

D 229

K 114

т. 3

Д. АНОЩЕНКО

ОБЩИЙ КУРС КИНЕМАТОГРАФИИ

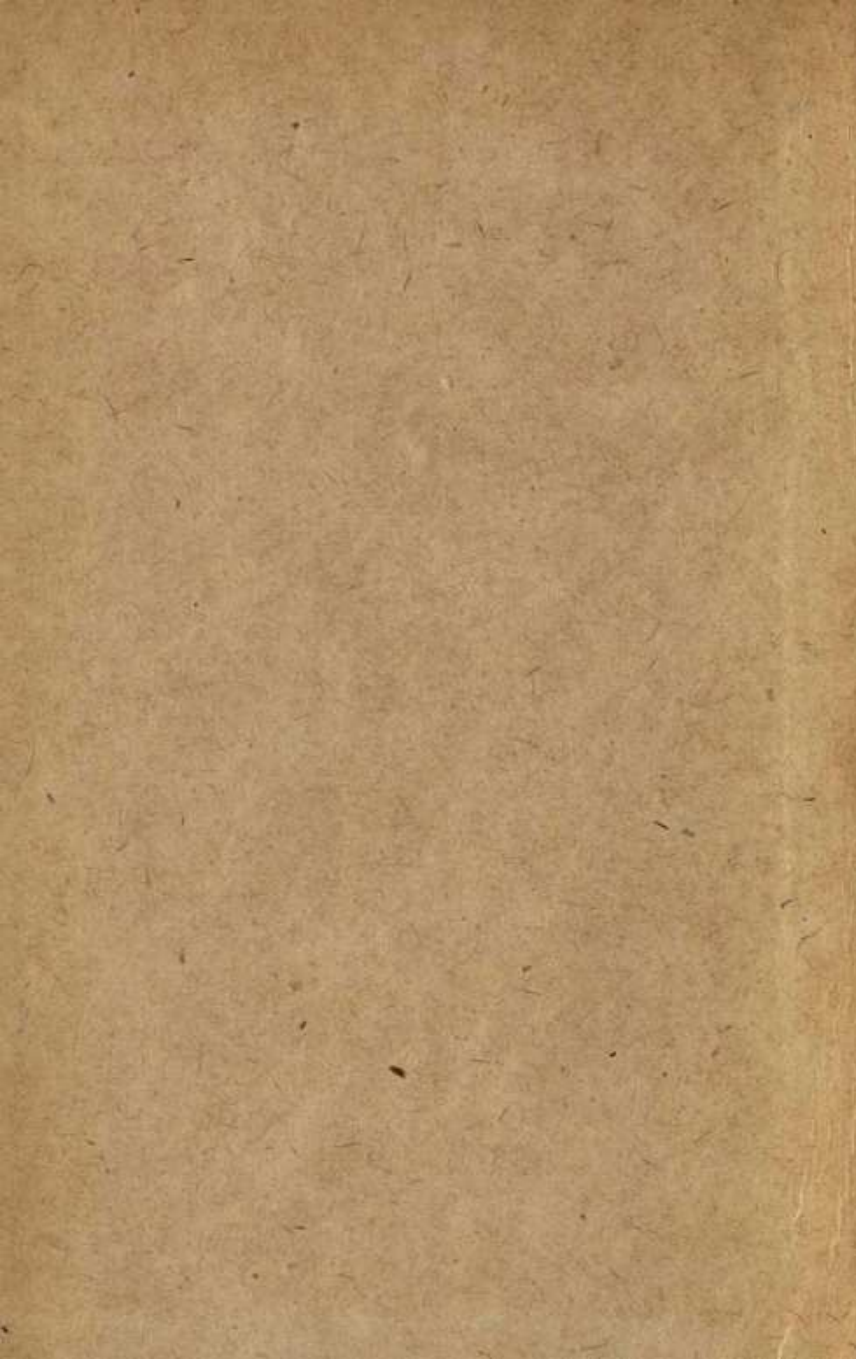
ТОМ

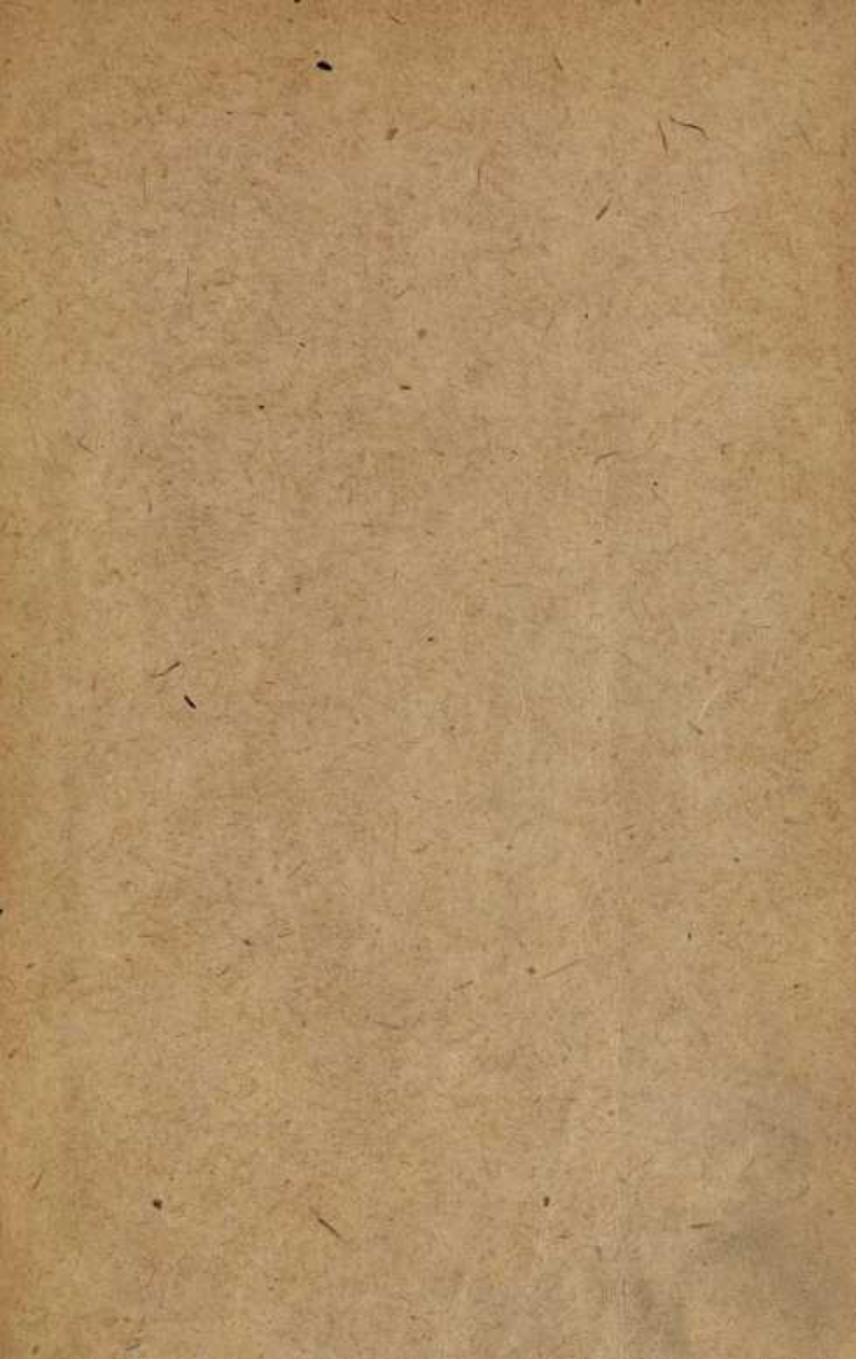
III

РУКОВОДСТВО
КИНОЛЮБИТЕЛЯ

Т Е А К И Н О П Е Ч А Т Ь

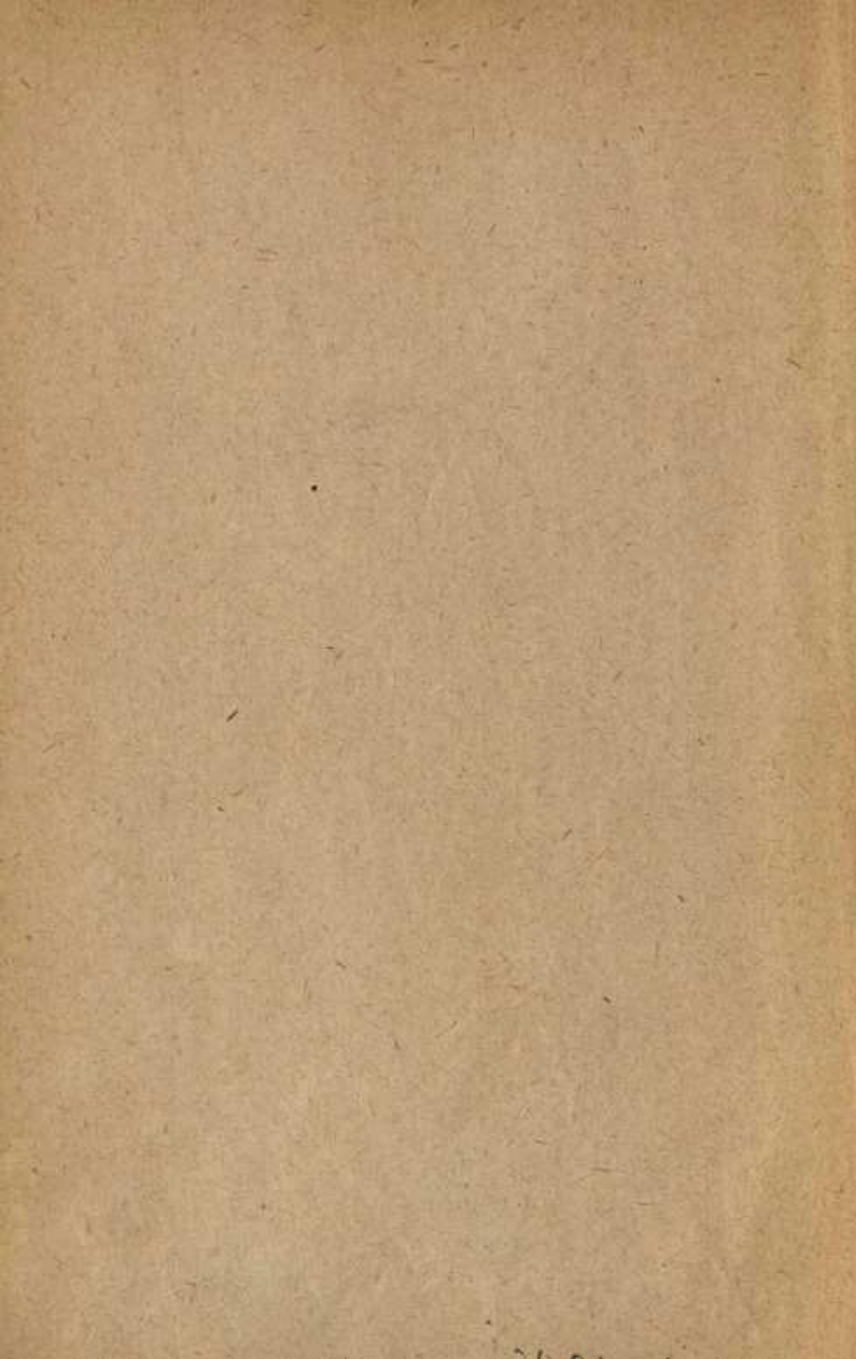
1930







ТЕА
КИНО
ПЕЧАТЬ



229
114
Н. Д. АНОШЕНКО

РЕЖИССЕР-ОПЕРАТОР, ДЕЙСТВИТЕЛЬНЫЙ ЧЛЕН АССОЦИАЦИИ
РАБОТНИКОВ РЕВОЛЮЦИОННОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

ОБЩИЙ КУРС КИНЕМАТОГРАФИИ

РУКОВОДСТВО
КИНОЛЮБИТЕЛЯ

ТОМ
III

31-13354.



ТЕАКИНОПЕЧАТЬ

1 9 3 0

Главлит № А65387

Тираж 10.070-20 л.

Заказ № 131

Гос. типография им. Евг. Соколовой, Ленинград, Пр. Красных Командиров, 29



2015187625

СОДЕРЖАНИЕ III ТОМА

	Стр.
ОТ АВТОРА	11
ПРЕДИСЛОВИЕ К III ТОМУ	15
ИСКУССТВО КИНО	19
Появление киноискусства	21
Два рода киноискусства: советское и буржуазное	23
А. В. Луначарский о киноискусстве	28
Немецкий взгляд на киноискусство	33
Французская точка зрения	38
Несколько заключительных замечаний	41
Основы для повторения	44
СЦЕНАРИЙ, ЕГО ФОРМА И СОДЕРЖАНИЕ	49
Причины появления сценария	51
Основные этапы создания картины	59
„Железный“ и „эмоциональный“ сценарии	63
Тема — либретто — сценарий	76
Развертывание сюжета в сценарии	82
Несколько практических указаний	88
Расчет сценария	95
Образцы темы, либретто и литературного сценария	100
Заключительные замечания сценаристу	122
Основы для повторения	130
ПРОИЗВОДСТВО СЦЕНАРИЯ	143
Кто составляет сценарий?	145
Тема	148
Тематический план Совкино	152
Изготовление либретто	162
Сценарий и его проведение в постановку	165
О заготовке сценарного материала	166
Постановления сценарного совещания	170
Основы авторского права на сценарии	174
Основы для повторения	180
РЕЖИССЕРСКАЯ РАЗРАБОТКА СЦЕНАРИЯ	187
Автор „железного“ сценария	189

	Стр.
Кто может браться за разработку „железного“ сценария?	193
Подготовка „железного“ сценария	199
Форма „железного“ сценария	203
От темы — к „железному“ сценарию	205
Несколько практических замечаний	213
Подготовка сценария к съемке	219
Запомним основное	224
АКТЕРЫ И ИХ ИГРА	233
Появление киноактера	235
Актер кино и актер театра	237
Типы киноактеров	242
Фотогения	253
Кто и как может стать киноактером?	256
Технические условия игры киноактера перед аппаратом	261
Зависимость игры актера от свойств объектива	263
Зависимость игры актера от масштаба съемки	267
Зависимость игры актера от световой схемы	270
Как должен работать киноактер	278
Роль в кинокартине и ее осуществление	287
Актер и роль	289
Грим	291
Костюм киноактера	300
Рисунок игры киноактера	310
Киноактер на съемке	315
Условия труда киноактера	323
Что важно запомнить киноактеру	328
ПОДГОТОВКА МЕСТА СЪЕМКИ	343
Места съемок	345
Натуральная киносъемка	353
Киносъемка на площадях	370
Киносъемка в павильонах	388
Кинофабрика и ее организация	394
Мощность фабрики	402

	Стр.
Техника установки декораций в павильоне	410
Из чего строятся декорации в кино	413
Фундусная система	419
„Павильон“	426
Работа над декорацией	446
Подмена декораций	459
Замена части декорации рисунком на стекле	465
Биоптическая камера	470
Патент Е. Шюфтана	471
То, что рекомендуется запомнить	475
СЪЕМКА	487
Руководители съемки	489
Режиссер	491
Кинооператор	496
Художник	498
Консультант, ассистент и помреж	501
Гример, парикмахер и др. лица	503
Этапы художественной работы над фильмой	505
Несколько слов о композиции кадра	507
Техника самой киносъемки	510
Основные вопросы для повторения	515
МОНТАЖ ФИЛЬМЫ	523
Результаты съемки	525
Что такое монтаж?	528
Для чего служит монтаж?	532
Техника сборки фильма	535
Разборка материала	537
Черновой монтаж фильма и чистка его	541
Техника монтажа	544
О надписях	549
Куда и как нужно вставлять разговорные надписи	553
Основные монтажные приемы	559
Прием многообразия	563

	Стр.
Прием аналитического монтажа	564
Приемы временного монтажа	568
