

КИНОЛЮБИТЕЛЬ

КИНОЛЮБИТЕЛЬ КИНОЛЮБИТЕЛЬ

КИНОЛЮБ
Я
ИТЕЛ
ЛЮБИТЕЛЬ

КИНОЛЮБИТЕЛЬ

МОСКВА. 1969

ТУ

ОФОРМЛЕНИЕ
ХУДОЖНИКА
Н. ЗАГОРСКОГО



К Н И Г У НА П И С А Л И :

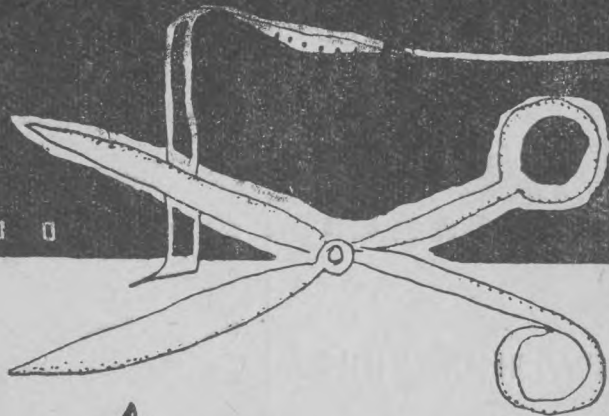
**Е. ГУЛЯКОВСКИЙ
Ю. КРАУЗЕ
С. МЕДЫНСКИЙ
Я. СЕГЕЛЬ**

ИНТЕРВЬЮ СПЕЦИАЛЬНО ДЛЯ НАШЕЙ КНИГИ ДАВАЛИ:

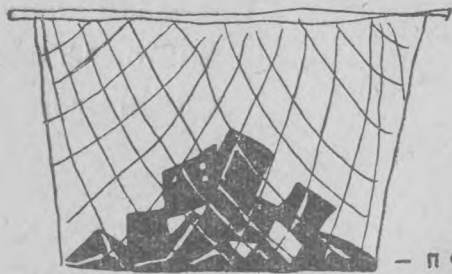
**Иранлий Андроников
Михаил Блейман
Сергей Бондарчук
Ролан Быков
Евгений Габрилович
Александр Зархи
Лев Кулешов
Александр Митта
Григорий Рошаль
Михаил Ульянов
Виктор Шнуровский
Владимир Юсов**

**Собрал интервью
Л. Гендлин**

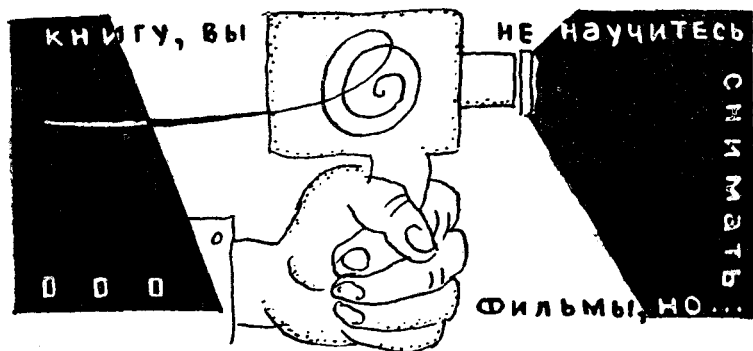
МЫ ГАРАНТИРУЕМ, ЧТО, ПРОЧИТАВ ЭТУ



ОСТАНОВИТЬСЯ, МГНОВЕНЬЕ!



- пожалуйста



Мы гарантируем, что, прочитав эту книгу, вы не научитесь снимать кинофильмы. Во-первых, для этого мало одной книги. Во-вторых, для этого мало десяти книг. И в-третьих, этому вообще научить нельзя.

Искусство — такая область, где каждый должен самостоятельно карабкаться к манящим его вершинам, а окружающие, глядя на это восхождение, могут лишь содействовать ему благожелательными советами...

Тем не менее, может быть, нам удастся кого-нибудь убедить, что, несмотря на безумные, безумные, безумные трудности, которые вас ждут на пути к победам, любительское кино стоит того, чтобы на его алтарь принести свое свободное время.

— «Остановись, мгновенье!»

— Пожалуйста.

Это вы. Вы прыгаете со скалы в набегающую океанскую волну. Пусть летят годы, мелькают месяцы и недели. Пускай у вас сегодня ревматизм и подагра. У себя дома на маленьком уютном

экране вы, по-прежнему молодой и красивый, прыгаете в великолепную, потрясающую волну.

Кинопленка — это современная память. Сегодня снимают все — врачи, космонавты, художники, инженеры, спортсмены. Снимают всё — опыты, походы, операции, тренировки. Но особенно часто — трепетные минуты безраздельного отдыха. С некоторых пор люди разучились отдыхать без кинокамеры. Сегодня кажется непонятным, зачем лежать на песке, прыгать в воду, лезть на отвесную скалу, если тебя в это время не снимают на тридцатипяти-, шестнадцати- или хотя бы на восьмимиллиметровую пленку.

Куда бы мы ни отправились — на курорт, в альплагерь, в трудный поход или в легкомысленный круиз по Европе, наш чемодан утяжеляется на вес киноаппаратуры. Если человек, побывавший в Париже, не снялся, сидя на Триумфальной арке, это равносильно тому, что ни в каком Париже он не был. Никто никогда ему не поверит. Да и сам он уже через неделю начнет сомневаться: «А был ли Нотр-Дам? Были ли Елисейские поля?» Но если вчерашний турист под жужжание проектора сможет объяснить родным и знакомым: «Вот это я, а это мой друг Коля», то это уже не бесцельно потраченное время. Это отдых, который всегда с тобой.

К сожалению, нельзя научить писать сценарии и снимать фильмы. Но научиться этому можно. И как следствие — кинолюбителем может стать каждый.

И С П О В Е Д Ъ К И Н О Л Ю Б И Т Е Л Я

(Выслушал и записал
Е. Гуляковский)

Кинолюбителем может стать каждый! Для этого необходимы только три вещи. Первое — знать вышеизложенную истину. Второе — располагать для начала пятьюдесятью рублями. И наконец, третье — самое важное условие. Для того чтобы стать кинолюбителем, необходимо попасть в стечение обстоятельств, способных зажечь в вашей душе священный пламень кинолюбительства.

Пятьюдесятью рублями я располагал совершенно случайно. В день моего тридцатилетия жена, не желая затруднять себя лишними проблемами, сказала: «Вот тебе пятьдесят рублей, пойд и купи себе подарок». Я возмущился, но виду не показал. Прежде всего взял деньги, а потом уже стал думать, как отомстить. Вначале я хотел поехать на Птичий рынок, купить там живого гуся, заставить жену его зарезать, ощипать и приготовить с яблоками. Но вовремя сообразил, что резать его и щипать придется все равно мне. И за яблоками придется идти тоже мне. Таким образом, гусь отпадает. Хорошо бы, конечно, купить козу и поставить ее на балконе, где жена развела сад. Но сами понимаете, в Москву козы попадают только в освежеванном виде, да и на балконе я сам не прочь посидеть. Может быть, кот? Сиамского? Презлющего?..

Ни одна дельная мысль не приходила мне в голову. И только пепел Клааса стучал в мое сердце. Тогда я решил просто побродить по городу и посмотреть, не подвернется ли что-нибудь само собой.

Москва встретила меня привычным водопадом шума. Двери метро проглатывали потоки людей и вытгивали их пестрыми лентами на эскалаторах. Все двигались, спешили. Человек склонен приписывать остальным свой взгляд на вещи. Мне почему-то казалось, что все лица мужского пола, все эти миллионы спешащих москвичей едут выбирать себе подарки с одной-единственной целью — отомстить женам за все несправедливости и обиды.

Невольно я свернул в самый людный переулок. Он непременно должен был вынести меня к заветной цели. Все эти люди знали, куда и зачем шли. И я не ошибся. Через пятнадцать минут я уже стоял перед сверкающими витринами ГУМа и мрачно разглядывал выставленные там предметы. Вот жидкость для выращивания волос, один флакон стоил один рубль, два флакона — два рубля. Вот пылесос типа «Кобра», вот современный, модернизированный облегченный радиоприемник с подвываниями... И наконец, — о чудо двадцатого века! — кинокамера! Самая настоящая кинокамера, с объективом, ручкой и штативом. Расталкивая покупателей, я бросился к прилавку и выдохнул в лицо продавцу одно-единственное слово: «Сколько?»

— Есть за двести пятьдесят, типа «Кварц», есть за сорок пять, более простая, но надежная, для начинающих.

— Трещит?

— Ну как вам сказать...

— Понятно, при проявке окна занавешиваются?
— Ну конечно.
— А как проявлять?
— Самостоятельно, разумеется, для восьмерки еще нет проявочных машин, но в ближайшем будущем...
— Заверните!!!
— К ней еще прилагается вот эта книга.
— Какая книга?!
— «Я — кинолюбитель».
— Но я не кинолюбитель и не собираюсь им становиться!

— Меня это не касается, гражданин! У нас подарочный отдел, и кинокамера продается только в наборе, вместе с книгой.

— Ну хорошо, заворачивайте вместе с книгой! — с легкостью согласился я, не подозревая, что этот мой поступок чреват весьма серьезными последствиями.

...Через полчаса я поставил на стол своей квартиры небольшой аккуратный сверток.

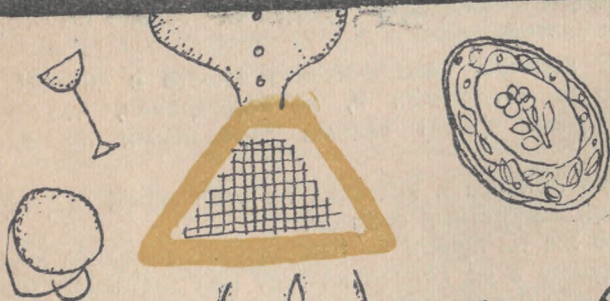
— Что же ты купил? — равнодушно спросила жена, и равнодушие в ее голосе на этот раз заставило меня ликовать, ибо час расплаты был близок. Щелкнули ножницы, на пол полетели обрывки бечевки и оберточная бумага. — Разве нельзя поменьше мусорить?

Блестящий металлический ящик между тем освободился от упаковки.

— Уж не фотографией ли ты решил заняться? — Мое чуткое ухо уловило в голосе жены первые нотки беспокойства.

— Нет, дорогая, то, что ты видишь перед собой, весьма отдаленно относится к фотографии. Скорей те-

ИСПОВЕДЬ КИНОЛЮБИТЕЛЯ



ИСПОВЕДЬ



ИСПОВЕДЬ



лега похожа на «мерседес-бенц», чем моя покупка на обыкновенный фотоаппарат.

— Так что же это такое?

— Ки-но-ка-ме-ра... — прошептал я голосом Великого Инквизитора.

— Чтобы кино показывать?

— Что ты! В инструкции сказано: чтобы показывать кино, надо будет купить проектор, он стоит чуть дороже. Понадобятся еще бачок для проявки пленки, раздвижной экран, магнитофон для записи звукового сопровождения, синхронизирующая приставка, для того чтобы звук не отставал от изображения, стабилизатор напряжения, монтажный столик, пресс для склейки пленки и нож для ее резки, сменная оптика для этой кинокамеры и еще парочка других кинокамер для более сложных съемок, осветительные приборы и специальные лампы к ним, подводный бокс и фотоэкспонетр.

Еще каждый месяц придется покупать метров пятьсот киноплёнки, разные там проявители-закрепители, ну и другие мелочи, — выпалил я.

— Скажи, пожалуйста, ты что — газет не читаешь?

— При чем здесь газеты, дорогая?

— А при том, что теперь бракоразводный процесс значительно упрощен. Достаточно заявления в одной инстанции, не надо давать объявления в газете — в общем это значительно дешевле.

— Видишь ли, суд не примет заявления.

— Это почему же?

— Нет достаточно обоснованных мотивов. Ты сама предложила мне выбрать любой подарок.

После этого жена приступила уже к чисто женскому методу воздействия. Было пролито необходимое количество слез, разбита часть посуды, требующая замены. Я, со своей стороны, разорвал вышедший из моды костюм и выбросил в мусоропровод стоптанные башмаки. После этого наступило перемирие. Мы оба устали от затянувшейся ссоры и больше не вспоминали о моей покупке. В конце концов семейный мир дороже. Кинокамера перекочевала сначала в чемодан, потом на шкаф. И наконец, в чулан, где она пылилась бы по сей день, если бы... Если бы мне не вздумалось однажды достать из чулана лыжи...

Доставал я их неловко и, наткнувшись на кинокамеру, отодвинул ее подальше. Неожиданно с полки упал небольшой плоский предмет. Я нагнулся. Какая-то книга... «Я — кинолюбитель». Ах да, ее же мне продали вместе с кинокамерой... Книга открылась на странице с жирным вопросом. «Как вы стали кинолюбителем?» — спрашивали известного мастера документального кино.

Его ответ: «Простите, но я им никогда не был!» — пришелся мне по душе, и, так как в чулане было темновато, я, забыв про лыжи, уселся к столу.

«— Что же вы, сразу на профессиональную пленку снимали?»

— На профессиональную! — гордо ответил мастер.

— Не понимаю. Расскажите подробнее.

— Дело было так...»

«Дело было так...» Сколько раз после этих завлекательных слов попадались мы на авторскую удочку и тем не менее, не сделав соответствующих выводов, легкомысленно переворачивали следующую страницу!

«— Вернувшись из армии, я твердо решил поступить на операторский факультет ВГИКа, — продолжал свой рассказ известный мастер документального кино, — так сказать, минуя стадию кинолюбительства. Но об этом я расскажу несколько позже, а сейчас позвольте начать с самого начала. Ведь первая проблема, с которой сталкивается кинолюбитель, первый вопрос, который он себе задает, купив кинокамеру, — это вопрос: с чего начинать фильм? Авторы самых различных книг, однако, в один голос рекомендуют: начинать следует со сценария. Я позволю себе усомниться в этой безусловной рекомендации и задам другой вопрос:

ВСЕГДА ЛИ НУЖЕН СЦЕНАРИЙ

В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО?

Разговор об этом начинает С. Медынский

Много раз задавал я себе этот вопрос. И каждый раз приходил к разным выводам.

По латыни *scena* — площадка для действия актеров в театре, театральные подмостки. Отсюда итальянское *scenario* — план драматического произведения, набросок театральной пьесы, подробное изложение кинокартины с указанием моментов ее оформления.

Сценарий. Сценарный план. По-разному называют этот литературный документ, который должен лечь в основу кинофильма, киноочерка, небольшого киносюжета. Нужен он или не нужен? Должен он быть незыблемым, «железным» или его можно принять за основу, гибко отходя в сторону от его требований и предписаний?..

Не будем касаться игровых фильмов. У игрового профессионального кинематографа свои отличные теоретические. О сценарии художественного кино написаны тысячи глубоких, содержательных исследований и статей. Роль сценария в художественном кино, степень его изменения в процессе съемок — это область, которую хорошо знают профессионалы и которая, очевидно, определяет действия кинолюбителей, выбравших для себя нелегкий, тернистый путь создания игровых фильмов...

Скажу сразу и честно: думаю, что кинолюбителю следует снимать игровой фильм только в редких, исключительных случаях, где он может предложить свое оригинальное решение темы, избежать «подводных камней», о которые неизбежно разобьется его корабль. Та-

ких «риффов» много. Самый предательский и самый губительный — актерское мастерство героев любительского фильма.

Возможны ли на этом пути удачи? Возможны, но встречаются они чрезвычайно редко. А это говорит само за себя. Припоминаю фильм-шутку тбилисских кинолюбителей «Хирургия». «Почти по Чехову», как они написали. Хороший фильм.

Хорошо сделан игровой фильм «Свобода» кинолюбителей, работающих при студии имени М. Горького. Их же фильм «Портфель и ранец»...

Но основа кинолюбительства в другом — в изображении на экране окружающей кинолюбителя жизни. И это «другое» близко по сути, по духу кинематографу документальному. О нем мы и будем говорить. В его практике и будем искать ответы на волнующие нас вопросы. Итак, сценарий... Нужен? Не нужен?

Э. Максимова и М. Меркель написали сценарий для фильма о детском доме, где воспитывают «трудных» ребят. «Дом на пути» назывался этот фильм, который снимали мы с оператором И. Филатовым.

Нужен ли был сценарий для того, чтобы приступить к съемкам небольшого двухчастного фильма? Конечно, нужен. Иначе трудно было бы отобрать людей и события, необходимые для связного рассказа о сложном организме детдома, о сложных проблемах воспитания ребят.

«Сценарий не догма, а руководство к действию!» — сказал я сценаристкам в начале работы. Сказал, твердо зная, что только так и бывает в документальном кинематографе, где жизнь все время подсказывает новые, иные, чем написанные на бумаге, положения, столкновения, выдвигает новых героев и участников.

Сказал, искренне веря, что не может быть другой точки зрения, ибо все киносценарии, делающиеся на живом, жизненном материале, подтверждают эту простую мысль.

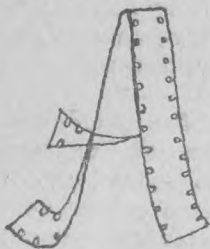
А вышло грустно.

— Только так, как у нас написано, и никак иначе! — сказали наши сценаристки.

«Рабочие голосуют, высоко подняв руки с комсомольскими билетами», — было написано в сценарии.

А если они сроду так не голосовали? И никто на обычном собрании так не голосует. Что же тогда делать? Снимать так, как написано или как-то по-другому?

СЛОВАРЬ КИНОЛЮБИТЕЛЯ



АКУЛА — злая рыба. Завтракает кинолюбителями-подводниками. Аппаратуру оставляет нетронутую.

АНКОРД — музыкальный термин. Не путать с ракордом.

АНТИПОД — человек, который не любит кино.

АППАРАТУРА — сложнейшее устройство, как правило, всегда украшенное стеклом. Хрупка и легко подвергается разрушению. Убеждаться в этом рекомендуется на дешевых устройствах.

Сценарий для съемки «Дома на пути» был нужен. Но нельзя было (как это делали авторы) предполагать, что все написанное, без исключения, должно быть снято и что все должно быть именно так, как написано.

Ведь документальный фильм — кусок жизни, живой жизни. И она, жизнь, не останавливается после написания и приемки сценария. Она идет. И цель сценария — сориентировать оператора в этом потоке, нацелить его, помочь ему отобрать и зафиксировать нужное, главное.

Люди пишут сценарии для документальных фильмов, цель которых — отразить живое течение жизни. Если они потом требуют, чтобы живое течение жизни было подогнано, втиснуто в рамки их сценария, они, по-моему, элементарно нелогичны. И, значит, не правы.

НЕВРЕДНО ЗНАТЬ, ЧТО

СИЛА ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА

В ЕГО ДОКУМЕНТАЛЬНОСТИ.



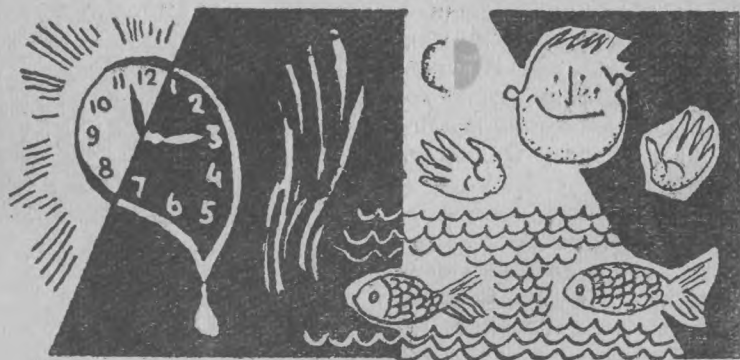
НЕ СТОИМА -

ИТ ЗАТЯСЯ

ПОДДЕЛКОЙ

НЕВРЕДНО ЗНАТЬ,

что еще древнегреческий философ Гераклит заметил: «На того, кто входит в ту же самую реку, каждый раз текут новые воды...»



Такие «категорические» сценаристы будто забывают, что и после написания их сценария поток жизни течет, струится, что все изменяется. Они требуют, чтобы операторы и режиссеры снова и снова входили в тот самый поток, который замечен автором сценария. Отсылаю их к Гераклиту. Он возразил им почти две с половиной тысячи лет назад!..

Было время, я работал на Дальневосточной студии кинохроники. Поехали туда три оператора: Вячеслав Гулин, Анатолий Вергун и я — снимать фильм о тигроло-

вах. Поехали не просто так. Поехали, имея написанный, обсужденный, утвержденный сценарий. Не помню, на скольких листах он был напечатан, но для нас было ясно, что он мог уложиться на малюсеньком клочке бумаги, на котором достаточно было написать:

«Тигроловы собираются на охоту.

Тигроловы в тайге.

Отлов тигра.

Тигроловы возвращаются».

Сняли. И получил фильм два приза на международных конкурсах. А сценарий? Помогал ли он нам? А он был ни при чем!

Но, пожалуй, самый курьезный случай произошел со сценарием документального фильма, написанным И. Осиповым и принятым у нас на ЦСДФ. Было решено снять фильм о морях-спасателях. Есть судно, которое выходит в море только тогда, когда его просят о помощи. «SOS» — вот сигнал, по которому начинают работу герои фильма.

Сценарий был написан и принят. Съёмки по нему начались. А «SOS» так и не раздался. Два года пытались снять этот фильм, а потом отказались от этого намерения.

Вот что стоит сценарий, написанный до событий и подразумевающий, что жизнь обязательно повторит то, что задумал и написал автор.

Когда в поле зрения авторов интересное событие, которое существует само по себе, когда цель авторов показать именно то, что произойдет перед камерой, нет нужды писать сценарий — литературную основу будущего фильма. Само событие подскажет, что снимать. Жизнь подскажет! Но тут уж умей слушать и смотреть! И думать на ходу! И выбирать!

Где-то этот процесс будет сродни написанию сценария, только будет он писаться не чернилами в тиши кабинета, а киноизображением на пленке. И окончательный вариант этого сценария — фильм, смонтированный и готовый!

Каким должен быть сценарий? Разным он должен быть!

Все зависит от условий, места и времени — гласит одна из черт марксистского диалектического метода нашей философии. Эту простую и мудрую формулу мы подчас забываем, перестаем ею руководствоваться. И вот уже много лет на страницах газет и журналов, в устных обсуждениях решается вопрос: нужен или не нужен сценарий документальному кинематографу?

— Нужен!

— Не нужен!

— Иногда необходим, иногда может быть приблизительным!

И в самих этих разногласиях ясно и четко видится простой, всеобъемлющий ответ: все зависит от условий, места и времени.

Ну, а любителскому?

**НУЖЕН ЛИ СЦЕНАРИЙ ЛЮБИТЕЛЬ-
СКОМУ КИНО?**

На этот вопрос пытается ответить Ю. Краузе

Каждый повзрослевший кинолюбитель навсегда сохранит в сердце воспоминания о своей юности — о счастливейшей поре бессценарного кинематографа.

Как это здорово! Ясным весенним днем (или жутким осенним) вы стоите на площади (на берегу реки, в чистом поле), любуясь восходом (закатом или затмением). В руках у вас портативная помесь телескопа и пулемета, которая блесит, трещит и именуется кинокамерой. Мир, окружающий вас, прекрасен. Поистине нельзя не запечатлеть открывшийся перед вами простор, индустриальный пейзаж или миленький уголок природы.

Вот идет человек. Что может быть прекраснее человека?! Вы немедленно нажимаете на кнопку, чтобы запечатлеть эту встречу. Сидя на заборе, весело поет птичка: птичка тоже объект, достойный внимания. Вы снимаете птичку. Откуда-то появляется грузовик. Снимаете грузовик.

Вы счастливы. Это эстетическое наслаждение — слушать, как стрекочет камера и щелкает при поворотах турель. Крутите все, что только можно крутить! Снимаете стоя, сидя и лежа. С разными диафрагмами, объективами и кассетами. Именно в эти минуты невероятного счастья рождается кинолюбитель.

До сих пор мы недооцениваем человеческие возможности. За один день кинолюбитель способен «накрутить» полнометражный фильм. В нем будет все — наезды и отъезды, панорамы, смазки и затемнения, крупные, средние и общие планы. Будут пейзажи, порт-

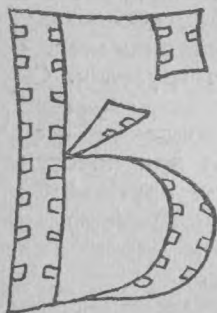
реты, детали и интерьеры. Все будет. В подобных работах не хватает самой «малости» — смысла, идеи, логики.

Неделя хорошей работы — и квартиру нетрудно превратить в склад киноплёнки. Она повиснет лианами с потолка, рулонами, роликами и катушками ляжет на все полки. Вы будете находить ее в холодильнике, в ванне, под кроватью. Рулоны обязательно откуда-то будут падать, преимущественно на вас. Когда все это вам окончательно надоест, возникнет закономерный вопрос: «Что же дальше? Что делать с этими наплывами, панорамами и наездами?»

Нужно садиться и монтировать фильм.

Как? О чем? Тысячи неразрешимых вопросов.

С Л О В А Р Ь КИНОЛЮБИТЕЛЯ



БАРРАКУДА — к кинолюбительству отношения не имеет. Избегать.

БОКС — футляр для смачивания сухой кинокамеры водой (желательно пресной), считается водонепроницаемым.

БЕС — вселяется в человека после покупки кинокамеры.

БРОМ — принимают перед проявлением. Входит в состав проявителя.

О птичке, которая пела, не обращая внимания на городской транспорт, или о транспорте, который мешает птичьему пению. Сколько раз вы будете хвататься за голову — снято не то, не так, не о том!.. Нет одного, нет другого...

Но даже если после проявки остались одни обрывки (от пленки и замыслов), даже если вы снимали комедию, а теперь решили превратить ее в драму с тремя убийствами, даже если перед вами гора материала, снятого без всякого плана, — при помощи монтажа можно создать что-то, напоминающее кинофильм.



НЕВРЕДНО ЗНАТЬ, ЧТО

монтаж заключается в том, что один кусок пленки тщательно приклеивается к другому.

Этому научиться нетрудно. Нужно только поразмыслить, какой кусочек куда приклеивать. Если после мчащейся электрички вы покажете человека, мирно отдыхающего на рельсах, а затем вновь несущийся поезд, то это будет фрагмент из рекламного фильма «Не ходи по путям!». Если после кадра с той же удаляющейся электричкой вклеить кадр с изображением бегущего гражданина, получится отрывок из веселой кинокомедии и т. д.

Главное — разобраться в километрах отснятого материала, разложить все по полочкам: в одном месте должны лежать кадры, снятые под водой, в другом — кадры, снятые под землей, в третьем (вы уже догадались) — кадры, снятые с самолета (с разрешения, разумеется). Наконец, вы можете протянуть руку и взять любой необходимый вам план. К нему подклеивайте другой, потом третий. В конце концов что-нибудь должно получиться.

Не забывайте, что в вашем арсенале такое могучее средство, как дикторский текст. Текст тоже способен творить чудеса. При помощи его всегда можно что-нибудь объяснить, уточнить или запутать. Очень помогают такие обороты: «Здесь вы видите...», «В этом кадре запечатлен...», «Сейчас появится...»

Серые, невыразительные кадры можно украсить каким-нибудь музыкальным шедевром. Не возбраняется использовать любое произведение любого жанра. Все, кроме Первого концерта Чайковского для фортепьяно с оркестром. Популярность этого концерта у кинолюбителей превзошла самые оптимистические прогнозы.

Можно использовать и шумы. Совсем неплохо, если с экрана вдруг начинает что-то гудеть, рычать или лязгать.

Словом, при серьезной работе безалаберный, бессмысленный материал можно превратить во что-то напоминающее кинокартину. Но лучше с самого начала пойти по другому пути: в тысячу раз лучше начинать съемки по заранее написанному сценарию.

Пренебрежительное отношение к сценарию — одна из самых типичных и роковых ошибок начинающих кинолюбителей.

Вежливо соглашаясь с речами, звучащими в защиту сценария, с призывами овладевать мастерством и стремиться к вершинам, многие кинолюбители продолжают отстаивать довольно странную позицию:

— Мы — любители. Сценарий и мастерство необходимы там, где большие идеи, полнометражные фильмы, а у нас темы маленькие, фильмы коротенькие. Неужели, отправляясь, скажем, в ту-



ристский поход, я не сниму фильма? Зачем здесь сценарий? Возможен ли он вообще? Что я могу знать заранее?

Этот довод считается неотразимым. Тем более что рассказы о путешествиях относятся к числу самых любимых жанров. Кинокамеры носят по всем дорогам и тропам, топят в морях и озерах, роняют в провалы и пропасти и даже используют в качестве молотка при установке палатки. И с каждым годом количество туристских фильмов все увеличивается. Но, к огорчению зрителей, большинство лент о походах создается по принципу — что вижу, то и пою. Увидел верблюда — снял верблюда, увидел стрекозу — снял стрекозу. И все это благодаря теоретической установке: «Зачем мне сценарий?»

Если кинолюбитель представляет будущий фильм лишь в общих чертах, фильм обречен на провал. Пусть вы отправляетесь по маршруту, по которому никто никогда не ходил, пусть каждый будущий шаг покрыт для вас тайной, пусть невозможно написать развернутый сценарий, но план, четкий и ясный план фильма, составить можно всегда.

Десять операторов, отправляющихся вместе по одному маршруту, могут снять десять совершенно различных фильмов. Если все они знают, что хотят снять.

Самый распространенный и самый бесхитростный рассказ о туристском походе — фильм-репортаж. Вот шагает отряд. Вот на его пути встречается река. Вот начинается переправа. Вот уже разбивается лагерь. Вечер у костра. Утро. И снова в путь.

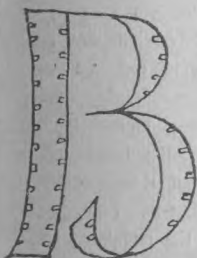
Если вы планируете именно такую картину, не нужно снимать все ночевки и дневки, все переходы и перепра-

вы. Ограничьте себя. Выберите то, что наиболее ярко характеризует этот поход. Фильм-репортаж требует остроты видения, умения рассказать о многом скупыми, но выразительными средствами.

А можно, побывав в одном походе, воспеть все походы разом. Воспеть бесконечную смену впечатлений, разнообразие встреч. В этом случае, наоборот, стоит снимать как можно больше различных мест, различных переправ, деревушек и городов. Словом, принцип работы над картиной будет совершенно иным.

Можно все внимание сосредоточить на участниках перехода, показать их взаимоотношения, создать своеобразное психологическое исследование. Зачем люди добровольно обрекают себя на лишения? Зачем бегут

С Л О В А Р Ь К И Н О Л Ю Б И Т Е Л Я



ВИДОИСКАТЕЛЬ — прибор для поисков видов и родственников.

ВАННЫ — в кинолюбительстве — процедуры для пленки; в быту — емкости для омовения тел и хранения ненужных вещей. Единого значения для этого термина не существует. Избегать головногомоек.

ВЕТРЯНОЙ ДВИГАТЕЛЬ — одно из изобретений кинолюбителей. На его вращающихся лопастях демонстрируется недавно появившийся в любительском кино безэкраный фильм (см. «экран»).

от газовых плит к первобытным кострам, от удобной, мягкой постели — к жесткому ложу, от нормального человеческого обеда — к похлебке с дымом? Зачем они вышагивают по жаре с тяжелыми рюкзаками или ежятся от ледяного ветра, штурмывая какую-нибудь вершину? Наверное, ответы будут неоднозначны. В какой-то степени пафос туризма и альпинизма — это пафос преодоления трудностей. Ведь поход — это самоутверждение, это испытание качеств характера, это плечи друзей, с которыми не страшно.

Фильм кинолюбителя М. Трахтмана «С добрым утром, горы снежные!» считается кинолюбительской классикой. Его регулярно демонстрируют на всех семинарах и вечерах-встречах. Знаменит он в первую очередь прекрасными съемками, интересным монтажом, но вместе с тем хочется отметить и умение автора точно определить свою тему.

Его фильм — попытка ответить на вопрос: зачем мы идем в гору, когда гораздо проще обойти ее за несколько километров.

Автор посвятил фильм своему другу — трагически погибшему альпинисту. Титр-посвящение возникает вначале и сразу же нагнетает драматизм. Перед нами сильный, веселый, обаятельный молодой человек. Тот, что не вернулся с этих синих гор. Тот, что шел на штурм неприступных вершин, выбирая самые трудные дороги. Мы спрашиваем себя: зачем это было ему надо? Зачем, срываясь и падая, но поднимаясь и продолжая путь, он шел только вперед? Зачем сегодня продолжают прокладывать новые дороги его товарищи? И даже самый заядлый скептик, не сумеет объяснить это самому себе, все же задумается — есть, наверное, что-то в этих горах. Наверное, что-то есть...

Несмотря на неудачи и на
редкие аплодисменты
зрителей, в душе исходит
надежда и вера.

Строки из писем.

Некоторых кинолюбителей не интересуют ни филь-
мы-дневники, ни фильмы-отчеты, ни психоаналитические
этюды. Весь жар своей кинолюбительской души они от-
дают воспеванию того прекрасного мира, ради встречи
с которым и совершаются почти все походы. путеше-
ствия преследуют самые различные цели. Можно за-
браться на край света и, наподобие героя Джонатана
Свифта, провести некоторое время в обществе каких-
нибудь экстравагантных существ. Леонид Головня, ав-
тор картины «Жители отвесных скал», предпочел, на-
пример, общество птиц. Он бдительно наблюдал, как
они рождаются, как живут, как воспитывают птенцов и
дают им «образование», как борются с хищниками и
стихией. Эти наблюдения составили фильм. С таким же
успехом можно отправиться к змеям или акулам (каж-

дый согласно своим вкусам выбирает цель путешествия) и рассказать о житье-бытье этого рода-племени.

Особой любовью у начинающих кинолюбителей пользуются картины, воспевающие природу. Грустные бесконечные озера. Завороженные деревья. Сказочные валуны, принесенные сюда невесть когда, невесть кем. И тишина, какая-то особенная тишина, которую стесняются нарушать даже самые горластые из туристов. Только иногда налетит ветер, заволнуется лес, побегут волны. И опять тишина. Таким предстает Северный край в фильме «По Карелии».

А в фильме «По рекам и озерам Вологодской области» главное внимание уделено радостям рыбной ловли. Это гимн рыбацкой удаче, гимн ухе, гимн гастрономическому искусству.

Можно перечислять и перечислять различные замыс-



лы и акценты. Лирика, юмор, патетика, бесстрастность протокола — все может найти место при создании «обыкновенного» фильма об «обыкновенном» походе.

Что ты хочешь снимать? Это проблема, которую необходимо разрешить каждому кинолюбителю, прежде чем забираться в темную комнату и заряжать кассеты. «Что» — это не значит «дом», «город», «завод», а то, что вы хотите рассказать о заводе, о доме, о городе. Здесь так же, как и в предыдущем случае, возможны тысячи вариантов.

Можно создать фильм-песню о заводских трубах, гудках и огнях (это сделали грузинские кинолюбители — фильм «Трубы, трубы и трубы»). Можно рассказать о последних достижениях техники — о станках, конвейерах, линиях (яркий пример — «Нити»). Можно снять картину только об одном человеке — инженере или рабочем, но снять так, что через этого человека мы познакомимся со всем предприятием. (Этого добились челябинцы в картине «У истоков огненных рек».) Можно создать исторический очерк — разыскать старые киноленты о предприятии, сопоставить их с кадрами сегодняшнего дня («Зовет гора Магнитная...»). Можно...

Все можно. Решайте! Это ваше право — выдумывать, выбирать, отстаивать свои взгляды. Решайте, но помните: искусство всегда открытие. Открытие нового, никому до вас не известного. Если вы заставите зрителей встать на вашу позицию, заставите взглянуть на вещи вашими глазами, задуматься о том, о чем думаете вы, лишь в этом случае любительский фильм становится художественным произведением. Съемка по принципу «что вижу, то и пою» (это клуб, это цех, это дом, это ясли) не имеет ни малейшего отношения к искусству. Это не

фильм — это просто склеенные воедино куски экспонированной и проявленной пленки.

Выбрав тему, уточнив направленность будущего фильма, вы сделали первый шаг в сторону, противоположную хаосу. Предположим, что вы пошли дальше: вы поддались нашим доводам и решили писать сценарий. Заглянув в несколько мудрых книг, посвященных мастерству сценариста, выучив, что означают слова «завязка», «развязка», «кульминация», «экспозиция», можно приниматься за дело. Отправьте в поход по магазинам жену (если у вас есть жена), соблазните детей купанием в лужах (если у вас есть дети), отключите телефон, закройте окна и садитесь за стол в ожидании вдохновения. Если вдохновение запаздывает, а вы торопитесь, можете действовать на свой страх и риск.

Некоторые ошибочно думают, что сценарий пишется каким-то особенным, сухим «киноязыком», в котором изобилуют такие слова, как «наплыв», «затемнение», «из затемнения», «общий план», «крупный план», «средний план». Это неверно. Чем художественнее написан сценарий, тем лучше. В нем, правда, должно быть поменьше таких выражений, как «он подумал о том, что...» или «ему захотелось, чтобы...», потому что это очень трудно изобразить на экране, почти невозможно. Но весь действенный ряд («он пошел», «он приблизился», «он протянул руку» и т. д.) может быть очень художественно записан в сценарии.

Хороший сценарий выглядит как хороший литературный рассказ.

Итак, вы определили круг проблем и явлений, о которых намереваетесь поведать миру. Конечно, каждый стремится пройти нехоженными дорогами, но в наши дни трудно чем-нибудь удивить. Вот было время, когда

братья Люмьер только изобрели свой волшебный фонарь! На экране возникал поезд — и зрители приходили в неопиcуемый восторг; показывали, как кормят ребенка с ложечки, — все были счастливы; обыкновенный газон поливали из обыкновенного шланга — никто не видел ничего интересней. А сегодня можно отснять слона, танцующего румбу на крыше самого высокого небоскреба, и на это будет почти единодушная реакция: «Ну и что?»

В случае затруднения с выбором темы

Невредно знать

что Хемингуэй советовал: «Если ты не знаешь, о чем писать, вспомни то, что знаешь лучше всего».

Можно считать доказанным, что архитектору лучше удаются истории, связанные с архитектурой, геологу — с геологическими экспедициями, медику — с врачами, операциями и больницами.

НЕВРЕДНО ЗНАТЬ,



что снимать фильм о собаках стоит в том случае, если вы считаете себя видным собаководом, а пропагандировать хоккей, если не путаете его с фигурным катанием.

Казалось бы, это само собой разумеется.

Но на практике к этой истине приходят не сразу. Чаще все идет от обратного. Сначала появляется объявление: «ОРГАНИЗУЕТСЯ КИНОСТУДИЯ, ПРИГЛАШАЕТ ЖЕЛАЮЩИХ!»

До сих пор не померк блеск этого волшебного сло-

ва — КИНО. Достаточно одного знака, призыва — и уже колонны верных поклонников стекаются под знамена десятой музы, готовые сражаться и умереть во имя искусства, готовые двигать софиты, таскать штатив и часами сидеть в темной комнате.

Первое время в образовавшейся студии разговор идет только об экспериментах в духе Феллини и Антониони. На этом первоначальном этапе можно вносить любые предложения — от экранизации симфонии Моцарта соль минор до создания многосерийной эпопеи «Род человеческий». В конце концов эти гениальные идеи обычно отбрасываются. После многодневных дискуссий все соглашаются, что надо создавать фильм о заводе (если студия субсидируется заводом), или об институте (если это институтская студия), или о районе (если базой является Дом культуры), или даже о городе.

Ради первого своего детища авторы не жалеют ни сил, ни времени. Для начала составляется что-то напоминающее либретто — длинный-предлинный список того, о чем рассказать совершенно необходимо.

«Это будет фильм о нашем прекрасном городе. Давайте пройдемся по его улицам, постоим на площадях, посидим в скверах и парках».

Главное — написать первую фразу. Дальше все катится как по маслу.

«Мы познакомим вас с жителями города — горняками, железнодорожниками, металлургами и строителями».

После этого вы думаете ровно секунду и торопливо приписываете:

«Мы расскажем о продукции, которую выпускают наши фабрики и заводы, о продукции, которая славится далеко за пределами нашего города».

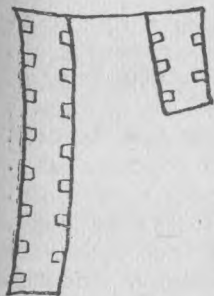
И тут вас пронзает мысль: «А разве можно обойти молчанием пятидневку, не поговорить об отдыхе?..»

И вот уже вы пишете, пишете, пишете... Усиливаете, уточняете, расширяете. Грех не положить в основу такого сценария восторженную интонацию. Обычно преобладает оценка «Здорово!».

«У нас есть главная улица — здорово! И главная площадь — здорово! В городе строятся дома — здорово! Из вибропанелей — здорово! Строители учатся — здорово! В вечернем техникуме — здорово!»

Если взять хороший разгон, то потом трудно остановиться. И вот уже новый забор квалифицируется как серьезное достижение, урны на улицах — как венец счастья. Можно допустить еще несколько типичных ошибок. Можно называть имя, фамилию и должность каждого, кто хоть на секунду появится в кадре. Можно усилить дикторский текст обилием цифр и дат. Можно включить в фильм несколько собраний и заседаний...

С Л О В А Р Ь



ГЕНИЙ — среди кинолюбителей особое распространение получила категория непризнанных.

ГРОХОТ — определение, придуманное соседями для обозначения легкого шума, сопровождающего подготовку любителя к съемкам.

КИНОЛЮБИТЕЛЯ

Впрочем, достаточно. Каким бы ни получился первый фильм, ему все равно будут аплодировать на профсоюзном собрании. Все, кто изловчился попасть в поле зрения вашей камеры, будут обязательно кричать «бис!».

Но вот странно — стоит показать фильм кому-то из посторонних и потом, замирая от волнения, спросить: «Как вам понравился наш город?» — ответ будет очень невразумительный. Чаще всего посторонний заявляет, что он очень мало узнал о городе.

