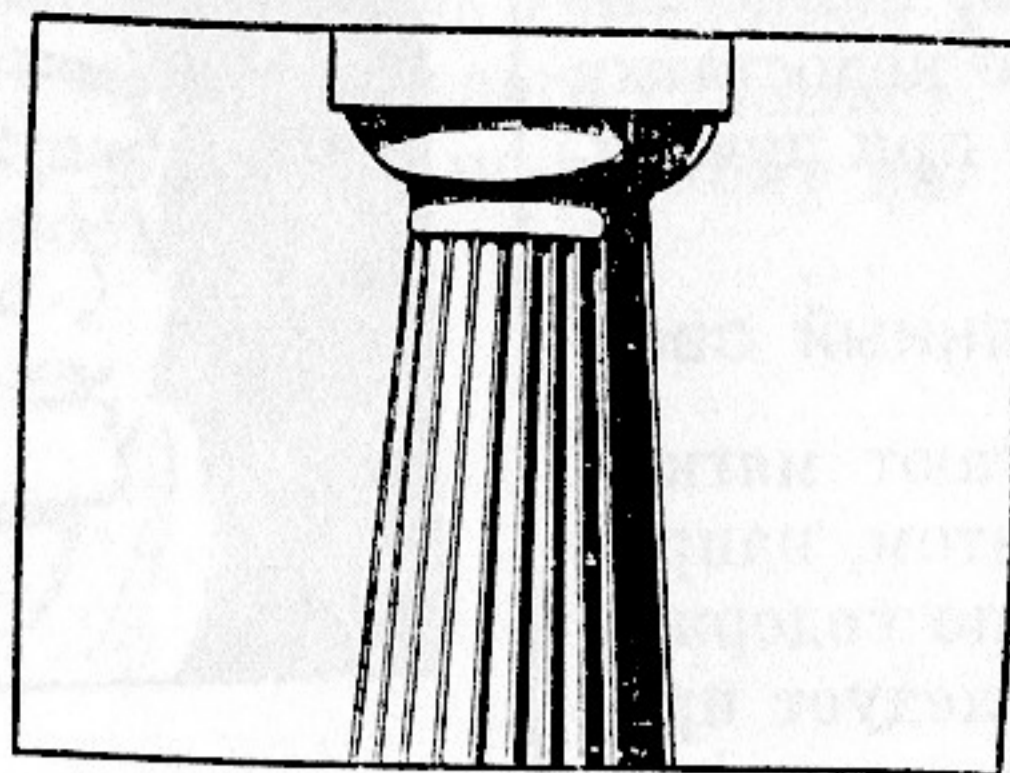


Рис. 173

этом плохо видна). Контражурный свет определяет рисунок объекта, характер его силуэта. Нижний свет придает необычность изображению, освещает места, на которые в жизни большей частью падают тени и полутени. (Человек у костра или камина освещается нижним светом.) Свет сверху, не смягченный рефlekсами и полутенями, также часто воспринимается как необычный, как и свет снизу, и обязательно требует оправдания (указания на источник света).

Для того чтобы при съемке получить художественное изображение объекта или объектов, необходимо их освещать комбинированным светом (в зависимости от задачи съемки).

Комбинированный свет дает возможность смягчить сильные тени и выявлять в объекте необходимое вам по заданию.

Свет выявляет форму и фактуру.

На рис. 172 колонна получилась плоской, потому что она освещена прямым (лобовым) светом.

На рис. 173 колонна освещена комбинированным светом, и ее форма стала отчетливой.

Неправильно направленный свет может изменить или исказить форму и фактуру объектов съемки (лиц, фигур, предметов).

Свет и тень как элементы композиции

Приведенные иллюстрированные примеры (рис. 174—176) наглядно показывают, почему свет и тень являются элементами композиции.

Компонуя кадр, надо учитывать не только размещение объектов в кадре, но и характер освещенности их — свет, тени, тональность.

Цвет

О цвете в кино написано еще чрезвычайно мало. Накопленный опыт, к сожалению, пока еще никем не обобщен, поэтому мы коснемся цветных киносъемок в общих чертах.

Если в черно-белом кино все многообразие жизненных красок передается тоном изображения, то в цветном кино соотношения цветов определяются как цветовая гамма.

Соотношение цветов в кадре — цветовая гамма.

Гамма может быть светлой, темной, холодной и теплой.

Светлая гамма — решение кадра в светлых тонах.

Темная гамма — решение кадра в темных тонах.

Холодная — решение кадра в голубых и синих тонах (преобладание их).

Теплая — решение кадра в желтых, оранжевых и красных тонах (преобладание их).

Лиловые и зеленые тона обыкновенно являются составными элементами определенной гаммы и в различных случаях относятся к холодным или теплым.

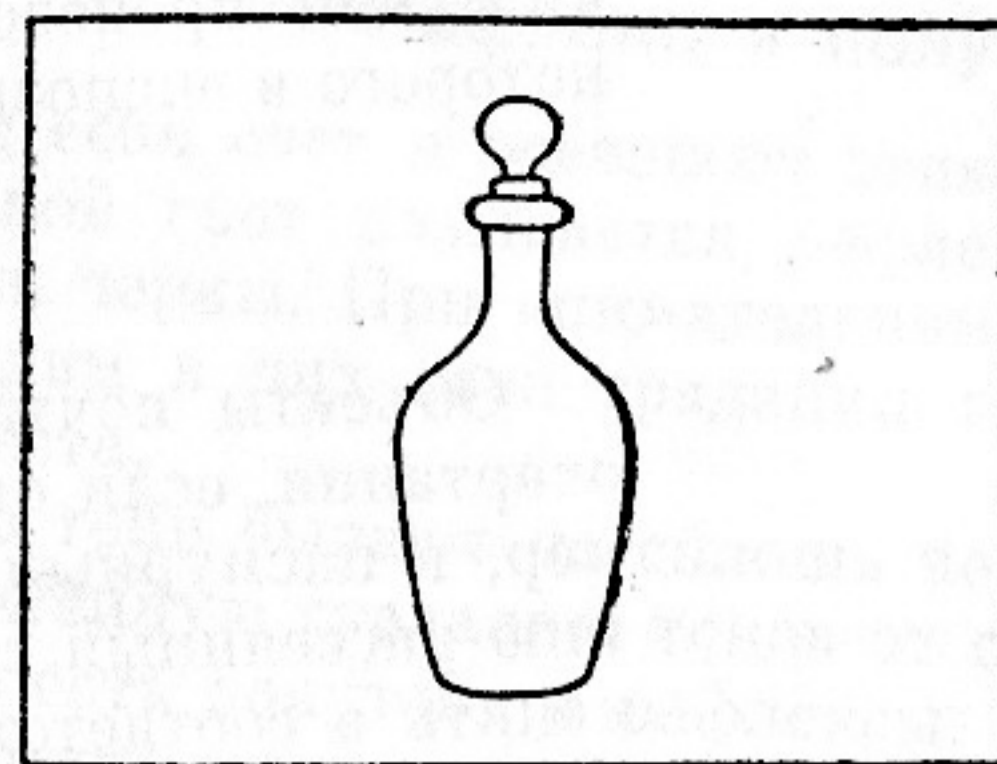


Рис. 174. В кадре графин на столе, освещенный прямо

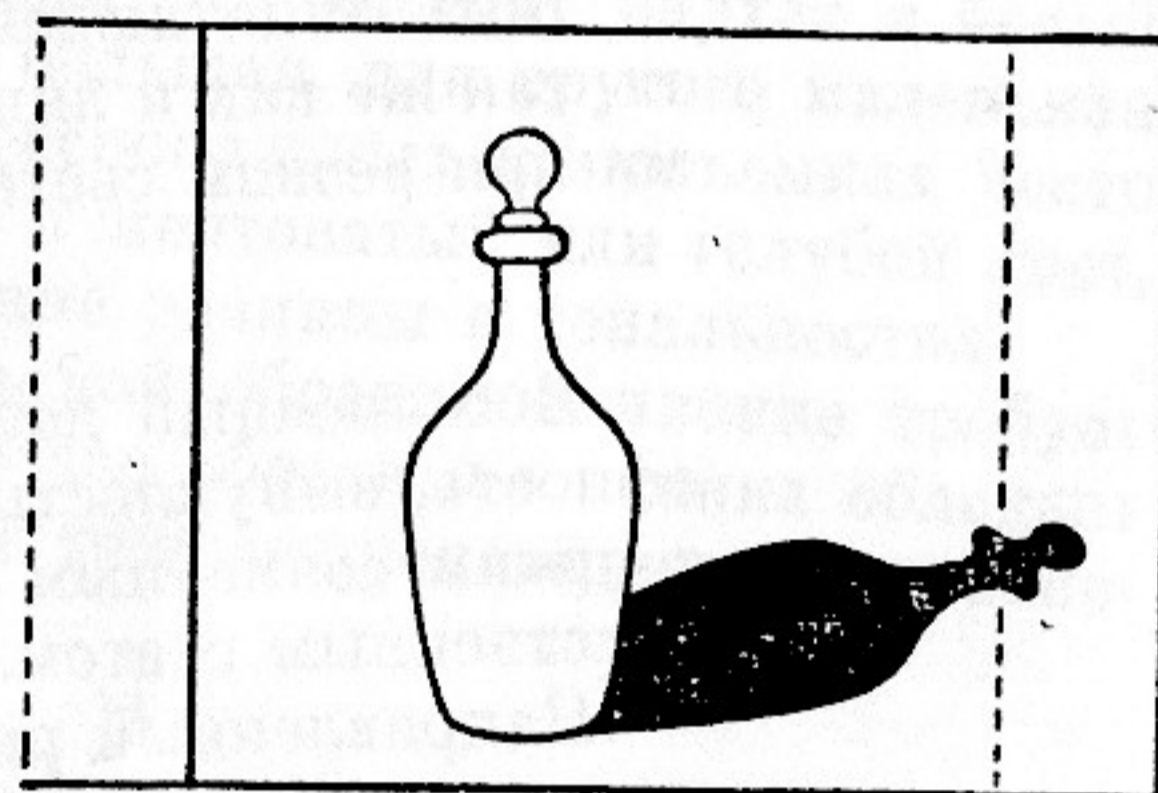


Рис. 175. Тот же кадр. Меняем направление света

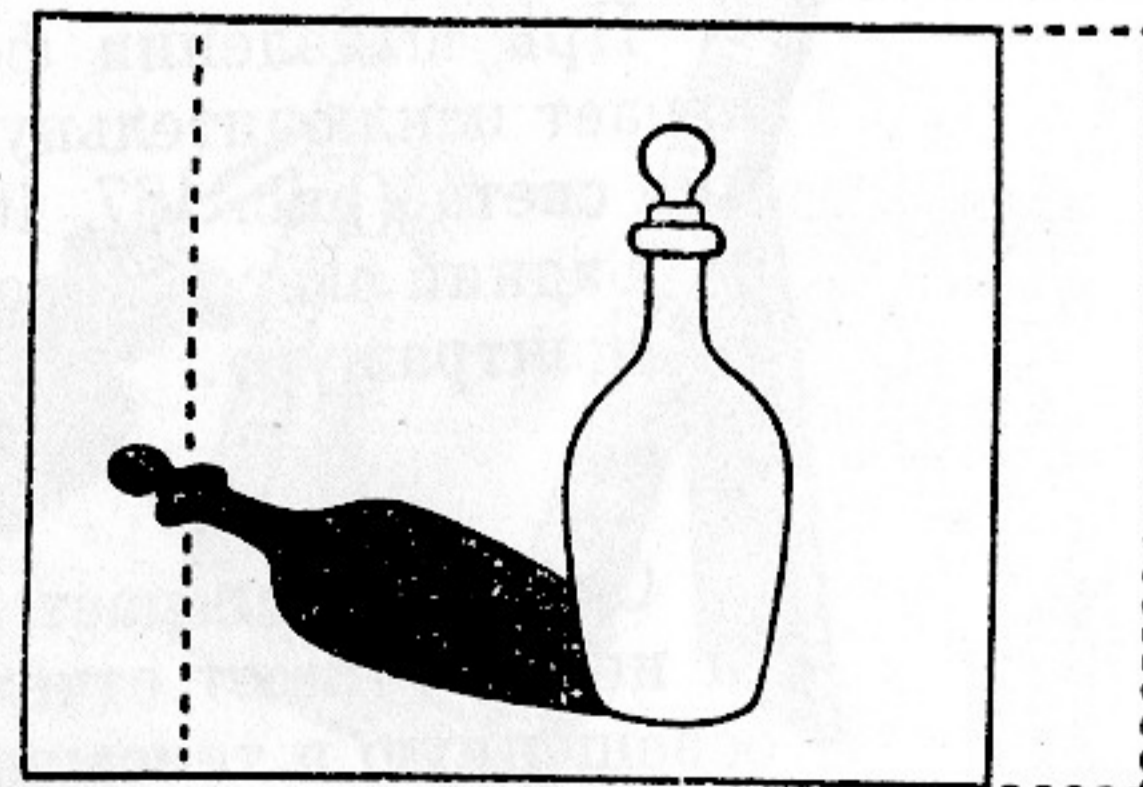


Рис. 176. Тот же кадр. Снова меняем направление света

Кадр в серо-сине-лиловых тонах — ближе к холодному; в зелено-синих тонах — тоже; в зелено-желтых — ближе к теплему; в лилово-красно-оранжевых — тоже.

Все, что связано в какой-то степени с цветом льда, снега, воды, тумана, передается холодной гаммой.

Все, что связано в какой-то степени (прямо или косвенно) с солнечным светом, с цветом огня, передается теплой гаммой.

При съемке кроме учета линейной композиции кадра (по рисунку) необходим также учет цвета в кадре, его основной (преобладающей) гаммы.

Разные по цветовой гамме кадры дадут резкий скачок при соединении и воспримутся с экрана или как акцент, или как неестественная, неприятная и неправдивая передача изображения. С другой стороны, для создания необходимого цветового монтажного акцента пользуйтесь умышленными несоответствиями — противопоставлениями полярных и дополнительных цветов.

Работая с цветом, помните, что настоящее художественное «цветовое» (термин С. М. Эйзенштейна) кино — это не цветные картинки, а сознательное использование соотношения цветов в кадре и в монтаже.

Апельсин на зеленой траве и небесный свод — это отношение разного количества оранжевого, зеленого и голубого цвета, а не раскрашенные апельсин, трава и небо.

Монтажный учет цвета в его взаимосвязи (отношениях цветов) — это включение цветового видения в драматургическую ткань фильма.

Цвет, как и музыка, может (и должен) воздействовать на зрителя как сильнейший драматургический элемент.

Непревзойденным до сих пор примером драматургического использования цвета в кино является картина С. М. Эйзенштейна «Иван Грозный» (вторая серия).

Очень рекомендуем вам посмотреть этот фильм и прочесть письмо Эйзенштейна по вопросам цвета в кино, адресованное автору настоящей книги (С. М. Эйзенштейн, Избранные произведения в 6-ти томах, т. 3, М., «Искусство», 1964). Также рекомендуем прочесть в этом же томе статьи, помещенные в разделе «Цвет», и работу «Монтаж, 1938», опубликованную во втором томе.

Монтажная съемка изображения в сцене

Нам с вами в любительской киностудии надо снять сцену. ...Утро. Молодой инженер ждет приезда своего друга — товарища по вузу. Открывается дверь. Входит друг с чемоданом. Молодые люди очень давно не виделись. Объятия, поцелуй.

Друзья усаживаются за стол. Начинаются взаимные расспросы и воспоминания — друзьям так много надо рассказать о своей жизни, работе, впечатлениях. Увлеченные рассказами и воспоминаниями, они не замечают, как быстро идет время, — часы показывают семь. Инженер опаздывает на завод. Он начинает искать пиджак, шляпу, портфель. Друг помогает ему уложить в портфель нужные книги.

Инженер еще раз обнимает друга и поспешно уходит, оставив его в комнате.

Определим развитие сюжета.

1. Утро, ожидание.
2. Радостная встреча.
3. Разговор друзей.
4. Опоздал! (инженер — «скорее на работу!», друг — «поскорее помочь товарищу!»).

Место действия определено или декорация для съемки сцены уже построена.

На рис. 177 план декорации. Актеры (или любители) сретировали сцену; как они двигаются в декорации, какова их мизансцена, показано на рис. 178 и 179.

