

Н. Т. ШИРМАН

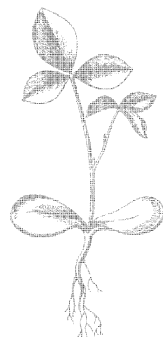
**ФИЛЬМЫ
ДЛЯ ВСЕХ**



Н. Т. ШИРМАН



«МИСТЕЦТВО» КИЕВ — 1976



Scan AAW

Нередко можно услышать даже от опытных кинолюбителей: «Что снимать? Где найти интересную тему? Как подступиться к небольшому игровому фильму?»

Помочь кинолюбителю найти ответы на эти и некоторые другие творческие и технические вопросы — задача, которую поставил перед собой автор

На определенных примерах и упражнениях даны практические указания по реализации тем и сюжетов, распространенных среди начинающих кинолюбителей.

Материал построен так, что от простейших понятий и упражнений читатель постепенно переходит к более сложным творческим и техническим задачам.

Книга рассчитана, главным образом, на тех кинолюбителей, которые не имеют возможности на месте получить квалифицированные советы и консультации специалистов кино, в кружках или любительских студиях.

На Всесоюзном фестивале любительских фильмов в Ленинграде в 1969 году конкурсными были только фильмы, снятые на 8-миллиметровой пленке. Уровень работ, представленных москвичами, был столь высок, что даже вызвал у части зрителей подозрение, не воспользовались ли их авторы услугами студентов Всесоюзного Государственного института кинематографии.

Что же касается фильма «Разлив», то здесь, пожалуй, и сомнений не было, что его сняли студенты киноинститута.

И вот в заключительный день смотра для вручения первой премии пригласили автора «Разлива». Зал насторожился. Но, когда на сцену поднялась Клавдия Ивановна Баранова, раздались аплодисменты. Победительницей стала пенсионерка, в прошлом главный бухгалтер столичного предприятия...

На экране — фотографии Владимира Ильича Ленина, известные каждому из нас. Их сменяют снимки событий в Петрограде, сделанные летом 1917 года. Потом появляются фрагменты живописных полотен, посвященных образу Ленина — все эти отлично смонтированные кадры стали впечатляющим прологом фильма.

«Разлив» был самой серьезной работой, — говорит Клавдия Ивановна, — за все время, что я держу в руках кинокамеру. Много труда я вложила в эту ленту, но и творческое удовлетворение, которое я получила от нее, было ни с чем не сравнимым в жизни»... * Да, огромная творческая радость известна не только профессионалам, но и тем кинолюбителям, которые отдают своему любимому делу не только время, но и сердце; тем, кто не торопится выносить на суд широкого зрителя свои первые — наивные и беспомощные — киносъемки; тем, кто твердо знает: чтобы достичь успеха, необходимо сначала овладеть определенными знаниями и навыками.

* «Советское фото», 1970, № 2.

Опыт показывает, что начинающие кинолюбители довольно быстро овладевают технической стороной создания любительского фильма (зарядка кинокамеры пленкой, наводка на фокус, экспонетрические замеры, лабораторная обработка и др.).

Значительно сложнее творческий процесс, т. е. как раз та часть работы, которая дает право изображению, зафиксированному на кинопленке, быть названным фильмом.

Книга состоит из двух частей. Часть первая обращена к тем, кто только что взял в руки любительскую кинокамеру (или собирается это сделать). В ней на определенных примерах и заданиях даны практические указания по реализации тем и сюжетов, распространенных среди начинающих.

Во второй части более подробно говорится о сценарной и режиссерской стороне фильма, о некоторых способах и приемах, которыми пользуются, чтобы достичь выразительности и убедительности в фильме.

Материал книги построен так, чтобы от простейших понятий и упражнений постепенно перейти к более сложным творческим и техническим задачам. Поэтому начинающие кинолюбители пусть не читают эту книгу сразу с начала до конца — это не принесет им никакой пользы. Может быть, даже наоборот — оттолкнет воображаемыми трудностями. Им адресована первая часть книги. И только после усвоения материала этой части и выполнения упражнений, приведенных там, можно переходить к последующим разделам.

Несколько слов об упражнениях. В конце некоторых разделов приводятся простые сценарные примеры с указанием технических условий съемки. Начинаящий кинолюбитель, пользуясь такими маленькими сценариями, будет уже с первых шагов привыкать к логичному композиционному построению фильма, к осмысленному, сознательному использованию планов различной крупности и их соединению. А это, как показывает опыт, пожалуй, самое слабое место в фильмах начинающих. Конечно, все приведенные сценарные примеры (для выполнения заданий) не могут служить образцом для подражания в будущем — это лишь, так сказать, элементарные задачи из школьного учебника для первого класса. А переход в следующие «классы» зависит полностью от вашего желания быть не просто владельцем кинокамеры, а стать настоящими кинолюбителями. Правда, кроме желания, для этого необходимы также терпение, старание, настойчивость.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

1 раздел

СЕМЕЙНЫЙ ФИЛЬМ — ЛЮБИМОЕ НАЧАЛО



Никто из мастеров кинематографа всех времен не имел более благодарных зрителей, чем кинолюбитель, показывающий свой фильм членам семьи или друзьям.

Вдохновленный первыми успехами, любитель дает себе слово, что отныне ни одно событие в его семье — большое или малое — не пройдет мимо глаза его кинокамеры!

Удивительно, но почти всегда самые первые съемки бывают очень удачными (с технической стороны, конечно) — и с выдержкой все в порядке, и изображение резкое... И с чрезмерным оптимизмом любитель решает, что сейчас он готов снять любой фильм. Но, если вы дадите сыну-первокласснику даже самую совершенную авторучку, можете ли вы рассчитывать, что он будет сразу писать без грамматических ошибок, или что теперь он напишет хороший рассказ...

Одно лишь овладение техникой съемки это (если продолжать наше сравнение) — не более не менее, чем умение лишь правильно держать авторучку и выводить ровные строчки букв. Но от этого еще далеко до умения выражать свои мысли нужными словами так, чтобы и посторонний человек мог правильно их понять. С киносъемкой то же самое. И тут нужно научиться понятно и убедительно, а со временем и образно излагать свои мысли.

Камера — неживой предмет, и ее «взгляд» на жизнь безразличен и холоден. Она оживает только в руках человека, который сможет вдохнуть в нее свои чувства, мысли, переживания.

Итак, перед тем как вы объявите торжественную премьеру своего первого фильма, придется о многом подумать, многое решить.

Но вы можете сказать, что не собираетесь показывать свои фильмы «широкому зрителю», они адресованы только семье, и зачем тогда вся эта сложная подготовка.

Но разве, снимая свою семью, вы это делали исключительно для себя? Разве у вас не появилось желание показать эти фильмы и посторонним зрителям — изъявили бы они только искреннюю охоту посмотреть их?.. И это естественно. Так же, как мы бываем рады, когда гости с неподдельным интересом разглядывают наш семейный фотоальбом.

О СЛОВЕСНЫХ ПОЯСНЕНИЯХ

Как часто во время демонстрации наших первых любительских фильмов приходится много и подробно объяснять, что происходит на экране, кого и что сейчас видят зрители.

Мы стараемся воскресить в памяти события и объекты съемки и словесно заполнить «провалы» в фильме. Наша память прокладывает мостики между отрывочными, разрозненными фрагментами, между несвязанными между собой отдельными островками-кадрами.

Но, к сожалению, со временем и в нашей памяти все больше и больше сглаживаются воспоминания о каких-то важных деталях, они становятся все бледнее...

На экране играет наш малыш — бежит по лужку, рвет цветы, прыгает через ручей — и вдруг навзрыд плачет.

Когда-то в этом месте мы объясняли зрителям, что наша Леночка испугалась большой, страшной лягушки. Но со временем мы и сами забыли, что там было. А позже будем гадать, не потому ли плачет девочка, что мама не дала ей конфет?..

В чем же причина?

А в том, что если бы мы зафиксировали на киноплёнке эту самую лягушку, тогда зрителям было бы все ясно и без словесных пояснений. А, кроме того, важно и то, что тогда зрители воспринимали бы девочку не отдельно от окружающей среды, а именно в тесной связи с ней.

Приведенный пример очень характерен для так называемых семейных любительских фильмов. Но, собственно, *что такое семейный фильм?*

Этот вопрос не так уж прост, как кажется на первый взгляд. Мы привыкли говорить, что это фильмы о семье, о событиях, которые в ней происходят. На основании такого объяснения мы должны были бы фильмы о водителях такси или

железнодорожниках называть транспортными. Но так их никто не называет. Почему же фильмы, в которых изображаются проблемы семьи, мы должны называть семейными?

Немало профессиональных художественных фильмов очень подробно освещают проблемы семьи (вспомните хотя бы фильмы «Большая семья», «Дом, в котором я живу» и др.), но кому придет в голову называть их семейными фильмами?

Можно вспомнить также и фильмы кинолюбителей, где различные семейные ситуации вызывают чувства, волнующие самые широкие круги зрителей. Например, фильмы, получившие широкую известность — «В добрый путь», «Наследство» (о них подробнее будет дальше).

Наверное, под понятием «семейный фильм» мы привыкли понимать лишь начальные пробы в киносъемках, неумелое и беспорядочное фиксирование на киноплёнке непритязательной семейной хроники. Но ведь это нельзя назвать фильмом. Точно так же, как репродукцию нельзя назвать произведением искусства.

Ошибочное толкование понятия «семейный фильм» состоит в том, что мы часто путаем *способ* реализации темы с самой *темой*. Семейный фильм — это не обязательно рассказ о своей семье, но фильм, обязательно сделанный силами самой семьи.

Общезвестно, что семья — это маленькая частица всего общества, и в ней, как в крохотном зеркальце, отражаются дела, чаяния, проблемы всего общества. Важно, отображая на экране жизнь семьи, находить в ней проявления общественно важных проблем. И когда такое стремление становится у кинолюбителя постоянным и естественным, он приходит к общественно-полезному любительскому кинотворчеству.

Поучительный с этой точки зрения пример приводит В. Гараи в книге «*Amatér a jeho film*» (ЧССР, 1971).

...К тому дню, когда дочери Яна Снегулы должно было исполниться четыре года, он готовился заранее. Учитывая, что уже довольно подробно сняты три предыдущих «юбилея», на этот раз он решил обязательно снять выражение лица дочери, когда она подойдет к столу, на котором будет приготовлен подарок.

А для этого Снегула еще до прихода дочки из детского сада поставит на нужное место штатив с кинокамерой, приготовит осветительные приборы. Времени было в обрез, так как день рождения пришелся на будний день. Но в этот же день Снегуле поручили встретиться с зарубежными гостями и быть их гидом по городу.

Его жена в этот день, идя с работы, должна была зайти за дочкой в детсад. Когда Снегула пришел домой, он увидел на столе записку от жены: «В больнице сложный случай. Задержусь на неопределенное время».

И муж тоже вынужден оставить свою записку: «Ждал тебя до пяти часов, должен бежать — сопровождаю гостей из Болгарии. Вернусь поздно вечером».

Выходя из дому Снегула подумал, а что, если снять фильм об этом случае в его семье?

Правда, тут нужно будет что-то добавить, что-то убрать, точнее выстроить развитие событий. Но как?

Жена в детской больнице борется за жизнь чужого ребенка, как своего родного. В это время их дочь ждет родителей в детсад. А что, если в фильме мать не сможет придти за ней до позднего вечера? Уже пора закрывать детсад. А что с девочкой? С ней одной осталась воспитательница, играет с ней, но и сама становится все более нетерпеливой — ведь и ее дома ждет сын-школьник.

Наконец, воспитательница одевает девочку и отводит ее домой. Но дверь заперта, родителей девочки нет.

Возвращается из больницы жена — она счастлива, что отвела серьезную угрозу, нависшую над больным малышом. По дороге домой она заходит в детсад, чтобы забрать свою девочку. Но тут ни дочки, ни воспитательницы нет. Она бежит домой, и на двери своей квартиры видит записку, оставленную воспитательницей, о том, что девочку она взяла к себе домой.

Мать идет к воспитательнице и видит свою дочь, которая играет с мальчиком воспитательницы и преспокойно что-то ест...

«Если бы женщины всего мира!..» — подумал Снегула, и хотя эта мысль не очень оригинальна, но верна и точна.

В своем фильме он осветит проблему быта женщины-труженицы — жены и матери. Покажет драматическую борьбу врача за здоровье больного ребенка, доброту и чуткость воспитательницы детского сада...

Так кинолюбитель от желания снять репортаж о дне рождения своей дочери пришел к замыслу создать фильм о доброте и самоотверженности женщин.

Но в его фильме будет документально снята и жизнь его дочки в детском саду, и работа его жены в больнице, воспитательницы детского сада с детьми.

Для самого Снегулы фильм, таким образом, будет *документальным*, а для других, посторонних зрителей — это будет

игровой фильм. Разумеется, никто из героев фильма не будет играть — все будут заняты только тем, что делают обычно, ежедневно. И это гарантия того, что на экране они будут вести себя естественно, непринужденно.

Жена Снегулы будет, как и в жизни, врачом — и каким замечательным! Она будет образцом внимательного, доброго и знающего доктора — обобщающим образом лучших представителей этой профессии. То же будет и с воспитательницей детского сада.

Так, казалось бы, простое семейное событие приобрело совсем иное звучание:

Соединение в фильме документа с творческим, художественным обобщением поднимает любительский фильм до уровня маленького художественного произведения.

Но прежде, чем приступить к реализации такого (как у Снегулы) довольно сложного замысла, необходимо приобрести опыт на более простых примерах.

Итак, как говорят, начнем с начала.

ПРИЯТНОЕ С ПОЛЕЗНЫМ

Вы купили любительскую кинокамеру, внимательно прочитали инструкцию к ней и овладели приемами управления ею. Вы уже умеете заряжать камеру пленкой, наводить на фокус, пользоваться диафрагмой и, естественно, спешите испытать свою покупку «в деле». Объектив камеры нацеливается во все стороны и на любые предметы — только бы слышать, как приятно жужжит моторчик от нажима на пусковую кнопку...

Ваше нетерпение побыстрее увидеть, «что из этого выйдет» — вполне понятно. Но постарайтесь уже на первых пробах объединить приятное с полезным, т. е. выполнить некоторые несложные опыты, после которых вы почувствуете себя на съемках значительно увереннее.

1. Кинолюбитель должен с самого начала четко представлять себе, что такое нормально экспонированный кадр, и как выглядит рядом с ним кадр передержанный или недодержанный.

Чтобы увидеть на экране такие кадры, нужно снять один и тот же объект с разными диафрагмами. Желательно, чтобы в кадре был средний план человека (человек, снятый по пояс), дом с освещенной и теневой сторонами и небо, например, как на рис. 1.

Перед съемкой определите с помощью экспонометра необходимую диафрагму. Допустим, это диафрагма 8. Но первый кадр снимите не с такой диафрагмой, а на две ступени (два деления) ниже, т. е. 4. Второй кадр, (того же объекта и при том же освещении) с диафрагмой 5, 6, третий кадр — диафрагма 8, четвертый — диафрагма 11, пятый — диафрагма 16.

После обработки пленки вы увидите (на экране) разницу между различно экспонированными кадрами. Особенно ясно



Рис. 1. Пример композиции кадра для пробы

это заметно на первом и последнем кадрах. В первом случае (диафрагма 4) изображение будет слишком светлым, прозрачным, без деталей в светлых местах — это *передержка* — на пленку попало слишком много света.

Изображение последнего кадра (диафрагма 16), наоборот, очень темное, малопрозрачное, деталей в темных местах разобрать нельзя. Это *недо-*

держка — на пленку попало слишком мало света.

«Как же так? — удивится читатель, знакомый с основами фотографии, — ведь от того, что на светочувствительную пленку попадет больше света, изображение должно стать плотнее, темнее, попадет меньше света — светлее, прозрачнее...»

Эти рассуждения верны, когда съемка производится на негативную пленку. Но в нашем опыте имелось в виду использование *обращаемой* кинопленки, поскольку именно на таком светочувствительном материале снимают, в основном, все кинолюбители (а пленки формата 8 мм, 2×8 и супер-8 выпускаются только обрабатываемыми).

У обрабатываемых пленок степень почернения характеризуется обратной зависимостью от величины экспозиции.

Вот почему на таких пленках после съемки и специальной обработки получают сразу *позитивное* изображение.

Обращаемые пленки выпускают черно-белые и цветные.

Чтобы успеть хорошо рассмотреть каждый из снятых вами пробных кадров, снимайте их продолжительностью не менее 5—6 секунд каждый.

2. Снимите два кадра в разных световых условиях: первый — крупный план человека (в кадре только лицо и плечи), освещенного солнцем; второй — крупный план того же чело-

века в тени (если в тени от деревьев, следите, чтоб на лице не было резких солнечных пятен). Запишите показания экспонометра и диафрагму, которая была в первом и втором случаях. Если диафрагма была определена верно, вы убедитесь, что хорошие, выразительные кадры (особенно средние и крупные планы людей) можно получить не только при солнечном освещении, но и в тени или в пасмурный день. И в будущем вы не будете стремиться снимать только при ярком солнечном освещении.

3. Можно с уверенностью сказать, что слишком быстрые панорамы — это бич почти всех кинолюбителей, не обладающих достаточным опытом.

В данном случае имеются в виду панорамы по неподвижным объектам (например, здания, горы).

Сделайте такое упражнение. Станьте на большой площади или широкой улице и снимите панорамой дома на противоположной стороне. Вначале панорамируйте с такой скоростью, которая покажется вам нужной. А затем повторите эту же панораму, исходя из того, что панорама, охватывающая сектор в 90°, должна длиться не менее 15 секунд.

Скорее всего в первом случае здания быстро промелькнут на экране, и рассмотреть какие-нибудь подробности их архитектуры будет невозможно. На второй панораме все будет хорошо, особенно, если съемка производилась со штатива, а само панорамирование было плавным, без рывков.

Отсюда вывод: необходимо потренироваться, чтобы выработать в себе чувство необходимой скорости панорамирования.

Не забывайте также, что, чем длиннее фокусное расстояние объектива, тем медленнее должна быть панорама.

Не увлекайтесь слишком длинными панорамами. Прежде, чем снимать панораму, подумайте, не лучше ли разделить ее на несколько статичных кадров и снять их с различных точек. И пленки меньше уйдет, и ритм фильма станет более динамичным.

4. Как известно, снимать приходится не только на натуре, но и в помещениях. Поэтому полезно часть этой первой, «опытной» пленки посвятить съемкам интерьера (хотя бы собственной квартиры). И даже если помещение светлое, с большими окнами — все равно без дополнительной подсветки не обойтись.

Придется приобрести 2—3 рефлектора с фотолампами по 500 и 275 вт. Легкие алюминиевые рефлекторы (ОФ — 1, ФО — 1, ФО — 4) и перекальные фотолампы есть в продаже.

Порядок последующих действий такой: сделайте несколько кадров в комнате (от окна, в сторону окна), диафрагма объектива должна быть полностью открыта; повторите эти же кадры с электроподсветкой (рис. 2А), причем один осветительный прибор находится над камерой (на рисунке обозначен цифрой 1), а другой прибор — сбоку (слева или справа, как на позиции, обозначенной цифрой 2).

Если съемка производится на черно-белую киноплёнку чувствительностью 45 единиц ГОСТ, диафрагма будет примерно

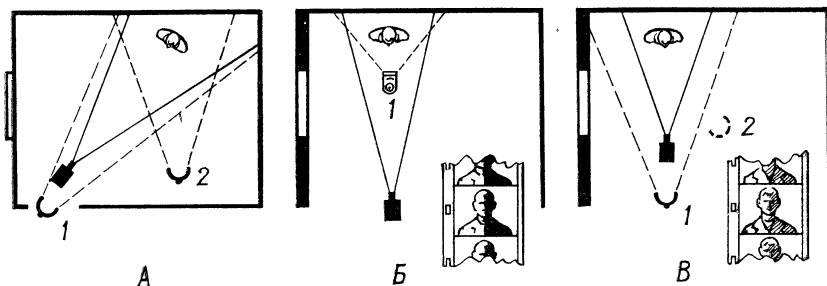


Рис. 2. Съемка с электроподсветкой в помещении

2,8. Точнее ее можно определить с помощью экспонометра, например, «Ленинград», а если ваша камера снабжена встроенным в нее экспонометром, сделать это совсем просто (как указано в инструкции к камере);

поставьте человека на расстоянии 1—1,5 м от окна (рис. 2Б); обратите внимание, как велика разница между освещенной и теневой частями его лица, фигуры;

направьте экспонометр на лицо человека (рис. 2, позиция 1), расстояние от экспонометра до лица — 20—25 см.

Если экспонометр встроен в кинокамеру, для точности измерения следует также приблизить камеру к лицу снимаемого на указанное расстояние, поставить нужную диафрагму, а затем вернуться на выбранную точку съемки;

произведите съемку этого объекта (длительность кадра — секунд восемь-десять).

А теперь повторите то же самое, но с подсветкой одним рефлектором с лампой 500 вт (положение его обозначено на рис. 2В, позиция 1). Если при таком положении осветительного прибора контраст между освещенной и теневой стороной лица человека вам кажется еще большим (определить это

можно, прищурив глаза), нужно приблизить осветительный прибор к объекту съемки (например, так, как на рис. 2В, позиция 2), но не настолько близко, чтобы уравнивать яркость теневой стороны лица, подсвечиваемой рефлектором и освещенной светом, идущим из окна.

Если обе эти части лица будут равные по яркости, лицо человека станет «плоским», потеряет объемность. Нужно, чтобы прижмуренными глазами вы довольно четко чувствовали разницу между светом и тенью на объекте съемки (для первой пробы достаточно и такой элементарной работы с освещением).

Если у вас нет экспонометра, сделайте так. После того как найдено место для осветительного прибора, снимите этот кадр, но трижды: первый раз с полностью открытой диафрагмой (например, 2,8), второй кадр снимите, прикрыв диафрагму на одно деление (в нашем примере — 4), и, наконец, третий кадр — с диафрагмой, прикрытой еще на одно деление (5,6).

Очень полезно повторить съемку в комнате вечером, когда основным будет не свет, идущий из окна, а лишь тот, что дадут осветительные приборы. Схема освещения такая, как на рис. 2А.

Несколько раз внимательно просмотрите на экране результаты этих съемок и определите лучшие кадры. Сверяясь со своими записями, вы поймете, при каких условиях сделан каждый кадр. А чтобы не сомневаться, касается ли запись данного кадра, необходимо снимать порядковый номер каждого кадра. Номер кадра нужно писать крупными цифрами карандашом или чернилами на листе бумаги величиной в страницу тетради, так как маленькие цифры будет трудно разобрать. Пусть ваш помощник подержит этот лист на расстоянии полутора метров от камеры.

Снимают номера коротким нажатием пусковой кнопки.

КОЕ-ЧТО О ТЕРМИНАХ

Уже в первом задании вы встретились с некоторыми специальными кинотерминами: кадр, крупный план, средний план, экспонометрические замеры и др.

Вероятно, для большинства наших читателей такие понятия известны, ведь кинолюбителями чаще всего становятся фотолюбители. А для тех, кто не встречался с этими понятиями

ми, начнем с вопроса: *что такое кадр?* Пожалуй, наиболее простой ответ такой: кадр — это отдельный монтажный кусок, составная часть фильма, содержащая тот или иной момент действия.

Кадр может иметь различную длину, быть статичным или динамичным в зависимости от того, была камера во время съемки неподвижной или двигалась, был статичным или динамичным сам объект съемки.

Кадром (чаще кадриком) называют также отдельный фотографический снимок на киноплёнке, ограниченный размерами кадрового окна кинокамеры. Когда речь идет о композиции кадра, в большинстве случаев имеют в виду именно композиционное построение такого отдельного кадрика.

Одной из важнейших характеристик изображения в кадре является *крупность плана*.

Крупность плана — это размер изображения в кадре. Он целиком зависит от того, на что вы хотите обратить внимание зрителя в данном кадре. Для того, чтобы уточнить, какой крупности план нужно снять, задайте себе вопрос: «Что я хочу показать?»

Различной крупности плана достигают приближением или удалением съемочной камеры по отношению к объекту съемки, или использованием объективов с различным фокусным расстоянием.

Существует несколько вариантов деления на планы, но для кинолюбителей, как показывает опыт, наиболее удобен такой, как на рисунке 3.

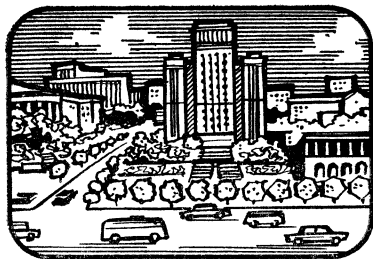
Масштабом для определения крупности плана принято считать фигуру стоящего человека.

Общий план — фигура человека берется во весь рост или мельче (то есть в кадре могут разместиться несколько людей во весь рост). В кадре может и не быть человека, но, если по масштабу он соответствует общему, его так и называют — общим планом. К нему относят и изображения больших пространств, заполненных людьми, широкого, открытого ландшафта и т. д. Такой план иногда называют «дальний план».

Средний план — человек или несколько людей, снятые по колено или по пояс.

Крупный план — голова человека по плечи. Все, что соответствует этому масштабу, также называется крупным планом.

Деталь — крупное, на весь экран, изображение маленьких предметов или деталей каких-либо предметов (нагрудный значок, марка, глаза, строчка в печатном тексте).



а



б



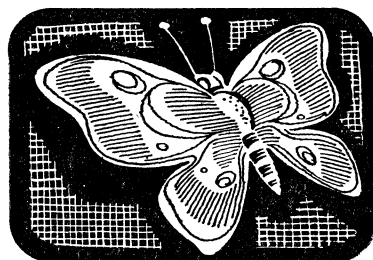
в



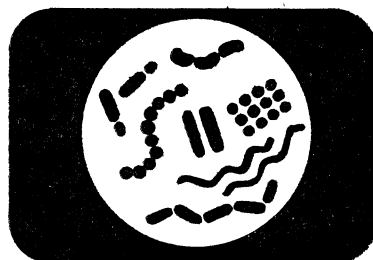
г



д



е



ж

Рис. 3. Крупность плана
а — дальний, б — общий, в — средний, г — крупный, д — деталь, е — макроплан, ж — микроплан.

Макроплан — это изображение очень мелких предметов, но таких, которые мы еще видим невооруженным глазом (насекомые, зерна, пыльца на цветке).

Микроплан — изображение объектов, снятых через сильную лупу или микроскоп (инфузории, микроорганизмы, срезы и т. д.).

Когда действующие лица расположены на различных расстояниях от съёмочной камеры, их изображения в кадре получаются разной крупности. Такие кадры как бы вмещают в себе несколько планов. Это так называемые глубинные планы (рис. 4).



Рис. 4. Глубинный план

Показ на экране общего плана почти всегда требует большего времени, чем среднего или крупного, потому что общий план обычно включает большое количество различных предметов, а их нужно успеть рассмотреть.

На среднем, а тем более на крупном плане чаще всего выделяют один-два предмета, они значительно крупнее по масштабу, рассмотреть их легче, и потому времени нужно меньше.