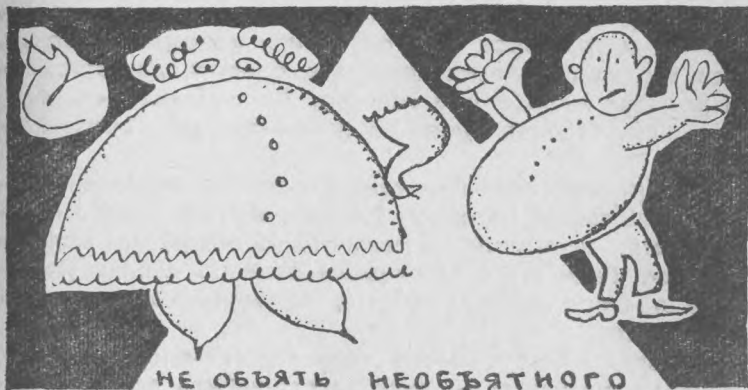
Как же так? Ведь было показано, что город строится, что строители учатся, что утром все торопятся на работу, а вечером гуляют в парке, что на стадионе играют в футбол, в клубе — в шахматы, в театрах идут спектакли, в кинотеатрах — фильмы. Кажется, рассказано обо всем. В чем же дело? Дело в том, что начинающие сценаристы не верят Козьме Пруткову. Они твердо убеждены, что необъятное объять можно. Если в своем первом произведении они упускают какие-нибудь детали, то лишь для того, чтобы хоть что-то осталось для второго.

Конечно же, как отметил Е. Габрилович в одной из своих работ, если создается сценарий об электростанции, то мало знания только электростанции, нужны мысли о многом, чтобы не создалось впечатления, что автор ничего, кроме этой электростанции, не видел. Но совершенно не обязательно, рассказывая о городе, говорить обо всех его переулках, об озеленении и обводнении, об асфальтировании, канализации и газификации. Не нужно стремиться строить сценарий по принципу доклада на отчетно-перевыборном собрании. Количество затронутых в фильме проблем обратно пропорционально успеху этого фильма. В излишне перенасы-

ценных фактами и проблемами фильмах уже не остается времени и места на их осмысление и анализ.

Как часто, просматривая любительские фильмы, хочется крикнуть: «Остановитесь! Дайте же рассмотреть этот дом, эту улицу. Задержитесь возле этого продавца, постоит на этой площади. Покажите по-настоящему только одну площадь — и я узнаю об Одессе, Волгограде или Владимире гораздо больше, чем из пробежки рысцой по всему городу».

Киноманов же постоянно заносит в сторону. Им все время кажется, что они упускают самое интересное.



НЕВРЕДНО ЗНАТЬ,

что заниматься объятием необъятного можно, но это удается не каждому и далеко не всегда.

Даже если фильм создается по сценарию, им все время хочется снять что-нибудь впрок, на всякий случай, а потом этот отснятый материал обязательно будет вставлен в картину и испортит все дело.

Например, возникает кадр: в цехе возле токарного станка стоит группа людей. Конечно же, диктор немедленно назовет их фамилии, уточнит, что это передовики. Оператор заснимет каждого крупным планом. Еще раз средним. Еще раз общим. Обычно считается, что этого более чем достаточно, — можно переходить к рассказу о заводских достижениях. Но что мы узнали об этих людях, что мы запомним? Наверное, ничего. Рассказ о достижениях обычно сводится к показу сверхплановых тракторов, пар обуви или консервных банок. Все это красиво высвечено, все блестит, движется — и все-таки мало о чем говорит. Достижения — и весь разговор. Нужно уже рассказывать об обязательствах.

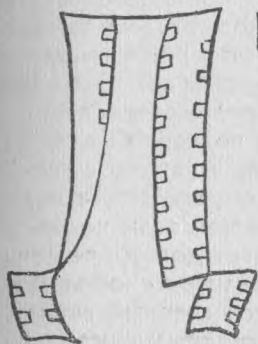
Добросовестный перечень фактов на киноплёнке — это лишь сырой материал. Необходимо его строго организовать, выстроить, осмыслить. Необходимо выявить главное. Ради этого приходится отсекал факты, уводящие в сторону, подробности, затуманивающие основную мысль.

Иногда целесообразно начинать съемки «с конца», показать результат — пуск какого-нибудь агрегата, открытие дороги, финиш рекордсмена, а потом, как бы разматывая клубок, показать путь к этому результату. Можно начинать съемки и «с середины», можно начинать их и «сначала». Существуют тысячи начал. Некоторые авторы предпочитают плавное, постепенно нарастающее действие, другие, наоборот, считают, что зрителя нужно ошарашить немедленно. Много поклонников

«закольцовывания» материала — фильм начинается и кончается одинаково (глядя на огонь, сидит у костра какой-нибудь сказитель; два аналогичных восхода солнца; две одинаковые панорамы по туристскому городку и т. д.), но после рассказанной нам истории мы уже другими глазами смотрим на те же кадры. Иные стремятся к резкому противопоставлению начального и конечного эпизодов. Рецептов здесь нет и не может быть, но всегда нужно хорошо представлять, от чего вы отталкиваетесь и к чему идете.

Начинающему сценаристу стоит стремиться к локальности. Постарайтесь как можно жестче ограничить себя. Разработайте, например, этюд «Что я вижу из своего окна?».

С Л О В А Р Ь К И Н О Л Ю Б И Т Е Л Я



ДРАМА — один из видов построения сюжета. В семье начинается сразу после покупки кинокамеры.

ДЕТИ — цветы жизни и первые объекты съемок (см. «углы»).

ДИСНЕЙ — придумал «Бэмби» и «Белоснежку». Прежде чем заниматься мультипликацией, стоит сходить на его фильмы (если удастся).

ЧТО Я ВИЖУ ИЗ СВОЕГО ОКНА?

(Продолжение исповеди кинолюбителя)

Действительно, что? Я отложил книгу, закрыл глаза, сосредоточился и попытался вспомнить. Сразу же выяснилось, что видел я немного. Во всяком случае, ничего, кроме серого дома с черной крышей, вспомнить не удалось.

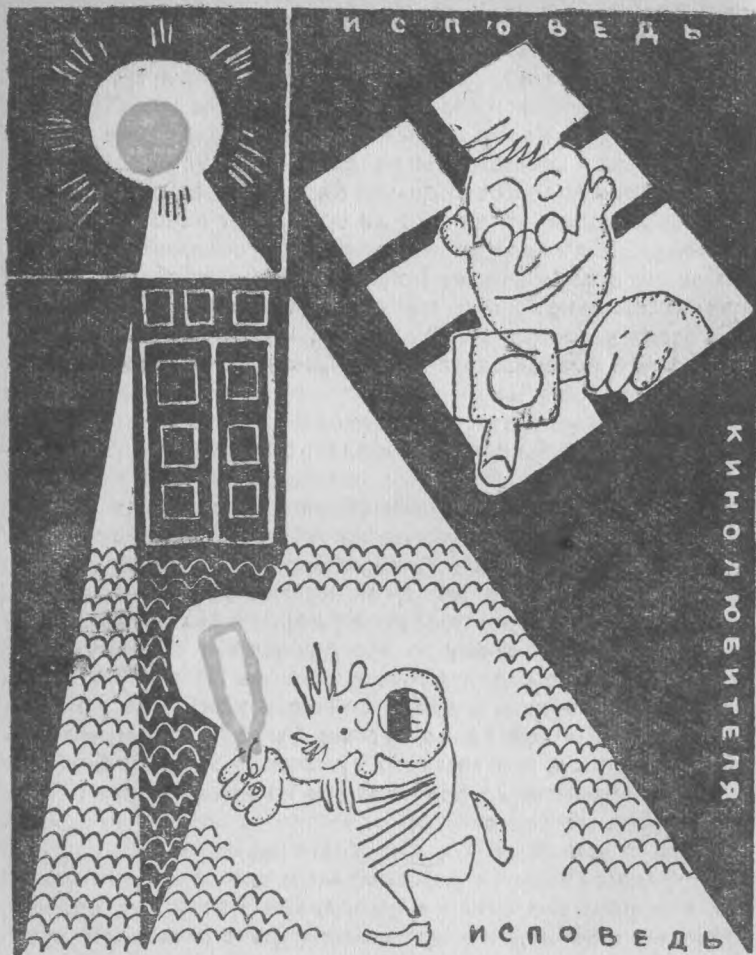
Этого, конечно, недостаточно для того, чтобы написать сценарий. Я и не собирался его писать. Интерес, разумеется, был чисто теоретический. Но все же этот единственный дом с черной крышей чем-то меня задел. Все мы в глубине души считаем себя проницательными людьми с хорошей зрительной памятью. Больно бывает узнать, что это не совсем так. Итак, что же я вижу из своего окна?

Я встал. Подошел к окну и увидел, разумеется, дом — серый, с черной крышей. Но это на первый взгляд он серый. Присмотревшись внимательней, я увидел свежие рваные края обвалившейся местами штукатурки, а ведь капитальный ремонт в этом доме делали, если не ошибаюсь, всего месяц назад. Снять бы этот дом до ремонта. Потом во время ремонта. Дать титр: «Через месяц», — и снять это сейчас. Получится готовый сюжет, и какой! Впору показывать председателю райисполкома или начальнику строительного управления. Но что дом! Дом в конце концов существо неодушевленное. Хотя и говорят, что стены имеют глаза и уши. Хорошо

бы снять фильм о стенах. Улица глазами стен. Люди глазами стен. Налицо свежий, оригинальный взгляд, выдумка и, возможно, даже талант. Впрочем, я тут же забыл о собственных талантах, так как увидел возвращавшегося домой Костю Лопаноса. Каждый приход Кости домой — это целое событие для нашей улицы. Во-первых, возвращался Костя домой не часто. Во-вторых, если уж возвращался, то далеко не сразу мог вспомнить, где он живет, и по дороге навещал всех соседей, которые его визит воспринимали по-разному, но в общем почему-то всегда не очень любезно. А вся беда Кости, на мой взгляд, состояла лишь в том, что сам Костя не видел, как он возвращается домой, или, во всяком случае, не помнил. Если бы он увидел все это хотя бы раз! Не смог бы он после этого возвращаться в таком виде! Вот где проявилась бы воспитательная, благородная роль кинематографа!

Прежде всего Костя, как обычно, награвился к двери Александра Степановича. Александр Степанович человек положительный и, можно даже сказать, интеллигентный. Он никогда не ругал Костю. Просто выводил его на улицу и молча показывал дорогу. Но Костя после его наставления почему-то всегда шел в сторону двери соседа Александра Степановича — Петра Кузьмича Шибалкина. Из-за его двери сейчас же начинался нехороший крик, и вся улица тут же узнавала о том, что Костя уже пришел, и о том, что думает об этом Шибалкин. Наконец крик слегка приутихал, и на улице опять появлялся грустный Костя.

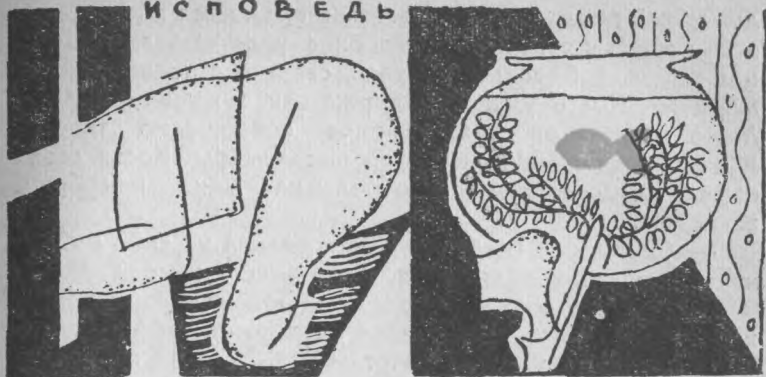
Хуже всего было то, что Костя начисто забывал не только, где находится его дом, но и все законы геометрии, которым его учили в школе. Он, например, совершенно не помнил, что кратчайшим расстоянием между



И С П О В Е Д Ъ

КИНОЛОБИТЕЛЯ

И С П О В Е Д Ъ



двумя точками является прямая, и к Марье Семеновне шел почему-то через подъезд Виктора Кузьмича. Виктор Кузьмич долго и серьезно объяснял Косте, как ему пройти домой, после чего Костя грустно кивал головой и шел к Марье Семеновне.

Было видно, что идти к Марье Семеновне ему совсем не хочется. Какие-то смутные неприятные воспоминания все время заносили его в сторону, но непонятная роковая сила все же влекла его к этой двери.

Марья Семеновна, как обычно, поджидала Костю у порога. Ухватив его за шиворот, она вела его через весь двор мимо моего окна. По дороге Марья Семеновна громко объясняла, каким, по ее мнению, должен быть настоящий мужчина и чего именно не хватает для этого Косте.

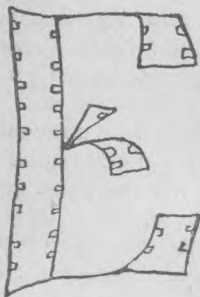
Мне захотелось посмотреть, как будет выглядеть эта живописная группа в видоискателе кинокамеры. Чисто теоретическая любознательность толкнула меня на необ-

думанный поступок. Хотелось знать, удастся ли Косте во время шествия мимо моего окна удержаться в границах кадра. Я бросился в чулан, схватил с полки кинокамеру и... Косте удалось удержаться в границах кадра. Мало того — он стоял в кадре совершенно твердо. Я оторвался от видеоискателя кинокамеры. Костя стоял перед моим окном и смотрел на меня недобрым взглядом.

— Снимаешь, гнида? — Костя рванул на себе рубашку и, решительно сплюнув, направился к моей двери.

Не помню, о чем я подумал, бросившись в прихожую. Может быть, я надеялся незаметно проскользнуть мимо Кости на улицу. Может быть, хотел объяснить

С Л О В А Р Ь КИНОЛЮБИТЕЛЯ



ЕВА — жена первого кинолюбителя.

ЕДИНСТВО и борьба противоположностей — диалектический закон, наглядно проявляющийся в кинолюбительстве.

ЕХИДНЫ — род ядовитых змей; индизательно этот термин можно применять к недоброжелателям во время просмотров.

ЕСЛИ БЫ... — пожелание, которое никогда не осуществляется.

ему, что камера не заряжена. Не знаю. Дальнейшие действия мои, принимая во внимание все обстоятельства, нельзя назвать разумными. Совершенно неожиданно для себя я навел на Костю камеру и нажал спуск затвора.

Камера громко затрещала. В пустом коридоре ее треск напоминал автоматную очередь. Костя вздрогнул, попятился. Не каждый может выдержать, когда его снимают в упор, крупным планом. Костя не выдержал. А может быть, на него подействовало то, что человек даже под угрозой насилия продолжал спокойно заниматься начатым делом. Не знаю. Костя вдруг повернулся и пошел через весь двор, на удивление прямо и очень быстро. Очевидно, он вспомнил, где находится его квартира. Так я впервые познакомился с общественно-й силой воздействия своей кинокамеры.

Вернувшись к себе, я опять подошел к злополучному окну. Не один же Костя мимо него ходит! Книжки для кинолюбителей советуют развивать наблюдательность. Попробую еще раз. Итак, что же я вижу из своего окна?

В доме напротив я давно уже приметил одну дверь. Из нее по утрам выбегала девушка, всегда в одно и то же время, и торопливо шла к молочной на углу. Я хорошо запомнил ее лицо. Наверное, она студентка. Даже в молочную бегают с книжкой. Может быть, сейчас она готовится к сессии. А вчера в скверике перед домом ее впервые ждал парень. Случайное знакомство? Или он постепенно станет привычным в нашем дворе? Об этой девушке можно, наверно, рассказать в коротком фильме... И я тут же решил, что снимать фильм гораздо приятнее о симпатичных людях. Их под моим окном немало проходит за день, надо только присмотреться повнимательней. А можно снять фильм просто

об улице. О маленьком кусочке улицы, который виден из моего окна. Рассказать, каким он бывает разным в разное время года и в разные часы суток. Вот сейчас я сяду за стол, возьму коричневую клеенчатую тетрадку и напишу первую строчку будущего сценария. Напишу ее так, как советует книга: «Улица. (Снято из окна. Панорама.) Раннее утро. Из подъезда торопливо бежит девушка. Роняет книжку. Замечает меня в окне с кинокамерой в руках...»

Нет уж, спасибо! С меня вполне достаточно. Не буду я ничего снимать. Читать о том, как снимают фильмы, гораздо приятнее, чем снимать их самому. А главное—безопаснее и спокойнее. Я развернул книгу и поудобнее уселся в кресле.

рассказ о том, как пишутся

сценарии,

продолжает Ю. Краузе

Самое простое — привлечь в соавторы время: «Город за 24 часа», «Главная улица с утра до полуночи». Движение времени исполняет здесь роль драматургической пружины. Впрочем, это не ахти какая находка. Лучше выдумать что-нибудь похитрее.

Можно создать интересный фильм, снимая, например, в течение длительного промежутка времени один и тот же объект. Скажем, каждый понедельник в девять часов утра на протяжении года вы снимаете несколько кадров на одной и той же автобусной остановке (отсюда

вы отправляетесь на работу). Наверняка вам удастся выявить постоянных пассажиров, уезжающих или приезжающих в это время. Вам удастся увидеть их и грустными и веселыми. За год в жизни каждого может многое измениться, и интересно узнавать об этих изменениях через какие-то детали. Из материалов такого кинонаблюдения может сложиться законченный рассказ. И добиться этого можно простейшими средствами — выстроить фрагменты в хронологическом порядке и разбить титрами: «Прошел месяц», «Прошло два месяца» и т. д. Вообще чрезвычайно интересно сопоставление кинокадров, показывающих одно и то же место, один и тот же процесс, но снятых с большим временным разрывом. В этом смысле очень перспективна работа кинолюбителей, создающих летопись жизни своего предприятия, ведущих наблюдение за той или иной стройкой и т. д.

Можно ограничить себя иначе — выберите какой-нибудь процесс (разливка стали, изготовление шестерни, научный эксперимент, медицинская операция, спортивное состязание) и проследите за ним от начала и до конца. Но расскажите об этом не так, как повествуют учебники, расскажите эмоционально, связав воедино людей, руководящих этим процессом, технологию, результаты работы. Идя по этому пути, голландский документалист Б. Хаанстре, например, создал удивительную картину о производстве стекла.

В основе любого документального сценария лежит какой-нибудь ход, какая-нибудь идея. Мы смотрим на мир чьими-то глазами (глазами ребенка, иностранца, специалиста и т. д.), или с какой-то необычной точки (с воздушного шара, из космоса, со дна океана), или, напротив, с очень обычной точки, но замечаем что-то

необычное. Подчас мы сталкиваем прошедший день и сегодняшний, сегодняшний день и будущий. В каждом отдельном случае должно быть то самое озарение, после которого хочется крикнуть: «Эврика!» Иногда эту идею можно изложить в двух-трех фразах. Иногда достаточно только ее, чтобы создать фильм. Например, в титрах картины «Сена встречает Париж» значится: «Идея Ж. Садуля». Садуль предложил показать Париж глазами Сены. Эта мысль стала стержнем, на который режиссер Й. Ивенс нанизывал весь отснятый материал.

Ленинградские кинолюбители, создавая фильм-эссе «Так уходит лето», поставили задачу взглянуть на свой город сквозь призму пушкинских строк.

Осень в Ленинграде. Свинцовое небо. Холодная Нева. Кружащиеся в воздухе листья. Загрустившие памятники и дворцы. Опустевшие парки. Все как положено — пришла осень. Но авторы не воспевают эту трафаретную грусть. Вслед за Пушкиным они показывают «оптимистическую» осень. Авторы нашли отправную точку для ведения рассказа, выбрали несколько необычный угол зрения на хорошо знакомый им город.

А вот кинолюбители Московского института инженеров транспорта даже в заглавии своего фильма — «Будний вечер» — декламируют обычность событий. Мы вас не собираемся удивлять, как бы предупреждают авторы.

Дежурная бригада ремонтников одной из подстанций отдыхает в ожидании вызова — курят, разговаривают. Но вот что-то случилось на линии. Срочный выезд на место происшествия. Необходимо ликвидировать обрыв. И люди преображаются на глазах. Каждое их движение точно и размеренно. Они поднимаются к проводам. Кажется, что они парят в воздухе. Их работа на-

поминает трюки под куполом цирка. Но вот дело сделано. И снова они сидят в той же комнате и неторопливо ведут разговор. И человек, который только что демонстрировал искусство акробата, вынимает из сумки бутерброды и начинает буднично ужинать. Это и есть «ход» — столкновение будничности с необычным.

Подчас этот «ход» может быть удивительно незаметным. Им может служить точно найденная интонация рассказа. Когда кинолюбитель Василий Великжанин показал еще не смонтированный материал своего первого фильма работникам Магаданского телевидения, профессиональные операторы посоветовали ему выкинуть материал в корзину. Режиссеры утешили: «Сюжет для журнала, может быть, и получится». После такого напутствия Великжанин сел за работу и... смонтировал двадцатиминутный фильм. На Третьем Всесоюзном

С Л О В А Р Ь К И Н О Л Ю Б И Т Е Л Я



ЖЕНА — друг кинолюбителя. Записывать в ближайший кружок.

ЖЕНЬШЕНЬ — корень. Настойка из него ускоряет процесс творчества.

ЖУТЬ — чувство. Приходит во время просмотра чужих картин.

ЖАНР любительского фильма — определяется с трудом. Лучше всего придумывать новые.

смотре любительских фильмов он завоевал первую премию ЦК ВЛКСМ.

Называется картина «Таежный рассказ». Это рассказ о геологической экспедиции, работавшей на Чукотке. Пересказывать фильм трудно. Люди едут, идут, переживают непогоду, спорят, сидят над картой. Никто не голодает, не тушит пожары, не несет на спине умирающего товарища. При пересказе содержания просто не за что уцепиться. Правда, в конце картины геологи находят золото. Но и это показано как-то обыденно. Такая уж профессия — находить золото. Но это не бессмысленный набор кадров.

Фильм пронизывает точная и ясная авторская мысль. И вот из этих кадров, не всегда даже грамотно снятых, складывается то, что один из зрителей назвал «запахом геологии». Действительно, люди едут, идут, сидят. Но когда над ними низкое небо, когда на горизонте торчат два кривых дерева, именуемые здесь тайгой, а кругом болота, и когда летом падают хлопья снега, все это воспринимается необычно. Нас завораживают просторы, грустные сопки и эти люди, которые спокойно и уверенно выполняют свою работу.

Как уже говорилось, иногда достаточно этой самой «идеи», выраженной в двух словах, чтобы создать интересную картину. В этом случае «идея» должна быть основополагающей. Например, тбилисские кинолюбители на протяжении всей картины «Мы строим» показывают только работающих людей. Они строят дом — пилят, строгают, приколачивают, передают кирпичи, доски, замешивают раствор. На протяжении восьми минут мы видим только их — крепких, загорелых ребят, которые без спешки и суеты делают свое дело. Нам ничего не объясняют — дикторский текст отсутствует, с экрана

звучит только народная грузинская песня. Звучит песня, и работают люди. Бригада строит дом. Мы не знаем, выполняет она план на 98 или на 110 процентов, нам не представляют этих людей, не информируют о задачах и целях, но мы не можем оторвать глаз от экрана. Картина воспринимается как гимн труду, труду, который приносит радость, который является потребностью, счастьем. Но вот закончен рабочий день. И, сложив инструмент, они уходят, эти молодые строители. Они уходят все вместе. Они шагают в ряд, обняв друг друга за плечи. Продолжает звучать песня. Камера выходит на общий план, панорамирует, и мы видим целый поселок, состоящий из новых, только что выстроенных домов. Большой, красивый поселок.

Чтобы создать такой фильм, не требовалось расписывать каждый кадр. Располагая такой «идеей», можно было и без сценария ехать на съемку. Но все-таки лучше не рисковать. Лучше оставить право импровизации мастерам киноискусства, а первый фильм гораздо надежнее создавать по четкому сценарному плану*.

Предположим, завтра вы решили снять проводы студентов на целину. Как лучше это сделать?

Можно этот сюжет решить так.

На вокзале идет митинг.

Выступающий на трибуне.

Внимательно слушающие студенты.

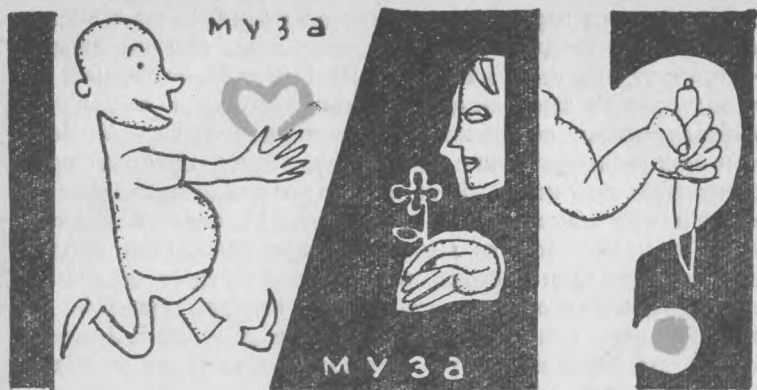
Другой выступающий на трибуне.

Внимательно слушающие студенты.

Третий выступающий на трибуне.

Внимательно слушающие студенты.

* В отличие от сценария, подобно излагающего содержание кинофильма, сценарный план — это набросок кинопьесы, краткое описание драматического действия.



НЕВРЕДНО ЗНАТЬ,

что привычный путь не всегда самый верный,

И вот загремел оркестр.

Поезд, разукрашенный лозунгами.

Из окон выглядывают веселые отъезжающие.

С перрона им машут веселые провожающие.

Поезд трогается... (В затемнение.)

Так это обычно и снимается. Так это обычно и бывает на самом деле. Так, да не так.

О чем вы собираетесь рассказать в сюжете? О том, что студенты уезжают на целину. Давайте выделим: «СТУДЕНТЫ», «НА ЦЕЛИНУ».

Если вы не хотите подорвать веками утвердившуюся традицию — «там, где студенты, — всегда шутки и прибаутки», необходимо это как-то отразить на экране. Как? Стоит обратить внимание на плакаты, украшающие

вагоны. Наверняка среди них найдутся забавные. Стоит поискать на перроне лихих плясунов или гитаристов, бывалых «степных волков». Можно отснять какую-нибудь группу заразительно смеющихся девушек и ребят.

Но студенты едут не на курорт, не в дом отдыха. Едут на целину. А целина — это не только романтика, оркестр и объявление благодарностей. Это еще и работа. Настоящая, трудная работа. И в коротком сюжете, посвященном их отъезду, это тоже должно чувствоваться. Как это сделать? Можно пойти по такому пути. Выяснить перед съемками, кто из студентов впервые уезжает в дальние края от папы и мамы. Такие наверняка найдутся. Из этого списка выбрать самых робких девушек-первокурсниц и сосредоточить на них внимание во время проводов. Очень вероятно, что вам удастся посмотреть какие-то интересные подробности.

Развивая именно эту мысль, то есть стараясь показать людей перед дальней и нелегкой работой, можно набросать приблизительно такой план:

«Лица, лица и лица...

Еще непонятно, что мы находимся на вокзале. Просто столпотворение. Кто-то кричит, кто-то смеется, кто-то доедает мороженое.

Но вот мы «выхватываем» стоящую у вагона девушку, которую провожают родители. Наверное, ей дают последние наставления. Наверное, всовывают какие-то дополнительные кульки и свертки. Наверное, она смущается. Ей стыдно, что к ней относятся словно к маленькой.

И тут же рядом какой-то здоровенный детина, у которого на груди штук пять целинных значков, а за плечами два рюкзака невероятных размеров.

И тут же задорный лозунг: «Даешь!»

Еще одна сценка у другого вагона. Он и Она. Прощаются. Он уезжает, Она остается.

Общий план перрона, снятый чуть-чуть сверху. Люди, люди, люди...

И еще одна сценка. Среди провожающих — профессор. С бородой, в шляпе, в очках. Словом, настоящий профессор. Но, несмотря на это, он вместе со студентами распевает веселую песню.

В последний раз врывается коротким планом лозунг «Даешь!».

И вот дрогнули рельсы и помчались прямо на нас.

Быстрее и быстрее...

Быстрее и быстрее...»

Это, конечно, один из бесконечного количества вариантов. Здесь все внимание сосредоточено на атмосфере прощания. Можно было сместить акценты и рассказать о другом.

Имея в руках (или в голове) план, вы во время съемок не будете сочинять (на это обычно не остается времени), вы будете искать то, что решили снимать. Но! Безусловно, на съемках произойдут какие-то изменения. Безусловно, произойдет что-то не запланированное заранее. Безусловно, вы что-то досочините на месте. Снимайте! Снимайте то, что вам подсказывает обстановка. Но не отклоняйтесь от основного замысла.

Может, конечно, случиться, что от начала и до конца все будет не так. Товарищ X не приедет туда, куда ему полагалось приехать. Товарищ Y не сделает того, что он обязан был сделать. События начнут развиваться наоборот. И это будут не те события. Больше того — они не станут событиями. И вообще вместо запланированного солнца начнется дождь. В довершение случится

землетрясение, начнется непредусмотренное извержение соседнего вулкана. Сценарный план поможет вам выкарабкаться даже из такой ситуации.

Каждый год перед отъездом на летнюю студенческую стройку кинолюбители получают указание — не жалеть пленки. Каждый год их призывают создать шедевр, придумать что-нибудь интересное, новое, необык-

К

С Л О В А Р Ь К И Н О Л Ю Б И Т Е Л Я



КРИК (ужаса) — вырывается произвольно. Сдерживать хотя бы на заседаниях жюри.

КАЧЕСТВО ФИЛЬМА — понятие относительное. Все зависит от точки зрения.

КОШКА — животное, перебегающее дорогу кинолюбителю. Обходить.

КАДР — кадры решают все.

КАМЕРА — предмет, превращающий нормального человека в кинолюбителя.

новенное — словом, отснять такое, чтобы все ахнули. Но шедевры создавать нелегко. Длинной вереницей на любительских смотрах проходят целинные киноленты. И не многие из них врезаются в память, не многие вызывают разговоры и споры.

Нелегко создавать шедевры. Да, люди работают. Да, строят дома. Да, прокладывают дороги...

Первый раз это было открытием. Вдруг выяснилось, что несерьезные первокурсники способны заниматься очень серьезным делом, а второкурсники при желании могут освоить даже должность инженера. Об этом и повествовали целинные фильмы. Но если открывать одно и то же на протяжении десяти лет... Первые картины начинались эпически: «В этом фильме будет показан Алтай...» Первые картины, как и положено, были переполнены цифрами, датами и фамилиями. Это были отчеты, доклады, рапорты. Но целина — это не только построенные кошары, электрифицированные районы, собранный в элеваторы хлеб. Не все это сразу поняли. Но вот зазвучали другие ноты.

«Я открываю планету» — так называли свой фильм студенты из Таганрога. Отсюда был только один шаг к открытию самого себя.

Каунасские кинолюбители построили рассказ о работавших в Игарке студентах-стивидорах как внутренний монолог одного из героев.

«Я еще не видел таких просторов. Таких берегов и таких рек. И такого солнца — сейчас оно светит круглые сутки, а однажды уйдет и вернется только весной...

Когда уезжаешь за тысячи километров, многие привычные мысли перестают быть привычными...

Здесь, в краю вечной мерзлоты и полярных ночей, каждый клочок земли брался потом и кровью. А у нас простая работа. Мы грузим доски. Всего-навсего.

Четыре месяца мы будем грузить доски. Потом где-то там, уже далеко отсюда, они станут служить людям.

Когда склоняешься над учебником в институтской читалке, простая привычная истина ничего не вызывает в душе. Здесь же она становится такой реальностью, что об этом иногда стоит поразмышлять, глядя на суровые просторы Игаркинского порта...»

Фильм-доклад, фильм-отчет в принципе обречен на вымирание. Зато картина, рассказывающая о людях (если она сделана хорошо), долго будет волновать зрителей. Не случайно, обращаясь к целинной тематике, кинолюбители все чаще выдвигают на первый план человека. Все пристальнее, внимательнее всматриваются они в лица своих сверстников, стараясь передать на экране их мысли, их чувства.

«О чем они говорят, сидя по вечерам в палатках, в деревянных вагончиках или просто у костров посреди бесконечной степи? Об искусстве, о путешествиях, о политике, о любви... И только о работе, если она сделана по-настоящему хорошо, о работе обычно не говорят. О ней они думают».

Кинолюбители из Свердловска поставили своей целью рассказать о романтике целины. С романтикой тоже обстоит дело не просто. Дальние страны, палатки, костры и песни, прогулки по полям и лесам — это только одна сторона медали. А работа по двенадцать часов? А жара, жажда? А змеи, скорпионы, тарантулы? Это романтика? Вот именно. Это и есть настоящая романтика. За этим и едут на целину. Молодые люди хотят померяться силами с холодом, с жарой, с временем, с расстоянием. Хотят проверить себя. И еще хотят оставить свой след на земле.

Эту картину (четвертую по счету о целине) свердловчане назвали «Канал».

В нашем кинозале — фильм «Канал».

«Этот фильм посвящается студентам-целинникам,
работавшим в степях Гурьевской области летом
1965 года.

Степь.

Ровная, бесконечная степь.

Однообразный пейзаж.

Кое-где разбросаны одинокие могильники. Но они не ожив-
ляют картину, а, напротив, нагнетают уныние.

Обязательная принадлежность пейзажа — верблюд.

Медленно жует верблюд свою жвачку.

Здесь время остановилось.

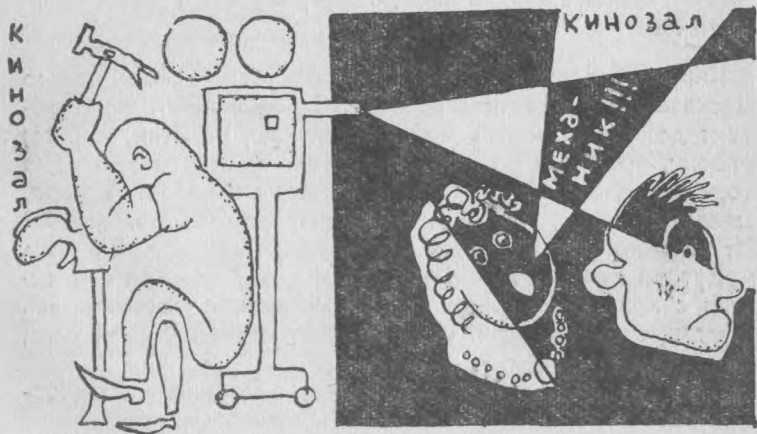
Тишина.

Степь уснула.

Но что это? Что тревожит ее вековой сон?

Слышится глухой гул.

В глубине кадра на самом общем плане мы видим какое-то
сооружение. Камера приближается к нему рывками. Ближе. Ближе...



И вот мы уже среди людей, которые здесь, посреди степи, строят один из узлов будущего канала.

Строят канал студенты.

Гудит бетономешалка.

Ползет из кузова самосвала жидкий бетон.

Сильные руки гонят его дальше по деревянному желобу.

Завтра бетон застынет и станет телом будущего сооружения.

С грохотом работает бетономешалка.

А вокруг степь...

Только на маленьком «пятачке» работают люди.

Смотрят на них верблюды.

Молча смотрят верблюды.

И только время от времени переглядываются между собой, словно обмениваются улыбками.

Но люди не улыбаются. У них нет для этого времени.

Люди работают. Они решили разбудить степь.

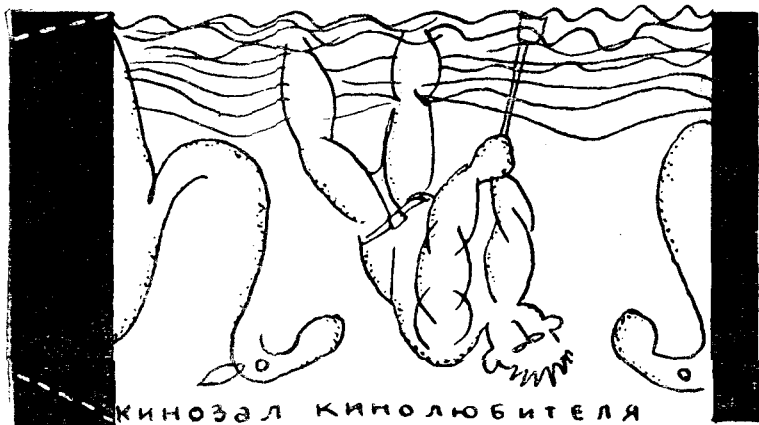
Жарко. Очень жарко.

Но люди работают.

Монтируют каркас перед заливкой бетона.

Руки, вяжущие стальные прутья.

Они умеют работать, эти крепкие, загорелые парни.



Они отлично делают свое дело.

С удивлением смотрят на них подслеповатые домики, кочевые кибитки.

Смотрят старики, сидящие возле этих кибиток.

Работают парни.

А вокруг степь...

Уже несколько месяцев они спят в палатках.

На костре варят еду.

Несколько месяцев их соседями являются змеи и скорпионы.

Ко всему можно привыкнуть.

Все-таки иногда так хочется перенестись в шумный город!

Но ни от кого вы не услышите жалоб.

Только иногда кто-то из девушек заглянет тайком в зеркало и с удивлением будет рассматривать свои изменившиеся черты. Проведет рукой по огрубевшей коже лица, коснется выгоревших волос.

Только иногда кто-нибудь из ребят вдруг задумается, загрустит о чем-то оставленном за сотни километров.

Здесь нет ни телевидения, ни кино. Здесь многого еще нет. Но поэтому они и приехали сюда. Именно поэтому. И все-таки...

Замерли парни, погруженные в свои мысли.

Неподвижны, словно высечены из камня, их лица.

Люди думают. Они все очень красивы.

А вокруг голая степь...

Но вот хлынули на экран потоки воды.

Вода. Вода...

Море воды.

В воду вошли верблюды и пьют, пьют, пьют...

И расцвела разом земля.

Весело смеется девушка-студентка.

Она смеется над глупыми верблюдами, которые не понимают, что здесь все изменится.

Но пока вокруг голая степь.

Пока только могильники и курганы.

Но грохочет бетономешалка.

Торопятся вдале машины.

Склонились к бетонному потоку люди.

И надо всем этим — над людьми, над стройкой, над степью — развевается красный флаг.

В фильме нет ни одного слова текста.

Только задумчивая песня, которая исполняется под гитару».

Сценарий этого фильма дописывался уже на месте, но съемочная группа выехала на целину с ясным пониманием того, что она хочет снять.

Можно утверждать, что в любой сценарий документального фильма будут внесены изменения в процессе съемок. Жизнь всегда оказывается богаче самого смелого замысла. Поэтому целесообразно любительский сценарий ограничивать сценарным планом, в котором выявлен «ход», четко намечены эпизоды, определена композиция.

Хочется еще остановиться на заключительном этапе работы — на создании дикторского текста. Текст пишется, когда все снято, проявлено, смонтировано и осталось лишь объяснить происходящее на экране. Конечно, неплохо еще до начала съемок представлять, что это будет за текст и нужен ли он вообще. Мы уже упоминали картины, которые прекрасно обходятся без словесного комментария, — «По Карелии», «Мы строим», «Канал». В этом случае в звуковом ряду на первое место

БЫВАЕТ И ТАК

Любительская киностудия профтехобразования Ростовской области отсняла материал об училище, готовящем шахтеров. Фильм получался сухим, как протокол, как отчет для ведомственных организаций. Что делать? Неудачу почувствовали сами авторы фильма. Нужно чем-то украсить материал.

Взяли популярную песню, исполняемую под гитары, на стихи М. Светлова «Гренада». Фонограмму подложили под смонтированное изображение. Рассказ об училище так и остался ремесленно бесстрастным. А зритель долго потом думал: при чем тут «Гренада»?

выдвигаются музыка, шумы. Музыка располагает неограниченными возможностями. Не следует пренебрегать и шумами. Например, в чехословацком любительском фильме «Яма» они являются основным аккомпанементом — имитируют человеческую речь, передают чувства героев, даже звучат как музыка. Художественное использование шумов таит в себе большие возможности.

Но если вы считаете, что фильм без текста — это не фильм, беритесь снова за авторучку. Последний шанс увильнуть от сочинительского труда — использование уже написанных стихов или отрывков из документов. К стихам кинолюбители относятся с уважением. Когда уже совсем ничего не получается, всегда можно свернуть стихотворные строчки и объявить фильм экспериментальным. Некоторые поступают по-иному: выбирают самые любимые произведения самого любимого поэта и предлагают свой зрительный ряд.

Отговорила роща золотая
Березовым веселым языком...

За такие строки все могут простить.

Самое распространенное — это текст, идущий от третьего лица, информационный, повествовательный, честно выполняющий обязанности путевода.

Вот пример такого текста из фильма львовских кинолюбителей «Дорога дружбы»:

«Львовская магистраль...

Вдоль «нити» нефтепровода «Дружба»,

мимо мачт энергосистемы «Мир»,

рядом с газопроводом «Братство»

лежит этот путь на запад.

Хлеб, лес, железо...

Три четверти экспортно-импортных перевозок идет через Чоп.

Отсюда уходят поезда в Венгрию, Чехословакию. И дальше — в Югославию, Италию, Швейцарию, Австрию.

Через эту станцию проходят товары почти всех европейских стран.

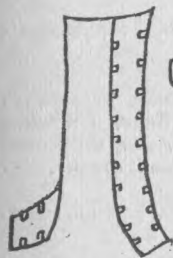
Без устали работают краны, автопогрузчики. С утра до вечера звучит разноязыкая речь».

Такой текст уточняет, подтверждает, комментирует зрительный ряд. Совершенно закономерная форма ведения рассказа:

«Пограничная магистраль.

Ветер дальних странствий гуляет по этим железнодорожным путям. Ветер, заставляющий садиться в первый же поезд и ехать, ехать, ехать...

Сотни туристов ежедневно приезжают и уезжают, уезжают и приезжают.



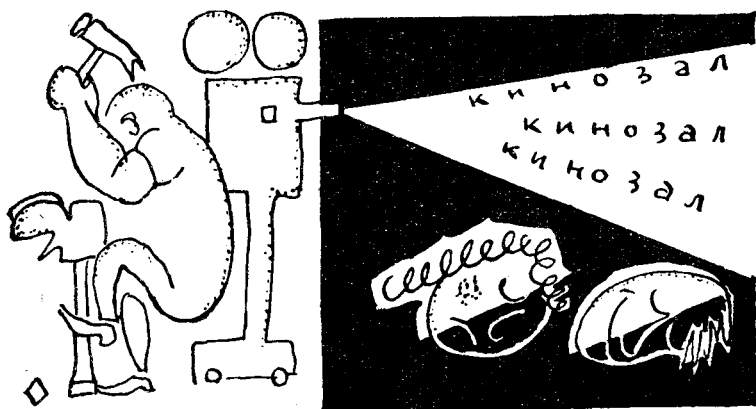
С Л О В А Р Ъ К И Н О Л Ю Б И Т Е Л Я

ЛАВРЫ — легко носят, но трудно достаются.