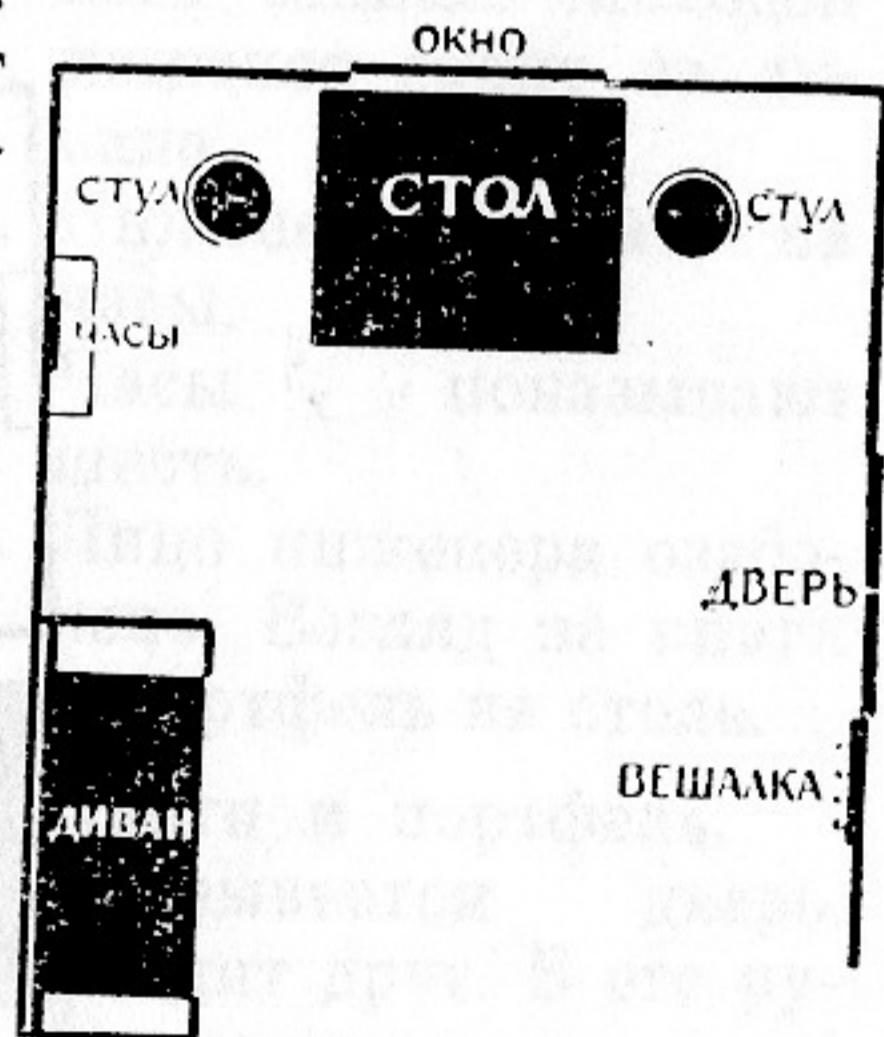


Рис. 177

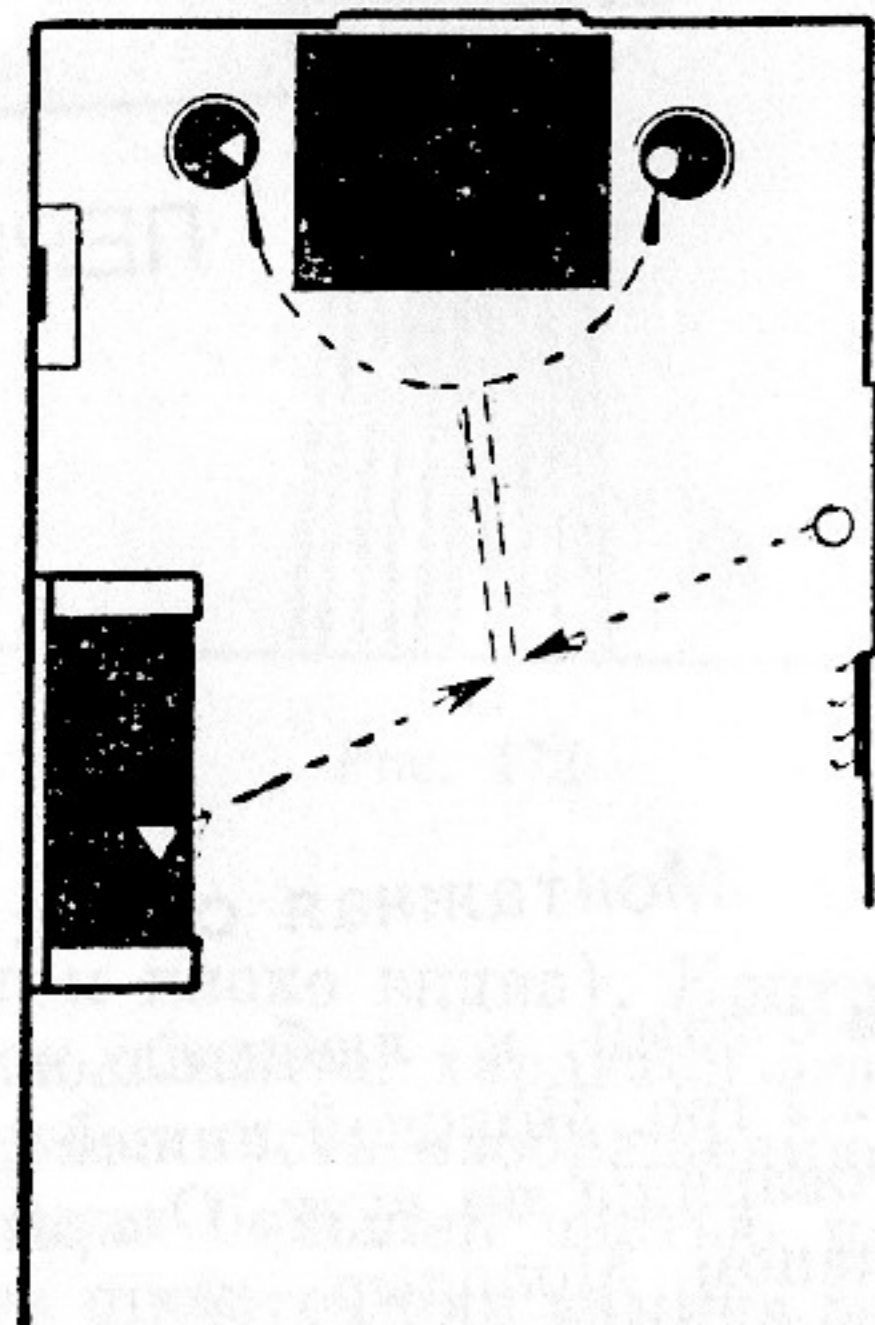


Рис. 178

Давайте снимать
Сцена срепетирована. Но снимать еще нельзя.
Если вам надо снять эту сцену только с одной точки зрения аппарата — общим планом, то съемку произвести можно. Но так как содержание данной сцены можно ясно и хорошо передать только в монтажном изложении — путем съемки разными планами, — сцену снимать без разработанного монтажного сценария нельзя.

Разрабатывая сценарий сцены, мы одновременно учимся писать режиссерский (монтажный) сценарий фильма, так как последний является последовательным изложением сцен, из которых и будет состоять ваш фильм.

Снимая сцену (или разрабатывая монтажный сценарий сцены), надо определить, откуда лучше всего видна вся сцена общим планом.

Это будет главная точка съемки — генеральное направление, которому должны подчиняться все остальные съемочные точки данной сцены. (Важность определения и соблюдения «генерального направления» в съемке вы узнаете несколько ниже.)

Самая простая точка съемки общего плана всей данной сцены показана на рис. 180.

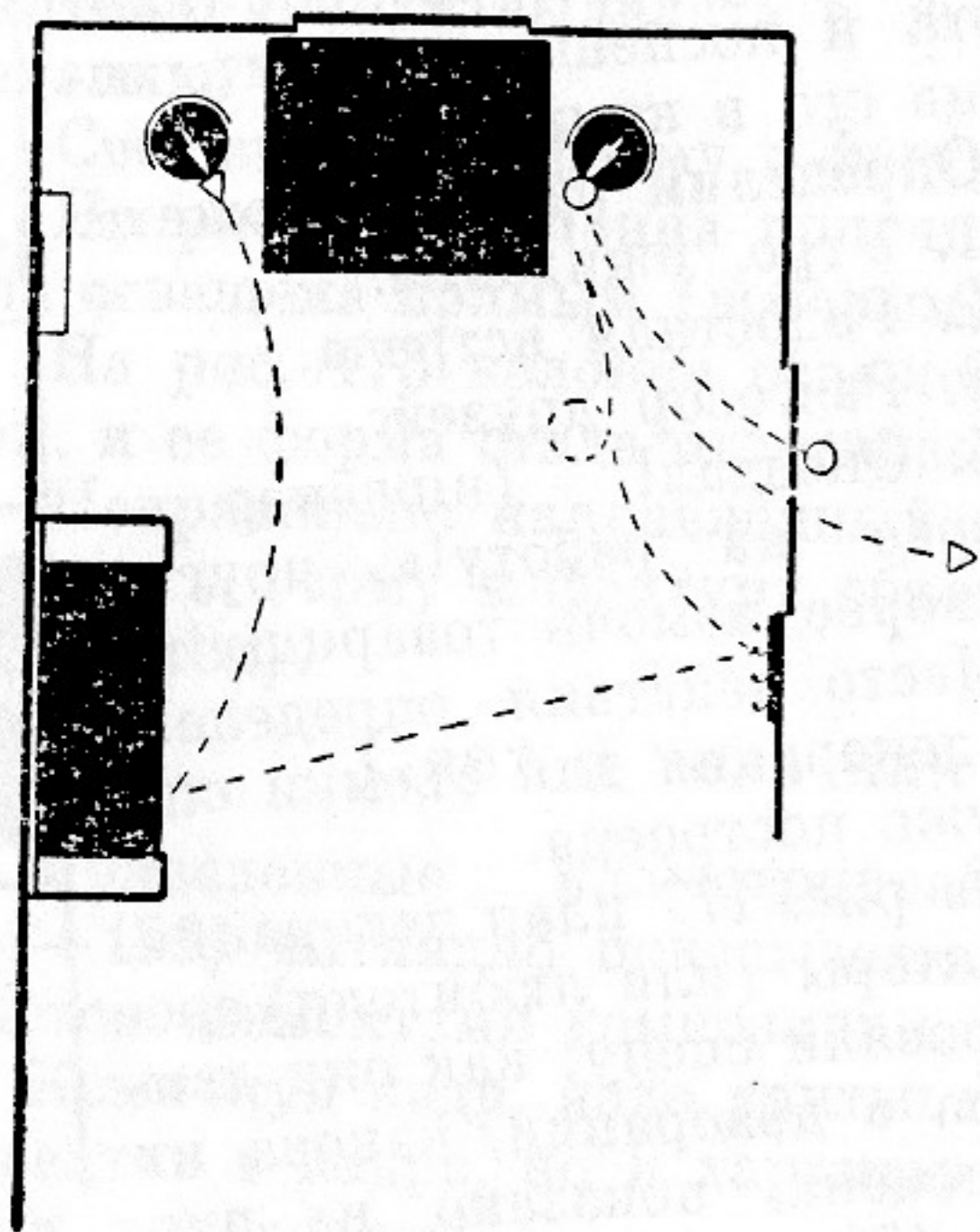


Рис. 179

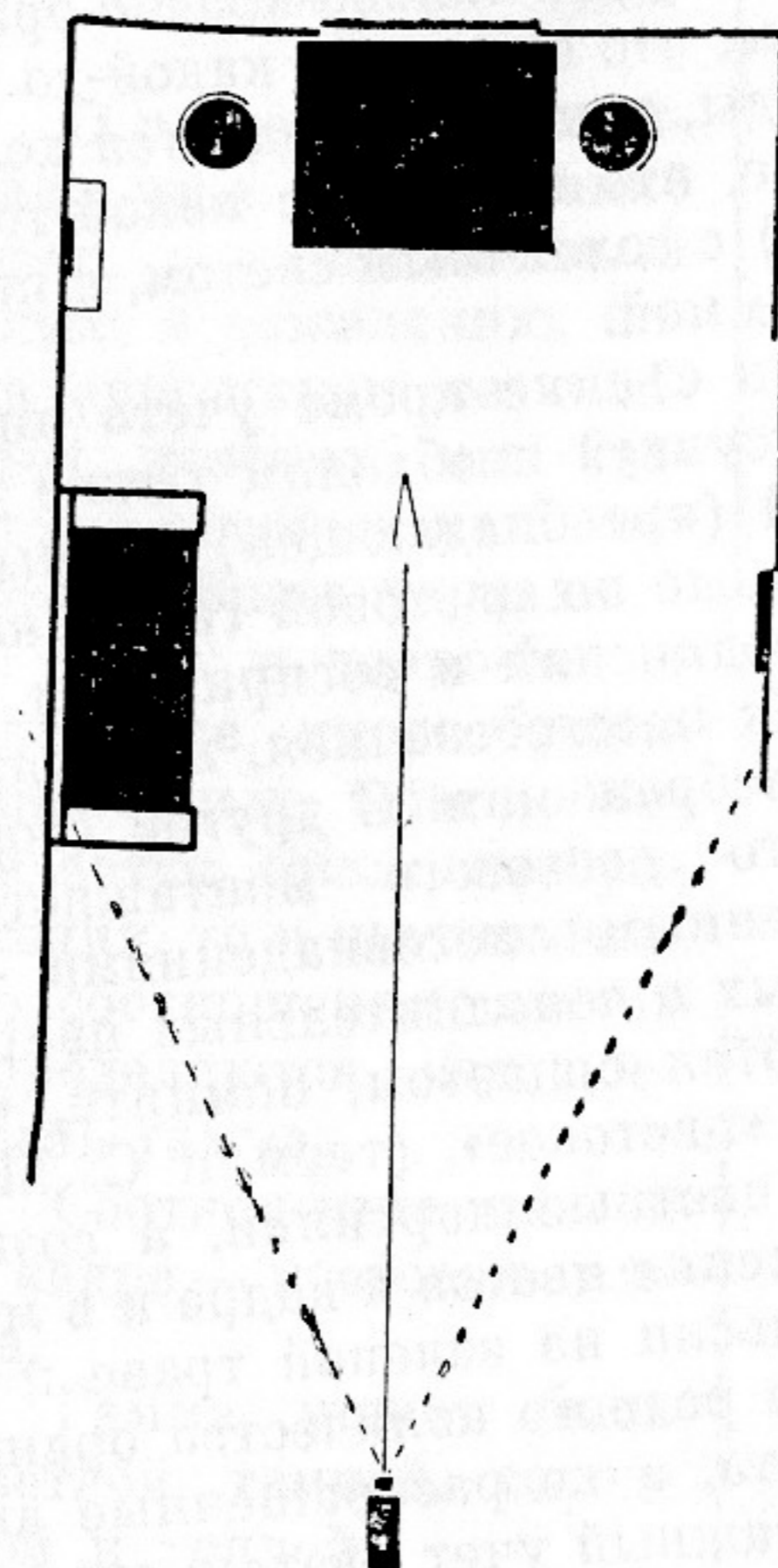


Рис. 180

Несмотря на то, что с этой точки зрения видно все действие, недостатком ее является съемка «в лоб», которая даст нам не выразительную перспективу комнаты, а ее «лобовое» расположение: кадр у нас получится похожим на театральный павильон, театральную декорацию. Такая точка съемки экрана невыгодна — плоская, неперспективна. Поэтому лучшим направлением для съемки сцены будет точка, расположенная левее или правее выбранной нами. Но если мы поставим аппарат правее, то приход друга и уход инженера не попадут в кадр (рис. 181).