Но это не обязательное условие, все зависит от содержания кадра, от вашего замысла.

Длительность на экране общих планов в среднем примерно 6—8 секунд, а средних и крупных — 4—6 секунд.

Уже упоминалось о том, что крупность планов мы выбира-



А



Б

Рис. 5. Крупность плана и его содержание

ем, исходя из того, что хотим сказать этим кадром. Крупность плана диктует содержание кадра. Это нагляднее всего можно увидеть, когда только лишь изменение крупности одного и того же объекта съемки вызывает у зрителей разные впечатления.

Вот простой пример. Мужчина и женщина сидят в парке, а рядом играет в песочнице ребенок. Если снять их общим планом (рис. 5А), в кадре будет зафиксирован какой-то момент семейного отдыха. Приблизим камеру так, чтобы в кадре остались только мужчина и женщина (рис. 5Б). Этот кадр покажет двух людей, сидящих на скамье, но зритель не поймет, что это семейная пара, хотя в предыдущем случае у него не было никаких сомнений, что рядом с ребенком его родители.

Но содержание киноизображения можно изменять не только при помощи разной крупности планов.

Представьте себе, что вы сняли три таких кадра.

1. Общий план — девочка бежит с горки.

2. Средний план — девочка внимательно всматривается в нечто, находящееся внизу за кадром.

3. Крупный план (с верхней точки) — среди кучи сухих веток едва заметна маленькая тряпичная кукла (рис. 6).

А сейчас давайте ставить друг за другом эти три кадра, только в разном порядке, то есть будем выполнять один из самых важных творческих процессов в создании фильма — *монтаж*.

1. Если разместить их в порядке 1—2—3, зритель поймет, что девочка случайно нашла маленькую куклу, наверно, чужую.

2. Если смонтировать кадры в порядке 2—3—1, покажем, что девочка искала свою потерянную куклу и нашла ее.



1



2



3

Рис. 6. Зависимость содержания от последовательности кадров

3. Порядок кадров 2—1—3 покажет, что девочка напрасно искала потерянную игрушку, которая так и осталась лежать между ветками.

4. Порядок кадров 3—1—2 придает им содержание, сходное с порядком 1—3—2 и показывает, что девочка потеряла что-то, искала, но не нашла. В предыдущем примере эта мысль выявлена точнее.

5. Порядок 3—2—1 показывает, что девочка нашла куклу, но мы не знаем — свою или чужую.

Итак, одним лишь изменением порядка кадров можно, как видите, значительно изменять смысл, содержание киноизображения.

ПЕРВЫЕ СЪЕМКИ

Чаще всего первые фильмы начинающего кинолюбителя посвящены жизни семьи. И это не удивительно — такие темы близки каждому и по своему эмоциональному, личному отношению к ней, и по тому, что тему эту он знает досконально, знает условия, взаимоотношения и другие обстоятельства в семье. А это может дать (невзирая на простоту) плодотворные, действенные результаты.

Хочется сразу же предостеречь от стремления создавать «полнометражные» семейные фильмы, требующие для просмотра длительное время. Чаще всего в таких фильмах отсутствует внутренняя связь, завершенность в развитии какого-то действия, события, определенной мысли. Как правило, такие фильмы скучны, неинтересны для окружающих. И насколько интересней, легче смотреть коротенькие фильмы с логически развивающимся завершенным действием.

Загородные прогулки, экскурсии, путешествия, семейные и общие праздники, эпизоды из жизни детей и другие впечатления — все это постоянно предлагает, подсказывает кинолюбителю новые и новые сюжеты.

Почти у каждого человека есть свой «конек», характеризующий его с определенной стороны: дедушка, например, любит возиться в садике, мать интересуется историческими памятниками, сын собирает марки, дочь играет в любительском театре... И если снять несколько коротких фильмов (а не один длинный!) — по 5—10 минут, каждый из которых будет посвящен одному члену семьи, можно сохранить на будущее интересный рассказ о человеке.

Семейный фильм, как и любой другой, требует предварительной подготовки, определенного плана. Не всегда может понадобиться очень подробный, детально разработанный сценарий. Иногда достаточно бывает и коротких заметок о том,

какова основная мысль будущего фильма, из каких эпизодов он будет состоять, что и где придется снимать. А главное: каждый фильм должен отличаться от другого даже тогда, когда содержание их сходное.

Шаблон приводит к однообразию, делает фильмы скучными для зрителей, а также (что следует всегда помнить) притупляет интерес самого автора к созданию новых фильмов.

Остановимся более подробно на некоторых темах, свойственных семейным фильмам, и на их основе сделаем несколько фильмов-упражнений. Задача этих упражнений — помочь освоить простейшие элементы (технические и творческие) создания любительского фильма.

ГЕРОИ ФИЛЬМА — ВАШ РЕБЕНОК

Рождение ребенка часто становится главной причиной покупки кинокамеры и начала любительских съемок. Ребенок — центр внимания, забот и любви всей семьи, и вполне понятно желание родителей зафиксировать на киноплёнке побольше интересных моментов, связанных с их малышом. Тут и первая улыбка, и первые игрушки, и первые в жизни самостоятельные шаги... Так постепенно создается документальный «киноальбом». Его содержание, чаще всего, отдельные эпизоды: кормление ребенка, прогулки и, конечно, наиболее эффектные кадры — купание малыша.

Съемка купания — это, можно сказать, праздник для кинолюбителя. Но такие сюжеты обычно снимают, пока возраст ребенка исчисляются еще только месяцами. Но вот малышу исполнился год — и это уже, безусловно, серьезный повод для съемки первого «юбилейного» фильма.

У каждой семьи свой взгляд на то, как отмечать день рождения ребенка, со временем в каждой семье возникают свои традиции. Однако хлопоты матери по подготовке ко дню рождения типичны для любой семьи в такой ситуации. Какие-то наиболее выразительные моменты подготовки к домашнему празднику могут стать содержанием начальных эпизодов фильма.

Случается, что бабушка поздравляет ребенка по старинным обычаям, и это очень интересно.

В некоторых местностях существует, например, такая традиция: когда малышу исполняется один год, ему показывают разные предметы, разложенные на подносе — ножницы, термометр, лист бумаги, карандаш, лампочку и др. И в зависи-

мости от того, к какому предмету ребенок протянет ручонку, пытаются определить, какую профессию он выберет себе в будущем.

Один из привлекательных моментов, который нельзя пропускать, это реакция ребенка на полученный подарок, на гостей, которые приходят и т. д. Эти кадры особенно привлекательны естественностью, непосредственностью ребенка.

А сейчас предлагается сценарный пример коротенького фильма-упражнения — «Прогулка».

Он познакомит вас с одним из способов записи каждого кадра будущего фильма (то есть режиссерского или рабочего сценария), которым часто пользуются кинолюбители.

Порядок записи такой. Слева, в первом столбике ставят порядковый номер кадра. Далее идет обозначение крупности кадра. Для удобства применяют их сокращенные обозначения: общий план — *оп*, средний план — *сп*, крупный план — *кп*, деталь — *д*, панорама — *пнр*.

Далее — длительность кадра. Здесь отмечается время, необходимое для демонстрации каждого кадра на экране. Иногда указывают не длительность кадра (в секундах), а его длину (в сантиметрах, реже, в метрах). Правда, опыт показал, что это менее удобно.

Допустим, в режиссерском сценарии длина кадра определена в 30 см. Как оператору во время съемки определить, снял он 20, 30 или 50 см? По-видимому, ему перед съемкой придется перевести длину кадра в количество секунд, необходимых для съемки. Если, например, пользуются 8-миллиметровой пленкой, или 2×8 мм, то съемка кадра длиной 30 см продлится 5 секунд (при частоте 16 кадров в секунду).

А такой временной ориентир привычный для каждого, пользоваться им просто и удобно: нажав кнопку камеры, можно отсчитывать нужное количество секунд.

Но, если вам почему-то удобнее записывать не время, а длину кадра в сантиметрах — так и делайте.

Следующая графа — содержание кадра — занимает большую часть места в режиссерском сценарии.

Если фильм будет озвучен, в следующей колонке делают замечания по поводу музыки, шумового оформления, дикторского текста. Очень полезно к каждому кадру делать схематический рисунок. Конечно, никакого особого умения рисовать тут не требуется, это может быть лишь графическая схема того, что происходит в кадре. Тогда каждый кадр получит определенное зрительное выражение, и вам легко будет

учитывать крупность плана, направление движения соседних кадров, что очень важно для правильной монтажной съемки.

Рисуя кадр, вы таким образом ищете его композиционное выражение. И пусть во время съемки вы найдете для него другое решение — можно быть уверенным, что это будет дальнейшим развитием и улучшением той композиции, которую вы себе представляли.

Итак, режиссерский сценарий фильма-упражнения
«Прогулка»

1. *оп.* 8 сек. Летний солнечный день. Камера панорамирует по фасадам новых домов, по толпе людей, идущих по улице. Камера останавливается на одном из домов.



2. *оп.* 6 сек. Тот же дом ближе. Во дворе играют дети...



3. *сп.* 8 сек. На скамейках под деревьями сидят пожилые люди.



4. *оп.* 5 сек. Из дверей дома молодая женщина вывозит детскую коляску. Она выходит из кадра.



5. *оп.* 5 сек. Женщина проходит мимо сидящих на скамейке, приветливо улыбается им (выходит из кадра).



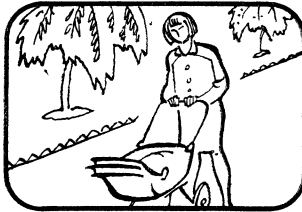
6. *сп.* 5 сек. Женщина везет коляску. (Идти с камерой несколько впереди коляски).



7. *кл.* 6 сек. Ребенок в коляске смотрит широко открытыми глазенками. (Снимать, идя рядом с коляской).



8. *сп.* 5 сек. Мать с коляской движется уже по широкому проспекту.



9. *оп.* 6 сек. Она идет вдоль улицы — *пнр.* — приближается к переходу, останавливается.



10. *сп.* 3 сек. Женщина посмотрела на...
11. *кп.* 2 сек....светофор, красный свет которого запрещает переход.
12. *оп.* 4 сек.Мимо людей, стоящих на обочине тротуара, проносятся множество автомашин.
13. *сп.* 5 сек.На фоне проносящихся мимо автомашин, женщина наклонилась к малышу, что-то поправляет в коляске.
14. *кп.* 4 сек.Ребенок смотрит на мать, улыбается...
15. *кп.* 4 сек....(С нижней точки) улыбается в ответ и мать, потом посмотрела вверх на...
16. *кп.* 3 сек....светофор.
17. *оп.* 4 сек.(Камера находится несколько сзади и сбоку от женщины). Женщина двинулась по переходу.
18. *оп.* 5 сек.*пнр.* (Камера на середине перехода). Женщина продолжает переход улицы (идет справа налево), камера следит за ней, пока она доходит до противоположного тротуара.
19. *кп.* 5 сек.Вертятся колеса коляски, почти останавливаются, перед ними высокий край тротуара. Колеса поднимаются на обочину (выходят из кадра).
20. *оп.* 7 сек.От камеры вдоль улицы уходит женщина с коляской. Камера панорамирует на кроны деревьев, растущих вдоль тротуара.
21. *сп.* 6 сек.Камера панорамирует с кроны другого дерева



(Остальные рисунки сделайте сами).

- вниз — под ним на скамейке сидит знакомая нам женщина, а перед ней коляска.
22. *оп.* 6 сек. Женщина с коляской в парке. На переднем плане дети играют в песочнице.
23. *кп.* 4 сек. Один малыш насыпает лопаткой песок в ведроце...
24. *кп.* 4 сек. ...девочка поливает из ведерца песок и лепит из него «пирог».
25. *сп.* 5 сек. *пнр.* Перед коляской какой-то мальчик на велосипеде делает замысловатые виражи.
26. *сп.* 3 сек. Женщина, улыбаясь, смотрит на маленького «фигуриста», а он...
27. *сп.* 4 сек. ...делает еще один вираж и удаляется по аллее парка.
28. *сп.* 3 сек. (Такой же, как 26). Женщина смотрит вслед велосипедисту, а потом посмотрела в коляску, где...
29. *кп.* 3 сек. ...заплакал ее ребенок.
30. *сп.* 3 сек. Мать посмотрела на ручные часы, покачала головой, мол «точно, пора и поесть».
31. *кп.* 6 сек. Продолжает плакать ребенок. Но вот в кадре рука матери, подающая ребенку бутылочку с молоком. Ребенок обеими ручками хватает ее, ловит ртом соску, начинает есть.
32. *кп.* 3 сек. Мать улыбаясь смотрит на ребенка - (с нижней точки).
33. *кп.* 6 сек. Малыш ест с удовольствием.

34. *д.* 5 сек. В бутылочке молока становится все меньше.
35. *кп.* 3 сек. Мать смотрит...
36. *д.* 3 сек. В коляске лежит пустая бутылочка...
37. *кп.* 6 сек. Ребенок спит...

Технические условия съемки «Прогулки»

Итак, весь наш фильм состоит из тридцати семи отдельных кадров, а общая длительность его демонстрации — три минуты (точнее, 173 секунды). Как видите, и в трехминутном фильме можно рассказать не так уж мало.

Снова напомним, что этот сценарный пример (и следующие) приведен не как идеальный образец для подражания, а как упражнение, которое должно ознакомить начинающего кинолюбителя, во-первых, со способом записи на бумаге будущего фильма, во-вторых, подсказать ему некоторые приемы съемки последовательного в своем развитии действия.

Уже на этом сценарном примере читатель может осознать одно из важных условий создания фильма: фильм должен состоять не из отдельных, ничем не связанных между собой кадров, а из эпизодов. Каждый эпизод является подготовкой к следующему.

Сценарий «Прогулка» состоит из трех эпизодов: первый — знакомство зрителей с местом, где живут герои нашего фильма (улица, дом, двор), а также и с самими героями (женщина и ребенок); второй эпизод — женщина с ребенком в коляске проходит по улицам города; третий эпизод — отдых и кормление ребенка в парке.

Первый эпизод состоит из 7 кадров (с 1 по 7), общая длительность его — 43 секунды. Второй эпизод — 13 кадров (с 8 по 20), его длительность — 57 секунд. Третий эпизод — 17 кадров (с 21 по 37), длительность — 73 секунды.

Итак, в нашем примере объем эпизодов постепенно увеличивался от первого к последнему. Но это не правило на все случаи. Речь идет о том, чтобы вы с самого начала привыкали представлять себе эпизоды, из которых будет состоять фильм, их взаимосвязь. А уже только после этого обдумывали детально каждый кадр.

Желательно, чтобы уже в самых первых своих фильмах вы стремились находить интересные переходы от одного эпизода к другому, чтобы переходы эти были плавными и понятными зрителям.

В нашей «Прогулке» первый эпизод заканчивается крупным планом ребенка в коляске (кадр 7). Представьте себе, что этого кадра нет в фильме — смонтируются ли тогда соседние кадры 6 и 8?

В кадре 6 мы видим женщину, везущую коляску во дворе своего дома, а в кадре 8 она уже на широком городском проспекте. Если бы не было кадра 7, то у зрителей создалось бы неприятное впечатление, будто женщина с коляской каким-то чудом «перенеслась» со двора своего дома на проспект. Это впечатление еще более усилится таким обстоятельством. Посмотрите на кадры 6 и 8 — какой они крупности? Оба — средние планы. И в том, и в другом фигура женщины почти одинаковой величины и снята с того же направления. При соединении таких кадров ощущается неприятный зрительный толчок.

Запомните: нельзя соединять (монтировать) кадры, в которых главный объект снят одинаково по крупности плана и с того же направления. И вот тут чудесной «палочкой-выручалочкой» является крупный план (или деталь), который ограничивает поле зрения зрителей какой-то частью объекта. В нашем примере это кадр 7 — крупный план ребенка в коляске.

И действительно, внимание зрителя переключено на локальное изображение, замкнутое в маленьком пространстве. А уже после такого отвлечения внимания зрителей можно дальше смело ставить кадр женщины с коляской (8), снятый в любом другом месте.

Таким образом, спокойным, плавным будет не только переход от кадра к кадру, но и от эпизода к эпизоду.

А как осуществлен в нашем сценарии переход от второго эпизода к третьему? Надо было как-то перейти от городских улиц внутрь парка. Одно из возможных решений этого задания такое: в последнем кадре второго эпизода (кадр 20) камера сначала фиксирует женщину с коляской, которая удаляется, а затем камера панорамирует на кроны деревьев, растущих на улице. А следующий кадр (21) — первый в новом эпизоде — начинается с крон деревьев, находящихся уже в парке.

Потом камера панорамирует вниз и показывает знакомую нам женщину, сидящую на скамье под деревом. Зрители понимают, что прошло какое-то время и женщина успела оказаться в другом месте. Последующий общий план (кадр 22) уточняет, где именно находится женщина с коляской — в парке.

Так с помощью перехода на изображении идентичных или сходных по форме объектов (в нашем примере — кроны деревьев) мы плавно связали два эпизода и «перенесли» наших героев в совсем другое окружение. Но и это не все.

Попробуйте мысленно «отрезать» в кадре 20 панораму на дерево, а в кадре 21 панораму с дерева вниз. В первом — останется удаляющаяся от камеры фигура женщины с коляской, а во втором — увидим эту женщину сидящей на скамье.

Ощущаете, какой уже силы тут зрительный толчок?

Только что мы видели идущую женщину и сразу же — она сидит!..

Немного о технике съемки «Прогулки»

Если ваша камера снабжена только одним объективом, вам придется, для съемки общих, средних и крупных планов, приближаться и удаляться от объекта съемки. Таких перемещений с места на место будет меньше, если в вашей камере, кроме основного объектива, есть еще короткофокусная и длиннофокусная насадки (это, например, камеры «Экран-3», «Экран-4», «Нева», «Кварц», «Кварц-2») или если ваша камера снабжена объективом с переменным фокусным расстоянием, так называемым трансфокатором (как, например, в 8-миллиметровых камерах «Кварц-5», «Лантан», «Лада» и др.).

Чаще всего кинолюбители снимают с рук. Этому способствует сама съемочная камера — она небольшая по размерам, легкая, да и возиться со штативом не всегда удобно. Но все-таки изображение лучше, если снимать камерой, укрепленной на штативе. Особенно это относится к съемкам длиннофокусной оптикой. Поэтому чтобы изображение не дрожало на экране, было устойчивым (а значит и более резким), снимайте со штатива при малейшей возможности.

Рис. 7 показывает основное положение оператора во время съемки с рук. Для большей устойчивости ноги слегка расставлены. Ладонь левой руки лежит на камере сверху так, чтобы к руке можно было прижаться лбом. Правая рука держит рукоятку камеры без излишнего напряжения, иначе это приведет к дрожанию руки и камеры. Локоть правой руки опирается на грудь. Перед началом съемки вдохните воздух и задержите его на время работы камеры. Со временем вы уже сможете не прерывать дыхания и во время съемки.

Следите, чтобы камера не перекашивалась, иначе на экране здания будут «падать», линия горизонта перестанет быть горизонтальной.

Каждую панораму начинайте и заканчивайте небольшой статикой (секунды на 1,5—2); во время монтажа эта статическая часть кадра может оказаться ненужной, ее легко отрезать. Конечно, если несколько кадров-панорам следуют один за другим, статика между ними может только помешать единому ритму движения.

Если после панорамы нужно перейти к статическому кадру, такой переход будет более плавным, незаметным, когда в конце кадра с панорамой будет небольшая статика.

Придерживайтесь единого направления движения панорам в соседних кадрах, а также движения главного объекта съемки.

Обратите внимание, например, на кадры 4, 5, 6 (в «Прогулке»), а также 17, 18, 19, 20 — в них всюду необходимо сохранить направление движения женщины с коляской (например, с правого края кадра к левому). Это создаст впечатление непрерывного движения в одном направлении. И если бы фильм заканчивался кадрами возвращения женщины с ребенком домой, вполне естественным (и понятным зрителям) было бы направление их движения в обратную сторону, то есть слева направо.

К кадрам 6 и 7 есть такое примечание, взятое в скобки: «идти с камерой»... Возможно, эта задача будет несколько сложной для начинающего, но попробуйте. Здесь очень важно идти плавно, чтобы камера не тряслась во время съемки. Для лучшей амортизации идти нужно на полусогнутых ногах. Кроме того, изображение будет более устойчивым, если снимать короткофокусной оптикой (для 8-миллиметровой камеры это значит, что фокусное расстояние объектива равно, примерно, 6—8 миллиметрам).

Что же касается определения нужной диафрагмы, то лучшим помощником здесь будет фотоэлектрический экспонометр (например «Ленинград»). Некоторые кинокамеры снабжены встроенным экспонометром, и тогда определение нужной диафрагмы производится простым совмещением стрелочки с



Рис. 7. Положение оператора во время съемки с рук

вырезом, которые видны в визире камеры. Это так называемые полуавтоматические камеры. Есть любительские кинокамеры, где выбор и установка необходимой диафрагмы производится автоматически.

«В ДОБРЫЙ ПУТЬ!»

Любительский кинофильм с таким названием получил золотую медаль и диплом I степени на фестивале Прибалтийских республик. Автор фильма — П. Раудар из г. Кохтла-Ярве, Эстонская ССР, время демонстрации фильма 5 минут.

Герою фильма, мальчику лет трех-четырех, надоели собственные игрушки — и вот в его руках уже гитара. Немного побренчав на ней, мальчик отбрасывает ее и принимается за аккордеон. Он пытается растянуть меха то с одной, то с другой стороны, но это оказывается слишком тяжелой работой — и утомленный малыш садится немного отдохнуть на аккордеон, лежащий на полу.

В поле зрения мальчика попадает кошка. Он гонится за ней и как-то оказывается возле аквариума. Внимание малыша переключается на рыбок, но, к сожалению, его бурная жажда деятельности заканчивается печально: разбитый аквариум лежит на полу, вода растеклась по всей комнате.

Дальнейшие приключения мальчика в том же духе: он открывает шкаф, вынимает кинокамеру, вытягивает из нее всю пленку, обматывается ею, опрокидывает украшенную игрушками новогоднюю елку, весь перемазывается шоколадными конфетами — и вдруг малыш замечает нечто такое, от чего глаза его загораются радостными огоньками, как у заправского охотника — оказывается, он увидел в открытых дверцах серванта великолепный обеденный сервиз на двенадцать персон!..

Этот фильм на всех просмотрах вызывал неизменные аплодисменты и веселый смех зрителей. В маленьком герое уже угадывались некоторые черты характера — жажда деятельности, настойчивость.

Вот почему этот типично семейный фильм оказался интересным не только для узкого круга родственников, но и для всех, кто его смотрел.

Еще пример. Уже совсем коротенький фильм (сто секунд!) харьковского кинолюбителя М. Жебракова «С добрым утром!» показывает, как маленький мальчик впервые в жизни пыта-

ется без помощи взрослых самостоятельно надеть майку-безрукавку. После многочисленных отчаянных попыток, малыш, в конце концов, совсем запутывается в майке, как рыбка в сетях. Вот и все. Но снято это с такой наблюдательностью, изобретательностью и юмором, что перед нами не просто бытовая сцена, способная умилить только родителей, а миниатюрная новелла о настойчивом маленьком человечке.

ВСЛЕД ЗА ЛЮМЬЕРОМ

Содержанием одного из первых фильмов, снятых изобретателем кино Луи Люмьером, было кормление младенца. Весь «фильм» состоял из одного кадра: снятые средним планом мать и отец, сидя за столом, кормят своего малыша. Используем этот привлекательный сюжет и мы, но снимем его не одним кадром с одной точки, а серией кадров разной крупности и с разных точек.

В отличие от люмьеровского «Кормления», снятого в солнечный день во дворе, мы будем снимать в комнате с электроподсветкой. Это будет наш первый фильм, снятый в интерьере. А поэтому сначала немного об этом виде киносъемок.

Снимать в интерьере сложнее, чем на натуре. Но есть тут и свои преимущества: «постоянство погоды» и возможность руководить освещением по своему желанию. Сюжет этот можно снять и днем, и вечером (электроподсветка понадобится и в том и в другом случае). Но, пожалуй, именно для этого сюжета больше подойдет съемка днем — яркие прямоугольники окон, веселые солнечные пятна на стенах, мебели создадут радостную, приятную атмосферу.

Основное задание этого упражнения — овладение приемами использования двух-трех осветительных приборов.

Чтобы этот коротенький фильм имел законченный вид, необходимо снабдить его *титрами* — вступительными и заключительным.

Вступительные — это название фильма, его авторы, дата съемки; заключительный — слово «конец» или же «конец фильма».

Нужно с самого начала кинолюбительского пути привыкать заканчивать фильм во всех его компонентах — это придает работе законченный вид.

Итак, после заглавного титра (например, «Время обеда», название фильму вы дадите сами) идут такие кадры.

1. *оп.* 6 сек. Общий вид комнаты.

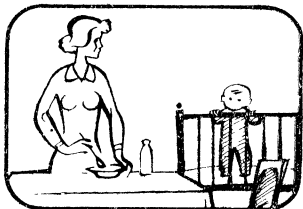
День.

На первом плане мать готовит на столе еду для своего малыша, который (в глубине комнаты) стоит в своей кроватке.

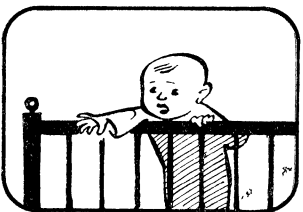
(Технические указания по освещению каждого кадра даны в конце этого сценария).



2. *сп.* 5 сек. Мать продолжает готовить еду, посмотрела через плечо на ребенка.



3. *кл.* 5 сек. Малыш в кроватке протягивает ручки к матери.



4. *кл.* 4 сек. Мать повернула голову к ребенку, приговаривая успокаивающие слова. (Например, «сейчас, маленький, сейчас...»). И хотя наш фильм немой и слов не слышно, зрители догадаются, что ребенка пора кормить.



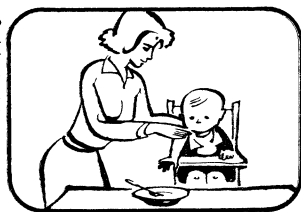
5. *кл.* 3 сек. Руки матери готовят еду.



6. *сп.* 4 сек. Ребенок в кроватке.
В кадр входит мать, берет
малыша на руки, выходит
из кадра.



7. *оп.* 8 сек. (Такой, как кадр 1). Мать
направляется от кроватки
к столу, усаживает малы-
ша на высокий детский
стульчик, садится рядом.



8. *сп.* 8 сек. Мать начинает кормить
ребенка.

9. *кп.* 10 сек. Ребенок ест.

10. *д.* 3 сек. Мать ложечкой набирает
еду, рука выходит из кад-
ра.

11. *кп.* 8 сек. Ребенок ест, глядя на пол.
В кадр входит рука мате-
ри и ищет ротик ребенка.

12. *кп.* 4 сек. (С верхней точки). На по-
лу сидит котенок и смот-
рит вверх на ребенка.

13. *кп.* 3 сек. Мать замечает, на кого
смотрит ребенок, встает
(выходит из кадра...)