ЛАКОНИЧНОСТЬ — труднодостижимое качество фильма.

ЛАПША — состояние материала перед монтажом.

ЛЕНЬ — болезнь; лучшее лекарство от нее — кинолюбительство.



Транзитные поезда.

Транзитные пассажиры.

Здесь начинается Страна Советов для многих зарубежных гостей.

Именно здесь.

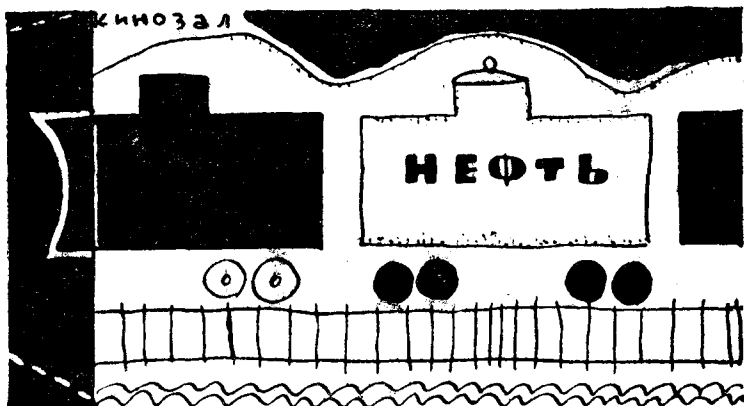
Это потом побегут за окном закарпатские пейзажи, раскинутся украинские поля и степи, потом будут и Москва, и Киев, и Кавказские горы, и Крым, и легендарные города Средней Азии, и русский волшебный Север. Потом будет вся наша необъятная страна.

А до всего этого был Чоп.

Именно здесь мы встречаем гостей традиционным русским приветствием: «Добро пожаловать!»

Если фильм задуман как письмо, как дневник, как размышление вслух, уместно вести разговор от первого лица. Если же вы предпочитаете спор или хотя бы мирное собеседование, стоит написать текст для нескольких голосов.

Можно пойти дальше и достичь многоголосия не



за счет дикторов, а за счет высказываний самих героев картины. Интересный фильм-фельетон, целиком построенный на интервью, создали днепропетровские кинолюбители («Еду к тебе я...»). Они подняли вопрос об упорядочении движения городского транспорта. Почему на линии мало троллейбусов? Почему редко ходят трамваи? Люди ждут, нервничают, опаздывают...

Кинолюбители отправляются в троллейбусный парк, в трамвайное депо. Они беседуют с водителями, с механиками, с руководителями. Различные люди по-разному объясняют эти безобразия, и авторы включают в фильм записанные на пленку ответы. Авторы сталкивают изображение с текстом, противопоставляют одно другому, стараются разобраться, в чем же дело. Перед нами проходят виновники, мы слышим их невнятные оправдания. Речь начальника депо накладывается на журчащий поток воды. Авторы не просто проиллюстрирова-

ли интервью — они стремились к контрапункту. Эффектно сделан конец. Звучат пустопорожние фразы работников трамвайного и троллейбусного депо, а на экране — толпа, штурмующая очередной троллейбус.

Самое сложное и самое интересное — достичь такого сочетания изображения с текстом, чтобы они не просто дополняли друг друга, что-то объясняли или что-то усиливали, а чтобы это сочетание рождало нечто новое, третье. Например, можно взять кинокадры, показывающие облик захолустного городка, и наложить на них текст, уместный при описании столицы мира. В результате такого несоответствия возникает едкий сатирический тон, которого не было по отдельности ни в тексте, ни в изображении. Родилось третье.

Чем крепче связаны слова с экранным изображением, тем интереснее результат. В кадре — самый обыкновенный баран. Если бы диктор не привлек к нему наше внимание, мы бы забыли о нем через минуту. Но диктор тут как тут: «На что, вы думаете, уставился этот баран? Ну конечно, на новые ворота!» И в следующем кадре появляются эти ворота, да и новый дом заодно с ними. Так с улыбкой студенты похвастались результатами своей работы на целине (в фильме чимкентских кинолюбителей «...И никаких гвоздей!»).

Даже самые слабые кадры можно обыграть текстом. «Мы выстроились, как на плохой любительской фотографии» — и зрителям начинает казаться, что примитивный кадр, который только что промелькнул на экране, был задуман именно так и удачно воплощен режиссером.

Текст и монтаж. Два компонента, чрезвычайно тесно переплетающиеся друг с другом. Если первое — это об-

ласть деятельности сценариста, то второе находится в руках режиссуры. Кинолюбителю, который часто выступает как швец и жнец (а иногда и как на дуде игрец), здесь повезло. Ему легче добиться единства всех компонентов на заключительном этапе работы.

ВТОРОЕ ПРОДОЛЖЕНИЕ ИСПО-

ВЕДИ КИНОЛЮБИТЕЛЯ

Итак, мне повезло — мне предстояло добиваться «единства всех компонентов».

Я захлопнул книгу. В голове шумело. Все казалось одновременно простым и удивительно сложным. В горле пересохло. Хотелось пить. Раньше, не задумываясь, я бы взял стакан, отвернул водопроводный кран и напился. Но это раньше. Теперь я не знал, что нужно сделать сначала. Взять стакан? Или отвернуть кран? Или, может быть, я должен пить прямо из-под крана? Где здесь монтажный переход? Где завязка и кульминация? Нужно ли эти действия предварительно отобразить в литературном сценарии или можно пить прямо так? Что получится, если заснять на пленку, как я пью воду? Эпизод-сюжет? А может, гениальный фильм, достойный Всемирной выставки?

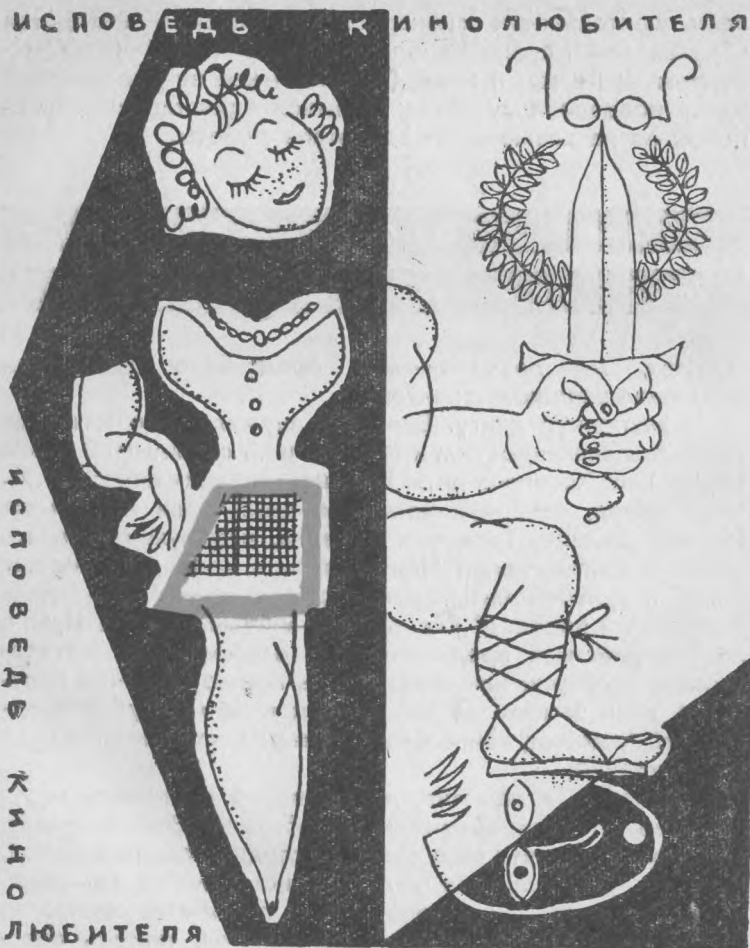
С ужасом я заметил, что начинаю оценивать окружающее с точки зрения кинолюбителя. Это, пожалуй, слишком! В памяти еще свежа последняя ссора с женой, едва не разрушившая самые основы моей семейной жизни. О повторении чего-нибудь подобного не могло быть и речи. В книге, которую я читал, таилась опас-

И С П О В Е Д Ъ К И Н О Л Ю Б И Т Е Л Я

И
С
П
О
В
Е
Д
Ь

К
И
Н
О

Л
Ю
Б
И
Т
Е
Л
Я





ность, схожая с той, что подстерегала Олега во время посещения черепа любимого коня.

И все же какую-то пользу можно, конечно, извлечь даже из этой книги. В ней масса полезных советов и наблюдений.

Вот этот, например: «Мы смотрим на мир чьими-то глазами (глазами ребенка, иностранца, специалиста и т. д.)». (Я, к сожалению, смотрел на мир глазами угнетенного мужа.) «...Или с какой-то необычной точки или, напротив, с очень обычной, но замечаем что-то необычное...» (Точка зрения у меня была самая обычная. Хотелось пойти к Коле Волкову и немного выпить в мужской компании.) «В каждом отдельном случае должно быть то самое озарение, после которого хочется крикнуть: «Эврика!» Озарения у меня не было. Кричать «Эврика!» совсем не хотелось. Но я все же попробовал. И тут же понял, что сделал это не напрасно.

Дело в том, что Коле Волкову недоступен ход мыс-

лей женатого человека (он холостяк). Поэтому, когда Коля пригласил меня в свою компанию, я не посмел отказать, боясь насмешек. И вот сейчас я чувствовал, как мне снова захотелось прокричать это приятное слово «Эврика!». Ну конечно, «Эврика!». Определенно этот план должен был удался. Хоть какая-то польза от моей кинокамеры!

Для осуществления задуманного необходимо было дожидаться жену, она ушла в парикмахерскую часа три назад. Интересно, с чего это ей сегодня приспичило идти в парикмахерскую? И почему ее нет так долго? Что-то за этим кроется. Ну да неважно, мой план не подведет меня. В этом я не сомневался. Надо только учесть все возможные неожиданности. Семейная жизнь похожа на битву двух стратегов. Выигрывает иногда более мудрый, но чаще — более стойкий. Едва я успел оценить эту великолепную собственную мысль, как раздался стук двери в прихожей. Час пробил! Объявлена готовность номер один, начинаю отсчет. Десять, девять, восемь, шесть, четыре... Шаги в прихожей... Два. Подходит к двери в комнату. Один. Вошла. Ноль.

— Привет, Зайчик, ты не очень скучал?

Поединок начался. Одному богу известно, чем руководствуются жены, выбирая для нас семейные клички. Однако я не отреагировал на этого «Зайчика». Я сдержался. Я чувствовал, как вместе с толчками крови внутри меня пульсируют волевые импульсы.

— Не очень. Попалась интересная книга. А что, разве тебя долго не было? — Голос мой звучал бесстрастно и совершенно естественно.

— Я заходила в кассу.

— В какую кассу?

— В театральную. Ты разве не помнишь? Я же тебе

говорила. Мы сегодня идем в театр. Ты как будто не рад?

Вот оно! Только этого мне и не хватало... Это как раз то самое непредвиденное обстоятельство, которое может разрушить мой прекрасный план. И все же останавливаться на полпути неразумно.

— Рад, конечно! Просто я сегодня собирался проверить, как действует наша кинокамера. Нехорошо все-таки. Купили новую вещь и даже ни разу не попробовали. И надо-то для начала рулончик пленки.

Жена посмотрела на меня как-то странно. Мне даже показалось, что она пытается скрыть улыбку. Но это, конечно, только казалось. Не могла она улыбаться в подобной ситуации. Я бы не улыбнулся.

— В таком случае я пойду с Леной. Надеюсь, ты не возражаешь?

О боги, конечно, я не возражал! И в ту минуту не мог предвидеть всего, что мне готовили стремительно развивающиеся события.

Жена ушла. Столь легкая победа как-то выбила меня из колеи.

Прежде чем идти к Коле, следовало сбегать в магазин, купить пленку и создать дома соответствующий интерьер на тему «Бешеная работа кинолюбителя в домашней лаборатории». Магазин у нас недалеко. Через двадцать минут я уже стоял у прилавка. Я-то был в магазине, а вот пленки в нем не было. То есть была, конечно, шириной шестнадцать и даже тридцать пять миллиметров. Не было только той, единственной, которая могла бы влезть в мою кинокамеру. Не было восьмерки.

— Восьмерка? Да вы что, с луны свалились? — вежливо осведомился продавец. — Восьмерка в промышленности не требуется.

— В какой промышленности?

— Как в какой? В кинематографической.

У меня даже перехватило дыхание от ярости после такого ответа.

— Послушайте, любезнейший, я пришел в магазин под названием «Кинологист» — так или нет? При чем здесь промышленность, я вас спрашиваю? Дайте мне пленку к любительской камере! Мне нужна восьмерка!

— Для вашей камеры специального завода еще не построили. Так что берите шестнадцать, пока есть.

— Зачем мне шестнадцать? Куда мне ее вставлять? Куда?!

— Купите продольный нож, разрежьте и вставляйте куда хотите.

Значит, выход все-таки был! Я бросился к кассе, потом к продавцу, схватил нож, схватил пленку и помчался домой. По дороге я ощутил какое-то смутное беспокойство... Всю жизнь мне было наплевать, существует в продаже пленка шириной восемь миллиметров или нет. Один мой знакомый рассказывал, что кинологистство — очень длительная болезнь с тяжелыми осложнениями. К тому же заразная. Что, если я уже заразился? Что, если это и есть первый симптом? Но раздумывать на эту тему было некогда. Я успокоил себя тем, что все это несерьезно, я ведь собираюсь к Коле. Надо только создать дома правдоподобный беспорядок к приходу жены на тот случай, если она вернется раньше.

Ну вот я в комнате. Надо все же завесить окна. Коля Колей, но почему бы и не зарядить камеру по всем правилам? Окна занавешены. То есть я попросту прибил к ним все наши одеяла. Нож намертво привинчен к сто-

лу, дверь заперта на замок, свет погашен, и пленка развернута.

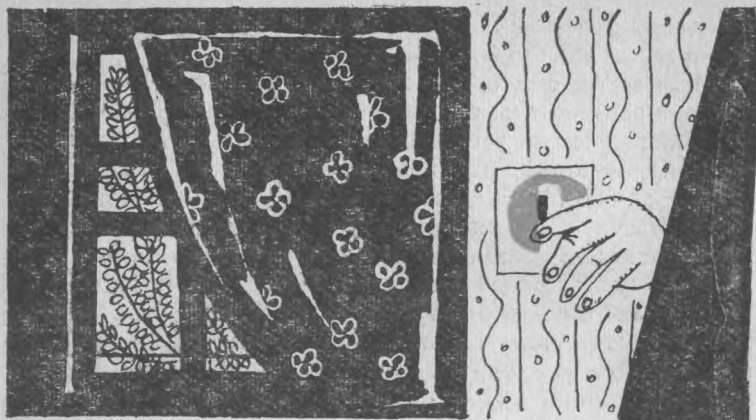
Пленка на ощупь — это нечто длинное и скользкое. Как она выглядит на самом деле, я не знал. Наше первое знакомство состоялось в темноте. После нелегкой борьбы мне, наконец, удалось ухватить нечто похожее на глотку змеи. Может быть, это был конец пленки, не знаю. Я сунул его под нож, нажал и услышал протяжный басовитый вопль. Лишь секундой позже я понял, что это мой собственный голос. Никогда бы не подумал, что со стороны он может звучать так безобразно. Впрочем, это уж я потом подумал, а вначале просто бросился к выключателю и увидел, что ничего страшного с моим пальцем не случилось. Просто небольшая царапина. Убедившись в этом, я вставил пленку в узкую щель ножа, удивился, как это ловко у меня теперь вышло, хорошенько приладили, погасил свет и принялся за работу.

После двух часов борьбы с безнадежно запутавшейся вокруг стола пленкой, я решил, что раз уж она пять минут лежала на свету, то, наверно, может полежать и дольше. Ничего нового с ней, во всяком случае, не произойдет. Сообразив это, я зажег свет и швырнул засвеченную пленку в мусоропровод. Именно в тот момент следовало вслед за ней отправить и кинокамеру. Но упрямство не раз уже губило во мне здоровые мысли. Я сорвал с вешалки пиджак и вновь отправился в магазин.

— Разрезали? — любезно поприветствовал меня продавец.

— Да, но теперь я хочу попробовать с другого конца. Дайте мне еще две коробки пленки.

Вы и понятия не имеете, что такое демон упрямства. Особенно когда он вселяется в человека одновремен-



но с кинокамерой. К тому времени, когда жена вернулась из театра, я держал в руках плоскую черную коробку. Чем именно я ее набил, не знаю. В темноте, как вам известно, ничего не видно. А набивал я ее на этот раз именно в темноте.

Жена, увидев меня, искренне удивилась:

— Ты в самом деле занимался кинокамерой? Вот уж не думала...

— Извини, я тут немного намусорил...

— Ну что ты, Зайчик, какие пустяки! Я сейчас уберу.

Мне показалось это весьма подозрительным. Что-то наверняка скрывалось за ее поспешной готовностью убрать дикий хаос, царивший в квартире.

— Ну, как спектакль?

— Прекрасный спектакль. Знаешь, там был такой смешной клоун, кажется, его звали Коломбино.

И С П О В Е Д Ъ

И С П О В Е Д Ъ



И С П О В Е Д Ъ К И Н О Л Ю Б И Т Е Л Я

— Клоун в спектакле? — Я бросился к телефону. — В каком театре вы были?

— Да успокойся, Зайчик, там действительно был очень смешной клоун, это же «Принцесса Турандот». Послушай, а ты не знаешь, куда девался мой новый шарф?

— Какой еще шарф?!

— Ну такой, газовый, темно-синий. Он лежал вот здесь, на тумбочке.

Я почувствовал себя как больной, в животе которого хирург забыл скальпель. Мне даже звонить в театр расхотелось, потому что я знал, где именно был этот самый проклятый шарф. Недаром на этот раз пленка оказалась мне такой мягкой и нежной... Наверно, именно в тот момент в душе моей в знак протеста против каверз бездушных вещей поселились бациллы кинолюбительства. Во всяком случае, в воскресенье, как только жена ушла в магазин, я опять открыл книгу с мрачным названием «Я — кинолюбитель».

КАК Я СТАЛ ОПЕРАТОРОМ

Рассказывает С. Медынский

— Вот вам фотоаппарат, — сказал мне декан. — Походите около института, сделайте несколько снимков, принесите их, тогда поговорим...

Я только что возвратился из армии. Я хотел поступить во ВГИК. Я хотел научиться снимать кинофильмы. Я взял фотокамеру и покорно побрел на улицу.

Стояла первая послевоенная зима. Озабоченные лю-

ди торопливо шли мимо меня по серым, озябшим улицам...

Чего хочет от меня декан?

Красивых снимков не предвиделось. Живописных пейзажей не было. Интересных портретов я не находил.

Обида потихоньку захлестывала меня, поднималась антипатия к декану.

«Нарочно выгнал на улицу, — думал я, — а потом скажет: «Нет, не подходите...»

Так я впервые столкнулся с проблемой, с которой сталкивается каждый кинолюбитель, взявший в руки камеру: **Что снимать? Как снимать?**

Теперь-то мне ясно, что я должен был сделать в той, как мне казалось, безвыходной ситуации. За несколько часов, отведенных мне деканом операторского факультета, я должен был сделать фотоочерк о послевоенной Москве. Фотоочерк, в котором бы чувствовалось все: ритм жизни, следы войны, характеры людей.

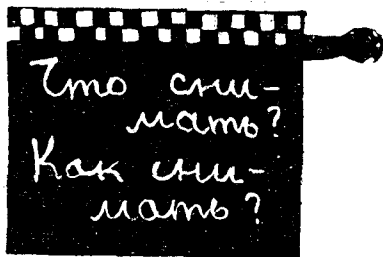
Такой фотоочерк, взглянув на который каждый сказал бы: «Да, это Москва 1945 года...»

Плана съемки я не написал.

Даже не придумал. А снимать было нужно... Мечта поступить на операторский факультет казалась такой заманчивой...

Я щелкнул камерой два раза, и два общих, невыразительных плана незримо отпечатались на пленке.

Почему невыразительных? Да потому, что я не очень-



то представлял, что и для чего я снял. Улица, дома, люди. Все как-то неопределенно, без своего отношения. И вдруг...

ВДРУГ!!

Об этом следует поговорить особо.

«Вдруг» — это и есть живая, настоящая жизнь, которая все время преподносит кинодокументалисту неожиданности. Причем он не имеет права считать, что все это происходит вдруг. Он обязан быть все время наготове, все время ожидать их, эти «вдруг», всегда реагировать на них так, будто они случаются не неожиданно. Он обязан мгновенно принять к сведению, оценить это «вдруг» и суметь снять создавшуюся ситуацию, использовать ее. Или отказаться, если она не принесет нужных результатов.

Давно, году в 39-м, оператор М. Ошурков снимал праздничный репортаж на Красной площади. Шел парад Красной Армии. Военные атташе внимательно следили за войсками, за техникой. Снимая их, Михаил Федорович вдруг заметил, что один из военных (по виду японец) постукивал носком начищенного сапога по мостовой. Обратите внимание: оператор это заметил **вдруг!**..

(А теперь проверьте себя: что бы вы сделали на месте оператора Ошуркова, если бы снимали в 1939 году парад наших частей и заметили бы японского военного атташе, тихонько притопывающего в такт оркестру? Отложите книгу в сторону и подумайте!..)

...А теперь — вот что сделал Михаил Федорович: он переставил частоту съемки, замедлив ее примерно

вдвое. А потом снял очень медленную панораму с невозмутимого лица японца на его ноги. Получилась нормальной скорости панорама, а носок японца часто и нервно постукивал по мостовой.

У всех в памяти были недавние события на Халхин-Голе, песенка о трех танкистах и битых японских самураях очень часто звучала по радио...

На экране были показаны танки, идущие по Красной площади, а потом самурай, сначала с совершенно неподвижным, высокомерным выражением лица. Но вот кинокамера опускалась вниз... И взрывом смеха отвечал кинозал, весело принимая намек кинематографистов.

Отличная репортерская удача! Редко встречающаяся в документальном кино точно нацеленная политическая сатира. И все потому, что Михаил Федорович мгновенно откликнулся на это «вдруг»...

Трудно, конечно. Каждый раз «вдруг» другое, в другой ситуации, в неповторимой связи фактов, событий. Бесконечное множество этих «вдруг», и никогда ни одно из них не повторится.

Поэтому нет нужды пытаться как-то систематизировать требования, предъявляемые к оператору в этом плане.

«Вдруг» на то и «вдруг», чтобы заранее о нем ничего не знать. Важно одно: чтобы оператор всегда мог откликнуться на любую неожиданность, всегда был бы готов к ней.

...Так вот, вдруг я увидел растопыренный противотанковый «еж», который почему-то не был увезен, а был откинут в сторону и валялся на пустыре, зловеще чернеющий, полузанесенный снегом.

Я щелкнул камерой еще раз, и тут уже на пленку попал общий план московской улицы, который сказал о

недавней войне точно и ясно: она не только была — она была недалеко от нашей столицы.

Я снимал варианты и думал о том, что зря я снял два первых плана. Они были никакие. Они были не мои. Они были не нужны мне для поступления во ВГИК и вообще никому не нужны!

Ох, не нужно нажимать кнопку кинокамеры и заранее думать: «Сниму на всякий случай. Пересниму... Сделаю потом дубль».

Надо отнять палец от кнопки, опустить камеру и най-

Необходимо отбрасывать узкие шоры своего видения, отбрасывать детский лепет и умиление. На экране должна быть правда жизни. Это дело тесно непрофессионала. И понимая раздвоение своего дела — на основное и побочное, он должен заставить свою камеру служить общему делу.

Строки из писем

ти именно то, что нужно! А вот когда увидишь, что перед тобою то, тогда и снимай.

И вот я увидел «то»! Потоптавшись вокруг противотанкового «ежа», сделал еще несколько кадров: общи и средние планы.

Все стало другим в визире моей камеры. Те же улицы, те же люди. Но определенность во времени, предысторию событий дали снимкам растопыренные брусья противотанкового «ежа». Общий план стал мыслью, выраженной на квадратике кадра.

А потом я снял несколько средних планов, увязав их с тем же «ежом». Через переплетения рельсов были видны трамваи, облепленные людьми, группа девушек-студенток с портфелями, мать, ведущая за ручку малыша. Последний кадр мне понравился. «Маленького москвича еще не было на свете, когда за его будущее воевала Страна, воевал Народ. О его судьбе заботились люди, сварившие из мирных рельсов этот военный «еж». Этот кадр — как символ заботы о будущей жизни, этот кадр — связь поколений, говорящий о тех, кто оборонил будущий мир от врага, от гибели... Это кадр-символ», — думал я.

Много лет спустя я почти повторил этот кадр, но уже в кино. И снова, мне кажется, снятый кадр был емким по смыслу, имел не только прямое значение, выраженное зримо, но и переносное — и это переносное значение было главным, из-за него, собственно, снимался кадр.

Судите сами. В африканской стране Кении, на бетонном поле военного плаца, в бывшем военном городке англичан я стоял со своей кинокамерой. Англичане покинули страну: в городке никого не было, и я снимал его пустынные улицы, чтобы сказать о том, что коло-

низм ушел из этой страны, оставив после себя пулеметные гнезда, смотанные рулоны колючей проволоки, брошенные казармы...

— Теперь здесь будет несколько учебных заведений, — сказали мне мои спутники.

Вдруг я увидел стайку ребятишек с портфельчиками и книжками.

— Почему они здесь? — спросил я.

Кто-то из моих спутников расспросил ребят.

— Они услышали, что здесь будут школы, они пришли из окрестных деревень, они хотят учиться, — ответили мне.

Я снял ребятишек. Снял о них целый эпизод, а потом снял кадр-символ.

Я взял длиннофокусный объектив и попросил, чтобы ребята издали шли мне навстречу, чуть наискосок. Между мной и группой ребят лежал моток колючей проволоки. Несколько проволочных колец с противными подлыми колючками свободно провисали в воздухе. Они были близко к камере, и сначала я навел фокус на них.

— Начали! Пошли!..

...Злые ржавые колючки неподвижной угрозой смотрят с экрана... Вот сзади них заколыхалось какое-то бесформенное пятно. Это группа ребят входит в кадр. Ребята далеко от камеры, а фокус наведен на передний план. Значит, еще не разобрать на экране, что это за пятно там, вдали...

И тут я медленно перевожу фокус.

И уже острая колючая гадость теряет контуры, расплывается и постепенно исчезает, а группа чернокожих ребят приобретает очертания, становится осязаемой, реальной, заполняет кадр жизнью. Они идут вперед, и в руках у них — книги...

«Колониализм исчез, — думал я, — растворился, уступил место новой жизни!»

Всегда ли понятен символ, у всех ли он вызывает те же образы, такую же цепь мысленных ассоциаций, как у авторов?..

Увы, не всегда. Мой кадр-символ, говорящий о том, что колониализм уходит, уступая место новой жизни, вызвал такое впечатление не у всех. Когда я вернулся из Африки и стал смотреть проявленный и отпечатанный материал, я этого кадра просто не нашел. Первую его часть — колониализм в виде колючей проволоки — отрезали и выкинули при проверке в ОТК: «У вас там ребята-африканцы были не в фокусе...»

А вообще-то кадр-символ, эпизод-символ — увлекательнейшая задача. Скупно и лаконично сказать о многом, сказать остро, неожиданно и выразительно — разве это не заманчивая, не увлекательная задача для художника?

Правда, бывает и так, что не прямое, переносное значение экранных образов огорчит зрителя. В одном из любительских киноочерков был эпизод, который позднее автор вырезал из фильма.

...Парень усердно помогает девушке, вставшей на лыжи. Два парня еще усерднее помогают ей же.

Крупно: банка с надписью «Мед». А вокруг банки копошатся мухи.

Несколько парней около девушки...

Бр-р-р...

А в общем-то лично я за символы в кино. Только чтобы не напрямую и чтобы тема была достойной!

Удастся это не часто, и, наверное, не надо специально искать и думать: «Эх, сниму-ка я какой-либо кино-

символ!..» Но уж если такая возможность представилась — не упускать ее, заметить, использовать...

Оператор П. Касаткин и я снимали фильм о Финляндии.

Суровый край: его красам,
Пугаясь, дивятся взоры;
На горы каменные там
Поверглись каменные горы;
Синея, всходят до небес
Их своенравные громады;
На них шумит сосновый лес;
С них бурно льются водопады... —

писал об этой северной стране поэт Баратынский.

На этой суровой земле живут люди, трудятся, творят. Народ маленькой страны упорно борется с природой, побеждает ее.

Между серыми валунами — березка. Цепко запустила корни в каменные расщелины. Непонятно, откуда берет жизненные соки, но стоит, не сдается, зеленеет нежно.

Так мы и сняли эту березку, твердо уверенные, что снимаем не березку среди валунов, а народ Финляндии, много столетий осваивающий свою дикую, неласковую и красивую землю.

С этого кадра и начался наш небольшой киноочерк «Здравствуй, Суоми!..».

Я за символы! Они обогащают наш киноязык, делают его более образным, более выразительным!

Ведь секунды кинематографического времени — это очень дорогие для нас секунды. С ними уходят, мелькают на экране кадрики, метры... Вот кончился фильм. Что мы успели сказать за это время? И как мы успели сказать?

Киносимвол позволяет за считанные секунды сказать очень много и емко. Сказать не обычной дикторской фразой, а образным языком зрительного ряда. Воздействовать на сознание человека, не только сообщив ему информацию, заключенную в словах, но и воздействовать на него эмоционально, а значит — более сильно, более убедительно. Все это я понял много позже, а в тот день, с которого я начал этот рассказ, я отснял противотанковый «еж» по-разному. На неко-



С Л О В А Р Ь КИНОЛЮБИТЕЛЯ



МАГАЗИН «КИНОЛЮБИТЕЛЬ» — место, где продают фотопринадлежности и радиодетали.

МЕТРАЖ — как правило, любителю всегда не хватает нескольких метров пленки для окончательного прояснения замысла.

МЕРА — чувство. Хорошо, когда оно не изменяет.

МОДА — за ней не угонишься. Изменчива. Снимая фильм, не следует подражать моде.

торых кадрах он и улицы вдали одинаково были в фокусе. Иногда степени резкости менялись. «Еж» на переднем плане рисовался мягче, а все, что за ним, — резко. Иногда «еж» был в фокусе, а все остальное чуть размыто. Это был фотоочерк. А если бы я снимал киноочерк, можно было бы сделать отличный монтажный переход к небольшому военному эпизоду, взяв для него кадры из кинолетописи профессиональной хроники.

Представьте: я снимаю через этот «еж» людей, идущих по мирной улице. Люди в фокусе, «еж» — нет. Перевод фокуса, и вот уже резко — металлический рельс «ежа». Будто мысль наша изменила прицел, будто мы на этой шумной, людной улице переключили наше внимание, ушли памятью в прошлое, в годы войны...

И после этого кадра органично, закономерно пошли бы кадры военных дней.

Почему я упомянул об этом? Потому что важно в строе фильма подготовить появление нового эпизода. Внутренней логикой обусловить его необходимость.

Ведь если говорить строго, в фильме нет незначимых компонентов. Они или помогают автору выразить мысль, образ, или мешают этому. А если они ни то ни другое, то в конечном итоге они шелуха, ненужный балласт, бесцельная трата дорогих кинематографических секунд...

...Противотанковый «еж» сориентировал меня, толкнул на правильное. Окрыленный, шел я по улице.

Длинная очередь змеей протянулась из дверей продовольственного магазина. Я снял эту очередь. Она говорила о том, что пять лет некому было пахать и сеять, что разбиты скотные дворы, что не хватает комбайнов, тракторов, — что была война.

Я снял крупно вывеску «Продовольственный...». Если

бы я снимал кинофильм, наверное, мне следовало бы сделать длинную панораму по лицам людей, которые терпеливо ждали момента, когда им удастся «отоварить» талоны продовольственных карточек. Для фотоочерка мне хватило бы нескольких кадров, наиболее характерных, выразительных. Вон стоит молодая женщина в шапке-ушанке военного образца со следами снятой звездочки: «Мой-то пришел наконец, слава богу, живой остался!»

Рядом с нею старуха. Лицо скорбное, в нем так и застыла печаль; чувствуется — на весь остаток жизни. Наверное, и сейчас думает о похоронной, пришедшей когда-то с фронта. А может, и не одна такая бумага пришла... Бывало, что и две, три...

Через несколько человек от них инвалид, пустой рукав свесился на одну сторону, хозяйственная сумка с другой стороны, в единственной руке...

А вот две молоденькие девушки. Смеются весело о чем-то своем. Они, верно, и не представляют себе, что должно быть по-другому. А жизнь все равно радость. И она возьмет свое — жизнь. И все лица по-светлеют со временем.

Как их всех снять?

...Декан удивленно поднял брови: «Уже?»

— А можно достать у вас длиннофокусный объектив?

Декан взглянул на меня с явной симпатией (хотя, может, это только показалось). Но сказал почти сразу: «Пойди на базу, скажи, чтобы выдали. Паспорт в залог оставишь».

...Издали, заранее понаблюдав и выбрав людей, снял несколько кадров. Мои герои не видели меня, не об-

ратили на меня внимания. Они были наедине со своими мыслями, настроениями.

Так впервые судьба столкнула меня с оригинальным методом съемки.

Скрытая камера.

Говорят, она теперь модна. Когда скрытая только ради того, что она скрытая, — это очень плохо. Вроде бы и кусок настоящей жизни выхватывает она, но ведь удельный вес этого «куска» совсем другой на экране, нежели он был в самой жизни. И значит, подчас скрытая камера несет ложь с экрана, ибо она смещает акценты, меняет смысл.



С Л О В А Р Ь К И Н О Л Ю Б И Т Е Л Я

НАЕЗД — автомобиля на пешехода — драматическая ситуация, снять которую не всегда удастся до конца.

НАПЛЫВ — два изображения, снятые на одну пленку. Возникает в момент рассеянности. Используется при монтаже в качестве перехода. По возможности избегать.

НАКАЛ (страстей) — приемлем до определенной температуры.

Мы упоминали о кинематографическом времени. От того, какими кадрами его займешь, зависит впечатление от фильма. Наснимай скрытой камерой все подряд, склей подряд и покажи подряд — может получиться, что окружающая тебя жизнь — чушь, белиберда, бессмыслица.

А ведь снимал скрытой камерой — значит, вроде бы правду?! А дело просто. Творчество не кончается, когда ты оторвал палец от пусковой кнопки камеры. И неумение оценить снятый материал, сделать из него кусок жизненной правды может опорочить самый метод «скрытой камеры». Все ведь зависит от условий, места и времени. На точных смысловых весах надо взвешивать будущее произведение. Каждый его компонент, каждую деталь. Иначе — перекося, и сложная конструкция может рухнуть.

Как стала «скрытая камера» модой?

Не всегда применяли ее, твердо зная, почему, зачем и что хотели добыть ею.

Меня к этому методу съемки вынудило не глубокое понимание задач, а элементарное чувство самосохранения. Подойди я со своим фотоаппаратом к очереди поближе, чего доброго, схватили бы за шиворот и отправили в милицию как шпиона. А там доказывай...

Прием явно не был задуман как творческий. Но в нем было главное — он не был применен ради самого себя.

Прием ради приема — это самое бесплодное. На экране сразу проступает бессмысленность его появления. Иногда, если автор особенно злоупотребляет каким-либо принципом или методом съемки, возникает произведение, исполненное кокетливого самолюбова-

ния: «Вот как я умею!.. И вот как!.. А это у меня вообще здорово получается!..»

Неприятно, неловко смотреть такую работу. У меня, например, до сих пор сохранилось неприязненное чувство к одной из дипломных работ, снятой студентом операторского факультета ВГИКа. Несколько лет спустя я смотрел ее уже как председатель государственной экзаменационной комиссии.

Не могу простить себе, что смалодушничал — поставил дипломанту четверку. За его острую симпатию к самому себе, которая так и была с экрана струей нелогичных, неоправданных, надуманных и нарочитых кадров, — за все это следовало бы поставить тройку. Хотя снято было здорово, если говорить только о форме. Это и заставило покривить душой.

...Тогда, в сорок пятом, используя такой прием, я сделал это из технических соображений, но все равно логика, смысл в применении длиннофокусной оптики и скрытой камеры были. И это дало результаты. Я снял то, что мне было нужно. Несколько жанровых сценок и два-три портрета прибавились к очерку.

Шансы на поступление во ВГИК среди учебного года повышались, хотя я, увлеченный съемкой, еще не отдавал себе отчета в этом.

И тут я увидел инвалидов. Несколько человек стояли около пивной. Размахивая руками, они о чем-то пьяно и громко кричали друг другу. Пустые рукава, костыли...

Я сам несколько дней назад снял погоны, во ВГИК пришел в кирзовых армейских сапогах и шапке-ушанке, которую мне выдал старшина. Я был исполнен сочувствия к инвалидам, и мне казалось, что водка — единственное утешение в таком случае. Я не осуждал их, и

мне показалось, что снять их для своего очерка я обязан.

Еще несколько раз щелкнула камера.

Я ушел. Но на душе было муторно. Я чувствовал, что нельзя жить так, как они, и утешаться так, как это делали они.

«А что же дальше? Ну, вот я снял — и все, — думал я. — А что я этим снимком сказал? Зачем снял?..»

Тут, на мое счастье, я увидел книжный магазин. И на витрине стояли недалеко друг от друга две книги: Н. Островский, «Как закалялась сталь»; Б. Полевой, «Повесть о настоящем человеке».

Я не мог ждать, когда кто-то подойдет к оконному стеклу. Декан ограничил сроки.

— Ребята! — сказал я двум мальчишкам с самодельными клюшками, пробежавшим мимо. — Ребята, станьте тут и посмотрите на эту витрину.

— Мы, дядь, спешим, — ответили они дружно и хотели обойти меня, как опытные хоккеисты зазевавшегося защитника.

— Закурить дам! — пообещал я непедagogично.

Я поставил ребят так, чтобы было хорошо видно витрину. Я снял общий план, а потом, забежав в магазин, снял ребят через стекло. Они и вправду заинтересовались книгами, стояли, оживленно переговариваясь.

В этом нехитром примере отчетливо видно, как иногда возникает и вполне закономерно осуществляется отступление от заранее намеченного плана. И если новый эпизод, кадр, новая мысль лежат в направлении основного творческого замысла, то ничего, кроме пользы, такое отступление принести не может.

...Не знаю, помнил ли обо мне декан, но я на какое-то время перестал о нем вспоминать. Азарт творчества,

радость находок увлекли. Кинолюбителям знакомо это состояние. Хотелось идти и снимать, снимать, чтобы намечающийся рассказ вышел цельным и выразительным.

Сейчас я жалею, что не снят такой киноочерк. Он мирно лежал бы в отделе летописи, и когда-нибудь люди трудной послевоенной поры предстали бы перед будущими поколениями во всей своей достоверности и величии. Ибо это были те самые люди, плечи которых вынесли такое, что было не под силу ни одному народу, ни одному общественному строю! Жалею, что не снял потом такой очерк. До сих пор жалею!

Может быть, сказывается моя симпатия к документальному кино, и я переборщил. Пожалуй. Но согласитесь, подлинное, оно всегда волнует именно своей подлинностью, и никакая самая талантливая игра актера не заменит действительное движение души, достоверную ситуацию, реально происходящее, существующее.

...Скупое зимнее солнце попыталось пробиться сквозь низкую серую пелену облаков. Снег вдруг из тусклого сделался блестящим, ярким.

По снежной целине через площадь протянулись чьи-то следы.

Вокруг следов валялись пластинки наста, по-разному отражающие неяркие солнечные лучи. Я присел к самым следам. На переднем плане кадра играли, мерцали крупинки смерзшегося снега.

Мне захотелось снять этот кадр, передать на пленке фактуру снежных комков, блеск ледяных крупниц. Кадр компоновался просто: на переднем плане крупно в фокусе след с живописными изломами снеговой поверхности, а от него по диагонали тянулась цепочка следов

в верхний угол снимка. Простое и классическое композиционное построение: «по диагонали». Вдали, уже в бесфокусности, виднелись дома, стоящие на той стороне площади. Они тянулись под верхней границей кадра. Снимок должен был передать не только живописную игру света на снегу. Он говорил и о том времени: теперь не увидишь таких следов в городе. А тогда снег не чистили так усердно и повсеместно, как нынче. Нечему было, да и заботы были иные, поважнее.

Снимок должен был получиться, но... не получался. Никак не компоновался кадр. Геометрически композиция получилась, а вот оптический рисунок кадра был каким-то вялым. Дома были совсем не в фокусе. Я наводил резкость на дома — фокус уходил с переднего плана.

— Скажите, пожалуйста, а можно взять «широкоугольник»? — спросил я у декана.

— Можешь! — сказал он. — А почему ты уверен, что тебе нужен именно «широкоугольник»? Ты знаком с короткофокусной оптикой? Ты давно научился снимать?

...Почти год я был фотокорреспондентом армейской газеты. Там мне не приходилось ломать голову над тем, что и как снимать. Я снимал все так, как положено. А положено так, как по уставу. Если «орудийный расчет ведет огонь по противнику», то в уставе ясно сказано, кто, где и как должен стоять и что делать. Если «снайпер, уничтоживший...», то тоже ясно — снайпер замаскирован, оптический прицел перед глазами. Если «командир отделения разведчиков», то на груди бинокль и автомат. Если «медсестра, вынесшая с поля боя...», то обязательно за перевязкой бойца.