Следовательно, лучше поставить ваш аппарат слева, и тогда в кадре поместится все

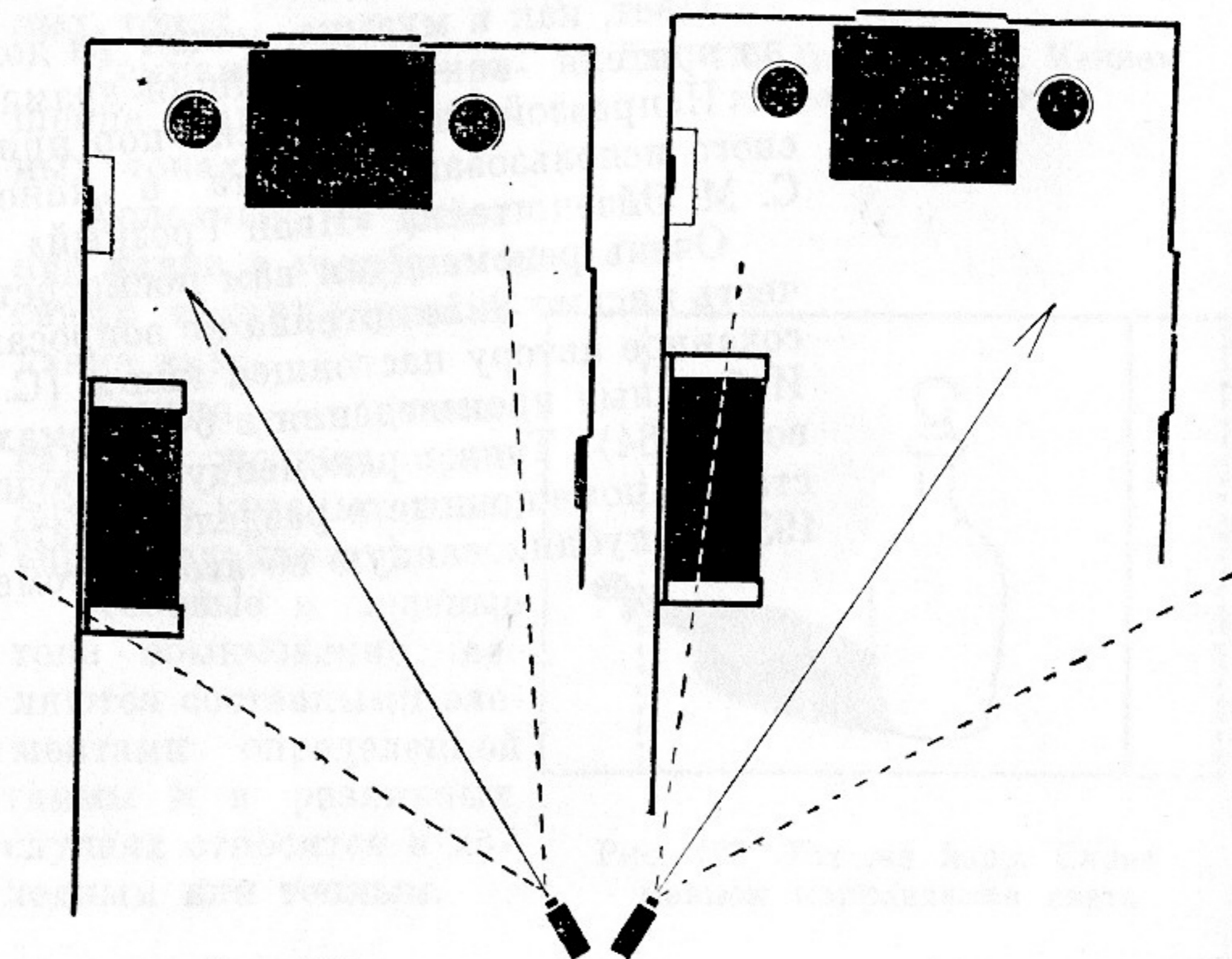


Рис. 181

Рис. 182

действие и изображение не будет восприниматься вами плоским (рис. 182).

Воспользуемся вертикальной и горизонтальной панорамой, чтобы окончательно уточнить кадр.

Посмотрим в аппарат

В кадре видны все действия наших друзей. Из этой сцены надо выделить ряд деталей: местами следует показать действие ближе — средними и крупными планами.

Для этого нужно определить последовательность кадров, составляющих сцену, то есть написать монтажный сценарий сцены. Будем «списывать» монтажный сценарий прямо с действий наших друзей — так будет нагляднее, виднее, какими планами снимать отдельные моменты.

Если вам необходимо списать текст из книги, то вы, вероятно, будете его переписывать по фразам, от точки до точки, сохраняя внутри фраз знаки препинания. Иначе вы запутаетесь. Так и в монтаже существуют свои знаки препинания и монтажные фразы.

Что такое монтажная фраза?

Как в литературном произведении действие, поступки героев, мысль автора и т. д. выражаются рядом фраз, так и изложение разными планами кинодействия строится монтажными фразами. Монтажная фраза зависит от задачи снимаемого куска, но каждая задача может быть выражена одной или несколькими монтажными фразами.

Монтажная фраза — это несколько кадров (ряд «кадропланов»), выражающих законченное действие, являющееся составным элементом снимаемого куска или сцены.

Например, усталый после работы человек входит в комнату, усаживается за стол, начинает писать письмо, но постепенно засыпает. «Человек входит в комнату», «усаживается за стол», «пишет письмо», «постепенно засыпает» — можно снять несколькими планами. Смонтировав эту сцену, мы получим ряд монтажных фраз, большей частью соответствующих сценарным задачам кусков. Так, «постепенно засыпает» можно снять несколькими монтажными фразами. Для этого действие «постепенно засыпает» будет разбито на ряд составляющих его монтажных (смысловых) элементов.

А. «Письмо не пишется»: 1) перо падает из рук, 2) глаза слипаются, 3) голова клонится к столу.

Б. «Попытка взять себя в руки»: 1) голова поднимается, 2) руки сжимают виски, 3) человек встает из-за стола, 4) ходит по комнате, 5) снова садится, 6) берет перо.

В. «Засыпание»: 1) голова упала на стол, 2) покатилося перо, 3) перо на полу, 4) вытянулись ноги, 5) человек спит, 6) неоконченное письмо на столе и т. д.

Мы в данном случае разделили задачу «постепенного засыпания» на ряд составляющих ее задач (или подзадач) и каждую из них будем снимать как нечто законченное — рядом монтажных кусков (кадров). Следовательно, наше определение, что монтажная фраза зависит от задачи куска, что каждая задача может быть выражена одной или несколькими монтажными фразами, требует уточнения. Да, одна задача может быть выражена несколькими монтажными фразами, но для этого необходимо задачу разбить на ряд составляющих ее подзадач, совпадающих с монтажными фразами, разрешающими эти подзадачи.

Теперь продолжим нашу основную раскадровку.

Будем определять по действиям наших героев («встреча друзей») и по установленным ранее основным задачам сцены подзадачи и одновременно монтажные куски и монтажные фразы (планы, которыми будут засняты наши монтажные куски, мы определять не будем).

Первая монтажная фраза, совпадающая с задачей «ожидание».

1. Комната. Лучи утреннего солнца. Молодой инженер сидит на диване.
2. Инженер смотрит на часы.
3. Часы показывают шесть.
4. Лицо инженера озабочено. Взгляд на книги и портфель на столе.
5. Книги и портфель.
6. Открывается дверь. Входит друг. В его руках чемодан.
7. Лицо инженера просияло.
8. На лице друга радость встречи.
9. Товарищи бросаются друг к другу.

Вторая монтажная фраза, совпадающая с первой половиной «радостной встречи» (...«бросились друг к другу»).

Третья монтажная фраза, совпадающая со второй половиной «радостной встречи»

(...«дружеское приветствие»).

Четвертая монтажная фраза, совпадающая с задачей «друзья не наговорятся».

Пятая монтажная фраза — начало задачи «опоздал».

Шестая монтажная фраза — продолжение задачи «опоздал».
(инженер — «скорее на завод», друг — «скорее помочь товарищу»).

Мы с вами определили монтажную последовательность показа на экране отдельных моментов действия. В сцене будет 25 монтажных кусков.

Теперь давайте, пользуясь визиром аппарата, поищем съемочные точки для намеченных кусков и одновременно

10. Объятия и поцелуй.
11. Радуется инженер.
12. Радуется друг.
13. Еще объятие и поцелуй.
14. Друзья усаживаются за стол.
15. Начинаются расспросы и ответы.
16. Инженер рассказывает.
17. Друг слушает, потом сам начинает рассказывать.
18. Инженер слушает. Перебивает, продолжает говорить.
19. Друзья увлечены разговором.
20. Часы показывают семь.
21. Инженер вскочил. Поглядел растерянно на часы. Потом на друга.
22. Друг взглянул на часы. Потом на инженера.
23. Инженер бросился к дивану, схватил пиджак.
24. Подбежал к вешалке, взял шляпу.
25. Друг собирает на столе книги. Инженер подбегает к столу, направляется к двери. Инженер еще раз обнимает товарища.

с этим установим количество кадров, которые необходимо нам заснять.

Вы должны помнить, что количество съемочных кадров не всегда равно количеству монтажных кусков, потому что один съемочный кадр может быть разделен при монтаже на два или на несколько монтажных кусков (кадров).

Устанавливаем первый кадр

Мы с вами решили, что наш первый монтажный кусок — «Комната. Молодой инженер сидит на диване». Очевидно, в этом кадре надо показать молодого человека в комнате и всю комнату как «плацдарм» будущего действия. Это будет общий план (рис. 181).

Наиболее выгодная, выразительная точка зрения съемки для общего плана была уже установлена на рис. 182 — так мы и будем снимать. Направление этого общего плана будет нашим генеральным направлением для съемок основных планов сцены; все остальные планы мы будем снимать, придерживаясь этого направления, учитывая его.

Почему необходимо считаться с генеральным направлением в съемке сцены?

Предположим, вам нужно снять двух разговаривающих людей, сидящих в профиль к аппарату (рис. 183).

Вы сняли первый кусок — средний план — и получили на экране изображение, показанное на рис. 184.

Затем, по генеральному направлению, вы сняли второй кусок — крупный план (рис. 185) — и получили изображение, показанное на рис. 186. Затем вы изменили генеральное направление и сняли крупным планом первого человека с противоположной точки зрения (рис. 187).

В результате у вас на экране получилось изображение, показанное на рис. 188.

Затем вы по этому же направлению сняли крупно второго человека (рис. 189) и получили на экране изображение, показанное на рис. 190. И, наконец, вы по прежнему направлению сняли второго человека еще крупнее (рис. 191) и получили изображение, показанное на рис. 192.

После монтажа этого фрагмента куски (и кадры) на экране расположатся так, как показано на рис. 193—197.

Какова мизансцена в данном фрагменте, кто находится справа, кто слева и кто куда смотрит — совершенно неизвестно.