Ассоциативный монтаж	574
Ритм монтажа	578
Возможности монтажа	585
Несколько замечаний	590
Дальнейший путь смонтированной фильмы	597
Что нужно знать о монтаже	603
ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ	613

ТОМ
III

СЦЕНАРИЙ И ЕГО ПОСТАНОВКА

Когда мы приступали к составлению настоящего труда, мы ставили перед собой совершенно определенную задачу дать широким массам наших кинолюбителей такое практическое руководство, которое позволило бы им ознакомиться главным образом с техникой кинодела. Поэтому наша книга при сдаче ее в издательство (это было в 1927 году) и была названа нами „Кинолюбитель“ — руководство. В соответствии с этим названием мы подбирали и материал (описание исключительно любительских аппаратов, упрощение и даже известная „вульгаризация“ некоторых вопросов, как, например, отдела основ оптики и т. п.) и применяли те или иные приемы обработки, подачи и расположения.

К сожалению, по независящим от автора обстоятельствам, выпуск в свет первых двух томов, написанных в начале 1927 г., сильно задержался, что невольно сделало часть материала (правда, весьма небольшую) к моменту выхода книги в свет до известной степени устаревшей. Многое хотелось бы изменить и добавить, но... набор и верстка были закончены в отсутствии автора задолго до выпуска книги в свет.

Наконец, по чисто издательским соображениям, помимо желания автора, было изменено самое название книги, сначала на „Энциклопедию кинолюбителя“ (что хотя и неточно передавало содержание книги, но ближе подходило к ее содержанию) и, наконец, на „Общий курс кинематографии“.

Автор вынужден отметить известное несоответствие между этим названием и тем содержанием, которое он вложил в свой труд. Причины ясны из предыдущего.

Кроме того, необходимо указать, что из-за бумажного кризиса приложения к первым двум томам были отложены до выпуска III тома, и таким образом была нарушена строгая систематизация всего материала, и некоторые вопросы (как, например, чрезвычайно важный вопрос о съемке кинохроники, который с исчерпывающей ясностью освещался у нас в специальных приложениях) остались недостаточно разработанными и даже как бы выпавшими из поля зрения автора.

Все эти недочеты частично покрываются выпуском настоящего третьего тома нашего труда.

Отзывы прессы на первые два тома нашего „Курса“ и те многочисленные письма наших читателей, которые мы получили не только из самых отдаленных уголков нашего Союза (из Туркменистана, Сибири, Армении, Кавказа и др.), но даже и из-за границы (из Франции, Германии, Литвы), в один голос говорят за то, что настоящая книга

действительно нужна и что благодаря систематизированной подаче и детальной проработке материала она приносит известную пользу нашему киномолоднюку.

Предлагаемый вниманию читателя третий том, посвященный вопросам создания сценария и постановки по нему фильмы, вместе с двумя предыдущими составит как бы „основную библиотечку по вопросам кинематографии“.

По примеру прошлых изданий, автор обращается ко всем читателям с покорнейшей просьбой присылать ему свои отзывы о книге, замечания и указания на недостатки и на желательные добавления, изменения, исправления и т. п.

Письма адресуйте: Москва, Страстной бульвар, дом № 2/42. Издательство Теакинопечать для Ник. Дмитр. Анощенко.

Действ. член Ассоциации работников
революционной кинематографии,
режиссер-оператор *Николай АНОЩЕНКО*.

Москва,
1 сентября 1929 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ К III ТОМУ

Основная задача нашего труда — дать широким массам кинолюбителей такую книгу, в которой они нашли бы весь материал, необходимый не только для общего ознакомления с нашим киноделом и с его основными техническими и художественными процессами, но и облегчающий им первые практические шаги в этой новой для них области.