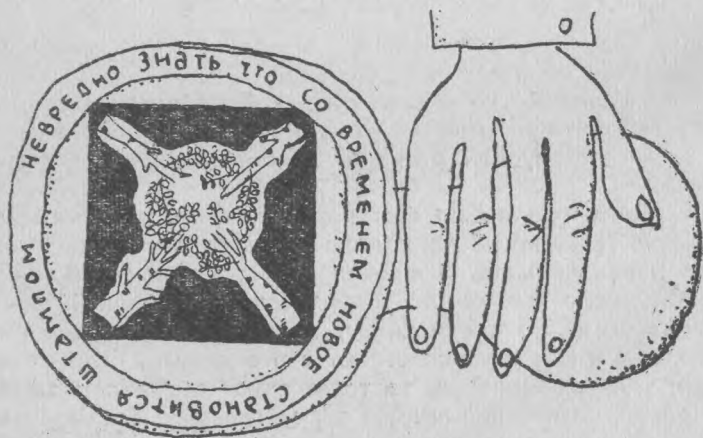
Может быть, тогда всего этого было достаточно?

Люди видели себя на странице маленькой армейской газеты, видели своих однополчан. Видели, что их боевые дела отмечаются с благодарностью и уважением.

Наверное, тогда этого было вполне достаточно. Но теперь, вспоминая те снимки, я вижу — шаблон.

Менялись только лица людей и подписи под клише. А позы, положения, даже ракурсы — все это шаблонно кочевало из одного номера в другой.

Шаблон. Что же такое шаблон? На немецком это значит образец. В технике это явление необходимое. По шаблону производится массовое изготовление предметов. А если в искусстве появляется образец, которому начинают слепо подражать, что тогда? Кончается искусство! Начинается что-то вроде громадного щита



Нет такого кинолюбителя, который бы не попробовал «покрутить деревья», как Урусевский.

у базарного фотографа. На щите — всадник с кинжалом. Красивый всадник. Привстал на стремянах, вместо головы — отверстие. Сунь лицо в эту дыру — и на фотографии ты. А подойдет другой — и на фотографии он.

Частенько скатываемся мы — профессионалы и любители — к такому штампу, шаблону. Легко это и просто. Стоит не подумать или подумать вполсилы, с лентой — и вот уже ты снимаешь не то, что придумал именно ты, а то, что было придумано, снято и сделано до тебя. Вот она, штамповка, — слово, которым обозначают горячую или холодную обработку металлов и пластмасс давлением, — при этой обработке форма изделия определяется формой штампа.

Совсем не обязательно мы заимствуем друг у друга эти штампы по типу мелкого хулиганства — подсмотрел и украл! Иногда они результат совпадений. Причем появляются эти совпадения тогда, когда авторы не думают глубоко и по-своему над произведением, над поворотом темы, над кадром. Первое, что бросилось в глаза, внешнее, привычное, ложится на пленку — и вот уже во втором, пятом, десятом фильме разных кинолюбителей (или разных профессионалов, чего греха таить, тоже бывает!) одинаковое, будто сделанное одним и тем же человеком, гуляет с экрана на экран.

Конечно, в чем-то нам не избежать повторений; но когда они не главное и не единственное, их и не заметишь. Важно только, чтобы они не составляли суть.

Зачем мне было снимать всех разведчиков с биноклем? Ведь можно иначе: командир взвода разведки пишет письмо... Медсестра тихо и мирно пришивает погон к своей гимнастерке. Почему механик-водитель

танка Т-34 обязательно должен быть снят на фоне танковой пушки, чуть снизу, чтобы расчехленная пушка была видна над правым его плечом? А почему бы не снять его, когда он, сидя около танковой гусеницы, с аппетитом хлебает суп из солдатского котелка? Меньше героики? Зато больше жизненной правды. Помните картину художника Ю. Непринцева «Отдых после боя»? Разве там не чувствуется героики, хотя изображен такой мирный момент? Вглядитесь в тех, кто стоит около рассказчика. Все живые люди. И никто не хватается за автомат картинно и нарочито. Не в напыщенности героика, а в глубокой психологической правде.

...Прочитают кинолюбители эти строки и скажут: «Ох и Медынский! Видать, все знает! Все у него, наверное, получается будь здоров!»

Нет, не все получается. Честно скажу. Иногда и знаешь все точно, а на экране — совсем не то, что ты хотел сделать, к чему стремился. Слишком уж много неизвестных в уравнениях, которые приходится решать; и не всегда есть законы и правила, по которым эти уравнения решаются. Трудно. Но так интересно, так увлекательно стараться, стремиться, делать... Это знают все кинолюбители. Именно это — процесс творчества — и увлекло их. Он заставляет держать в руках камеру, быть кинолюбителями. Так приятны удачи, так радуют! А неудачи? Еще древние римляне говорили: «Errare humanum est» —

О Ш И Б А Т Ь С Я С В О Й С Т В Е Н Н О

Ч Е Л О В Е К У

Пожалуй, ни одна поговорка так не проверена временем и не подтверждена фактами!

А кинооператор, как ни кинь, — человек и, значит, не застрахован от ошибок! Но чтобы у каждого из нас было меньше неудач, чтобы предугадать, предупредить их, чтобы не повторять чужих ошибок, не пробуксовывать на одном месте, мы советуемся, обсуждаем работы друг друга, рассказываем друг другу о своем опыте.

Римляне, снисходительно относясь к чужим неудачам, говорили: «Человеку свойственно ошибаться», — но они же добавляли: «А глупцу свойственно повторять ошибки»... Так не будем их повторять! Вот и я взялся за перо, чтобы мои наблюдения, случаи из практики, опыт помогли кому-то, предостерегли кого-то, облегчили кому-то путь по нелегкой кинолюбительской тропе. Дорогу осилит идущий!..

...Не сказал я декану о своей карьере армейского фотокорреспондента. Тем более что кончилась она вполне бесславно. Вылетел я из редакции (не за эти ли штампы?) и попал в мотострелковый батальон. И забыл об искусстве до демобилизации. А когда вернулся в Москву, до щемящей тоски захотел стать кинооператором и поэтому-то выпросил у декана еще и широкоугольный объектив, чтобы использовать его глубину резкости, острый, необычный для глаза характер передачи перспективы.

Взглянул я через этот объектив и увидел: на переднем плане широкие, продавленные чьими-то валенками следы, а потом они суживающейся цепочкой тянутся вдаль. Изображение домов смягчено по сравнению с передним планом, но именно в той степени нерезкости,

когда дома не отвлекают внимания, но в то же время не деформируются до неузнаваемости.

Щелк!.. Еще один кадр.

Щелк!.. Щелк!..

Всю ночь сидел я, печатал фотографии. А наутро пришел к декану: «Разрешите? Здрасьте...»

Положил на стол аккуратные, наклеенные на картон отпечатки, пронумерованные карандашиком на нижнем уголке паспарту.

Начинался очерк с крупного противотанкового «ежа», а кончался кадром, где круглое солнце висело над крышами домов и на фоне закатного неба неудержимо стремились вперед «Рабочий и колхозница» — скульптура Мухиной, по счастливой для меня случайности стоящая недалеко от ВГИКа — Всесоюзного государственного института кинематографии, куда меня все-таки приняли!

ТРЕТЬЕ ПРОДОЛЖЕНИЕ

ИСПОВЕДИ КИНОЛЮБИТЕЛЯ

Перед моим мысленным взором открылось поле деятельности невероятной широты. Возможности мои стали необъятны. Я понял, что, несмотря на предыдущее несколько неудачное знакомство с проблемами зарядки кинокамеры, готов включиться в показ живой, подлинной жизни. К счастью, пока все еще теоретически. Мысленно я уже окончил ВГИК вместе с Сергеем Медынским, написал удачный сценарий любительского фильма вместе с Юрием Краузе и собирался теперь

превратить все свои новые знания и мысли в блестящие рулоны гениальных пленок.

Как это сделать, я, очевидно, узнаю, из следующей главы. За этим дело не станет. Неважно, что первый раз мне пришлось зарядить камеру газовым шарфом собственной жены. В конце концов технические трудности дело временное. Вместе с опытом они исчезнут, как шарф, то есть, простите, как дым.

И тут я сказал себе:

«Остановись! Пока еще не поздно... Ты не знаешь, куда приведет тебя сумеречная дорога кинолюбительства. Но ты уже узнал, что на ее обочине растут горькие плоды. Остановись же, безумец!»

Дело в том, что с собой я обычно разговаривал возвышенным стилем философских трактатов древности.

«Сейчас ты еще принадлежишь себе. У тебя есть семья и дом. Но стоит сделать первый шаг, и за ним последует второй, за вторым — третий. Куда приведут они тебя? В какую пустыню? Какие еще несчастья и бури обрушатся на твою голову?»

И сейчас же демон-кинолюбитель прошептал мне в ухо: «Остановиться никогда не поздно. Это всегда в твоей власти. А попробовать так заманчиво! Откуда ты знаешь, что с детства не сидит в тебе талант режиссера, оператора и сценариста — синтетический талант кинематографиста?» Этого я не знал и потому... с утра на следующий день отправился на работу, чтобы взять на три дня отпуск за свой счет. Мне казалось, что именно такой срок необходим для первого поединка с кинокамерой.

На работе мне пришлось объяснить, что я купил кинокамеру. И как ни странно, но только я об этом за-

икнулся, меня сразу же отпустили. Сказали даже, что отпуск будет оплачен за счет профкома. Это уж было совсем непонятно.

Дома я извлек из кассеты шарф жены и вновь принялся за дело. Во что бы то ни стало эта проклятая кинокамера будет у меня работать. Я — человек, в конце концов царь и венец природы.

Черная коробка кассеты набита на этот раз, несомненно, пленкой. Вот только я никак не мог вспомнить, какой стороной я ее зарядил. Слоем внутрь или слоем наружу? В инструкции сказано, что надо слоем наружу. Пришлось снова погасить свет и проверить. Кажется, все в порядке, и даже кассета вошла в пазы камеры без всяких осложнений — вот уж не ожидал! В точности следуя инструкции, я повертел сначала одну ручку, потом другую. Потом нажал третью. Затрещало. Отпустил — трещать перестало. Еще раз прочитал инструкцию. Особенно то место, где говорится, что правильно заряженная камера работает почти бесшумно. Усомнился в правильности инструкции, так как камеру заряжал я, а инструкцию писал кто-то другой. Снова нажал ручку — опять затрещало. Отпустил — перестало. «Трещит — потому что работает», — резонно решил я и, покончив с техническими проблемами, перешел к творческим.

Сразу же передо мной во всей полноте встали два основных вопроса кинолюбительства.

Что снимать? И зачем снимать? Ну, зачем снимать — это еще более или менее ясно. Хотя бы для того, чтобы доказать самому себе, что ты человек, способный на все. А вот что снимать?.. Книга советовала начинать со сценария. Мне этот совет показался просто несерьезным. Зачем сценарий, если в руках заряженная

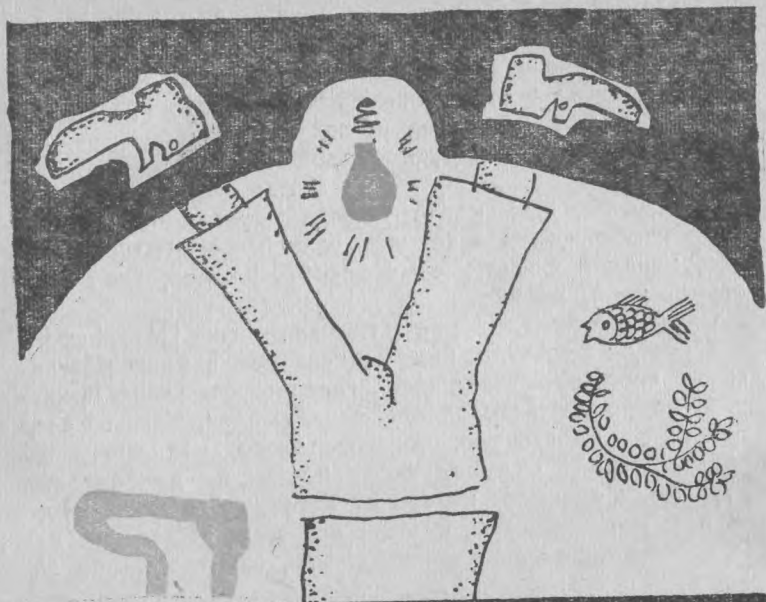
кинокамера? После минутного раздумья мне стало совершенно ясно, что снимать следует только движущиеся объекты, иначе зачем кинокамера? Найти же движущиеся объекты в собственной комнате в то время, когда жена на работе, совсем не просто.

В конце концов выручило зеркало. Большое, трельяжное.

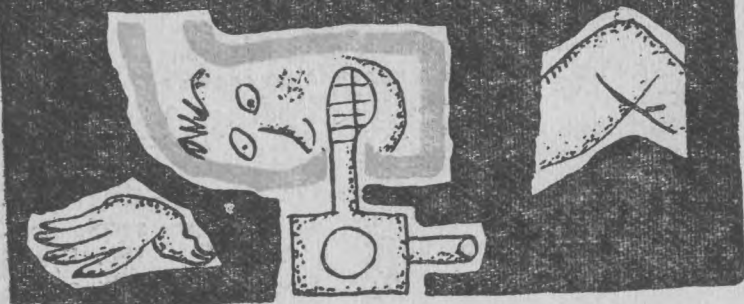
Я заметил, что когда передвигаешься по комнате, то изображение в зеркале тоже не стоит на месте. Итак, начал я снимать самого себя. Вернее, свое зеркальное изображение.

Сначала я полз к зеркалу по-пластунски. Потом крался к нему из-за угла. Видеть, как тебя в упор разглядывает скользкий стеклянный глаз, не особенно приятно. И после третьего захода я задумался. Чего-то все-таки еще недоставало, чего-то такого, что сразу бы придало всей съемке серьезность и деловитость. И тут меня осенило: название! У будущего фильма до сих пор нет названия! В этом все дело! Название несет в себе некий магический смысл, квинтэссенцию замысла.

В голове у меня, как в ультрасовременном любительском фильме, замелькали вперемешку цветные и черно-белые мысли. «Первые шаги» — нет, не то. Слишком серо, безрадостно. «Учитесь ползать», «С кинокамерой в зубах», «На коленях по своей воле» — пессимистично, нет перспективы. И вдруг — о радость! — «Неизвестный в доме»! Это сразу все ставит на свои места. Неизвестный, который ползет, да еще с кинокамерой в зубах, да еще неизвестно зачем, — это, конечно, вещь! Оставалось совсем немного — загримироваться под неизвестного. Это я сделал быстро. Чулок жены, натянутый на голову, и тушь для ресниц в две



И С П О В Е Д Ъ К И Н О Л Ю Б И Т Е Л Я

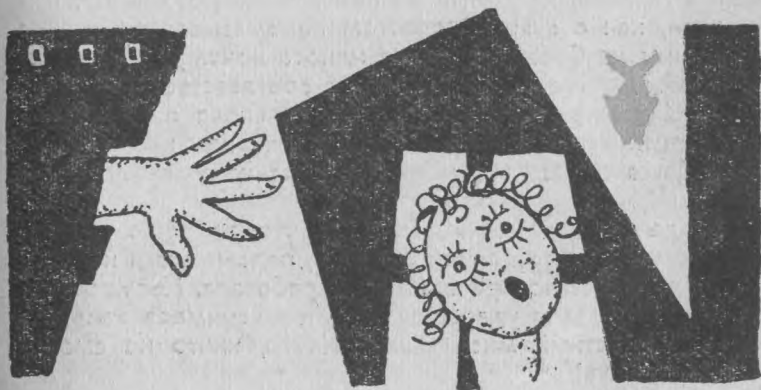


минуты превратили мое лицо в рожу капитана Кида в день десятилетия его смерти.

Можно было начинать съемки. Теперь я держал кинокамеру у бедра — вспомнились лучшие ковбойские фильмы.

Я ворвался в комнату, опрокинув стул и отшвырнув ногой обеденный стол. В зеркале сразу же появился неизвестный. Я навел на него кинокамеру. Раздалась короткая очередь. И тут — о ужас! — в зеркале появился второй неизвестный... Вздрыгнув, я повернулся. На пороге стояла жена... Она издала какой-то странный звук и стала медленно оседать на пол. От неожиданности я выронил кинокамеру. Падая, она печально звякнула, как обыкновенная рюмка. Я сорвал с головы чулок, схватил графин...

К счастью, совсем недавно у нас на работе организовали кружок по изучению гражданской обороны, и



я хорошо знал правила первой помощи пострадавшему от атомной бомбардировки.

Довольно быстро мне удалось вернуть жене сначала сознание, а потом и способность произносить слова. Прослушав первоначальный набор этих слов, я понял, что с женой уже все в порядке, и направился к кинокамере. Одного взгляда на нее было достаточно, чтобы понять, что второй период моей эры кинолюбительства закончился столь же плачевно, как и первый.

Увидев в моих руках кинокамеру, жена вновь попыталась упасть в обморок. Что ей, вероятно, и удалось бы, не крикну я вовремя, что кинокамера все равно разбита.

Жена сразу пришла в себя и потребовала показать ей кинокамеру, а заодно вызвать доктора и сборщика металлолома. Я решил вначале ограничиться показом камеры. Навел ее на жену и нажал ручку. Камера жужжала — несмотря на разбитый видоискатель. Она жужжала, несмотря на покореженную дверцу, и я слышал, как с сухим шелестом перематывается пленка с бобины на бобину. Улыбка идиота почему-то блуждала на моем лице и совершенно не соответствовала ситуации. На языке вертелись ликующие слова о прочности и добротности вещей, выпущенных на наших заводах. Даже летящая в меня подушка не умерила ликования.

Тогда я еще не подозревал, что это уже первый симптом злокачественной болезни, первые шаги на пути, с которого нет возврата. Камера работала. Несмотря ни на какие беды и удары судьбы, она снимала какой-то еще неизвестный мне фильм. Ничто, ничто не смогло ее остановить!

Когда пленка будет проявлена... О, тогда можно будет увидеть все: и эту подушку и массу других быстродвижущихся предметов, которыми мгновенно наполнилась наша квартира и которых мне так не хватало раньше! Медленно отступая к двери, я успел схватить со стола заветную книгу кинолюбителя и, завернув все еще работавшую камеру в полотенце, бросился в парк. Там, в тишине и спокойствии, смогу я постигнуть новые, еще неизвестные мне истины кинолюбительства. Жена одумается, в конце концов несколько часов одиночества пойдут ей на пользу. Я, конечно, понимал, что все это пустые отговорки. И с ужасом сознавал, что мною движет единственно настоящее желание поскорее открыть главу, посвященную режиссуре, и узнать, наконец, что делать дальше с гениальным фильмом, лежащим пока еще непроявленным в глубинах моей кинокамеры.

А может быть, мне следовало эту главу прочесть раньше, еще до съемок?

Название главы несколько настораживало: «Вас обманывали, если говорили, что снимать фильмы легко и просто». То, что фильмы снимать не легко и не просто, я убедился в прямом и переносном смысле на собственной шкуре. Мне не понравился лишь игривый тон этой фразы. Если опять начнут говорить о том, как «не легко и не просто быть режиссером»... Я уже знал, что не легко и не просто быть сценаристом, не легко и не просто быть оператором. Но в глубине души надеялся, что режиссером быть попроще. Все-таки он по роду своей профессии должен лишь созерцать поле действия будущего фильма и принимать творческие решения, а это я умел делать хорошо.

Итак,

ВАС ОБМАНывАЛИ, ЕСЛИ ГОВО-
РИЛИ, ЧТО СНИМАТЬ ФИЛЬМЫ ЛЕГ-
КО И ПРОСТО

Рассказ о режиссуре в кино начинает Ю. Краuze...

Предположим, в сценарии, который только что лег на ваш стол, есть строка:

«По широкой деревенской улице идет женщина с коромыслом».

Сценарист написал только одну строчку, а режиссуре необходимо решить:

Что это за женщина? Молодая или не очень? Красивая? Некрасивая? Брюнетка или блондинка? Как она одета? Какая у нее походка? Словом, какой вы ее себе представляете? Какой она должна быть в вашем фильме?

Речь идет не о художественной картине. Режиссура в художественном кино — это большая, сложная область, которой посвящены целые самостоятельные работы. Мы поведем здесь речь лишь о тех сторонах, аспектах режиссуры, с которыми придется сталкиваться кинолюбителю. Мы имеем в виду документальный фильм. И в документальной работе нужно снимать не просто хроникальные кадры, а то, что соответствует

вашему замыслу. Нужно искать, выбирать, а иногда и организовывать необходимый изобразительный материал. Режиссер — это не примитивный переводчик с литературного языка на язык кадров. Он — творец.

Ему приходится решать миллион различных вопросов.

Как он предполагает снимать — короткими или длинными планами? Как монтировать — плавно, почти незаметно или резко, сталкивая кадры друг с другом?

«По широкой деревенской улице идет женщина с коромыслом...»

Как вы собираетесь ее показывать? На общем плане или на среднем? Будете давать крупно или это не нужно? Кадр будет статичным или снятым с движения?

Кроме внешнего, человеку очень дорог и его внутренний мир. Пытаясь выразить его, человек прибегает к самым разным ухищрениям, одно из которых и есть Кинематограф.

Стюки из писем

Будет снят длиннофокусной или короткофокусной оптикой?

Вот сколько вопросов возникает из одной строчки сценария.

Беда, если любители пренебрегают этим этапом работы и, зажав сценарий под мышкой, снимают по принципу: «Это женщина? Женщина. Коромысло у нее есть? Есть... Готово. Что дальше?»

С некоторыми работами можно проделать жестокий эксперимент — можно склеить подряд несколько фрагментов из разных фильмов, и вы не заметите, что это разные фильмы. Иногда доходит до парадоксов. Рыбаки, проживающие где-то на севере, оказываются вдруг совершенно похожими на машиностроителей Украины, рассказ о металлургах Урала предстает копией рассказа о ткачах Иванова. Конечно, все они работают, учатся, отдыхают, занимаются спортом. Но и работают, и учатся, и отдыхают по-разному. Рыбаки с севера не похожи на рыбаков с юга, москвичи — это не ленинградцы, сибиряки — не уральцы. В задачу режиссуры входит выявление, обобщение индивидуальных черт. Своеобразие материала диктует стилевое решение фильма. Стилль определит композицию и монтаж, потребует соответствующих ракурсов и методов съемки. Все это должно найти отражение в режиссерском сценарии.

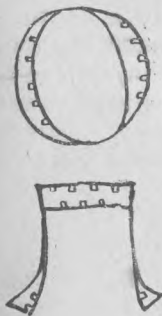
...и продолжает Я. Сегель

Режиссерский сценарий призван зафиксировать все так, как это будет потом на пленке, на экране. На этом этапе определяется длительность того или иного куска, длительность той или иной сцены, план, каким вы хотите снять тот или иной кусок.

Не думайте, что надо обязательно чередовать крупный план со средним, средний с общим и т. д. Для чего укрупняется тот или иной объект? Когда человек разговаривает с другим человеком, он то повышает, то понижает голос, меняются интонации голоса, его мбр.

Все эти функции в кинематографе выполняются в какой-то степени крупностью плана. Объектив аппарата как бы становится заинтересованным человеческим глазом. Когда эта заинтересованность увеличивается, мы приближаемся к объекту, стараясь рассмотреть все мельчайшие подробности его поведения. Когда объект

С Л О В А Р Ь К И Н О Л Ю Б И Т Е Л Я



ОБЪЕКТИВ — глаз кинокамеры. Зачастую необъективен в выборе объекта съемок.
ОТДЕЛ по работе с кинолюбителями — существует на Центральном телевидении, располагает возможностью показать любительский фильм сразу миллионам зрителей.

ПАНОРАМА — вид съемок вращающейся камерой. Панорамный фильм — фильм, состоящий из одних панорам, — любимое детище начинающих кинолюбителей.

нам интересен в соотношении с окружающей его обстановкой, мы отходим подальше и как бы наблюдаем его общим планом.

Так мы используем основные планы: крупный, средний, общий и промежуточные: и не крупный и не средний, а между крупным и средним, и не средний и не общий, а между средним и общим.

В практике профессионального кинематографа широкое распространение получила движущаяся камера. Что это такое?

Это камера, которая передвигается в пространстве, то приближается и рассматривает объект на крупном плане, то отдаляется от него, показывает его в соотношении с обстановкой, пейзажем, с окружающей средой.

Заинтересованный человеческий глаз получил возможность двигаться в пространстве. Любопытный человек (аппарат должен быть таким любопытным человеком) имеет возможность приблизиться к интересующим

Б Ы В А Е Т И Т А К

Начинающий кинолюбитель увлекался съемками спортивных соревнований. Он приносил отснятую пленку домой и складывал до проявки. Когда материал был проявлен, он с ужасом увидел, что на пленке появилась двойная экспозиция. То бледно, то отчетливо проступали очертания чего-то очень знакомого. Друзья помогли разобраться. Это были контуры ванной санблока его квартиры, где он обычно заряжал кассеты. Кинолюбитель уверял, что он никогда не заряжал там камеру.

Однажды ему удалось выяснить истину. Его девятилетний сын Ромка, проследив за всеми манипуляциями отца, тайно занялся кинолюбительством.

его людям, к интересующим его событиям и рассмотреть их во всех деталях.

Если аппарат будет просто хаотично двигаться в пространстве, то и на экране вы увидите совершенно ненужное метание. В момент, когда действие разворачивается на общем плане, вы увидите деталь или лицо героя; и наоборот, когда вы захотите увидеть лицо или деталь, вы будете видеть всю сцену издали. Поэтому еще в режиссерском сценарии необходимо учесть, как, каким планом вы будете снимать тот или иной эпизод.

Немаловажную роль в творчестве режиссера играет точный выбор деталей. Он не только способствует созданию той или иной атмосферы, но и помогает актерам донести до зрителей нужную интонацию.

Во время съемок фильма «Дом, в котором я живу» мы с Кулиджановым попросили приготовить к съемке концентрат супа. Я отлично помнил эти коричневые пачки из оберточной бумаги, на которых значилось: «Суп-пюре гороховый». На съемку принесли «Суп рисовый молочный с изюмом».

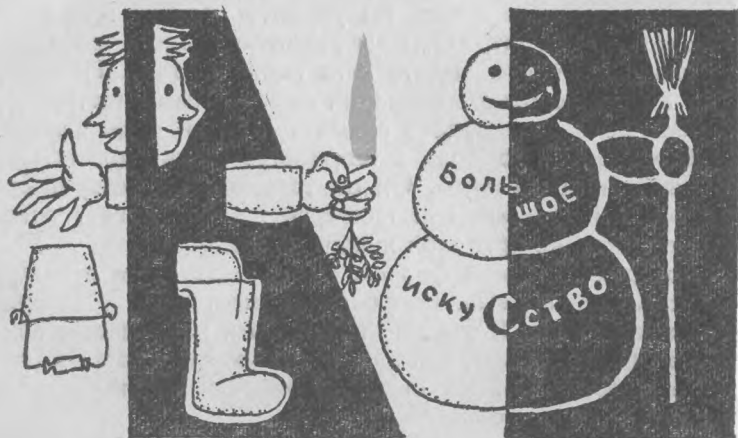
— Не годится, — сказали мы, и нас посчитали капризными.

Но мы были настойчивы, и через три часа удалось разыскать пачку горохового концентрата.

Конечно же, замечательная наша актриса Валентина Петровна Телегина могла бы сыграть всю радость встречи с сыном-фронтовиком и без супа-пюре горохового. Но даже трудно себе представить, что было с Телегиной, когда она взяла в руки настоящую коричневую пачку того военного супа! Валентина Петровна даже не смогла говорить, губы ее задрожали, показались слезы, и она молча обняла сына. Актриса вспомнила, что в те годы означала эта неказистая коричневая пачка для

НЕВРЕДНО ЗНАТЬ,

что большое искусство складывается из мелких деталей.



нее, для ее близких, для всего народа. Голод, терпение и, наконец, победа — все было в этой маленькой пачке. Если желаете, сюда подходит термин — «правда детали», «вера в предлагаемые обстоятельства».

В том же фильме «Дом, в котором я живу» актриса Н. Мышкова исполняла роль одинокой женщины Лиды. Эта Лида в первый день войны должна была оказаться среди мечущихся людей на платформе московского вокзала, а затем на взволнованных московских улицах. Она пыталась, по авторскому замыслу, бежать от своей неудавшейся судьбы. В руках у Лиды был тя-

желый, неуклюжий чемодан, мешавший ей и окружающим; он должен был подчеркивать ее беспомощность, растерянность, слабость. В эти первые военные дни, я это отлично помню, вещи не помогали людям жить, а обременяли их, сковывали...

Мы не сразу поняли, почему эта сцена не получалась. Только через час с лишним стало ясно, что все дело в проклятом чемодане. Оказывается, добрые режиссеры, жалея актрису, дали ей пустой чемодан, он не был тяжелым и неуклюжим, он не обременял, не мешал ей. Актриса легко и ловко двигалась среди толпы, и... пропало задуманное настроение сцены.

После наполнения чемодана кирпичами нас опять обвинили в излишних капризах и признали нашу правоту только тогда, когда увидели, как неизмеримо изменилась сцена, в которой актриса мечется по многолюдному перрону, сгибаясь под тяжестью чемодана.

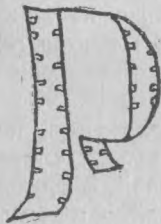
Очень много значит в фильме одна маленькая, но выразительная деталь. Собственно, самый смысл слова «художественность» складывается из таких деталей. В одной сцене фильма, на съемках которого я случайно присутствовал, спекулянт, пользуясь дефицитом своего товара, решает повысить на него цену. Он старательно переписывает на обороте фанерной дощечки старую цифру «68» на новую — «89». Получалось это и долго и невыразительно. И вдруг мне пришло в голову несколько иное решение: а что, если не переписывать цену, а просто перевернуть дощечку вверх тормашками?! И сцена сразу стала короче и ярче, проще и яснее, авторская мысль приобрела необходимую упругость.

Знаю по опыту, нужно очень чутко прислушиваться к советам окружающих, выбирая из них действительно

интересные и полезные. Существует неписаная заповедь режиссера: «Слушай всех, но не всех слушайся». Полезное решение может прийти с самой неожиданной стороны, от самого неожиданного человека, поэтому атмосфера на съемочной площадке должна быть исключительно дружеской, нужно, чтоб каждый участник съемки чувствовал себя творцом, человеком полезным и необходимым.

Вначале, когда кино только рождалось, искусство ки-

С Л О В А Р Ь КИНОЛЮБИТЕЛЯ



РАКУРС — точка зрения кинокамеры. Очень часто расходится с авторской. Расхождения пресекать.

РАКОРД — так называются засвеченные куски пленки, вмонтированные в фильм для затемнений. Следует помнить, что слишком длинное затемнение усыпляет зрителей.

РАСХОДЫ — для кинолюбителя неизбежны. Частично их можно уменьшить с помощью доверчивой организации, согласной взвалить на себя их бремя.

нооператора было сродни искусству фотографа, фиксирующего то, что происходит прямо перед объективом его аппарата, с той только разницей, что фотограф снимал на фотопластинку неподвижные предметы, а кинооператор — на киноленту — предметы подвижные.

Постепенно, с развитием кинематографа в самостоятельное искусство и работа кинооператора превращалась в искусство. Сейчас уже не составляет особых трудностей зафиксировать на гибкую пленку движущуюся жизнь — есть и совершенные аппараты, и пленка, и подробные инструкции-руководства. Теперь оператор, ставший художником, должен найти наиболее интересный, яркий кадр, предельно точно выражающий общий замысел всего произведения в целом и данного куска в частности.

И тут существует неписаная заповедь, о которой я уже говорил: «Объектив аппарата должен выполнять функции заинтересованного человеческого глаза». На мой взгляд, оператор со своим аппаратом должен *занимать места, с которых интереснее всего, казалось бы, рассмотреть данное событие.*

Я заметил, что начинающие кинематографисты увлекаются так называемой «ракурсной съемкой». Им кажется невероятной смелостью снять какую-нибудь мирную семейную сцену с «верхней точки», как бы повиснув на люстре. Зачем?!

Другое дело, когда герой разговаривает из окна второго этажа с кем-то, кто стоит внизу на улице. В этом случае «верхняя точка» будет органична. Она как бы передает зрительное представление человека, который со второго этажа смотрит на человека, стоящего на улице. Соответственно будет естественна нижняя точка при съемке его собеседника. Ведь если отыс-

кивать точки съемки «пооригинальней» без учета главной мысли, можно прийти к прямому абсурду. Так появляются вдруг кадры, снятые из-под кровати, из-под стула, через струю воды, текущую из кухонного крана.

Точка и направление съемки всегда должны быть осмысленны, оправданны и продиктованы общим замыслом.

По мере того как развивалась кинематография, совершенствовалась и оптика. Сегодня и любительское кино располагает уже не меньшим набором объективов, чем профессиональное. Как же использовать этот набор?

Ну, конечно, с самого начала надо понять, каковы преимущества одного объектива перед другим. Так, длиннофокусная оптика дает возможность «приблизить» далекие предметы, но сужает угол зрения. А короткофокусная оптика расширяет этот угол, делает более резкими, отчетливыми все детали, но не выделяет ни одной из них, оставляя их равнозначными.

Что делать? И опять следует руководствоваться здравым смыслом.

При желании выделить главного героя из толпы, из среды, сосредоточив на нем все внимание, уведя остальное в «нерезкость», конечно, следует брать длиннофокусную оптику и наводить ее по главному персонажу. Такая съемка должна быть подсказана и эмоциональным настроением сцены. Ну, предположим, двое ведут очень важный разговор (он может быть сугубо деловым или личным), и весь окружающий мир перестает для них существовать. В этом случае я бы взял длиннофокусную оптику и тем самым растворил бы весь окружающий мир в некоем тумане, оставив резкими только этих двоих.

Или вот другой случай: мне нужно снять первомай-

скую демонстрацию. Тут, несомненно, я возьму короткофокусную оптику, так как только она даст мне максимальную возможность показать многолюдность и масштабность этого народного праздника.

Поговорим еще о таком важном компоненте нашего кинематографического искусства, как звук.

Уже давно, с конца двадцатых годов, существует звуковое кино. Но до сих пор среди профессионалов ведутся споры о степени необходимости звука в кинематографе. Конечно, кинематографисты уже пришли к выводу, что звук обогатил киноискусство.

Главный противник звукового кино — Чарли Чаплин — давным-давно признал правомерность звучащего с экрана голоса. А ведь по поводу голоса и шли основные споры.

Часть деятелей кино утверждает своей практикой, что разговор необходим кинематографу так же, как он необходим в жизни. Другие художники утверждают, что разговор мешает, что он противоестествен, противопоставлен самому искусству кинематографа.

БЫВАЕТ И ТАК

Один кинолюбитель из города Сухуми задумал художественный фильм. Он был педагогом и решил создать что-нибудь назидательное. Он вспомнил старую притчу о сыне, которому отец плохо говорил о бабушке и которому впоследствии сын так же плохо сказал о нем самом. Весь этот смысл сюжета заключался не в зримом действии, а в диалоге между отцом и сыном. Фильм был немой. Надписей кинолюбитель делать не умел. Но смелость города берет. Фильм появился на свет и даже был привезен настойчивым кинолюбителем на смотр в Москву.

Слова в действии были заменены отчаянной жестикуляцией.

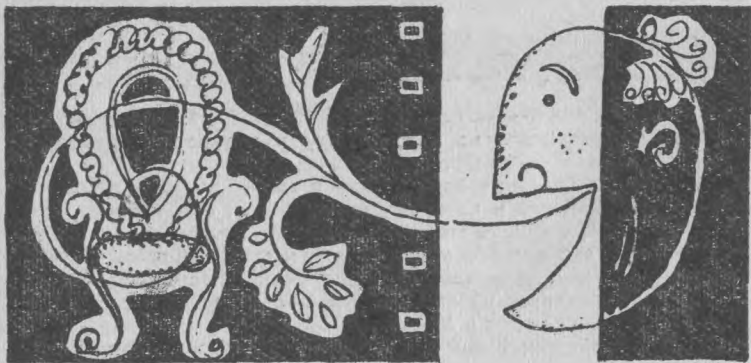
На мой взгляд, и то и другое утверждение неверно. Это крайние точки зрения. Мне кажется, что обе они имеют мало прав на существование, но в обеих есть доля истины, и мы, во имя справедливости, обязаны прислушаться к этим двум противоположным мнениям.

Естественно, человеческое слово, выражающее человеческую мысль, необходимо в кинематографе. Но когда говорят много, когда мысль в кинематографе выражается только словами, кинематограф становится болтливым, кинематограф становится не кинематографом.

Любители в большинстве своем имеют немые камеры и звука не записывают. В лучшем случае они озвучивают свои фильмы на магнитофоне, несинхронно. От-

НЕ ВРЕДНО ЗНАТЬ, ЧТО

пользоваться словом в кино — это значит прежде всего найти место в фильме, где это слово действительно необходимо.



сюда необходимость таким образом строить действие, чтобы оно было понятно, ясно без параллельно звучащего голоса, совпадающего с артикуляцией актера на экране. Может быть другое: сопровождающий дикторский текст, который будет чуть-чуть отставать или чуть-чуть опережать изображение. Но опять-таки не надо забывать, что внимание зрителя поглощено происходящим на экране, и поэтому звучащий голос должен быть очень лаконичен и очень точен. Он должен помогать пониманию происходящего на экране, а главное — логично входить в строй всех остальных компонентов фильма.

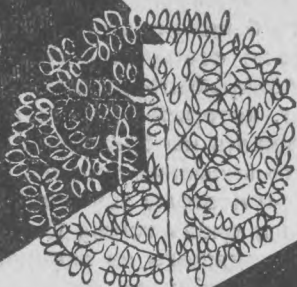
Сценарий — это лишь первый этап, генеральный план или, если хотите, ноты будущего произведения. Теперь сценарий должен зазвучать, превратиться в новое произведение искусства. Удастся ли это перевоплощение или нет — будет зависеть от того, насколько полно и свободно автор будущей киноработы владеет специфическими выразительными средствами киноискусства. О том, каковы эти средства и как их применяют кинолюбители в своей практике, разговор впереди.

ЧЕТВЕРТОЕ ПРОДОЛЖЕНИЕ

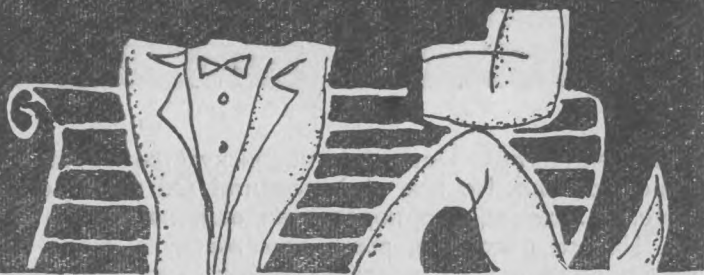
ИСПОВЕДИ КИНОЛЮБИТЕЛЯ

Звучащее произведение киноискусства — это, конечно, хорошо. Но как его проявить? Об этом пока ни слова. Я лихорадочно перелистал еще несколько страниц. Ничего похожего, все в том же духе. Надо было срочно придумывать какой-то выход. Уже смеркалось,

И С П О В Е Д Ь

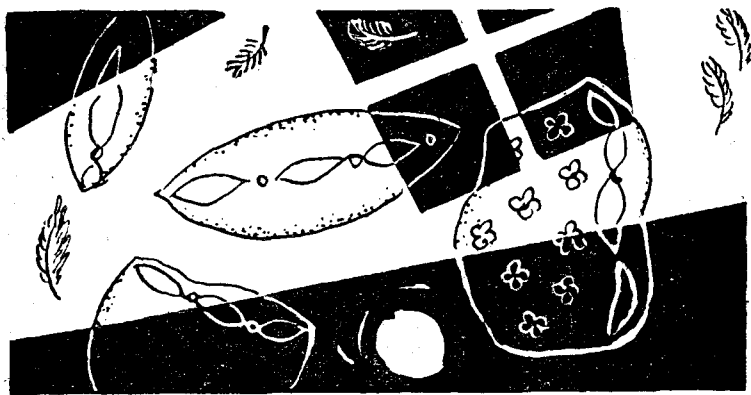


К И Н О Л Ю Б И Т Е Л Ь



меня не было дома часа два — значит, там уже бушует десятибалльный шторм.

К несчастью, у меня слишком живое воображение. Стоило мне вспомнить о доме, как перед глазами встала знакомая картина летящей подушки. Впрочем, подушка далеко не самое страшное. У жены существовала тщательно разработанная и неоднократно проверенная система воздействия на мою психику. Прежде всего — ужина, конечно, не будет. Но искусство требует жертв. Во всяком случае, ради моего фильма стоило пожертвовать ужином. Я снова углубился в книгу, но через несколько минут захлопнул ее в полном отчаянии. Никто не пытался убедить читателя, что снимать фильмы легко и просто. Наоборот, все авторы, словно сговорившись, обрушились на меня с мрачными предостережениями. Все, что они говорили, несомненно, верно по отношению к фильму, который еще не снят. Вот там действительно сначала нужен литературный сценарий. Потом из



него следует сделать приличный режиссерский. И так далее. Но как быть, когда в твоей кинокамере уже лежит готовый гениальный, правда, еще не проявленный фильм? Зачем ему литературный сценарий? А тем более режиссерский? Его надо поскорее проявить и показать широким массам. А вот самых элементарных указаний на то, как это следует сделать, я так и не нашел.

Конечно, есть руководства и справочники, но их изучение потребует дополнительного времени и еще дальше уведет меня по тропе кинолюбительства, а я твердо решил ограничиться одним-единственным гениальным фильмом. В конце концов шедевры рождаются не часто, но даже они нуждаются в проявлении.

Как вы, несомненно, помните, у меня не было ни бачка, ни, тем более, проявителя. Да я и не знал, признать, что в этот бачок следует вливать вначале — проявитель или закрепитель. Впрочем, вряд ли это знает и сам Яков Сегель. Он-то, во всяком случае, не проявляет свои фильмы. И тут меня осенило. Если Сегель не проявляет свои фильмы, то кто-то их все-таки проявляет? Кто же? Очевидно, проявочная фабрика или цех. Значит, такая фабрика или цех должны существовать и для проявки талантливых кинолюбительских работ. Логично? Вполне.

Я бросился к ближайшему справочному бюро. Фабрики не оказалось, цеха тоже, но приемный пункт по обработке любительской пленки все же был!

Я не стал дожидаться троллейбуса. Я спешил. Такси несло меня по московским улицам навстречу кинолюбительскому счастью.

— Скажите, вы проявляете?

— Мы проявляем. Мы закрепляем. Мы все делаем, гражданин. Встаньте в очередь.