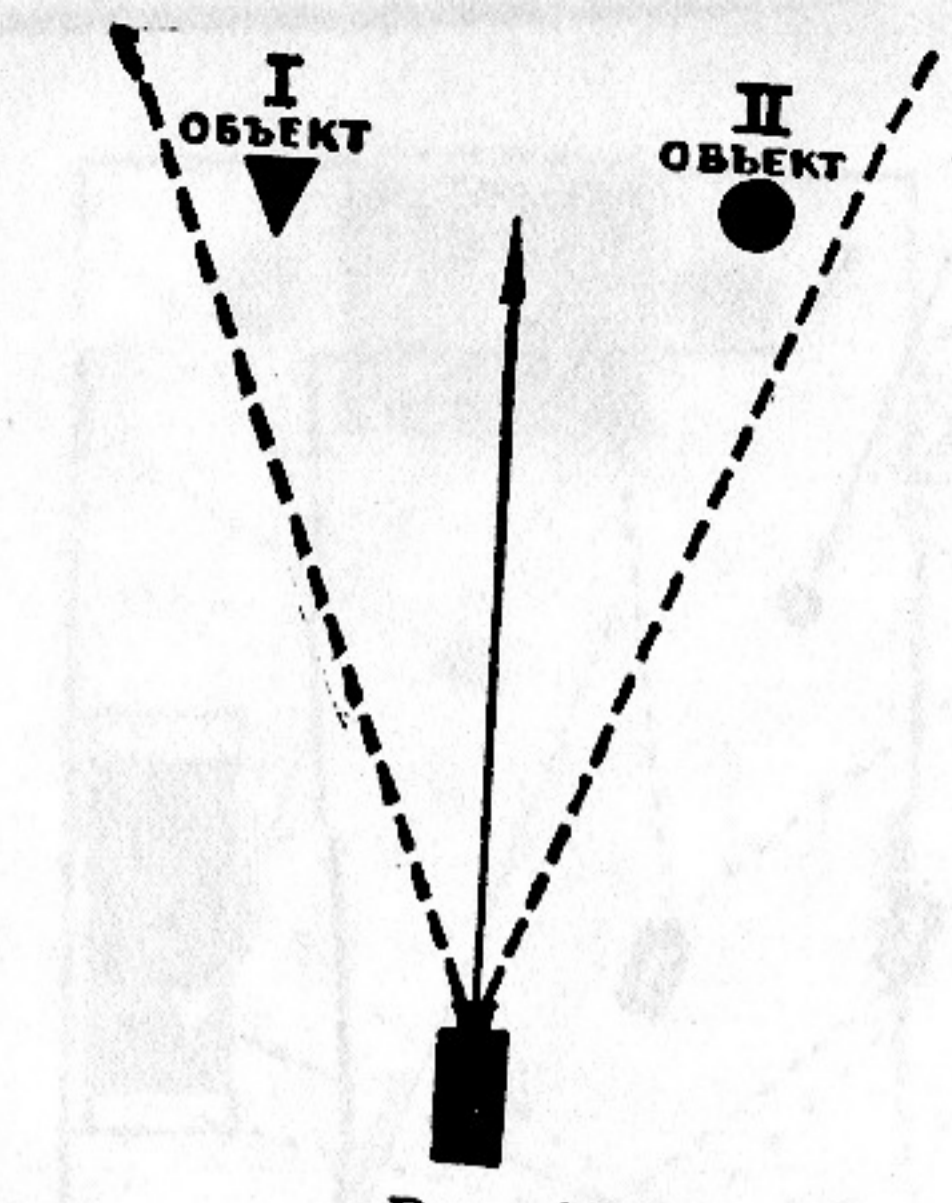


Рис. 183

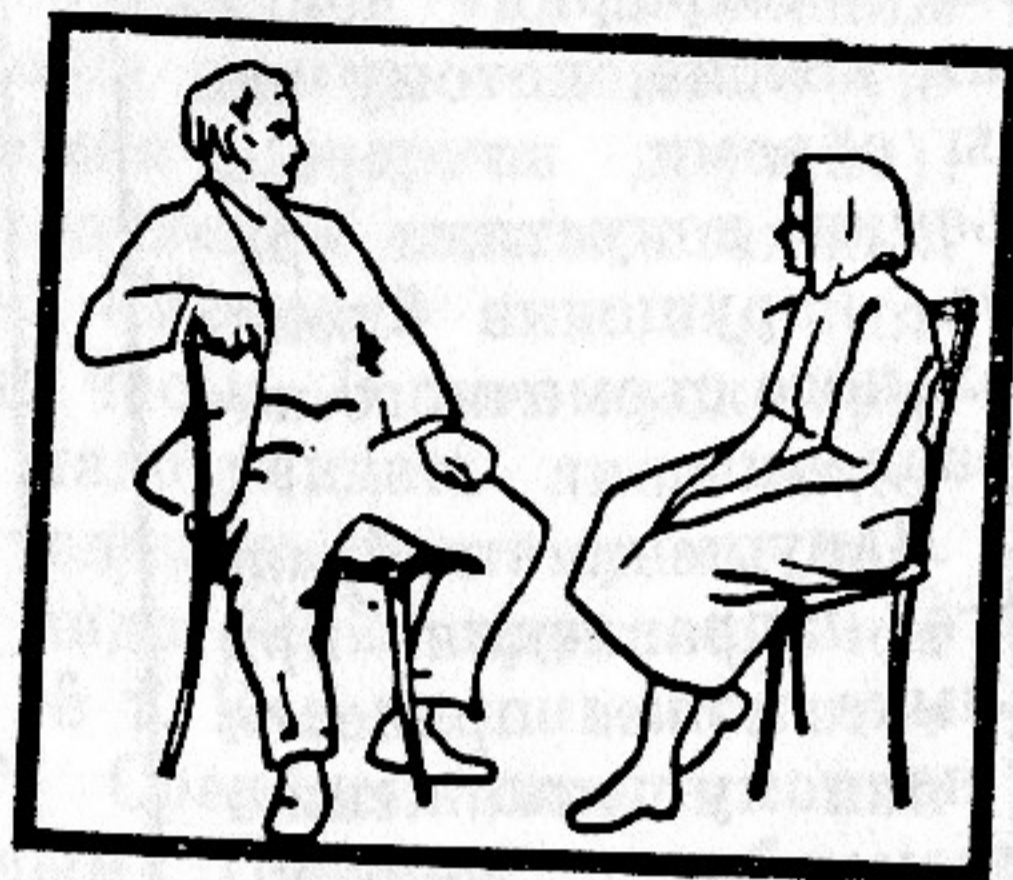


Рис. 184

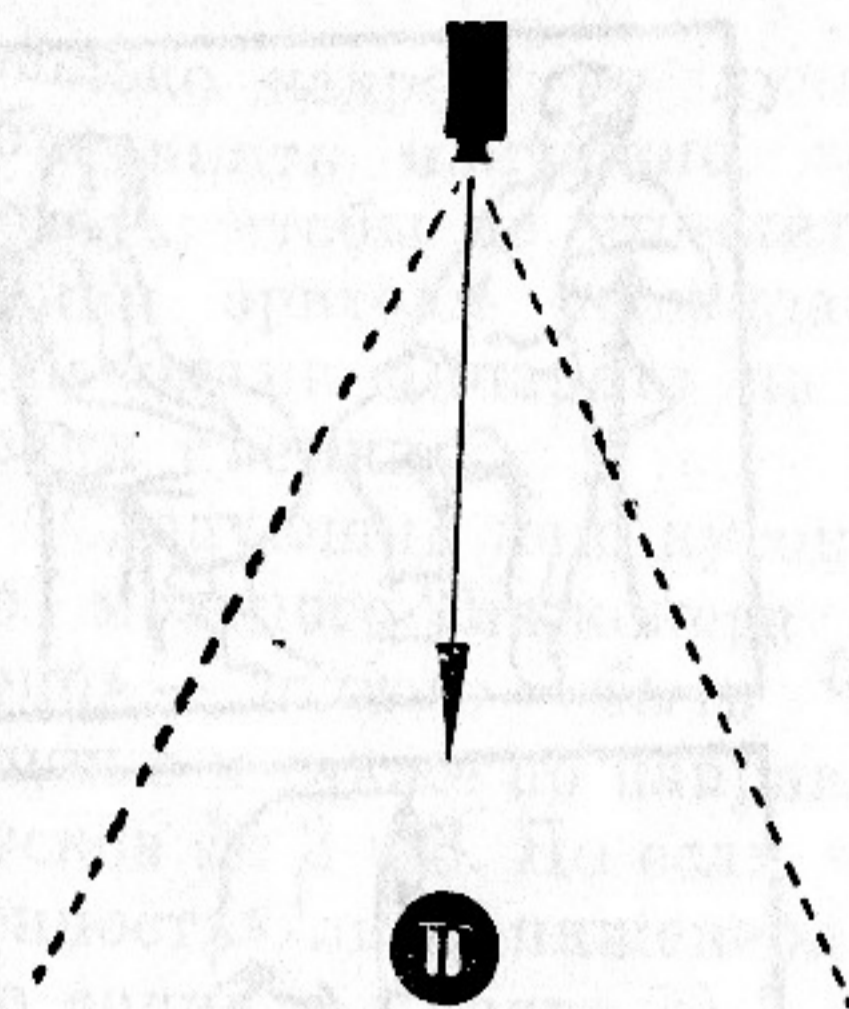


Рис. 189



Рис. 190

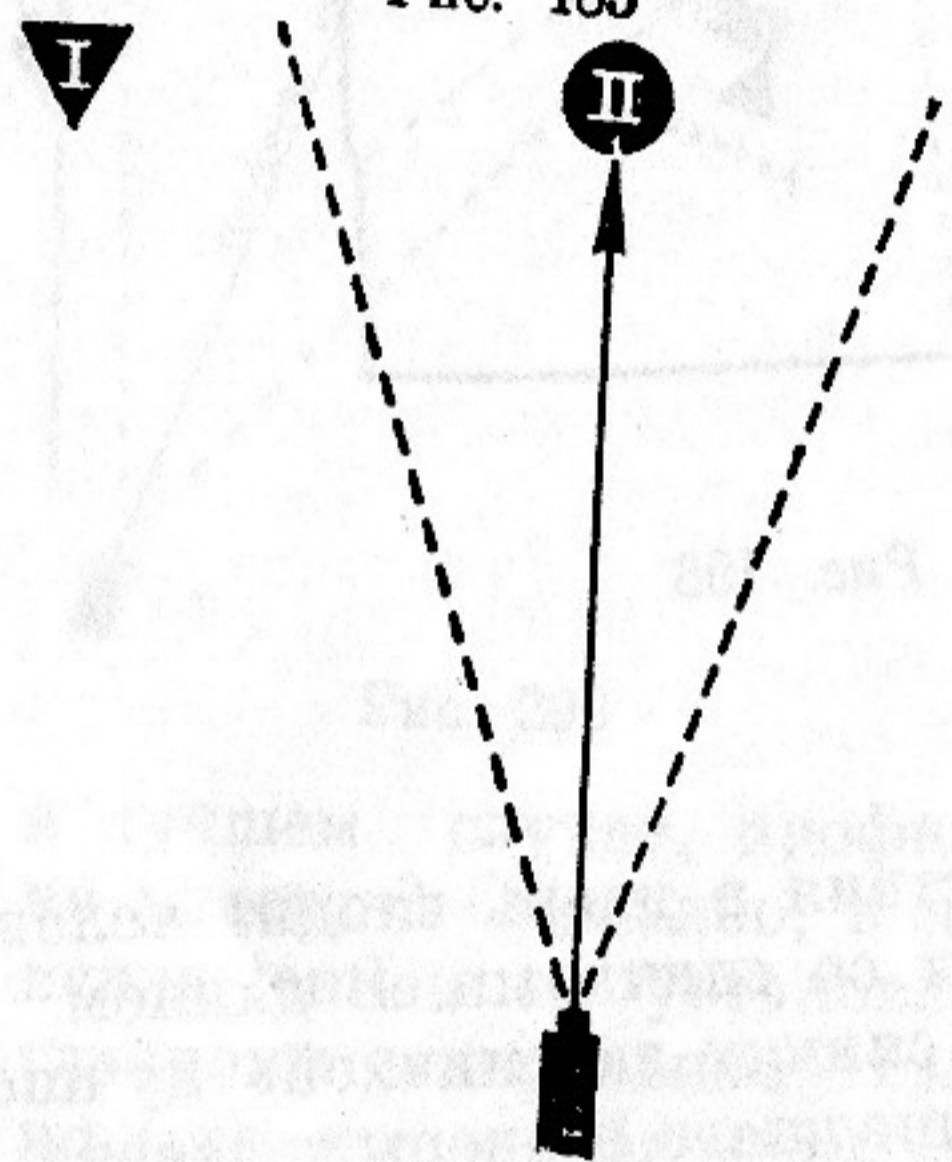


Рис. 185

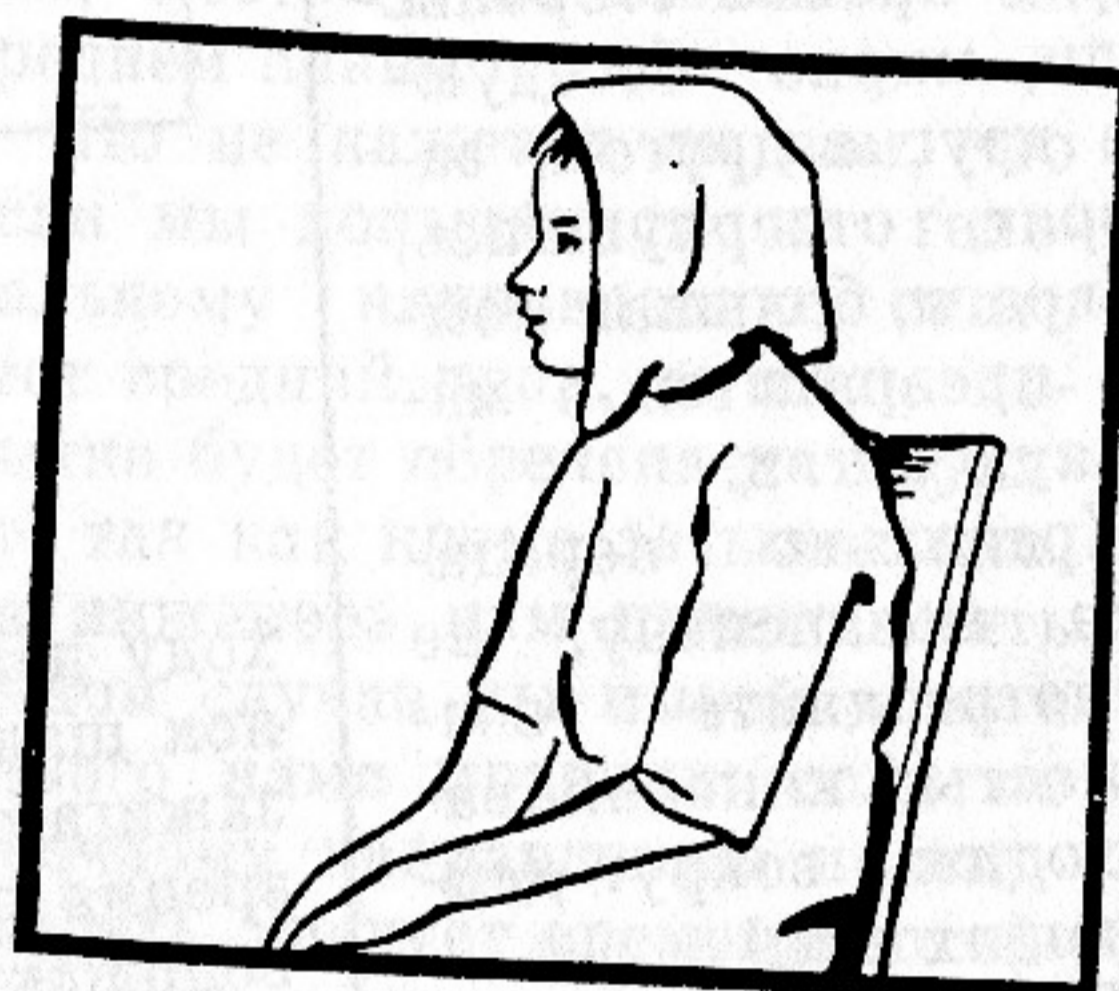


Рис. 186

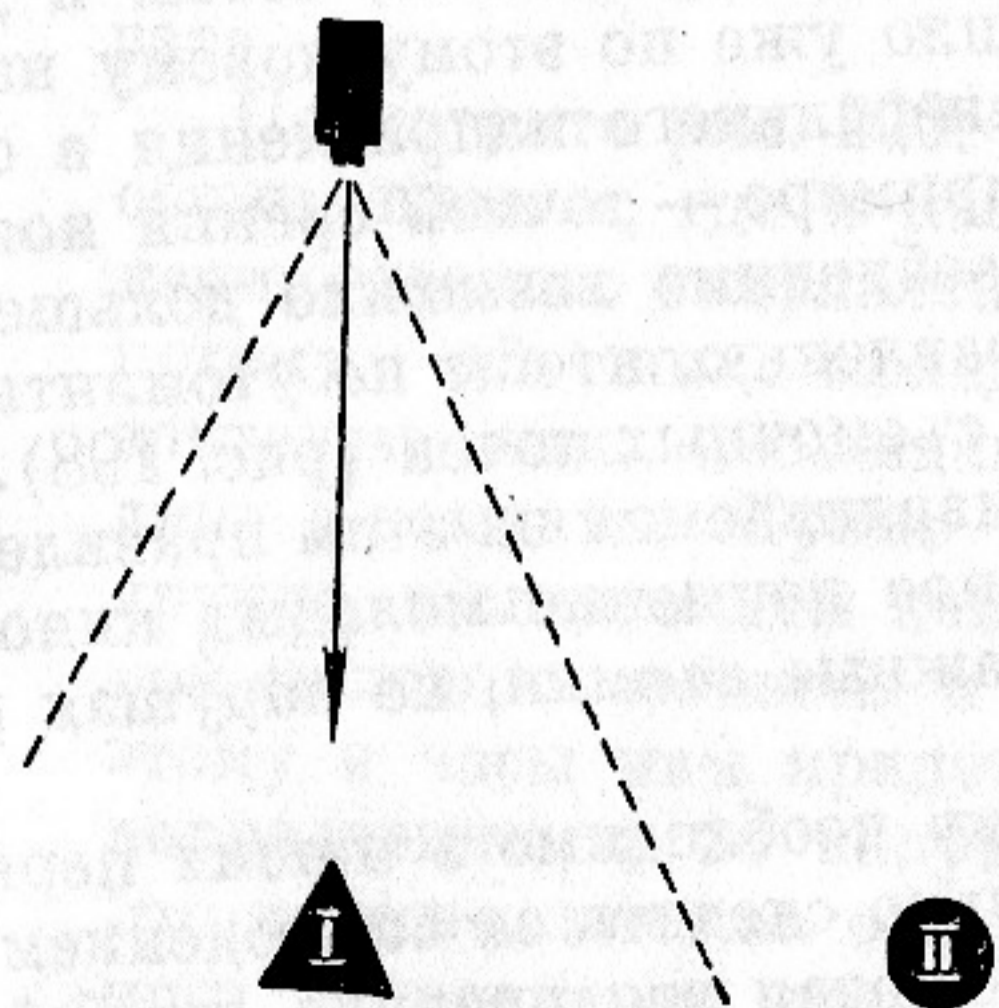


Рис. 187

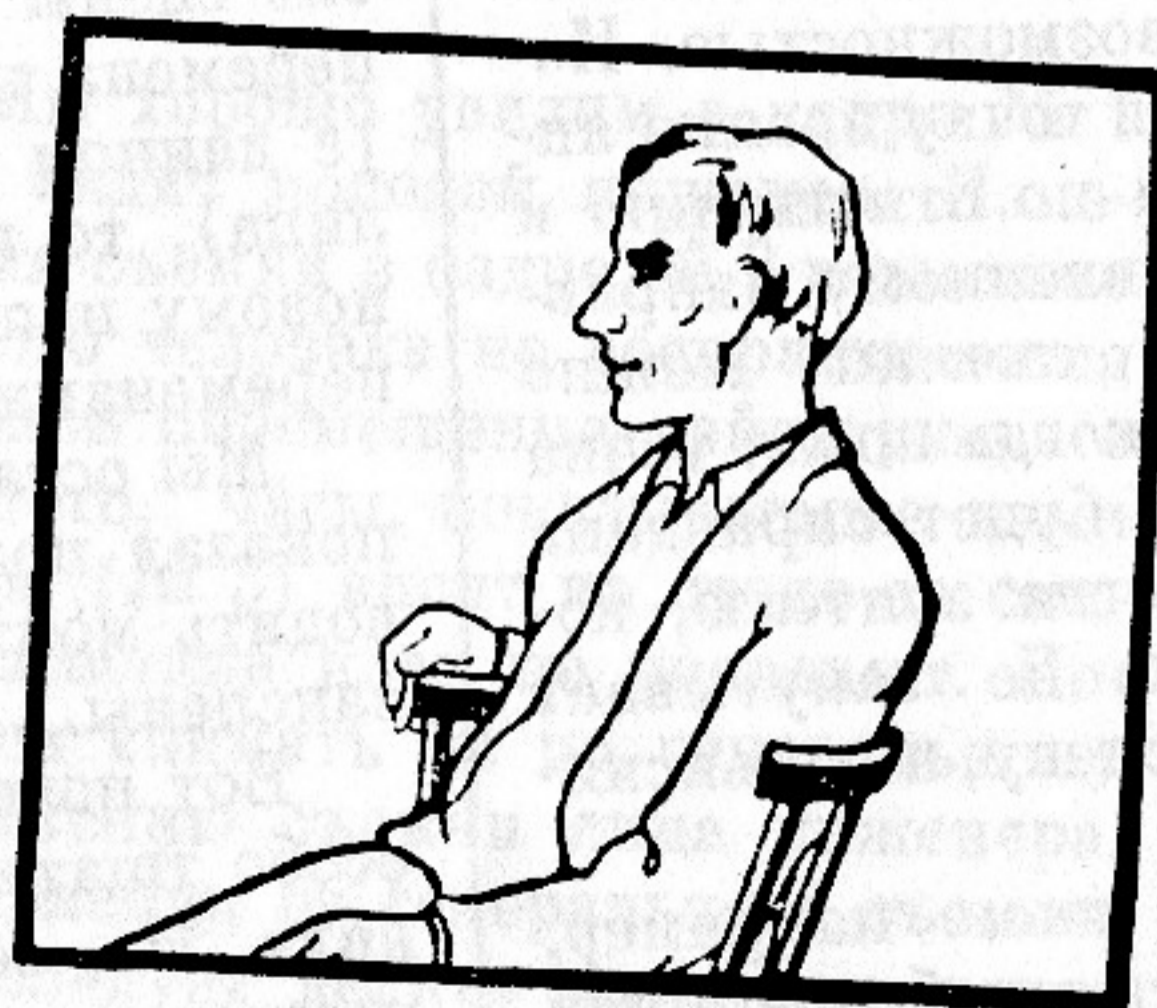


Рис. 188

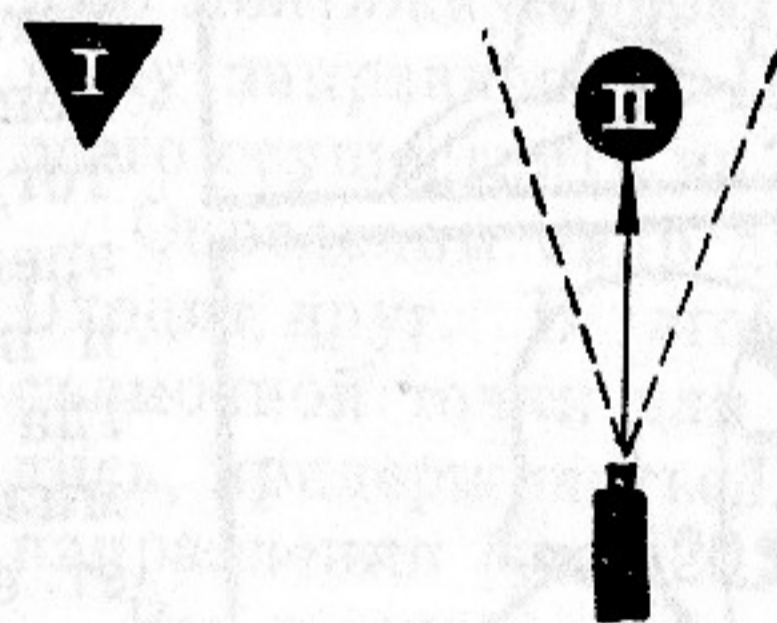


Рис. 191



Рис. 192

Рис. 193



Рис. 194



Рис. 195



Рис. 196



Рис. 197



Мизансцена спутана; «география» действия неясна, потому что мы с вами во время съемки допустили грубое нарушение генерального съемочного направления.