Прикладной характер подаваемого читателю материала — вот тот критерий, который имел автор при составлении своего труда.

Общая задача — познакомить кинолюбителя со всей кинематографией — естественно распадалась на три основные этапа: 1) знакомство с самыми основами кино и его техники; 2) изучение практики кинотехники и 3) изучение основ киноискусства и их практического применения.

Сообразно с этим, и весь наш „Курс“ распадается на три тома. Том первый — „Введение в кинематографию“ — дает читателю основные понятия о технике кино (фотохимические и психо-физиологические основы кино, история техники кино, знакомство с пленкой, съемочными камерами и осветительной аппаратурой).

Том второй — „Практика кинодела“ — рассматривает различные практические вопросы техники кинодела (подготовку аппаратуры к съемке, самую технику съемки, технику лабораторной работы по изготовлению негатива и позитива и, наконец, основы техники кинопроекции).

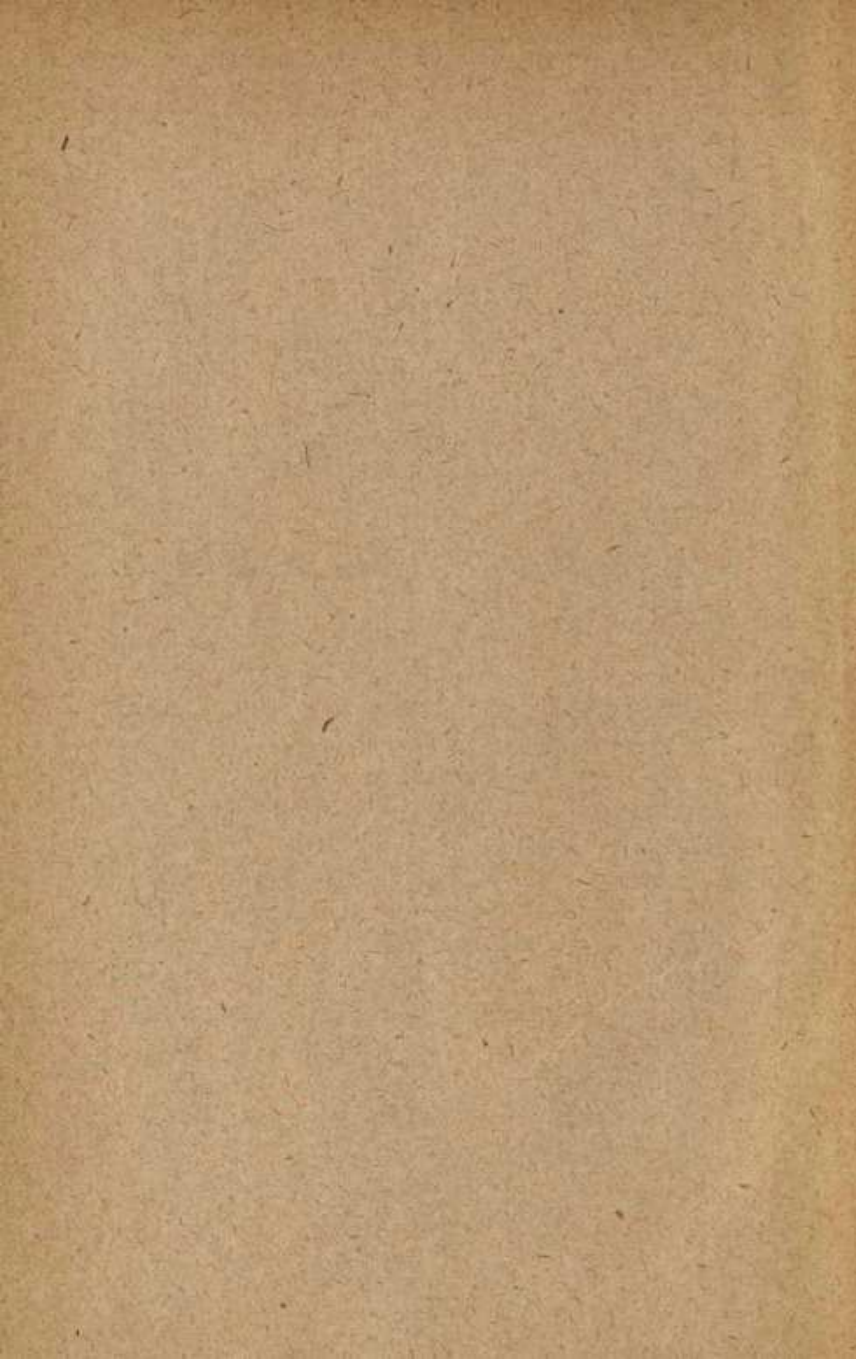
Настоящий же третий том — „Сценарий и его постановка“ — рассматривает практические вопросы написания сценария, его постановки, сборки фильма и ее показа в кинотеатре, углубляя чисто технические вопросы в области художественного творчества.

Таким образом мы вводим кинолюбителя в область художественного через технику, что мы считаем наиболее правильным, ибо само кино — достаточно „техническое“ искусство. Поэтому мы усиленно рекомендуем читателю, берущемуся за настоящий третий том нашего труда, обязательно предварительно проверить себя, как глубоко он усвоил технические основы кинематографии, изложенные в первых двух томах.

Основное требование, которое сейчас справедливо предъявляется абсолютно ко всем работникам кино — это твердое знание его техники, ибо без этих знаний не может быть плодотворной работы ни в одной, даже чисто „художественной“, области современной кинематографии. Показательным и весьма отрадным фактом является то, что на происходящей сейчас переквалификации всех безра-

ботных киноработников в Москве задаваемые комиссией вопросы примерно соответствуют содержанию нашего труда, который рекомендован, как пособие. В особенности глубокое знание техники кинодела требуется от сценаристов—этих „конструкторов“ будущих фильмов. Следует не забывать основное правило: изучать ту область, в которой собираешься работать. Основой киноискусства является техника. Поэтому знать ее должны все те, кто собирается серьезно работать в кинематографии.

ИСКУССТВО КИНО



ИСКУССТВО КИНО

Появление киноискусства. В первый период широкого распространения кинематографа никому и в голову не приходило „осмелиться“ увидеть в нем зачатки будущего, совершенно нового вида искусства. Причин к этому были две. Первая заключалась в крайнем консерватизме служителей „чистого“ буржуазно-аристократического искусства с его ясностью и четкостью всех формул и традиций, освященных многовековой историей и... мертвым окостенением основных форм.

Для косных представителей тогдашнего искусства было „совершенно очевидным“, что в обществе уже известных семи „муз“ (покровительниц: живописи, скульптуры, архитектуры, музыки, танца, литературы и театра) не может появиться новая, восьмая, муза, покровительствующая какому-то новому, неизвестному до сих пор виду искусства.

Второй причиной, которая не позволила сразу разобратить в кинематографе признаки нарождающегося искусства, являлось крайнее несовершенство его начальной техники и формы выявления.

И только в дальнейшем своем росте кинематограф, при зарождении своем бывший всего лишь забавным „аттракционом“ движущихся плоских людей и предметов на белом полотне экрана, развлека-

чением балаганного характера для ярмарочной публики из простонародья, стал сначала рабски копировать театр, напрасно пытаясь приблизиться к нему, и, наконец, почувствовав свою мощь и осознав свои собственные возможности, резко свернул на самостоятельный путь развития, который и привел к рождению нового вида искусства — искусства кино.

Когда в эпоху театрализации кинематографа некоторые из наиболее дальновидных критиков попытались поставить вопрос о том, является ли вообще кино искусством, то ответ на этот вопрос был получен категорически отрицательный.

Но время шло с поистине кинематографической быстротой, и новорожденный младенец рос, превращаясь из „иллюзиона“, „биоскопа“ в „киношку“, а затем и в более серьезный „кинотеатр“ и, наконец, в самостоятельное „кино“.

В своем развитии кинематограф притягивал к себе все более и более широкие слои населения. Состав посетителей кинотеатров возрос численно и качественно. У зрителя появились и более серьезные требования к показываемым ему картинам, родились кинокритика и литература по кино.

Производственным киноорганизациям, которые до этого были заняты исключительно вопросами „чистой коммерции“, т.-е. перекачивания денег из карманов посетителей в свои собственные, волею-неволей пришлось обратить внимание на повышение качества выпускаемой продукции. С этой целью они

стали привлекать к работе культурные силы театра, литературы и живописи, которые соблазнялись щедрыми окладами, предложенными им кинопредпринимателями, и осторожной поступью, как бы стесняясь (ведь для каждого „порядочного“ работника любой отрасли „настоящего“ искусства в те времена работать в кино было так же „зазорно“, как в простом балагане или в кабаке шантанного типа), входили в эту новую для них область. Знакомясь с необычайно широкими возможностями, которые открывались для их творчества в кинематографии, эти культурные пришельцы заинтересовывались кино и становились его преданными и полезными работниками.

В процессе вдумчивой, серьезной творческой работы стали создаваться чисто кинематографические взгляды и приемы творчества. Мало-по-малу под шум борьбы за „признание“ его новым видом искусства, кинематограф нашел свои собственные пути развития. И вот, наконец, наступил момент, когда все — и ярые противники кино, и его горячие сторонники — увидели, что „малютка“ сам своим ростом и влиянием на зрителей уже разрешил их спор и доказал, что он является новым, вполне самостоятельным видом искусства.

Два рода киноискусства: советское и буржуазное. Сейчас уже все признают, что кинематограф является новым, совершенно самостоятельным видом искусства.

Однако, далеко не все правильно определяют его взаимоотношение с другими искусствами и основное назначение его.

В последней главе второго тома мы дали общую характеристику нашего и буржуазного взглядов на кино.