Я стоял терпеливо и долго. Может быть, час. Время тянулось невыносимо медленно. Наконец заветное окошечко снова было передо мной, и теперь уже на законном основании, хотя и менее уверенно, я спросил:

— Вы проявляете?

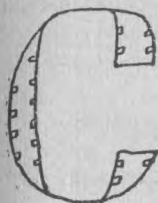
— Мы проявляем. Следующий.

— Простите, но я хотел бы сдать в проявку...

— Так бы и говорили. У меня нет времени отвечать на ваши дурацкие вопросы. Что у вас?

— У меня фильм...

— Я понимаю, что не корова. Какая пленка?

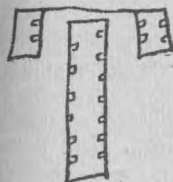


С Л О В А Р Ь

СВЕТ — всегда недостаточен. Усиливать.

СОВЕТ — годится для передачи друзьям.

СТИЛЬ — однообразия в нем следует избегать. Лучше всего вырабатывать собственный.



ТЕМНОТА — место, где живет кинолюбитель в промежутках между съемками.

ТИТРЫ — иногда способны заменить целый фильм.

ТУРЕЛЬ — крутится. Убедиться в этом до покупки камеры.

КИНОЛЮБИТЕЛЯ

- Восьмерка.
 - Восьмерку мы не проявляем. Следующий.
 - Как это вы не проявляете восьмерку? Для чего же я здесь стоял?
 - Этого я не знаю, гражданин.
 - У вас пункт по обработке любительской пленки! Вы не имеете права, я буду жаловаться!
 - Можете жаловаться. Вы предпочитаете в книгу? Или вам дать телефон конторы?
 - Нет. Не надо. У меня разработан свой собственный способ. Уверяю вас, он подействует.
- После этой загадочной фразы я достал свою выдающую виды камеру и нажал на спуск. Камера зажужжала. Бледный молодой человек за конторкой стал еще бледнее.
- Немедленно прекратите. Здесь запрещено снимать.
 - Ничего. У меня специальное разрешение. Про «Фитилек» небось слышали?
 - Но послушайте, мы не виноваты!
 - Все не виноваты.
 - У нас не работают машины!
 - А у кого они работают?
 - Но мы же проявляем восьмерку!
 - Как, уже?
 - Да, но только цветную... Одна машина... Для плана, проявляет только цветную пленку... Но я не виноват! Мне так приказали! Обратитесь к заведующему! И перестаньте меня снимать!
 - Ничего. Разберемся. Есть у нас в городе еще лаборатории для любителей?

Я записал адреса и вышел под одобрительный гул очереди. Теперь я уже не спешил. Троллейбус мино-

вал Никитские ворота и углубился в Гоголевский бульвар, а я все думал о превратностях кинолюбительской судьбы.

Впрочем, главное — отыскать вовремя нужный ход.

Заведующий встретил меня перед дверью. Хитрая улыбка на его лице как бы говорила: «Знаем. Не таких встречали».

— Пленочку принесли?

— Вот именно.

— На проявочку?

— Ну разумеется.

— Восьмерочку?

— Как вы угадали?

— Покажите документик, будьте так любезны.

— Какой такой документик?

— Ну из «Фитилька», на разрешение съемок в любом месте и в любое время дня.

— А кто вам сказал, что я из «Фитилька»?

— Нет, значит? Ну, тогда проходите. Проходите, гражданин. У нас закрыто. На учет закрыто.

Да, не те времена... И не тот администратор пошел. Проверенный. Закаленный. Остапу Бендеру, пожалуй, было легче, к тому же он не был кинолюбителем.

Но как же все-таки проявить мой фильм? Существовали, по-видимому, два пути. Путь обычный: освоить технику проявления и самому проявить пленку. И путь необычный.

Я начал со второго и решил идти по нему до конца. Не удалось проявить пленку в легальных организациях, призванных обслуживать кинолюбителей, придется обратиться в учреждения, занимающиеся проявкой кинопленки для профессионалов. Их немало: проявочные фаб-



рики и киностудии были к моим услугам. В конце концов должен же кто-то на общественных началах помогать рождению шедевров!

Начнем с киностудии. Там наверняка в бурном водовороте кинематографических страстей и воплощающихся режиссерских замыслов найдется окошечко и для меня.

Вот она, киностудия! Высокий каменный забор, охрана у ворот. Понятно... Материальные ценности надо охранять. Как же туда проникнуть? Кажется, с помощью всклоченного человека, стоящего у ворот, это может удаться.

Я подошел и решительно поправил его сбившийся набор галстук.

— Вот так, дорогой, искусство требует аккуратности. Вдруг в кадр попадете?

— Спасибо, — растерянно пролепетал человек. — Вы, собственно, к кому?

— Разве вы меня не узнали?



— Всех не запомнил... За день до сотни статистов пропускаю... Паспорт у вас с собой?

Паспорт у меня был с собой, и через пять минут я уже шел по территории студии, сразу отделившись от шеренги статистов, покорно бредущих за всклоченным человеком. Я попал в длинный коридор, в конце которого полыхали яркие надписи: «Тихо! Съемка». Съемка мне не нужна. Я стал искать другие указатели. Но доски с надписью «Тихо! Проявка» не попадалось. Может быть, ее забыли повесить, а может, просто я пошел не по тому коридору. Зато через каждые десять шагов попадались таблички: «Посторонним вход воспрещен». Как ни странно, я не чувствовал себя посторонним. Фильм, лежащий в недрах моей кинокамеры, уравнивал меня, как было сказано в книге, со сценаристами, операторами и режиссерами, вместе взятыми. Я даже не ощутил священного трепета в храме киноискусства. Я уже был его жрецом.

В конце концов мне надоел однообразный коридор. И я решительно распахнул первую попавшуюся дверь. Раздался восторженный возглас:

— Ага, вот и он!

И прежде чем я сообразил, куда попал, огромные ножницы со свистом отхватили половину моей прекрасной шевелюры.

— Что вы делаете? — не своим голосом заорал я.

— Как что? Стрижем. Сидите спокойно! — ответил голос за моей спиной.

— Я не собираюсь стричься!

— Все не собираются стричься! Только деньги все получают охотно! А как мне прикажете надевать на вас парик? — Ножницы, не теряя времени, свистнули еще два раза.

— Наденьте на себя ваш парик и выпустите меня отсюда! Я не актер, понятно? Я вовсе не актер!

— Здесь никто не актер. Что ж, я, по-вашему, не отличу актера от начинающего статиста?

— Я не статист, черт бы вас всех побрал! Я — кинолюбитель!

— Здесь все кинолюбители! — Ножницы свистнули еще раз. — Вот теперь хорошо. Маша, парик!

Я рванулся, но сильные руки прижали меня к креслу. Через пять минут из дверей гримерной вышел Ванька Жуков. Это был я. Затягивая потуже полученную взамен пояса веревку, я грустно думал о том, что номер, который прикололи к моему костюму, наверняка перепутают и получить костюм обратно вряд ли удастся. Хорошо еще, кинокамеру удалось отстоять. Я вцепился в нее зубами. Ванька Жуков с кинокамерой. Сказали, что режиссер меня выгонит, хорошо бы поскорее! Проявочную найти не удалось. Мне сказали, что основную массу пленки проявляют где-то совсем в другом месте, а здесь есть только небольшой цех для срочных работ. Но где именно он помещается, никто не знал.

Вслед за мной из гримерной повалила толпа статистов, сопровождаемая каким-то высоким детинтой в форме гренадера. Едва я попытался прошмыгнуть в боковой проход, как он больно ухватил меня за ухо.

— Немедленно отпустите мое ухо! Я буду жаловаться!

— Жаловаться будете дома, а здесь я вхожу в роль.

Видимо, совершенно войдя в роль, гренадер напудрил мне сапогом пониже поясницы так, что я буквально влетел в павильон и распластался посреди съемочной площадки.

— Это еще что такое?

— Филковский моя фамилия, — робко сообщил я, пытаюсь подняться.

— Я не про фамилию вас спрашиваю! — заорал кто-то надо мной громовым басом. — Что это у вас в руках?

— Это? Моя кинокамера...

— Я сам вижу, что не пылесос. Вы что, оператор? Я вас спрашиваю, кто вы такой?

— Я Филковский.

— Болван вы, а не Филковский! Вы мне испортили целый дубль. Повторить! Да отберите у него эту проклятую камеру!

Я отбивался, как мог. Я рвал какие-то провода и разбивал стеклянные аппараты, но в конце концов у меня вырвали кинокамеру, а меня отнесли к дверям павильона, где я вновь увидел гренадера в позе центрального нападающего перед пенальти. Кажется, я кричал:

— Мама!..

Самое чудовищное было в том, что этот тип ухитрился второй раз попасть сапогом в то же самое место. Поэтому после удара я не сразу понял смысл фразы, сказанной надо мной тем же громовым голосом:

— Браво, Филковский! Осталось два дубля.

Очнулся я в каком-то темном углу среди пыли и рваных декораций. Видимо, съемки продолжались уже без меня, так как в павильоне стоял гул. Как ни странно, я почувствовал некоторую обиду от того, что моя роль оказалась такой короткой. Рядом с собой я нащупал кинокамеру, после чего жизнь показалась мне вполне терпимой.

Воспользовавшись объявленным перерывом, я даже осмелился подойти к режиссеру.

— А, Филковский! Деньги получите завтра в кассе.

— Я не насчет денег... Мне бы лучше не деньгами...

— Автомашинами мы не расплачиваемся! Здесь не лотерея. Откуда у вас эта кинокамера?

— Подарила жена... Долго рассказывать... Хотелось бы проявить фильм... Это мой первый. Может быть, вы посодействуете?

— Так вы кинолюбитель? Что же сразу не сказали? В свободное от работы время я сам увлекаюсь съемками!

— Простите, но, по-моему, вся ваша работа—это сплошные съемки!

— Ну что вы, какие съемки! Это слезы. Все заранее расписано, распланировано, учтено и подписано. Да вот, посмотрите сами! Эта штука называется режиссерским сценарием. Читайте вот здесь: «...Общий план комнаты (декорация номер шестнадцать). Панорама на дверь. Дверь открывается. Наезд трансфактором на дверь. Грабов бьет Ваньку. Траекторный отъезд на общий план лежащего Ваньки. Крупный план сапога Грабова. Крупный план искаженного от боли лица Ваньки, четыре дубля». Ну, видели? Где здесь творчество? Где полет режиссерской мысли? Разве так надо снимать?!

— Но ведь это вы писали режиссерский сценарий?

— Конечно, я. Но с тех пор прошло столько времени! К тому же настоящие мысли приходят в голову только на съемочной площадке. Послушайте, сегодня дома мы с вами повторим весь эпизод.

— Как, опять?..

— Ну конечно! Здесь, в студии, ограничено время, ограничена пленка. Все ограничено! Только кинолюбитель может отдаться свободному полету творчества. Дома мы с вами все снимем совершенно иначе. Я уговорю Грабова, у него великолепный удар.

— Мне что-то не очень хочется. Вот если бы вы согласились поменяться со мной ролями...

— Мне пришлось бы гримироваться, к тому же вы не сумеете воплотить мою мысль. И потом ведь это вам нужно проявить пленку?

— Да, конечно, я хотел...

— Ну, значит, договорились. А пока сидите и наблюдайте. Своими глазами вы сейчас увидите, как с помощью кинокамеры эти жалкие листы бумаги превратятся в настоящую кинематографическую жизнь.

— Вы знаете, что для этого нужно?

— Что для этого нужно? Для этого нужны талант и кинокамера. Кинокамера и талант. Не помешает также знание выразительных средств киноискусства!

Перерыв закончился, и на съемочной площадке опять закипела бурная, совершенно непонятная для меня жизнь. Что-то шипело, трещало, кого-то гнали из кадра, хлопали перед носом у актеров деревянной штукой, кричали на них в мегафон, зачем-то поливали их из шланга... И вот это и есть образный язык кино?

Что-то тут не так... Воспользовавшись периодом затишья, я достал из Ванькиной котомки заветную книгу и почти сразу нашел главу: «О выразительных средствах кино».

О ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕД- СТВАХ КИНО

рассказывает Е. Гуляковский

Встреча с выразительными средствами кино происходит в ту самую минуту, когда вы начинаете снимать свой первый фильм. Все, что попадает в объектив кинокамеры, а затем на экран, представляет собой не что иное, как кусочек запечатленной на пленке объективной реальности, окружавшей вас в момент съемки. Так, может, кино просто копия реальности? Своеобразный документ? Заверить его в нотариальной конторе — смотрите, как было на самом деле. Автор здесь ни при чем. Но так ли это?

Предметы, попавшие в объектив вашей камеры, действительно сняты с документальной точностью. Вот, например, два белых голубя. На первый взгляд они похожи. А если присмотреться, у одного слегка помяты перья на левом крыле, у другого хвост какой-то неровный. На крупном плане зрители сразу заметят особенности одного и другого голубя. Значит, кино все-таки документ?

Но вот вы сняли стаю летящих голубей и вмонтировали этот кадр в большой полнометражный фильм. Что увидит зритель на экране? Летящих птиц со всеми их индивидуальными особенностями? Но, оказывается, не это главное. В зависимости от того, о чем повествуется в вашем фильме, стая летящих голубей может вдруг стать символом мира или расскажет зрителю о том, что

для героев фильма пришла пора проститься с юностью (помните, как это было в картине Якова Сегеля «Прощайте, голуби»?).

Рождение второго, глубокого смысла, заключенного в простом изображении предмета, — одно из главных чудес кино. Именно этот, скрытый до поры до времени смысл вызывает у зрителя радость или сочувствие, улыбку или печаль.

Но для того чтобы стать добрым волшебником, чтобы подчинить себе чувства зрителей, автор должен научиться свободно пользоваться всеми изобразительными средствами современного кино — такими, как монтаж, движение камеры во время съемки, композиция кадра, правильный ритм фильма и т. д.

Уже в первые минуты съемки перед вами встает множество вопросов, от решения которых зависит художественное качество фильма, его эмоциональный и смысловой заряд.

Вы взяли в руки камеру. Вы снимаете свой первый кадр. Что должно попасть в кадр, а что, наоборот, должно остаться за пределами видимости вашей кинокамеры? Иными словами, как правильно построить **композицию кадра**!

Наверно, вначале неплохо решить, что должен сказать зрителю этот кадр, а уже потом подумать, как его построить. Первый кадр обычно знакомит с местом действия будущей картины. Если вы собираетесь снимать фильм о железной дороге, можно показать бесконечную ленту полотна, перечеркнувшую тайгу на очень общем плане. Если в вашем фильме будет главный герой, то, наоборот, можно начать с очень крупного плана его лица в какой-нибудь напряженный момент внутренних размышлений и т. д., чтобы сразу вслед за этим

развернуть острую ситуацию и пояснить, какие именно чувства отразились на лице героя.

Точный, верно скомпонованный кадр — достоинство любой киноленты. Но кинолюбители часто забывают эту простую истину. Композиция кадра — это начало художественного отбора, это уже оценка и авторский взгляд на вещи, это творчество.

Давайте вспомним фильм студии ЦДКЖ «Дорога идет дальше». В последнем кадре его как в фокусе собраны авторская мысль и весь смысл фильма.

На фоне старой избы, забора и разбитой, ухабистой дороги работает буровой станок. Он бурит разведочную скважину для полотна будущей железной дороги, которая пройдет через село и принесет сюда новую жизнь.

А теперь попробуем изменить композицию кадра и посмотрим, как это отразится на его смысле. Что увидит зритель, если раздвинуть границы кадра, отодвинуть камеру и снять все село Илимское? Контуры станка сразу же потеряются среди изб, заборов и колодезных срубов. В лучшем случае зритель увидит, что в большом селе работает какой-то станок, а возможно, и вообще не заметит станка: внимание его будет отвлечено общей панорамой глухого села.

А что произойдет, если, наоборот, приблизить камеру к станку? Тогда на экране останется только один буровой станок, он заполнит собой весь кадр. Станок будет работать. Будут мелькать различные рычаги и шестеренки; и зритель, возможно, подумает, какую хорошую машину снял автор. Но он уже ничего не узнает о дороге, несущей в село Илимское новую жизнь...

Вот как много значит одна только композиция кадра!

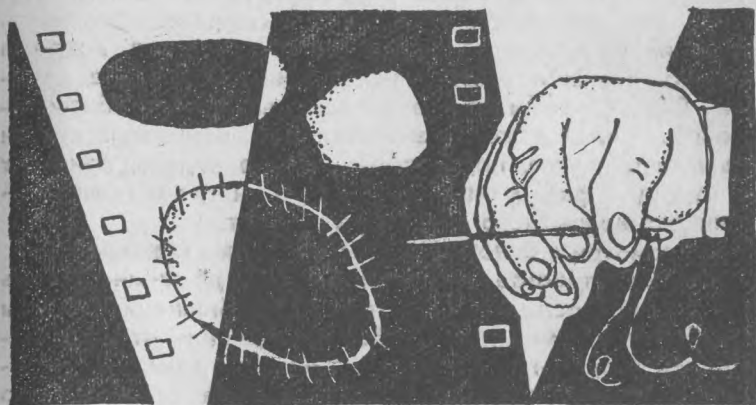
В создании у зрителей определенного настроения не меньшее значение имеет и **тональность кадра**, его наполненность светом. Городскую улицу днем можно снять так, что на экране она будет выглядеть ночным проспектом для прогулки влюбленных. Все зависит от диафрагмы, экспозиции и чувствительности пленки. Но это техника. Мы сейчас говорим о том, как, овладев ею, найти точный художественный прием, помогающий донести до зрителей авторскую мысль. Светлые кадры создают ощущение простора, приподнятого, праздничного настроения. У кинолюбителя Трахтмана в фильме «С добрым утром, горы снежные!» пропитанные светом кадры подчеркивают прозрачность горного воздуха, говорят о чувстве бодрости, охватившем героев. Но в том же фильме в напряженный момент подъема альпинистов на горную кручу кадры темнеют, и этот прием хорошо передает ощущение угрозы, опасности.

Экспериментальный фильм «Гея» кинолюбителей Органовых снят в подземных сталактитовых пещерах; и, наверно, отсутствие осветительной аппаратуры сыграло не последнюю роль в мрачной тональности его кадров. Тем не менее благодаря им родился образ «чрева Земли», где все погружено во мрак, контуры предметов лишь слегка намечены, а свет обыкновенной свечи по контрасту воспринимается как что-то очень значительное, принесенное в этот мир человеком.

Важно, чтобы тональность кадров не менялась скачками в одной сцене. А то, бывает, кончилась пленка, поменял любитель кассеты и продолжает снимать ту же самую сцену, не изменив диафрагмы, а в сменной кассете пленка другой чувствительности, и в результате на экране возникает неожиданное, нелепое сочетание разных по тональности кадров.

НЕВРЕДНО ЗНАТЬ, ЧТО

в кино еще много «белых пятен». И потому дерзать никому не заказано.



Не меньшие выразительные возможности таит в себе смена различных планов, их последовательность. Помните, мы говорили о стае голубей? Снятые отдельно, они так и останутся просто голубиной стаей. Но если перед этим зритель видит крупный план задумавшегося героя, а потом пойдет план летящей стаи, сразу станет понятна связь между размышлениями человека и летящими голубями. Для того чтобы добиться рождения символа, передать зрителю свой взгляд на окружающий мир, необходимо уметь верно сочетать в монтаже нужные планы.

Но монтаж — это не только ножницы и клей. Монтаж будущего фильма начинается уже на съемочной

площадке. Современное кино немыслимо без **монтажной съемки**. Особенно кино документальное и любительское. Снимать монтажно — это значит стремиться так построить при съемке два ближайших плана, чтобы не нужно было их потом разрезать за монтажным столом. Монтажная съемка экономит немало времени и пленки. В процессе съемки надо научиться вовремя менять планы и широко использовать движение камеры. Важно, чтобы движения камеры не были беспорядочны. Ведь даже незначительное изменение точки съемки или угла, под которым вы ее ведете, приносит в будущий фильм очень сильный, а иногда и неожиданный для неопытного оператора эффект.

Рассмотрим основные виды движения кинокамеры.

Самое простое движение — это движение вдоль продольной оси. Попросту говоря, приближение камеры к объекту съемки или, наоборот, удаление от него. Частично продольное движение можно заменить изменением фокусного расстояния объекта с помощью трансфактора, если он предусмотрен конструкцией вашей камеры.

Во время таких движений, довольно точно названных «наездами» и «отъездами», средний план постепенно или скачком превращается в крупный. Значение крупного плана в документальном и любительском кино так же велико, как и в художественном. Крупный план выделяет и усиливает авторский акцент на предмете или лице, о котором ведется кинорассказ.

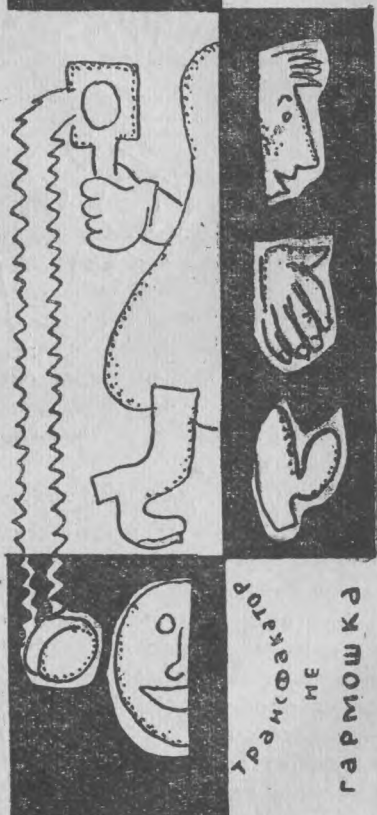
Авторы любительского фильма «Я город» сняли фильм о Калининграде. В той части, где говорится о довоенном прошлом города, они как бы воскресили мрачную атмосферу бывшего фашистского Кенигсберга. Сделать это удалось с помощью целой серии быстрых

наездов на архитектурные фрагменты старых, построенных в стиле готики зданий и памятников.

В фильме «Галка-профессор» (автор Гальперин) постепенное укрупнение двери камеры в конце тюремного коридора создает ощущение взгляда человека, которого вели по коридору. И когда вслед за этим очень крупно дается глазок камеры, напряжение эпизода достигает кульминации. Зрителю кажется, что там, за дверью пустой камеры, он сейчас увидит погибшую героиню фильма.

Нельзя его растягивать до бесконечности. Он изменяет фокусное расстояние объектива в строго ограниченных пределах и поэтому не может полностью заменить собой движение камеры.

НЕВРЕДНО
ЗНАТЬ, ЧТО





В другом любительском фильме — «Кругом тайга» — с помощью противоположного приема — резкого отъезда камеры создается ощущение заброшенности маленькой группы людей в бескрайних просторах леса.

Как видите, с помощью только одного вида движения камеры можно получать различные эффекты. И все-таки каждый вид движения камеры несет свои специфические особенности. Вот, например, поворот камеры вокруг вертикальной оси или панорамирование, которое так любят самодеятельные операторы. Лучше всего это движение камеры способно передать ощущение осматривающегося человека. Но ведь не все время люди

осматриваются! Нельзя каждую минуту вертеть головой, а тем более кинокамерой, иначе внимание зрителей попросту растечется по бесконечным панорамам.

Лучше всего подготовить зрителя к предстоящей панораме заранее. Показать, например, как герой вашего фильма осматривается на новом месте, и уже потом давать саму панораму. Но если ваши герои обсуждают, как перейти пороги («Кругом тайга»), не стоит во время их разговора увлекаться красивыми панорамами тайги — они здесь не к месту.

Быстрое вращение камеры может быть использовано как самостоятельный эмоциональный прием. (Помните знаменитые вращающиеся березы Урусевского в фильме «Летят журавли»?) Но чаще всего медленное вращение камеры используется как описательный, обзорный прием.

Прежде чем крутить уже надоевшие всем панорамы, можно поискать какой-нибудь другой прием, способный более точно выразить авторскую мысль. Такой неожиданный, к месту найденный прием всегда производит на зрителей гораздо более сильное впечатление.

В фильме «Веночек» латвийских кинолюбителей вместо привычных панорам авторы применили боковое движение камеры, следующей вдоль ручья за плывущим венком. Этот вид движения камеры также довольно часто встречается в любительских съемках и выполняет ту же описательную роль, что и панорамные съемки. Но в фильме «Веночек» движение камеры сочетается с очень низкой точкой съемки, и зритель как бы плывет вместе с венком по ручью. Родился поэтический образ, движение камеры придало фильму драматическую напряженность. Камера останавливается на всех поворотах ручья и вместе с заинтересованным зрителем сле-

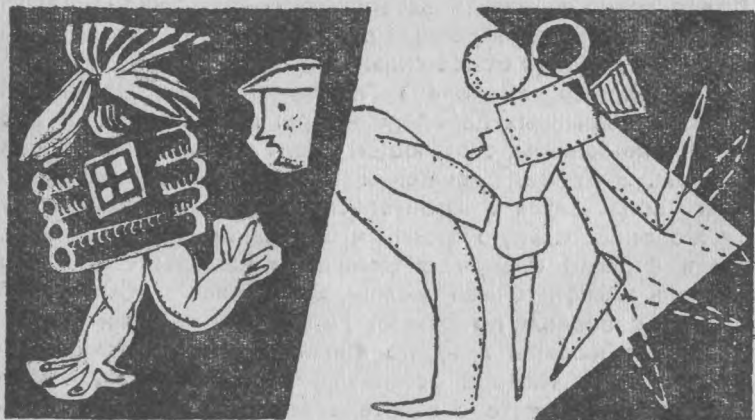
дит за судьбой венка, ставшего благодаря такой съемке своеобразным героем фильма.

Многие кинолюбители стремятся снять свои первые фильмы с помощью свободного движения камеры, не закрепленной на штативе. В свободном движении камеры одновременно сочетаются все виды движений. Во время съемки с рук оператор ходит с камерой по съемочной площадке, рассматривая объект съемки со всех сторон, то приближаясь к нему, то удаляясь.

Свободная съемка на первый взгляд кажется самой естественной. Человек идет по земле и смотрит на мир через объектив кинокамеры. Все очень просто, хорошо и понятно.

НЕВРЕДНО ЗНАТЬ,

что каждая палка бывает с двумя концами, а у штатива их целых три.



Уважающие себя кинолюбители, как правило, глубоко презируют штатив. Они берут кинокамеру в руки и гуляют с ней по городу, решительно забывая о том, что непрерывная и бездумная смена кадров на экране быстро утомляет зрителя и, как ни странно, выглядит очень искусственно. Человеческий взгляд даже за долю секунды способен увидеть и запомнить гораздо больше кинокамеры. Чтобы дать возможность зрителю рассмотреть подробности кадра, оператор должен остановиться и даже поставить камеру на штатив.

Невредно знать, что штатив был придуман умными людьми для опоры. Во всяком случае, полезно запомнить, что начинать съемки первых фильмов следует со штатива. И только потом, когда руки научатся твердо держать камеру, а глаз привыкнет к видеоискателю, можно себе позволить съемку с рук. (Впрочем, именно в этот период приходит несколько запоздалая любовь к штативу.)

В фильме «Галка-профессор» проход по тюремному коридору снят с рук. Здесь этот прием органичен. Камера движется по коридору неровно, раскачиваясь, и скошенные кадры передают зрителю состояние человека, которого вели с допроса. Это тем более важно, что самого героя, советскую девушку, партизанку, совершившую подвиг, мы не видим ни разу — она погибла. И камера, проходя по тем местам, где это случилось, заставляет зрителя посмотреть на мир ее глазами.

Ну, а представьте себе, что камера начнет прыгать вокруг спокойно говорящего человека. Что, кроме раздражения, вызовет у зрителя такая съемка? Или, скажем, во время съемок спортивного праздника камера начнет наклоняться вправо и влево? Зрителю, увидевшему, как из стороны в сторону раскачивается стадион, наверняка

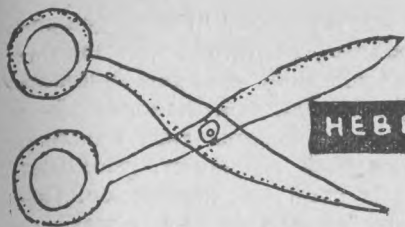
покажется, что он попал в кабину пикирующего бомбардировщика.

Избирая во время съемки тот или иной прием, всегда нужно представлять, ради чего он применен, поможет ли наиболее ярко выразить авторскую мысль.

С помощью съемки под углом, когда камера смотрит снизу вверх или сверху вниз, можно добиться также необычных эффектов. Здания начнут валиться назад, а люди превратятся в великанов, попирающих ногами землю. Иногда такой прием вполне оправдан. В фильме «Коммунист» в сцене расстрела применена съемка под углом. Герой, умирая, возвышается над своими палачами. Операторскими средствами подчеркивается важнейшая мысль фильма.

Но вот, наконец, испытав все невзгоды и тяготы съемок первого своего фильма, вы приступили к его проявке и даже благополучно ее закончили. В руках у вас километры целлулоидной ленты, на которой, разумеется, несмотря на добрые советы, нашли свое отражение все возможные виды и способы съемки. Что же делать дальше? Снятая пленка — это еще не фильм. На языке киноработников она недаром называется «материалом», ну, а материал, как известно, кроют и сшивают, то есть приступают к монтажу фильма.

Монтаж — одно из сильнейших выразительных средств кино. Даже при самой «монтажной» съемке он все равно необходим. Только за монтажным столом, не спеша разобравшись в своем материале, можно решить, в каком порядке и с помощью каких переходов следует соединять отснятые вами планы. Творческие законы монтажа достаточно полно расшифрованы в работах, стоящих на нашей книжной полке. И мы будем вести речь только о самых простых и важных правилах монтажа.



НЕВРЕДНО ЗНАТЬ,

что кино стало искусством в тот день, когда киноработники начали разрезать ножницами пленку и склеивать куски, снятые в разное время (Марсель Мартен).

Выбрав из отснятого вами материала первый план будущего фильма, вы, естественно, захотите приклеить к нему второй. Но какой именно план должен быть вторым, третьим, четвертым?..

Выбор каждого следующего плана обязательно должен быть продиктован необходимостью ясно и четко вести кинорассказ в нужной автору последовательности. И прежде всего необходимо решить, какой длины должен быть каждый план, то есть сколько времени он будет идти на экране?

Общие и средние планы, как правило, длиннее крупных. Надо дать время зрителю подробно рассмотреть большое количество предметов в этих планах. С другой стороны, крупный план может быть и очень коротким и очень длинным, его длина прежде всего определяется драматургической нагрузкой самого плана.

Крупный план — серьезное подспорье в работе: ведь именно во время крупных планов зритель может уви-

деть на лице вашего героя целую гамму чувств, движение губ, складку между бровями, сердитый или задумчивый взгляд. В фильме «Последний дымок» (украинская любительская киностудия) длинной панорамой в сочетании с боковым движением камеры снят момент, когда герой фильма, заслуженный машинист, проходит через кладбище отработавших свой век паровозов. Потом он поднимается в кабину одного из них, и камера крупным планом показывает лицо машиниста. Снят этот план в кабине паровоза. В тексте нет лишних пояснений, и все чувства героя, прощающегося со своим старым товарищем-паровозом, вместе с которым он прошел по дорогам страны не одну тысячу километров, можно прочесть на долгом крупном плане лица героя.

Сочетание планов различной длины определяет ритм



С Л О В А Р Ь К И Н О Л Ю Б И Т Е Л Я



УГЛЫ — острые обходить, в остальные ставить детей на время проявки.

УЛИЦЫ — иногда заполняют собой весь фильм.

УСТРИЦЫ — кажется, съедобны. На всякий случай избегать.

«УНИКА» — международная организация кинолюбителей. Никто, кроме Григория Рошалья, не знает толком, что это такое.

УЛЫБКИ — добрые приветствовать, ехидные игнорировать. Ни в коем случае нельзя улыбаться во время съемок. Лучше подождать, когда фильм будет проявлен.

фильма. Если ритм вялый, затянутый, фильм вызывает у зрителей скуку и невольное желание сменить на экране надоевшее изображение.

При каждом появлении на экране нового плана мы сначала воспринимаем его целиком, так сказать, знакомимся с ним, а уже затем наступает момент максимального напряжения внимания зрителя к увиденному на экране. В это время мы усваиваем основной смысл и подтекст изображения, выделяем жест, слово или движение, важное для дальнейшего развития действия. Затем наше внимание к кадру ослабевает, а если он по-прежнему остается перед глазами, то вызывает чувство досады и раздражения.

Надо научиться точно улавливать момент, когда у зрителя падает интерес к плану. Помочь в этом может просмотровый зал. Внимательно следите, как зрители воспринимают ваш фильм. Очень часто то, что автору кажется интересным и важным, у зрителя может не вызывать никакого отклика. Чтобы фильм обладал хорошим ритмом, каждый план должен сменяться следующим в момент, когда внимание зрителя начинает ослабевать.

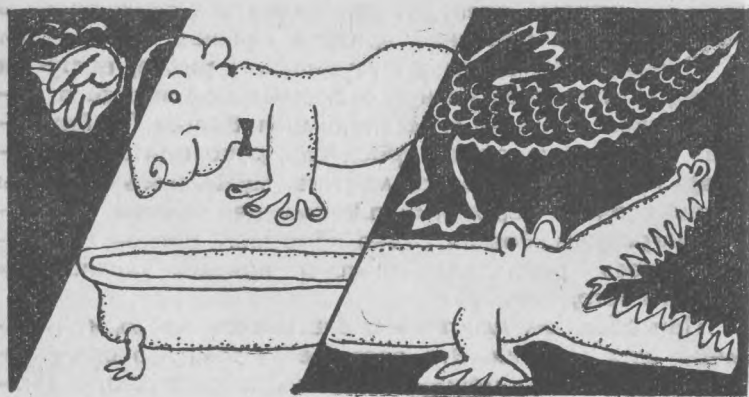
Очень четко, почти в музыкальном ритме, построен эпизод с известной песней о Безымянной высоте в любительском фильме «Гостеприимная Волга» (любительская киностудия города Ярославля, руководитель Юстинов). Авторы сумели совместить музыкальные фразы песни с очень короткими планами памятников воинам-сталинградцам. Резкая смена коротких планов выполняет здесь роль специального приема, удачно найденного авторами.

При обычном монтаже смена планов проходит незаметно для зрителя. Это достигается тем, что все внутренние переходы между планами одного эпизода логи-

чески обоснуются или развитием самого рассказа (последовательные картины берега, ручья в фильме «Веночек» сменяют друг друга, следуя за движением плывущего венка), или направлением взгляда персонажа, когда камера показывает зрителю, что увидел герой. (В фильме «Последний дымок» вслед за планом смотрящего на рельсы машиниста дается план этих рельсов, несущихся навстречу быстро идущему поезду.) Возможно и другое, более сложное обоснование, когда зритель, вовлеченный в напряженный ход событий, в какой-то момент очень хочет узнать, что происходит, допустим, в сосед-

НЕВРЕДНО ЗНАТЬ.

что, если к плану, на котором снята ванна в вашей квартире, вы приклеите крупный план крокодила, живущего в соседнем зоопарке, зритель подумает, что все крокодилы разводятся в ваннах.



нем доме, и камера, словно выполняя желание зрителя, перемещается в этот дом.

Несколько иначе соединяются между собой отдельные законченные сцены или эпизоды фильма.

Чаще всего в любительских фильмах один эпизод от другого отделяет



ЗАТЕМНЕНИЕ

Уход в затемнение означает завершение эпизода. Обычно вместе с ним заканчивается и звуковое сопровождение. После этого в следующем эпизоде появляется новое место действия или действие разворачивается на том же месте по прошествии какого-то промежутка времени.

Течение времени в профессиональных фильмах часто выражается с помощью **наплыва**, когда изображение нового плана постепенно проступает на фоне старого, исчезающего. Если герой фильма показан в новом эпизоде через наплыв, зритель понимает, что между этими двумя эпизодами прошло какое-то время.

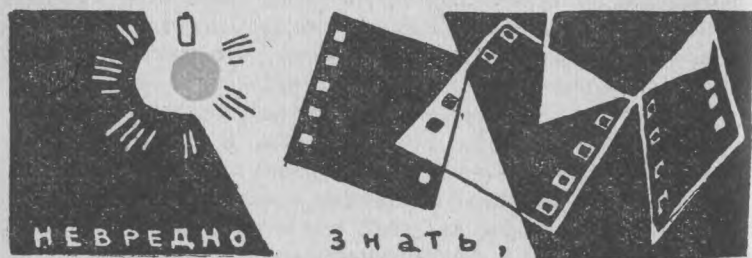
С помощью наплыва можно также показать переход к воспоминаниям или мечтам героя. В любительском фильме «Девочка и море» на крупный план лица девушки, задумчиво сидящей на берегу моря, наплывом дается общий план моря, а затем, опять-таки через наплыв, авторы переходят к фантастическому эпизоду мечты героини, в которой девушка видит себя русалкой.

Однако этот прием из-за технической сложности

редко используется кинолюбителями. Гораздо чаще в своих работах кинолюбители соединяют отдельные эпизоды, используя содержащиеся в близлежащих кадрах различные аналогии. Конечно, возможно соединение кадров и без всяких аналогий и даже резко контрастно по отношению друг к другу. Но связи по аналогии помогают плавному течению кинорассказа на экране. Благодаря им создается незаметный переход одного эпизода в другой. Причем зачастую сама связка остается не замеченной зрителем и несет лишь служебную нагрузку.

Такие связи могут быть динамическими (к примеру, в предыдущем плане даются быстровращающиеся колеса поезда, а в следующем — бегущий человек или мчащийся по дороге автомобиль) или композиционными (поза персонажа в сменившемся плане похожа на позу другого человека в следующем плане, или такое сходство усматривается в расстановке действующих лиц).

В других случаях таким отправным моментом является форма снятых предметов. (Дымящаяся сигара в руке



что засвеченные кадры не являются затемнением.

резидента иностранной разведки, уткнувшаяся в карту, и летящий в небе реактивный самолет, похожий на нее по очертаниям. Ведро, которым зачерпывают воду из ручья, и кувшин, стоящий под самогонным аппаратом в следующем плане, — фильм «Как дед Лука двух милиционеров пытался перехитрить» ленинградских кинолюбителей и т. п.) Истинные кинолюбители, как правило, пытаются найти необычные, остроумные связи между эпизодами, и нередко добиваются успеха.

Немало километров испорченной пленки и горьких разочарований принесено на алтарь таинственной магии комбинированных съемок. К счастью, кинолюбители почти не применяют в своих работах такие комбинированные съемки, как «блуждающая маска» или «Рир-проекция», из-за технической сложности. Зато широкой популярностью у них пользуется остановленный кадр, ускоренная и замедленная съемки, а также «стоп-кадр».

Прием **остановленного кадра** прост и эффектен, не требует никаких дополнительных средств в домашней лаборатории кинолюбителя. Суть его состоит в том, что какой-нибудь эпизод фильма снимается с определенной точки камерой, установленной на штативе. В нужный момент съемка прерывается, объекты съемки в кадре перемещаются или дополняются новыми, и после этого продолжается съемка с той же точки. В результате на экране происходит ряд волшебных изменений.

В фильме «Огненные краски» (кинолюбитель Лукин) автору нужно было рассказать о том, как после целого ряда усилий коллектива шкаф заводской лаборатории, наконец, заполнился необходимыми реактивами. С помощью удачно примененного приема остановленного кадра рассказ об этом получился предельно коротким и ясным.

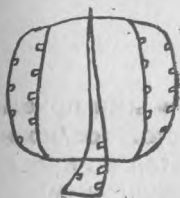
Установленная на штатив камера сняла в первом плане пустой шкаф, потом в шкаф поставили одну банку с реактивом и сняли следующий план уже с банкой, стоящей в шкафу, в третьем плане таких банок было две, в четвертом — три и так далее. Смонтированные без всяких переходов, встык, эти планы создали на экране иллюзию, будто шкаф сам по себе очень быстро наполнился нужными реактивами, и диктору осталось лишь кратко прокомментировать их появление.

Часто такой прием используется в любительских комедиях как гротеск. Например, у кинолюбителя, отправляющегося в лыжный поход, после беседы с представителем профкома в руках неожиданно оказывается сначала камера, потом штатив и целая груда коробок с пленками. Чаше прием остановленного кадра используется для съемок сложной драматургической или комедийной ситуации, которую непосредственно отснять невозможно. Как, например, снять аварию автомобиля, да еще в комедийном плане? Удачно используя монтаж в сочетании с приемом остановленного кадра, авторы любительской комедии «Яма» сделали это следующим образом: в первом плане был снят автомобиль, идущий по дороге, затем крупно безмятежное лицо водителя, яма на дороге, лицо прохожего, выражающее ужас, и грохот аварии за кадром. Дальше с помощью приема остановленного кадра показана сама авария. Камера сначала сняла целый автомобиль, затем съемка остановилась, автомобиль убрали из кадра, а на его место положили раму, части автомобильной обшивки, на раму сел изрядно вымазанный в саже водитель с рулем в руках. И камера, не меняя точки съемки, снова включилась.

На экране это выглядело очень эффектно. Автомо-

биль рассыпался на глазах у потрясенного зрителя, водитель же при этом даже не менял выражения лица, что еще больше усиливало комедийность ситуации.

Прием остановленного кадра не следует путать с приемом «стоп-кадра», хотя их названия и созвучны. «**Стоп-кадром**» принято обозначать прием, в котором движущееся кинематографическое изображение на экране вдруг заменяется статичной фотографией. Сам по себе этот прием не может органично сочетаться с живым, движущимся изображением и воспринимается зрителем как резкий толчок. Поэтому использовать его на-



С Л О В А Р Ь К И Н О Л Ю Б И Т Е Л Я

ФИКУС — кабинетное растение. Устарело еще в XVIII веке. Перед съемками рвать с корнем.

ФИГА — неизвестно, что это такое. Некоторые говорят о ее съедобности. Не верить и не снимать.

ФОКУС — как правило, не наводится. Не путать с неожиданным результатом съемки.

ФРАГМЕНТ — уродливо вырванная часть фильма. Обычно используется на телевидении без согласия автора.

до очень осторожно, особенно в работах, претендующих на художественное воздействие.

Трудно привести примеры удачного использования этого приема в любительской практике, за исключением, пожалуй, фильма «Затмение», целиком построенного на динамично смонтированных фотографиях.