14. *сп.* 6 сек. *пнр.* Руки матери берут
котенка и сажают его на
табуретку. Рядом с ним
мать ставит мисочку с мо-
локом. Котенок начинает
лакать.

15. *кп.* 4 сек. Ребенок смотрит на ко-
тенка, смеется.

16. *кп.* 4 сек. Котенок ест.



17. *кп.* 10 сек. Ест малыш — теперь он уже сам держит в руке ложку (тут могут быть интересные кадры, как малыш, возможно, впервые в жизни орудует ложкой и что из этого получается).
18. *сп.* 6 сек. Улыбаясь, смотрит на ребенка мать.
19. *кп.* 4 сек. Котенок уже поел и вытирает лапкой мордочку...
- 20 *кп.* 10 сек....и малыш уже поел и размазывает рукой по своему лицу кашу.
21. Титр. Конеч.

Прежде, чем давать подробные технические указания к съемке задания «Время обеда», расскажем немного *об основах киноосвещения*.

При площади комнаты, где происходит съемка, 18—20 кв. м вполне достаточно 3—4 перекальных фотоламп по 500 и 275 вт. Все лампы должны быть в рефлекторах. Этого освещения достаточно даже при съемках на кинопленку средней чувствительности, например, 45 ед. ГОСТ.

Вот несколько простых схем освещения.

На схеме 1 (рис. 8) использовано две лампы по 500 вт.

Лампа А — основной источник, создающий на объекте съемки светотеневой рисунок. Она расположена несколько сбоку от кинокамеры так, чтобы на лице человека, которого снимают, образовалась небольшая тень. При удалении осветительного прибора еще больше от камеры в сторону, половина лица станет темной.

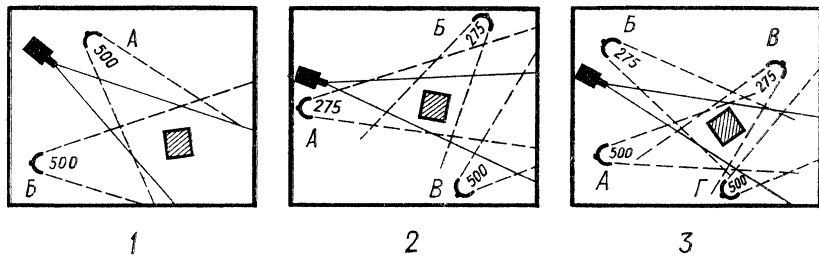


Рис. 8. Схемы освещения в небольшом помещении

Второй осветительный прибор (Б) направлен на фоновые предметы и стену. Его можно немного повернуть влево, тогда он слегка захватит и теневую сторону объекта. Если фоновая стенка совсем белая, отодвиньте осветительный прибор Б подальше от стенки, иначе она получится на экране слишком ярким пятном.

Если стенка покрыта темными обоями или темной краской, прибор Б может стоять ближе. Опыт поможет вам со временем легко ориентироваться в правильном соотношении освещения переднего плана (лица человека) и фона.

На схеме 2 (рис. 8) использовано 3 осветительных прибора. Основной здесь — прибор А — стоит рядом с камерой, создавая бестеневое освещение на объекте (для этого прибор А должен находиться как можно ближе к кинокамере, сбоку от нее или над ней).

Чтобы придать изображению больше пластичности и объема, устанавливают второй осветительный прибор (Б) сбоку и немного сзади «актера», чтобы на лице и фигуре появилась яркая тонкая полоска света. Фон освещают третьим прибором — В.

На схеме 3 использовано четыре источника освещения, которыми уже можно создать объемный, пластичный светотеневой рисунок.

А — главный или, как его называют, *рисующий* свет.

Б — *заполняющий* свет, который смягчит, сделает более светлыми тени на объекте, образовавшиеся от освещения прибором А. Заполняющий свет нужно ставить как можно ближе к камере — сбоку или над ней, тогда он не создаст дополнительных, ненужных теней на объекте.

В — *моделирующий* свет, создающий тонкие блики света с теневой или освещенной стороны объекта (в нашем случае — с теневой). Вместо фотолампы в рефлекторе для моделирующего света можно использовать диапроектор (например, «Свет», «Этюд»), дающий яркий направленный световой поток.

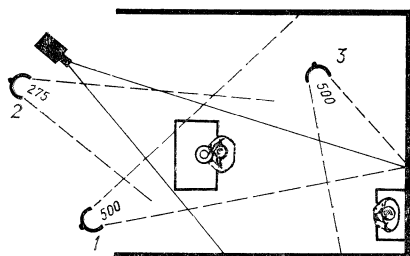
Г — *фоновый* свет.

Следите, чтобы свет от ламп не попадал в объектив камеры, иначе изображение может быть испорчено.

Пользуясь лишь этими тремя схемами освещения, вы можете производить разнообразные съемки в помещении.

А теперь некоторые технические указания к съемке упражнения по сценарию «Время обеда».

Кадр 1. Схема установки трех осветительных приборов, как на схеме А. Расстояние от осветителя 1 до матери



А

При чувствительности пленки 45 ед. ГОСТ и частоте съемки 16 кадров в секунду диафрагма будет, примерно, 2,8 (более точно определить нужную диафрагму можно с помощью экспонометра или пробы).

Кадр 2. Та же схема освещения, что и в предыдущем кадре, только кинокамера установлена ближе к матери (или объектив смещен на более длиннофокусный).

Кадр 3. Фоновый осветительный прибор остается на месте, а осветитель 1 устанавливается рядом с камерой на расстоянии двух метров от ребенка. Диафрагма — 2,8. (Схема Б).

Кадры 4, 5. Схема освещения такая же, как в кадре 2, но камера находится ближе к женщине.

Чтобы не переставлять осветительные приборы, можно снять последовательно кадры 1, 2, 4 и 5. А потом при монтаже вставить кадр 3 на свое место.

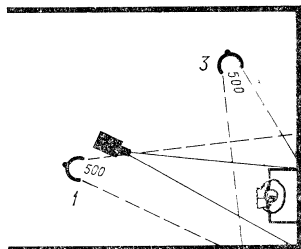
Кадр 6. Освещение, как в кадре 3.

Кадры 7—11. Освещение, как в кадре 1.

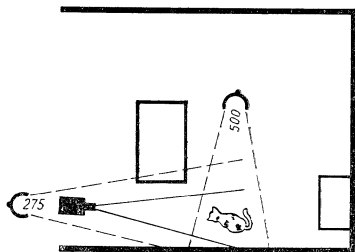
Кадр. 12. Схема освещения — (В).

приблизительно 2 м; от осветителя 2 (заполняющий свет) до матери приблизительно 2,5 м; от осветителя 3 (фоновый свет) до ребенка в глубине комнаты и фоновой стены — 3 м.

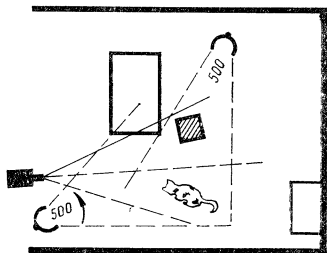
В осветительном приборе 1 — лампа 500 ватт, в приборе 2 — 275, в приборе 3 — 500.



Б



В



Г

Кадр 13. Как в кадре 1.

Кадр 14. Схема освещения — (Г).

Кадры 15—18, 20. Как в кадре 1.

Кадры 16, 19. Как в кадре 14.

Вы, наверно, заметили, что двумя осветительными приборами мы пользовались, когда объект съемки находился близко от стены — в таких случаях часто можно обойтись без специального фонового источника освещения: его роль выполняют приборы рисующего и заполняющего света (кадры 3, 6, 12, 14, 16, 19).

Но, когда между главным объектом съемки и фоном значительное расстояние, необходимо использовать третий осветитель — фоновой (кадры 1, 2, 4, 5, 7, 11, 13, 15—18, 20).

ИГРУШКИ

Ребенок подрастает, расширяется круг его интересов и увлечений. Но среди всего, что окружает ребенка, с чем ему приходится сталкиваться, совершенно особое, исключительное значение имеет детская игра, игрушки.

Игра и действительность настолько переплетаются в детской фантазии, что иногда меняются местами: ребенок играет не только с паровозиком или куклой, но и с ложкой и тарелкой во время еды. Для взрослых игрушка — это имитация, миниатюризация действительных, существующих объектов, а для малыша игрушка, игра — это сама действительность.

У кинолюбителя нередко возникает желание придать детской игре большую осмысленность, но в этом намерении подчас кроется опасность того, что автор фильма придаст ходу детской игры определенный смысл в соответствии со своими представлениями, а не представлениями ребенка.

Например, обыкновенный мячик может стать в детском воображении колесом автомобиля, поезда, головой куклы — все зависит от настроения и фантазии ребенка.

Если бы мы в своем фильме показали, что трехлетний малыш во время игры с мячиком представляет, что это батискаф или искусственный спутник Земли, мы бы навязали ему свои собственные представления, еще не свойственные ребенку такого возраста.

Наш фильм не должен выходить за границы мира, доступного и свойственного ребенку. Вот пример, показывающий, как ребенок по-своему воспринимает окружающий мир.

Вы купили ребенку электропоезд. Сколько радости принес

малышу этот подарок! Он не перестает играть с ним, а когда мать пытается уложить мальчика в постель, он не может оставить игрушку, пока не спрячет ее сам. Но как!

С чрезвычайной осторожностью прячет ее в коробку, потом снова возвращается к ней, открывает, смотрит, не уехал ли поезд. Нет, стоит на месте. Закрывает крышку, отходит на несколько шагов, машет поезду рукой на прощанье.

Но потом что-то вспоминает, подбегает к коробке, вынимает поезд, кладет на дно свой носовой платочек и укладывает поезд «на бочок». Конечно, на бочок — разве можно спать, стоя на колесах!..

Игрушка в руках ребенка — это не просто неживой предмет, а его партнер в игре, и таким он должен остаться в фильме.

Разве вы не слышали от дочки, что ее кукла не хочет спать, хочет гулять, купаться? Мы бываем свидетелями того, как ребенок хвалит или отчитывает свою куклу...

Таким образом, если мы решили показать и раскрыть мир детской игры, необходимо воспринимать игрушки, как партнеров наших детей, как участников действия.

И когда девочка смотрит на куклу, то и кукла «смотрит» на девочку. И когда мальчик смотрит на свою лошадку, то и лошадка «смотрит» на мальчика.

Вот почему во время съемки и монтажа необходимо пользоваться изменением точек зрения: что видит ребенок и что «видит» игрушка, чтобы иметь возможность выявить отношение одного к другому.

Сами по себе объекты съемки — дети, игрушки — уже обуславливают использование в таких фильмах в основном крупных планов.

Часто можно услышать, что лучшие актеры — дети, они всегда играют самих себя. И действительно, у детей, особенно младшего возраста, можно не бояться неестественного поведения. Правда, при ярком свете фотоламп и в присутствии кинокамеры дети часто теряют свою естественность: кто в таких условиях захочет играть? Но нам ничего другого не остается, как начать самим играть с малышом, и именно под ярким светом ламп. Конечно, затем с ребенком поиграет кто-нибудь другой, а мы будем нацелу у кинокамеры. Терпение, спокойствие — вот главные условия успеха при работе с детьми.

Если необходимо добиться от ребенка какого-то определенного действия, например, чтобы он прибежал, убежал, сел за стол, рассмеялся и т. д., никогда не пытайтесь принуждать

ребенка делать это. Тут много зависит от вашей выдумки, а кроме того, нужен помощник. Он поможет осуществлять, так сказать, режиссуру вне поля зрения камеры. Или, проще говоря, если нужно, чтобы ребенок улыбнулся, помощник рассмешит ребенка. Повертит над головой любимой игрушкой ребенка, чтобы на лице малыша появилось выражение заинтересованности, удивления, нужного по ходу фильма.

Значительно проще достичь успеха при съемке, когда, кроме ребенка, в кадре есть кто-то из взрослых. Во время игры с малышом он может, как бы невзначай, влиять на ход игры, на поведение ребенка, в нужном для фильма направлении.

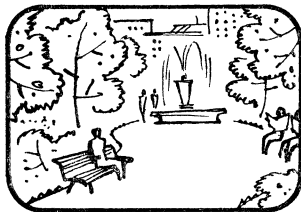
Нелегко отобразить в фильме хоть маленькую частичку жизни ребенка, его маленького мира. И если нам удастся хоть немного раскрыть простую и по-своему сложную детскую душу, показать зарождение человеческого характера, личности — значит мы достигли многого.

После приобретения некоторого опыта в съемках детей, попробуйте снять маленький фильм, взяв за основу изложенную ранее ситуацию с малышом, который уложил спать «на бочок» свой электропоезд. Тут придется подумать и поработать, чтобы без слов, без титров зрителям был ясен весь ход мыслей и чувств ребенка.

Но это вы сделаете позже. А пока предлагается более простое задание.

1. Титр. 4 сек. «Трепещите, гроттмейстеры!»

2. *оп.* 6 сек. Солнечный день. Городской скверик.



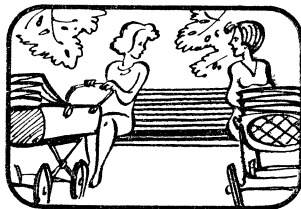
3. *оп.* 5 сек. На скамьях в тени деревьев сидят отдыхающие, но их почти не видно за развернутыми газетами, которые они читают.



4. *оп.* 3 сек. Два-три читателя газет.



5. *оп.* 5 сек. Две молодые матери с колясками (сидят или проходят по дорожке сквера).



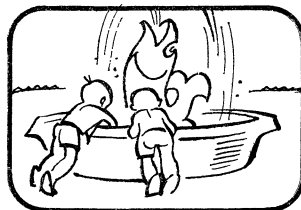
6. *сп.* 5 сек. В песочнице играют малыши.



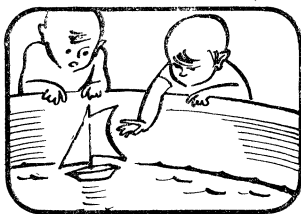
7. *оп.* 4 сек. Девочка лопаткой насыпает в ведро песок.



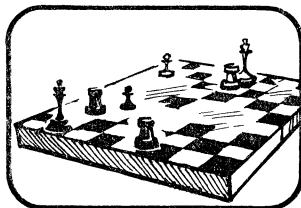
8. *оп.* 5 сек. Дети вокруг небольшого фонтана.



9. *кп.* 7 сек. Дети пускают в бассейне фонтана кораблики.



10. *кп.* 3 сек. Шахматная доска. В кадр входит рука, передвигает фигуру.



11. *сп.* 5 сек. Склонились над доской двое мужчин.



12. *оп.* 4 сек. Их окружают болельщики.
13. *сп.* 3 сек. Делает ход один из игроков.
14. *сп.* 4 сек. Внимательно наблюдают болельщики (снять с нижней точки).
15. *кп.* 5 сек. Не отрываясь смотрит на шахматную доску мальчик лет пяти-шести — он здесь один малыш среди взрослых.
16. *кп.* 2 сек. Рука левого игрока передвигает фигуру.
17. *кп.* 3 сек. Мальчик внимательно смотрит.

18. *кп.* 2 сек. Рука правого игрока делает ход пешкой.
19. *кп.* 3 сек. Мальчик смотрит.
20. *кп.* 2 сек. Рука левого игрока делает ход, снимает фигуру соперника.
21. *кп.* 2 сек. Мальчик смотрит.
22. *кп.* 3 сек. Шахматная доска с немелко расставленными фигурами. В кадр входит маленькая рука и передвигает фигуру.
23. *сп.* 5 сек. Склонился над доской знакомый нам мальчик. Он у себя дома, и сам с собой «играет в шахматы».
24. *кп.* 7 сек. Лицо мальчика — он, подражая взрослым шахматистам в скверике, сосредоточенно «обдумывает» следующий ход.
25. *кп.* 6 сек. Белой пешкой сбивает белого же коня — снимает его с доски, вторым ходом той же пешкой сбивает белого короля...
26. *кп.* 8 сек. Задумчивое лицо «шахматиста».
27. *кп.* 5 сек. На шахматной доске все меньше фигур — рука мальчика берет черного коня и, перескочив все поле, сбивает пешку — та летит на стол.
28. *кп.* 5 сек. Рядом с доской, на столе куча шахматных фигур. Сюда летит еще одна... еще... еще...
29. *кп.* 3 сек. Наконец, доска уже совсем освобождена от шахмат.

30. *кп.* 5 сек. На лице мальчика радость — выиграл!
31. *кп.* 8 сек. На опустевшую доску рука мальчика начинает расставлять шахматы для новой партии — и опять по принципу: куда хочу, туда ставлю...
32. *сп.* 10 сек. Мальчик продолжает расставлять шахматные фигуры...
- Затемнение.
33. Титр. «Конец»
- Затемнение.

Технические указания к съемке фильма-упражнения
«Трепещите, гроссмейстеры!...»

Вы, должно быть, заметили, что этот маленький сценарий отличается от наших предыдущих упражнений наличием в нем и натурного эпизода (в скверике), и эпизода в помещении (мальчик дома играет в шахматы).

После выполнения предыдущих заданий вы уже не ощутите особой сложности (с технической стороны) при съемке этого коротенького, менее трех минут демонстрации, фильма.

Во время съемки шахматистов в скверике вы вспомните свой опыт съемок в парке, приобретенный на первом фильме «Прогулка». А схемы освещения двумя-тремя лампами, освоенные вами при съемке упражнения («Время обеда»), вполне пригодны и для эпизода в квартире юного шахматиста.

Напомним лишь, что если стол, за которым сидит мальчик, стоит близко к стене — можно обойтись всего двумя осветительными приборами (рис. 9). Если же стол стоит посреди комнаты, понадобится и третий осветитель для фона (рис. 10).

Такое размещение двух и трех осветительных приборов является основной схемой, которую в дальнейшем вы будете усложнять и обогащать еще другими осветителями. Но пока нужно попрактиковаться и хорошо усвоить именно эти, основные схемы освещения — они очень просты и соответствуют природному, обычному для нас освещению.

В конце нашего сценария стоит слово «затемнение». Что это такое, и как его сделать?

Должно быть, вы обратили внимание на то, что любой профессиональный фильм начинается с того, что его первый кадр появляется не сразу, а будто из темноты («высветление»),

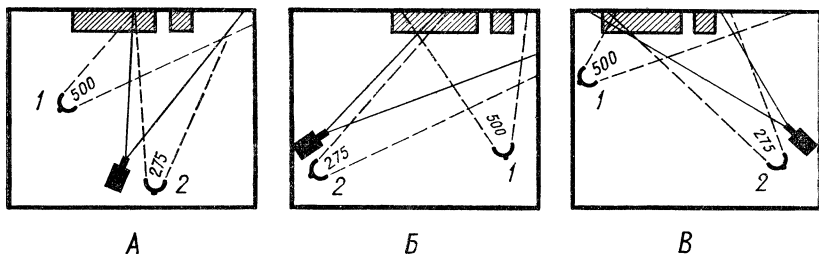


Рис. 9. Варианты точек съемки и схем освещения к фильму-упражнению «Трепещите,grossмейстеры!»...

а последний кадр фильма в конце становится постепенно все более темным, заканчиваясь полной чернотой («затемнение»).

Затемнения и высветления, кроме того, помогают создавать между эпизодами временной промежуток. В нужных случаях затемнение создает ощущение незавершенности, незавершенности действия, иногда

умышленной недосказанности, то есть выполняет роль тех трех точек, которыми иногда заканчивают написанную фразу.

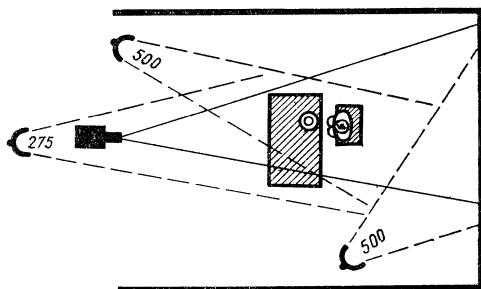


Рис. 10. Использование трех осветительных приборов (основная схема)

В нашем примере с мальчиком, который начинает «новую партию» в шахматы как раз такой случай — это и конец фильма, и в то же время намек на то, что подобных «партий» у мальчика будет еще немало.

Затемнения и высветления в любительской практике легче всего получить путем закрытия и открытия диафрагмы во время съемки: затемнение — закрывать диафрагму (например, от значения диафрагмы 2,8 до конца, то есть до диафрагмы 16 или 22), высветление — открывать диафрагму до необходимого значения для съемки данного кадра. (например, открывать диафрагму от 22 до 4).

В нашем примере финальный кадр (32) — средний план

мальчика — диафрагма будет приблизительно 2,8. Значит, в конце этого кадра нужно медленно, в течение трех-четырех секунд, закрывать диафрагму до конца.

Может возникнуть естественный вопрос: почему же мы не начали наш фильм высветлением?

А дело вот в чем. Первый кадр фильма — общий план скверика в солнечный день — будет снят, вероятно, при диафрагме 8. Как вы уже знаете, для создания высветления нужно в начале максимально уменьшить действующее отверстие объектива (для большинства любительских кинокамер значение диафрагмы будет 16). Затем, после нажатия пусковой кнопки мы медленно откроем диафрагму до нужного деления 8. Таким образом, изменив диафрагму с 16 до 8, мы увеличили количество света, прошедшего сквозь объектив на пленку, в 4 раза.

Это легко понять, вспомнив шкалу диафрагм на объективе камеры. Она может быть, например, такой: 1,9; 2,8; 4; 5,6; 8; 11; 16.

Как известно, все соседние деления отличаются друг от друга двукратным изменением экспозиции. Это значит, что между диафрагмами 8 и 16 изменение количества света, попавшего на кинопленку, будет равно 4 (между 8 и 11 — двукратное, и между 11 и 16 также двукратное). Но светочувствительная пленка обладает способностью несколько сглаживать небольшие отклонения от оптимальной экспозиции (это называют «широтой пленки»).

Поэтому всего лишь четырехкратное изменение экспозиции будет недостаточно эффективным для создания полноценного высветления (или затемнения).

А вот в финальном кадре, снятом в помещении, затемнение получится хорошим — здесь диапазон изменения диафрагм велик — от 2,8 до 16, то есть к концу затемнения количество света, падающего на пленку уменьшится в 32 раза, а этого вполне достаточно для создания нужного эффекта.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

1 раздел

ЧТО И КАК СНИМАТЬ?

После некоторого опыта — творческого и технического, который вы приобрели, выполняя задания и упражнения части первой этой книги, поднимемся на одну ступеньку выше.

Как известно, основная «продукция» кинолюбителей — это фильмы документальные, репортажные. Вот почему обратимся, главным образом, к этой, наиболее широкой и доступной области кинолюбительского творчества.

Семья

...На экране — известные сооружения и улицы Одессы. Титр «Наследство». А потом длительные крупные планы рук пожилого человека, которые выбирают из массы тонких электропроводов нужную пару и соединяют их миниатюрным паяльником.

С экрана звучат слова: «Это мой отец...» А далее с теплой сыновней любовью рассказывается об одном из рабочих завода, который еще в годы Великой Отечественной войны лишился зрения во время тушения пожара в цеху своего завода. Но кадровый рабочий не перестал трудиться. Более того, освоив новые тонкие операции, он, наощупь, с помощью различных приспособлений, сконструированных им самим, справлялся с работой не хуже многих зрячих.

Сын понял это, когда стал работать на заводе рядом с отцом. И как-то особенно значительно звучат в финале фильма слова песни:

И нельзя сыновьям отставать
хоть на самую малость,
Потому что у них
подрастают свои сыновья.

Фильм снят сыном героя фильма, одесским кинолюбителем И. Рыженко в содружестве с Т. Моржановым и Р. Откаленко.

И не удивительно, что фильм «Наследство» получил I премию на Всесоюзном фестивале любительских фильмов 1974 года.

Этот фильм — яркий пример того, как рассказ об одном из членов семьи (семейный фильм!) получил многочисленную аудиторию («Наследство» было показано также по телевидению), вызвал теплые отзывы самых различных категорий зрителей.

Тут уместно вспомнить задуманный Яном Снегулой (о нем говорилось в начале книги), тоже семейный фильм, который по важности выводов выходит далеко за круг интересов одной семьи.

Приведенные выше примеры не означают, что о семье, ее членах нужно рассказывать только на такой высокой, даже драматической ноте, как, скажем, в «Наследстве».

Это могут быть и коротенькие фильмы-зарисовки, показывающие определенные свойства характера, привычки, пристрастия отдельных членов семьи. А манера рассказа — дружелюбно-шутливая — напрашивается сама собой.

Это может быть и серьезный рассказ о какой-то интересной работе, выполняемой героем фильма. Например, как в фильме «Памятные эстампы» известных киевских кинолюбителей, супругов В. Ф. и Е. К. Малаковых о работе их сына, украинского художника-графика Г. В. Малакова над серией эстампов, посвященных В. И. Ленину.

Тут очень уместно использованы кадры, снятые художником во время его туристической поездки по Франции. Кадры парижских улиц чередуются с эскизами художника, изображающими В. И. Ленина у стены Пер-Лашез, на аэродроме Жювизи, у лавок букинистов на Монмартре.

И зрители понимают, какая кропотливая работа была проведена художником для достижения в эстампах той выразительности, которой они отличаются.

Интересным для зрителей этого фильма был также и показ самого процесса, техники создания гравюры — ведь мало кому приходилось это видеть. Здесь важно подчеркнуть: зрителям всегда интересно то, чего они или совсем не знают, или знают очень мало.

Отсюда вывод, который должен стать решающим во время выбора вами темы, материала, объектов для будущего фильма: не повторяйте того, что вы уже видели в других фильмах, не копируйте их, стремясь рассказать о том же самом, теми же словами.

ВАШИ ДРУЗЬЯ И ЗНАКОМЫЕ



Нередко кинолюбители пытаются охватить в своем коротеньком фильме несколько тем, тогда как каждая из них может стать основой отдельного, самостоятельного фильма.

Одна из распространенных ошибок кинолюбителей — стремление сделать свой фильм как можно более похожим на профессиональный — и по теме, и по способу ее выражения. В результате такие любительские фильмы не поражают зрителей свежестью, оригинальностью мысли, они несут на себе отпечаток чего-то вторичного.

И именно тогда, когда автор любительского фильма находит свою тему, свой способ ее раскрытия и донесения до зрителей, рождается настоящий любительский фильм. И чем точнее определена тема, чем более ограничивает себя автор количеством объектов съемки и действующих лиц, тем больше шансов у автора справиться со своей задачей.

Из прочитанной части книги вы могли понять, что существуют темы, хозяевами которых почти бесконкурентно (со стороны профессионалов) могут быть кинолюбители.

И действительно, профессиональная киностудия может и не заинтересоваться тем, как вы со своей семьей провели летний отдых, а между тем фильм, снятый вами на эту тему, может получиться интересным и поучительным для многих зрителей; жизнь вашего домашнего ежика вряд ли станет одним из сюжетов телепередачи «В мире животных», но это благодарная тема для любительского фильма, да еще с таким «фотогеничным» героем.

А разве плоха идея рассказать об интересных делах и увлечениях кого-то из ваших приятелей?