Если буржуазия видит в кинематографе наилучший способ отвлечения внимания от политических вопросов („чистое искусство кино“ с его „вечными темами“ любви, преданности и т. п., стремящееся „развлечь“ зрителя) или незаметной прививки ему тех или иных взглядов, соответствующих интересам господствующих классов (начиная от открытой пропаганды шовинизма, национализма, фашизма и т. п. и кончая „либеральничаньем“ и незаметным подсовыванием нужной для „верхов“ и чуждой широким массам буржуазной идеологии), то наш взгляд лучше всего может быть сформулирован основным пунктом платформы Ассоциации работников революционной кинематографии (АРРК), который гласит следующее: „Кино является могущественным орудием в борьбе за коммунистическую культуру“.

Весьма ценные мысли о роли искусства кино мы находим в одной из последних статей Вилли Мюнценберга „Кино и пропаганда“ (ноябрь 1929 г.), выдержки из которой мы считаем нужным привести ниже:

„Маленькие и большие демагоги восхваляют кино, как „нейтральное искусство“, хотя они прекрасно

знают, что нейтрального искусства быть не может, так же как и не может быть нейтральной прессы.

Лозунг „нейтрального кино“ выдвигается чаще всего буржуазией для прикрытия пропаганды, которую она ведет посредством кино. Ибо кино в настоящее время является куда сильнейшим орудием пропаганды, чем даже „всемогущественная пресса“.

Революционный пролетариат не совсем еще осознал роль, которую играет кино в буржуазной пропаганде. Конечно, всем известно, что буржуазные кинокартины ставятся и показываются с определенной пропагандистской целью. Однако, этому факту придается слишком малое значение. А это в корне неправильно. Неправильно и то, что революционная пропаганда употребляет гораздо больше энергии, времени и денег на борьбу с буржуазной прессой, чем на борьбу с буржуазным кино.

Революционные пролетарские организации должны понять, что их буржуазный противник, так же как он раньше, создавая свои типографии, издательства и контрагентства печати, влиял на общественное мнение, в настоящее время, путем строительства кинофабрик, организации прокатных контор и приобретения кинотеатров, пытается монополистически завладеть умами.

Мировая война и последующие революционные события в достаточной мере заострили проблему

господства над психикой и идеологией народов...

... Кино в наши дни — не забава. Кино — это политическая проблема колоссальной важности. Кинофабрики, кинопрокатные конторы и кинотеатры так же необходимы для революционной пропаганды, как и газеты, типографии и издательства. Это необходимо понять и сделать отсюда надлежащие выводы, т.-е. противопоставить буржуазно-социал-демократической кинопропаганде пропаганду пролетарскую, движимую сознанием международной классовой солидарности⁴.

Различие в основной установке, которое существует между нашим, советским, кино и кино буржуазных стран, читатель не должен забывать при чтении последующих страниц, на которых мы постараемся выяснить современные взгляды на искусство кино.

Следует также иметь в виду и ту разницу в путях развития, по которым идут советская и буржуазная кинематографии.

В буржуазном кино (в особенности в наиболее ярком его представителе — в американском) основная „установка“ может быть сформулирована словами Цукора, директора фирмы „Парамоунт“: „Наша задача — дать народам всего мира здоровое развлечение, так как они хотят смеяться, ибо жизнь не всегда весела... поэтому „счастливый конец“ —

правило нашей организации". Еще раньше (в 1912 г.) французские театровладельцы заявили, что „сюжеты картин должны быть составлены [так, чтобы про-



Рис. 1. Эмиль Янинге. Сцена у зеркала в фильме „Варьете“.

буждать в массах чувство красоты, величия души, правды и добра и чтобы они постоянно напоминали им об их гражданских обязанностях“.

Таким образом основная „установка“ буржуазной кинематографии „на развлекательность“ с известной, незаметной для зрителя прививкой буржу-

азной идеологии — ясна. Советская же кинематография, не отбрасывая требования занимательности фильма, на первое место ставит полезность и нужность для широких масс содержания картины, а также наличие новых форм, органически связанных с этим новым содержанием.

Характерной чертой лучших советских картин является скупой, четкий и максимально выразительный жест и движение в кадре, эмоционально-динамичный монтаж и высокая идеологическая ценность содержания.

В наших картинах форма и содержание органически слиты в монолитное произведение искусства, тогда как в буржуазных фильмах (в особенности левого упадочнического направления) чаще всего форма преобладает над содержанием, которое к тому же далеко не всегда стоит на должной высоте.

Отсюда — бесконечные перепевы одного и того же любовного мотива (знаменитый „треугольник“: он — она — другой он, или она — он — другая она), поцелуйные концы в диафрагму („happy end“) и т. п., отливаемые все в новых и подчас высокохудожественных формах.

У нас же еще не иссяк период творческих исканий и новой формы и нового содержания.

А. В. Луначарский о киноискусстве. В одной из своих последних книг (1928 г.) А. В. Луначар-

ский развивает следующий взгляд на современное искусство кино.

„То, что предсказывалось, предчувствовалось и даже чувствовалось уже несколько лет тому назад — центральность места кино в области искусства, в особенности искусства массового¹⁾, стало теперь очевидным фактом. Раньше еще можно было спорить относительно места кинематографии среди других искусств. Говорили о чрезмерной демократичности кино, даже о несколько плебейском его характере; считали, что оно недостаточно проникнуто элементами живого творчества. Словом, кино в некоторой степени отказывали в значении настоящего искусства. Выходило как будто так:



Рис. 2. Знаменитая актриса американского кино Лиллиан Гиш.

кино, конечно, по широте влияния — вне конкуренции, но это есть искусство для толпы, ему никогда не сравняться со всеми тонкостями театра, живописи, литературы, музыки. Мне кажется почти бесспорным, что такие воззрения в настоящее

¹⁾ Разрядка всюду наша. Н. А.

время могут разделять только люди старого жизненного уклада, из-за некоторого предрассудка не желающие достаточно ознакомиться со стихией кино. Кто спорит, — на кинорынок выбрасывается огромное количество базарной чепухи, порою идиотской и наглой. Но ведь это делается почти в том же количестве и в области других искусств. Поскольку искусством торгуют, поскольку торговцы часто совершенно беспринципны, поскольку покупатель по своим требованиям не стоит на той высоте, на которую мы желали бы возвести его путем переворота всей общественной жизни, постольку такого рода пороки будут, весьма естественно, искажать лицо всякого вообще человеческого искусства.

Удивительно, что именно в этом царстве кинонаживы, дешевого кинотрюка, нездоровых массовых киноувлечений и т. д. расцвели уже совершенно замечательные цветы подлинного искусства. Сколько бы ни смеялись над чрезмерным поклонением перед кинозвездами обоих полов, все же нельзя отрицать, что Чарли Чаплин — великий художник и артист, нельзя не видеть, что исполнение Мери Пикфорд в ее трогательной роли в „Мыльной пене“ есть настоящий перл драматического лицедейства; нельзя же отрицать, что публика, всем залом всхлипывающая перед пронзительной игрой Лилиан Гиш в „Богеме“, получает огромную долю воспитательного воздействия, призыв к осторожности и вниманию по отношению к слабейшим в обществе. Разве можно отрицать недостигаемую остроту впечатления от картины Дюпона „Варьете“ или грандиозную динамику „Наполеона“ в киноизложении Абеля Ганса? Я перечисляю наудачу то, что видел за последнее время. К этой серии высокохудожественных достижений надо, конечно, прибавить и „Мать“ Пудовкина и „Потемкина“ Эйзенштейна. Нет, это уже самое подлинное искусство, которое не только по популяризационной силе самой своей формы, а по сути начинает ставить

своего рода мировые рекорды даже по отношению к другим искусствам. Если вы с самой большой осторожностью, на самых справедливых весах взвесите мировые успехи кинематографии за последние годы, а с другой стороны — такие же успехи в области театра, изобразительных искусств и даже музыки, если вы при этом даже сбросите все, что приходится на огромную популярность, легкость восприятия кино (а ведь это тоже неплохие черты), — то и тогда трудно будет назвать такие новые пьесы на Западе и у нас, пожалуй, даже такие новые романы, оперы и симфонии, в особенности картины и статуи, которые бы заслуживали искренних аплодисментов в той мере, в какой заслуживают их крупнейшие достижения кинематографии.

Мы уже сказали, что кинематографии мешает в значительной степени чрезвычайно коммерческий и фабричный характер ее атмосферы. Коммерческий успех у нее, конечно, безмерно больше, чем у других родов искусства. Но это мы можем в данный момент совершенно вычеркнуть. Возможность широкого воздействия на массы у кинематографии также несравнима с остальными искусствами. Но отбросив и это, будем говорить только о чисто художественном эффекте, как если бы имелся во всем свете один позитив и его показывали бы тем же самым нормальным, хорошо развитым, передовым людям, которым представили бы и достижения других искусств. Я почти совершенно убежден, что при таком, можно сказать, чисто лабораторном методе, кинематография взяла бы приз. Мне кажется, что чисто художественный успех кинематографии в особенности говорит в ее пользу, как искусства, предназначенного стать в значительной степени художественной осью ближайшего будущего в области, разумеется, идеологического искусства, а не искусства производственного.

В чем же дело? Если мы допустим, что деятельность кинематографии в смысле художественных

рекордов, т.е. в смысле интенсивности жизни, в смысле мастерства ее работников, в смысле волнующего эффекта, превосходит все другие искусства, то как объяснить это явление?

Прежде всего, кинематография на наших глазах становится характернейшим искусством наших десятилетий, начиная одерживать верх даже над музыкой и литературой, характернейшими искусствами предыдущей эпохи (особенно XIX века). Кинематография художественно созревает, при всех отрицательных условиях, не только потому, что притягивает к себе своей хлебностью и громкозвучностью наиболее живые силы, какие может дать современное поколение в художественном отношении, но еще и по глубокой современности своей формы. Кинематография колоссально динамична; как ни одно искусство побеждает она пространство и время. Во всем характере ее лежит нечто роднящее ее со всей современной индустрией, с нашим дизелевским, электрическим веком. Мощная сила механизма, интенсивнейшее использование энергии — это нечто глубочайшим образом характерное для всей современности. Волна электрификации, механизации несет на своем хребте кинематографию.