Своеобразно и неожиданно использован прием «стоп-кадра» в польском художественном фильме «Пассажирика», где он служит переходом к воспоминаниям героини и как бы переносит зрителя в прошлое.

У С К О Р Е Н Н А Я И З А М Е Д Л Е Н -

Н А Я С Ъ Е М К И

по сравнению с только что рассмотренными приемами применяются любителями не так часто. Возможно, потому, что производимый ими эффект стал в кино достаточно привычен, и вслед за профессиональными режиссерами кинолюбители потеряли к нему интерес. Хотя технически этот прием, пожалуй, еще проще, чем «стоп-кадр», а эффект, который можно получить с его помощью, может быть интересным и оригинальным. Эйзенштейн, например, сняв с помощью замедленной съемки ползущие по небу тучи, а потом, пропустив эти кадры на экране в ускоренном темпе и заставив тем самым тучи бежать быстрее, сумел создать в своем фильме ощущение стремительно надвигавшейся революционной грозы.

Вообще говоря, пейзаж, снятый с помощью замедленной съемки и потому при нормальной скорости проекции убыстряющей все, что происходило в жизни, при-

обретает скрытый, порой неожиданный для зрителя смысл. По вершинам холмов начинают мчаться вечерние тени, словно ускоряя бег времени. Легкий ветерок, едва пробежавший по ветвям деревьев, превращается в бурю и т. п.

Наоборот, ускоренная съемка растягивает время. В спортивных учебных фильмах, снятых с ее помощью, легко уловить каждое движение спортсмена. В прекрасном документальном французском фильме «Белая грива» бег лошади, снятый ускоренно, будучи спроецированным на экран, производит фантастически красивое и неожиданное впечатление. Кажется, что скакун плывет в каком-то удивительно пластичном танце.

Изредка в комедиях встречается прием **обратной съемки**, когда какой-нибудь план монтируется, что называется, наоборот, так что при движении в проекторе пленка движется в обратном, чем при съемке, направлении. На экране зритель видит, как прыгнувшая в воду спортсменка вновь возносится на вышку, а разбежавшиеся коровы строятся в стройные ряды (помните «Веселых ребят»?).

Несколько особое положение в ряду выразительных средств кино занимает цветовая передача изображения.

о цвете в кино

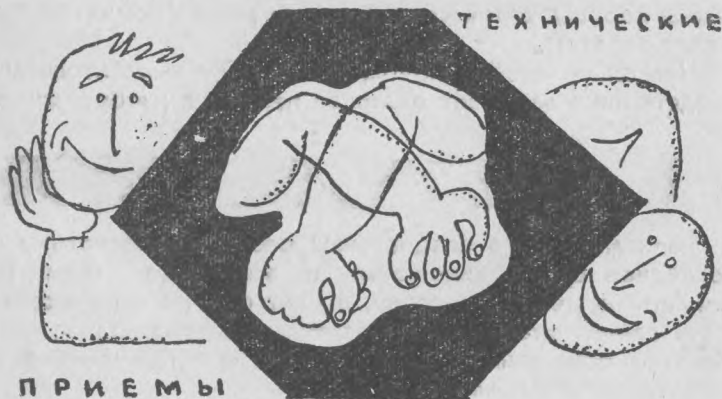
написано много специальных работ, но поскольку в последнее время кинолюбители все чаще стремятся снимать на цветную пленку, а цвет сам по себе может стать самостоятельным выразительным средством, мы коротко остановимся на проблеме его применения в любительских фильмах.

Казалось бы, цвет еще больше приближает жизнь на экране к реальности, но это не всегда так. Цвет отвлекает внимание зрителя, он способен самостоятельно, отдельно от изображения, воздействовать на чувства зрителей, вызывать определенные эмоции. Этот факт не всегда учитывают начинающие любители. Кроме того, в условиях любительской лаборатории правильная передача цветовой гаммы связана с большими техническими трудностями. Зато, если их удастся преодолеть, иногда получаются, так сказать, «цветные удачи».

Фильм кинолюбителя Полина «Перо Жар-птицы» получил на фестивале специальную премию за интересное цветовое решение. Можно назвать еще два-три люби-

НЕВРЕДНО ЗНАТЬ,

что и в плохих фильмах встречается немало хороших технических приемов.



тельских фильма, в которых авторы удачно используют цвет: например, «Летят, шумят листья» или «Весенний этюд». Но их немного, и не только из-за технических трудностей. Дело в том, что вопрос использования цвета настолько сложен, что даже в профессиональном кино до сих пор ведутся споры: нужен или не нужен цвет в кино.

Вот что думает об этом режиссер и опытный оператор документального кино Сергей Медынский. Вы, конечно, помните его рассказ о том, как стать оператором! Сейчас Сергей Медынский продолжает разговор о цвете в кино.

В игровом фильме режиссеры иногда находят возможность использовать цвет как совершенно самостоятельный и очень сильный элемент художественного воздействия на зрителя. Например, в картине украинских кинематографистов «Тени забытых предков» алый цвет заливает мир в глазах тяжело раненного человека.

А мир радужных стеклянных осколков, то голубой, то зеленый? Помните мальчишку из кинофильма «Человек идет за солнцем»?

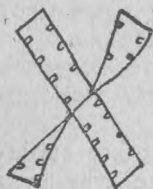
И все же черно-белое изображение способно вызывать в нас какую-то особую, только ему свойственную эмоциональную реакцию: иногда черно-белое изображение может дать зрительный образ яркий и радостный. Иногда серый и тусклый. Иногда мрачный и зловещий.

Все зависит от художника. Помните живописнейшую и выразительнейшую палитру черно-белых тонов в фильмах, снятых оператором С. Урусевским? А «Иваново детство», снятое В. Юсовым? Градация от безмятежно-счастливых кадров воспоминаний до трагичного, мрачного. И все в черно-белом. Вот тут и разберись, в чем мы проигрываем и в чем выигрываем. Только чутье и

такт художника могут подсказать правильное решение. Иногда трудно отдать предпочтение тому или иному цветовому решению, колориту. Но есть случаи, когда двух мнений быть не может.

Кому, например, покажется, что фильм М. Ромма «Обыкновенный фашизм» стоило бы сделать цветным? Повествование об ужасном этапе в истории человечества не мыслится иначе, чем на черно-белом экране. А грандиозную киноэпопею «Война и мир» или «Анну Каренину» нам не хотелось бы видеть черно-белыми. Они бы проиграли!

Фильм М. Калатозова и С. Урусевского «Летят журавли» был черно-белым, и это устроило нас вполне. А вот «Гамлет», поставленный М. Козинцевым и снятый



С Л О В А Р Ь КИНОЛЮБИТЕЛЯ

ХАРАКТЕР — у героев выявляется с трудом. Совершенно необходим автору.

«ХА-ХА-ХА!» — смех. Предварительно следует выяснить, над кем смеешься.

ХЕК (серебристый) — кажется, рыба. Фильма о ней еще не снято.

ХРЕБЕТ — часто используется для переноски аппаратуры.

оператором В. Траубергом, мне кажется, мог бы стать цветным фильмом со скупой колористической гаммой. Красные, багровые, малиновые тона в сочетании с черно-белым, серым. Таким видится мне этот фильм, и, наверно, многие со мной согласятся.

Красный цвет — цвет тревоги, борьбы, взрывов страстей человеческих... Вроде бы так? Но с другой стороны, ведь все это не категорический рецепт! Нет абстрактной истины, она всегда конкретна, не так ли? И у одних народов траурный цвет черный, а у других, наоборот, белый! А есть и синий цвет — цвет траура и печали.

Видите, как сложен вопрос эмоционального воздействия цвета. Очевидно, в каждом конкретном случае должно быть свое решение. Когда я снимал свой фото-очерк о послевоенной Москве, вы думаете, стоило взять цветную пленку?

Каждый скажет: нет! А почему?

Вероятно, спокойный документальный отчет о том времени был бы более достоверен, точен и эмоционален именно в черно-белом варианте. Все, что составляло суть того времени, все, что говорило о его признаках, — все это могло быть выражено языком черно-белого киноизображения красноречиво и полно. Более того — суровая и скупая гамма черно-белых тонов сказала бы обо всем более выразительно, чем разноцветное изображение, которое подчас отвлекало бы от главной мысли кадра, эпизода, очерка.

Мне кажется, что, когда на экране рассказ о суровом, о трудном, об упорстве и сдержанности, об испытаниях и выдержке, цвет будет не только мешать, но даже раздражать. Во многих случаях черно-белая, умышленно обыденная колористическая гамма выступает как средство убедительного воздействия на психику зрителя. Воль-

но или невольно, но мы подчиняемся ее сдержанности, и к нам приходит настроение, которое хотели в нас вызвать авторы.

Разумеется, нельзя отрывать внешнее, зрительное от того, о чем идет речь. Главное — смысл, это ясно каждому. Но колорит изобразительного решения, подчеркивая ту или иную мысль, идею, настроение, подчас является немаловажным фактором в выражении авторского замысла.

Не стоит кинолюбителям увлекаться сложной аппаратурой, цветной пленкой. Особенно на первых порах. Черно-белое изображение заставит вас тщательней продумывать и построение кадра и само его содержание. Оно приучит вас к строгости. Кроме того, мне оно кажется более современным. Недаром в изобразительном искусстве в последнее время все большее внимание привлекает графика. Она требует от художника четкости рисунка, законченности и максимальной выразительности композиции, соответствует современному пониманию красоты. Красоты, простой до элегантности, максимально приближающей искусство к человеку.

ПЯТОЕ ПРОДОЛЖЕНИЕ

ИСПОВЕДИ КИНОЛЮБИТЕЛЯ

Искусство на киностудии, что называется, «подошло ко мне вплотную».

Кто-то из окончивших Государственный институт кинематографии, грубо вырвав из рук книгу, вернул меня к суровой действительности:

— Пойдем. Третий дубль не получился, старик, ве-

лено повторить. Понимаешь, оператор ошибся в выборе ракурса, и режиссер говорит: получится типичный штамп.

Мне показалось не совсем справедливым, что из-за ошибки оператора должен пострадать я. Поэтому, оставив лохмотья моей рубашки в руках помощника режиссера, не теряя ни секунды, я понесся прочь из павильона. Вокруг мелькали еще более странные личности, среди которых я не привлекал особого внимания своими холщовыми штанами и обнаженным торсом.

На одном из поворотов я врезался головой в чей-то толстый живот и только через два пролета коридора по треуголке, зажатой в моей руке, сообразил, что это, кажется, был Наполеон из предпоследней серии «Войны и мира».

Остановился я у ворот студии. Вернее, меня там остановила охрана.

— Куда бежите?

— Выпустите!

— Пропуск.

— Нет у меня пропуска. Понимаете, нет. Я домой хочу! У меня семья, отпустите!

— Без пропуска не положено, гражданин. Вернитесь.

— Послушайте, я же на улицу прошусь! Для чего туда нужен пропуск?

— Не положено.

— Но где я его возьму, где?

— Это меня не касается.

Тут я заметил у подходящего к проходной человека квадратный кусочек картона. Очевидно, это и был заветный пропуск. С молниеносной быстротой я выхватил его из рук подошедшего гражданина и сунул в руку охранника.

ИСПОВЕДЬ КИНОЛЮБИТЕЛЯ

ТИХО
СЪЕМКА
ТИХО



И С П О В Е Д Ь



— Проходите.

— Остановитесь! — закричал потерпевший. — Куда вы пропускаете этого хама с моим пропуском?

— Разовые пропуска у нас выдаются на предъявителя, без фамилий.

— Но вы же видели!

— Это меня не касается. Не имею права задерживать, раз у него пропуск, а вы вернитесь, гражданин, вас я не могу выпустить.

От возмущенного рева потерпевшего зазвенели стекла проходной. Я не стал дожидаться конца этого спора. На улице было довольно прохладно; кроме того, не стоило бежать через весь город в одних штанах. Поэтому я взял такси и почувствовал, как пьянящий ветер свободы врывается через открытое боковое стекло.

— Куда ехать?

— Прямо.

— Прямо не могу, еду в парк.

— Ну тогда поезжайте налево.

— Налево тоже не могу.

— Хорошо. Поезжайте куда можете.

— А вы что, со съемок?

— Да вот... снимался.

— Ага. Бывает. А то один недавно вот так сел, а потом не успел я оглянуться, как его и след простыл вместе со всей выручкой. Тоже артист. Вы не из этих?

— Мне просто не успели вернуть на студии одежду.

— Так. А расплачиваться чем будете?

Этот вопрос почему-то до сих пор не приходил мне в голову. Торопливо сунув руку в карман, я убедился, что в костюмерном цехе, к сожалению, забыли выдать Ваньке Жукову необходимую на такси сумму. Я распахнул суму, которая по какой-то счастливой случайности удержалась у меня до сих пор, и увидел на ее дне злополучную кинокамеру, причину всех моих несчастий. Без всякой надежды на успех я протянул ее шоферу.

— Разве что вот этим...

Впечатление, которое произвела на шофера моя кинокамера, оказалось совершенно неожиданным. Его широкое лицо расплылось в понимающей, я бы даже сказал, заговорщической улыбке.

— Что ж вы сразу не сказали, что вы из наших?

— Из каких «наших»?

— Я ведь тоже кинолюбитель, который год. У вас «Спорт»? На «Кварц» не собираетесь переходить? А пленку где достаете? — Он буквально закидал меня вопросами.

Через пять минут мы уже чувствовали себя старыми друзьями. Особенно после того, как шофер, узнав о моем гениальном фильме, пожелал тут же его посмотреть. А все проблемы, связанные с проявкой, разреши-

лись очень простым и совершенно неожиданным для меня образом.

— Почему же не обратились в Клуб кинолюбителей?

— В клуб?.. Разве такой тоже бывает?

— А то как же! Там вам и помогут и научат чему надо. Я там свой человек. Прямо сейчас едем. Проявим, посмотрим и обсудим.

Не прошло и двадцати минут, как машина, свернув около моста, остановилась под вывеской городского Клуба кинолюбителей. Мы вошли сразу в комнату председателя. За столом сидел солидный, импозантный мужчина в очках.

— Вы ко мне?

— Я хотел вам представить, Аркадий Павлович, — начал мой новый знакомый. — Вот встретил человека, мучается, пленку проявить не может, я его и прихватил. Может, что стоящее?

— Ну что же, можно, конечно, и посмотреть. Маша! — В комнату заглянула худенькая блондинка. — Отведи товарища в лабораторию, расскажи ему, где что. После проявки пусть он ее немного подмонтирует, мы тут же и посмотрим.

Я не верил собственным ушам. Это был какой-то розовый сон. Не бывает так, не может этого быть — и все! Он даже не спросил, где моя рубашка! Значит, привык уже, насмотрелся и не такого.

«Что же теперь со мной будет?» — с запоздалым ужасом подумал я, открывая дверь в лабораторию. Не знаю уж, что там делала Маша с моей пленкой. В конце проявки, по-моему, она сушила ее спиртом, хотя спирт в Клубе кинолюбителей — явление еще более невероятное, чем готовность проявить пленку подозрительному незнакомцу с улицы.

Но чудеса продолжались. Маша объяснила мне, как пользоваться монтажным столом, показала, где лежат ножницы и клей, пожелала успеха и ушла, оставив меня наедине с пленкой, ставшей после проявки черной и совершенно непрозрачной. Я попытался рассмотреть ее на свет, но все равно ничего не увидел. Наверное, так и надо. Попробуем теперь через проектор. В проектор монтажного стола пленка вошла удивительно легко — возможно, потому, что вставлял я ее при ярком свете кинолюбительских ламп, так щедро включенных Машей. Повернув главный выключатель монтажного стола, я замер. На его матовом экране дрогнули и медленно поползли какие-то тени... Мне даже показалось, что я различил контуры, и эти контуры двигались! Хотел кричать: «Эврика!» — и в нелепой детской радости скакать по комнате на одной ноге. Огорчало только, что так плохо видно само изображение. И тут меня осенило. Лампы! Ну, конечно, все дело в них! Кинолюбительство — это настоящая магия света. То свет нужен, то он не нужен, то его нужно чуть-чуть. Предугадать, какой именно свет нужен в данный момент, чрезвычайно трудно. Я бросился к выключателям. В комнате стало темно. И тогда во всем блеске в глубине комнаты замерцал экран, на котором шел фильм! Настоящий живой человек полз с кинокамерой в зубах. Это был я сам! Мало того, уже первого взгляда на экран было достаточно, чтобы понять, как монтажно, с каким глубоким режиссерским вкусом и знанием эстетики кино выбраны в моем фильме переходы от плана к плану. А сами планы? Если бы вы только знали, что это были за планы! Они монтировались в любом порядке и даже без всякого порядка. Они были полны динамики и совершенства. Они были прекрасны!

Самое удивительное было, пожалуй, то, что советы относительно строгого отбора материала оказались излишни. Отбирать было нечего. Весь материал пошел в дело. Весь, до последнего кадрика.

Я помню одно розовое затемнение метров на восемь, когда в объектив попала подушка. Сначала я подумал, не подрезать ли его немного, но потом решил, что этого делать не следует, так как затемнение великолепно передавало настроение разнузданного бунта вещей.

Я представил себе овации, крики восторга... Восхищенные зрители на руках выносили меня из зала, укладкой вытирая слезы, не успевшие высохнуть на щеках...

У фильма был один-единственный недостаток — не было титра с названием. Вы, конечно, помните, какое прекрасное название придумал я во время съемок: «Неизвестный в доме». Его следовало довести до зрителей любым способом. Я остановил проектор, взял ножницы и острым концом нацарапал в начале пленки: «Неизвестный в доме», сценарист, режиссер, актер и оператор А. Филковский». Теперь все было в порядке. Я позвал Машу, и торжественная минута наступила сразу же, как только мы перешли в кинозал. С каждым мгновением мое уважение к клубу возрастало все больше. В зале, в самом настоящем современном кинозале, стояли мягкие кресла, и, самое главное, в них сидели зрители. Их было довольно много; в передних рядах я заметил знакомую физиономию моего нового друга; он помахал мне, и даже сейчас, в триумфе славы, прежде чем сесть рядом с председателем, я ответил ему легким кивком.

— Можете начинать.

Председатель посмотрел на меня слегка удивленно, однако ничего не сказал и нажал какую-то кнопку.

Свет сейчас же погас, и вспыхнул экран. Я снова пережил прекрасные минуты искреннего наслаждения от общения с большим искусством. Фильм так захватил меня, что я не заметил, как постепенно опустел зал. Когда вновь вспыхнул свет, я увидел, что мы сидим в совершенно пустом зале вдвоем с председателем, который ожесточенно трет свою лысую макушку.

— Мда...

Что означало это «мда», понять было трудно, я полагал, что восторг, но в сердце уже зародилось страшное подозрение...

— Вам, что же, не понравилось?!

— «Не понравилось»? Ну что вы, молодой человек! Это совсем не то слово. По-моему, вам нужно продать кинокамеру, и как можно скорее. Если же не удастся продать достаточно быстро, подарите.

— Кому?.. — растерялся я.

— Кому хотите.

— Но послушайте! Зачем я должен дарить кому-то свою камеру?!

И тут председатель поднялся во весь свой внушительный рост. Он буквально нависал надо мной, как необъятный утес.

— И вы еще смеете спрашивать? Что вы мне тут показали? Что, я вас спрашиваю?

— Фильм...

— Ах, фильм... — Председатель неожиданно успокоился. — Вот что, любезнейший. У нас есть группа для начинающих — платная, разумеется. Сомневаюсь, чтобы вам удалось чему-нибудь научиться, но все же можете попробовать.

Я оскорбился, но держался по-прежнему с достоинством. В конце концов этот человек просто ничего не понял. Этого следовало ожидать. Замученный ежедневными буднями, штампованными работами кинолюбителей, он, конечно, не смог оценить свободного полета моей режиссерской мысли.

— Чему же вы собираетесь меня учить в этой вашей группе начинающих?

— Для начала вы прослушаете лекцию о жанрах в любительском кино. Она сейчас здесь начнется. Вы решите, в каком жанре собираетесь работать; и, если к тому времени вам все еще не удастся продать или подарить свою камеру, зайдете ко мне. Честь имею. — Председатель церемонно поклонился, поцеловал ручку у появившейся на пороге Маши и величественно удалился.

— Что это с ним? Что вы с ним сделали?

Я пожал плечами:

— Мясник какой-то. Откуда вы его откопали? Что он понимает в кино!

— Аркадий Павлович — известный кинорежиссер. Кинолюбители — это его хобби, он им посвящает свободное от работы время. Он иногда бывает резок в оценках, но вообще-то добрейший человек. Здесь сейчас лекция начнется. Вы остаетесь?

Я не желал оставаться ни на какую лекцию, я подумывал о том, как поскорее добраться до дому, но любопытство... Этот порок погубил немало талантливых людей.

Что это за специальные жанры в любительском кино? «Здесь, в уголке, тепло, в крайнем случае вздремну немного», — решил я.

— Ладно, остаюсь. Начинайте вашу лекцию.

ЖАНРЫ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО КИНО

Любительские работы, несмотря на все их многообразие и пестроту, легко разделить на вполне определенные группы, или жанры.

Кинолюбитель начинает, как правило, съемки со своей семьи, поездки за город, снимает то, что интересно посмотреть знакомым и ему самому. Вот мы с вами сразу же и установили один жанр любительского кино. Назовем этот первый жанр любительского кинематографа условно **семейный**.

Первое знакомство с кинокамерой начинается именно с этого — с семейных сценок. Сынишка кушает конфету. Бабушка печет пирог. Жена собирается в магазин. Кинокамера в руках кинолюбителя лишь наблюдает частные события жизни, ни для кого, кроме самого кинолюбителя и его семьи, не представляющие интереса. И все же бывают исключения.

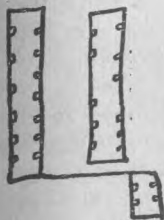
Жена одного кинолюбителя знала кулинарный рецепт приготовления карпа по-итальянски и неплохо применяла его на практике. А муж, к счастью для домохозяек, оказался кинолюбителем. Он взял и снял процесс приготовления карпа от начала до конца. Сначала карпа потрошат и чистят, потом валяют в сухарях, особым образом кладут на противень, жарят в духовке, едят. В конце фильма от рыбы остаются одни кости. Получился кулинарный рецепт с улыбкой. Вкусный пятиминутный фильм.

В таких фильмах удача зависит и от выбора темы (снимать нужно то, что может заинтересовать большое число зрителей) и, главным образом, от мастерства любителя.

В фильме «Карп по-итальянски» произошло такое счастливое сочетание.

Существует и другой жанр в любительском кино: **видовой фильм**. Его характерная особенность — обилие всевозможных пейзажей, костров, лесных веток, сугробов, закатов и восходов. Все это снято в разной степени хорошо или плохо. Общее здесь, пожалуй, то, что пейзаж стал самоцелью, подавив в какой-то мере авторскую индивидуальность кинолюбителя, его отношение к материалу и т. д. Камера в таких фильмах словно видит отдельные деревья и не видит леса. Видит мелькающие лица туристов, но не умеет показать, что они за люди. В результате — этаким бездумненький отчет, дневниковая запись: вот посмотрите, как мы хорошо отдохнули,

С Л О В А Р Ъ КИНОЛЮБИТЕЛЯ



ЦЕНТР — любая точка на сфере может стать центром. Центром кинолюбительства является комиссия по работе с кинолюбителями при Союзе кинематографистов СССР.

ЦАРАПИНЫ — на руках заживают, на пленке нет.

ЦВЕТ — на пленке чаще всего исчезает уже во время проявки. Проще снимать без цвета.

в лесу побывали, закатами полюбовались, у костра ужицы откушали...

Недавно на Всероссийском фестивале любительских фильмов первый приз получила работа «Перо Жар-птицы», а там, между прочим, тоже лес. Лес и узор листьев, прозрачная капелька росы словно подсказали художнику орнамент, и вот он уже ложится на керамическую вазу... Ловкие и сильные человеческие руки, что изваяли прекрасную вазу, поднимают теперь кинокамеру, и кинокамера видит в лесу то, что может увидеть только художник, а потом происходит волшебство. И мы с вами, сидящие в зрительном зале, на несколько минут тоже становимся художниками; мы узнаем, как много прекрасных вещей спрятано в весеннем лесу. Мы и не подозревали о них до сих пор и благодарны тому, кто их сумел заметить, запечатлеть на пленке — подарить нам. Вот что значит суметь увидеть необычное в обычном и рассказать об этом так, чтобы было интересно не только тебе одному.

...Любитель, купивший кинокамеру, наснимал своих детишек, насладился природой. Перед ним встал новый вопрос: что снимать дальше? Первый восторг перед движущимися фигурками на экране уже прошел, и наступил переломный момент. Теперь приходится решать: либо — либо. Либо забросить принесшую столько хлопот игрушку, либо пойти в любительскую киностудию.

Если же никакой киностудии на своем заводе любитель не находит, а энтузиазм его, несмотря на это, не остывает, то происходит очень любопытное явление, напоминающее чем-то зарождение кристаллов в растворе, когда туда внесена затравка.

Вначале на кинолюбителя смотрят с недоверием, он у всех путается под ногами и вызывает чувство

неловкости, а потом происходит примерно такая история.

На один завод привезли новый полуавтомат, стали его устанавливать. А рядом оказался начинающий энтузиаст, который старался найти своей кинокамере полезное применение.

Кинолюбитель снял, как этот самый полуавтомат устанавливали. Потом полуавтомат отлаживали. Кинолюбитель снял, как его отлаживали. Интересная новая машина впервые появилась в цехе. Обращаться с ней толком еще не успели, а командировка у инженера с завода-изготовителя кончалась через два дня. Оценив ситуацию, мастер обратился к кинолюбителю: «Чем без толку под ногами вертеться, снял бы ты лучше фильм, как на этом автомате работать, да и обучил бы по нему бригаду». Совет был принят. И когда через неделю на маленьком экране прямо в цехе рабочие смогли увидеть все процессы запуска и работы новой машины так наглядно, как не смогли бы об этом рассказать никакие таблицы и плакаты, главный инженер сказал: «Придется создавать свою киностудию. Польза налицо, а значит, и деньги для такого дела найдем». Так возникла новая киностудия. Киностудий с подобной историей возникновения уже десятки и сотни на различных предприятиях. Начинают они свою работу с фильмов, необходимых производству, выполняющих текущие злободневные задачи. С фильмов, которые обучают рабочих правилам безопасности, рассказывают о сложных технологических процессах, и т. д. Польза от них настолько очевидна, что не приходится агитировать за такие фильмы. Я хотел только отметить, что кинолюбителям не надо избегать подобных работ, хотя в них еще, конечно, мало элементов художественного фильма и их нельзя назвать произведениями

искусства. Тем не менее во время работы над учебным фильмом к кинолюбителю впервые приходит ощущение конкретной, практической пользы от его увлечения. Приходит благодарность товарищей по работе. А кроме того, именно на таких простых фильмах, со строго ограниченной и четко поставленной задачей, удобней всего приобретать первые навыки операторского и режиссерского мастерства.

С них можно начинать и первое знакомство с драматургией. Правильно написанный сценарий учебного фильма заранее отсекает от него все лишнее, позволит

Противоречие между основным занятием моей жизнью и кинолюбительством не дает мне возможности создавать произведения, нужные людям. Мое горение выдыхается, не создав значительного. Мне осталось только жаловаться о своих замыслах, сетуя на множество препятствий к осуществлению.

Строки из писем.

интереснее и выгоднее подать материал. Учебный фильм станет учебным и для самого кинолюбителя. И не стоит обижаться, если фильмы этого жанра остаются незамеченными на смотрах любительских работ. Мне кажется, их туда просто не стоит представлять. Не понесет же мастер добротню сделанную табуретку на художественную выставку. Наверное, он ее просто использует по назначению там, где в ней есть необходимость.

Но если вам удастся привнести в обычный учебный фильм художественный замысел и фантазию и в результате у вас получится не просто учебный фильм, а нечто большее, тогда ему и на фестиваль прямая дорога. Кстати, мне недавно довелось увидеть такую работу: фильм по технике безопасности, снятый в одной из лабораторий.

Главный герой Прошкин не знал ни одного правила безопасности. Он лил воду в кислоту, а не наоборот. Он курил, сидя на газовом баллоне, а вместо сахара употреблял в чае цианистый калий. Ну и после того, как его извлекали из очередной катастрофы, обугленного или отравленного, над его головой висел плакат по технике безопасности, в котором говорилось, как ему следовало бы поступить, чтобы предотвратить несчастье. Получился фильм и полезный и веселый. И такие фильмы, конечно, должны участвовать на равных правах на всех смотрах и фестивалях.

Следующая ступенька в творчестве кинолюбителя — **фильм о труде**: попытка рассказать о своей работе, о том, чем служишь людям. И это уже экзамен на зрелость — по-настоящему серьезная и ответственная задача.

Как это ни парадоксально, зачастую труднее всего рассказать о том, что хорошо знаешь. Причина многих



неудач кроется в неумении отобрать материал, отделить главное от незначительного, случайное от характерного. Очень важен в таком фильме замысел, единая тема. Часто она может быть неожиданной.

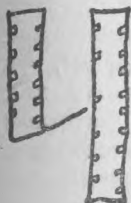
Известен, например, фильм грузинских кинолюбителей, в котором сняты нити. Только нити, проходящие через ряд станков и превращающиеся в конце концов в красивую ткань. В другом фильме — «Работа наша такая» — героем фильма становится мост. Весь фильм без единого слова, только мост, люди, которые его строят, и музыка. В фильме бакинцев героем фильма стал один человек. Все время герой на первом плане: именно за ним следит камера, за его жизнью, за его характером, но судьба этого человека так тесно переплетена с судьбой завода, что за событиями жизни героя неназойливо

и постепенно встает жизнь огромного предприятия. Когда выбран такой вот единый сценарный стержень, выбрана единая линия картины, авторам легче отбирать материал. В такие фильмы не попадут случайные эпизоды, исчезнет ненужная растянутость многих картин на производственную тему.

Но, может быть, сама эта тема слишком прозаична для хорошего фильма?

Не так давно во ВГИКе на просмотре дипломных работ демонстрировался маленький, десятиминутный фильм с названием, на первый взгляд ничего общего не имеющим с нашей темой. Фильм назывался «Оркестр». В нем на самом деле играет самодеятельный оркестр. Играет на семейном торжестве старого маши-

С Л О В А Р Ь КИНОЛЮБИТЕЛЯ



ЧЕЛОВЕК — объект съемки. Избегайте направлять видеоискатель на малознамого человека — он может обидеться или обидит вас, если предварительно не узнает, для чего его снимают.

ЧЛЕН клуба кинолюбителей — организованный, целенаправленный кинолюбитель в отличие от дикого, нелюбимого, неизвестно для чего переводящего пленку.



ниста. Казалось бы, ну что тут особенного? И тема неблагодарная выбрана, да и о чем можно рассказать за десять минут «застольного» времени? Ну собрались люди, поговорили, выпили... А авторы нашли неожиданный и очень точный прием: на кадр играющих оркестрантов наплывом дается кадр, в котором эти самые люди работают в цехе, а за кадром продолжается все та же ритмичная мелодия, которую выводит оркестр. И зритель вдруг замечает, что движения людей, занятых работой, удивительно красивы и мелодичны, что они подчинены этому подсмотренному авторами фильма ритму оркестра.

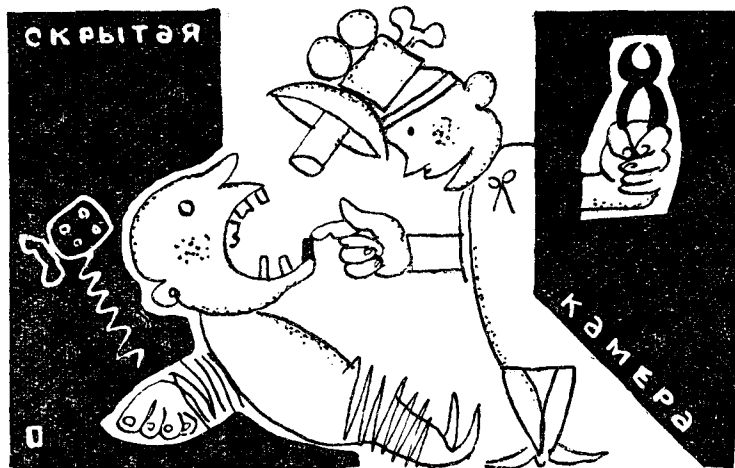
Рабочий, управляющий снизу движением крана, кажется дирижером, соло скрипок сопровождается ослепительными вспышками электросварки. Но это лишь на минуту, как реприза. А камера снова возвращается в комнату, где идет семейное торжество и играет ор-

кестр. Но теперь уже найденный авторами прием позволяет связать мелодию оркестра с воспоминаниями задумавшегося старого машиниста. И вот мы видим, как под грустную мелодию ворота цеха поглощают старый паровоз. (До этого очень коротко, такими же музыкальными мазками была показана история паровоза.) В цехе паровоз разрезают на части. Снова комната с оркестром, новый мотив, другая мелодия; и теперь мы видим, как из тех же самых ворот выезжает могучий красавец электровоз... А в комнате продолжается веселье. Так за несколько минут, следуя за мелодией оркестра, авторы смогли рассказать историю целой рабочей семьи.

Немало интересного может принести этому жанру съемка скрытой камерой. Ведь сама техника такой съемки довольно проста. Надо лишь умело подобрать освещение, так, чтобы оно не производило впечатление специально подготовленного (на улице с этим и вовсе просто), да спрятать хорошенько кинокамеру. Спрятать куда угодно — за стенку, за ширму, в чемодан, наконец.

Скрытая камера у станка сумеет уловить и выделить такие оттенки труда, которые незаметны простому глазу: мимолетную досаду, напряжение при особенно сложной операции, улыбку и сосредоточенность, когда резец будет врезаться в металл.

Или вечером у проходной завода, каких только сцен там не подсмотришь! Парень ждет девушку, две подружки решают, куда пойти. Студенты-вечерники договариваются о совместной подготовке к экзаменам, заводские спортсмены отправляются на очередную тренировку. Снимая все эти сцены, кинолюбитель совершенно незаметно переходит границу следующего жанра



любительского кино — жанра **хроникально-документального**.

В большом кино трудно, а в любительском зачастую и вовсе невозможно провести четкую грань между отдельными жанрами, тем более что хроникально-документальные фильмы часто снимаются кинолюбителями на своем предприятии, и тогда уж совсем невозможно отличить, где кончается фильм о труде и начинается хроника.

Попытаемся хотя бы условно провести такой водораздел. Мне кажется, что в фильмах о труде авторами больше привносится художественный элемент, он там закономерен и оправдан. (Это хорошо видно на примере «Оркестра» или в любительских фильмах «Нити», «Работа наша такая», о которых мы говорили раньше.) И кроме того, здесь он более откровенен, чем в фильмах

хроникально-документальных, где само слово «документальный» обязывает к более строгому построению материала.

Хроникально-документальный фильм — это своего рода дневник событий, документ. Но, безусловно, и в нем обязателен художественный элемент. События, попавшие на экран, перестают быть просто событиями. В них должна просматриваться авторская мысль, тема фильма. От этого он не перестанет быть хроникальным и даже документальным. Вот как это сделано в фильме ленинградских кинематографистов «Взгляните на лицо».

С документальной точностью в течение двадцати минут экранного времени камера последовательно фиксирует, как люди смотрят в Эрмитаже картину Леонардо да Винчи «Мадонна Литта». Казалось бы, ну что в этом особенного: подойдут какие-то незнакомые люди, постоят, посмотрят и уйдут. И вдруг на экране во весь голос звучит соната о том, как искусство входит в души людей.

БЫВАЕТ И ТАК

Долго не ладилась работа на любительской киностудии Миасского автозавода (Челябинская область). Не было опыта у кинолюбителей да и у директора Дворца культуры. Менялись руководители, а фильмов все не было. Кинолюбители отчаялись и... создали фильм «Как директор организовал киностудию при Дворце культуры». «Крик души» кинолюбителей был первой их кинематографической работой. Он попал на Всесоюзный смстр и был высоко оценен жюри.

Так начала свою жизнь еще одна любительская киностудия.

Вот подошла старушка, скользнула по картине равнодушным взглядом, неожиданно задержалась, долго-долго смотрит на холст, нахмутив брови. Постепенно меняется выражение ее лица. Вот молодая женщина стоит перед картиной, и мы, зрители, как бы наблюдаем за посетителями глазами самой мадонны. У девушки, которая только что подошла, чуть-чуть застенчивый взгляд и лицо освещается немного растерянной улыбкой, которую не сможет сыграть ни одна актриса. В первые минуты трудно понять, в чем здесь дело. Откуда такая потрясающая реалистичность и правда мельчайших деталей? Только минут через пять становится понятным, что под картиной спрятана кинокамера. Люди о ней ничего не знают. Не догадываются даже, что их снимают. А киноглаз смотрит за ними пристально, и пленка фиксирует самое неожиданное проявление человеческих чувств.

Поистине огромные возможности таит в себе съемка скрытой камерой. Однако даже профессиональная кинематография пользуется ею не особенно часто. Непонятно, в чем здесь дело? Боязнь такого вот обнаженного реализма? Но когда материал точно отобран (любое произведение искусства подразумевает отбор деталей), съемка скрытой камерой почти всегда приносит успех. Этим способом съемки могут широко пользоваться и кинолюбители. В жанре хроникально-документальном он к тому же подчеркивает и выделяет именно документальность жанра. Конечно, очередное профсоюзное собрание можно и не снимать скрытой камерой (чего-чего, а съемок скучных собраний в любительской хронике предостаточно). Хотя кто знает... Представьте себе, какие неожиданные и смешные сценки на таком собрании может подсмотреть скрытый глаз кинокамеры:

Тихо дремлет Евгений Михайлович, Корякин с Бого-
явленским увлеченно играют в «морской бой», а оратор
все говорит и говорит... (Саму речь в этом случае вряд
ли стоит вставлять в фильм, лучше ее заменить, напри-
мер, протяжной музыкальной нотой.)

Хроникально-документальный жанр широко исполь-
зуют любительские киностудии. На Уралмаше и на не-
которых других предприятиях, например, выпускаются
регулярные периодические сборники кинохроники, фик-
сирующие все интересные события из жизни предприя-
тия в течение месяца. В такой десятиминутный журнал
входит пять-шесть сюжетов. Их отличительная особен-
ность — краткая, сжатая информация о происшедших
событиях.

БЫВАЕТ И ТАК

Один из ленинградских кинолюбителей решил снять фильм
о разгильдяях, опоздавших на работу, и о том, чем занимаются
в рабочее время прогульщики. Он прошелся по лесочку и по го-
родскому парку, постоял несколько часов у проходной, заглянул
в магазин, где торгуют водкой; в общем вы представляете, что
у него получилось. Ну, пока он еще только снимал, дело ограни-
чивалось со стороны «героев» угрозами и щедрыми посулами.
(Между прочим, эти посулы отлично заметны на экране и входят
в фильм как его важный элемент.) Но вот фильм показали снача-
ла в заводском, а потом и в городском клубе. Ударил он, что на-
зывается, не в бровь, а в глаз. Хулиганы попытались расправиться
с кинолюбителем. Как видите, кинокамера в руках кино-
любителя далеко не игрушка, а грозное оружие, и ношение
этого оружия требует порой гражданского мужества. Особенно
если носишь его не скрывая. Это не всегда приятно, зато те, кого
снимаешь, надолго запомнят ваши съемки и наверняка задумаются
над своим антиобщественным поведением.

Хроникально-документальные сюжеты способны задержать внимание зрителя именно своей информацией, динамичностью и лаконичностью сюжета. Очень часто интерес зрителей в таком фильме удерживается характером, значительностью самого события, положенного в основу фильма.

«...Под вечер пастухи в приаральских Каракумах увидели странное зрелище. По пескам у горизонта плыли три паруса. Пустыня с жарким, струящимся, как вода, воздухом может обмануть человека. Что это — мираж? Нет, не мираж». Такими словами начинался очерк журналиста В. Пескова, опубликованный летом 1968 года в «Комсомольской правде». Этими же словами начиналась и передача клуба «Объектив» для кинолюбителей на Центральном телевидении. Передача рассказала о ребятах, сумевших оперативно создать любительский документальный фильм-хронику о «походе мужества» — как его окрестили газеты, много писавшие в то время о переходе на колесных яхтах под парусами через пустыню Кызылкум, который совершили инженеры Таланов и Назаров. Кинолюбители москвичи Игорь Сысоев и Всеволод Чебуков тоже участвовали в этом походе. Нетрудно представить, как нелегко было снимать в пустыне. Когда в тени сорок, когда начинает плавиться эмульсия, а песок забивает все механизмы камеры... Мужественные и добрые руки держали кинокамеру. Может быть, потому, что жить в пустыне мужество и оно сродни тем, кто снимал фильм, героями его наряду с участниками похода стали и жители пустыни. Сцены из быта людей, живущих в пустыне, и хроника самого похода смотрелись на экране с неподдельным интересом. Таким, наверное, и должен быть настоящий любительский хроникально-документальный фильм: оперативным, посвящен-

ным интересному событию, насыщенным новыми фактами.

Некоторые кинолюбители, недооценивая возможности хроникально-документального жанра, непременно стремятся отснять игровой любительский фильм. Мне кажется, что успех редко сопутствует кинолюбителям на пути создания игровых картин. И не только потому, что трудно найти актеров, создать декорации, осуществить комбинированные съемки. Скорее всего потому, что кинолюбительство в своей основе больше тяготеет к документальному кино. Главная сила кинолюбителя — в точном знании своего дела, своего предприятия, товарищей по труду. Потому так часто удачи сопутствуют кинолюбителям именно в хроникально-документальном жанре.

Конечно, большие, хорошо оснащенные студии могут с успехом ставить **игровые фильмы**. Иногда бывают удачи в отснятых на пленку любительских спектаклях, но — как бы это безобидней выразиться? — даже удачи здесь какие-то второстепенные. И все же, как бы в опровержение сказанного, мне вспоминается один фильм. Ночью на незнакомой станции, в чужом, оккупированном фашистами городе на пустом и холодном перроне встретились двое. Казалось, во всем мире только эти двое и война... Казалось, двое противостоят войне. Они даже не разговаривали. Молчали. За окном проносились поезда. Огромные бусины цистерн гасили луну. «Остановка в икс» — так назывался рассказ Бёлля. Так же назывался и фильм. Я не запомнил имен «актеров», а может быть, они даже не были названы в этом фильме. Просто двое попали в чужой, враждебный город. И ничего не надо было говорить, потому что луну зачеркивали цистерны, потому что была война... Таким он и

запомнился мне, игровой любительский фильм. Этому фильму даже слово «успех» не подходит. Люди вставали после него молча, задумавшись, и уходили. Они забывали, что здесь, в зале, сидит автор фильма и можно бы ему пожать руку. Вот каким он бывает, успех...