Нарушение избранного направления при съемке может привести к полному искажению мизансцены: человек, уходя из кадра налево, будет входить в новый кадр с правой стороны. Люди, мирно беседующие друг с другом, заговорят, отвернувшись, как враги, большая комната превратится в маленькую и т. д.

Правильно передавайте мизансцену, не злоупотребляйте возможностью киноаппарата «ходить» вокруг действующих лиц!

Но в то же время умейте и пользоваться этой возможностью. Изменить точку зрения аппарата по отношению к установленному направлению съемки можно тогда, когда новая точка зрения будет оправдана и понятна зрителю, когда она не запутывает мизансцену, а разъясняет ее.

У нас, например, комната и ребенок в ней снимаются по генеральному направлению. По

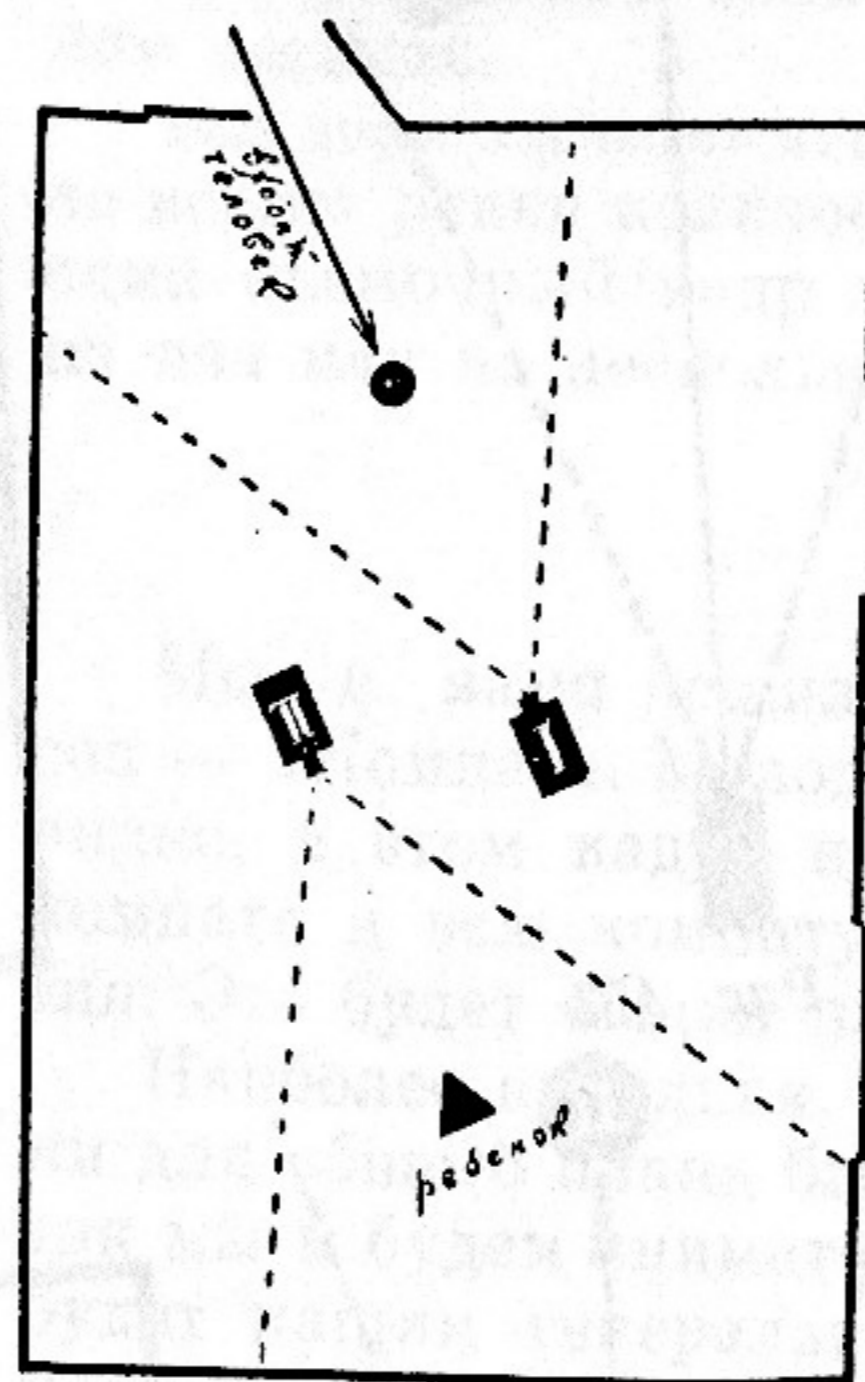


Рис. 198

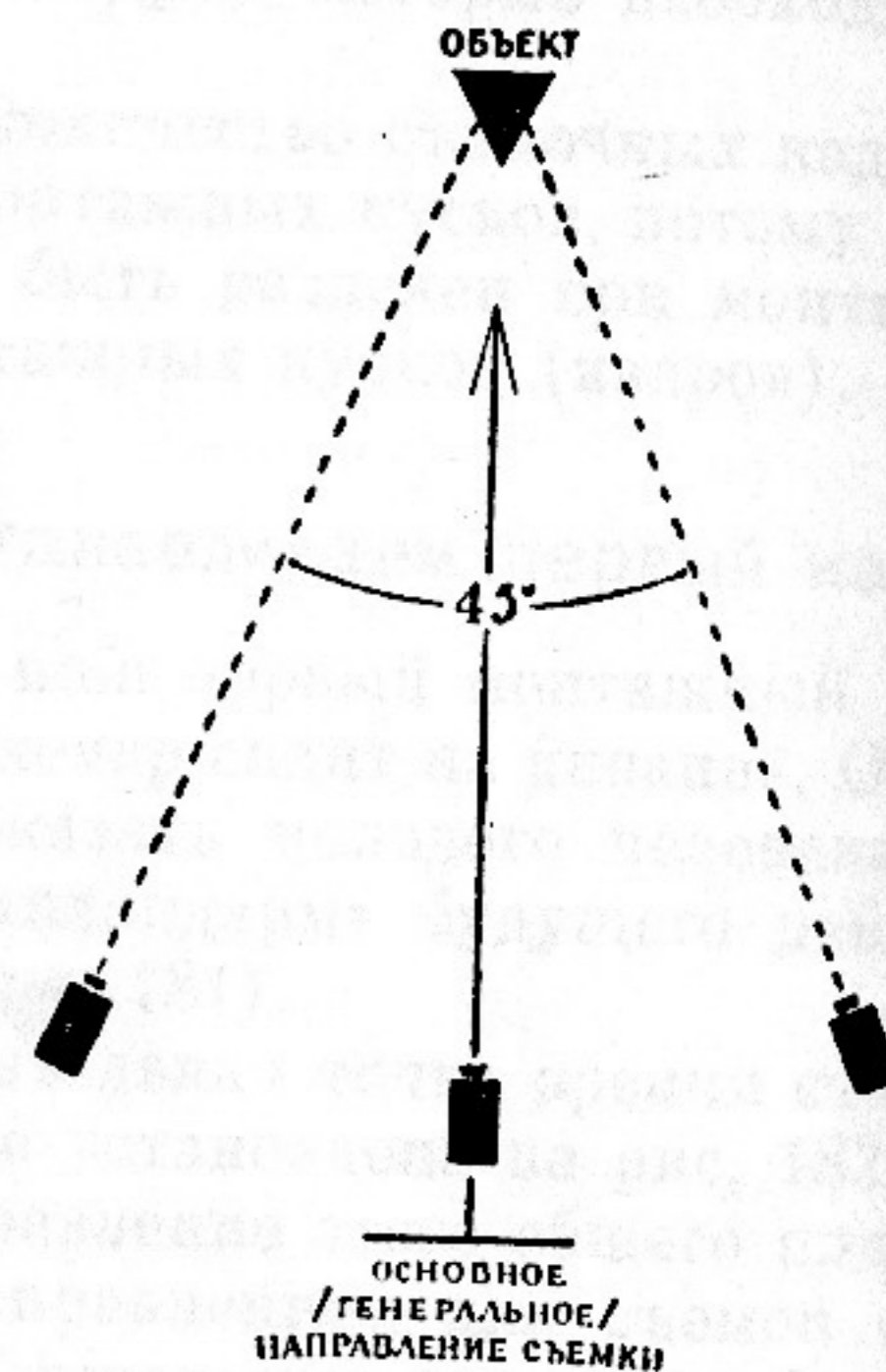


Рис. 199

ходу действия в дверь входит человек и видит, что ребенок шалит со спичками. В данном случае кадр «ребенок зажигает спичку за спичкой» лучше всего снять с точки зрения вошедшего в дверь человека, даже если это противоположно генеральному направлению. Но в таком случае было бы крайне желательно, чтобы и дальнейшее развитие сцены шло уже по этому новому направлению. Когда перемена генерального направления в съемке оправдана (в данном примере — точкой зрения нового действующего лица), то необходимо возможно дольше вести съемку по новому направлению, чтобы не утомлять зрителя частыми переменами съемочных точек (рис. 198).

Мы останавливаемся на этом правиле потому, что опыт показал полное неумение молодых кинолюбителей производить монтажные съемки, не нарушая и не искажая мизансцены.

Вот почему необходимо в наших первых упражнениях особо тщательно следить за соблюдением настоящего правила. Но, соблюдая это правило, не бойтесь, когда надо, незначительно (примерно в пределах 45°) отклониться от генерального съемочного направления, как это показано на рис. 199.

Продолжаем кадровку

Перейдем к продолжению кадровки нашего основного упражнения («встреча друзей»).

Следующий наш монтажный кусок: «Молодой инженер смотрит на часы». В этом куске зрителю надо увидеть лицо молодого человека, поэтому мы снимаем кадр № 2 крупнее, чем кадр № 1. Как же снимать этот кадр? Средним планом или крупным? Переход с общего плана на крупный будет слишком резок, слишком акцентирован, поэтому остановимся на среднем плане.

Но не кажется ли вам, что если мы попытаемся по генеральному направлению снять этот средний план, то наша попытка будет обречена на неудачу, так как кроме затылка или,

в лучшем случае, профиля инженера нам ничего снять не удастся? Очевидно, в данном случае мы имеем дело с исключением из установленного нами правила: если по главному генеральному съемочному направлению не видно того, что необходимо показать, следует временно отойти от главного направления, изменить ему, но обязательно хорошо оправдав, обосновав новую точку зрения аппарата.

Посмотрите рис. 200. Мы хорошо увидим в кадре № 1 общим планом, где и как сидит молодой инженер. Изменение главного направления съемки в кадре № 2 возможно потому, что лицо молодого человека не воспринимается зрителем как неожиданное перемещение действующего лица в комнате. Кроме того, часы, показываемые нами крупно, в следующем кадре (№ 3) висят на стене за спиной молодого человека и в общий план не попадают. Поэтому и часы нам придется снимать не по генеральному направлению, а по направлению съемки лица инженера. Это хорошо, так как отступления от генерального съемочного направления сцены следует делать возможно реже, и если приходится по новому направлению снимать не-

сколько кадров, то лучше их объединять монтажно, группировать, чтобы не утомлять внимания зрителя неожиданными переходами аппарата на новые точки съемки.

Следующий наш кусок: «Лицо молодого инженера озабочено» — должен быть заснят крупно и также по направлению кусков № 2 и 3. Но если «озабоченность» лица инженера хорошо видна и в кадре № 2, то нет нужды снимать отдельно кадр № 4, а можно его заснять одновременно с кадром № 2 в том же плане. Останавливаемся на последнем решении — так мы сэкономим одну перестановку аппарата (вот почему количество монтажных кусков бывает неравно количеству съемочных кусков). Кусок № 2 в данном примере будет разрезан пополам. Первая половина куска — это кадр № 2, а вторая — № 4.

Кусок № 5 — «Книги и портфель на столе» — мы можем снимать и по генеральному направлению и с точки зрения молодого инженера. В этом случае допустимы оба варианта; план — крупный или крупный поясной.

Монтажным куском № 5 у нас кончается первая монтажная фраза; мы ее всю, кроме куска № 1 и, может быть, № 5, будем снимать по одному направлению — не генеральному. То, что новое направление съемок мы сохранили до конца монтажной фразы, — правильно. Постараемся вторую монтажную фразу снимать уже целиком по генеральному направлению. Перемену направления съемок лучше всего осуществить на соединении монтажных фраз.

Определим кадр для куска № 6 («Открывается дверь. Входит друг. В его руках чемодан»). При определении съемочной точки для этого кадра мы будем, как уговорились, придерживаться нашего генерального съемочного направления (рис. 201).

Вы помните, что это направление нет нужды сохранять абсолютно точно. Небольшие отклонения от него возможны, чем мы и воспользуемся. Такая съемка будет правильной еще и потому, что мы решили снимать ожи-