Но вместе с тем, кино необычайно человечно. Я всегда с крайней резкостью протестовал против машинизации искусства в том смысле, чтобы разлагать самих людей, изображать их на манер автоматов, искажать живую действительность. Во всей этой так называемой деформации или в отказе от идеальной реализации формы я всегда чувствовал две антипатичные мне силы. Первое — это капиталистический техницизм, который стремится не к подчинению все более могучей машины человеку, а к окончательному, культурному даже, подчинению человека машине. Во-вторых, здесь всегда именно та склонность к анализу, та беспомощность содержания творчества, тот выхолощенный формализм, в который впала мелкая буржуазия эпохи современной культуры.

Ничего подобного в кинематографии. Здесь стилизация никакого серьезного укола жизни нанести не может. В основе здесь лежит фотография, честная, объективная (объектив), глубоко реалистическая, которая не даст кинематографии даже в руках штукарей искусственного урбанизма уйти от живой жизни и ее языка, от живых реальных образов. Искусство, подчиняющее человека машине, дающее произведения, в которых природа и человек являются будто искромсанными шестернями стального чудовища, — это искусство капитализма, болезненной поры машинократии. Кино же в лучших своих достижениях при все большем использовании технических перспектив восстанавливает доминирующую роль человека. Вот почему кино является не столько искусством поздней капиталистической эпохи, сколько искусством первых этапов социалистического строительства и, наверное, в самом своем расцвете — искусством последующих его этапов".

Немецкий взгляд на киноискусство. Немецкое киноискусство, которое, безусловно, оказало на ряду с американским достаточно заметное влияние на многих наших мастеров, может быть характеризовано, как высокое искусство техники, зрительных форм и глубокого психологизма действия.

Один из немецких исследователей кино Рудольф Гармс в своей „Философии фильма“ так говорит о развитии кино.

„Первобытные фильмы имели все же своеобразное очарование, ибо они инстинктивно строились на основе таких первичных элементов кино, как

чувственная восприимчивость, наглядность, резкое контрастирование и фантастика. Конечно, эти фильмы были шумливы и „невоспитанны“, — в них не было тонкости, но зато не было и чрезмерной утонченности. Фильма в то время была подлинно народной, т. к. стремилась удовлетворить жажду зрелища. Когда же убедились в том, что фильма — не действительность, а только иллюзия, тогда одни стали отвергать ее, другие же начали сознательно строить фантастическую фильму... Чисто человеческий элемент, т. е. та категория, которую Фолькельт называет „человечески-значительное“, была совсем мало или даже вовсе не представлена в фильмах того времени...

...Впервые поставила в центре фильма нечто человечески-значительное Аста Нильсен. Таким образом на смену примитивному наслаждению игрой чувственных восприятий в фильму проникла чистая человечность, и она-то и легла в ее основу. Здесь открывались, так думали сначала, неограниченные возможности. Чрезмерное увлечение зрелищной стороной фильма привело к обстановочной и монументальной фильме, которая возникла также из стремления перенести на экран мощные движения больших масс. Но вскоре это течение натолкнулось на естественные преграды. Увлечение же фантастикой привело к созданию утопической фильмы, в которой фантастика распространялась не только на содержание, но и на приемы постановки (экспрессионистическая фильма). „Широкие

массы зрителей всегда будут отвергать этот род фильмы, т. к. они не будут в силах понять его" (г. Лозер). Об этом можно только пожалеть...

...Фильма есть искусство зрительное, именно: искусство светотени. На основании второго признака ее можно было бы сблизить с графикой, но от этого сближения ее предохраняет способность передавать движение. В этом смысле фильма ближе подходит к театру теней, но значительно превосходит его тем, что изображает драматическое действие. Эта особенность сближает ее

с театром. Но—в противоположность театру—фильма нема, и в этом кажется совпадающей с пантомимой. Этому опять-таки противоречат основные свойства фильма: она оперирует только черным и белым цветами и притом в двух измерениях. Уже



Рис. 3. Немецкий сценарист и теоретик кино Бела Баллаш.

существовало некогда искусство, сходное с кино по своей эстетической структуре. Из этого искусства оживленного силуэта не развилось, однако, ничего художественно ценного, ибо у театра теней не было в то время достаточных выразительных средств для передачи того, что хотелось выразить индусу. Кино же появилось в такое время, когда ему действительно было что выразить" (Отто Фулон „Искусство кино“).

Средством технической передачи в кино является крайне близкая к действительности фотография, которая передает формы, линии и движения...

...Противопоставляя фильму, как мир видимого, граммофону и радио, как миру слышимого, не следует забывать о том, что фильма не только передает реальный мир, как зрительное переживание, но также видоизменяет его пространственные соотношения, восприятия цветов и временную обусловленность. Такими особенностями, которые только и позволяют признать фильму подлинным искусством, не обладает ни граммофон, ни радио, играющие чисто пассивную роль посредников в изображении мира, остающегося в общем неизменным“.

Другой немецкий фильмовед Бела Баллаш признает искусство фильмы материалистическим.

„Уже близко время великого зрительного искусства, когда для художника „душа“ и „дух“ будут без остатка телами, — пишет он в своей книге „Видимый человек“. Однако, он вместе с Гармсом

основой фильма считает наличие того „человечески-значительного“, без которого не может быть искусства. Баллаш считает фильму глубоко действующим социальным фактором. „Фильма есть народное искусство нашего столетия. Не в том смысле, к сожалению, что она рождается из народной стихии, но в том, что народное сознание черпает в ней себя. Конечно, одно обуславливает другое, ибо ничто не может распространяться в массах, если они не проникаются этим ничто. Такова фильма, которая делается средством в руках масс. И по этому поводу эстеты могут задирать свои тонкие носы, мы ничего здесь не можем изменить. Фантазия и жизнь народа в кино оплодотворяется и воплощается. Счастье это или несчастье — говорить об этом напрасно...

...Нет такого более исключительного общества, как компания муз. И не без справедливости, так как всякое искусство означает особенное отношение человека к миру, особую сторону его „души“. Однако, пока художник живет только в старых эстетических связях, его искусство не может быть новым. Новым искусство было бы, как новый орган чувств. Фильма и есть такое новое искусство, настолько же отличное от всех других, как музыка далека от живописи, и оба они — от литературы. Киноискусство от основания — новое открытие человечества“.

Наконец, Бела Баллаш делает и еще одно существенное замечание об искусстве кино: „Прекрасны не позы статуй в галереях, а походка и жесты

людей на улицах, в повседневности, во время работы. Культура — означает организацию этого повседневного жизненного материала, и зрительная культура фильма должна дать людям в их общественном и трудовом обиходе новые формы выражения. Этого не делает искусство танца, — это создается фильмой“.

Таким образом представители немецкой школы признают кино современным народным искусством, которое должно содержать в своих произведениях элемент „человечески-значительного“, понятный широким массам зрителей. Внутренний психологизм действия, выраженный через соответствующие образы, — вот основа фильма.

Французская точка зрения. Несколько по-другому смотрят на киноискусство и определяют его сущность представители современной левой французской кинематографии, которые устами талантливого журналиста Леона Муссинака говорят следующее.

„Искусству кино суждено стать самым смелым, самым могучим и оригинальным выразителем идеалов нового времени.

Кино является первым из „кинематических“, т.-е. имеющих целью передачу движения, искусств. Обаяние неподвижной пластики падает. Кинематические искусства постепенно заменяют искусства статические. Не приходится спорить против очевидности.

Современный человек неудержимо стремится к более полному познанию своего участия в движении. Неподвижные формы или явления природы все менее и менее привлекают его внимание. Пар и электричество впервые дали ему возможность добиваться той гармонии движения и действия, которая дает ему теперь все больше и больше эстетического удовлетворения. Движение пожирает, поглощает, и человек отдается ему с восторгом. Будучи веком механики, XX век с логической последовательностью должен был притти к открытию первого из искусств движения, которое дало доселе еще невиданный синтез чувства и научного мышления. Это была формула, впервые принимавшая в расчет массу. И вполне понятно, что массы,



Рис. 4. Французский теоретик кино Леон Муссинак.

широкие массы всего мира с восторгом откликнулись на призыв кино. Ибо все чаяния и устремления масс нашли в нарождающемся искусстве новый материал и новую точку опоры, тогда как статические искусства продолжали задыхаться в тисках своих устарелых форм, будучи бессильны вызвать к себе интерес, соответствующий лихорадочным исканиям нашего времени...

...Все предшествовавшие эпохи цивилизации выражали свои общие устремления и сосредоточили свой идеал в каком-нибудь искусстве. Если греки приобщались к красоте с помощью трагедии, то средневековые воздвигало с той же целью соборы. Народные массы нашего времени выразят себя в кино. Здесь они найдут тот пафос, без которого ни одна эпоха не может выявить своей красоты... Первоначально кино считали только отраслью промышленности. Между тем кино есть искусство, к которому кинопромышленность относится, примерно, так же, как книгопечатание к литературе...

...Развитие кино тормозится влиянием старых законов театра, который переживает ныне болезненный период обновления стиля. Кино еще далеко не избавилось от этого губительного влияния. А между тем его ни в коем случае нельзя смешивать с театром, точно так же, как и с литературой, живописью, скульптурой, архитектурой или музыкой. Правда, кино многим обязано всем этим искусствам, но оно

сливает все эти влияния в могучем синтезе. Оно как бы расширяет их выразительные средства и вот это-то и заставляет нас верить в его блестящее будущее. В силу своей универсальности, кино объединяет в себе все существенные особенности современной жизни, чтобы выразить с их помощью новую красоту. Будучи искусством совершенно независимым, кино имеет собственные законы...