В жанре любительского игрового кино значительное место занимают **комедии**. В сборнике веселых киноновелл фрязинских кинолюбителей наиболее удачна пародия на детектив — «Детектив». Хороши в ней и комбинированные съемки, и массовые сцены, и монтаж. А главное, конечно, веселый и точный глаз режиссера, сумевшего выделить из студенческой пантомимы понастоящему смешные эпизоды.

В комедии особенно важно уметь пользоваться всем арсеналом трюков, применяемых в кино. В «Детективе»



С Л О В А Р Ь К И Н О Л Ю Б И Т Е Л Я



ШИШКИ — плоды хвойных деревьев и кинолюбительства.

ШТАТИВ — три палки, соединенные вместе. Перед употреблением разъединить.

ШТАМП — станок для производства деталей. В фильмах годится лишь как объект съемок.



есть такой эпизод. Идет шпион — за ним хвост детективов. Идут они длинной колонной, едут на велосипедах и машинах, уже только это само по себе смешно. Но еще смешнее становится, когда шпион оглядывается — и вдруг все детективы, как по мановению волшебной палочки, исчезают. Шпион повернулся — и вновь за его плечами шагает цепочка детективов.

Как же удастся достичь такого эффекта? Часто сложные эффекты достигаются совсем простым путем. В «Детективе» почти все неожиданные смешные эффекты достигнуты с помощью остановленного кадра.

К сожалению, в создании игровых любительских фильмов, в том числе и комедийных, есть одна очень большая трудность. Любительская аппаратура звукозаписи несовершенна, и очень редко поэтому удастся добиться синхронности изображения со звуком. Получается, что человек открывает рот на экране, а пленка с записью его слов в магнитофоне пройдет примерно через минуту или уже давно прошла.

С другой стороны, отсутствие синхронного звука в любительских фильмах заставляет кинолюбителя прибегать к выдумке и фантазии, искать новые выразительные средства.

Здесь можно провести аналогию с чаплинскими картинками, вышедшими в эпоху немого кино. Какой гигантский арсенал выразительных средств, своего собственного языка выработал кинематограф в те годы! Многие из этих приемов незаслуженно забыты с тех пор, как на большой экран пришел звук. Слишком много надежд стали возлагать на слово. Особенно заметна эта тенденция у еще не оперившихся кинолюбителей. Оно, конечно, легче словами все объяснить; особенно полезен этот процесс, когда зритель совсем уже не в со-

стоянии понять того, что происходит на экране. А зачастую бывает наоборот — все ясно как дважды два, а диктор знай себе открывает Америку: «А это вы видите паровоз, он большой и красивый, он едет по рельсам и умеет гудеть». Это, конечно, шутка. Но как часто с любительского экрана звучат такие тексты!

Недавно мне пришлось увидеть фильм, в котором камера увидела гораздо больше, чем его авторы.

Снимались суздальские соборы — удивительные произведения русского зодчества. Честное слово, они даже на экране смотрелись как песня. И в это время голос диктора произносит буквально следующее: «Уникальные памятники русского зодчества». Согласен — уникальные, согласен — памятники, но остановитесь на минуту, дайте мне на них посмотреть. Нет, диктор-экскурсовод не замолкает: «Шатры покоятся на низких основаниях, типичный приземистый пятиглавый стиль». Вы только вслушайтесь: «Типичный приземистый пятиглавый»! На красоту люди чаще всего смотрят молча. Она не нуждается в комментариях.

В игровых любительских фильмах работа над словом приобретает особое значение. Именно в них слово становится самостоятельным художественным элементом. Важнейшим, но не единственным. Почему бы, скажем, не попытаться кинолюбителям найти возможность выразить смысл не через устную речь героев, но посредством пластических кинообразов? Это поможет скорее овладеть языком кино. Кино прежде всего искусство изображения, а не слова. Недаром такие любительские фильмы, как «Яма», «Детектив» и многие другие, снятые без слов, смотрятся с напряженным интересом. Кино может даже посмеяться над словом. Представьте себе, что на экране некто начинает рассказывать одно,

а камера в это время контрапунктом показывает совсем другую историю. Эта вторая история и будет воспринята зрителем как правда, как доказательство того, что герой фильма в этот момент говорит неправду.

В «Сорок первом» Чухрая есть очень интересный прием отказа от лишних слов. Когда на острове офицер начинает рассказывать Марютке похождения Робинзона, мы не слышим всем известной истории, вместо этого звучит музыка, и на лицо девушки наплывом дается море. Или вот такой эпизод из любительской работы:

Из учреждения в учреждение ходит женщина, добиваясь решения простого вопроса. Ходит женщина, трещат машинки в приемных, а женщина все ходит... И вот мы видим огромное здание, мимо окон которого по

БЫВАЕТ И ТАК

В Свердловском горном институте готовился спектакль студенческого театра эстрадных миниатюр. Режиссер А. Аляшев решил сделать в спектакле небольшие киновставки. Снимать было некому. Сам он тоже не профессионал. Решил попробовать. Появились первые кадры цветной мультипликации. Сам рисовал, сам снимал. Получилось неплохо.

Спектакль прошел, а фильм не давал покоя. Пришлось стать кинолюбителем. Бессонные ночи — и вот на любительском кинофестивале «Сборник мультфильмов». В фильме, если не знать истории его возникновения, много неожиданного. Он фрагментарен, но в этом своя прелесть. Даже для посвященных неожиданностью оказалось какое-то особое видение, стилистическое разнообразие и свежесть, присущие автору. Мастера кино желали автору дальнейших успехов. А тот растерялся. Это разрушало его планы. Он считал, что фильм — случайный эпизод в его жизни.

улице идет женщина. Неожиданно на уличный шум накладывается треск печатающей машинки. Вот остановка, невидимая рука сдвигает каретку, вслед за этим камера делает резкий рывок вдоль здания. Снова неторопливо застучала машинка, и снова кинокамера медленно панорамирует здание, и опять рывок вместе с кареткой машинки. Родился образ. Все здание под беспощадным взглядом кинокамеры вдруг превратилось в огромную печатающую машинку. Вот оно что может, кино. Я никогда не перестану этому удивляться; кажется, как просто и как здорово, когда это сделано.

Редко по-настоящему талантливая, свежая находка или образ решаются с помощью сложных средств. Чем сложнее жанр, который вы решили избрать, тем чаще он находится как бы на стыке сразу нескольких жанров. Зачастую трудно определить, какой именно жанр преобладает в том или ином произведении. Так и любительские комедии. Почти половина из тех, которые я видел, либо целиком, либо полностью решались с помощью мультипликаций, а ведь мультипликация совершенно самостоятельный жанр, не менее сложный, чем игровой.

Если говорить о технике выполнения, то даже значительно более сложный. (У меня есть товарищ, который ради десятиминутного фильма в течение пяти лет рисовал более полутора тысяч рисунков.) Кинолюбитель, работающий в жанре мультипликации, ставит перед собой задачу создать серьезный (или веселый) фильм без всяких скидок на любительство. Однако технические проблемы, возникающие перед ним при решении этой задачи, оказываются не под силу домашней лаборатории, в которой, как известно, нет солидного штата художников, готовых в тысячах рисунков воплотить творческие

замыслы автора. Здесь возможны два пути. Можно по примеру моего товарища многие годы рисовать тысячи рисунков. В результате вы вызовете почтительное удивление всех знакомых и, может быть, восхищение знатоков, если и не творческими удачами (за годы, пока рисовались рисунки, от первоначальных замыслов вряд ли что осталось), то, во всяком случае, добросовестностью и терпением. Примерно то же чувство вызывает в музее шар из костяных кружев, изготовленный мастером за какую-нибудь пустяковую четверть столетия.

Есть, однако, другой путь, определивший специфику любительской мультипликации. Это стремление к условности. К откровенной простоте. Вот руки. Они даже не загримированы. Это просто человеческие руки. Но, оказывается, они могут разыграть настоящий спектакль, где актерами станут пальцы, где будут использованы столь же условные декорации и столь же условные маски. Чем-то это напоминает современный театр. Он уже пережил ту пору детства, когда все должно быть «как настоящее»: деревья, трава, море, комната. Оказывается, это совсем не обязательно. Достаточно, если настоящей останется лишь игра актеров. Зато эта игра должна быть такой, чтобы зритель забыл про то, что на сцене лишь условными штрихами намечено место действия, чтобы ему до второстепенных мелочей не было никакого дела.

Такой творческий рост, в результате которого исчез у авторов страх перед условностью, произошел и в любительской мультипликации.

Вот школа. Простая школа, в которой на уроке рисования сидят обыкновенные дети. Они рисуют. Кинокамера заглядывает в тетрадку. Вот она заинтересованно

остановилась, и по экрану помчалась неудержимая детская фантазия. По разлинованному полю школьной тетрадки понеслись лошади, нарисованные неумелой детской рукой. Может быть, это даже не лошади, а дикие звери из сказки? Какая разница?! А за кадром спор двух мальчиков, забывших об уроке, увлеченных нарисованным поединком. В кадре в самом деле турнир двух весьма условных витязей, сидящих на смешных, весьма условных лошадях.

А потом снова класс и разговор с учительницей...

Все чаще любители используют этот смелый прием смешения мультипликации с игровыми или документальными съемками, достигая неожиданных эффектов. Вот, например, в фильме «Буратино на выставке»: в детском саду вдруг оживает кукла, и вместе с ней оживает старая романтическая сказка о том, что все игрушки живые, что они только притворяются неподвижными, ватными и деревянными, а на самом деле... А на самом деле Буратино гуляет, и с ним происходят различные забавные приключения не в нарисованном художником мире, а в реальном, с живыми детьми.

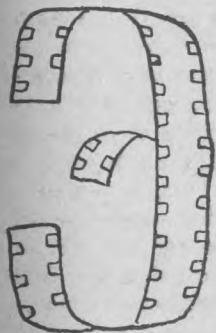
В жанре мультипликации фантазии авторов буквально нет границ: тут и проволочные человечки, и пластилиновые куклы, и удивительный мир искусно сделанных насекомых.

На одном из конкурсов международного кинолюбительского объединения «Уника» демонстрировался фильм из ФРГ «Война муравьев». Художник создал целый мир подвижных мягких кукол, построил игрушечные крепости, провел осаду по всем правилам военного искусства. Стреляли пушки, летали ядра, на лицах муравьев сменялись различные выражения. Авторы придали муравьям почти человеческие черты и сделали их

мимирующими — так называются у кукловодов куклы, лица которых способны к движению. Условность всего этого неожиданно вылилась в убедительный, взрослый, антивоенный фильм. Вот вам и детский мир игрушек!

Были и у нас интересные работы в этом направлении. Хороших результатов добились кинолюбители, работающие с мимирующими куклами из пластилина. Вообще мне кажутся перспективными направления, в которых нарочно берутся самые неожиданные вещи и с ними происходят неожиданные события. С мимирующими куклами снимать гораздо проще, чем с нарисованными героями. Выстройте на столе сценку, в которой очень условная декорация (дерево, скамейка) сочетается с определенным положением ваших актеров, в данном случае пластилиновых кукол. Затем вы производите покадровую съемку, с одновременным наездом на

С Л О В А Р Ь



ЭВРИКА — восклицание. Не употреблять слишком часто.

ЭКРАН — все, на чем показывают фильм. Скоро и его не будет (см. «Ветряные двигатели»). У широкого экрана, к сожалению, узкие двери. Расширять.

К И Н О Л Ю Б И Т Е Л Я

одного из участников событий. В каждом кадре ситуация слегка изменяется, «актеры» чуть сдвигаются с места. Пользуясь тем, что пластилин мягок, вы меняете им положение рук и ног. Но вот, наконец, наезд сделан. В кадре крупным планом лицо одного из персонажей. Теперь начинается самое интересное. Скажем, по ходу действия ваш герой должен произнести какой-нибудь монолог. Вы опять делаете покадровую съемку, теперь уже крупного плана, и в каждом кадре слегка меняете кукле лицо: раздуваете и опускаете щеки, открываете и закрываете рот, взад-вперед раскачиваете голову — благо с пластилином все это проделать нетрудно. В результате на экране у вас получится полная иллюзия разговаривающего человечка. Здесь, конечно, нужна известная практика, но это гораздо легче, чем рисовать тысячи рисунков, отличающихся друг от друга лишь фазами движения...

Вашим главным помощником в работе будет собственная фантазия. Можно придумать десятки способов использовать привычные вещи в качестве актеров. Недаром с самого зарождения кинематограф считается великим волшебником. Вы можете снять фильм о похождениях собственных башмаков или, как это сделали латвийские кинолюбители, снять веселую шутку с упрямой бутылкой, которая никак не хотела открываться. Я вспомнил об этом фильме опять же в связи с тем, что в нем использованы самые простые средства. Несмотря на то, что фильм целиком рисованный. Все, что вы видите на экране, нарисовано черной тушью на белой бумаге, без всяких полутонов. Просто контуры человечка, стола и бутылки. Больше в кадре нет ничего. Однако в зале, пока демонстрируется этот фильм, ни на минуту не утихает смех.

Есть еще одна и очень большая группа фильмов, о которой мы не говорили. Это **фильмы-воспоминания**. Воспоминания о дорогих нам событиях или людях, о местах бывших боев. Хроника походов по дорогам боевой славы (они часто включают в себя хронику военных лет). По объему эта группа занимает довольно значительное место на экранах, и о ней стоит поговорить особо.

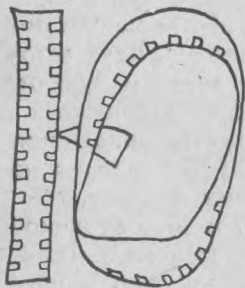
Существуют темы, настолько дорогие для нас, что браться за них имеет право далеко не каждый. А к тем, кто снимает такие фильмы, надо предъявлять вдвое, втрое более жесткие требования. Нельзя равнодушными руками снимать фильмы о людях, отдавших свою жизнь за Родину. А что у нас получается? Сплошным потоком идут по экранам собрания, заседания, едут автобусы с веселыми туристами, потом туристы гуляют. Потом случайно находят осколки и заржавевшие каски останятся, задумаются — и пошли крутить кинохронику военных лет, как правило, никакого отношения не имеющую ни к этому месту, ни к этому фильму.

Надо усвоить одно простое правило: кинохроникой любой художник (любитель или профессионал) имеет право пользоваться только в том случае, если у него есть свое личное отношение к ней. Если в его фильме эта кинохроника получит совершенно новый акцент, такой, который не заложен в самой кинохронике, и уж во всяком случае тогда, когда сама кинохроника не будет смотреться как единственный стоящий внимания компонент фильма. В противном случае — да простят меня товарищи кинолюбители! — такое использование чужих работ, к каковым они часто прибегают, называется в искусстве плагиатом. Но плагиат мы еще иногда можем простить, зато нет и не может быть прощения

за профанацию дорогих для нас тем. Фильмы подобного качества и сорта надо исключать со смотров.

Нельзя сказать, чтобы в этом жанре не было интересных работ. Вот, например, любительский фильм о феодосийских катакомбах «Ты запомни, запомни». Он снят без единого слова. Когда мы видим стены подземелий, изрешеченные пулями, надписи на этих стенах и камера, задыхаясь, ползет через узкие прохо-

С Л О В А Р Ь К И Н О Л Ю Б И Т Е Л Я



ЮМОР — в любительских фильмах, как правило, тяжеловесен. Облегчать.

ЮНОСТЬ — хороша, порывиста, многогранна и не всегда последовательна. Наверно, именно поэтому в Ярославле так названа любительская киностудия.

ЮГ — место, куда следует стремиться. Дешевле всего поездка на юг обходится в составе съемочной экспедиции.

ЮПИТЕР — когда-то был богом, а стал осветительным прибором.

ды, как раненый солдат, слова не нужны. Напряжение, динамика планов, тревожное освещение факелов говорят сами за себя. А главное, пожалуй, лица ребят. В них нет ни ложной патетики, ни искусственной мрачности. Только какое-то удивление, словно они, зная, что предстоит увидеть в этих подземных музеях, не предполагали, что произойдет именно так. Потом они вышли из катакомб. Тут же в скалах, у входа в катакомбы, развели костер, чтобы погреться. Стояли вокруг него и молчали. Я много видел костров в любительских фильмах, но чтобы они так «разговаривали», как этот, такого не помню.

Удача приходит тогда, когда у авторов есть точное чувство меры и вкуса. Это верно вообще во всякой работе, но особенно в таких вот патриотических фильмах, где малейшая фальшь болезненно воспринимается зрителем.

Давайте попробуем подвести итог нашему разговору о жанрах в любительском кино. Мы с вами установили, что сегодняшнюю практику любительского кинематографа можно довольно условно разбить на следующие основные разделы:

1. Фильмы для дома, или семейные.
2. Фильмы видовые, или туристско-природные.
3. Фильмы учебные.
4. Фильмы о труде и о людях труда, о деле, которому служит человек.
5. Фильмы хроникально-документальные.
6. Фильмы игровые и комедийные.
7. Фильмы мультипликационные.

И наконец, восьмое — фильмы-воспоминания.

Я постарался расположить нумерацию этих групп в порядке возрастающей сложности. А теперь остается

отметить только одну интересную особенность. Легче всего классификации поддаются фильмы посредственные. Чем талантливее фильм, тем теснее переплетаются в нем элементы различных жанров и тем труднее отнести его к какому-нибудь одному разделу. Возьмите, например, фильм свердловской студенческой студии «Канал». Он вроде бы о своей работе, о труде, но одновременно в нем все время играет пейзаж. Создается очарование суровой пустыни, где люди работают. Это и хроника труда, и специально сыгранные символические сцены, и, наверно, если внимательно присмотреться, то в нем можно обнаружить элементы почти всех разделов нашей классификации, за исключением, может быть, мультипликации. А в общем, как выясняется, фильм «не об этом». Фильм о воде и земле, изнемогающей от зноя. О молодых людях, бросивших вызов пустыне и победивших ее. Возможно, каждая по-настоящему талантливая работа — это одновременно и свой собственный жанр. Свое видение мира и его открытие зрителю. Поэтому, заканчивая свою лекцию, посвященную жанрам, мне хочется пожелать: пусть побольше появляется фильмов, не поддающихся никаким классификациям.

ПОСЛЕДНЯЯ ИСПОВЕДЬ КИНО-

ЛЮБИТЕЛЯ

Жанры семейные, домашние, производственные, походные... Чтобы не забыть все это, я выдернул блокнот у сидящего рядом кинолюбителя и попытался записать

хотя бы кое-что. Увы, напрасно. Видимо, сказались потрясения последних дней. Память слабела, дрожали руки.

— Повторите! — в отчаянии закричал я лектору. — Пожалуйста, повторите!

Но лектор, не дожидаясь аплодисментов, цветов и рукопожатий, тихо исчез с трибуны. Возвращая блокнот потерпевшему кинолюбителю, я спросил его о том, кто именно читал лекцию.

— Не знаю, — пожал тот плечами. — Здесь многие приходят и читают. Раз читают — значит знают, мы их не спрашиваем, кто они. Дело, сами понимаете, добровольное, на общественных началах, некоторые предпочитают инкогнито. Чтение лекций похоже на кинолюбительство: если начал — остановиться невозможно.

Всю справедливость этих слов я понял через несколько дней, когда меня снова неудержимо потянуло в клуб. Я почувствовал, как во мне настойчиво зреет новое призвание. Призвание слушателя и прилежного ученика, с благоговением переступающего порог храма искусства. За второй лекцией последовала третья. За третьей — четвертая. С ужасом я чувствовал, как меня затягивает в водоворот искусствоведческих терминов. Блокнот мой непрерывно пополнялся новыми знаниями. А у меня выработался четкий условный рефлекс. Как только я видел кинокамеру, ноги сами несли меня в клуб.

Если вы еще не прочли этой книги или если уже прочли, но не успели купить кинокамеры, остановитесь! Остановитесь, пока не поздно. А со мной уже все кончено. Возврата к прежней безмятежной жизни нет.

СЛОВАРЬ КИНОЛЮБИТЕЛЯ

Я



КИНОЛЮБИТЕЛЬ

ЕЩЕ ОДНА, САМАЯ ПОСЛЕДНЯЯ,

ИСПОВЕДЬ КИНОЛЮБИТЕЛЯ

Слава утомляет. К ней постепенно привыкаешь, но все же... Букеты цветов можно в конце концов засушивать, как сено. Поздравительными открытками оклеивать стены вместо обоев. Но что делать с восторженными почитателями? Они ждут меня за углом. Я знаю: стоит выйти из дому — и не меньше двух часов уйдет на раздачу автографов. Я это заслужил.

Я пододвигаю к себе листок бумаги и подвожу на нем жизненный итог. Есть двадцать фильмов, слава, опыт. Шесть почетных дипломов. Три первые премии... Однако я не чувствую полного удовлетворения. Чего-то мне не хватает. Чего-то очень существенного. Может быть, еще одного шедевра? Того самого безупречного

шедевра, лебединой песни всей жизни, к которому всегда стремятся подлинны мастера. Для его создания мне нужно немного. Всего лишь несколько ответов на мучительные вопросы. Эти вопросы давно уже не дают мне покоя, снятся мне по ночам, мешают нормально работать. И сейчас, не выпуская из рук карандаша, я думаю о них и незаметно для себя записываю их на бумаге под строчкой, подводящей жизненный итог.

Что такое киноштамп! Что такое счастье? Минута экранного времени — это много или мало! Куда деваются от нас минуты жизни? Почему их всегда не хватает? Где грань между профессионализмом и любительством! Где та грань, за которой человек достигает самоутверждения? Не изживает ли себя профессия сценариста! И что такое профессия вообще? Это то, чем человек занимается всю жизнь, или то, чем он должен бы был заниматься? Когда в фильме нужен цвет! Почему мне начали сниться цветные сны?

Есть еще много вопросов, но эти, пожалуй, самые главные. Я разбиваю их на две группы. В одной из них вопросы, на которые каждый сам должен искать ответ, в другой — вопросы, которые я мог бы задать тем, кто знает. А кто знает? Ну, конечно же, признанные специалисты, мастера кино, кто же еще! Именно они могут помочь.

Я беру толстый блокнот. Аккуратно переписываю на первой странице нужную группу вопросов и выхожу из дома через черный ход.

Мне удалось пробраться к справочному киоску незаметно для патрулировавших под окнами поклонников. Пока подходит очередь, набрасываю на листочке несколько фамилий: РОММ, ГАБРИЛОВИЧ, КАПЛЕР, ГЕРА-

СИМОВ, БОНДАРЧУК... Просовываю листочек в окно, плачу по две копейки за каждую фамилию и получаю готовенькие адреса.

С жадностью гончей, идущей по следу, перечитываю названия улиц, смакую каждую фамилию — и вдруг понимаю, что дело даже и не в ответах на мои вопросы. Ответы я знаю сам. Просто мне необходимо общение. Общение с равными. Я поделюсь опытом с **РОММОМ**. Дам несколько дельных советов **ГЕРАСИМОВУ**. В манере **УРУСЕВСКОГО** есть некоторое однообразие, и ему наверняка будет интересно познакомиться с моим мнением на этот счет.

Не прошло и получаса, как мой настойчивый звонок разорвал благоговейную тишину в квартире Бондарчука. Никакого ответа. Тишина внезапно обрушилась на мои плечи тяжелой глыбой, и я вдруг с потрясающей ясностью представил, сколь жалкими должны казаться мои успехи в глазах этого человека... Ну да, есть шесть почетных дипломов. Я получил их в соседней школе-интернате за то, что развлекал ребятишек своими фильмами. Есть и премии. Они получены на районном конкурсе, в котором участвовало не так уж много кинолюбителей. А ведь я пришел к нему... к Бондарчуку, это его шаги звучат за дверью. Его рука тянется к замку. Каюсь, позорно бежал. Но бежал я недолго. На свежем воздухе появляются свежие мысли. Если когда-нибудь в будущем я хочу прийти сюда как равный, я должен вернуться сейчас. Вернуться с блокнотом в руках. Копить в нем кинематографическую мудрость, как в улье мед. Возвращаться снова и снова, даже если меня будут гнать!

Может быть, именно сейчас и именно здесь я узнаю

нечто такое, чего нет в книгах. Узнаю тайну настоящего искусства.

Я повернул обратно. В голове гудело, мысли путались от страха, но я все же позвонил и подождал, пока дверь распахнется. Наверно, у меня был несколько странный вид.

— Вам кого, молодой человек?

— Что такое киноштамп?

— Кино — что?

— Киноштамп.

— Но позвольте...

— Не позволю! — холодея от собственной наглости, прокричал я. — Отвечайте сразу или не отвечайте совсем!

Я вынул ручку и направил ее на собеседника, как дуло пистолета. Вид у меня был очень решительный, и, наверно, Бондарчук подумал, что лучше всего ответить, не вызывая осложнений. Я торопливо записывал ответы и не совсем точно помню, какие именно задавал вопросы.

Жалкий невольник идеи, я с мрачной решимостью обреченного покинул эту квартиру и направился к следующей.

Поздно вечером у себя дома, перелистав заполненные страницы, решил отнести их в издательство, и теперь они перед вами...

Ираклий Андроников,

писатель, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Государственной премии

Я не кинематографист. Правда, снимался на Ленфильме и на Мосфильме в двух лентах для телевидения — «Загадка Н. Ф. И.» (режиссер М. Шапиро) и «Ираклий Андроников рассказывает...» (режиссер А. Кальцатый), имею небольшой опыт работы над документальными лентами — «На улицах Вены» А. Калошина (ЦСДФ) и «Лермонтов в Грузии» (Грузия-фильм). Тут я был сценаристом и в обоих случаях — рассказчиком (а не диктором, ибо текст рождался с монтажом, а в «Лермонтове» даже и снимали по монологу). Смонтировал и комментирую телефильм «Страницы большого искусства» — из кинохроники прежних лет. В остальном я кинозритель и никогда не решусь делиться своим киноопытом.

Отвечая на ваш вопрос об экране, я чаще буду иметь в виду телеэкран, ибо тут мой опыт значительно больше, разнообразнее и, может быть, будет небесполезен.

Вы хотите получить решительный ответ на вопрос: не изживает ли себя профессия сценариста и не идет ли ей на смену новая профессия: сценарист-режиссер? Вы хотите знать: «да» или «нет»?

Но прежде всего какие к тому основания?

Довженко ставил картины по сценариям, которые писал для себя сам. А Эйзенштейн сотрудничал с кинодраматургами. Значит ли это, что один путь развития киноискусства правильный, а другой нет?

Не значит.

Большой художник, естественно, ищет органического и наиболее полного раскрытия строя произведения. И свое — свои мысли, чувства, свое понимание замысла, идеи произведения, — мне кажется, выразить легче. С другой стороны, воображение художника загорается в споре, в опровержении чужой мысли, намерения или в продолжении их. И заявить, что коллективный творческий труд себя изживает, неверно. Соединение талантов разных худож-

ников дает постоянно прекрасные результаты: скажем, в литературе — Ильф и Петров! Всем этим и объясняется столь распространенное в работе над сценарием коллективное творчество. Тем более что кинематограф, будучи синтезом искусств, являет собой сложение разных талантов и опытов.

Лично я достаточно ясно себе представляю, что я хотел бы выразить и как построить телефильм или телевизионную передачу. Но командовать процессом слияния всех элементов я не могу не только по причинам техническим (ибо я — в кадре), но не мог бы, даже если бы сидел за режиссерским пультом. И оттого, что воплощение моих намерений находится в руках талантливого, очень живого и ясного режиссера — Алины Васильевны Казминой и ее чуткого и четкого коллектива, — дело намного выигрывает. С другими режиссерами покуда не получается так! В сущности, в расчете на эту помощь, более того — на единомыслие в работе, я и строю свои передачи. И одобрение группы — едва ли не самая ценная из похвал!

Минута экранного действия? О! Она может быть насыщена огромным содержанием и может таить в себе разочарование, раздражение, тоску; она может оказаться катастрофой, безответственной растратой времени, сил актера и зрителя, если на экране не рождается новое, еще небывалое — игра, мысль, действие, калейдоскоп наблюдений, ассоциаций, не возникает чувства новизны, интереса и удовольствия. Отвратительна такая минута! Но, к сожалению, приходится констатировать, что часто из таких минут состоит целый фильм!

Все это и есть следствие штампов в кино. Довольно и на телевидении штампов. Штамп — это то, что известно заранее, много раз употреблялось и стерлось. Что не вознаграждает внимания зрителя, его доверчивого расположения к экрану.

Необходим ли режиссер в документальном кино?

Зависит от того, каков оператор. Если он не только хорошо видит кадр, любопытную сценку, деталь, но и ощущает будущую связь этих кадров, будущий кинорассказ, режиссер, вероятно, не нужен. Еще лучше, если, монтируя, он может идти от рассказа о снятом событии — от рассказа словесного — и строить монтаж не только на изобразительных стыках, но и на стыках словесных.

Теперь — о качествах сценариста.

Основное его необходимое достоинство — умение изображать человека, событие в динамике, в действии, а не в описании, не в статике. Уметь характеризовать героя через его поступки

и речь, ощущать динамику процесса изображения. Владеть умением передавать движение мысли независимо от того, монологичен сценарий или в основе его лежит диалог.

Драматург и киноматюрг стремятся передать в своем произведении строй устной речи героев. Но на телевидение зачастую приносят сценарии-монологи, беседы, речи, написанные для журналов и газет. Их можно читать — нельзя слушать. Так не говорят и не думают — так сообщают результаты работ на бумаге. Такой сценарист компрометирует телеэкран, убивает веру в него как в искусство.

В моих передачах и фильмах мой основной арсенал — слово. Но нет сомнения, могут быть передачи и фильмы без единого слова, где слово просто не нужно. Скажем, вы хотите показать безмолвие океана или молчание снежных вершин. Тут титр был бы более уместным, чем произнесенное слово.

Предвижу превосходный фильм со специально написанной музыкой и без слов. А почему бы и нет? Ничто хорошее не должно вытеснять другое хорошее. Между тем постоянно случается, что слово господствует в фильме, вытесняя остальные не менее выразительные его компоненты.

Вы спросили меня, какой этап в работе над фильмом самый ответственный?

Все! Но, по невозможности что-либо исправить, — момент передачи в эфир или публичной демонстрации фильма.

Что я желаю кинематографу и любимому моему телеискусству?

Раскрывать величайшие богатства жизни, истории и культуры народа. Находить новые и новые, еще небывалые средства для этих раскрытий — средства, поспевающие за веком и сознанием наших людей и старых и молодых поколений.

Хотите еще к тому же узнать мое мнение, как сблизиться с телеаудиторией?

Путь один — обращаться к ней, как если бы вы обращались к небольшой группе, сидящей перед вами в аудитории. Говорите естественно, просто, раскованно. Думайте прежде всего о том, что сказать, а не как сказать. Лев Толстой писал: «Делай, что должно, и пусть будет, что будет».

Поза, напряжение, пафос, уместные, может быть, в массовых представлениях на площади, в комнате не годятся. Когда вы приходите в гости, то ведете себя сообразно вкусу хозяев, оставаясь самим собой. От телеэкрана ожидают того же. Ваше выступление

вполне может быть свободной, естественной беседой в ранге искусства высокого и внешне ничем не приметного.

В кинолюбительстве хороша именно эта раскованность, здесь необходимо иметь точное представление о том, как передать свои впечатления вашим знакомым. Именно такими «знакомыми» должны стать для автора фильма его будущие зрители. Этой цели надо подчинить каждый кадр. Большинство фильмов кинолюбителей, которые мне довелось видеть, свободны, естественны, в них чувствуется непосредственный интерес того, кто рассказывает, а это первое условие, чтобы было интересно и зрителю.

Эти добрые свойства, которые приметны в лентах любителей, пророчат кинолюбительству большое будущее.

Михаил Блейман,

кинодраматург, лауреат Государственных премий

Несколько слов о «конфликте»: режиссер — сценарист.

Практика мировой кинематографии в лучших ее произведениях говорит о том, что высокое искусство порождается высокой литературой. Но это не значит, что режиссер не может быть драматургом, если у него есть литературные склонности.

Советский кинорежиссер Витаутас Жалакявичус пишет для себя сценарии сам. Но он профессиональный литератор, помимо того, что он режиссер. Такое совпадение бывает редко.

Думается, что усиленное форсирование режиссерского авторства явление временное.

Вот пример: в мировом кинематографе есть, скажем, Годар, у которого имеются литературные способности, и он ставит интересные фильмы. А вот у талантливого режиссера Антониони, по-моему, литературных способностей маловато, и каждая его новая картина — по сути дела, вариация на одну и ту же тему.

Великий режиссер Луис Бунюэль ставит фильмы, которые часто являются экранизацией литературных произведений. И это отнюдь не умаляет его достоинств как художника.

В театре нет проблемы режиссера-драматурга. Каждый режиссер понимает, что, ставя Шекспира, он берет на себя великую задачу, и никто не высказывает желания быть автором только своих спектаклей, ставить только свои доморощенные пьесы.

Проблема не в противостоянии киносценарии и режиссуры, а в том, что сценарии не всегда отвечают высоким требованиям. В мире ставится несколько тысяч фильмов в год, и даже современные Лопе де Вега неспособны удовлетворить потребность кинематографа в сценариях.

Минута на экране — это иногда мало, а иногда очень много. Мало тогда, когда у вас сложное действие и много мотивировок. Много, когда дается анализ психологического состояния человека.

Крупный план, наверное, ни в одном фильме не длится свыше минуты. Но в меньшее количество метража можно иногда вложить колоссальное содержание, показать смену самых разных человеческих чувств.

В такой удивительной ленте, как «Страсти Жанны д'Арк» Карла Дрейера, крупные планы актрисы выражают значительно больше, чем длинное описание. Но если вы будете показывать в течение минуты только красивые пейзажи или маловыразительные лица, они быстро надоедят.

Штамп в кино ничем не отличается от штампа в любом другом виде искусства.

Один из наших больших актеров, Михаил Михайлович Тарханов, говорил: «Отличие хорошего актера от плохого иногда состоит в том, что у плохого двадцать штампов, а у хорошего — двести». Это была шутка, хотя и глубокомысленная.

Мне кажется, что штампы возникают тогда, когда ситуация или прием пользуются успехом благодаря своей эффектности, но применяются вне зависимости от содержания, которое вкладывает в этот прием художник.

Пример из эпохи немого кино.

Я помню картину, где влюбленные ссорились и девушка, героиня фильма, убегала от своего возлюбленного, а тот пытался настичь ее. Обычная ситуация — «успеет или не успеет?».

Авторы фильма решили, что ничего дурного не будет, если девушка уйдет от любимого... во главе демонстрации. И вот оказалось, что радостный революционный праздник должен был быть воспринят зрителем, как нечто мешающее счастью хороших людей.

Режиссер и драматург бездумно применили вполне законный прием.

Нужен ли режиссер в документальном кино? Это зависит от того, какой фильм. Есть фильмы, где необходимы оператор

и монтажер, а есть такие ленты, в которых обойтись без режиссера просто невозможно. К примеру, фильмы Дзиги Вертова ближе к режиссерскому кинематографу. Рассказывая о событиях информационных, они всегда были интересны и запоминались.

Относительно коллективного творчества. Это, наверное, результат практики. Человек, который пишет сценарии, не может предусмотреть решительно все неожиданности, возникающие во время съемок. Подчас появляется необходимость творческого вмешательства режиссера в сценарную ткань.

Иногда сами актеры меняют текст непосредственно на съемочной площадке.

Немного о значении слова в кино.

Звуковой кинематограф окончательно вытеснил так называемое немое кино. Кстати, что значит немое? В немом кино люди тоже довольно много разговаривают — ведь из поведения человека нельзя исключить речь. Поэтому в немых фильмах люди кричали, спорили друг с другом, доказывали истину, хотя их речь не всегда реализовывалась в надписях. Титры большей частью носили служебный характер.

Звуковое кино принесло на экран не только живую человеческую речь, но и дало возможность автору использовать для создания образа речевые характеристики героев — это немаловажное завоевание. И насколько ненужными, странными кажутся ныне попытки некоторых кинематографистов изгнать из киноискусства точное, яркое, выразительное слово.

В одном из таких фильмов, поразивших меня, сценарист и режиссер приложили колоссальные усилия, чтобы создать ситуацию, в которой людям не нужно говорить, они должны были изображать речь лишь мимически. Лучше от этого фильм, конечно, не стал.

Диалектика развития кинематографа состоит в том, что, с одной стороны, он приобретает все более громоздкие и сложнейшие формы: цветное кино, стереофония, широкий формат, панорама и т. д. С другой стороны, усиленно развивается кинематография, в которой люди работают при помощи любительского аппарата.

Мне думается, что, обеспечив кинолюбителей пленкой (а это уже почти достигнуто), необходимо решить вопрос элементарной синхронизации звука с изобразительным рядом.

Надо помочь любительскому кинематографу стать большим, своеобразным искусством.

Несколько слов о том, как я работаю над сценарием.

Работа над сценарием начинается в тот момент, когда фильм придумывается. Часто фабула сценария возникает из какой-то ситуации, о которой я узнаю случайно из газеты или интересной книги. Затем я перехожу к анализу и построению сюжета, фантазирую, но непременно отталкиваюсь от реальности.

Качество замысла, мне кажется, определяет результат. Если замысел ничтожен, как бы хорошо ни снимался фильм, все равно зрители получат некачественное произведение. Замысел определяет высоту задач, то, к чему стремятся авторы фильма.

Сейчас много спорят о будущем кино. Будущий кинематограф никаких специфических задач, по-моему, не имеет. Искусство — всегда искусство. Информация остается информацией. И только. У каждого настоящего художника своя индивидуальность, свое настроение, свои антипатии, наконец, если хотите, свой собственный ритм.

Мне приходится довольно много преподавать. И я вижу здесь свою роль не только в том, чтобы учить, а в том, чтобы возбуждать творческую индивидуальность людей, взявших в руки камеру.

Человек любой творческой профессии обязан много знать. А кинематографист и кинолюбитель — еще больше. В искусстве не приходится делать скидок. Но в последнее время профессиональные кинорежиссеры, иногда даже хорошие, удивительно не осведомлены об исторической эпохе, которую показывают. И это грустно. Советую всем, кто собирается заняться кинематографом, побольше читать и думать и еще побольше смотреть фильмов.

Хочу поделиться своими дальнейшими творческими планами. Есть тема, которая будоражит меня много лет.

Я собрал довольно большой материал о бакинском периоде жизни Сергея Мироновича Кирова. Начал писать пьесу, думал о сценарии, написал несколько эпизодов. Один из них — встреча Кирова с Есениным и их разговор о назначении поэзии. Но когда я закончу эту работу, сказать трудно.

Моя заветная тема — человек и история. Этому я посвятил свою жизнь и в этом как-то постарался выразить свое кредо.

Кинематограф должен быть любимым зрителем, отвечать самым высоким требованиям советского киноискусства.

Всем кинолюбителям желаю новых творческих успехов, новых поисков в кино.

Сергей Бондарчук,

кинорежиссер, народный артист СССР, лауреат Государственной и Ленинской премий

Вот уже тридцать лет я дружен с фотоаппаратом и около десяти — с кинокамерой. Следовательно, я фото- и кинолюбитель.

В детстве самой большой радостью был для меня «Фотокор», полученный в подарок ко дню рождения. Не расставался я с ним ни на минуту. Теперь снимаю в основном «Зоржим-3». Как правило, из каждой поездки привожу целые серии фотографий и любительные фильмы. Сделанные в странах социализма и в Мексике, США, Франции, Италии, Японии, Канаде, они напоминают об интересных путешествиях, встречах с друзьями.

Несколько слов о фотографиях, которые мне особенно дороги. Однажды во время съемок «Судьбы человека» Михаил Александрович Шолохов пригласил меня в Вешенскую. Ранним осенним утром я снял его в рабочем кабинете. Писатель на минутку о чем-то задумался...

Как много порой один снимок может поведать о человеке и его характере! А камера в руках кинолюбителя? Разве с ней нельзя творить чудеса?

В Японии, в холле отеля, я встретил космонавта Владимира Комарова. И конечно, снял его. Теперь эта фотография стала уникальной...

Художественная фотография играет заметную роль в нашей культуре. Особенно радостным и знаменательным, на мой взгляд, является стремительное развитие кинолюбительского и фотолюбительского движения. Интересными и значительными событиями были фестивали любительских фильмов в нашей стране.

Взаимодействие фотографии и кинематографа своеобразно.

Документальные снимки довольно широко используются в монтаже киноленты. Разве без фотографии могли быть созданы фильмы Дзиги Вертова, Эсфири Шуб, Романа Кармена, Михаила Ромма?

Но не все знают, какую огромную помощь оказывает фотография нам, режиссерам, при подготовке к съемкам картины.

Приступая к работе над эпопеей «Война и мир», мы с опера-

тором Анатолием Петрицким и членами творческой группы просмотрели огромное количество фотографий.

По фотографиям принимались решения о выборе натуры, строились декорации, делались эскизы костюмов, подбирались грим и реквизит. Все основные сцены фильма снимались на фотопленку, по снимкам разрабатывались мизансцены.

В информационно-методическом отделе киностудии «Мосфильм» хранится несколько объемистых фотоальбомов только по одной этой картине.

Почему я так много говорю о значении фотографии?

Я убежден, что сначала надо научиться владеть фотоаппаратом, а затем, если есть страстное желание выразить свои мысли языком кино, браться за кинокамеру.

Снимать надо как можно больше. И конечно, кинолюбителей необходимо обеспечить достаточным количеством пленки; они должны получать квалифицированную помощь в кино- и фотоклубах. А кинопрокатным организациям непременно стоит подумывать о широком показе любительских фильмов.

Родан Быков,

актер и режиссер кино и театра

Бывает, авторская профессия несколько смещается, и режиссер становится полноправным автором фильма, заслоня собой и сценариста и актеров. Такой кинематограф мы называем авторским.

На мой взгляд, каждый участник фильма обязан вносить в рождающееся детище свою лепту, свое «авторство».