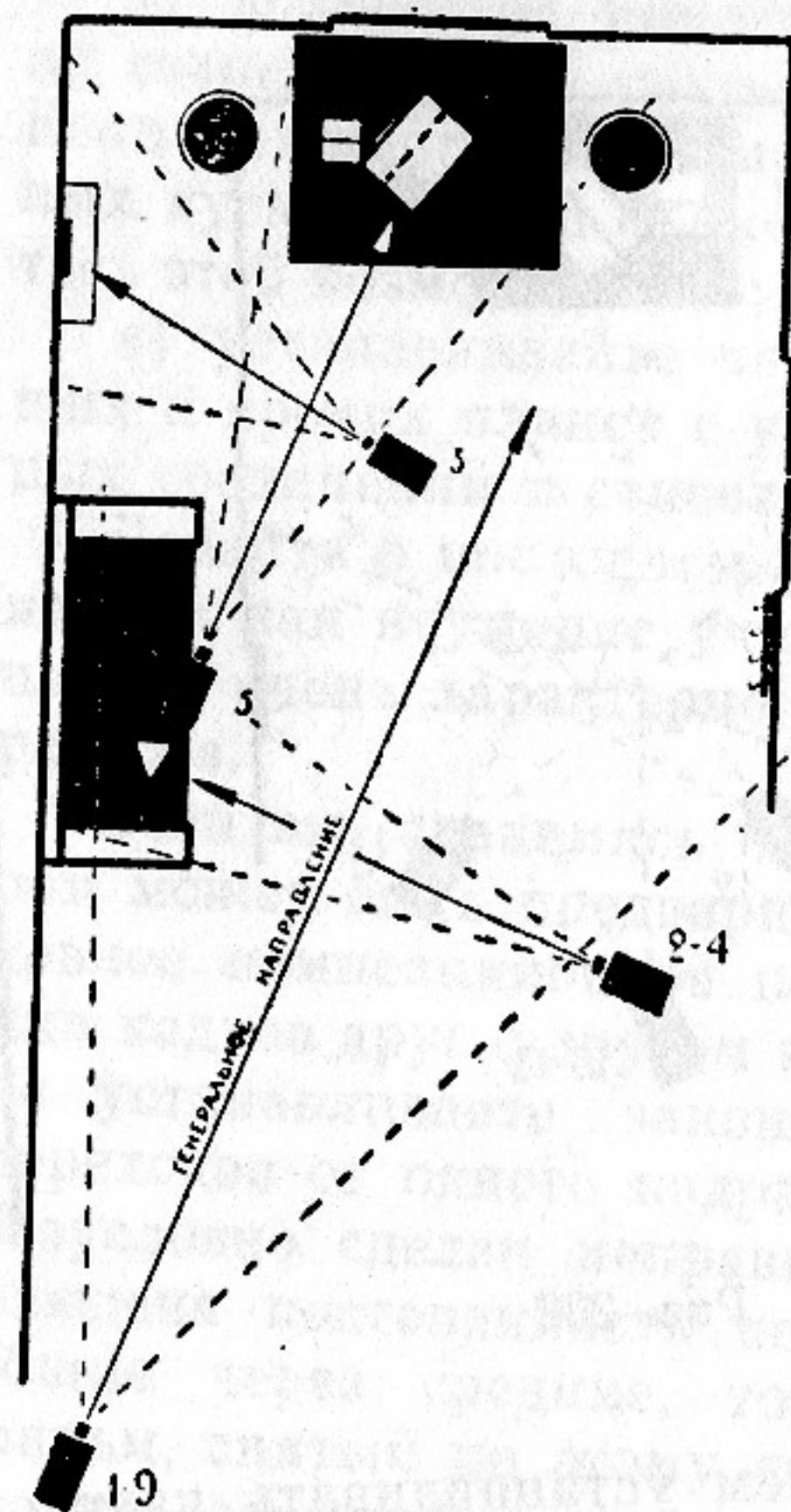


Рис. 200

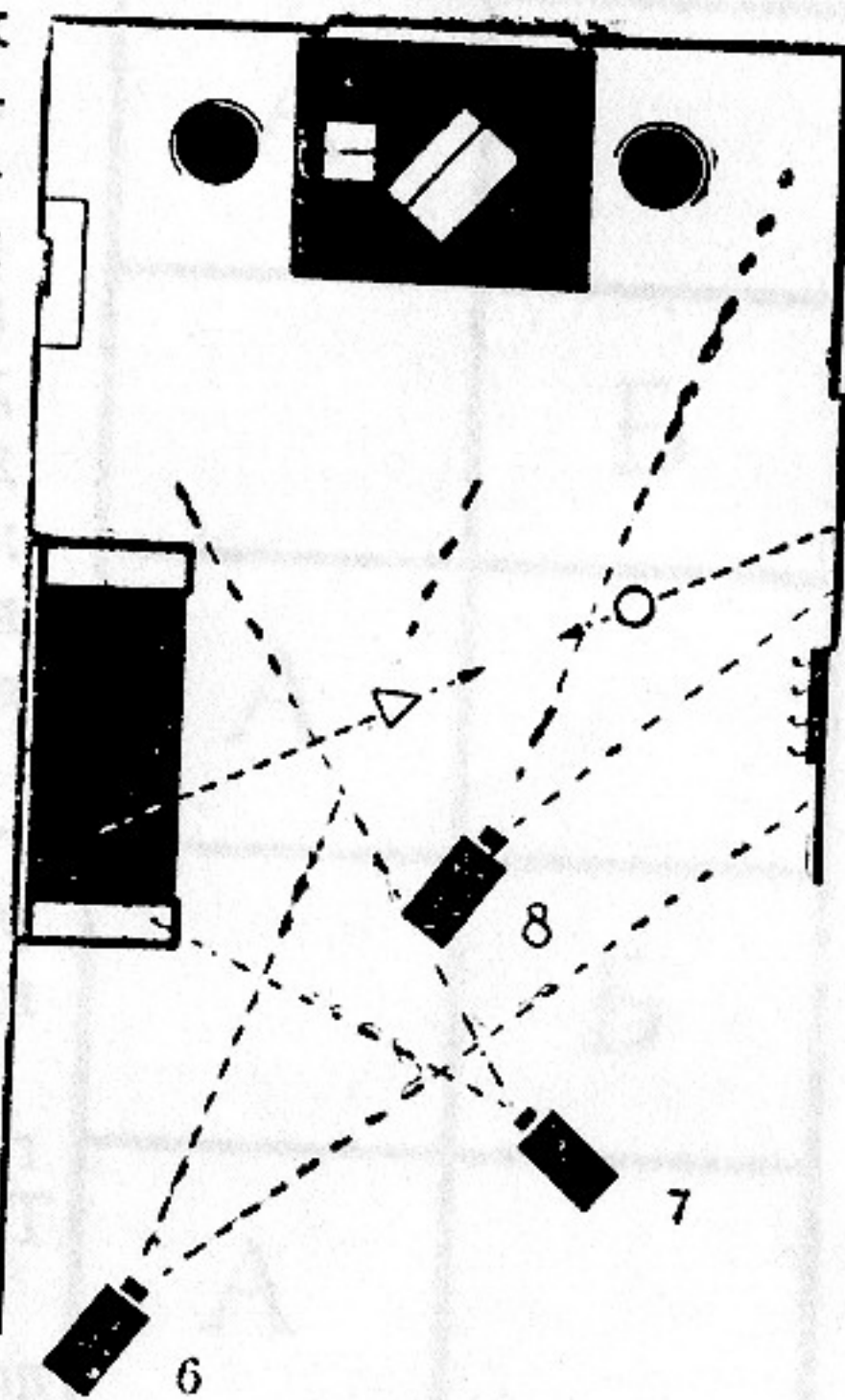


Рис. 201

дающего инженера по направлению, отмеченному на рис. 200 № 2 (4), поэтому его друга вполне логично снимать в противоположном направлении (№ 6 на рис. 201).

Следующий, седьмой, монтажный кусок нам лучше снимать как «встречный», противоположный, то есть опять по направлению к инженеру (подобно кадрам № 2 и 3). Каким должен быть размер его лица в кадре? Этот кадр должен быть взят или точно так же, как и кадр № 4 («вход друга»), или крупнее, как акцент на радости молодого инженера. Решаем снимать крупнее — так мы лучше остановим внимание зрителя на лице инженера, так зритель яснее увидит, что оно просияло.

Следующий, восьмой, монтажный кусок — «лицо друга, радость встречи». Направление съемки этого куска безусловно генеральное. Размер кадра точно такой же, как в предыдущем кадре (радость друзей одинакова).

Девятый монтажный кусок следует снимать также по генеральному направлению и лучше всего общим планом. Так зритель хорошо увидит встречу друзей.

Этот кадр не нужно снимать по порядку номеров. Мы должны были снимать с вами кадр № 1 общим планом и с этой же самой точки зрения, поэтому съемку девятого монтажного куска можно произвести сейчас же за кадром № 1 (рис. 200), — так мы сэкономим время на перестановку аппарата и осветительных приборов.

Но не вызовет ли у зрителя неприятное ощущение резкий контраст крупных планов — лица инженера и его друга, переходящих в общий план? Этот вопрос поставлен очень правильно. Резкие контрасты (по размерам кадров) при переходе с одного плана на другой воспринимаются зрителем как резкие, неплавные, как акцентированные переходы.

Но в данном случае опасаться резкого контраста при будущем монтаже сцены в соединении куска № 8 с куском № 9 не следует, потому что, во-первых, это место и в сценарии акцентировано — «бросились друг к другу», — во-вторых, потому, что акцент не будет на экране резким. Снижение акцента произойдет потому, что все пространство экрана и в крупном и в общем плане будет заполнено лицом друга. Общий план заполнен движениями инженера. Крупный план заполнен лицом друга. Общий план заполнен движениями инженера и друга — они бросаются друг к другу через все пространство экрана. Вот почему намеченное нами монтажное соединение восьмого и девятого кусков правильно.

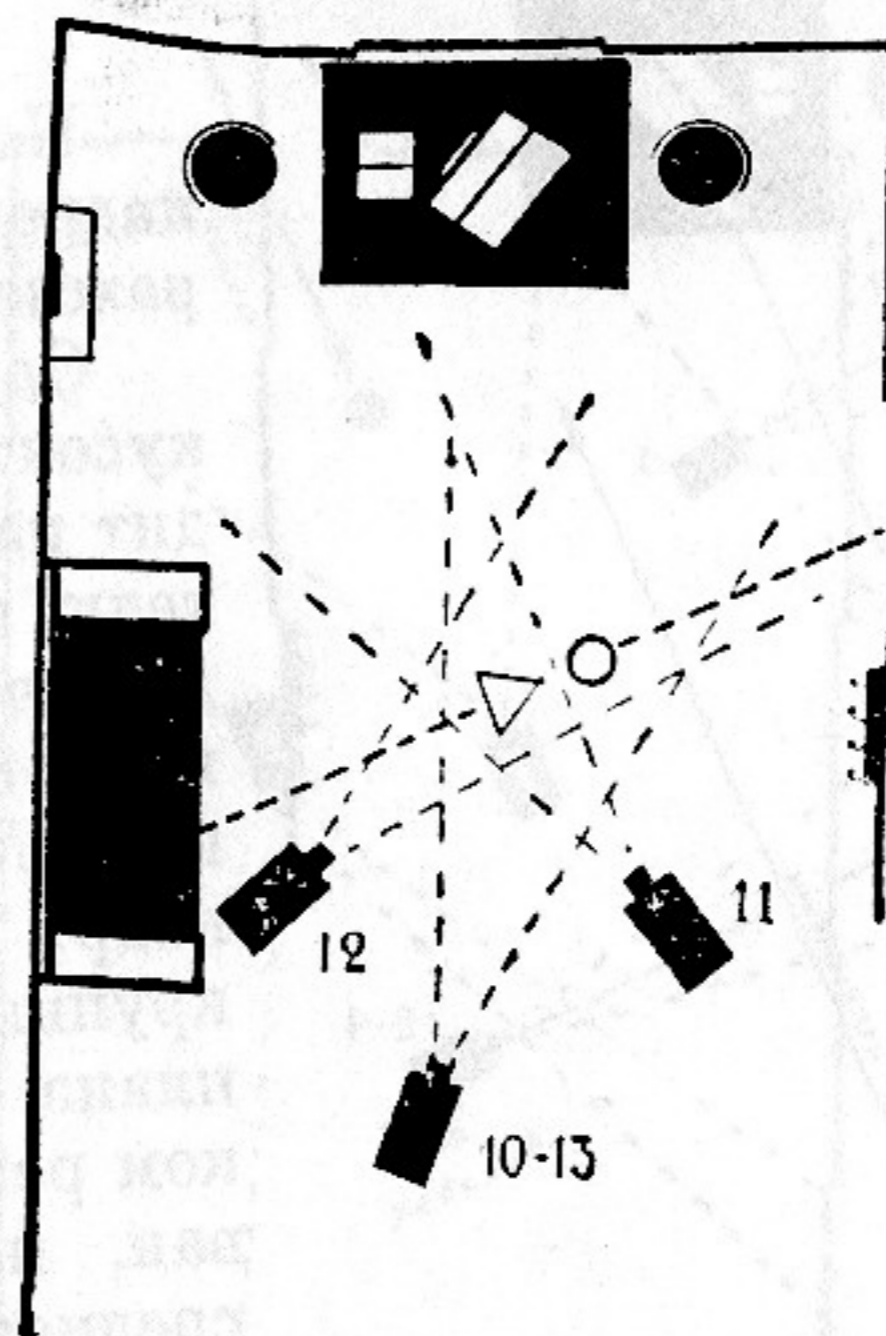


Рис. 202

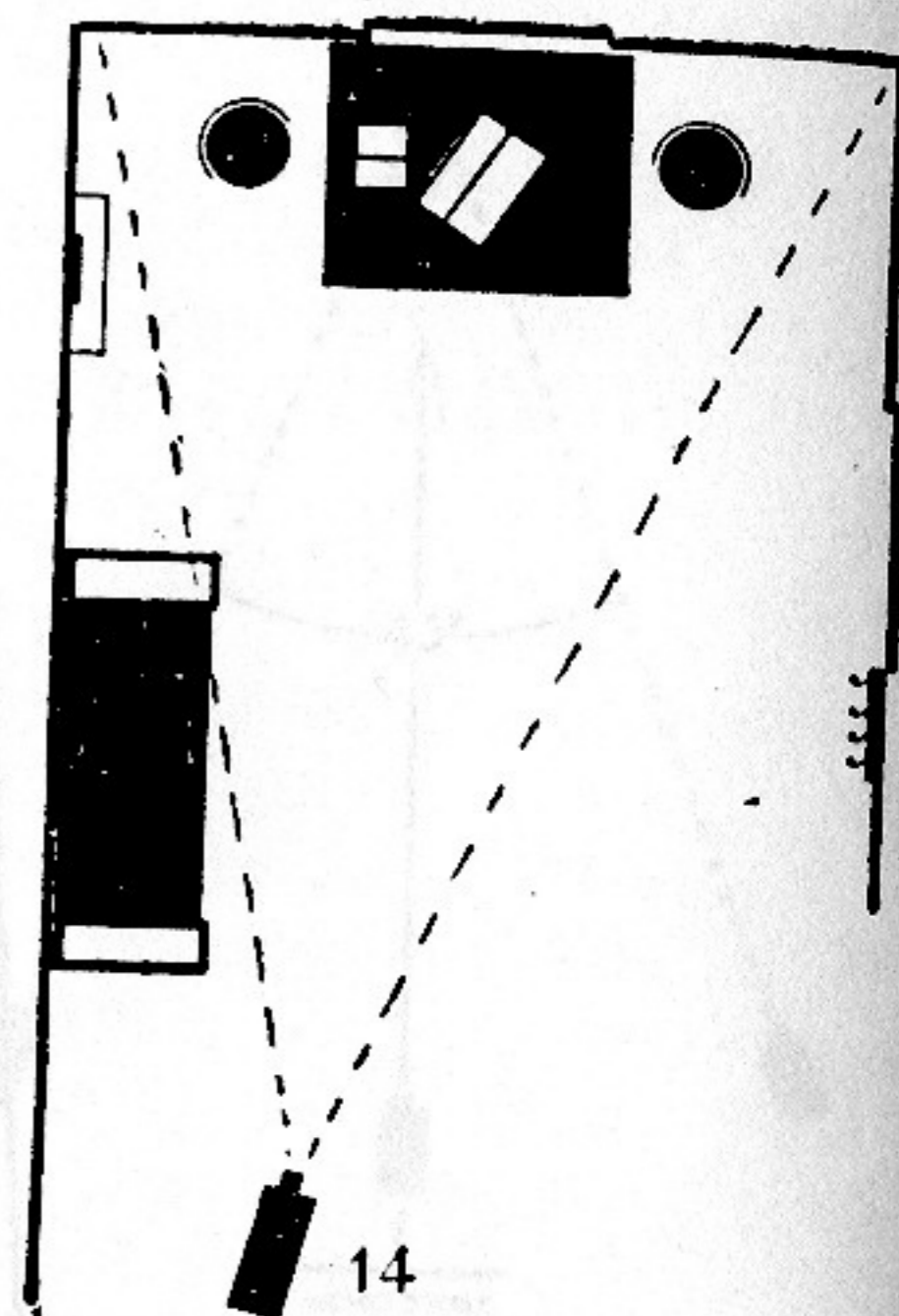


Рис. 203

Начнем устанавливать кадры и съемочные точки для третьей монтажной фразы.

Десятый монтажный кусок на рис. 202 — «объятия и поцелуи». Направление — генеральное. План — средний.

Одиннадцатый кусок — «радуется инженер» — и двенадцатый — «радуется друг» — должны сниматься в основном по генеральному направлению, но с некоторым (в пределах допустимых 45°) отклонением от него (рис. 202).

Размеры кадров № 11 и 12 — крупные планы. Так мы будем иметь постепенный переход с общего плана на средний и на два крупных (разумеется, крупных одинаковых, поясных).

Тринадцатый монтажный кусок — «снова объятия и поцелуи» — следует снимать по генеральному направлению средним планом, с той же точки, что и десятый, потому что четырнадцатый кусок — «друзья усаживаются за стол» — мы должны показать средним планом, по генеральному направлению (рис. 203).

Теперь вы можете самостоятельно определить съемочные точки для данной сцены (до конца ее). Сделайте это, соблюдая следующие условия:

а) отклоняться от генерального съемочного направления можно только в исключительных случаях, обязательно оправдывая новую точку съемки;



Рис. 205



Рис. 206

точно), в каком случае кадры будут больше отличаться друг от друга. В данном случае каждый новый человек в кадре имеет свое композиционное расположение, размещение. Отчетливо видно, что люди кричат по-разному, хотя и с одинаковой силой. Так одинаковые по своему размеру кадры делаются отличными друг от друга — не только по снятым объектам, но и по композиционному размещению объектов в кадрах. Если люди, заснятые в этих кадрах, будут разных национальностей, с разным цветом кожи и в разных национальных костюмах, то их можно располагать композиционно одинаково.

Зрительные захлесты при съемке

Вы знаете, что если снятый вами человек в одном куске поправляет галстук правой рукой, а в следующем продолжает то же движение левой рукой, — куски не смонтируются. Поэтому важно точно учитывать даже самые мельчайшие движения снимаемых людей.

Плавные, незаметные, естественные монтажные соединения кусков друг с другом — соединения, не нарушающие непрерывное действие в сцене, — лучше всего получаются в монтаже на движении. Вот пример монтажа на движении.

Первый кусок. Средний план. Человек ходит по комнате. Остановился у зеркала. Начинает завязывать галстук.