...Наши интеллигенты не поняли, что расположение кадров, их динамичность и сюжетное оформление делают фильму не только выразительной, но и прекрасной...

...Кино вновь обрело размах выразительных средств классического искусства. Подобно театру Эсхила, Шекспира и Мольера, кино либо станет народным искусством, либо вовсе не будет существовать. Как глубоко ошибочен взгляд, что работать для широких народных масс менее интересно, чем для весьма сомнительного подчас меньшинства".

Таким образом основной взгляд французской школы на киноискусство заключается в том, что кино признается современным динамическим искусством широких народных масс.

Несколько заключительных замечаний. Подводя итоги высказанным выше различным взглядам на сущность искусства кино, мы все же видим в них общую основу.



Так все признают, что кино является совершенно самостоятельным искусством, а не разновидностью ранее существовавших искусств (театра, живописи, литературы и т. п.). Далее, все признают, что кино является искусством, отображающим современную эпоху, эпоху динамики и творчества широких масс. („Каждое искусство выражает собой стремления и настроения данного общества или, если мы имеем дело с обществом, разделенным на классы, — данного общественного класса“. — Г. Плеханов). Отсюда рождается следующее, никем не оспариваемое положение, гласящее, что кино является искусством широких масс.

Некоторые расхождения встречаются лишь с того момента, когда представители различных школ начинают говорить о том „главном“, что должно являться содержанием произведений данного вида искусства.

Немецкая школа „ценность“ фильма видит в наличии в ней „человечески-значительного“ (так называемых „вечных проблем“) содержания и высоких технических форм („фильма есть искусство зрительное, именно — искусство света-тени“).

Французская школа вводит основное требование динамичности, ибо „кино является первым из кинематических искусств“.

Наша же точка зрения на кино, не отрицая правильных по существу оценок кино со стороны других

школ (немецкой и передовой французской), дополняет и углубляет их путем введения оценки классового содержания фильма.

Если мы захотим определить место кино среди остальных искусств, то для этого нам придется вспомнить, что они разбиваются на три основные группы (по коренным различиям своего материала и его формы):

1. Искусства пространственные (или зрительные), у которых материал имеет линейные измерения и познается главным образом при помощи зрения; к ним относятся: живопись, скульптура и архитектура.

2. Искусства временные, в которых материал течет во времени и главным образом познается при помощи слуха или зрения; к ним относятся: музыка и литература.

3. Искусства пространственно-временные, в которых материал организуется и по линии пространственной композиции и по временной. Сюда входят: танец, театр и кино. Кинофильм состоит из ряда отдельных кадров, смонтированных между собой в определенном временном порядке. Но самый кадр на экране является как бы ожившей живописью, т.е. искусством пространственным. Отсюда — наиболее правильное причисление искусства кино к разряду искусств пространственно-временных.

ОСНОВЫ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ

В о п р о с.

О т в е т.

1. Какой путь проделала кинематография, прежде чем стала самостоятельным искусством?

1. При своем появлении кинематограф был лишь забавным техническим трюком, аттракционом балаганного характера.

В дальнейшем он стал приближаться к варьете, а затем и к театру, постепенно привлекая к себе культурных работников. Осознав свои собственные возможности и открыв новые приемы (главным образом монтаж), кино стало на путь самостоятельного роста. В настоящее время кино является отдельным искусством.

2. Как смотрит буржуазия на задачи кино, как искусства?

2. Основная установка буржуазного кино — на голую развлекательность, прикрывающую незаметную прививку публике буржуазной морали и отвлечение широких масс от политики.

3. Наш советский взгляд на кино?

3. Киноискусство должно являться могущественным оружием в борьбе за коммунисти-

В о п р о с.

О т в е т.

ческую культуру. Поэтому на первое место ставится полезность и необходимость для широких масс содержания картин (идеология) и соответствие с ним художественных форм.

4. Чем отличается немецкая кинематография?

4. Высоким качеством техники зрительных форм и глубоким психологизмом (обязательное наличие так называемого „чисто-человеческого“ или „человечески-значительного“).

5. Как смотрят немцы на киноискусство?

5. Они признают кино современным народным искусством, которое должно выражением через соответствующие формы внутреннего психологизма действия вызывать у зрителя общечеловеческие чувства.

6. Чем отличается наш взгляд от немецкого?

6. Немцы, как и другие буржуазные ученые, требуют от киноискусства „общечеловечности“ в ее голом виде, затушевывающей классовые противоречия, в то время как мы

В о п р о с.

О т в е т.

7. Что наиболее характерно для французского взгляда на киноискусство?

8. Как нужно расценивать современную кинематографию?

9. На какие три основные группы можно разбить все искусства по их материалу и способам его обработки?

на первое место ставим наличие классовой идеологии в содержании фильм.

7. Признание кино первым „кинематическим“ искусством и основное требование динамики фильм.

8. Как совершенно самостоятельное искусство, отображающее современную эпоху и являющееся подлинно динамическим искусством широких народных масс. Кино является наиболее мощным „идеологическим“ искусством современности.

9. На: 1) Искусства пространственные, материал которых имеет пространственные измерения и познается главным образом при помощи зрения. Сюда относится: живопись, скульптура и архитектура.

2) Искусства временные, материал которых течет

В о п р о с.

О т в е т.

во времени и познается главным образом через слух. Сюда относятся музыка и литература.

3) Искусства пространственно-временные или сложные, которые имеют материал, состоящий из элементов других видов искусства, но организуемый по-новому (в плане пространственно-временном) и дающий новые художественные результаты. К ним относятся танец и театр.

10. К какой группе искусств нужно отнести кинематограф?

10. К группе искусств пространственно-временных. Объясните сами — почему, исходя из основных положений: кадр как отдельная фотография, и монтаж, как временное чередование отдельных кусков заснятой фильмы.

*СЦЕНАРИЙ, ЕГО ФОРМА
И СОДЕРЖАНИЕ*

СЦЕНАРИЙ, ЕГО ФОРМА И СОДЕРЖАНИЕ

Причины появления сценария. На заре кинематографии никаких сценариев не существовало. Просто-напросто оператор ставил свой съемочный аппарат, наводил его на облюбованный объект и добросовестно „крутил“ всю сцену с одной точки без прерыва. В этом первобытном кинематографе сценарием было само название картины к которому в виде наглядной иллюстрации приклеивалась кинофильма, обычно очень небольших (м. 15) размеров. Вспомним названия первых „живых картинок“ и мы сами легко по ним сможем представить себе их содержание (при этом не забывайте, что вся картина состояла из одного куска пленки и была снята с одной точки): „Выход рабочих из ворот фабрики бр. Люмьер в Лионе“, „Прибытие поезда“, „Спуск на воду спасательной лодки“, „Парад войскам“ и т. п.

В своем дальнейшем развитии, когда на смену засъемок натуры пришла работа над „кинопостановками“, при чем длина фильм несколько увеличилась и в „боевиках“, стала доходить до ... 120 м. (I), полагаться только на память и фантазию режиссера

стало невозможным. Если при первых примитивнейших „постановках“, вернее, при засъемках на фильму водевильно-эстрадных „номеров“ (обычно снимавшихся с одной точки) было достаточно непосредственных указаний режиссера на самой съемке, то при постановках „грандиозных картин“, которые состояли уже из нескольких отдельных „картин“, потребовалась какая-то предварительная разработка их, фиксированная на бумаге. Так появился на свет „сценарио“, „либретто“ или „сценариус“, как тогда называли это записанное содержание кинокартины.

Таким образом мы видим, что усложнение кинопостановок вызвало к жизни появление первых сценариев.

Подобно тому, как нарождавшийся из игр и народных празднеств театр первое время не знал писанных „пьес“, которые появились лишь при дальнейшем его развитии и усложнении показываемого представления, точно так же и сценарии кинокартин появились лишь в момент достаточного отхода кинематографа от примитива и значительного усложнения содержания кинопостановок.

Если мы вспомним, что первобытные „игровые“ фильмы (драмы, в большинстве случаев костюмно-исторические, комедии и комические) состояли всего из нескольких длинных сцен, снятых каждая с одной точки и соединенных между собой при помощи не менее длинных надписей, то мы легко можем

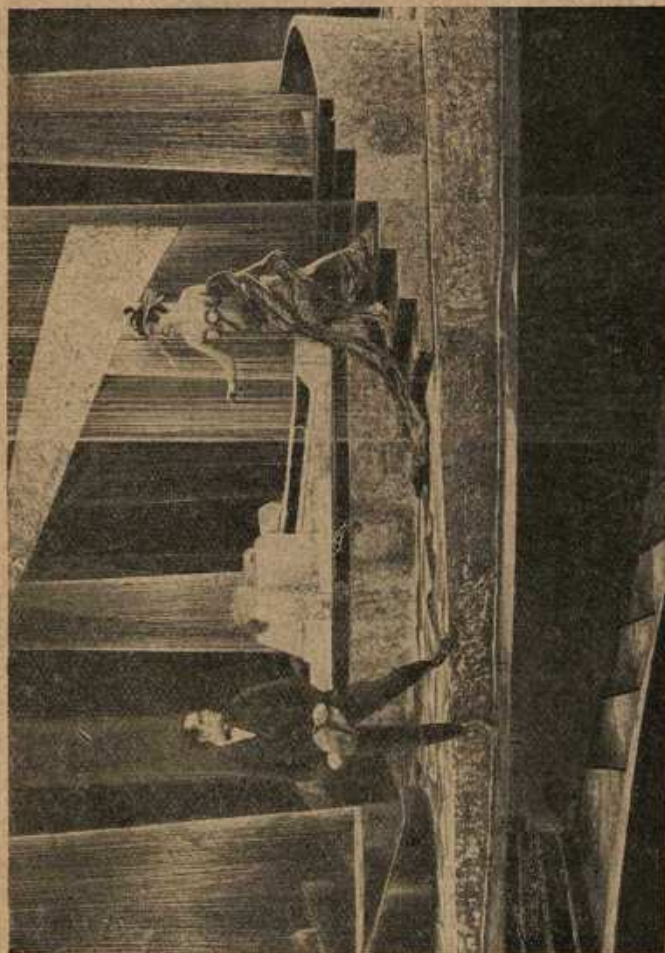


Рис. 5. Образец более поздней "театрализованной" кинопостановки.
(Артисты Церетели и Солищева в "Азмите").