В «Андрее Рублеве» я играю скомороха. В одной из труднейших сцен есть эпизод, когда я хожу на руках. Казалось бы, совсем короткая сцена — 70 метров, продолжительность экранного времени — 140 секунд. Мы сняли несколько дублей. После четвертого я упал в обморок. Режиссер фильма Андрей Тарковский попросил пятый дубль. Оператор Вадим Юсов тихо сказал: «Снимать эту сцену больше не буду. Я не убийца».

После тщательного отбора в картину пошел третий дубль. Если уж оператор боится за актера, пусть читатель поймет, что

такое 70 метров настоящей творческой отдачи в кино. И как они достаются и актеру, и режиссеру, и оператору!

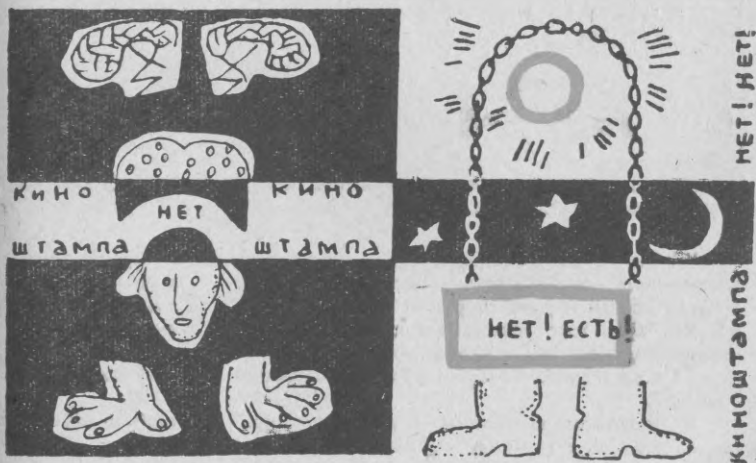
Во время работы над образом скомороха режиссура предложила пригласить авторов-консультантов: поэта, композитора и балетмейстера. Я отказался. Много часов провел в архивах и читальных залах Ленинской и Исторической библиотек и постепенно сам придумал своего скомороха. Придумал, что он должен делать, говорить, петь и как он это должен делать. И свое, рожденное сердцем, мне было легче и удобнее играть. Как это сделано — решат зрители.

Меня давно заинтересовало документальное кино, заинтересовало именно своей документальной правдивостью, глубоким осмыслением сегодняшнего дня, попыткой заглянуть в завтрашнее.

С этих позиций я закончил работу пятичастного документального фильма «Октябрьские новеллы».

В документальном фильме, как и во всяком другом жанре киноискусства, режиссер необходим. Но если у автора-оператора есть режиссерский талант и он знает, что такое монтаж, он имеет полное право на режиссуру.

Относительно коллективного творчества:



Илья Ильф с Евгением Петровым писали вместе.

Марку Твену никто не помогал.

Братья Васильевы работали вдвоем.

Зархи и Хейфиц, Козинцев и Трауберг свои лучшие фильмы поставили в содружестве.

Эйзенштейн, Чаплин, Феллини, Бергман, Савченко, Довженко работали самостоятельно.

Теперь о штампе в кино.

Утверждаю, что киноштампа нет. Есть «киноприемчики».

К примеру, мы видели ленты с дикторским текстом у Ромма в «Обыкновенном фашизме», Ордынского и Симонова «Если дорог тебе твой дом», у Аксенова, Трюффо. У всех авторский дикторский текст звучит чуть приглушенно. Но разве это штамп?

Что касается кинолюбительства, то мне оно представляется весьма перспективным и полезным делом.

Кинолюбители, например, могут запечатлеть в кадрах славную летопись нашей страны, которая, я убежден, пригодится не только историкам, но и нашим потомкам.

Я с большим удовольствием помогаю кинолюбителям Фрунзенского района Москвы, часто с ними встречаюсь.

Всем кинолюбителям советую учиться — учить себя. И стараться тщательно анализировать свои работы, уметь видеть главное в искусстве.

Евгений Габрилович.

кинодраматург, заслуженный деятель искусств Латвийской ССР, лауреат Государственных премий

Чтобы стать сценаристом, надо обладать оригинальным мышлением, своеобразным взглядом на мир. С другой стороны, в наше время и режиссерские приемы становятся тоньше и изощреннее. Для того чтобы воплотить на экране значительное произведение, надо быть талантливым, умным, думающим режиссером. Очень важно творческое единомыслие драматурга и постановщика.

Я удовлетворен своим трудом в кино. И люблю фильмы, поставленные по моим сценариям, — «Машеньку» и «Мечту»,

«Коммуниста» и «Рассказы о Ленине», «Человека № 217» и последнюю работу — «Твой современник».

В искусстве правомерно все, что оправдано необходимостью: и картины с очень обширным диалогом и ленты, в которых обходятся без слов.

Еще недавно фильм, целиком построенный на внутреннем монологе, казался невозможным. Мы с Сергеем Юткевичем и Максимом Штраухом попробовали доказать, что это не так. Я имею в виду картину «Ленин в Польше». Меня очень привлекает задача перенесения на экран авторских отступлений, раздумий — того, что еще недавно можно было встретить только в романах.

Самое трудное — поиск темы. В этом плане меня как художника волнуют в основном нерешенные проблемы. Обычно я долго работаю над сценарием. Гораздо легче мне удается диалог. Если помните фильм «Убийство на улице Данте» (режиссер Михаил Ромм) — там в основном все сцены строятся на диалогах.

Самый важный этап начинается с того дня, когда я сажусь за письменный стол и пишу первые строки сценария. Продолжается этот самый важный период до последнего съемочного дня или даже до дня сдачи картины. А потом новые муки, поиски, находки, разочарования, надежды...

С большим интересом я работал над сценарием документального фильма «Разгром Японии». (В свое время мне довелось присутствовать при подписании пакта о капитуляции Японии, которое происходило на линкоре «Миссури».)

Многие думают, что документальный кинематограф является склейкой снятых оператором определенных кусков. На самом деле документальный фильм — сложное сочетание целого ряда компонентов.

Приятно смотреть ленты Йориса Ивенса. У него даже капли дождя говорят человеческим языком. И я не боюсь такой аналогии. К сожалению, роль многих документальных фильмов (и многочисленных киножурналов) сводится к альбомному иллюстрированию событий. Редкое исключение составляют публицистическая лента Михаила Ромма «Обыкновенный фашизм» или прекрасная работа режиссера-оператора Ивана Галина «Сибирью плененные».

Я с интересом вернусь в документальное кино.

Бесспорно, документальный кинематограф имеет неисчерпаемые возможности для сценариста. Считаю, что в документальном кино должна быть своя собственная драматургия.

Высоко ценю профессионализм в искусстве.

Конечно, нельзя требовать от кинолюбителей, чтобы они создавали шедевры, но серьезное отношение к искусству обязательно для всех.

Я рад, что многие кинолюбители в своих лентах стремятся выразить свое видение, ощущение времени, и убежден, что одаренные кинолюбители в недалеком будущем своими прекрасными работами завоюют право стать профессиональными кинематографистами.

Молодым сценаристам рекомендую смотреть как можно больше хороших фильмов, тщательно анализировать, как все это сделано: как складываются сюжет, образы, человеческие характеры; изучать операторское мастерство, внимательно прислушиваться к реакции зрительного зала.

Александр Зархи,

кинорежиссер, народный артист РСФСР, лауреат Государственных премий

Вы спрашиваете, не устареваает ли профессия кинодраматурга и не приходит ли ей на смену режиссер — автор всего кинопроизведения. Я убежден, что нет. И говорю это на основании своего довольно большого творческого опыта.

Кинематография, пожалуй, единственная из всех муз, которая вмещает в себя понятие коллегиальности. Нельзя писать вдвоем музыку, пейзаж или натюрморт, а картину вдвоем можно ставить.

В кино все творческие и экономические элементы подчинены режиссуре, ибо в любом коллективном творчестве непременно должен быть лидер, в кинематографе это кинорежиссер. Без его лидерства обойтись невозможно.

В документальном кино режиссер так же необходим, как и в художественной кинематографии. Документальные ленты Дзиги Вертова, Эсфири Шуб, Сергея Юткевича, Александра Довженко, Юлия Райзмана имеют свой определенный почерк. Каждая картина имеет свое лицо.

Всегда можно узнать фильмы Йориса Ивенса, Кането Синдо, Романа Кармена.

В искусстве кино все относительно. Иногда минута экрана очень много, иногда — чрезвычайно мало, в зависимости от того,

какое действие в ней заключено. В подлинной режиссуре каждая секунда, даже мгновение, на вес золота, подлинный режиссер умеет правильно распределять секунды экранного времени.

В «Депутате Балтики» целый ряд сцен идет довольно быстро. Но крупный план плачущего Полежаева — Черкасова, поставленный в определенную монтажную композицию, за одну минуту времени накаляет атмосферу всего кинопроизведения.

Фильм «Анна Каренина» демонстрируется два с половиной часа, из которых сложнейшая сцена — самоубийство Вронского занимает только минуту и две секунды. Но благодаря тому, что Вронский, отснятый на общем плане, все это время стоит почти неподвижно, у зрителей остается впечатление бесконечно долгого раздумья, большого внутреннего размышления перед принятием решающего шага в его жизни. И все это потому, что кадр точно рассчитан между другими сценами, имеющими совершенно другой ритм и другую эмоциональную окраску.

Кинолюбитель всегда должен знать, что и почему он снимает. Тогда он научится понимать и ощущать время.

В борьбе со штампами в кино сейчас происходит некая штамповка новых форм. Боясь штампов, молодая и не только молодая режиссура атакует так называемые киноштампы новыми выразительными средствами, которые, будучи употребленными без нужды, сами становятся штампами. Обновление происходит во имя обновления.

Много лет назад я смотрел рабочий материал молодых кинорежиссеров братьев Васильевых.

Как известно, до «Чапаева» было очень много картин, посвященных гражданской войне. Все они в основном снимались по одному принципу. Широкоплечий усатый командир. Непременна кожаная куртка, маузер в руках, на боку огромная шашка.

Замелькали кадры будущего фильма. Чапаев — Бабочкин в бурке, с шашкой на боку быстро проносится верхом на коне...

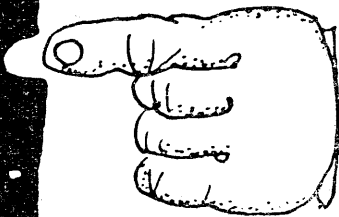
После просмотра я вышел из зала огорченный: «Опять всадник в бурке, опять шашка».

Через полмесяца картина появилась на экранах.

Мои опасения рассеялись. Все кадры и сцены были взаимосвязаны. Я испытал огромное волнение и чувство безграничного восхищения перед этим удивительным кинопроизведением.

Или другой пример. Вспомните Чарли Чаплина. В основе его фильма «Огни большого города» лежит довольно банальная си-

**РЕЖИССЕРОМ
МОЖЕТ СТАТЬ
ВСЯКИЙ,
НЕ ДОГАДАВШИЙ-
СЯ ОБ ОБРАТ-
НОМ.**



туация. Но это не помешало великому кинематографисту создать замечательное произведение.

К моему великому огорчению, большое количество художественных фильмов (у нас и за границей) сегодня снимается непрофессионалами. Профессия кинорежиссера, очевидно, считается весьма легкой и доступной.

Действительно, сценарий пишется драматургом, ассистенты подбирают исполнителей ролей, художник строит декорации, оператор снимает. А режиссер? Кто он? Только командир и организатор?

Режиссура в кино начинается, видимо, с поисков темы. Выбирая, «что ставить», режиссер кино должен стремиться к актуальности. Ведь нередко случается, что картина устаревает еще до выхода на экран.

В работе над фильмом все процессы главные. В своей практике я не помню, чтобы кому-нибудь я передоверил монтаж какой-либо сцены или куска. Обычно я монтирую во время съемок, стараясь не снимать ничего лишнего, не делать запасов. При такой съемке только небольшое количество кадров не входит в монтаж.

Дублей делаю минимально. И не снимаю страховочных кадров.

Театральные режиссеры проверяют свои спектакли на публике. Перед премьерой они устраивают специальные просмотры, после которых корректируют свою работу.

Кинематографический режиссер этого лишен. До сдачи картины он единственный полномочный представитель — посол многомиллионного зрительного зала. Режиссер принимает на себя ответственность за то или иное решение. И за его результат, за то, что в нужную секунду у миллионов зрителей будет именно та реакция, которую он задумал.

Бывает и так. Все вроде бы хорошо — актеры правильно сказали текст, правильно двигались по направлению к камере, а режиссеру не понравилось. Он не прочел мысли, чувства в глазах у актера, и сцена в его понимании получилась ходульной, безликой, неэмоциональной. Тогда делается дубль, то есть сцена повторяется, и все снимается заново. Все это обязан понимать режиссер фильма.

Первая заповедь, которую хочется порекомендовать кинолюбителю, — как можно больше снимать; вторая — учиться смотреть хорошие фильмы, которых, к сожалению, не так много.

Лев Николаевич Толстой говорил о работе литератора: нужно писать так, чтобы читающий думал, как это просто написано, чтобы он думал, что и сам может так написать. Вот так надо снимать и кинолюбителям. Чтобы каждый зритель, увидев любительский фильм, мог сказать: «Как это просто снято, мне тоже надо попробовать».

В любительском кинематографе надо уметь себя выражать и снимать то, что тебя интересует, — точнее, то, что интересует не только тебя, но и общество.

Высшее счастье для художника — работать над темой, которая близка и интересна народу.

Лев Кулешов,

кинорежиссер, доктор искусствоведения, профессор ВГИКа

Кинолюбительство — новая форма приобщения самых широких масс к культуре и новая форма познания жизни людьми, взявшими в руки кинокамеру.

Очень часто кинолюбительство открывает таланты у тех, кому не пришлось в голову поступать во ВГИК и становиться профессионалами.

В кинолюбительстве важно ставить перед собой точные задачи и уметь технически и творчески их осуществлять.

В минуту экранного действия можно уложить фильм-рекламу, даже важный кульминационный эпизод в художественном или документальном фильме. Но для того чтобы создать серьезное, законченное кинопроизведение, одной минуты, конечно, недостаточно. И в то же время сколько пропадает драгоценных экранных минут в больших многосерийных эпопеях и в многосерийных телевизионных лентах. А жаль!

Я предпочитаю фильмы короткие, лаконичные, скупое выражающие мысль автора.

За последние годы мне довелось принимать участие в работе жюри международных кинофестивалей. Во всем мире сейчас большим успехом пользуются короткие ленты.

В работе над фильмом все этапы ответственны. Самым важным считаю монтаж. Монтируя картину, имея четкий план и ясный замысел, можно кое-что исправить и дополнить. Вот почему нужно беречь и сохранять дубли: в самый критический момент они неожиданно могут пригодиться.

Мое пожелание, чтобы кинолюбители получили в свои руки доступную технику для озвучивания своих фильмов.

Немой кинематограф добился больших эстетических достижений и не может быть зачеркнут. Я лично за немой и звуковой кинематограф. Они оба имеют право на существование — форма подачи материалов может быть самая различная. Ведь из-за того, что появилось телевидение, радио не погибло.

Александр Митта,

кинорежиссер

Мне хотелось бы наложить на любительский фильм одно ограничение. Ограничение в метраже. Ничто не стимулирует творческие усилия сильнее, чем формальное ограничение. Приведу пример из профессиональной практики.

ДВЕ МИНУТЫ — ЭТО МАЛО??

На Всемирной выставке в Монреале был проведен конкурс микрометражных фильмов. Длина их — 29 метров, одна минута демонстрации. В это время надо было уложить законченный сюжет на тему: «Земля людей» — это заглавие книги Антуана де Сент-Экзюпери, или «Человек и труд», «Человек и семья», «Человек и война». Задача эта требует виртуозности в исполнении. И тем не менее сотни фильмов из разных стран потекли в жюри конкурса. Минута, пожалуй, слишком жесткий срок, а вот две минуты, на мой взгляд, оптимальное и достаточное время для того, чтобы средствами любительского кинематографа выразить серьезную авторскую мысль. Не следует думать, что в это время надо запихнуть самое большое количество коротко нарезанных кадров. Нет. Даже один кадр может выразить мысль со всей образной полнотой, когда главное сказано точно, когда рождается художественный образ. Такой кадр я видел в рабочем материале одной съемочной группы. Вы, наверное, много раз видели подобный сюжет:

- 1) Сталевар, опустив на глаза защитное стекло, оперся о длинный стержень лома.
- 2) Потом он куда-то ткнул этим ломом.
- 3) Фонтаны искр.
- 4) По желобу потек раскаленный металл.
- 5) Сталевар, улыбаясь, вытирает пот.

Все. Вы и опомниться не успели, как на экране замелькали кадры нового кинорассказа.

В хроникальном сборнике на такой сюжет обычно отпускается несколько секунд. Кадры сменяются в монтаже, который сам, своим энергичным ритмом подчеркивает стремительный ритм нашей жизни.

Но добросовестный оператор снимал этот сюжет подробно и старательно, чтобы монтирующему фильм режиссеру было что выбрать. И вот на экране просмотрового зала сталевар долго стоит, опершись на свой лом. Оперся одной рукой, потом другой; крупный план сталеvara, общий. Все это я уже видел в гипсе, золоченом цементе и бронзе на выставках и в аллеях парков культуры.

Снова на экране серия крупных планов. Сталевар опускает на

глаза щиток и улыбается в тридцать два зуба. На фоне — брызги металла. Долго улыбается сталевар — уголки рта дрожат от напряжения. Это я тоже видел — так рисуют на плакатах. И вдруг во всем этом наборе штампов, организованных усердным оператором, появилась жизнь. Сталевар взял в руки лом и по правде, а не понарошку, «для кино», стал пробивать в печи отверстие расплавленному металлу. Оператор всего лишь фиксировал этот процесс с усердием, которое вообще отличало его работу.

Прошло полминуты, минута, полторы, две — сталевар все долбил и долбил стену. Я обратил внимание, что сам качаюсь в такт его усилиям. Когда же, наконец, пробьется эта проклятая дыра?! А он все бил и бил... И вдруг сноп искр и резкое движение сталевара обозначили победу его усилий. Из одних этих кадров я больше понял про пот и поэзию этого труда, чем из всех виденных до и после этого киносюжетов, скульптур и фотографий. Крошечный фильм, состоящий из одних только этих кадров, впечатлял бы, как талантливое стихотворение.

Сокращенный до размеров функционального элемента в монтажной фразе, кадр потерял всю свою подлинную поэзию. Но заметим, что в этом сокращении была своя логика. В хроникально сюжете кадр такой длины был бы просто неуместен. А вот любительский фильм из одного такого кадра, я убежден, был бы откровением.

На мой взгляд, длительное наблюдение за подробностями жизненных процессов таит в себе не меньше возможностей для эмоционального, образного мышления, чем монтаж коротких «кусочков жизни», выстроенный по заранее продуманной схеме. Надо только, чтобы в наблюдении была мысль. Тогда многое из того, что интересно только кинолюбителю, может стать интересным для всех.

В какой кинолюбительской семье не снимают своих детей? Можно быть уверенным, что все это делают с усердием. Ваша девочка впервые пришла в спортивный зал. С неуклюжей старательностью она карабкается на брусья, распластывается на них как лягушонок, тратит множество неловких усилий на самые элементарные движения.

А рядом легко и смело подбрасывает вверх свое ловкое тело юная спортсменка, девочка года на три постарше вашей.

Первый кадр пусть длится долго-долго — минуту и сорок секунд. Это ведь ваш ребенок, на него пленки не жалко. А второй пусть будет коротким, как реприза. Двадцать секунд на него

даже много. Пятнадцать в самый раз, а пять на титр «Конец». Простое сопоставление, но в нем и метафора постижения мастерства и основная мысль. Почему я так подробно остановился на этом способе сложения фильма? Есть ведь сотни иных, не менее разумных и в то же время эффектных.

Во-первых, потому, что он малоупотребляем. Между тем самое драгоценное качество кинематографа — это способность прослеживать процессы жизни так, чтобы мысль вызревала в самом течении жизни. Ничто, кроме кинокамеры, не может сделать этого. Но для того чтобы такой кусочек жизни стал художественным обобщением, он должен быть очень тщательно выбран, должен быть результатом досконального знания предмета и итогом длительных наблюдений. Я не верю в то, что жизнь каждого из нас не дает с избытком материала для таких емких наблюдений.

Григорий Рошаль,

кинорежиссер, народный артист СССР, лауреат Государственных премий, председатель комиссии по работе с кинолюбителями при Союзе кинематографистов СССР

Кинолюбительство у нас в стране — это большое общественное движение. Таким оно стало с первых дней Октябрьской революции. Уже в то время было обращено серьезное внимание и на создание самодеятельного кинематографа; рождались съемочные группы при клубах, комсомольских организациях. Большой успех имело объединение «Кинорабмол». И с первых же шагов самодеятельного кино наметился постоянный контакт между профессиональными работниками кинематографа и любителями. Вся эта работа привела к созданию Общества друзей советского кино — ОДСК. Во главе его стоял один из крупнейших деятелей революции, Феликс Эдмундович Дзержинский. Крупные киномастера входили в руководство ОДСК и проводили во многих ячейках повседневную работу с кинолюбителями.

По сути дела, профессиональный советский кинематограф уже тогда можно было называть в очень большой степени кинематографом кинолюбителей.

Итак, профессиональное и любительское кино у нас не разде-

лены пропастью, не перегорожены стеною. И сейчас самодеятельное киноискусство утверждается вновь как могучий фактор культуры нашего народа и как второй эшелон, резервуар талантов Большого советского кино. Оно стало неотъемлемой частью нашего образа жизни.

Наиболее интересные студии кинолюбителей созданы ВЦСПС на заводах, в совхозах, при домах и дворцах культуры. Несколько сотен студий по творческим и техническим предметам проводят постоянные занятия.

В невиданных в мире масштабах работает с кинолюбителями телевидение СССР. Создан клуб «Объектив». Несколько сотен еженедельных передач этого клуба сделали его дорогим всем кинолюбителям.

Московские кинолюбители получили недавно в подарок кинотеатр, где теперь регулярно демонстрируются фильмы кинолюбителей и проводятся все мероприятия Московского клуба кинолюбителей.

Кинолюбители готовятся сейчас к большому фестивалю 1970 года, который будет посвящен 100-летию со дня рождения Владимира Ильича Ленина.

Право же, прекрасны возможности, созданные Советской властью для тех, кто хочет творить. К предстоящему ленинскому юбилею кинолюбители, я глубоко убежден в этом, создадут достойные этой даты фильмы, в которых все замечательное в нашей стране будет показано творчески ярко и художественно убедительно.

Михаил Ульянов.

народный артист СССР, лауреат Ленинской премии

Некоторые кинолюбители стремятся снимать игровые фильмы. В этом случае очень серьезно надо отнестись к выбору актеров и сделать все возможное, чтобы было что играть и во имя чего играть.

С большим удовлетворением я работал над исполнением ролей в фильмах «Битва в пути», «Тишина», «Председатель». С огромным интересом работал над образом Мити Карамазова в фильме Ивана Пырьева «Братья Карамазовы».

Каждый из этих героев в своем роде личность незаурядная, характер яркий и сложный. А роли пустые, бесконфликтные играть

всегда трудно. Герою такого фильма нечего изображать, нечем жить. У него короткие чувства, художочные мысли. Такой образ примелькался зрителю.

Многие любимые образы в кино для нас связаны с тем или иным актером: Максим — Чирков; Полежаев, Александр Невский, Горький, Иван Грозный, Дронов — Черкасов; Чапаев — Бабочкин; Соколова — Марецкая... К сожалению, таких примеров не так уж много. Но актеры в этом не виноваты. Нужны хорошие сценарии и творческая, умная режиссура.

В кинематографе хороши все жанры, кроме скучных. Советую кинолюбителям тщательно продумывать темы будущих работ, выработать в себе острый взгляд на мир. И в любительский, и документальный, и художественный кинематограф надо идти со своей собственной темой.

Каждая профессия имеет свой определенный навык. Нередко люди посвящают ей всю свою жизнь. И если кинолюбители станут отдавать этому прекрасному делу свои силы и время, они сумеют достичь высокого искусства.

Все, что талантливо, — профессионально.

Не рекомендую кинолюбителям браться за темы, которые для них невыполнимы: без практики невозможно работать в искусстве.

Пусть кинолюбитель снимает видовые, цветные ленты, но так снимает, чтобы мы, смотря фильм, ощутили запахи цветов, почувствовали свежесть лугов, аромат леса, чтобы мы забыли, что мы всего-навсего в обыкновенном зрительном зале. А снять скрытой камерой такие сюжеты, как «Пять минут на улице Горького» или «Вечером у памятника Пушкина» — разве это не интересно? Достойных сюжетов великое множество.

Верю в движение кинолюбительства, оно с каждым днем все шире входит в нашу жизнь.

Виктор Шкловский,

писатель, киносценарист

Сегодня все мечтают об авторстве. А что же такое автор в кино?

Слово «автор» обозначает человека, создающего определен-



ную художественную ценность: режиссер, сценарист, оператор, художник — они все авторы фильма, они — создатели.

Вытесняют ли они друг друга?

Шаляпина не вытесняли ни оркестр, ни опера, ни дирижер, ни многочисленные статисты, исполнители массовых сцен. Ему всегда и везде было просторно.

Сергей Михайлович Эйзенштейн говорил, что нет такого режиссера, который мог бы объять все, стать единственным творцом фильма.

Сам Эйзенштейн очень много получал от сотрудничества с Н. Агаджановой («Броненосец «Потемкин»»), П. Павленко («Александр Невский»), В. Луговским («Иван Грозный»).

Фильм должен создаваться близкими по духу людьми, едиными в своих творческих взглядах, хорошо понимающими друг друга.

Ленты Сергея Эйзенштейна снимали Эдуард Тиссэ и Николай Москвин; Михаила Ромма — Борис Волчек; Сергея Юткевича — Марк Магидсон, Евгений Андриканис; Григория Рошаля — Леонид Косматов; Всеволода Пудовкина — Анатолий Головня. Евгений

Габрилович пишет для Юлия Райзмана и Михаила Ромма. Таких примеров можно привести множество. И все это закономерно.

Редко получаются фильмы, когда они ставятся по случайным сценариям.

Теперь камерой владеют не только профессионалы. Батальоны кинолюбителей начали снимать фильмы. Это говорит о росте культурных интересов самых разных слоев нашего общества.

Если рабочий, простоявший смену у станка, берет в руки камеру — значит искусство волнуется, притягивает к себе.

Профессионалы всех «родов войск» должны повсеместно помогать этому славному движению, рожденному большой кинематографией.

Вадим Юсов,

кинооператор, заслуженный деятель искусств РСФСР

Мне кажется, что сценаристом может быть человек, умеющий фантазировать и видеть, думать и поэтизировать увиденное.

Одна минута может раскрыть необычайно много. В финале «Иванова детства» офицер Советской Армии в тиши кабинета разбирает трофейный архив имперской канцелярии. Он внимательно просматривает личные дела советских граждан, которые были замучены в лагерях смерти. Среди них дело Ивана, героя нашего фильма. Сцена продолжается минуту с небольшим. А какое душевное волнение охватывает зрителей, какая глубокая эмоциональная и нравственная сила заложена в этой сцене!

Бесспорно, всем понятен подтекст; если бы не Советская Армия, участь Ивана могла бы ждать каждого ребенка. Вот почему этот образ где-то становится символическим.

В операторском искусстве штамп рождается в освещении кадра по определенной схеме. Штамп может быть даже как-то завуалирован. Ремесленный оператор хорошо усваивает традиционность, умеет определить перспективу, точно знает, когда какой объектив применяется, — такой оператор все делает «убедительно» и «точно».

Актерский штамп рождается у режиссера-ремесленника, которому абсолютно все равно, кого снимать, лишь бы побыстрее выдать на-гора готовую «продукцию».

Совершенно избавиться от штампов трудно. Это самая вездельная болезнь, и бороться с ней надо искусством, наполненным глубоким внутренним содержанием. Очень многое здесь зависит от творческой индивидуальности художника.

Коллективное творчество отрицать невозможно: бессмертные шедевры создали братья Васильевы, Козинцев и Трауберг, Зархи и Хейфиц.

В оригинальной манере работают Гарин и Локшина, Алов и Наумов.

Я думаю, что когда два драматурга пишут сценарий, один должен специализироваться в области диалога, другой — стать мастером сюжета.

Всеми этими качествами обладает мастер большой художественной прозы, прозы-гротеска, прозы-памфлета Михаил Афанасьевич Булгаков. Язык его прозы кинематографичен, но даже, если бы Булгаков сам писал сценарии по своим произведениям, ему был бы необходим соавтор-режиссер.

Ни один сценарист не может обойтись без авторского сотрудничества с режиссером. Режиссер всегда дополняет автора-сценариста-кинодраматурга.

Как кинооператор я удовлетворен совместной работой с Андреем Тарковским. Мне очень дороги наши ленты «Иваново детство» и «Андрей Рублев». Оба эти фильма мы снимали монтажно. Куски почти никогда не резались. Меня как-то режиссеры щадят. И тем самым во время съемок не нарушается монтажный ход.

Теперь о том, что снимать кинолюбителям.

На мой взгляд, не стоит братья за «заказные» картины. Снимайте то, что вас волнует. Лента станет оригинальной в том случае, если кинолюбитель сам выберет для себя тему и постепенно будет ее осуществлять.

Не обязательно добиваться конечного результата. Важно стремиться к освоению ремесла, к решению художественно-профессиональных задач.

?

ТОЛЬКО ФАКТЫ

!!

Первая кинолюбительская организация в нашей стране появилась в апреле 1957 года. В нее входило 6 самостоятельных студий и кружков и 14 индивидуальных кинолюбителей, имеющих законченные к тому времени работы. Эта организация была создана по инициативе ЦК ВЛКСМ.

Первый смотр любительских фильмов был проведен в 1957 году. Жюри закончило свою работу за один день, просмотрев 19 короткометражных фильмов. Почти все они представляли собою документальные и научно-популярные очерки.

Первый Всесоюзный смотр любительских фильмов проходил в феврале 1959 года. Предварительный отбор фильмов в республи-



нанских и областных центрах Советского Союза дал уже около 500 фильмов, из которых 143 были привезены в Москву для участия в заключительном туре.

С первых же дней в кинолюбительстве начало преобладать коллективное творчество. Из 143 фильмов Первого Всесоюзного смотра, показанных в Москве, 84 были созданы клубными, пионерскими и другими киностудиями.

Тот же 1959 год стал годом выхода советских кинолюбителей на международные смотры и фестивали. Уже в первые месяцы после Всесоюзного смотра фильмы нашей киносамодельности соревновались с произведениями зарубежных кинолюбителей в Польше, Болгарии, Австрии и других странах.

За любительским кинематографом утвердилось название «Малое кино». К 1960 году «Малое кино» выходит на массовый экран. Первыми фильмами, рекомендованными для широкого проката, были «Праздник юности», «Мы были на целине», «Зимой в горах», «К Сарезскому озеру» и «За 85-й параллелью». С тех пор через каждые два года в Советском Союзе проходят смотры любительских фильмов и киносборники лучших работ выходят на всесоюзный экран.

В промежутках между всесоюзными смотрами кинолюбители участвуют в городских, областных, республиканских смотрах. Проводятся также специальные фестивали. Особенно популярным был фестиваль в городе Житомире «Золотое Полесье».

Большую работу ведут кинолюбители на телевизионных студиях страны. Ежедневно по Центральному, республиканскому и местному телевидению передаются десятки, сотни сюжетов и очерков, снятых кинолюбителями.

В мае 1967 года был проведен 4-й Всесоюзный смотр любительских фильмов. Он был посвящен 50-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции. На смотр было представлено 2605 фильмов. В нем участвовало 1422 самодеятельные

киностудии, в том числе коллективов культурных учреждений профсоюзов — 990, совхозов — 45, колхозов — 4, высших и средних специальных учебных заведений — 145, домов народного творчества Министерства культуры — 47, учреждений профтехобразования — 28, военных — 38, прочих организаций — 17.

В смотре приняло участие 727 кинолюбителей, не участвующих в работе студий и самостоятельно снимавших свои фильмы.

355 фильмов было представлено на смотр из 15 союзных республик после предварительного отбора областными, краевыми и республиканскими жюри.

Преобладающим форматом пленки в кинолюбительстве становится 16 миллиметров. На смотр было представлено 1410 фильмов, отснятых на 16-миллиметровой пленке. На 8-миллиметровой — 787, а на 35-миллиметровой только 408 фильмов.

Среди победителей смотра люди самых различных слоев населения и профессий: геологи, строители, рабочие заводов, ученые, военные, студенты и школьники, инженеры, советские работники. Как и на предыдущих смотрах, жюри отметило много фильмов, созданных молодежью.

Юбилейный смотр был ознаменован немалыми техническими успехами. Приз за изобретение проекционной приставки, позволяющей показывать 8-миллиметровую ленту в размер нормального экрана, получили ленинградские кинолюбители. Они же увезли с собой премии за новый способ записи звука на 8-миллиметровую пленку.

Магаданские кинолюбители награждены дипломом I степени и медалью за решение технической проблемы синхронной записи звука с изображением в своем экспериментальном узкоплоскостном фильме.

Главный приз смотра — «Золотой парус» — присужден фильму «Горки Ленинские». Второй приз смотра разделили фильмы «Рудники в рюкзак» (о труде геологов) и «Наступи ногой на вулкан» (фильм-путешествие).

Приз ЦК ВЛКСМ присужден фильму «Галка-профессор». Самыми удачными игровыми фильмами были признаны «Библиотека», «Под небом Родины», «Встреча», «Трахома».

Итоги смотра были подведены на творческой конференции, проведенной в Союзе кинематографистов СССР, на которой выступили мастера кино и кинолюбители из многих республик.

На смотре присутствовали гости из ГДР, Польши, Венгрии, Румынии, Чехословакии и Болгарии.

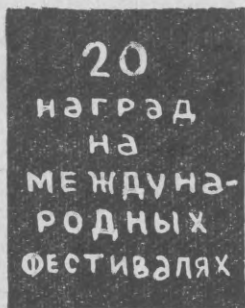
Появились свои кинолюбительские организации в республиках Советского Союза. Уже по несколько лет работают общества кинолюбителей в Латвии, Литве, Грузии. 1969 год стал годом рождения общества кинолюбителей Молдавии.

Клубы кинолюбителей работают в 26 областях и краях РСФСР.

На Украине Житомирский кино клуб выпускает силами кинолюбителей периодический киножурнал «Житомирщина».

В Свердловске выходит периодический сатирический киножурнал «Фитилек по-любительски».

Самодеятельная киностудия Тульского комбайнового завода выпускает киножурнал «Тульский комбайновый».





Советские кинолюбители принимают участие в международных кинофестивалях и конкурсах, они завоевали более 20 почетных международных наград на зарубежных фестивалях.

В 1961 году в столице Югославии Белграде главный приз «Победитель» был вручен автору документального фильма «К вершинам небесных гор» А. Ленину (Москва).

В 1962 году в городе Ванкувере (Канада) почетный диплом был присужден фильму «Людям большого сердца», автор Рэм Юстинов (Ярославль). А в сентябре 1963 года этот же фильм вместе с фильмом Л. Головни «Жители отвесных скал» был показан в Швеции на традиционном фестивале УНИКА (вне конкурса). Оба фильма имели большой успех.

Богат международными премиями был для кинолюбителей 1964 год. Только один фильм ленинградского кинолюбителя Д. Мовшина «От всего сердца» получил тогда главный приз «ВИАФ» в Ванкувере, «Золотой кубок» на фестивале в Каннах (Франция), серебряную медаль в Монреале (Канада).

В 1964 году на Белградском фестивале бронзовую медаль получил минский кинолюбитель В. Рубинчик за фильм «Осенний этюд». А фильм Л. Головни «Жители отвесных скал» был отмечен почетным дипломом.

Двух международных премий удостоена была в 1964 году работа москвичей Ю. Решетникова и А. Лотоцкого «Ромашка». Фильм «Ромашка» получил серебряную медаль на Белградском фестивале и бронзовую на фестивале в Ванкувере.



В 1965 году на международном фестивале в честь 800-летия города Лейпцига (ГДР) почетные грамоты получили два наших фильма.



В 1966 году Советский Союз стал членом международной организации кинолюбителей УНИКА.



В 1966 году на Международном кинофестивале в Каннах за картину «Живая вода» кинолюбители Москвы П. Мостовой и Г. Кравцов получили серебряную медаль.

Бронзовую медаль с фестиваля УНИКА 1966 года привезли с собой рижские кинолюбители. Награда была им присуждена за мультипликационный фильм «Проблема».



В 1966 году фильм ленинградца Д. Мовшина «От всего сердца» получил еще две международные награды: высший приз «Оскар» в Англии и серебряную медаль в Тунисе.



В 1967 году в Рапало (Италия) серебряной медалью и скульптурой «Химера» был награжден фильм «Осенний этюд» московского кинолюбителя А. Лебедева.



В 1968 году кинофильм «Затмение» рижских кинолюбителей получил приз «За лучшую политическую сатиру» на фестивале в Нанте (Франция), главный приз и золотую медаль в Скопле (Югославия), приз на Софийском фестивале.

В этом же году почетных дипломов на фестивале УНИКА были удостоены фильмы «Гороскоп» рижских кинолюбителей и «Мастер на все лапы» ленинградцев.



1968 год — год 50-летия ВЛКСМ. В Житомире 4 октября секретарь ЦК ВЛКСМ А. Везиров открыл Всесоюзный фестиваль любительских фильмов, посвященный этой дате.

Жюри просмотрело более 100 работ. Главный приз ЦК ВЛКСМ присужден Ирнутскому областному клубу кинолюбителей за создание кинофильмов «Страницы ледовой жизни» и «Я иду по земле». На фестивале присутствовали гости из ГДР, Болгарии, Югославии, Румынии.



В 1969 году на V Международном кинофестивале в Тунисе фильм рижских кинолюбителей «Гороскоп» получил бронзовую медаль.



На IV Международном фестивале в Белграде еще одну бронзовую медаль в этом же году получил фильм «Шрам», автор А. Пуйпа.



Советские кинолюбители поддерживают дружеские связи с кинолюбителями многих стран мира. Обмен программами и некоммерческий показ советских любительских фильмов проводится в Англии, Болгарии, Канаде, США, Тунисе, Франции, Швейцарии и других странах.

МЫ РАССТАЕМСЯ С ВАМИ

Прочтя эту книгу, вы убедились, что мы сделали все, что могли, но добились немногого. Вы, конечно же, не научились снимать кинофильмы, а нам так и не удалось сказать все, что хотелось... Но все же нас не оставляет надежда, что, перевернув эту последнюю страницу, вам захочется заглянуть в другую книгу. В ту великую и мудрую книгу, которая зовется искусством. И если это случится, мы даем вам **последний совет**: возьмите с собой в дорогу добрых попутчиков и друзей. Вот их имена и адреса:

- Кулешов Л. В., Кадр и монтаж. Изд-во «Искусство», М., 1961 г.
Пудовкин В. И., Статьи о киноискусстве, ВГИК, 1966 г.
Эйзенштейн С. М., Избранные статьи. Изд-во «Искусство», М., 1956 г.
Ромм М. И., Беседы о кино. Изд-во «Искусство», М., 1964 г.
Дзиган Е. Л., О режиссерском сценарии. Изд-во «Искусство», М., 1961 г.
Зархи А. Г., О самом главном. Изд-во «Искусство», М., 1960 г.
Юткевич С. И., Контрапункт режиссера. Изд-во «Искусство», М., 1960 г.
Хейфиц И. Е., О кино. Изд-во «Искусство», М., 1966 г.
Балаш Бела, Искусство. Госкиноиздат, М., 1945 г.
Турбин В. И., Товарищ время и товарищ искусство. Изд-во «Искусство», М., 1961 г.
«Указатель литературы для кинолюбителей» (Как самому снять и показать кинофильм.). Ярославль, 1962 г.
Рошаль Г. Л., Диалог с кинорежиссером. Как сделать фильм. Бюро пропаганды советского киноискусства, М., 1968 г.

СОДЕРЖАНИЕ

Исповедь кинолюбителя	9
Всегда ли нужен сценарий в документальном кино!	15
Нужен ли сценарий любительскому кино!	22
Что я вижу из своего окна! (Продолжение исповеди кинолюбителя)	42
Рассказ о том, как пишутся сценарии	48
Второе продолжение исповеди кинолюбителя	69
Как я стал оператором	78
Третье продолжение исповеди кинолюбителя	100
Вас обманывали, если говорили, что снимать фильмы легко и просто	108
Четвертое продолжение исповеди кинолюбителя	121
О выразительных средствах кино	135
Пятое продолжение исповеди кинолюбителя	162
Жанры любительского кино	172
Последняя исповедь кинолюбителя	200
Еще одна, самая последняя, исповедь кинолюбителя	202
Наши интервью	206
Только факты	231
Мы расстаемся с вами	238

Я — КИНОЛЮБИТЕЛЬ. М., «Молодая гвардия»,
1969.

240 с., с илл.

Составитель Е. Гуляковский.

778С

Редактор А. Греницкая

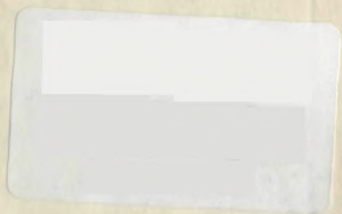
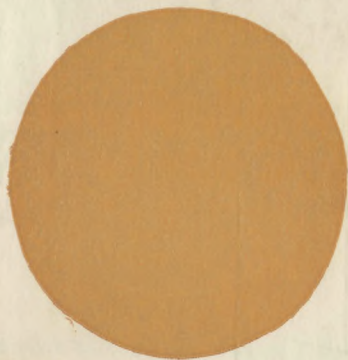
Художественный редактор Ю. Семенов

Технический редактор А. Захарова

Сдано в набор 10/II 1969 г. Подписано к печати 17/XI
1969 г. А10946. Формат 70×108¹/₃₂. Бумага № 2.
Печ. л. 7,5 (усл. 10,5). Уч.-изд. л. 8,9. Тираж
65 000 экз. Цена 35 коп. Т. П. 1969 г., № 46.
Заказ 196.

Типография изд-ва ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия».
Москва, А-30, Суцеская, 21

35 коп.



МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