Второй кусок. Крупный поясной план. Человек продолжает завязывать галстук; потом, довольный началом дня, улыбается и т. д.

При соединении двух кусков на движении необходимо при съемке делать захлесты с одного куска на другой. То есть при съемке первого куска человек завязывает галстук и кончает его завязывать, а при съемке второго куска человек снова начинает завязывать галстук и потом уже продолжает свое действие.

Снимая действие человека или работу актера, вы должны снять не только действие, нужное для данного куска, но и запас его — конец действия из предыдущего куска и начало действия из последующего. Так вы будете обеспечены при монтаже возможностью соединять куски на движении, в результате чего на экране получатся плавные монтажные переходы.

Но если снимающиеся не будут точно производить эти захлесты действия с куска на кусок, монтаж на движении

будет неосуществим. Нельзя также смонтировать куски, если они не совпадают по темпу и ритму.

При съемке подвижной камерой надо еще учитывать темп и ритм движения камеры. Как бы хороши ни были в отдельности куски, снятые с движения, они не соединятся, если темп и ритм движения в них не будут соподчинены.

Подведем некоторые итоги

1. Куски заснятой сцены монтируются по смыслу — по задачам сценария.
2. По направлению съемки.
3. По движению в кадрах.
4. По темпу и ритму действия в кадрах.
5. По темпу и ритму движения кадра (съемка движущейся камерой).
6. По размерам планов.
7. По композиции кадра — по расположению и местоположению двигающихся и статических объектов.
8. По тональности, свету и цвету.

Акценты в монтаже (помимо непосредственного действия снимающихся) создаются укрупнениями и уменьшениями, несовпадениями, противопоставлениями композиционных, в том числе тональных и цветовых построений кадров.

Соблюдение на съемках перечисленных восьми основных правил обеспечит грамотный монтаж сцены.

Для того чтобы окончательно избавиться от раздражающих глаз зрителя миганий при соединении кадров друг с другом, запомните еще одно правило (соблюдать которое необходимо больше при монтаже, чем на съемке).

Если в предыдущем куске в нескольких последних клетках (кадриках) наиболее заметное место движения или расположения главного объекта совпадает с местом движения или расположения главного объекта в нескольких первых клетках последующего куска, то спокойное, плавное соединение этих кусков обеспечено — при условии совпадения этих кадров по направлению съемки, свету, тональности и пр.

Монтаж изображения в сцене

Подготавливая к съемке сцену, мы с вами все время думаем о будущем монтаже этой сцены. Монтаж должен всегда учитываться и в режиссерском сценарии, и на репетициях, и на съемках, иначе смонтировать сцену (и фильм, состоящий из сцен) будет чрезвычайно трудно.

Наша сцена «встреча друзей» снята без звука — «немой». Куски проявлены, напечатаны и просмотрены на экране. Вы приступаете к монтажу.

Вы начинаете монтировать

Разложите куски в порядке, определяемом сценарием, на столе. При этом некоторых монтажных кусков у вас как бы не будет хватать — они были сняты вместе с другими. Не делите их заранее; лучше это сделать тогда, когда вы хорошо изучите монтирующийся материал.

Научитесь учитывать при монтаже сразу все данные кадров: закономерность чередования планов, совпадения и несовпадения кусков по свету, цвету, тональности и композиции, совпадения по местоположениям концов и начал движений, по направлению движений, по движению камеры и т. д. Старайтесь соединять куски не на статике, а на движении. Проверьте вашу работу на глаз: несколько раз разложите куски в пукном порядке, определите, где вы их будете резать (соединения на захлестах по движению), и отрежьте в каждом куске ненужное. Потом снова просмотрите на руках или на монтажном столе куски в монтажном порядке и склейте их в один ролик.

Первый просмотр

На первых монтажных просмотрах вы не сможете ясно увидеть свои ошибки. Вы не всегда поймете, какие кадры монтируются друг с другом, а какие нет, где «зарезан» кусок, а где оставлено слишком много лишнего. Начинающие кинолюбители, как показывает практика, на первых просмотрах даже не всегда понимают, достаточно ли резка проекция, одинаковы ли куски по свету и тональности, не умеют различать запечатанные и недопечатанные, передержанные и недодержанные куски.

И все же на первом просмотре вы будете непременно разочарованы. Вы увидите на экране, что одни куски вами «зарезаны», а в других оставлено много лишнего. (Не огорчайтесь, практика и внимание помогут вам в дальнейшем избегать грубых ошибок.) Ненужное легко отрезать, «зарезанные» куски исправлять труднее. Иногда «зарезаны» бывают два-три кадрика — их уже подклеить к куску невозможно. В таком случае кусок приходится перепечатывать или снимать заново, особенно если вы работаете на обратимой пленке. Учитесь обрезать куски точно.

Исправьте ваши ошибки

Просмотрев на экране два-три раза свой первый монтажный опыт, запишите ошибки и исправьте их: где надо — подрежьте, где надо — подклейте, а где надо — переставьте куски.

При монтаже иногда приходится изменять порядок кусков, установленный в режиссерском сценарии. Это приходится делать потому, что не всегда монтажный порядок кусков, установленный вами в сценарии, оказывается правильным при монтаже. Во-первых, вы могли ошибиться в плане съемок — ваши теоретические (проектные) соображения оказались неправильными, вы не все учли; во-вторых, вы могли ошибиться во время съемки — куски не совпадают, не монтируются по игре актеров, по свету, композиции и т. п.

Иногда ошибки в действии людей, в свете и композиции бывают настолько значительными, что подбор кусков по плану сценария оказывается невозможным — смысл меняется, искажается. Тогда вам приходится искать новый порядок для монтажных кусков, наиболее верно передающий мысль сценария.

Чем выше квалификация режиссера, тем вернее (без ошибок) он делает монтажный (режиссерский) сценарий. Но даже квалифицированные режиссеры, режиссеры-мастера не гарантированы от ошибок в монтажном сценарии. Вот почему, с одной стороны, необходимо как можно внимательнее относиться к работе над режиссерским сценарием, а с другой — уметь исправлять свои ошибки за монтажным столом.

Запомните, что за монтажным столом вы подбираете куски на основе восьми монтажных правил.

Для простоты нашего объяснения некоторых путей исправления ошибок объединим по родственным элементам восемь монтажных правил в три линии и изобразим это графически (рис. 207).

Вначале вы подбираете куски по сценарию. Рассматривая эти соединения кусков, вы устанавливаете, что по остальным линиям (которые надо уметь учитывать одновременно) куски не монтируются.

Постарайтесь в таком случае подобрать куски в новом порядке, который обеспечил бы правильное их соединение по всем линиям. Если это удастся, убедитесь, что смысл не нарушился, а ошибки в соединении кусков по движению, свету, цвету, композиции мало заметны.

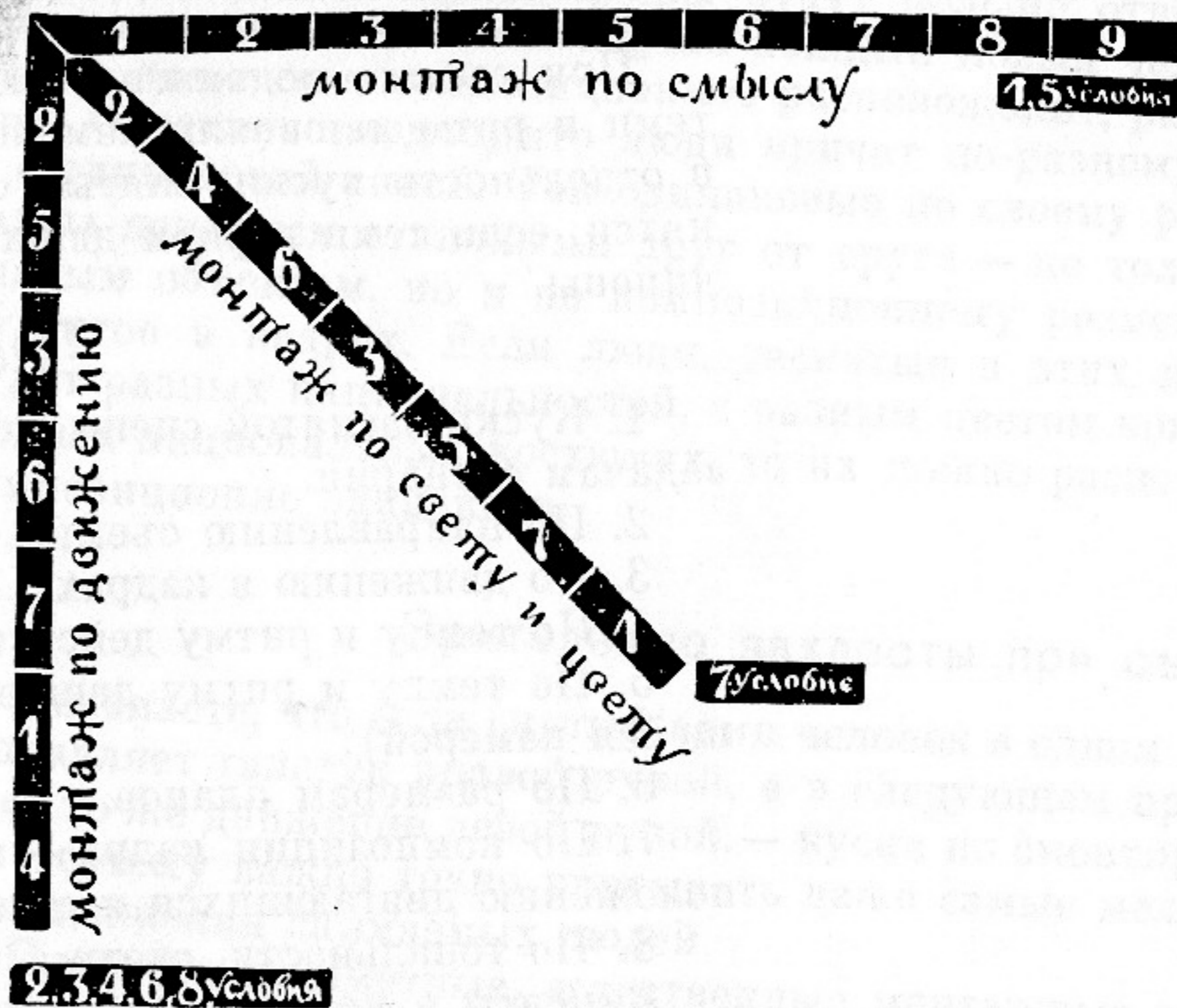


Рис. 207

Поиски правильного и грамотного соединения заснятых кусков являются очень сложной работой, иногда напоминающей своей сложностью и кропотливостью решение головоломки или кроссворда.

Два куска не монтируются

Продолжаем работу над монтажом заснятой сцены «встреча друзей». Как мы ни ухищрялись, как ни комбинировали, но два куска (оживленная беседа наших героев) «не желают» монтироваться. И свет в них разный — один кусок темный, а другой светлый, и движения не совпадают, и по размерам куски несоединимы. Попробуем вставить между этими немонтирующимися кусками перебивку. Будем исходить из того, что, пока наши актеры разговаривают, проходит какое-то время и инженер опаздывает на работу.

Покажем перебивкой часы на стене, напоминающие о течении времени. Это не только исправит ошибку, но и уточнит содержание сцены, усилит и направит внимание зрителя на то, что нам нужно по сценарию: друзья беседуют, а время идет!

Но вы не согласны с этим предложением, вы предлагаете другое — показать чемодан, с которым приехал друг.

Попробуйте! Снимайте чемодан. Когда ваша пленка будет проявлена и напечатана, вставьте доснятый кусок на место, и мы с вами встретимся на просмотре.

Кусок с чемоданом вставлен

Вы потратили время и пленку на досъемку чемодана бессмысленно. Кусок с чемоданом оказался явно не к месту: почему в середине оживленной беседы друзей показывается чемодан, что он означает и зачем нужен — совершенно непонятно. Ваша перебивка не помогла делу, а еще более усугубила ошибку в монтаже.

Попробуйте все-таки вставить перебивкой часы.

Часы вставлены, и мы снова смотрим на экране исправленную сцену. Вот видите, теперь и вы убедились, что перебивка с часами очень уместна. Но не кажется ли вам, что в сцене разговора друзей часы — куски с заснятыми часами — должны повторяться ритмически несколько раз: друзья говорят, а время идет, друзья говорят, а время идет... Так часы у нас будут не только перебивкой, а приобретут большое смысловое значение в сцене, усилят ее содержание. (Конечно, время на часах мы покажем разное.) Тут нам пригодится кусок, на котором заранее сняты часы, показывающие разное время — от 6 до 7 часов.

Ритмические перебивки с часами вставлены в сцену, и мы с вами убеждаемся в правильности нового монтажа, который не только исправил нашу ошибку при съемке, но и придал более точный смысл смонтированной сцене. Часы в ней «заиграли»: друзья заговорились, а время идет. Обратите внимание на одну интересную подробность в нашем монтаже: фактическое время разговора друзей между «кусками» часов не будет соответствовать времени, показанному на часах, — время действия короче времени на часах. Этот факт вам пригодится в дальнейшей работе.

Итак, мы не только исправили, но и улучшили наш монтаж, воспользовавшись перебивкой. Какие еще могут быть перебивки?

Перебивки могут быть самые разнообразные, и в первую очередь перебивочным материалом являются кадры, показывающие действия людей как находящихся в данном месте, так и вне его, в параллельном месте действия. Ведь на экране легко показываются действия, происходящие в одно время, но в разных местах. На экране также вполне возможен параллельный показ действий (для сопоставлений и ассоциаций), происходящих в разное время.

Но параллельный монтаж прежде всего — не исправление ошибок, а прием монтажной композиции, один из методов монтажного воздействия на зрителя.

Используйте возможности параллельного монтажа при составлении режиссерского сценария. Пользуйтесь параллельным монтажом сознательно.

Разновидности параллельного монтажа

Итак, параллельным монтажом можно показывать, что делается одновременно в одном и другом (и третьем) месте действия. И параллельным монтажом для облегчения сопоставлений можно показывать, что делается в разных местах в разное время. Сопоставление и сравнение происходящих действий, облегченное параллельным монтажом, дает возможность показывать на экране зрителю ассоциации и метафоры. Параллельным монтажом можно показать, с чем ассоциируется данное действие и на что оно похоже, чему оно может быть уподоблено.

Примерами кинематографических метафор являются в картинах С. Эйзенштейна «Стачка» — разгром стачки и убой скота, в «Броненосце «Потемкин» — просыпающиеся львы; у Вс. Пудовкина — ледоход в «Матери».

Ассоциации и метафоры наиболее сильно воздействуют на зрителя, воспринимаются естественно, когда кадры, сопоставляемые в порядке ассоциации или метафор, не взяты вообще, а отображают параллельное действие, органически входящее в сюжет данного фильма. Например, можно показать разбушевавшегося человека, а затем бурю, чтобы сказать, что человек разбушевался, как буря. Сопоставление бушующего человека с бурей будет воспринято зрителем правильно и естественно, если и разбушевавшийся человек и буря показываются на экране в результате логически развивающегося параллельного действия фильма. А если в кинокартину буря ворвется внезапно, необоснованно (как абстрактная ассоциация или метафора), зритель может неправильно понять замысел режиссера.

Нет правил без исключений

Все, что написано здесь о монтаже, является своего рода незыблемым законом. Но кино — искусство, а в искусстве понятие «закон» всегда лучше ставить в кавычках. Его изменяет время, техника, новое восприятие фильма зрителем.

В ряде фильмов последнего десятилетия сознательно нарушаются «законы» монтажа. Начинают произвольно обращаться с естественным ходом времени. Например: человек увидел незнакомую девушку, а в следующем кадре они гуляют обнявшись по лирическому пейзажу, а в следующем — катят коляску с недавно родившимся их ребенком. Так, оказывается, тоже можно монтировать, подчиняя куски не времени, а внутренней логике. Но такие монтажные приемы применяются редко и подчас могут выглядеть просто безграмотными. Если вы смонтируете всю картину подобным образом, то она станет трудно понимаемой. Но иногда этот новый прием монтажа бывает необычайно эффективным и выразительным.

Монтажный ритм в сцене

Вернемся опять к разбору сцены «встреча друзей».

Куски опаздывающего на работу инженера вы смонтировали по всем известным вам данным правильно. Почему же на съемке (или на репетиции) это место казалось живее и ярче? Это произошло потому, что вы не учли в монтаже ритма данного места сцены. Ритм «спешки», оживленность сцены в этот момент, порывистость действий друзей, беспокойство и быстрый темп в их движениях требуют иного монтажа, иных сопоставлений кусков, другой их длины, чем предыдущее действие.