представить себе их содержание. Для образца привожу „сценариус“ боевика 1908 года (производство фабрики А. О. Дранкова) „Понизовая вольница“, „Стенька Разин“ длиной в... 200 м.

Картина 1. „Вниз по матушке по Волге“.

Две большие и несколько малых лодок плывут по реке. В большой лодке на первом плане Степан Разин, три есаула, персидская княжна и разбойники. На остальных лодках плывут все разбойники.

Картина 2. „Разгул Стеньки Разина на Волге“.

Историческая местность; река, лес, на поляне расположилась ватага Стеньки Разина. Расставлены треноги с подвешенными котлами, разложен огонь; кругом разбросано оружие: ножи, ружья, кистени; здесь же валяется одежда, ковры, стоят бочки с вином. Разбойники стоят, лежат, сидят: пьют вино из ковшей. Разин и княжна сидят под деревом на богато разукрашенных высоких стульях. Разин долго целует княжну. Все разбойники держат стопы с вином, низко кланяются атаману, снимают шапки, кричат „ура“, подносят вино Разину и княжне и т. д.; (мы выкидываем окончание „сценария“ этой сцены, в которой только пьют, танцуют, кричат „ура“ и снова пьют).

Картина 3. „Заговор разбойников против княжны“.

Другая местность. Лес, в кругу стоят разбойники. Все в возбужденном состоянии. Грозят кулаками, вынимают ножи и кинжалы. В центре круга есаул Шелуда говорит разбойникам. Все в ответ кричат: „Смерть изменнице!“ Вдалеке показывается Разин и княжна. Разбойники грозят ей кулаками.

На экране появляется надпись:

„Товарищи! Блажит наш атаман! Где видано, чтобы атаман удалых молодцов якшался с бабами? Он дело забывает. Нам следует спешить на тихий, вольный Дон, нас окружает войско государево. Погибли мы! А он гуляет по неделям с княжною басурманскою. Придумал я, товарищи, — сегодня же не будет этой чаровницы. Нам надо напоить допьяна атамана, тогда он сделается зверем и ревность в нем проснется, а я в то время атаману поднесу письмецо. Смерть изменнице!“

Все разбойники с искаженными лицами на экране потрясают оружием и кричат: „Смерть изменнице!“

Картина 4. „Ревность заговорила“.

„Меня не любишь одного, княжна, а может быть дружок сердечный есть на родине?“

Ночь. Разин с княжной у берегов Волги. Разин в припадке ревности бросается к княжне. Из-за камней смотрят разбойники на них, хотят кинуться на нее, но есаул останавливает.

Действие происходит при лунном освещении (эта картина окрашена выражем).

Картина 5. „Мщение удалось“.

„Выпей, атаман-батюшка Степан Тимофеевич, за удалую понизовую вольницу, за весь народ честной. Выпей с нами, мы все пьем за твое здоровье“.

Обстановка и местность те же, что и во второй картине. Хмельной Разин сидит с княжной, часто обнимая ее, но она неохотно принимает его ласки. Есаул Шелуда подает Разину

большой ковш вина. Все низко кланяются, просят выпить. Разин пьет и все благодарят его. Второй есаул подает еще ковш вина атаману и княжне, прося выпить княжну. Разин, шатаясь, встает, пьет вино, хочет поцеловать княжну, но она вырывается и бросает наземь кубок с вином и т. д. (далее попойка продолжается; княжна грустит и Разину подбрасывают подложное письмо, якобы написанное княжной „принцу Гассану“. Возбешенный Разин приказывает всем садиться в лодки).

Картина 6. „Смерть княжны“.

„Волга матушка! Ты меня поила, кормила, на своих волнах укачивала—прими мой дорогой подарок!“

На тех же лодках все плывут по реке и поют: „Вниз по матушке по Волге“. Разин берет на руки княжну, высоко поднимает ее и кидает в воду. Есаул и несколько разбойников стреляют в княжну из пистолетов. На других лодках видно движение разбойников. Все кричат „ура!“, бросают вверх шапки, радуются. Княжна скрывается в волнах.

Конец.

Мы умышленно привели почти полностью этот „сценариус“, т. к. он весьма характерен для кинематографии того времени. Из него мы видим, что игровая фильма того времени состояла из ряда картин или сцен, которые начинались надписью, пояснявшей зрителю все то, что он увидит на экране, и подготавливавшей его к соответствующему восприятию показываемого. Таким образом и здесь самые заснятые куски фильмы являлись всего лишь зрительной иллюстрацией к надписи. Надпись или название сцены сами говорили за то,

что будет показано. (Другой пример: „Песнь про купца Калашникова“ по поэме Лермонтова, производство А. Дранкова, 1909 г., имела следующие названия своих четырех сцен: 1) Пир у царя Ивана Васильевича Грозного. 2) Нападение опричника Кирибеевича на жену купца Калашникова. 3) Объяснение Калашникова с женой. 4) Кулачный бой Калашникова с Кирибеевичем.) С другой стороны, в „сценариусе“ уже подробно описывалось все то, что и как должно было быть заснято (описывалось место действия, его время, действия всех участников, обстановка и т. п.). Интересно заметить, что в вышеприведенном „сценариусе“ мы уже имеем какую-то отдаленную наметку и на монтаж (перебивка надписью второй сцены, и письмо, вмонтированное в действие сцены пятой), и на соответствующие технические указания (замечание в картине четвертой: „Эта картина окрашена виражем“). В дальнейшем своем развитии, с рождением подлинного киноискусства, открывшим такое мощное орудие увеличения впечатляющей силы кадра на зрителя, каковым является монтаж, кинопостановки с их переменами точек зрения съемочного аппарата (ракурсы), изменениями масштабов съемки (планов), перекидкой внимания зрителя на другие детали и т. п. настолько усложнились, что предварительная детальная разработка всех сцен на бумаге оказалась необходимой. Отсюда — все повышающийся рост значения хорошего сценария будущей кинофильмы. Удли-

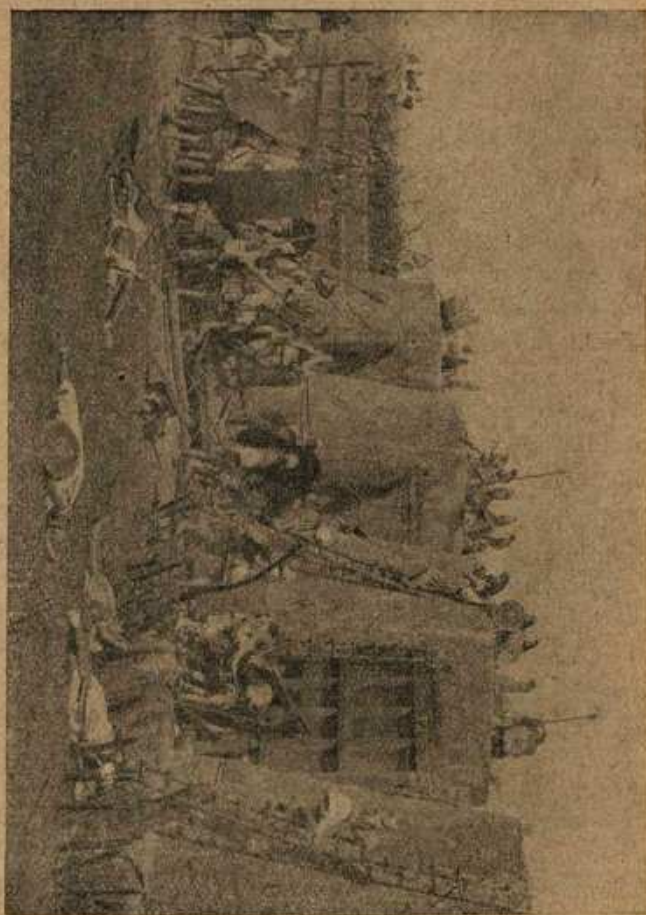


Рис. 6. Типичная псевдоисторическая итальянская кинопостановка.

нение фильма (сейчас нормально — 2.000 м., т.-е. в 10 раз больше, чем, например, „Стенька Разин“), усложнение развития сюжета и его оформления, уточнение игры актеров и, что самое главное, появление монтажа картины, т.-е. строго определенной последовательности в сборке отдельных сцен сюжетного порядка и отдельных кусков заснятой фильма, с целью придания им соответствующего ритма и наибольшей выразительности, требовали и наличия сценария. Сценарий родился вместе с художественной кинематографией и его значение возросло с появлением искусства кино.

В настоящее время сценарий является основой каждой кинокартины.

Основные этапы создания кинокартины.

В каждом из искусств процесс творчества подлинного художника разбивается на два этапа: на создание воображаемого образа будущего произведения и на закрепление этого воображаемого образа в определенных, конкретных, реальных формах соответствующего материала. В некоторых сложных искусствах этот творческий процесс может проходить не непосредственно от замысла к его осуществлению, а через некоторые промежуточные стадии, имеющие как бы подсобное значение. Например: когда музыкант воображаемую мелодию заносит при помощи условных знаков на нотную бумагу, то этот процесс записывания, конечно, еще

не является моментом реализации замысла художника в соответствующем материале (в музыке — в звуке), но эта запись („ноты“) в дальнейшем явится средством вызывания у исполнителя соответствующих воображаемых образов, которые он и будет передавать при помощи музыкального инструмента в виде звуков. Точно так же и художник может заранее нарисовать будущую статую и затем уже по этому рисунку скульптор будет делать свое произведение. Другими словами: мы наблюдаем здесь более сложный путь от зарождения воображаемого образа до его реализации в конкретные образы, созданные из того материала, ¹⁾ которым располагает данное искусство. В данном случае мы имеем следующие четыре этапа: 1) воображаемый художественный образ, 2) условная запись его (творцом воображаемого образа), 3) промежуточная ступень, зарождение нового воображаемого образа у непосредственного исполнителя на основе предыдущей условной записи и 4) воплощение данного нового воображаемого образа в конкретные художественные формы.