Причем, сама манера рассказа может быть и серьезной,

и дружелюбно-юмористической. Например, если ваш приятель из той категории автолюбителей, которые на вопрос «как живешь?» отвечают: «Да вот опять мотор перегревается... клапаны стучат...» — тут и раздумывать нечего — сам собой напрашивается маленький фильм-шутка об автофанатике.

Если ваш знакомый коллекционирует какие-то определенные предметы, вещи, его рассказ об их особенностях, значении, истории их поисков и приобретения — уже почти готовый стержень будущего фильма.

Сколько бывает чудесных, оригинальных увлечений! Многие из них, конечно, если это не элементарное чудачество, могут стать темой вашего кинорассказа. Тут и увлечение рыбалкой, охотой, спортом, самодеятельным искусством. Тут и книголюбы, нумизматы, филателисты, моделисты-конструкторы и т. д.

Представьте себе, каким интересным и познавательным может быть фильм, скажем, о коллекционере старинных открыток с видами вашего города. Каким сокровищем может стать этот материал для наглядного и поучительного сравнения прошлого и современного в жизни и облике города.

Не перечислить всего множества человеческих увлечений, а значит, и тем ваших фильмов об этих людях.

НАША УЛИЦА, НАШ ДВОР



Скажем сразу — эти темы редко вызывают у кинолюбителей большой энтузиазм. Но стоит лишь побороть недоверие к ним, и могут получиться интересные кинорассказы о жителях одного дома, об их совместных усилиях сделать свой дом, двор удобными для жилья и привлекательными внешне.

Но не только такими, чисто утилитарными, признаками может ограничиваться содружество соседей. В наши дни их совместное участие в общественно-полезных делах становится все более широким и разнообразным. Например, на многих домах можно увидеть таблички с такой надписью: «В этом доме нет второгодников». Это значит, что для обитателей этого дома постоянным и важным делом стала забота о школьной учебе, успеваемости и поведении детей.

И как важно рассказать об опыте таких соседей другим людям, каким полезным может оказаться фильм на эту волнующую тему!

Разумеется, для успеха фильма одной лишь хорошей темы мало — необходима достоверность, убедительность рассказа. И одно из средств достижения этого — оперирование только фактами, никаких преувеличений, «художественных» домыслов, выдачи желаемого за действительность.

Среди работ кинолюбителей можно найти интересные очерки и о своей улице — об ее истории, о наиболее интересном, что есть на ней сейчас. Конечно, не следует здесь ограничиваться лишь архитектурными красотами — иногда главным украшением и гордостью какой-то улицы является славное имя выдающегося человека, жившего здесь когда-то или живущего сейчас. Рассказ об этом человеке (или людях) обогатит ваш

фильм не только содержанием, но и изобразительным, эмоциональным разнообразием.

Не менее интересно (но и значительно сложнее) выйти за пределы своей улицы и рассказать обо всем жилом районе. Опыт кинолюбителей, снимавших фильмы на такую тему, показывает, что в работе им всегда охотно помогали общественные организации района.

В ДНИ ПРАЗДНИКОВ



Праздники — общегосударственные или семейные — это богатая тема для создания ярких, динамичных киноочерков.

Можно сосредоточить свое внимание на отдельных захватывающих моментах праздника, аттракционах, любопытных ситуациях или больше акцентировать внимание на отдельных людях. Все это необходимо продумать и решить еще до съемки, записать в коротком сценарном плане, а потом подчинить этому решению всю съемку. Из этого плана станет ясным и способ съемки. Например, если мы собираемся показать многокрасочность праздника, нужно, по-видимому, акцентировать наше внимание на аттракционах, сценах гуляния, карусели, катания на различных качелях, зимой на санях с гор и т. д. И тогда наш семейный поход будет лишь поводом для более широкого, обобщенного показа особенностей празднования определенной даты, какого-то события.

Если же вы решили главными героями фильма сделать членов вашей семьи, а праздник использовать как красочный фон, приготовьтесь к репортажной съемке и не пропустите моменты, когда ваши «актеры» будут особенно выразительно реагировать на происходящее вокруг, или когда они сами принимают участие в каком-то действии.

Конечно, здесь нужно постараться снимать незаметно для тех, на кого направлена кинокамера — от этого в большой мере зависит естественность их поведения.

Нередко кинолюбители значительную часть фильма посвящают праздничной демонстрации — зрелищу всегда красочному, нарядному. Но как они иногда это делают?

Из-за того, что кинолюбитель часто ограничен в выборе

точек съемки, мы нередко видели на экране прохождение колонн демонстрантов, снятых с одного и того же места, да еще планами одинаковой крупности (все планы — общие).

При таком показе праздника от праздничного настроения зрителей мало что остается, подобные кадры могут лишь навевать скуку.

Если условия не позволяют менять точки съемки, необходимо полностью использовать сменную оптику вашей камеры, чтобы получить кадры различной крупности (общие, средние, крупные) и хоть таким образом сделать изображение на экране более разнообразным.

И еще одну ошибку часто допускают начинающие: они увлекаются съемкой только колонн демонстрантов, совершенно забывая о тех, кто на них смотрит — ведь среди зрителей можно найти немало интересных, колоритных фигур, лиц. А кроме того, такое чередование кадров демонстрантов и «зрителей» сделает изображение разнообразным, позволит осуществить в монтаже интересные сопоставления.

Поскольку в такого рода съемках мы не в состоянии влиять на ход событий, нужно научиться выбирать из того, что происходит, наиболее интересное и характерное.

Кинокамера должна всегда быть наготове, с диафрагмой, установленной в соответствии с условиями освещения данного кадра.

Чтобы часто не вынимать экспонометр, промерьте предварительно то пространство (и в тех направлениях), где предвидится съемка.

Не забывайте после съемки каждого кадра сразу же подкрутить заводную пружину камеры.

Фильм о празднествах будет значительно эффектнее, если снять его на *цветной* пленке. И пусть вас не пугает кажущаяся сложность работы с цветной пленкой — на ней снимать не сложнее, чем на черно-белой. Важно только поточнее определять нужную диафрагму.

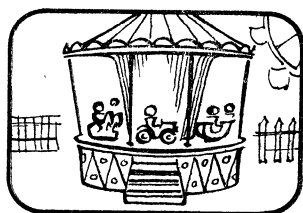
Ввиду того, что съемка праздников чаще всего производится без подробно разработанного сценария (в лучшем случае это короткий сценарный план), автор такого фильма должен во время съемки не забывать *о связи между кадрами*.

Как известно, фильм содержит в себе ряд кадров, связанных единством содержания и формы. Смысловая сторона кадров, их содержание в нашем примере (съемка празднеств), определяется и подсказывается самой логикой развития какого-то действия, ситуации. Но необходимо еще так снять и смон-

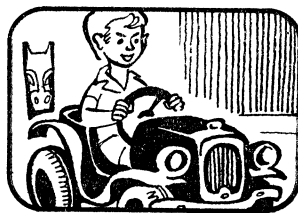
тировать отдельные кадры, чтобы действие в фильме развивалось естественно, чтобы переход от кадра к кадру был плавный, без зрительных толчков (о чем уже упоминалось в упражнении «Прогулка»).

Чтобы усвоить некоторые приемы монтажа, выполните такие упражнения:

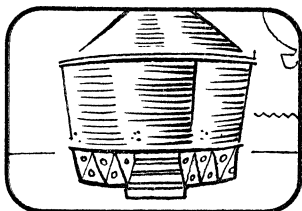
I. Необходимо снять какое-нибудь действие от начала до конца, но поскольку в действительности оно длится довольно долго, снять его одним кадром невозможно. Например, дети



1



2



3

Рис. 11. Переход от статичной карусели к действующей

подходят к еще неподвижной карусели, рассаживаются в миниатюрные автомобильчики, укрепленные на ней, после чего карусель начинает вращаться. По-видимому, один из вариантов решения этой задачи может быть таким:

Кадр 1. Общий план. Дети подходят к карусели, по ступенькам поднимаются на карусель и рассаживаются в автомобильчики.

Кадр 2. Средний план. Мальчик, сидя в автомобильчике, крутит руль.

Кадр 3. Общий план. Карусель вращается (рис. 11).

Почему мы сняли и смонтировали именно так? Разберем каждый кадр.

В первом кадре зрители видят неподвижно стоящую карусель, а также детей, которые подходят к ней и рассаживаются в автомобильчики.

Во втором кадре, на среднем плане (снятом несколько сверху) виден только мальчик, вращающий руль. Благодаря тому, что внимание зрителей сосредоточено на маленьком пространстве (только часть автомобиля с сидящим в нем мальчиком — никаких фоновых предметов за пределами карусели не видно), нельзя определить — ещё неподвижна карусель или уже вращается.

И, наконец, в третьем кадре (общий план) зритель видит, что карусель уже вращается.



Рис. 12. Монтаж на движении

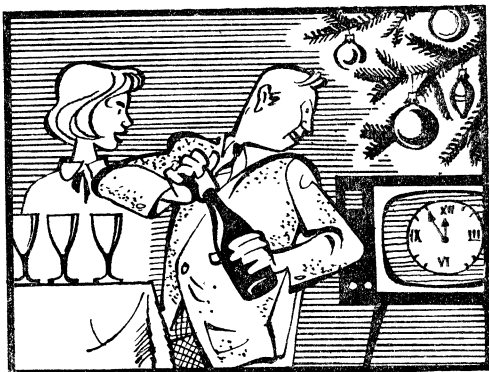
Таким образом, кадр 2 (средний план) позволил плавно, без зрительного толчка перейти от карусели статичной к движущейся.

Итак, основываясь на этом примере, сделайте упражнение, задача которого состоит в том, чтобы сняв несколькими кадрами какое-то действие, создать на экране ощущение плавности, естественности его развития.

II. Одним из действенных способов плавного перехода от кадра к кадру является монтаж на движении. Это значит, что в обоих соединяемых кадрах должны присутствовать элементы одного и того же внутрикадрового движения.

Например, если на общем плане мы видим молодого человека, который разговаривает с девушкой, а затем вручает ей цветы, то переход на средний план удобнее всего сделать в момент передачи букета цветов (рис. 12). Монтируя на движении, важно точно определить наиболее удачный момент перехода от одного кадра к другому. Чтобы при монтаже легче было находить лучшие места для стыков, нужно каждый из этих кадров снимать с небольшим запасом, как говорят, «с захлестом».

ВСТРЕЧА НОВОГО ГОДА



Это один из тех праздников, которые отмечают особенно красочно в семьях, где есть маленькие дети.

Вы уже твердо усвоили, что каждый, даже самый простенький фильм, необходимо заранее продумать, определить его главную мысль.

Запишем отдельные новогодние ситуации, действия, которые по традиции происходят в вашей семье в это время года.

При съемках в квартире, конечно, придется использовать электроподсветку. Схемы освещения могут быть аналогичны тем, которыми мы пользовались при съемках предыдущих заданий. В фильме могут быть и эпизоды, снятые на натуре (например, покупка елки). Вот один из возможных вариантов новогоднего фильма:

1. *оп.* 6 сек. Заснеженная улица. Оживленное движение пешеходов, транспорта. Солнечный день (снимать с верхней точки, например, с балкона, чтобы лучше видеть перспективу улицы, толпы людей).
2. *оп.* 5 сек. (Камокамера на земле, снимать с уровня глаз человека). Из толпы людей камера выбирает человека, несущего красивую елку, и следит за ним (панорама), пока он не приблизится настолько, что елка закроет собой весь кадр.
3. *сп.* 6 сек. Весь кадр занимает изображение елки, нарисованной над оградой, где продаются елки. После двух секунд статики камера панорамирует вниз, на вход, куда направляются отец с девочкой. (Если камера снабжена трансфокато-

- ром, этот кадр можно снять отъездом от *кп* нарисованной над входом елки до *оп* отца и девочки, входящих в ограду.
4. *оп.* 8 сек. Внутри загородки много елок, набросанных одна на другую. Люди вытаскивают их, рассматривают, снова бросают на елочную гору (снять медленной панорамой или несколькими отдельными кадрами по 4—5 секунд каждый).
5. *сп.* (Несколько отдельных кадров по 3—4 секунды).
Некоторые елочки красивые, пушистые, другие — совсем чахлые: на голом стволе несколько редких веточек.
6. *кп.* (Несколько кадров по 3—4 секунды).
Люди по-разному реагируют на разные елки.
7. *кп.* 4 сек. Наша девочка смотрит на...
8. *сп.* 3 сек. ...хорошенькую елочку, которую ей показывает отец.
9. *кп.* 3 сек. Девочке елка не нравится.
10. *оп.* 5 сек. Отец кладет на место эту елку и показывает дочке другую, тоже хорошую.
11. *кп.* 3 сек. И опять елка девочке не нравится.
12. *сп.* 3 сек. Отец спрашивает: «Ну, а какая же тебе нравится?»
(Этот вопрос будет понятен зрителям, и титра не понадобится).
13. *кп.* 6 сек. Девочка медленно поворачивает голову, всматривается, а потом показывает на...
14. *сп.* 4 сек. ...неприглядную, жалкую на вид елочку, стоящую в углу загородки.
15. *кп.* 3 сек. Отец удивленно посмотрел: «Эту?»
16. *кп.* 2 сек. Девочка утвердительно кивнула головой.
17. *сп.* 8 сек. Эта елочка в руках отца. Он с дочкой выходит из загородки и удаляется от кинокамеры.

В приведенном примере ощущается начало несколько необычной, нестандартной ситуации, которую можно развить, разработать так, чтобы фильм получился своеобразным и интересным.

Ваша задача как раз и состоит в том, чтобы найти продолжение, которое органично завершило бы эту маленькую историю о девочке и елке. Название фильма будет зависеть от дальнейшего содержания.

Вы безусловно заметили, что в приведенном начале сценария есть уже намеки на игровой фильм. Но поскольку у вас еще совсем небольшой режиссерский опыт, избегайте искушения делать из членов вашей семьи «актеров», которые должны выполнять какие-то сложные режиссерские задания. В большинстве случаев в результате таких съемок можно видеть лишь беспомощные попытки актерской игры, от чего естественность и привлекательность фильма несут большие потери.

Наиболее плодотворным методом создания живых и достоверных сцен является создание во время съемки таких ситуаций, когда снимающиеся могут действовать обычным, естественным для себя образом. На практике это значит, что нужно придумать такую ситуацию, которая помогла бы охарактеризовать того, кого снимают. Допустим, рассеянного человека нужно поставить в такие условия, чтобы он заметил исчезновение какого-то нужного предмета (который вы заранее спрятали). И, когда этот человек начнет суетиться в поисках этой вещи, снимайте. Если вам повезет, можно получить очень выразительные, естественные кадры.

В частности, при съемке детей такой метод (его иногда называют «метод провокации») очень эффективен. Мы уже коснулись его в разделе «Игрушки» и в практической работе над фильмом «Трепещите, гроссмейстеры!...».

Что же касается непосредственно нашего задания (про девочку и елку), то продумайте как, каким образом вызвать у девочки нужные эмоции, которые с экрана не выглядели бы фальшивыми, сделанными «по заказу». Возможно, чтобы вызвать положительную реакцию девочки, придется показать ей (за кадром) красивую елочку, а в фильме вставить кадры с той, неказистой...

Но нет сомнения, что со временем, с приобретением некоторого опыта, вы сумеете решать куда более сложные задачи в работе с вашими «актерами». И вот, когда вы почувствуете себя достаточно уверенно в этом смысле, попробуйте снять еще один новогодний фильм на такой сюжет.

...После веселого и красочного новогоднего праздника ребенок с удивлением замечает выброшенные «за ненадобностью» на снег, на мусорник елки, которые еще недавно украшались с такой любовью, были такие яркие, нарядные...

Конечно, это задание не из простых, так как в нем нужно тактично и тонко показать детское удивление, непонимание от встречи (возможно, самой первой) с противоречиями и сложностью жизни.

«БРАТЬЯ НАШИ МЕНЬШИЕ...»



Любовь к животным в природе человека. И поэтому не удивительно, что в зоопарках вы всегда встретите посетителей с фото- и кинокамерами, направленными на слонов, обезьян, экзотических птиц. А посмотрите на лица детей! Какая гамма разных чувств так и светится в их глазах. Да, безусловно, прогулка по зоопарку — это великолепный повод для съемки увлекательного фильма. Только сначала нужно решить, в каком жанре вы собираетесь его снять: репортажном, документальном, научно-популярном, игровом.

В *репортажном* фильме вы покажете то интересное в зоопарке, что обратило ваше внимание именно во время этой прогулки. Вы можете показать не только различных животных, но и посетителей, наблюдающих за ними, их реакцию на поведение обитателей клеток и вольеров.

В *документальном* фильме о зоопарке вы можете не ограничивать себя только теми репортажными кадрами, которые были сняты во время прогулки — тут можно использовать и необходимые фотографии, рисунки, а какие-то кадры или эпизоды можно снять даже в различные времена года. Такой фильм, если вести долгие кинонаблюдения за определенными животными и рассказать об их жизни с научной достоверностью, может стать *учебным* или *научно-популярным*.

Сложнее, конечно, снять *игровой* фильм с каким-то вымышленным сюжетным действием. Его придется хорошо продумать до начала съемок, определить все места, где будет происходить действие и дать ему логическое развитие и обоснование.

Носителями действия не обязательно должны быть люди — это могут быть и сами животные, например, маленькая домашняя собачонка, пришедшая в зоопарк со своими хозяевами

(так сказать, зоопарк глазами домашней собачки, впервые увидевшей своих диких сородичей).

Некоторые замечания по поводу съемок в зоопарке.

Не снимайте до тех пор, пока животное не начнет двигаться и делать то, что наиболее характерно для него. Старайтесь не снимать животных в статике.

В зоопарке довольно сложные световые условия съемки: тут и широкие, ярко освещенные поляны, вольеры, и затененные кронами деревьев аллеи, а иногда совсем темные клетки с животными. Не забывайте постоянно следить за показаниями экспонометра.

В тех случаях, когда нет возможности произвести замеры света с близкого расстояния, например, в глубине клетки, сделайте так: стоя перед клеткой, направьте на нее экспонометр, измерьте яркость объекта, а затем внесите некоторую поправку в показания прибора. Например, экспонометр показал величину диафрагмы — 5,6. Но, как известно, угол зрения экспонометра шире, чем объектива камеры, поэтому он захватит и часть неба над клеткой, и какие-то другие светлые предметы, которые вы не берете в кадр.

А в кадре только темный дальний угол клетки с черной пантерой. Значит, надо несколько открыть диафрагму объектива, чтобы на пленку попало больше света. Поэтому мы поставим диафрагму не 5,6, как показал экспонометр, а диафрагму 4.

Съемка животных интересна и увлекательна.

Пластичность, непосредственность поведения животных делают их чрезвычайно благодатным, фотогеничным объектом съемки.

Собака, кошка, еж, рыбы в аквариуме, птицы, живущие у вас, могут стать чудесными «актерами» любительского фильма.

Интересным и полезным для многих зрителей будет фильм, снятый путем длительных кинонаблюдений, он сможет рассказать о характере, повадках и привычках животных. Некоторые владельцы собак дрессируют их. Показать весь процесс дрессировки животного — задача не только полезная и поучительная для других начинающих дрессировщиков, но интересная и увлекательная для самого автора фильма.

Вот пример из практики съемки любительского фильма о животных Я. Новотного (Чехословакия). Его фильм «Спасенная птичья семья» получал главные призы на различных международных любительских кинофестивалях. Кроме того,

он был рекомендован для показа в школах как научно-популярный фильм, рассказывающий о жизни семьи дроздов.

На примере того, как автор шел от замысла фильма к режиссерскому сценарию, читатель сможет сделать определенные выводы и для своего опыта.

Замысел будущего фильма можно было выразить так: «Кот выследил гнездо птенцов дрозда и старается добыть их. Но человек подоспел вовремя и сберег птичью семью». После того, как вот так коротко был сформулирован главный замысел (тема), была сделана более подробная разработка в форме рассказа.

...Весной, в первые майские дни, пара дроздов свила себе гнездо в углу под оконным карнизом небольшого домика в саду. Гнездо хорошо защищалось от дождя и плохо от извечных врагов птиц — кошек. Тем более, что этот оконный карниз был лишь в метре от земли, а тут еще рядом рос куст. Дроздиха сидела в гнезде на яйцах, а дрозд приносил ей еду. Пока она сидела на яйцах, непосредственная опасность не угрожала. Оба очень умело отвлекали кота от гнезда. Но когда на свет появились птенцы и матери приходилось часто улетать из гнезда, чтобы вместе с отцом добывать пищу для малышей, угроза значительно возросла. Птенцы все время пищали, привлекая этим внимание кота. Он расхаживал вокруг и присматривался. Спрятавшись в траве, выжидал, когда малыши останутся без присмотра старших.

Наконец дождался такого момента и попробовал залезть на карниз, а оттуда в гнездо. Но прилетела дроздиха, села в гнездо и крыльями закрыла птенцов. Недалеко на ветке сидел дрозд и криком предупреждал дроздиху, что враг поблизости. Потом дрозд слетел с ветки и начал носиться прямо над головой кота, отвлекая его от гнезда. Но кот не обращал на это никакого внимания и продолжал искать пути к гнезду. Дроздиха сидела в гнезде, готовая кинуться на защиту своих детей.

Тревожный, непрерывный крик дрозда услышал человек, который отдыхал в саду. Он пришел посмотреть, что там происходит. Видит — кот старается вскочить на карниз и в азарте охоты не обращает внимания на человека, потихоньку подходящего к нему сзади.

И как только кот собрался прыгнуть, человек хватает его. Кот старается вырваться, но хозяин относит его в помещение и закрывает его там.

Постепенно семья дроздов успокаивается. Кот (в помеще-

нии) вылезает на подоконник и через стекло наблюдает за всем, что происходит в птичьем гнезде.

...Маленькие дрозды росли. Они уже совсем оперились, и, наконец, настал день, когда они впервые попробовали летать.

И в первые летние дни гнездо на карнизе опустело. Молодые дрозды уже самостоятельно жили, летали и пели — и этому радовался человек, который спас их.

После соответствующего разбора возможностей съемки, уточнения кадров, необходимых по сюжету, был написан сценарный план. Чтобы была понятной особенность записи сценарного плана, приведем отрывок из него (первые 15 кадров из 58 у автора).

1. Цветущий каштан.
2. У дома цветут кусты.
3. Часть домика с забором.
4. Оконный карниз, на нем птичье гнездо.
5. Дрозд сидит в гнезде.
6. Дрозд кормит дроздику.
7. Куст сирени в цвету.
8. Красивая кисть сирени.
9. Гнездо с птенцами дроздов.
10. Дрозд кормит птенца и улетает.
11. Птенцы в гнезде кричат.
12. По забору идет кот.
13. Птенцы в гнезде кричат.
14. Кот останавливается, поворачивает голову, прислушивается.
15. Кот поворачивает назад, идет на звук голосов птенцов...

И, наконец, последняя стадия работы над сценарием — написание рабочего режиссерского сценария, который является важным помощником режиссера как во время съемки, так и монтажа фильма. Вот как выглядят первые 15 кадров (из 47 в режиссерском сценарии) фильма «Спасенная птичья семья».

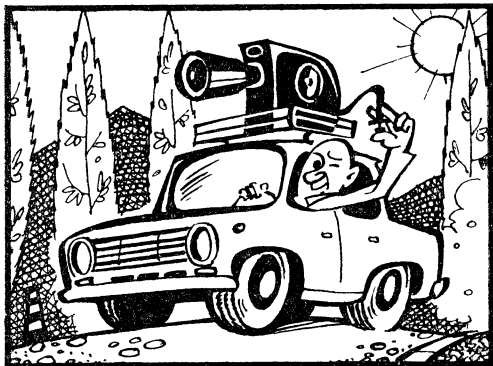
Обратите внимание, что автор не обозначает длительности каждого кадра. Вероятно, одна из причин этого в том, что все кадры с дроздами и их гнездом были сняты намного раньше и лежали в архиве кинолюбителя. Остальные кадры были сняты так, как этого требовал придуманный позже сценарий.

1. *оп.* Цветет каштан. Его листья дрожат от легкого весеннего ветерка. (Кадр начинается изображением вер-

- хушки дерева на фоне голубого неба с легкими облачками. Сначала кадр статичный, потом камера медленно панорамирует вниз до самого ствола).
2. *оп.* Несколько цветущих кустов возле забора. За кустами видна часть стены и окно небольшого домика.
3. *сп.* Окно домика. На его карнизе, в углу — птичье гнездо. Рядом с гнездом скачет дроздиха и поправляет клювом стебельки травы. Потом садится в гнездо.
4. *кп.* Дроздиха сидит в гнезде, и клювом подравнивает травинки, прихорашивает гнездо.
5. *сп.* На карниз, рядом с гнездом, садится дрозд. В его клюве дождевой червячок, он кормит дроздиху и улетает.
6. *сп.* Ветки цветущей вишни на фоне неба с белыми облачками.
7. *кп.* Куст сирени, несколько красивых кистей.
8. *кп.* Гнездо сверху. В нем четыре еще слепых птенца. Они то и дело вытягивают шейки над краем гнезда.
9. *кп.* К гнезду подлетает дрозд с червячком в клюве, кормит птенцов и улетает. У всех птенцов широко раскрыты клювы, они дружно пищат.
10. *д.* Вытянутые шейки и раскрытые клювы птенцов.
11. *оп.* (С верхней точки). Вдоль грядок на огороде медленно идет кот. Внезапно останавливается.
12. *д.* Гнездо с птенцами, их шейки вытянуты, клювы открыты (кадр такой, как 10).
13. *сп.* Кот стоит на грядке, поднимает голову, внимательно всматривается влево, крадучись идет в ту сторону. (Камера панорамирует за ним).
14. *оп.* Кот идет по грядкам, направляясь к стене дома. (Снять с верхней точки).
15. *сп.* Гнездо с птенцами. Прилетает дрозд, кормит птенцов.

Мы так подробно остановились на этом сценарии не потому, что считаем его образцом или эталоном, а потому, что пример этот может помочь вам усвоить практические приемы работы над замыслом, сценарным планом, режиссерским сценарием фильма на аналогичном материале.

В ОТПУСК — С КИНОКАМЕРОЙ



Свободное время, новые места, интересные знакомства — все это вызывает желание зафиксировать на киноплёнке свои самые яркие впечатления. Но как сделать, чтобы и через несколько лет было приятно и интересно смотреть фильм, снятый когда-то во время отпуска?

Вот некоторые практические советы.

Не следует втискивать в один длинный фильм все, что вы увидели и где побывали за все время отпуска. Это усложняет четкое деление на эпизоды, теряется ориентация и взаимосвязь между местом и временем съёмки — и тогда фильм становится скучным.

Значительно легче будет восприниматься зрителями фильм, состоящий из нескольких частей (отделенных друг от друга в случае необходимости титрами), причем действие каждой части происходит в определенном месте и в определенное время. Каждый такой фрагмент можно демонстрировать и отдельно от других. Особенно этот совет относится к фильмам-путешествиям.

Нередко кинолюбители стараются своими фильмами, так сказать, документально подтвердить лишь то, что действительно были именно там-то и там-то.