Попробуем исправить эту ошибку. Но имейте в виду — пересъемки невозможны, надо все исправить без пересъемок.

Давайте нарушим предварительный монтажный план (он оказался в этом месте неверным) и смонтируем неудавшееся место сцены заново. Но только вам придется соблюдать ряд неизменных условий:

- а) монтируя сцену, всегда помните о ритме данной сцены в связи с ее местом в развитии произведения в целом;
- б) помните также, что задача диктует ритм;
- в) не бойтесь при монтаже выкидывать лишнее, когда это необходимо;
- г) не бойтесь резать куски на части, когда это необходимо;
- д) сумейте, когда надо, подогнать разнородные куски, найдя в них соединяющие элементы.

Соблюдая эти условия, попробуйте самостоятельно исправить место «спешки» в смонтированном вами куске. Выкиньте из заснятых кусков все лишнее, тормозящее действие на экране (как бы эти куски ни были хороши

сами по себе). Смело разрезайте куски, с тем чтобы иметь возможность их чаще чередовать друг с другом. Но при всем этом не мельчите куски бессмысленно — помните о ритме «спешки» в связи с местом этого эпизода во всей сцене; помните о задачах — они диктуют монтаж; помните о монтажных фразах, решающих отдельные задачи!

Зависимость длины куска (протяженности показа) от его содержания

Если кадр на рис. 208 достаточно показать на экране в течение четырех секунд, чтобы зрители его успели рассмотреть, то сколько времени надо показывать кадр на рис. 209?

Очевидно, что кадр на рис. 209 требует более длительного показа. Это объясняется простой композицией кадра на рис. 208, малым количеством помещенных в кадре объектов и сложной композицией, большим количеством объектов в кадре на рис. 209. Чтобы разглядеть кадр на рис. 208, зрителю нужно мало времени, а чтобы разглядеть кадр на рис. 209, зрителю потребуется времени больше.

Следовательно, длина куска, время его показа на экране зависят не только от задачи самого куска, но и от сложности его зрительного восприятия. В то же время длина куска является элементом ритма сцены (эпизода).

Спрашивается: если нам необходимо показать четыре кадра подряд так, чтобы они воспринимались ритмически как одинаковые, одинаков ли должен быть метраж этих кадров? Очевидно, что метраж этих кадров будет зависеть от сложности восприятия зрителем изображения в каждом кадре. Если первый кадр будет композиционно сложным, а второй кадр простым, то, для того чтобы зритель воспринял их с экрана в порядке равномерного чередования, необходимо первый кадр показывать больше второго (например, 1,5 м и 1 м из расчета 35-мм пленки). Так же соответственно зрительной нагрузке надо найти длину и для третьего и четвертого кадров.

Учитывая длину кусков при монтаже, помните о двух разновидностях монтажных кусков.

Кусок может заключать как бы одинаково повторяющееся действие или статику — бежит человек, сидит человек, говорит, смотрит человек, стоят цветы, лежит портфель и т. п. В таких кадрах показ объектов и действия возможен с любого места и в любом размере, в зависимости от потребностей монтажа.

Но кусок может заключать в своем кадре действие, имеющее начало, развитие и конец, — такими обыкновенно бывают куски при монтажной засъемке непрерывно развивающихся в сцене действий актеров. Варьировать при монтаже длину кусков второй разновидности чрезвычайно трудно, потому что их длина точно определяется содержанием заснятого в кадре действия. Поэтому сокращение и деление кусков второй разновидности чаще всего бывают возможны при параллельном монтаже.

Когда-то в специальной литературе говорилось о длине монтажных кусков как об элементах ритма, произвольно определяемых режиссером в зависимости от монтажного задания. Но если это верно в отношении монтажа кусков первой разновидности, то, как мы видели при монтаже кусков второй разновидности, увеличить или уменьшить их размеры исключительно трудно. В таких кусках имеется свой ритм, свой монтаж, заключенный внутри куска.

В каждом куске, являющемся в картине монтажным (соединенным с предыдущим и последующим), наличествуют элементы внутрикадрового монтажа.

Действия людей (актеров) в кадре — внутрикадровый монтаж. Движения аппарата во время съемки (панорамы, наезды) — внутрикадровый монтаж. Монтаж — это не только сборка кусков, но и чередование определенных задач — статик, движений, самых разнообразных объектов в действии, смена которых и создает кинокартину в ее окончательном виде.

Рис. 209

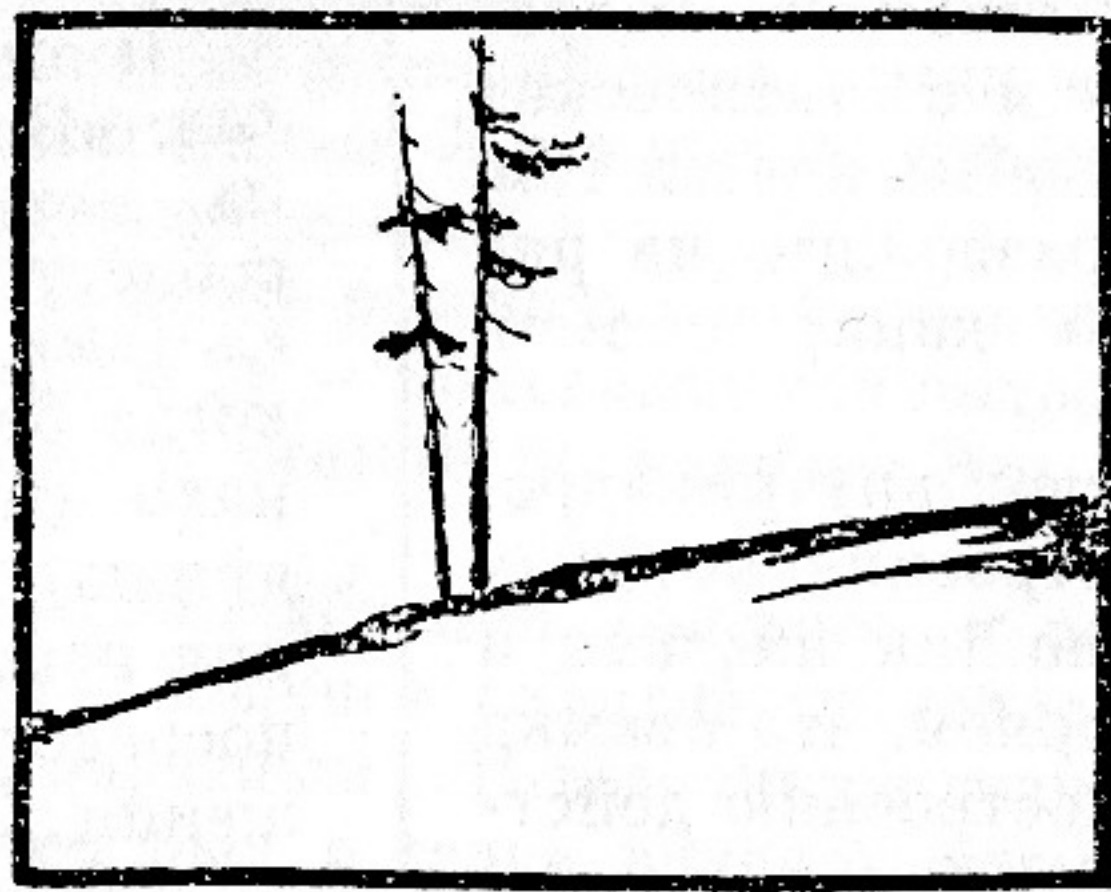


Рис. 208

Например, изобретение съемочного крана ввело в практику широкое использование съемок с движения, когда аппарат следует за актером, «ходит» за ним. Куски подобных съемок получаются очень длинными, но это не значит, что внутри подобных кадров отсутствует монтаж как закономерная смена событий, действий, переживаний и т. п.

Закономерная смена впечатлений с экрана происходит и зависит не только от организованного чередования монтажных кусков, но в равной степени и от организации действия, протекающего в кусках-кадрах.

Любопытно отметить, что в профессиональном кино наибольшее увлечение монтажным строем картин совпало с периодом еще недостаточно развитой техники киносъемок.

Съемка с движения

Съемка с движения производится свободной камерой с рук, с панорамирующего штатива, с автомобиля, поезда и т. д., а на кинопроизводстве, кроме того, со специального съемочного крана и с тележки, передвигающейся по рельсам. В документальном кино и у кинолюбителей большое распространение имеет съемка свободной камерой с рук.

Съемки с движения дают так называемые динамические кадры.

Динамические кадры — особая форма монтажа. При съемке движущейся камерой монтаж осуществляется внутри кадра, то есть динамические кадры дают возможность сопоставлять планы непосредственно во время съемки, а не путем последующей склейки кусков.

При съемке с движения камера следует за действующим (передвигающимся) объектом как в медленном, так и в быстром темпе, дает возможность быстрых и медленных перебросок (перескоков) с объекта на объект.

Эти съемки очень ответственны: движение камеры должно происходить плавно, не слишком быстро и не скачкообразно. Особенно трудны съемки с рук (без штатива) — в них не следует излишне увлекаться непрерывным панорамированием, которое часто создает на экране впечатление сумбура, неразберихи. Нередко любители при панорамных съемках не логически панорамируют твердой рукой, а мечутся по объектам, размахивая камерой.

Однако быстрые («молниеносные») переходы с объекта на объект иногда бывают очень выразительны, но только иногда, и если они сделаны точно.

Композиционные основы для динамических кадров остаются в общем почти такими же, как и в статических кадрах, снятых с неподвижной точки. Это объясняется тем, что динамический кадр условно можно разложить на ряд статических, составляющих монтажную канву съемки с движения.

При съемке с движения существуют свои внутрикадровые монтажные переходы, расчет и построение которых большей частью производится совершенно так же, как и при съемке статическими планами. Повторяем, что съемка с движения чрезвычайно трудна как по построению действия кадра, так и по технике выполнения. Излишнее увлечение съемками с движения не дает больших художественных результатов. Снимать движущейся камерой надо тогда, когда действие, снятое раздельно разными планами, будет на экране безусловно менее выразительным, чем при съемке с движения.

При съемке с движения надо в каждом куске тщательно учитывать темп и ритм движения камеры, иначе куски не смонтируются.

При съемке с движения надо следить за ритмом действия.

При съемке с движения нельзя иметь в куске не заполненные действием места переходов от одного объекта к другому — места, которые можно было бы вырезать при обыкновенной съемке. Исключение составляет так называемая «смазка» — мгновенная переброска камеры с объекта на объект.

Для съемки с движения необходимо строить специальные мизансцены (в игровом, актерском кино), учитывающие как технические возможности передвижения аппарата, так и технические возможности использования освещения сцены, декоративного фона и т. п.

Научитесь снимать с движения (так же, как и монтировать) так, чтобы зритель не замечал движения камеры.

Зритель должен обращать внимание на движение камеры только тогда, когда это нужно вам как режиссеру.

Еще о монтаже

Разбирая монтаж в кино, нельзя не остановиться на значении монтажа в литературе. Поэтому приводим высказывания по этому поводу Льва Толстого и несколько ниже — монтажную разработку нескольких страниц из «Анны Карениной».

В письме к Страхову (апрель 1896 г.) Лев Толстой писал: «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собирания мыслей, сцепленных между собой, для выражения себя; но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна и без того сцепления, в котором она находится. Самое же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами нельзя, а можно только посредственно словами, описывая образы, действия, положения...»

Теперь же, правда, когда девять десятых всего печатного есть критика искусства, нужны люди, которые бы показали бессмыслицу отыскивания отдельных мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателем в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и по тем законам, которые служат основанием этих сцеплений».

Вот что такое монтаж в широком, правильном его понимании.

Монтаж неразрывно связан с движением образов в картине. Вот почему утверждения формалистов от кинематографии: «Не важно что, а важно как монтировать» — нелепые и ничего не стоящие утверждения.

Вот почему монтаж кусков далеко еще не все в кинематографе, а только часть работы по организации кинопроизведения, параллельная работа над действием в кадрах (в игровом кино в первую очередь актерским). Все разнообразие приемов монтажа должно служить выявлению главного — действия человека.

Занимаясь вопросами монтажа и изучая его практику, вы должны встретиться с определением «мизанкадр», введенным в кинематографию С. Эйзенштейном.

Мизанкадр — это организация действия внутри кадра, композиция в пространстве и времени, выражающая содержание кадра, и организация кадров между собой — соподчинение композиций кадров в зависимости от содержания монтажной фразы, куска, эпизода.

„Вальдшнепная тяга“

Вы — кинолюбитель и, может быть, охотник. И вот весной, отправляясь на тягу вальдшнепов, вы захватили помимо двустволки и съемочную кинокамеру. После того что вы прочли, вы уже не будете снимать только то, что

увидите, и не станете просить товарища «снять вас на охоте». Ведь вам не нужны «живые» фотокарточки, вам нужен содержательный, волнующий фильм. А его нужно увидеть, перед тем как снять. Нужен сценарий.

Посмотрите, как Лев Толстой рассказал нам об охоте на страницах «Анны Карениной» — рассказал так подробно и образно, что прямо хоть снимай по кадрам. Это — как сценарий!

Проследите цепь авторского видения Толстого, и вам станет ясным, как событие, обычное событие становится поэтическим, волнующим, образным... И вам также станет ясно, как кинематографичен был в своем видении жизни великий писатель.

Возьмем вторую часть «Анны Карениной», XV главу, в которой описана весенняя охота на вальдшнепов Левина и Облонского.

Запишем первую половину главы по Толстому, но деление на возможные кадры сделаем сами, руководствуясь последовательностью происходящего действия.

Мы не будем определять планы (крупные, средние, общие) монтажно разделенного действия — это вы легко сделаете самостоятельно, что для вас явится очень полезным упражнением по монтажу.

Разбирая этот пример, нам придется встретиться с некоторым количеством звуковых кусков, и мы попутно будем объяснять, как их можно почти адекватно передать в немом кино.

Итак:

- 1 — Место тяги было недалеко над речкой в мелком осиннике.
- 2 — Подъехав к лесу, Левин слез...
- 3 — и провел Облонского на угол мшистой и топкой полянки,
- 4 — уже освободившейся от снега. Сам он вернулся...
- 5 — на другой край к двойняшке-березе...
- 6 — и, прислонив ружье к развилине сухого нижнего сучка,
- 7 — снял кафтан, перепоясался и попробовал свободы движений рук.
- 8 — Старая, седая Ласка, ходившая за ними следом, села осторожно против него...
- 9 — и насторожила уши. («Ходившая за ними следом» — относится к предыдущим кадрам.)
- 10 — Солнце спускалось за крупный лес...

- 11 — и на свете зари березки, рассыпанные по осиннику, отчетливо рисовались своими висящими ветвями...
- 12 — с надутыми, готовыми лопнуть почками.
- 13 — Из частого лесу, где оставался еще снег, чуть слышно текла еще извилистыми узкими ручейками вода. (Здесь элемент звука-музыки: «чуть слышно». Звук может быть «показан» ассоциативными кадрами.)
- 14 — Мелкие птицы щебетали... (Снова изображение и звук. Звук можно заменить несколькими кадрами поющих птиц, снятых телеобъективом) и изредка пролетали с дерева на дерево.
- 15, 16, 16а, 16б — В промежутках совершенной тишины слышен был шорох прошлогодних листьев, шевелившихся от таяния земли и от росту трав. (Смысл и мысль этой музыкально-образительной картины можно передать несколькими кадрами; если вы не можете озвучить фильм, то попытайтесь дать поэтическое чередование крупных планов листьев, таящего снега, прошлогодней травы.)
- 17 — «Каково! Слышно и видно, как трава растет!» (Надпись или звук — мысли Левина вслух.) —
- 18 — сказал себе Левин, заметив...
- 19 — двинувшийся грифельного цвета мокрый осинный лист
- 20 — подле иглы молодой травы.
- 21 — Он стоял, слушал и глядел вниз...
- 22 — то на мокрую мшистую землю...
- 23 — то на прислушивающуюся Ласку...
- 24 — то на расстилавшееся перед ним под горою море оголенных макуш леса...
- 25 — то на подернутое белыми полосками туч тускневшее небо. («Стоял, слушал и глядел вниз» — здесь возможны три чередующихся кадра: земли, крупного плана собаки, панорамы леса.)
- 26 — Ястреб, неспешно махая крыльями, пролетел высоко над дальним лесом; другой точно так же пролетел в том же направлении и скрылся. (Монтажное внутрикадровое расчленение действия.)
- 27 — Птицы все громче и хлопотливее щебетали в чаще. (Изображение и звук или «музыкальный» монтаж в нескольких кадрах изображения щебечущих в чаще птиц.)
- 28 — Недалеко заухал филин... (То же самое.)
- 29 — и Ласка, вздрогнув, переступила осторожно несколько шагов и, склонив набок голову...