И тогда появляются один за другим памятники, храмы, дворцы, на фоне которых снимается вся семья или отдельные ее члены.

Из таких случайных, разрозненных кадров создать фильм невозможно. Значительно лучше будет, если вы зафиксируете меньшее количество привлекательных мест, зато на каждом из них снимете пусть небольшой, но целостный, законченный эпизод.

Некоторые считают, что снимать во время отпуска (между прочим, существует даже такой термин — «отпускной фильм») можно вообще без заранее подготовленного сценария (отдыхать так отдыхать!). Но, как показывает опыт, такие съемки чаще всего (особенно у малоопытных кинолюбителей) заканчиваются набором разрозненных, ничем не связанных друг с другом кадров.

Конечно, не всегда возможно еще до приезда на место отдыха подготовить полный, исчерпывающий сценарий. Но уяснить для себя, о чем будет фильм, из каких основных эпизодов он будет состоять, необходимо заранее. Позже вы эти заметки дополните интересными деталями — чаще всего их подскажет само место съемки, сам объект.

Наверное, не все удастся реализовать так, как вы себе представили. Но и то, что останется от вашего замысла, придаст фильму определенный смысл и стройность, а при монтаже поможет не приходить в отчаяние от массы случайных кадров, которые никак не склеиваются вместе.

Чаще всего отпуск проводят вместе с членами своей семьи, друзьями или хорошо знакомыми людьми. Это позволяет подчеркнуть в фильме какие-то характерные черты каждого, делает фильм значительно интереснее, чем ограничение его лишь сценками купания, загорания, еды и других стереотипных действий.

Во время репортажной съемки, которая будет главным способом работы над отпускным фильмом, необходимо помнить о *взаимосвязи* кадров, их *монтаже*.

Даже самый красивый кадр, если он не связан с другими, не имеет никакой цены.

Со временем у любителей скопляется огромное количество не только смонтированных, законченных фильмов, но и остатки после монтажа, отдельные кадры: пейзажи, памятники старины, архитектура и др. И так лежат они без дела годами. Но, оказывается, их можно использовать, вернуть к жизни.

Нужно лишь придумать такой сюжетный ход, который позволит объединить все эти кадры, придать им определенный смысл.

Вот, например, как решили эту задачу киевские кинолюбители Ю. Мирецкий и Б. Тульчинский в своем 8-миллиметровом цветном фильме «Ангина».

...Один за другим проходят кадры, изображающие улицы, площади, парки Ленинграда и Одессы. Изредка они перебиваются крупными и средними планами мальчика-школьника,

который с фотоаппаратом в руках всматривается в окружающие его достопримечательности и фиксирует их на фотопленку.

Потом видим больную девочку, лежащую с завязанным горлом у себя дома. Знакомый нам мальчик идет по улице. Подходит к небольшому домику, останавливается и украдкой заглядывает в окно.

Потом кладет что-то в открытую форточку.

Девочка замечает это. Подходит к окну, берет то, что положил мальчик — оказывается, это фотоальбом. Мальчик быстро удаляется. Девочка улыбается, снова ложится в постель и открывает альбом, а в нем цветные фотографии ленинградских и одесских улиц, памятников, дворцов, парков...

А на последней странице альбома надпись — пожелание девочке скорейшего выздоровления.

И звучит песня о том, что стоит лишь посмотреть вокруг, чтобы увидеть, как прекрасен этот мир.

В основе этого фильма — разрозненные кадры, снятые когда-то в Ленинграде и Одессе. А со временем авторы досняли (уже в Киеве) мальчика с фотоаппаратом, эпизод с больной девочкой, смонтировали, записали на магнитофонной пленке музыкальное сопровождение — и получился маленький фильм, который всегда вызывает у зрителей положительную реакцию своей теплотой, человечностью.

НАША ЦЕЛЬ — МОРЕ

Мечта сухопутного жителя — это отпуск у моря. Однако съемка у моря имеет некоторые специфические особенности: интенсивное солнечное освещение, синее безоблачное небо, золотые бесконечные пляжи создают не только ощущение окружающей красоты, но и достаточно сложные, иногда предельные световые условия для киносъемки.

Поэтому приходится быть критичным в отношении показаний экспонометра. Если при чувствительности пленки 32—45 единиц ГОСТ экспонометр показывает диафрагму 16 или 22, проверьте, тот ли объект вы замеряли (особенно, если солнце попадает в экспонометр).

Следует также учитывать, что при замерах особенно ярких объектов (песок, снег при солнце) фотоэкспонометр может давать ошибочные результаты, иногда весьма ощутимые. Причем ошибка всегда в сторону недодержек (экспонометр, например, может показать диафрагму 22, когда в действительности нужна 11).

Некоторым ориентиром здесь может быть следующее: опыт показывает, что при съемке на кинопленку чувствительностью 32—45 единиц ГОСТ с частотой 16—18 кадров в секунду песчаного пляжа или снежного пейзажа, освещенных ярким солнцем, диафрагма должна быть примерно 11.

Если вы снимаете восход солнца над морем, когда оно только появляется над горизонтом, еще малиново-красное, диафрагма может быть 2—2,8. А затем, по мере подъема солнца над горизонтом, его яркость, а также яркость отблесков на воде быстро увеличивается, поэтому диафрагму все время приходится корректировать.

Во время съемки моря в полдень, когда солнечные лучи падают отвесно и частично поглощаются морем, отражение их в сторону камеры значительно уменьшается, диафрагмировать можно 8—11.

После полудня, если камера направлена так, что солнце позади оператора, солнечные лучи падают косо на поверхность моря, а в сторону камеры отражаются совсем мало, диафрагма может быть 6,3—8.

Итак, при съемке главным ориентиром для определения диафрагмы будет положение солнца относительно водной поверхности.

Не забывайте, что при этом яркость моря также изменяется очень быстро и, чтобы не ошибиться в экспозиции, это необходимо всегда учитывать.

Очень полезно, особенно начинающим, перед отъездом в отпуск познакомиться (из литературы или рассказов знакомых) с местами, куда собираетесь ехать. А потом набросать план будущих съемок. В нем желательно разметить (конечно, приблизительно) длину или продолжительность на экране каждого эпизода.

Вот несколько примеров.

Вариант первый.

1. Укладывание чемоданов, вещей в автомашину.
2. Выезд автомашины со двора, с улицы, из города.
3. Приезд к морю. Первый взгляд на море. Реакция членов семьи, особенно тех, кто видит море впервые.
4. Быт у моря. Сооружение лагеря. Дневной режим. Пейзажи вокруг лагеря. Море.
5. Выезды в близлежащие интересные места, выдающиеся памятники истории, архитектуры, культуры и др.

6. Отношения членов семьи между собой и с окружающими их людьми. Например, дети находят себе товарищей среди местных жителей (если это дети-иностранцы, проследите, как они общаются, как понимают друг друга).
7. Местные экзотические блюда, собирание причудливых раковин, растений и др.
8. Финальный эпизод фильма (прощание с морем, с новыми друзьями, прощальный костер, свертывание лагеря, отъезд).

Вариант второй.

Весь путь к морю покажите несколькими маленькими эпизодами самых интересных мест и пейзажей, которые встретятся на вашем пути. Сюда можно прибавить сценки каких-то неполадок с машиной, вашей помощи другим автотуристам, интересные встречи и др.

Еще пример:

Путь от дома до моря можете вообще не снимать. Все свое внимание и киноплёнку посвятите лишь отдыху у моря. Можно снять членов семьи, которые склонились над картой и показывают ваш будущий путь. Или сделать мультипликационную съёмку карты, по которой движется маленькая автомашина. Могут появляться числа, которые показывают сколько километров вы проехали. Такие примеры можно приводить бесконечно.

Важно также хотя бы приблизительно определить время отдельных эпизодов и всего фильма. Для этого нужно подсчитать в минутах продолжительность каждого эпизода. Например, эпизод сборов в дорогу будет длиться на экране 1 минуту, путь к морю — 4 минуты, различные бытовые сценки у моря — 5 минут, достопримечательности — 5 минут, возвращение — 2 минуты. Всего — 17 минут. Этого времени вполне достаточно, чтобы спокойно, без скороговорки рассказать с экрана о наиболее интересном из того, что вы увидели во время отпуска.

Отпускные фильмы, фильмы-путешествия не пытайтесь делать длинными. 15—20 минут, пожалуй, оптимальное время, за которое вы успеете рассказать о чем-то, еще не успев наскучить зрителям.

А сколько киноплёнки взять с собой в дорогу?

Мы приводим некоторые цифры, которые помогут нам проследить зависимость между длиной плёнки и временем ее демонстрации на экране.

Длина фильма (м)	8 мм 16 к/сек.	супер-8 18 к/сек.
1	16'4"	13'2"
2	32'8"	26'4"
3	49'2"	39'5"
4	1'06"	52'6"
5	1'22"	1'06"
6	1'38"	1'19"
7	1'55"	1'32"
8	2'11"	1'45"
9	2'28"	1'58"
10	2'44"	2'12"
15	4'05"	3'18"
20	5'27"	4'24"
25	6'49"	5'30"
30	8'11"	6'36"
35	9'33"	7'42"
40	10'54"	8'48"
45	12'16"	9'54"
50	13'38"	11'00"
60	16'22"	13'12"
70	19'06"	15'24"
80	21'48"	17'36"
90	24'32"	19'48"
100	27'16"	22'00"

Не повторяйте распространенной ошибки начинающих: не «стреляйте короткими очередями», не экономьте таким образом пленку, иначе во время монтажа вам придется слишком короткие кадры вообще выбросить (вот вам и экономия!).

Средние и крупные планы не следует снимать короче 4—5 секунд, а общие — 6—8 секунд.

Как показывает опыт, кадры общих планов архитектурных ансамблей, пейзажей длительностью в 2—3 секунды не имеют никакой ценности. Зрители просто не успевают их рассмотреть.

В фильмах-путешествиях особенно часто приходится видеть чрезмерное количество панорам (к тому же слишком быстрых). Создается впечатление, будто кинолюбитель пытался зафиксировать как можно больше объектов на минимальной длине пленки. Такие кадры, как правило, стопроцентный брак.

Поэтому, прежде, чем делать панораму, подумайте — не лучше ли этот объект снять несколькими статичными планами.

* * *

Съемка в жаркие летние месяцы на юге создает некоторые неудобства сохранения кинопленки и камеры. Лучше всего хранить пленку — до и после съемок — в завязанных полиэти-

леновых мешочках. Если пленка остается на ночь в кинокамере, может случиться, что от действия дневной жары и ночной прохлады произойдет конденсация влаги внутри камеры, пленка станет влажной, начнет склеиваться, движение ее будет происходить неравномерно, рывками. Поэтому, если есть возможность, то лучше вынимать пленку на ночь из разогретой камеры и сохранять ее в темном бумажном пакете.

Снимая вблизи моря, желательно прятать в полиэтиленовый мешок также и съемочную камеру, чтобы защитить ее от брызг морской воды, песка.

НЕСКОЛЬКО СОВЕТОВ АВТОРАМ ОТПУСКНЫХ ФИЛЬМОВ

Когда вы приезжаете в незнакомые края, не снимайте сразу же по дороге к месту вашего отдыха. Не делайте этого и на второй, и на третий день. Подготовка к съемке требует, так сказать, киноакклиматизации. Познакомьтесь сначала с местом своего временного пребывания, разузнайте обо всех его достопримечательностях.

Купите местные газеты, открытки с изображением наиболее интересных объектов, пейзажей, туристические проспекты, буклеты и т. д.

Постарайтесь узнать об особенностях жизни местного населения, его труде, обычаях, народных промыслах.

Подумайте, что из этого не только наиболее интересно, но и доступно при ваших возможностях.

Не затрудняйте себя излишним дополнительным оборудованием и приспособлениями, оно рассчитано на использование в более спокойной обстановке. Здесь же — может стать помехой оперативности репортажной съемки.

* * *

Можно начать фильм, например, знакомством с местом действия, определенной ситуацией; продолжить более подробными съемками пейзажа, архитектуры, памятных мест, эпизодами из жизни местного населения, его труда, обычаев, обрядов, развлечений; придать фильму большую живость интересными жанровыми сценами, какими-то драматическими или комическими происшествиями, случаями, и закончить фильм отъездом, прощальным вечером, костром и т. д.

Но во время съемок могут возникнуть и более интересные ситуации, чем приведенные.

Постарайтесь интересно, увлекательно начать фильм, но еще интересней, эффектней его закончить — от этого в значительной мере зависит, какое впечатление останется у зрителей от всего фильма.

* * *

После нескольких дней интенсивной съемки вы почувствуете настоящую усталость — съемка, это довольно напряженная физическая и умственная работа. Тогда следует отложить камеру и полностью отдаться (наконец!) отдыху. Двух-трех дней покоя достаточно для возобновления сил — и снова за съемку.

* * *

Вот несколько условий, о которых необходимо помнить именно во время съемки.

1. Познакомьте зрителей с местом действия

Для этого часто используют различные надписи. Эффектнее, чем обычные, написанные на бумаге титры, будут выглядеть на экране названия населенных пунктов, рек, сделанные на дорожных указателях, вывесках на железнодорожных станциях.

Но одной надписи слишком мало. Чтобы у зрителей создавалось определенное представление о месте действия, нужно показать само это место несколькими кадрами, снятыми с разных точек.

2. Помните о кадрах для «перебивок»

В данном случае это могут быть кадры, характеризующие место действия. В них не должны быть те люди, которые часто появляются в фильме. Почему? Это легче понять на таком примере.

Если вы сняли, допустим, людей, лежащих на песке, а в следующем кадре мы видим, как они уже одетые возвращаются домой, возникнет не только неприятный зрительный толчок, но и вполне естественный вопрос: «Когда эти люди успели одеться?»

Но стоит вам лишь поставить между этими кадрами еще два-три кадра с изображением других людей, купающихся, катающихся на лодках — вы создадите этими перебивками разрыв во времени между двумя действиями ваших героев (лежат на песке — идут домой).

3. Не снимайте всех действующих лиц одновременно в каждом кадре

За время между съемкой двух кадров в группе людей, которых снимают, всегда произойдут какие-то изменения (в позе, выражении лиц), поэтому в двух таких кадрах, если их поставить рядом, произойдет зрительный скачок. Конечно, между ними можно вставить перебивочные кадры, но не следует ими злоупотреблять (перебивки замедляют, растягивают действие и темп фильма), лучше в кадрах, где вы показываете группу людей, не брать в каждом кадре, допустим, всех 5—6 человек, а только по 2—3 человека. При монтаже вы сможете соединить кадры так, чтобы в соседних кадрах не было бы одного и того же человека, тогда изменения в его позе, выражении лица не воспримутся как нечто неожиданное.

4. Не бойтесь небольшого режиссерского вмешательства

С его помощью можно разместить людей или предметы так, чтобы это было наиболее выразительно по композиции кадра; если нужно, попросить кого-то войти в кадр или выйти. Но твердо пресекайте всяческие попытки людей «играть», что-то «представлять» в кадре. Такие игровизмы всегда воспринимаются зрителями как обычное баловство перед камерой.

Поскольку вы с кинокамерой длительное время находитесь среди близких людей, они скоро привыкают к ней. И если их не принуждать к действиям и поступкам, им не свойственным, о вашей камере скоро забудут и перестанут обращать на нее внимание. И снятые тогда кадры будут более естественными.

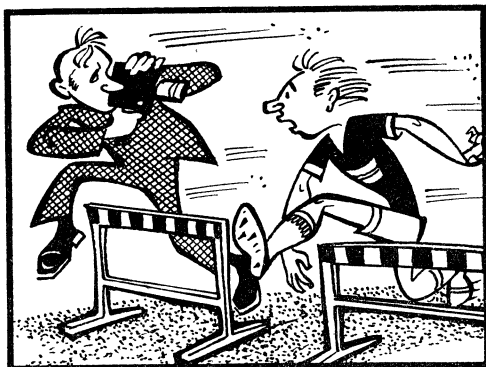
Режиссура предусматривает умение находить общий язык с людьми, поэтому для качества фильма знание людей, их психологии не менее важно, чем знание кинотехники.

5. Не представляйте себе фильм как серию диапозитивов

Хотя и нельзя полностью исключить из фильма статичные кадры с совершенно неподвижными объектами съемки, следите, чтобы они не заняли значительной части фильма. Чаще всего такими статичными кадрами бывают общие планы пейзажей. Но стоит вам подождать, когда по дороге проедет машина, по реке — катер, по тропинке пройдет человек — и кадр сразу оживет.

Разумеется, этот совет не относится к тем случаям, когда вы умышленно оставляете кадр безлюдным, неподвижным.

СПОРТИВНЫЕ СЪЕМКИ



Спортивный кинопортрет всегда привлекает кинолюбителей. И это не удивительно — спорт сам по себе в высшей степени «киногеничен»: тут и динамика, напряженность поединков, борьба характеров, переживания зрителей и т. д.

Но это не значит, что внешняя выразительность и зрелищность спорта делают его легким для киносъемок. Тот, кто пробовал снимать спортивные сюжеты, не удивится, если узнает, что истинных спортивных репортеров-операторов не так уже много не только в нашей стране, но и во всем мире. Хотя фильмов на спортивные темы снимается множество.

Верно говорят, что съемка спортивного репортажа — это своеобразный экзамен для кинооператора. И действительно, необходимо хорошо разбираться в том виде спорта, который собираетесь снимать; уметь снимать с рук даже длиннофокусными объективами; развить в себе способность следить не только за происходящим в поле зрения камеры, но и видеть другим глазом то, что происходит вне границ кадра — это поможет предугадать развитие действия, ситуации.

Остановимся на двух наиболее распространенных типах фильмов о спорте: *спортивном репортаже* и *документальном спортивном фильме*.

Спортивный репортаж

Задача его — зафиксировать происходящее действие так, чтобы зрители в течение короткого времени получили достаточно информации о ходе спортивного соревнования.

Здесь оператор не может вмешаться в развитие событий, попросить что-то повторить, сделать лучше.

Предположим, вам предстоит снять соревнование бегунов на среднюю дистанцию. Самое простое, что приходит в голову сразу же — это снять старт, финиш... и нечто между ними. Для начала остановимся именно на таком, очень простом, но под- сказанном самой логикой этого вида спорта, решении, оно типично для спортивного репортажа.

Прежде всего необходимо осмотреть место будущего сорев- нования с тем, чтобы определить наиболее выразительные точ- ки съемки. У старта нужно найти место для съемок общего плана. Это позволит дать зрителям фильма представление о том, где и при каких условиях стартуют спортсмены. Первый, ориентирующий в обстановке общий план, снимите, когда спортсмены еще разминаются, готовясь подойти к своим стар- товым местам.

Рассчитайте время так, чтобы вы успели поменять точку съемки и снять собственно старт.

Удобно стать недалеко от старта, метрах в 15—20 от него по направлению бега (или езды, если снимаете мотоциклистов, велосипедистов). С этой точки снимите не только момент стар- та, но и первые метры соревнования, когда спортсмены бегут в сторону камеры, пробегают мимо нее и удаляются.

Дальше продолжайте снимать на заранее выбранных мес- тах, где можно ожидать интересные, выразительные моменты спортивной борьбы.

Не забывайте о крупных планах лиц, рук, ног, фигур спорт- сменов — обо всем, что может создать на экране динамику и напряжение.

Вот несколько важных условий:

а) Выдерживайте основное направление движения в кадре. Если спортсмены начали бежать со старта слева—направо, то это направление нужно сохранить до самого финиша. Иначе движение спортсменов станет хаотичным — то в одну, то в дру- гую сторону, что вызовет недоумение зрителей, по опыту зна- ющих, что «в жизни так не бывает».

б) Если у вас есть возможность снять часть прохождения спортсменами дистанции с движения (с автомобиля, мотоцикла), сделайте это непременно — такие кадры очень освежают и разнообразят репортаж.

в) Необходимо вовремя быть у финиша, чтобы успеть снять момент прихода спортсменов к цели, и постараться показать зрителям их лица, но не только победителей, а и тех, кого постигла неудача.

А дальше, раз мы уже следуем в репортаже за реальным

развитием событий, можно снять и момент вручения наград победителям.

Итак, коротко содержание такого репортажа состоит из:

1. Информационных кадров, вводящих зрителей в атмосферу и место соревнований.
2. Старта и начала соревнований.
3. Кадров на дистанции соревнования.
4. Деталей спортивной борьбы.
5. Кадров, показывающих реакцию зрителей на ход соревнования.
6. Финиша, вручения наград.

Вот те основные моменты, без которых трудно будет сделать последовательный спортивный репортаж.

Из сказанного выше легко сделать вывод, что спортивный сюжет снимать одному кинолюбителю очень сложно. Иногда просто невозможно успеть вовремя оказаться в разных, нередко очень отдаленных друг от друга точках. Вот почему для таких съемок желательно объединять усилия нескольких кинолюбителей. И тогда, определив заранее места съемок и задачи каждого, можно надеяться получить хороший спортивный репортаж.

Теперь немного о втором типе спортивного фильма — *документальном*. Съемка документального фильма о спорте требует тщательной предварительной подготовки, в первую очередь — сценарной. Поэтому остановимся подробнее на различных этапах работы над сценарием.

Но прежде, чем сесть за написание сценария, вы должны четко представить себе, что хотите выразить своим фильмом и что станет объектом будущих съемок.

Все начинается с замысла. Ход мыслей на этой стадии работы может быть, например, таким: «Хочу снять фильм о спортсменах нашего завода. В этом году трое наших товарищей получили звание мастеров спорта. Один из них пловец, другой — гребец на каноэ, третий, или вернее третья — планерист Надежда Крылова — недавно пришла на наш завод из института.

Рассказать лишь об этой тройке или вообще о спортивной работе на заводе?.. Нужно ли говорить также о производственных делах наших спортсменов?.. Следует ли вспомнить историю зарождения физкультурной работы на заводе?

Наверное, следует, тем более, что у некоторых «старожилов» сохранились интересные фотографии на эту тему. Может получиться любопытное сопоставление с днем сегодняшним...

Должно быть, стоит рассказать и о старом мастере Н., который благодаря постоянным занятиям физкультурой излечился от тяжелого недуга. Это будет действенной агитацией за физкультуру, поскольку мастера Н. знают все...» и т. д.

Со временем вы почувствуете, что-из разных точек зрения на эту тему вырисовывается одна, более всего отвечающая и тому, о чем вы хотите рассказать, и тем техническим, творческим и организационным возможностям, какими вы располагаете.

Вы начинаете внимательно присматриваться ко всему, что имеет прямое или косвенное отношение к теме. Накапливаются живые интересные подробности. Все яснее становится кинематографическое решение темы — материал выстраивается в виде небольших эпизодов, связанных между собой логикой развития действия.

Вы уже представляете общую схему построения фильма от начала до конца. Это значит — пришло время написать *план сценария*.

Не нужно стремиться сразу написать полностью завершённый сценарий. В процессе работы над планом он еще не раз будет изменяться, перестраиваться, пока не будет найден лучший вариант. Вот одна из возможных форм записи плана сценария.

1. Кубки, почетные грамоты, медали, полученные спортсменами нашего завода. Их много — они даже не помещаются в большом стеклянном шкафу. Пришлось рядом поставить второй. И он уже почти заполнен. Это результат большой, отлично поставленной спортивной работы на нашем заводе.

2. Этот великолепный гимнастический зал и заводской стадион — наша гордость. Мы привыкли к ним, и кажется, что иначе и быть не может.

3. Однако когда-то было совсем не так... Вот как выглядело наше спортивное помещение два десятилетия тому назад... Как тесно было здесь нашим первым спортсменам. А вот и они сами. Хотя возраст их уже почтенный, но старая спортивная закалка ощущается и сейчас.

Сергей Матвеевич Гаренко до сих пор не разлучается с теннисной ракеткой... Нина Михайловна Петрова была одной из первых в городе фигуристок. Любовь к спорту она привила и своему сыну Андрею.

4. Правда, Андрей делает различные фигуры не на коньках, а в воздухе, прыгая с вышки в воду. Он мастер спорта. Недавно Андрей вернулся из Москвы. Нет, не после спортивных

соревнований, а после сессии Верховного Совета. Он наш депутат. Андрей утверждает, что спорт помогает соединять работу у станка с напряженным трудом рационализатора и хлопотами депутата...

5. Часто после рабочего дня можно видеть Андрея и Николая Чекалина вдвоем. Их объединяет не только давняя дружба, но и общая изобретательская работа. Общая у них и любовь к водному спорту.

Андрей — мастер по прыжкам в воду, а Николай — гребец на каноэ. Он тоже мастер спорта.

6. Над гладью реки, где тренируется на каноэ Николай, высоко в небе парит планер. Вот он стремительно пикирует, затем резко набирает высоту и делает петлю Нестерова. На планере Надежда Крылова — инженер завода. Воздушный океан — ее стихия. Свою любовь к авиации она стремится привить нашим мальчикам и девочкам, детям рабочих завода. Это по ее инициативе был организован кружок юных авиаконструкторов. Много времени отдает Надежда кружковцам. И результаты налицо: вот модели-рекордсмены... Теперь ребята «заболели» идеей создания планера с машущими крыльями...

7. Мы рассказали лишь о нескольких спортсменах нашего завода, а можно было бы назвать еще много имен — потому что любителей спорта у нас почти столько, сколько членов заводского коллектива.

Вы, должно быть, ощутили, что параллельно с изложением основной схемы построения будущего фильма, определением объектов съемки, наметкой на монтажную связь некоторых эпизодов — в записи этого плана есть словесный материал, который в будущем можно частично использовать и для дикторского текста или титров.

Следующий этап работы — написание литературного сценария. Форма записи свободная. Вот один из возможных вариантов записи *эпизода* литературного сценария.

«...Солнечный летний день. Гладь широкой реки время от времени покрывается рябью. Свежий ветерок подгоняет стайку белоснежных яхт. Идут соревнования.

А здесь у берега тренируется на каноэ Николай. Он сильными резкими толчками подгребает к бону, на котором стоит его тренер. Николай выходит на бон. Тренер объясняет, в чем ошибка Николая. «Ты очень раскачиваешься из стороны в сторону», — говорит он и, расставив руки, показывает, как качается каноэ.

И здесь оба — и Николай, и тренер — замечают планер, который парит в воздухе и приветливо покачивает крыльями, будто повторяя движения тренера.

Планер снижается. Можно уже рассмотреть пилота в кабине. «Да это же Надежда!» — говорит Николай и машет обеими руками. Да, это она. Надежда смотрит вниз. Ей хорошо видно Николая и тренера, которые приветствуют ее. Надежда улыбается, берет ручку на себя, взмывает вверх и удаляется.

Смотрят вслед планеру Николай и тренер. Планер в воздухе. Он приближается к нам, вдруг как-то странно наклоняется и... падает на землю.

Нет, не волнуйтесь — это только небольшая модель планера. К модели подбегает ее «конструктор» — мальчик лет тринадцати. Сюда же подходит и Надежда, они вдвоем рассматривают планер со сломанным крылом и стараются понять, в чем причина неудачи...

И, наконец, последний этап литературной подготовки фильма — написание режиссерского сценария (о нем мы уже говорили в предыдущих разделах).

ФИЛЬМ НА МУЗЫКУ



Фильмы, снятые на определенное музыкальное произведение (или часть его), достаточно популярны в творчестве кинолюбителей. И если в других фильмах музыка является дополняющим элементом, здесь она — одна из двух равноправных составных частей фильма (изображение и звук).

Задача изображения в этом случае — адекватное выражение звуковой части.

Именно фильмы на музыку — это одна из тех ограниченных областей кинотворчества, где возможности кинолюбителя и профессионала сближаются более всего. Даже на таком, пожалуй, самом слабом участке любительской кинотехники, как звук: здесь не требуется абсолютно точной синхронизации изображения и звука.

Синхронизация звука, записанного на обычном магнитофоне, с 8-миллиметровым проектором «Луч», «Русь», осуществляемая с помощью синхронизатора «СЭЛ-1», который есть в продаже, вполне достаточна для фильмов такого типа, а в фильмах, где требуется более высокая точность совпадения звука с изображением, следует использовать синхронизаторы «СЭМ-1» или «Синхро-8».

Не раз приходилось видеть в фильмах на музыку сходное начало: к роялю подходит пианист (пианистка), устанавливает на пюпитре ноты и начинает играть. Изображение лица или рук музыканта постепенно теряет четкость и превращается в серию пейзажей, которые по мнению автора наиболее подходят этому музыкальному произведению.

И на финальных тактах музыки на экране снова появляется пианист, он берет заключительный аккорд и медленно закрывает нотную тетрадь.

Бывали фильмы, которые сразу, без «увертюры» (хотя бы выше приведенного типа) переносили зрителей на лоно природы, в окружение привлекательных, снятых с определенным настроением пейзажей.

Опыт показывает, что для фильма на музыку характерно то, что какая-то сюжетная линия или отсутствует совсем, или чрезвычайно ослаблена. Автор таких фильмов имеет неограниченную возможность воплощать в экранные образы свое ощущение и восприятие музыки.

Конечно, многое зависит также и от выбора музыки. И здесь можно со всей определенностью утверждать, что одинаково интересно снимать фильмы как на классическую, так и на современную популярную, эстрадную музыку. Важно только не повторять довольно-таки распространенной ошибки некоторых начинающих авторов, снимающих фильмы на *тексты* песен, романсов, стремясь дословно цитировать их, *иллюстрировать текст* киноизображением. Это всегда выглядит крайне наивно.

Поскольку, как уже отмечалось, в фильмах на музыку сюжет, интрига, действие очень ограничены, у автора есть возможность развивать драматургию *изобразительными* средствами, так, как это предлагал когда-то выдающийся кинорежиссер и теоретик киноискусства С. Эйзенштейн.

Это значит делать эмоциональным, выразительным не только каждый кадр, но искать его сопоставления с другими, находить неожиданные соединения различных по содержанию кадров, отчего возникает совсем другой смысл, новое содержание. Таким образом, одним из важнейших выразительных средств становится *монтаж*.

Вот простой пример: соединение трех кадров — голубь, прыгающий по тротуару, — голубь мира, изображенный на плакате, — реактивный военный самолет в небе — создает определенное настроение, определенный смысл.

Этот пример показывает также, что в фильме на музыку могут быть использованы не одни только пейзажные кадры. Наоборот, следует как можно шире пользоваться самым разнообразным изображением, чтобы по возможности полнее и эмоциональнее выразить ваши чувства, ваше понимание музыкального произведения. И, между прочим, не слишком увлекаться кадрами заката солнца, которые хоть и всегда эффектны, но, к сожалению, уже стали банальным штампом.

В этой связи очень важно всегда иметь в виду, что в такого рода фильмах *изобразительный ряд* приобретает особое значе-

ние. Поэтому его творческое решение и техническое исполнение должны быть безупречны.

Подобно тому, как нельзя оборвать музыку на любой ноте, так и окончание фильма должно быть подготовлено предыдущими кадрами, должно быть их логическим завершением.

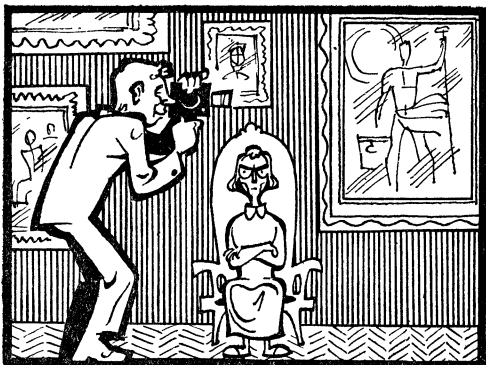
Один из технических приемов, который поможет зрителям почувствовать, что фильм заканчивается — это медленное затемнение в конце последнего кадра.

Кроме того, последний кадр фильма не должен быть очень коротким. Наоборот, его даже несколько излишняя длительность подчеркнет окончание фильма.

Помните, что, хотя надпись «конец» необходима, но сама по себе она не может логически, внутренне завершить фильм.

И еще — не стремитесь «экранизировать» большое музыкальное произведение — симфонию или сонату. Фильм на музыку, длительность которого превышает 8—10 минут, начинает казаться зрителям излишне длинным, скучным.

ИКОНО- ГРАФИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ



Что такое иконографический фильм? Этот термин пока еще не имеет точной формулировки, но смысл его в том, что в таком фильме используются как главный объект съемки произведения изобразительного искусства (живописные полотна, акварели, графика, фотоснимки и т. д.), а также архивные материалы, старинные рукописи, книги, письма, газеты, журналы и др.

Как видите, материал, так сказать, предельно неподвижный, статичный. И вполне естественно возникает вопрос, а может ли из этого статического материала возникнуть полноценное кинематографическое изображение? С уверенностью можно сказать — да. Вспомните хотя бы широко известный благодаря телевидению фильм «Фотосимфония» (производство Центральной студии документальных фильмов) или также известный в нашей стране и за ее рубежами фильм латышских кинолюбителей «Затмение» — фильм-обвинение американской агрессии во Вьетнаме, сделанный исключительно на фотографиях.

Таким образом, об иконографическом фильме можно также сказать, что это фильм о прошлом — более или менее далеком — по тем следам, которые оставляет потомкам какое-нибудь событие, человек и др.

Приступая к работе над таким фильмом, кинолюбитель проходит два этапа: первый — выбор темы, второй — розыски нужного материала.

Каким он может быть? Как уже упоминалось, это могут быть произведения изобразительного искусства (например, как в цветном фильме «Серп и молот» кинолюбителя А. Жуковско-го из г. Дымера Киевской области, построенном на картинах

и плакатах советских художников, показывающих этапы в жизни нашей страны от октября 1917 года до наших дней).

Это могут быть также и различные предметы — посуда, мебель, одежда, старинные украшения, деньги и т. д., — кроме того, натурные объекты: памятники, дома, различные сооружения, пейзажи.

Умелый монтаж, а также соединение изображения и звука, когда между ними возникает органическая связь, — все это может придать неподвижному материалу динамичность и выразительность.

Эмоциональности, экспрессии изображения можно достичь также и с помощью некоторых технических приемов: наездов, отъездов, панорам, детализирования (т. е. съемки фрагментов какого-то оригинала). Но не от этого будет зависеть главное качество и успех вашего фильма, не эти или другие технические приемы вдохнут жизнь в изображение.

Главные свои усилия вкладывайте в содержание фильма, а не в формальную его сторону. Предлагайте зрителям нечто новое, чего они не знали раньше, удивляйте и захватывайте их интересными фактами, нестандартным решением темы.

Старайтесь рассказать о том, что вас по-настоящему заинтересовало, и не стыдитесь передать свои собственные чувства. Все это в одинаковой мере касается не только иконографического фильма, но и фильма любого другого типа и жанра.

Для лучшего понимания природы иконографического фильма, остановимся на основных его разновидностях:

1. Фильм построен исключительно на «неживом» материале (фотографии, рисунки, рукописи, книги и т. д.);
2. В фильм включена и живая природа (пейзаж, люди, вспоминающие о герое фильма или каком-то событии).

Как пример иконографического фильма можно назвать уже упомянутый ранее фильм латышских кинолюбителей Е. Риекстиньша, Р. Дынвиете и Е. Агриньша «Затмение», получивший отечественные и зарубежные награды.

Это острый памфлет, направленный против империализма. Фильм целиком построен на фотографиях, снятых в движении: камера то быстро наезжает на фотографию, то выделяет крупно какую-то ее часть, то многократно повторяет фрагмент изображения. Все это сопровождается естественными шумами — гулом самолетов, выстрелами, взрывами бомб.

И вскоре забываешь, что на экране — фотографии.

На эту же тему сделал свой фильм «Обвинение» кинолюбитель из ЧССР Д. Матоуш. И тут использованы различные

приемы съемки — наезды, панорамы, покачивание фотоснимка, — но наиболее удачно использована съемка отдельных частей, фрагментов фотографии.

Например, мы видим спокойное лицо молодой вьетнамской женщины — небольшая панорама вниз показывает, что женщина держит на руках искалеченного ребенка с изувеченным лицом — и нам становится ясно, что «спокойствие» женщины кажущееся.

Но в фильме этом есть и погрешности, типичные для многих кинолюбителей. Например, стремление «оживить» фотографию таким путем: на фотоснимке изображен идущий человек — и тогда эту фотографию начинают слегка подергивать вверх—вниз, будто в такт его шагов. Никогда не следует «оживлять» статичный материал таким примитивным способом, подражающим или имитирующим какое-то естественное движение.

По-настоящему кинематографический прием нашел автор «Обвинения» в финале фильма: статичные кадры спокойных вьетнамских солдат с боевым оружием чередуются с кадрами, на которых изображены американский генерал, бомбардировщик Б-52, американский солдат с лицом, перекошенным от боли и страха, причем кадры вьетнамцев неподвижны, монументальны, а изображения врагов вращаются вокруг своего центра.

Такое вращение не копирует, не имитирует какое-то естественное движение, и в то же время имеет свою эмоциональную окраску: символизирует разрушение, уничтожение, гибель. Эти кадры стали выразителями главной идеи фильма.

Интересно, что и «Затмение» и «Обвинение» не имеют дикторского текста.

Вот другой тип иконографического фильма, в котором кроме изображения разных документов есть и натурные кадры.

Допустим, вы хотите сделать фильм о вашей любимой оперной певице, слава которой намного пережила ее. Иконографический материал фильма будет состоять из фотографий, старых писем, рисунков и, если есть такая возможность, звуковой записи не только вокальных произведений в исполнении певицы, но и воспоминаний о ней ее современников.

Когда артистка поет (используют записи на грамофонных пластинках или на магнитофонных пленках), звук сопровождается изображением старых фотографий певицы в соответствующих ролях.

Тут уже будут уместны и натурные кадры, показывающие

места, где певица родилась, училась, готовилась к выступлениям, встречалась с друзьями.

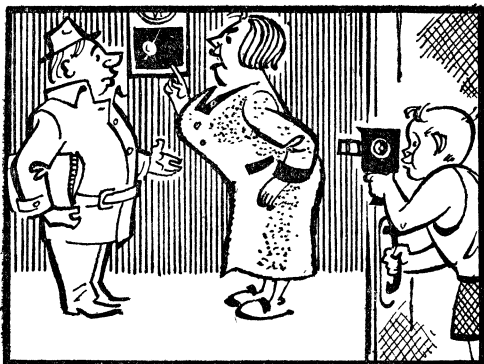
Если речь идет, например, о любимых местах прогулок актрисы, камера может «пройти» по тем же местам: по аллеям парка, по берегу реки.

В иконографических фильмах второго типа уже труднее обойтись без каких-то объяснений в дикторском тексте, чем в фильмах первого типа. Но и тут дикторский текст не обязателен — можно ограничиться несколькими надписями-титрами.

Итак, иконографический фильм может стать и средством популяризации знаний, и острым по форме политическим плакатом, даже тогда, когда в звуковом сопровождении не произносится ни единого слова. Может стать документальным, учебным или даже игровым фильмом, герой которого ни разу не появляется на экране.

Это говорит о том, что иконографический фильм может быть снят в разных жанрах и что статичность материала, которым приходится здесь оперировать, нисколько не ограничивает его широких возможностей.

ДОМАШНИЙ ИГРОВОЙ...



Пожалуй, нет такого кинолюбителя, который бы не мечтал снять свой художественный фильм. Тем более, что примеров, когда игровые фильмы снимали не только коллективы любительских киностудий, но и отдельные кинолюбители, можно привести немало.

Например, уже упомянутые ранее супруги Малаковы силами только своей семьи сняли постановочно очень сложный фильм о Жанне Лябурб, о ее революционной деятельности в Одессе в 1919 году.

Тут нужно было изготовить и костюмы, и декорации, и детали интерьера, которые были бы исторически достоверны.

Этот 8-миллиметровый фильм в свое время был отмечен премиями на нескольких фестивалях любительских фильмов.

Однако опыт других кинолюбителей доказывает, что не обязательно игровой фильм должен быть сложным постановочно. Даже наоборот: большинство таких фильмов сделаны чрезвычайно просто, скромно, без каких-то особых костюмов, декораций, реквизита, с незначительным количеством действующих лиц.

Съемки игрового фильма (каким бы простым он ни был) необходимо начинать лишь после приобретения определенного опыта на фильмах документальных, репортажных, видовых и др. Что же касается литературной подготовки игрового фильма — сценария — работа над ним в данном случае должна быть особенно тщательной. От этого в значительной мере зависит успех будущего фильма. Как известно, работа над любым фильмом требует определенной подготовки, когда для автора постепенно проясняются вопросы, что, зачем и как будет сниматься в будущем фильме.

Во всех случаях литературная подготовка фильма проходит три основные стадии:

1. Выбор темы;
2. Запись темы в виде короткого либретто (рассказа, очерка);
3. Разработка сценария.

При выборе темы уже с самого начала нужно унитывать возможность ее экранного воплощения. Другими словами, не будем ориентироваться на фильм, построенный, главным образом, на диалогах действующих лиц или на очень тонких душевных переживаниях.

Будем выбирать такие темы, особенно это касается начинающих, чтобы содержание их раскрывалось *действиями* героев, их *поступками*, которые можно понять без помощи синхронных диалогов, дикторского текста или длинных разъяснительных надписей.

Фильм должен определенным образом начинаться, развиваться, достигать кульминации и логично завершаться.

А этого нельзя достичь без определенного развития действия, соединяющего воедино отдельные кадры, сцены и эпизоды фильма.

Избранную тему необходимо детально продумать с точки зрения ее объема, времени и места действия, характеров действующих лиц и их развития.

Отбросим все второстепенное и лишнее и попробуем написать короткий и лаконичный сценарный план или либретто.

Сценарный план — это дальнейшее развитие темы, изложение ее в форме короткого рассказа, очерка. Тут уже намечаются и некоторые элементы ее творческого воплощения (речь идет не о способе литературного изложения, а кинематографического). Решается уже и основное композиционное построение, определяется точная линия развития действия и последовательность отдельных сцен, эпизодов.

Не следует в сценарном плане пользоваться литературными оборотами, подобными таким: «ее сердце забилося от радости» или «упорной учебой расширили свой кругозор»... и др. Необходимо постоянно думать о *зрительном ряде*, чтобы каждая наша мысль могла быть выражена на экране.

Важно правильно распределить действие, определить продолжительность каждого эпизода. Многие любительские фильмы грешат несоответствием, несоразмерностью частей: после излишне длинного вступления, которое уже успевает навеять тоску на зрителей, скороговоркой излагается главное действие

сюжета, которое автор поспешно втискивает в несколько кадров; после чего следует финал — неубедительный и логически неподготовленный предыдущим действием.

Действие на экране должно увлечь зрителей так, будто они являются его участниками. Уже первые кадры фильма должны возбудить внимание зрителей, заставить заинтересоваться происходящим на экране. Если вам удалось завладеть вниманием зрителей, необходимо умело поддерживать этот интерес. Для этого в отдельных эпизодах фильма напряжение нужно несколько ослабить, дать «передышку» зрителям, иначе они могут устать и внимание их ослабнет. Как это делать и в каких местах фильма — дело творческой фантазии автора. Тут определенных законов нет.

После написания сценарного плана не спешите сразу же приниматься за сценарий. Некоторый перерыв бывает всегда полезен — за это время «выкристаллизуется» и сам замысел, и отдельные его детали. Могут появиться и какие-то интересные находки, которые в будущем обогатят фильм. Главная задача, цель сценария — это перевести действие фильма на язык экранных образов.

Режиссерский сценарий, как вы уже знаете, содержит точное описание всех кадров в том порядке, в котором они будут следовать друг за другом в фильме; указывает их продолжительность, крупность планов, способ съемки, звуковое оформление и др.

Режиссерский сценарий — это последняя стадия литературной подготовки фильма.

В профессиональной практике всегда пишутся два типа сценариев — литературный и режиссерский. В любительских условиях часто можно обойтись и без литературного сценария, ограничившись лишь сценарным планом. Что же касается подготовки сценария игрового фильма, то тут желательно написать подробный литературный сценарий, на основе которого будет уже детально разработан по каждому кадру режиссерский. Каждую сцену старайтесь решать минимально необходимым количеством кадров. Но это не означает, что вместо трех коротких кадров нужно использовать один длинный, или всегда стараться передать действие с лаконичностью телеграммы или служебного уведомления. Вовсе нет.

Речь идет о необходимости выработать в себе умение не расходовать пленку и время на съемку лишних кадров, таких, которые не имеют в фильме иной функции, кроме описательной, с их помощью многие кинолюбители стараются (и всегда

напрасно) сделать свой фильм более понятным, чтоб на экране все было «как в жизни».

И тогда мы видим на экране, например, как человек, перед тем, как выйти из квартиры на улицу, надевает пиджак, потом пальто, завязывает кашне, застегивает на пальто все пуговицы, надевает шляпу, открывает двери, спускается по лестнице, выходит на улицу. Зачем нужно было тратить время на демонстрацию всех этих подробностей, если они ничего не добавили к простой задаче: «человек выходит из дому на улицу».

Ведь это задание можно решить значительно проще, экономнее — двух-трех кадров, которые показывают главные моменты этого действия, вполне достаточно, чтобы зрители поняли, что кто-то вышел на улицу. И, если ваш сценарий уже написан, возьмите ручку и отредактируйте его с этой точки зрения. Зачеркивания, исправления, замена кадров на бумаге, значительно проще и легче, чем вырезывание кадров из уже снятого материала.

Одной из действенных творческих особенностей в работе над игровым фильмом является не многословное, многокадровое растолковывание, а **намек**.

Допустим, в сценарии нужно разработать сцену, которая была записана фразой: «Прощание с матерью было тяжелым». Не следует показывать на экране опечаленное, в слезах лицо юноши, который расстается с матерью. Непрофессионалам — актеру и режиссеру — эту сцену нужно решить иным, более доступным им способом, например, показать, как юноша все время старается все делать с внешним спокойствием: заполняет чемодан как-то очень медленно, будто делая одно — думает совсем о другом; как нерешительно спускается по ступенькам; как его пальцы что-то беспрерывно, подсознательно перебирают, тогда как внешне он, прощаясь с матерью, вполне владеет собой.

Не будем также снимать и искаженное страданием лицо матери — такие кадры требуют большого такта режиссера и актерского мастерства исполнителя. Наверное, лучше показать, как мать издала машет рукой. В данном случае нужное настроение создается не прямолинейной иллюстрацией, а намеком, с помощью косвенных, побочных деталей, пропуском несущественных элементов действия.

Второй пример. В фильме по ходу действия мальчик должен упасть, разбить себе колено и перепачкаться в грязи.

Показать на экране настоящее падение ребенка было бы слишком жестоко. Наверное, нужно сделать так: в первом

кадре показать мальчика, который бежит по улице и заворачивает за угол дома; во втором кадре зрители уже видят, как он медленно, прихрамывая возвращается, весь перемазанный в грязи и держится за колено.

Такой способ выражения в любом фильме имеет еще одно важное преимущество: освобождает того, кто снимается, от необходимости «играть», что чаще всего бывает не под силу неподготовленным исполнителям, особенно когда им приходится выражать какие-то сложные душевные переживания. Матери лучше не поворачивать к камере лицо, залитое слезами, мальчику лучше не падать. Все за них должны сделать съемочная камера и монтаж.

Так мы избежим неестественности, грубости, сентиментальности. Не забывайте также об одном из сильнейших и типично кинематографическом способе выражения, которым является **деталь**.

Писателю, чтобы познакомить нас с определенным местом действия или героями своего произведения, для их точной характеристики потребуется, возможно, несколько страниц. В фильме для этого достаточно нескольких точных деталей. Вот пример, который приводит И. Ржегоржек в книге «*Nová škola amatérského filmu*» (ЧССР).

Молодой парень, который сидит с девушкой в кафе, держится так, будто он богатый аристократ, великосветский лев. Но вот камера выхватывает некоторые детали его одежды — стертые подметки его башмаков, из кармана старенького пальто на вешалке выглядывает растрепанный учебник анатомии — и парень полностью разоблачен, это, конечно, бедный студент...

Деталь может быть не только такой, которая характеризует предмет, раскрывает его истинную суть или разоблачает, но и лирической, символической.

Когда солнце сверкает в капельках росы на тонких ниточках паутины или, пройдя сквозь листву, рисует тончайшие узоры на лице девушки, — это вызывает у нас определенные чувства.

Использование лирических деталей и символов требует от автора большой осторожности и вкуса. Тут необходимо ощущать ту меру, нарушение которой придаст изображению не лирический характер, а излишне чувствительный, сентиментальный привкус.

О РЕЖИССУРЕ ИГРОВОГО ФИЛЬМА

Любительский игровой фильм предъявляет особо высокие требования к режиссерским способностям и опыту кинолюбителя, а иногда и к техническому оснащению кинолюбителя.

Не менее важная составная часть успеха фильма — актерские способности исполнителей, по крайней мере, главных ролей.

Поскольку режиссер любительского фильма чаще всего бывает и автором сценария, он имеет полное, точное представление о каждом из будущих действующих лиц.

Поэтому, подбирая кандидатов на роль в фильме, режиссер должен учитывать, как претендент своим внешним видом, чертами своего характера, натуры соответствует типу человека, которого должен воплотить на экране, достаточно ли будет выразительных возможностей этого актера-любителя для исполнения данной роли; и, наконец, фотогеничен ли он?

Как известно, не каждый человек, который приятно выглядит в жизни, будет таким же и на экране, и наоборот. Вот почему полезно сначала сделать несколько пробных фотоснимков в разных ракурсах и с разным освещением. Еще лучше сделать кинопробу, это уже даст возможность определить и актерские возможности кандидата на роль.

Если действующих лиц много, чего любителям следует избегать, полезно собрать их всех, познакомить друг с другом, создать атмосферу дружеских, товарищеских взаимоотношений. Это в значительной степени поможет преодолеть застенчивость и скованность тех, кто станет перед кинокамерой впервые.

Не нужно сразу же давать им для прочтения ваш сценарий. Язык, которым обычно написаны сценарии, достаточно строг и лаконичен, чтобы читатель мог ощутить все тонкости характера своей роли. Лучше рассказать актерам содержание фильма и характеры каждого из героев своими словами. После этого уже можно дать им сценарий для более детального ознакомления.

Если вы покажете своим актерам какой-то из ваших удачных предыдущих фильмов, это придаст им уверенность и желание работать.

Перед съемкой необходимо объяснить герою не только ваши требования к его действиям именно в этом кадре, но и смысл всей сцены, к которой относится этот кадр.

Кадры, как известно, снимают чаще всего не в том порядке,

в каком они записаны в режиссерском сценарии, а исходя из удобства проведения съемок, группируя их по объектам.

Все кадры, действие которых происходит, скажем, на мосту (несмотря на то, что часть этих кадров будет в начале, а другие в конце фильма), снимаются подряд, один за другим. А потом нужно перейти на другой объект и снять все кадры, связанные с ним. Правда, это накладывает на актеров дополнительные трудности: они должны всегда помнить характер всей сцены, а также линию собственного поведения, чтобы быть готовыми к съемке любого из моментов действия.

Задача режиссера — помочь актеру преодолеть все трудности и создать целостный, определенный экранный образ.

Среди трудностей актерской работы есть и такая: киносъемки часто приходится проводить в многолюдных местах — на улицах, в парках, где вокруг места съемки сразу же собирается толпа зрителей. Новичкам-актерам в таких условиях становится еще тяжелее исполнять свои роли.

Поэтому не начинайте работу над фильмом именно с таких кадров — оставьте их на более отдаленное время, когда ваши актеры уже будут хоть немного «обстреляны» на других съемках без посторонних зрителей.

Иногда для участия в игровых фильмах приглашают любителей-актеров из самодеятельных театральных коллективов. Однако, как показывает опыт, работа режиссера от этого не становится намного легче.

Дело в том, что навыки театральной игры этих актеров значительно отличаются от того, что требует киноэкран. В театре актер должен значительно усиливать каждое свое движение, жест, выражение лица, силу голоса так, чтобы это заметили и в последних рядах.

В кинофильме в таком подчеркивании и усилении нет необходимости — актер с помощью крупного плана и детали может быть как угодно приближен к зрителям. И если вам не удастся ликвидировать излишества в жестах и мимике своих актеров, их стремления «переигрывать» — поведение героев на экране будет неестественным, «театральным».

Нередко именно этот недостаток сводит на нет всю нелегкую работу над игровым фильмом. И как обидно бывает авторам фильма вместо аплодисментов восторженных зрителей слышать их иронические замечания и смешки.

Начинающим актерам доставляют немало хлопот... собственные руки. Они не знают, что с ними делать, куда их деть. Режиссер может помочь актеру в данной ситуации очень про-

стым способом: нужно лишь дать в руки актеру какой-то предмет — трость, газету, книгу, зонт, перчатки, сигарету, шляпу, плащ через плечо, портфель и т. д. — все эти обычные вещи могут очень помочь начинающему актеру обрести «душевный покой и равновесие», так необходимые ему.

Поэтому о них стоит помнить уже при написании сценария.

Если двое ваших героев должны вести на экране диалог, не говорите им: «разговаривайте о чем-нибудь» (имея в виду, что фильм немой и зрители все равно не услышат слов). Болтовня на любые темы обязательно выпадет из характера и настроения сцены, что будет замечено зрителями. Вот почему даже для немого фильма желательно в сценарии написать, так сказать, вспомогательный диалог, главным образом для средних и крупных планов, тогда зрители часто смогут по движению губ актеров понять содержание диалога.

Для малоопытных актеров выразить определенное душевное состояние всегда нелегкое задание. Указание режиссера: «Сделай вид, что ты глубоко задумался» ничего ему не подскажет. Лучше заставить актера задуматься по-настоящему. Например, дав ему задание перемножить в уме 267 на 13. Его лицо во время этой математической операции будет без всякого сомнения достаточно задумчивым...

Режиссер должен точно знать диапазон актерских возможностей каждого из исполнителей. И, когда режиссер замечает, что для выполнения определенного задания у актера не хватит умения, он должен воспользоваться способом, о котором говорилось выше: не растолковывание, а намек.

Перед съемкой каждого кадра нужно сделать репетицию. Опыт показывает, что после первых нескольких репетиций качество актерского исполнения улучшается, но при дальнейших многократных повторениях ухудшается, теряется естественность, живость. Если вы после нескольких репетиций не можете достичь задуманного результата, лучше перейти к съемке другого кадра или сделать некоторый перерыв.

Главное — никогда не давайте воли своему раздражению, недовольству актером. От обиженного, огорченного актера нельзя ожидать проявлений естественных чувств, эмоций.

Хороший фильм — это результат не только творческих и технических усилий, но, в значительной мере, и хорошего настроения всего коллектива, работающего над ним.

ОТКУДА БЕРУТСЯ СЮЖЕТЫ?

Несколько лет тому назад в газете «Руде право» (ЧССР) появился фельетон, в котором рассказывалось об административной волоките вокруг размытой дождем ямы на одной из шоссежных дорог.

Кто-то из постоянно проезжающих по этой дороге написал письмо местной администрации о неудобствах, связанных с этой ямой. Он требовал как можно скорее засыпать ее.

Письмо его прошло очень долгий и сложный путь по различным инстанциям. В результате появился приказ (нет, не засыпать яму): установить перед этой дорожной преградой... табличку с надписью «Внимание, яма!»

Но, когда ответственные за табличку люди принесли ее, яма оказалась уже засыпанной и утрамбованной.

А сделал это — вполне самостоятельно, без всякого шума — пенсионер, который недалеко от этого места пас свою козу...

И случилось так, что тема этого фельетона дала толчок для воплощения его на экране двум любительским коллективам, снявшим (не зная о работе друг друга) два фильма: один назывался «Внимание, яма!», другой просто «Яма».

Оба фильма имели огромный успех у зрителей.

Вот как выглядел кинематографический вариант этого газетного фельетона в фильме «Яма».

...На асфальтированном шоссе большая яма. Старик, живущий неподалеку, становится свидетелем бесконечных неприятностей, которые подстерегают проезжающих автомобилистов и мотоциклистов.

В фильме — как и полагается гротеску — некоторые машины из-за этой ямы разлетаются вдребезги, водитель одной из них остается сидеть на шоссе, крепко сжимая руль.

Старик решает написать заявление местным властям с просьбой отремонтировать дорогу. Но его заявление не при-

нимается во внимание — у руководящих работников масса других забот: они без конца подписывают и рассылают какие-то бумаги о гигантских дорожных сооружениях.

Старик возвращается ни с чем и решает сам отремонтировать дорогу, так как не может больше видеть всего того, что происходит здесь.

Один из чиновников, узнав о засыпанной яме, обвиняет старика в самоуправстве, грозит всякими административными мерами наказания. Советует ему, чтобы избежать неприятностей... раскопать яму.

И снова машины ломаются и переворачиваются на этом злополучном месте.

Наконец к яме приезжает целая вереница огромных дорожных машин с многочисленным дорожным персоналом (даже с секретарем-машинисткой) — и с невероятным шумом и суетой засыпают яму на дороге.

Конечно, реализация на экране такого постановочно сложного сюжета под силу лишь коллективу кинолюбителей. Но этот пример приведен для того, чтобы показать один из источников, где можно искать острые, злободневные темы и сюжеты — газетные статьи, очерки, фельетоны.

Разве не типично фельетонный сюжет о сложностях современной городской жизни избрали для своего фильма «Капитуляция» кинолюбители А. Кыйл и К. Прууль из Таллина.

...Фильм начинается в очень спокойном, медленном ритме. Человек сидит у себя дома за письменным столом. Что-то читает, обдумывает, пишет — словом, занят умственной работой.

Тишину комнаты нарушает шум, время от времени доносящийся сверху. Там что-то пилат, строгают, а то даже будто заводят мотоцикл.

Постепенно герой начинает нервничать так, что даже цоканье собственных наручных часов мешает ему. Человек стучит палкой в потолок, бьет по трубам парового отопления... Но ничего не помогает.

Тогда герой фильма бросается к телефону, набирает цифры. И в следующем кадре мы видим каких-то людей, входящих к нему в комнату. А потом наш герой, стоя к нам спиной, размахивает руками, будто дирижирует. Камера отъезжает — и на общем плане видим духовой оркестр, играющий во всю мощь. От его звуков сотрясается весь дом. И тогда, с балкона верхней квартиры, откуда раньше доносились звуки пилы и мотоцикла, протягивается длинная палка с наволочкой — импро-

визированным белым флагом. Полная капитуляция противника. Теперь можно работать спокойно...

Так весело и остроумно авторы обличают бесцеремонность некоторых людей.

Основой, отправной точкой будущего игрового фильма может стать также фрагмент повести, романа, короткая новелла, стихотворение, басня.

Большое количество любительских игровых фильмов, пользующихся успехом у зрителей, построены на теме, сюжетной канве, которую подсказали их авторам народная шутка, анекдот.

...В кабинет доктора входит старый крестьянин. Он открывает рот, чтобы сказать что-то, но доктор нетерпеливо перебивает его: «Раздевайтесь!»

«Да я хочу...» — снова начинает крестьянин, но доктор останавливает его окриком: «Раздевайтесь, вам говорят!» И когда уже старик разделся догола, доктор спрашивает: «Ну, что у вас такое?» — «Да я вам дрова привез, только не знаю, где сбросить...»

Этот старинный украинский анекдот экранизировал киевский кинолюбитель П. Мрочковский. Все реплики действующих лиц здесь (как и полагается «немому фильму») изложены в надписях-титрах.

В фильме «Удачная охота» кинолюбителя Н. Сидоренко (Ракитнянский р-н Киевской обл.) для сюжетной канвы также использована народная шутка.

...Раннее утро. Сельский двор. Молодая женщина колет дрова. А рядом ее муж готовит свое охотничье снаряжение. Женщина недовольно поглядывает на своего мужа, и, когда он заходит в хату, она вынимает из чехла охотничье ружье и вкладывает вместо него обыкновенную палку.

Наконец ее муж выходит из хаты, берет свое снаряжение, садится на велосипед и выезжает со двора.

Однако ему не удается даже доехать до места охоты — по дороге встречаются друзья, для которых охота — лишь повод хорошенько выпить.

После доброй чарки наш «охотник», едва держась на велосипеде, наезжает на курицу. А вспомнив, что возвращаться домой без охотничьих трофеев неприлично, ошпыливает эту курицу и пытается сделать ее похожей на утку.

Дома он торжественно вручает жене этот «трофей», но она не принимает его и не менее торжественно раскрывает ружейный чехол и вынимает оттуда спрятанную палку...

К лаконично рассказанной шуточной ситуации — анекдоту — обращается немало кинолюбителей, которые приобрели уже некоторый творческий и технический опыт.

Но не следует думать, что автор такого фильма должен воспроизводить содержание народной шутки, анекдота слово в слово, буквально.

Способный к творчеству кинолюбитель не копирует слепо ни какие-то литературные образцы, ни образцы устного народного творчества.

Он может приблизить к нам, сделать более актуальным замысел литературного первоисточника. Для этого кинолюбитель выбирает из разнообразия современной жизни лишь такие ситуации и поступки людей, которые могут сделать авторскую идею более четкой, яркой и злободневной.

Так возникает драматургический замысел киношутки, кино-анекдота, которые всегда являются своеобразной аллегорией — не прямым, но целенаправленным образным выражением каких-то человеческих свойств, черт или каких-то абстрактных понятий (добро, зло, лицемерие, невежество и т. д.).

Такие фильмы — чаще всего *миниатюры*. Поэтому здесь особенно важно, чтобы каждый кадр, каждая составная часть фильма была бы выполнена с максимальной тщательностью и точностью.

Даже мелкие погрешности в режиссуре, мимике и жестикуляции актеров, в фотографическом качестве изображения, длительности эпизодов и отдельных кадров могут испортить хороший замысел.

Вот несколько примеров любительских фильмов-шуток (все они очень короткие — на одну-полторы минуты).

1. Молодой отец в парке должен присматривать за своей малышкой, сидящей в коляске. Но он полностью, с головой ушел в чтение книги. На скамье, с противоположной стороны аллеи, сидит женщина, которая посылает девочке улыбки и жестами манит ее к себе. Девочка вылезает из коляски и топает к женщине.

Спустя минуту отец замечает исчезновение ребенка. Молча подходит к противоположной скамейке, берет девочку и усаживает ее в коляску. Вскоре все начинается сначала. Эта игра повторяется несколько раз. Наконец отцу это надоедает, и он находит радикальный выход: опускает девочку за металлическую ограду, поставленную вокруг дерева...

2. На стене здания рабочие закрепляют какую-то плиту. Они закрывают ее собой, но похоже, что это мемориальная

доска. Когда работа закончена, оказывается, что это всего лишь предупреждение для прохожих: «Осторожно — падает штукатурка!».

3. Вначале видим на экране привлекательную девушку, затем панорама показывает, что она стоит рядом с коровой. В следующем кадре видим художника, который запечатлевает на холсте этот мотив, замечаем его вдохновенное лицо.

Когда камера заглядывает через плечо художника, оказывается, что он пишет не портрет знатной доярки, а дорожный предупредительный знак «Внимание, животные!», на котором изображена только голова коровы, а привлекательная девушка и вовсе отсутствует...

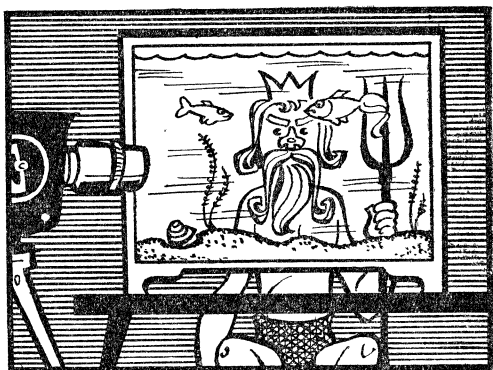
4. Юноша, ожидающий прихода девушки, представляет себе ее в различных, весьма опасных для нее ситуациях — и из каждой юноша героически выходит победителем, спасая ее от смертельной опасности.

Его долгому ожиданию приходит конец — он замечает свою девушку. Она — очень оживленная — проходит мимо рука об руку с каким-то парнем...

5. В ряд стоят тяжелые чугунные урны. Одну из них с большим трудом поднимает и взваливает себе на спину какой-то человек. Он несет урну прямо на камеру. Останавливается, смотрит впереди себя. Сидящий на скамье старик с газетой удивленно наблюдает за человеком с урной на спине. Человек делает еще несколько шагов, опускает урну на землю, поднимает с земли обрывок бумажки, важно опускает его в урну. Вытирает руки о пиджак, взваливает себе на спину урну и направляется назад к тому месту, где раньше стояла урна. Осторожно опускает ее и ставит рядом с другими.

У старика на скамье удивленно вытягивается лицо...

ФАНТАЗИИ ПОМОГАЕТ ТЕХНИКА



Сначала о поучительной истории одного любительского фильма. Однажды кинолюбитель проводил свой отпуск в Тбилиси. Здесь он наснимал массу различных кадров городской жизни — группки людей у троллейбусных остановок, людей в вагончиках фуникулера, просто улицы — все это не имело никакой сюжетной связи между собой.

Дома, просмотрев весь снятый материал, автор очень опечалился. Тут не было и намека на возможность создания фильма.

Оказалось, что не были сняты даже выдающиеся и просто достойные внимания места Тбилиси.

Но фильм, созданный из этого материала, был очень высоко оценен на одном из всесоюзных смотров любительских фильмов.

Что же произошло?

Несколько раз просмотрев материал, автор нашел великолепный драматургический ход. Он придал материалу совсем новое звучание, повернул действие от случайного к заданному.

...В титрах сообщалось, что катастрофа произошла в 16 часов 00 минут. Город жил, как всегда. И все те кадры улиц, людей, возле остановок, при входе в духан, сразу же обрели иной смысл: это были кадры о беззаботных людях, еще не догадывающихся о катастрофе, которая надвигалась.

Последующий титр сообщал: «Как обычно действовал фуникулер», и случайно снятые отдельные кадры пассажиров поддерживались текстом: «Кто-то ехал на свидание с любимой»... «Кто-то вез подарки детям»... «в общем, жизнь шла, а в это же время трос начал перетираться, момент катастрофы приближался».

А далее, для протокольной точности, сообщалось, что начальник фуникулера ушел обедать и ответственность за все нес его заместитель.

Стрелка часов приближалась к четырем. Трос, который все более перетирался, лопнул. Зрители одновременно ахнули. А камера кинолюбителя отъехала от места разрыва троса и открыла... стол, над которым был протянут тонкий тросик, и показала автора фильма, который с улыбкой смотрел на зрителей.

«Кто виноват?» — спрашивал он («Кто виноват?» — название этого фильма), и отвечал: «Виноват я — автор фильма. Я позволил себе эту шутку для доказательства, что и кинолюбители могут пользоваться комбинированными съемками»...

И действительно, известно уже немало любительских фильмов, где на помощь фантазии автора пришли комбинированные и специальные виды съемки.

Бывают фильмы, почти целиком построенные на специальных видах съемки, но значительно больше таких, где эти способы используются ограниченно, лишь тогда, когда нужно создать особый эффект, или снять постановочно сложный кадр экономными средствами, или избежать риска для актеров.

О двух способах (и, пожалуй, самых простых) из множества приемов специальных видов съемки, расскажем более подробно, так как, несмотря на свою простоту, они могут давать поразительный результат (конечно, при умелом использовании).

Первый из них называется **стоп-кадр**.

Этот прием построен на том, что в момент съемки делается остановка и камеры, и разыгрываемой сцены. Во время паузы вводят нужные изменения в обстановке, а затем съемка продолжается с той же точки.

Стоп-кадр позволяет любому предмету (или предметам) на экране:

- а) вдруг исчезнуть,
- б) вдруг появиться,
- в) вдруг измениться на что-то другое.

Такие трюковые кадры могут быть использованы в любом фильме, но с особым успехом в фильмах-сказках, шутках, пародиях, гротесках.

При съемке стоп-кадров камера должна быть закреплена на устойчивом штативе, так чтобы она нисколько не изменила своего положения. Для этого, во-первых, следует накрутить заводную пружину камеры до конца, чтобы хватило снять, по

крайней мере, два-три кадра без дополнительного подзавода пружины; во-вторых, не нажимать пусковую кнопку пальцем (камера из-за этого может несколько изменить свое положение), а пользоваться спусковым тросиком для фотоаппаратов.

Съемка внезапного исчезновения из кадра человека или предмета производится так.

Кадр снимают до того момента, когда, допустим, человеку нужно исчезнуть из поля зрения. Камеру останавливают, человек выходит за пределы кадра, и съемку продолжают.

Так же поступаем, когда человек (или предмет) должен появиться в кадре.

Следите, чтобы освещение не изменялось во время съемки всех кадров, связанных между собой приемом стоп-кадр.

Вот несколько примеров применения стоп-кадра.

Содержание действия. На лесной полянке стоит человек. Он хлопает в ладони — перед ним внезапно появляется мольберт. Человек снова хлопает — на мольберте возникает холст на подрамнике. Еще хлопок — и в руках человека палитра с красками, кисти. Он начинает писать на холсте пейзаж.

Техника исполнения. После того, как человек первый раз хлопнул в ладони, камера останавливается, а человек остается в той позе, когда его ладони коснулись друг друга (как в детской игре «замри!»).

Его помощник ставит мольберт перед актером и выходит из пределов кадра (все делается быстро и точно, а для этого все движения полезно отрепетировать).

Камера снова включается, человек делает шаг к мольберту, хлопает в ладони и «замирает» в этой позе. Камера останавливается. Помощник ставит на мольберт холст и уходит.

Камера начинает снимать. Человек провел рукой по загрунтованному холсту, хлопнул в ладони и «замер». Камера остановлена. Помощник вкладывает в руки актера палитру и кисть, выходит из кадра. Камера включается — актер начинает смешивать краски на палитре, писать этюд.

Примечание: при монтаже не забудьте вырезать лишние кадрики на стыке двух кадров, снятых приемом стоп-кадр. Чем тщательнее, чем точнее вы определите, сколько кадров нужно удалить в конце первого и в начале второго кадра, тем ритмичнее и эффектнее получится эта сценка.

Еще пример. Несколько ребят играют во дворе в прятки. Те, которые должны прятаться, разбегаются в разные стороны. Один из мальчиков замечает за домом бочку и влезает в нее. Это видит кто-то из детей — и тоже влезает в бочку.

Тот, кто «жмурился», ищет во всех уголках двора, подходит к бочке, заглядывает в нее. Оттуда вылезает первый мальчик, за ним второй, третий... четвертый... пятый — сколько же их в этой одной небольшой бочке! Как они поместились там все?.. Лицо мальчика, который обнаружил спрятавшихся, выражает крайнее удивление...

Техническое исполнение этой сценки такое.

1. Камера (на устойчивом штативе) снимает первого мальчика — он входит в кадр, подбегает к бочке, влезает в нее и прячется так, чтобы его не было видно. Камера останавливается.

2. Мальчик вылезает из бочки и отходит в сторону, за пределы кадра.

3. Камера начинает снимать — второй мальчик подбегает к бочке с другой стороны (по сравнению с первым мальчиком), влезает в бочку, прячется в ней. Камера останавливается.

4. Второй мальчик вылезает из бочки и отходит в сторону, за пределы кадра.

5. Теперь снимаем сценку обнаружения спрятавшихся.

Для этого в бочку садится снова первый мальчик. Камера начинает снимать. Жмурившийся мальчик подходит к бочке, обнаруживает там спрятавшегося и выбегает из кадра. Из бочки выглядывает первый мальчик, вылезает и удаляется из кадра. Камера останавливается.

6. В бочку садится второй мальчик. После этого снова включают камеру — мальчик вылезает из бочки, выбегает из кадра. Камера останавливается.

7. В бочку садится третий мальчик. Камера начинает работать. Мальчик вылезает из бочки и выбегает из кадра — и так повторяется столько раз, сколько мальчиков должны вылезть из бочки.

Аналогичным способом можно снять, например, как из маленького автомобиля «Запорожец» выходят один за другим человек восемь-десять.

В одном из любительских фильмов был такой эпизод.

В пародийном, гротесковом тоне были показаны приключения некоего путешественника в джунглях Африки. В одном из селений местный колдун, опасаясь этого путешественника — неизвестного, страшного человека, — делает так, чтобы местные жители становились невидимыми, исчезали.

По команде колдуна каждый из туземцев прыгал через огонь и в тот момент, когда находился над ним, — исчезал.

Вы, конечно, догадываетесь, что кадры исчезновения туземцев были сняты с помощью стоп-кадров.

Наконец, еще один пример из фильма «Лампа с V-лучами», снятого английским кинолюбителем. Это фильм-шутка, в котором также использован простой трюк — стоп-кадр.

Содержание фильма такое. У молодого человека болит зуб. Он пытается унять боль разными домашними средствами, но ничего не помогает. Отправляется к стоматологу. Выясняется — необходимо удалить зуб. Пациент боится этой процедуры. Доктор убеждает, что больной ничего не почувствует, так как будет использован новый наркотический препарат собственного производства.

Во время осмотра зубов доктор освещает рот пациента маленьким фонариком, приговаривая: «На зубок посветим — и сразу его не станет»...

Пациент это хорошо запомнил. Пока доктор возится с инструментами, больной не отрывает взгляд от фонарика. Потом оказывается, что он уже у себя дома и вполне здоровый, бодрый и веселый.

Вынимает из кармана докторский фонарик, чтобы проверить его волшебную силу.

Направляет фонарик на одну из статуэток, стоящих на камине. Включает свет — статуэтка сразу исчезает.

Направляет фонарик на картину, висящую на стене. Включает свет — картина исчезает. Он даже напуган — такая большая вещь и та исчезла!

Приходит почтальон, приносит повестку об уплате налогов. Наш герой опечален — сумма слишком велика, сейчас ему платить нечем. Он возвращает повестку почтальону. Потом смотрит на фонарик, на почтальона — и включает фонарик. И тут же почтальон вместе с повесткой моментально исчезает.

Далее следуют подобные ситуации, а затем молодой человек пробуждается в кресле стоматолога.

Когда же наступает время платить доктору, его охватывает сомнение. Он опускает руку в карман, чтобы вынуть фонарик, но он лежит на полке рядом с инструментами врача. Доктор удивлен странным поведением пациента. Однако тот платит доктору за визит, еще раз смотрит на фонарик и выходит из кабинета...

Эта киношутка имела успех в различных аудиториях, доказав еще раз, что прием стоп-кадр может быть использован в фильмах самых разных жанров.

Так же несложно выполняется замена одного предмета другим с помощью стоп-кадра. Принцип тот же, что и в приведенных выше примерах.

А сейчас, уважаемый читатель, вам предлагается начало фильма, в котором можно использовать тот же прием стоп-кадр.

«Изобретение»

Герой фильма, молодой ученый, приезжает к месту своей работы на автомашине. Но поставить ее негде — стоянка заполнена машинами.

После долгих поисков он находит (уже далеко от места работы) свободное место и пристраивает там свою машину. И так повторяется ежедневно. Вечером дома герой фильма продолжает какие-то опыты с различными жидкостями. Разливает их в два маленьких пузырька и в каждый вставляет пульверизатор. Выходит на улицу, садится в свою машину, подъезжает к месту работы. Как всегда, свободных мест нет. Но на этот раз наш герой совершенно спокоен. Он вынимает из портфеля одну из бутылочек, опрыскивает пульверизатором свою машину — и она моментально превращается в крохотный, как детская игрушка, автомобильчик. Хозяин наклоняется, поднимает его с асфальта и прячет в свой портфель. Идет на службу. После работы проделывает такую же процедуру, только опрыскивает автомобильчик жидкостью из другого флакона. И автомашина приобретает свой нормальный размер.

Но это чудесное изобретение становится причиной комических и драматических ситуаций, не предвиденных его автором...

Ваше задание и состоит в том, чтобы придумать их, записать и снять такой фильм. А в том, что его тема найдет отклик в сердцах многих автомобилистов, можно не сомневаться.

А теперь еще об одном — тоже простом — способе создания трюковых эффектов, который называется **покадровая съемка**.

Большинство любительских съемочных кинокамер — даже самых простых — позволяют вести съемку не только серийными кадрами, но также одиночными кадрами, покадрово.

Существует две основные возможности использования покадровой съемки:

1. Съемка одиночными кадрами какого-нибудь действия, явления через определенные промежутки времени (иногда очень длительные), что приведет к уплотнению, «сжатию» во времени этого действия (например, распускающиеся на экране за считанные секунды цветы).

2. С помощью покадровой съемки можно «оживить» самые различные предметы, заставить их двигаться, изменять свою конфигурацию (например, подвижные титры, различные виды мультипликации и др.).

Метод покадровой съемки очень прост: камеру укрепляют на устойчивом штативе (это обязательное условие, съемка с рук здесь невозможна), переключают камеру на покадровую съемку, в гнездо пусковой кнопки ввинчивают пусковой тросик (мы уже пользовались им при съемке стоп-кадров). Остается определить, какой временной интервал выбрать между съемкой отдельных кадров.

Это зависит от того, насколько мы хотим убыстрить на экране какое-то реальное действие. Например, если процесс, который мы хотим снять, длится два часа (7200 сек.), а время показа на экране должно быть равно 10 секундам (при частоте проекции 16 кадров (сек.)), то интервал между съемкой отдельных кадров мы определим по такой формуле:

$$\text{интервал} = \frac{T_1}{T_2 \times n} (\text{сек.}),$$

где T_1 — длительность процесса, который нужно заснять (сек.),

T_2 — время показа этого процесса на экране (сек.),

n — частота проекции фильма.

В нашем примере интервал между съемкой каждого кадра будет:

$$\frac{7200}{10 \times 16} = 45 \text{ сек.}$$

Кроме уже упомянутого расцветающего растения, есть много других процессов, явлений, представляющих интерес как объект покадровой съемки и доступных кинолюбителю.

Например, рост кристаллов, замерзание оконного стекла, таяние кусочков льда на тарелке, постепенное убывание (или наполнение) жидкости из сосуда, превращение гусеницы в бабочку, созревание плодов и т. д.

Очень эффектно, даже фантастично, выглядят на экране мчащиеся с огромной скоростью по небу тучи, снятые покадрово с интервалом в несколько секунд.

Практически можно покадровой съемкой «оживить» любой предмет. И тогда даже носовой платок, перетянутый узлом, становится героем фильма (рис. 13).

С наименьшим успехом можно воспользоваться фигурками, вылепленными из пластилина, детскими кубиками, куклами, плоскими фигурками, вырезанными из картона и т. д.

Даже обыкновенные чайные чашки могут превратиться в выразительное лицо (рис. 14).

Рисунок 15 подсказывает, как из куска черного картона, разрезанного на определенные части, можно создать различные стилизованные фигурки героев будущего мультипликационного фильма.

Как видите, простор для фантазии здесь не ограниченный. Можно лишь добавить, что плавности движения предметов на

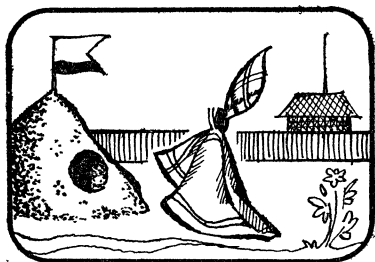


Рис. 13. Кадр из фильма Г. Тырловой «Узелок на платочке»

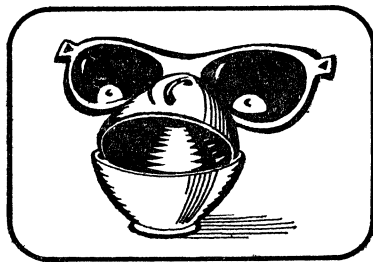


Рис. 14. «Актер» из двух чашек

экране не повредит, если каждую отдельную фазу будем снимать не одним кадриком, а двумя. Это вдвое увеличит время демонстрации фильма на экране.

Но не пытайтесь утратить это время, снимая по три кадрика на каждую фазу — движение потеряет плавность, появятся заметные рывки.

А на какое расстояние можно передвигать объект съемки между отдельными фазами, чтобы на экране не было рывков, чтобы движение было равномерным и плавным?

Вот цифры, которые помогут вам определить допустимый сдвиг объекта съемки. Они рассчитаны на использование объективов с фокусным расстоянием 10—12,5 мм для пленки шириной 8 мм, или для объективов с фокусным расстоянием 20—25 мм для 16-миллиметровой пленки.

Расстояние от камеры до объекта съемки (в см)	200	150	100	80	60	40	30	20	10
Допустимый сдвиг (в мм)	7	5,2	3,2	2,8	2,1	1,4	1	0,7	0,35

И еще. Поскольку при покадровой съемке выдержка несколько увеличивается, необходимо диафрагму прикрыть на полделения (например, для обычной съемки нужна диафрагма

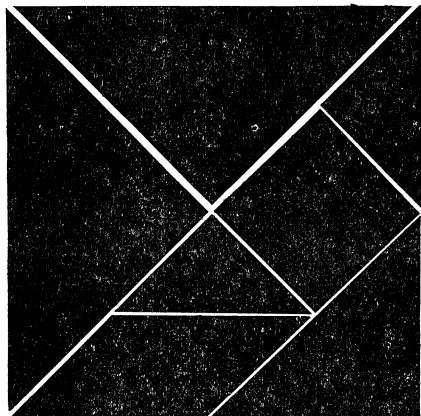
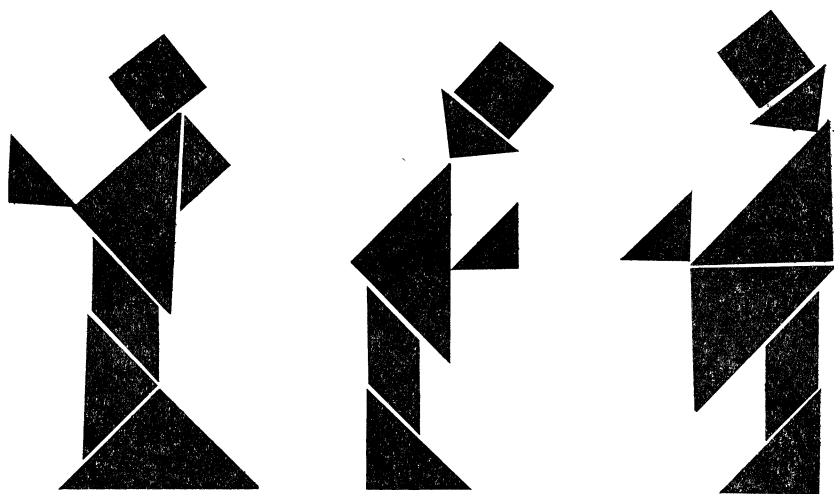
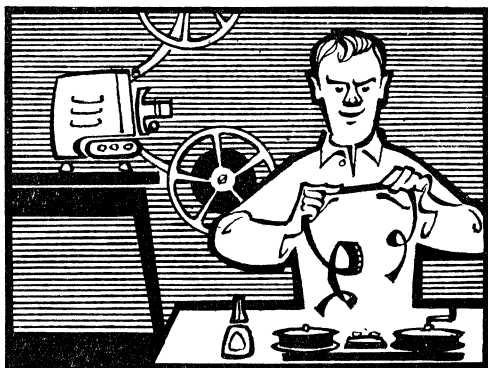


Рис. 15. Геометрические фигурки — герои мультфильма



5,6, тогда для покадровой прикроем диафрагму до 6,3, т. е. между значениями диафрагм 5,6 и 8). Тогда изображение на всех кадрах — и снятых обычным способом, и покадрово — будет одинаковой плотности. Это особенно важно помнить, когда при съемке того же объекта нужно перейти от обычной съемки (допустим, с частотой 16 кадр/сек.) к покадровой.



Результатом интенсивной деятельности кинолюбителя (особенно во время летнего отпуска) бывает такое количество отснятого материала, что у автора возникает чувство безнадежности при одной только мысли о необходимости придать этим десяткам, а иногда сотням метров пленки какую-то стройность и законченность.

Но бывают и такие кинолюбители, которых подобные проблемы совсем не тревожат. Их работа по монтажу начинается и заканчивается тем, что в один большой ролик склеиваются все кинопленки в той последовательности, в какой они проходили в съемочной камере. В лучшем случае из этого ролика будут удалены засвеченные участки пленки.

Сам же автор, во время демонстрации этого длинного и скучного набора разрозненных кадров, будет рассчитывать лишь на свое комментаторское красноречие.

Но последуем примеру тех кинолюбителей, которые хотя и не только снять кое-что и кое-как на кинопленку, но и попытаться придать снятому материалу законченность, то есть выстроить, смонтировать его в определенном, продуманном порядке.

Некоторые практические советы, которые приводятся ниже, позволят и начинающим кинолюбителям справиться с монтажом даже большого количества отснятой пленки с минимальной затратой времени. Конечно, только при условии, что основные требования монтажа были выполнены еще при съемке (о них говорилось на стр. 71, 72 в пунктах 1, 2, 3).

Как же мы будем монтировать свой фильм?

Во-первых, после лабораторной обработки все куски пленки нужно склеить в один ролик. Для удобства зарядки в проек-

тор, к началу ролика приклейте ракорд — кусок засвеченной (черной) пленки, длиной с полметра.

Во время просмотра на экране делайте на бумаге пометки о качестве съемки отдельных кадров, в общих чертах намечайте изменения в монтаже, по сравнению с режиссерским сценарием (или сценарным планом), которые подсказывает вам экранное изображение. Просмотрите материал еще несколько раз, чтобы составить определенное представление о каждом кадре.

Теперь переходите к работе с монтажным столиком (типа «Селена», «Купава»). Если его нет, поставьте на стол свой проектор, а на расстоянии полметра-метр от него укрепите небольшой экран из бумаги или белого картона. Для записи приготовьте несколько листов белой бумаги. Разлинейте их, проведя горизонтальные линии через три-четыре сантиметра. Полученные полосы пронумеруйте по порядку, числа ставьте слева (рис. 16а).

Теперь снова, с самого начала проектируйте изображение на экран и записывайте краткое содержание каждого кадра. Если вы не успели сделать запись, верните (обратной перемоткой) нужный кадр.

Кадры, которые следует удалить, отмечаются на соответствующей полоске каким-то значком. Например, стрелка, направленная вниз, означает, что все кадры после этого нужно вырезать.

Стрелка, направленная вверх, показывает, что все до этого кадра необходимо удалить (рис. 16а).

После того, как таким образом будут переписаны все кадры вашего ролика, разрежьте листы бумаги на полосы и начинайте монтировать, пользуясь ими (вместо пленки) для различных вариантов соединения кадров. Это очень удобно, так как сохраняет пленку от лишних потерь и износа, освобождает от многих дополнительных склеек и, кроме того, не так утомляет зрение.

Внимательно прочитайте сделанное описание кадров. Для большего удобства в ориентации можно, например, отметить разноцветными кружочками кадры, связанные общим местом и временем действия, нейтральные кадры для перебивок и т. д.

Весь материал разделим на отдельные части по эпизодам. При этом не обязательно заканчивать монтаж одного эпизода прежде, чем перейти к другому. Иногда лучше монтировать их одновременно, создавая так называемый *параллельный монтаж*, вызывая таким образом у зрителей ощущение нескольких

действий, которые происходят одновременно. Этот способ часто может быть незаменимым, когда необходимо избежать резких скачков в каком-то действии (не все кадры для плавного действия были сняты, а перебивочных кадров не хватает).

Например, у вас есть два таких кадра: первый — женщина в тени дерева читает книгу, второй — девочка купается в реке. Если эти кадры разрезать на несколько частей, а затем

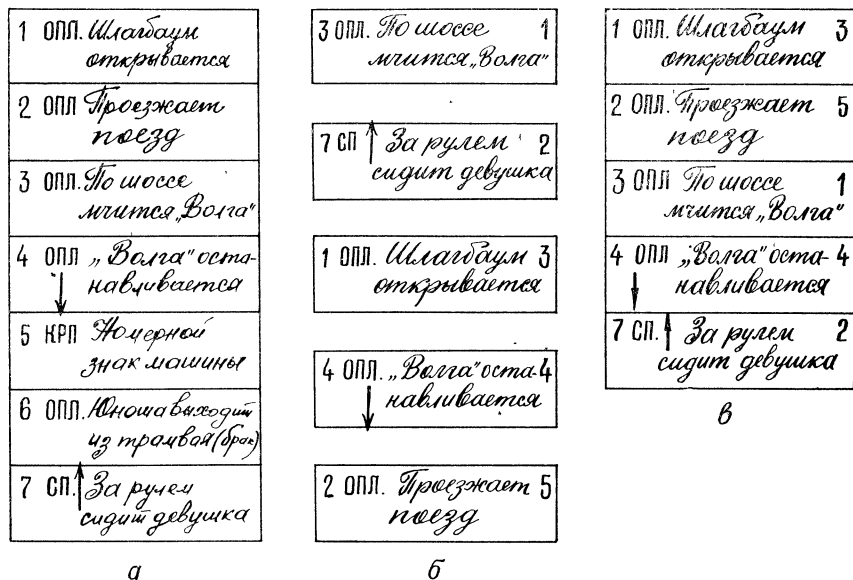


Рис. 16. Монтаж на бумаге

монтировать попеременно (параллельный монтаж), можно создать, допустим, ощущение того, что девочка, купаясь, все дальше уходит от берега, а ее мать так увлеклась чтением, что не замечает этого.

Продолжаем монтировать последующие эпизоды. При этом может оказаться, что часть кадров вообще не понадобится разрезать, что они могут быть использованы в той последовательности и длительности, как были сняты.

Из дублей выбирают лучшие, остальные вместе с кадрами, имеющими технические недостатки, без колебаний удаляются из материала. А тем кинолюбителям, которые не могут расстаться с любимыми кадрами (даже с совершенно нерезкими, с большими недодержками или передержками) — особенно

с теми, где сняты близкие им люди — советуем сделать так: вырежьте такие кадры и спрячьте их в отдельной коробке. Тут они не помешают вашему фильму, а, кроме того, у вас будет успокаивающее чувство, что в любой момент, в случае необходимости, вы сможете воспользоваться ими.

Разные эпизоды старайтесь монтировать так, чтобы менее интересные чередовались с более интересными, и этим постоянно поддерживали внимание зрителей. Пока таким образом не обработан весь будущий фильм, не берите в руки ножницы! Работая с полосками бумаги мы можем позволить себе любое число вариантов монтажа, не рискуя повредить пленку. И только тогда, когда вы убеждены, что лучше уже не выстроите весь отснятый вами материал, можно приступать к следующему этапу работы.

Теперь, когда полоски бумаги расположены в той же последовательности, что и кадры будущего фильма, эти полоски представляют собой *монтажный сценарий* (рис. 166).

Проставьте на каждой полоске с правой стороны ее порядковый номер (в нынешнем сочетании полосок), а затем снова расположите их по порядку левых номеров (рис. 16в).

Для удобства работы наклейте полоски на листы бумаги. Итак, полоски снова расположены в той же последовательности, что и соответствующие кадры на еще не разрезанной пленке.

Следующий этап — разрезание и разборка кадров.

При работе с 8-миллиметровой пленкой начало и конец каждого кадра легко обнаружить с помощью проектора. При некотором навыке стыки двух кадров легко найти, рассматривая пленку против света.

Для удобства разборки отдельных кадров нужно изготовить несложное приспособление — это может быть деревянная рейка длиной в полтора метра, на которой написаны порядковые числа. Под каждым числом прибейте тонкий гвоздик или булавку, сняв у них головку (чтобы не повредить перфораций). На эти булавки вы будете развешивать соответствующие монтажные кадры.

Это приспособление может быть более компактным, если булавки прибить в два ряда (в шахматном порядке). Тогда размеры рейки будут, примерно, 75×6 см. Она, кроме этого, может быть разрезана на две части и на простой петле складываться, как книга (рис. 17а, б). На такой рейке в два ряда разместятся 70 булавок. А этого в большинстве случаев вполне достаточно.

Удобно удерживать отдельные куски пленки обыкновенными бельевыми прищепками, нанизанными на леску или шпагат. На каждую прищепку нужно наклеить кусочек бумаги с порядковым номером (рис. 17в).

Разборка пленки производится так: отрежьте от ролика первый кадр. Посмотрите на первую полоску ваших записей — какое число поставлено на ней с правой стороны? В нашем примере — 3 (см. рис. 16в). Значит, этот кадр нужно повесить



Рис. 17. Приспособления для монтажа пленки

а — односторонняя рейка, *б* — двухсторонняя, складывающаяся рейка, *в* — держатели пленки — бельевые прищепки.

на булавку 3, причем, начало кадра (его «голова») обязательно должно быть сверху. Затем отсекаете следующий кадр, смотрите на правое число второй полоски и вешаете его на булавку с соответствующим числом. И так поступаете со всеми остальными кадрами.

Концы кадров не должны лежать на полу, поэтому под рейкой укрепите полиэтиленовый мешок (или мешки), куда опускаете концы пленки. Эти мешки удобны еще и тем, что ими можно закрыть пленку (не снимая ее с булавок), если вы не успели закончить работу и приходится оставить пленку на ночь.

Во время разборки удаляются все бракованные и ненужные кадры соответственно отметинам на полосках.

Теперь остается склеить все кадры кинопленки в том порядке, в каком они висят на рейке.

Склейка производится на специальном прессике — 8-миллиметровая пленка на прессике МПП-2, пленка типа супер-8 на

МПП-5 или на универсальном склеечном прессике МПП-4, которые выпускаются нашей промышленностью.

Удобнее, если прессик не один, а два — работа пойдет скорее: пока склейка просыхает на одном, на втором прессике можно делать следующую.

Зачищаются всегда обе стороны склеиваемых кадров, эмульсионная у одного и глянцевая у другого.

Оба конца кадров, которые склеивают, закладываются в прессик эмульсионной стороной вверх, причем кадр с зачищенной полоской глянца накладывается на зачищенную полосу эмульсии.

Не стремитесь набирать на кисточку как можно больше клея — от этого склейка не станет крепче, наоборот, излишек клея только ухудшит ее качество и чистоту.

Хороший клей можно приготовить по таким рецептам.

Первый — ацетона — 50 см³, амилацетата — 10 см³, ледяной уксусной кислоты — 10 см³. В этой смеси растворяют 1,5 г отмытой от эмульсии ацетатной пленки.

Ацетон есть в хозяйственных магазинах, амилацетат продается в продуктовых магазинах или аптеках под названием грушевая эссенция, уксусную кислоту можно заменить уксусной эссенцией, увеличив ее количество до 13 см³.

Второй — состоит из двух компонентов: ацетона и диоксана, которые берут в равных количествах и смешивают. Вместо ацетона можно использовать киноклей, продающийся в фотомагазинах, и смешать его с диоксаном в равных объемах.

Правильно сделанная склейка не заметна на экране. Если на склейке остается прозрачная полоска, ее закрашивают черной тушью. Образование на склейке белого налета означает, что был использован недоброкачественный клей.

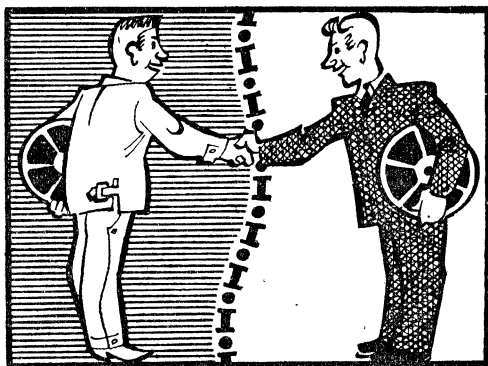
Плохие склейки приводят к разрывам пленки в кинопроекторе и к длительным перерывам во время демонстрации — а это всегда намного снижает впечатление от фильма.

К началу фильма, как уже упоминалось, приклеивают черный зарядный ракорд, а к концу ракорд несколько короче. Он сбережет от повреждений последние кадры и, кроме того, позволит в конце демонстрации успеть выключить лампу проектора, чтобы не ослеплять глаза зрителей ярким светом экрана после окончания последнего кадра.

При обратной перемотке нужно почистить пленку, слегка сжимая ее кусочком бархата или замши.

После первой проекции, смонтированного таким образом фильма, следует устранить все замеченные вами недостатки.

О ЧЕМ ФИЛЬМЫ КОЛЛЕГ- КИНОЛЮБИТЕЛЕЙ?



Чтобы совершенствоваться в любом деле, необходимо знать, что сделано и что делается сейчас другими специалистами этой отрасли. Это общеизвестно. Трудно представить себе профессионала-кинематографиста, который не знал бы ничего о фильмах своих соотечественных и зарубежных коллег, для которого единственным образцом всегда оставались лишь фильмы, снятые им самим.

А вот с кинолюбителями нередко так бывает. Ведь мало кому удастся бывать на фестивалях и смотреть работы своих коллег. В лучшем случае кинолюбители смотрят фильмы своих товарищей по кинокружку, студии, или просто друг у друга дома.

А со временем выясняется, что круг тем их фильмов очень ограниченный, стилистика фильмов, их форма — однообразна, часто примитивна.

Но вот случайно кому-то из этих кинолюбителей повезет увидеть по-настоящему талантливый любительский фильм со свежей темой, оригинальной фабулой, интересным режиссерским и операторским решением — и это придает кинолюбителю новые силы, вдохновляет его на собственные поиски и находки.

Много из того, что делают наши соотечественники-кинолюбители, мы все-таки хоть изредка можем видеть в программах Республиканского и Центрального телевидения, но что делают зарубежные кинолюбители, о чем их фильмы, какова их стилистика, мы знаем совсем мало. Поэтому коротко расскажем о нескольких фильмах, снятых зарубежными кинолюбителями в течение последних лет.

1. «Без эпитафий» (ЧССР, 16-мм).

Фильм напоминает о трагедии детей в фашистских концлагерях. Однако в нем не используются никакие документальные кинокадры времен войны. Автор оперирует лишь тремя реальными объектами: игрушками, колючей проволокой и детскими руками. И это, вместе с точно найденным музыкальным сопровождением, создает трагическую атмосферу лагеря смерти. (Фильм отмечен серебряной медалью на национальном смотре).

2. «Нет!» (ЧССР, 16-мм).

Комбинированный игровой и мультипликационный фильм на антивоенную тему.

...Камера наблюдает за малышом, который рисует танк, а рядом цветов.

Внезапно танк «оживает», начинает двигаться и уничтожает рисунок цветка.

Ребенок с ненавистью разрывает листок бумаги с рисунком танка.

(Фильм получил ряд наград на международных фестивалях любительских фильмов).

3. «Счастье» (НРБ, 16-мм).

Начало фильма приводит нас в парк, где счастливые родители наблюдают за игрой своего малыша, смеются, бегают вместе с ним. Начинается дождь. Смеясь родители укрываются у входа на почту. Мальчику вытирают мокрое лицо, волосы. Тут же покупают шутки ради билет спортлото. Вот семья уже дома. Отец продолжает играть с сыном в лошадку — возит его на спине.

В результате их игры стол отодвинут, стулья перевернуты, но этого никто даже не замечает — все увлечены игрой.

По радио передают числа, на которые выпал выигрыш в спортлото. Отец проверяет и — о, радость, — выиграл!

...Мы снова в той же квартире через некоторое время. Она выглядит совсем по-другому, обставлена новой мебелью. Мать тщательно вытирает пыль с мебели. Возвращается с работы отец. В руках его букет цветов. Но мать не замечает букет — все ее внимание сосредоточено на туфлях отца — не забудет ли он их снять? Нет, не забыл. Мать довольна.

Отец умылся, взял в руки газету, но мать вручает ему полотер — нужно натереть паркет. Теперь уже оба — муж и жена — заняты уборкой. Мальчика никто не замечает. Он пытается играть сам, но на новом ковре нельзя. Всюду его преследуют полотер, пылесос, веник — некуда деться. Мальчик

замечает отложенный папин букет, пытается вставить в хрустальную вазу. Но она стоит высоко. Он становится на носочки, тянется, вот-вот достанет, но вдруг мать больно бьет его по руке, забирает вазу, снова бьет и приговаривает, чтоб не делал этого, мог разбить вазу.

А ребенок сквозь слезы вспоминает, как ему вытирали мокрые от дождя руки... Почему родители так изменились? Куда исчезли их доброта и веселье?..

4. «Мальчик и статуя» (ЧССР, 8-мм).

В зимнем парке по аллее идет молодая женщина с мальчиком лет семи. В одном из уголков парка стоит запорошенная снегом статуя юноши-спортсмена. Мальчик останавливается, долго смотрит на нее — ему очень жалко юношу, ведь так холодно, а он без одежды!

Дома мальчик играет с кубиками и Петрушкой, которого он ставит на пьедестал из кубиков. Это напоминает статую, которая мерзнет под снегом в парке.

Тогда он тайком уносит из дома демисезонное пальто своего отца и надевает на статую. И довольный, успокоенный уходит домой — теперь в мире всем хорошо...

5. «Минувшее время» (Англия, 8-мм).

Герой фильма во время прогулки к старинному замку садится передохнуть в каких-то руинах и засыпает. Ночью его будят таинственные голоса, звуки. Он идет к замку и с удивлением видит свет в его окнах, а внутри, в пышно обставленных залах, люди в старинных костюмах, в полной тишине танцуют какой-то странный танец.

А затем он видит... самого себя в одежде из звериной шкуры за вытесыванием на большом камне своих собственных инициалов.

Его замечают какие-то незнакомые люди, окружают со всех сторон. Над ним заносят огромный меч, но в последнее мгновение ему удается уклониться от удара. Меч с размаху бьет по камню, рядом с инициалами.

Наш герой, спасаясь, прыгает со скалы в море и... просыпается. Это был сон...

Он встает, потягивается. Ярко светит солнце.

Герой направляется к цели своей прогулки — к замку. Видит большой камень — точно такой, как тот, что приснился ему — и находит на нем глубокий след от меча, а рядом — свои инициалы...

Так английский кинолюбитель рассказал о своем понимании относительности времени.

6. «Эмигранты» (Италия, 8-мм).

Это впечатляющий очерк об итальянских безработных, которые в одиночку и целыми семьями вынуждены уезжать на заработки в другие страны.

Показаны эпизоды ожиданий и пересадок на разных вокзалах, моменты самой поездки, ее сложности, мытарства и унижения, которые приходится терпеть беднякам.

Этот документальный фильм снят без подсветки внутри помещений на пленке высокой чувствительности (27DIN, примерно 350 ед. ГОСТ), способом скрытой камеры.

Точным, умелым монтажом автор сумел показать, как тяжела судьба эмигрантов, и вызвать к ним глубокое сочувствие. Общую атмосферу подчеркивает и тонкое использование музыки, шумов, звуковых пауз.

На международном фестивале любительских фильмов в Белграде «Эмигрантам» присуждена I премия.

7. «Не продается» (Италия, 8-мм).

Торговец антикварными вещами хочет, чтобы его сын со временем занял место отца. Но сына торговля вовсе не привлекает.

Отец уезжает на короткое время и оставляет лавку на сына.

Сын тут же закрывает ее и отправляется на другой конец города к старому резчику по дереву — он учится у него вырезать из дерева ажурные рамки и другие тонкие, красивые вещи.

Возвращается отец, узнает, где бывает сын и застает его у старика-резчика. Он очень сердится на обоих, но, когда видит раму для зеркала, сделанную руками его сына, успокаивается. И даже покупает ее у старого мастера.

У себя, в антикварной лавке, отец вывешивает эту раму на самое видное место и прикрепляет к ней надпись: «Не продается».

8. «Семья» (Дания, 8-мм).

Автор в символической манере создает образ эволюции жизни людей.

...Молодые мужчина и женщина. Они любят друг друга. Вступают в брак. У них появляются дети. Родители все более стареют, а их уже взрослые дети создают новую семью, рождается новое поколение рода человеческого.

Этот фильм интересен тем, что состоит только из изображения... скульптур, снятых с различных точек. Умелым монтажом достигнуто ощущение связного, последовательного рассказа.

9. «Счастливый день» (Италия, 8-мм).

В фильме рассказана история девятилетнего мальчика, потерявшего родителей в автомобильной катастрофе.

Родственники отдают его в интернат. Здесь все чужое, строгое, холодное. Мальчик тоскует по родным, близким людям, по вниманию и ласке. Но он совершенно одинок — родственники не проводят его и даже не пишут писем.

В летнем лагере мальчик знакомится с девочкой из соседнего городка. Они часто встречаются, играют вместе. Он счастлив, когда родители девочки приглашают его к ним домой, а заведующая интерната разрешает ему это посещение.

Мальчик проводит прекрасный день у добрых, чутких людей. Но этот счастливый день заканчивается и он тоскливо бредет назад, в свой лагерь. Он вспоминает незабываемые моменты этого памятного дня, любовь и ласку, которые он снова ощутил — и на лице его появляется улыбка. В ней — робкая надежда на то, что мир не без добрых людей...

10. «Болельщики!» (Италия, 8-мм).

Документальный фильм, в котором сняты только болельщики на футбольном матче.

Весь ход игры, все ее перипетии показаны отраженно, только на поведении болельщиков.

Фильм заканчивается кадрами опустевших трибун стадиона, на которых остались брошенные газеты, пустые бутылки, коробки из-под сигарет и другие отбросы.

Автор не использовал ни одного кадра самой футбольной игры — весь ход ее выражен лишь шумами, выкриками — радостными или осуждающими, свистом или напряженной тишиной.

Возможно, короткий рассказ об этих фильмах даст толчок вашей фантазии, вызовет какие-то мысли, ассоциации, которые приведут к возникновению собственных идей, по поводу содержания и формы ваших будущих фильмов.

В заключение хотим напомнить основной девиз настоящего кинолюбителя: не успокаиваться, искать, творить.

Тот, кто застрял на съемках однообразных фильмов о своих воскресных прогулках и у кого нет желания создать нечто более значительное, перестает быть кинолюбителем.

Он остается всего лишь обладателем кинокамеры.

Автор убежден, что столь неинтересная перспектива не угрожает никому из вас, уважаемые читатели.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Часть первая.	
<i>I раздел.</i> Семейный фильм — любимое начало	5
О словесных пояснениях	6
Приятное с полезным	9
Кое-что о терминах	13
<i>II раздел.</i> Первые съемки	19
Герой фильма — ваш ребенок	20
«В добрый путь!»	30
Вслед за Люмьером	31
Игрушки	37
Часть вторая.	
<i>I раздел.</i> Что и как снимать?	46
Ваши друзья и знакомые	48
Наша улица, наш двор	50
В дни праздников	52
Встреча Нового года	56
«Братья наши меньшие...»	59
В отпуск — с кинокамерой	64
Наша цель — море	66
Несколько советов авторам отпускных филь- мов	70
Спортивные съемки	73
Фильм на музыку	79
Иконографический фильм	82
Домашний игровой..	86
О режиссуре игрового фильма	91
<i>II раздел.</i> Откуда берутся сюжеты?	94
Фантазии помогает техника	99
О технике монтажа	108
О чем фильмы коллег-кинолюбителей?	114

Натан Теодорович Ширман

ФИЛЬМЫ ДЛЯ ВСЕХ

Редактор *В. С. Бугаенко*
Художник *В. М. Гринько*
Художественный редактор *П. Х. Андрищук*
Технический редактор *Н. Г. Орлова*
Корректор *П. В. Пиндюк*

БФ 35706. Тем. план 1976 г. Поз. 571. Сдано на производство 18/III 1976 г. Подписано к печати 28/VI 1976 г. Формат 60×84¹/₁₆. Бумага типогр. № 3. Физ. печ. лист. 7,5. Усл. печ. лист. 6,98. Учетно-изд. лист 6,15. Зак. 1072. Тираж 32 000. Цена 24 коп.

Издательство «Мистецтво», Киев, Свердлова, 19

Отпечатано с набора книжной фабрики «Жовтень», РПО «Поліграфкнига» Госкомиздата УССР, Киев, Артема, 23а на Белоцерковской книжной фабрике, ул. К. Маркса, 4. Зак. 359.

24 коп.