¹⁾ Некоторые теоретики кино считают: „Слово, звук, краска, камень, человек, кадры являются не материалом искусства, а его техникой. Материал в искусстве есть смысловая, семантическая, ассоциативная основа художественного произведения. Материал искусства — это все слуховые, зрительные, осязательные, вкусовые и обонятельные представления, внешний мир и душевные переживания человека, вся жизнь в целом“ (Ип. В. Соколов).

По такой же схеме происходит и процесс создания художественной кинокартины, с тем добавлением, что над воплощением замысла под общим руководством одного художника (режиссера) работает большое количество людей, которые и оказывают на конечные результаты заметное влияние (игра актеров, вещественное оформление художником-архитектором, освещение, методы съемки оператором и обработка фильма в лаборатории).

Следовательно, в кинематографии мы сможем установить такую последовательность творческих процессов художественного порядка, которые наблюдаются при создании той или иной фильма:

1. Зарождение воображаемого образа кинокартины у сценариста („замысел сценария“).

2. Условная запись его при помощи слов на бумаге с наиболее точной передачей замысла автора и выношенных им воображаемых образов („сценарий“).

3. Изучение сценария постановщиком будущей фильма (режиссером) и появление у него соответствующих новых воображаемых образов (которые, очевидно, в силу индивидуального различия между автором сценария и режиссером, будут несколько другими, чем их задумал сценарист), которые он может снова записать при помощи слов на бумаге („режиссерский сценарий“).

4. Оформление воображаемых образов в реальный пластический материал („постановка“), съемка

его („заготовка“ нужного кинематографического материала, т.-е. „монтажных кадров“) и создание кинокартины путем монтажа заготовленного съемкой материала.

Вот тот нормальный путь, который проходит процесс создания каждой кинокартины. Одно время чересчур „свободолюбивые“ режиссеры, не признавшие или, вернее, не желавшие признавать в своем творчестве никакой зависимости от „чужого замысла“, пытались было ставить фильмы „без сценария“. Однако, на поверку всегда выходило так, что эти „бессценарные фильмы“ в конечном результате имели свой сценарий, фактически недоработанный в целое произведение или же, чаще всего, не вполне грамотно написанный (так называемый „сценарий на режиссерской манжете“). Подходя к той или иной съемке, режиссер должен исходить не только из того реального материала, которым он располагает для данной съемки, но и из того основного задания, которое ставят ему в данном куске общая драматургия фильма и будущий монтаж.

Снимая тот или иной кусок, режиссер должен точно представлять себе его место в будущей готовой фильме. Поэтому он обязательно должен иметь перед собой точное описание всей картины в целом, т.-е. точнее говоря — сценарий.

Перед каждой постановочной группой имеется сценарий,—это описание будущей фильма, из кото-

рого все участники съемок точно знают, что и для чего они должны делать, а производство более или менее точно может знать, какую фильму оно получит.

„Железный“ и „эмоциональный“ сценарий.
В настоящее время на форму сценария имеются две точки зрения.

Большинство, на наш взгляд совершенно справедливо, смотрит на сценарий, как на точный чертеж будущей кинокартины, который должен быть детально разработан со всех сторон (с драматургической, монтажной, технической и т. п.). Сценарист (и режиссер при разработке так называемого „железного“ сценария) должен заранее учесть все. Немецкий авторитет, проф. Георг Отто Штиндт, совершенно справедливо замечает, говоря о съемке картины: „В кино режиссер может проявить свою изобретательность, правда, лишь при плохом сценарии. В хорошем сценарии предусмотрены все детали, их действие строго взвешено“, и дальше, говоря о технике сценария, он выставляет требование вычисления отдельных сцен сценария по секундам (т.-е. определение будущего метража).

„Режиссеру это может показаться вмешательством в его права. Но разве драматург не высчитывает время словами? Нет, время определяет только драматург; режиссеру достаточно работы и без того, чтобы показать, что он может сделать.“ На

той же позиции стоял до недавнего времени и наш режиссер Вс. Пудовкин, который, исходя из невозможности создавать преемственность в самой работе, признавал необходимость „железной“ проработки сценария.

„Режиссер и актер лишены возможности создавать преемственность в процессе самой съемочной работы, а вместе с тем эта преемственность необходима. Теряя ее, мы теряем единство — стиль работы, а вместе с ним и убедительность ее. Здесь совершенно неизбежной является необходимость детальной предварительной обработки сценария. Только тогда может уверенно работать режиссер и только тогда получит он значительные результаты, когда он каждый кусок внимательно оформит в плане кинематографическом, когда он, ясно представляя себе ряд экранных изображений, проследит и зафиксирует весь ход развития как сценарного действия, так и отдельных персонажей. В этой предварительной кабинетной разработке должен быть создан тот единый стиль, который обуславливает ценность произведения искусства. Все отдельные переносы аппарата — съемки издали, вблизи, сверху и т. д., все технические приемы в роде „диафрагм“, „каше“, „панорам“, помогающие связи куска с предыдущим и последующим, все, что составляет и усиливает внутреннее содержание сцены, должно быть точно учтено, иначе — при съемке сцены, выхва-

ченной из середины сценария, могут создаваться непоправимые ошибки. Таким образом „рабочая“, т.е. готовая к съемке, форма сценария представляет собою подробное изложение каждого, иногда малого кусочка, с упоминанием всех технических приемов, нужных для ее исполнения... Чем подробнее технически проработан сценарий, тем больше шансов у сценариста увидеть на экране образы, впечатляющие именно так, как он задумал“.

Подчиняя таким образом режиссера-постановщика воле замысла сценариста (и режиссера-сценариста), этот взгляд на необходимость „железного“ сценария утверждает преобладание содержания фильма и правильного его драматургического построения над самой формой постановки, которая должна диктоваться опять-таки содержанием картины.

Не следует забывать и той характерной особенности киноискусства, что оно одновременно является и производством, требующим какого-то гарантированного минимума качества выпускаемой продукции.

Поэтому все сценаристы и в борьбе за „железный“ или „эмоциональный“ сценарий должны всегда помнить поистине „золотые слова“ недавно умершего маститого немецкого кинопроизводственника Пауля Давидсона (б. технический директор крупнейшей германской фирмы „Уфа“):

„Фильму надо резать не в негативе, а в сценарии. Подрезать готовый негатив потому, что он слишком длинен, перегружен и не динамичен — поздно. Это выброшенные деньги. Надо резать сценарий до того, как прокручен первый метр. Это — экономия“.

Мы думаем, что это изречение П. Давидсона также может служить неплохой аргументацией за необходимость создания „железного“ сценария — этого альбома точных чертежей будущей фильмы.

Весьма интересные взгляды на построение сценария недавно высказал известный немецкий сценарист и критик, коммунист Бела Баллаш, в своем „Открытом письме к русским кинорobotникам“, опубликованном в № 1 — 2 (октябрь-ноябрь 1929 г.) „Бюллетеня киноконторы Торгпредства СССР в Германии“.

Утверждая, что за последнее время качество советской фильмы упало, и отыскивая причины этого, Бела Баллаш пишет следующее.

Причина в манускрипте! ¹⁾

Да, товарищи, крупной угрозой для нынешней русской фильмы является абсолютная слабость манускриптов.

Было бы смешно, если бы мы, говоря об этом кризисе, дебатировали о том, следует ли писать манускрипт с „нумерованными“ установками, или

¹⁾ Манускрипт — это немецкое название сценария. — Н. А.

нет. Это — вопрос чисто технический, орфографический, ничего общего не имеющий с духом и содержанием фильма.

Факт тот, что фильма составляется в отдельных установках и что последние монтируются в определенной последовательности. Определяется ли эта последовательность самим автором манускрипта (сценаристом), или режиссером, — этот вопрос значения не имеет.

Главное — это метод работы. Так или иначе: если автор — поэт фильма, а не литератор, то он видит фильму в ее конкретном оптическом образе и в конкретном оптическом действии (разрядка везде наша — Н. А.). Следовательно, он видит также отдельные картины (сценарные кадры — Н. А.) и их монтаж, которые он в таком виде и записывает. Если режиссер в этом не нуждается, если это ему даже в той или иной степени мешает, то он пользуется только „новеллой“ (по нашей терминологии — „эмоциональным сценарием“ — Н. А.) и сам составляет себе монтажную схему, т. е. то, что мы (немцы — Н. А.) называем „Дрейбух“ (рабочий сценарий). Это может отлично удасться, но может получиться и наоборот, ибо из этой последовательности установок, независимо от того, были ли они предварительно нумерованы (разбиты на отдельные кадры — Н. А.), или нет, должно возникнуть действие, „история“, которая должна интере-

совать, логически убеждать, воздействовать на нас лирически или драматически. Изобретать же такие ясно построенные, глубоко интересующие нас действия может только тот, кто обладает специальным дарованием, т. е. в большинстве случаев поэт (сценарист—Н. А.), а не режиссер. Прекрасно инсценированные картины, великолепнейшие отдельные сцены могут в своей совокупности создать хаос, если у нас нет хорошего манускрипта, т. е. если отсутствует действие, развивающееся с драматической, эффектной и логической последовательностью.

Таким образом Бела Баллаш, вопреки первоначальному заявлению, что вопрос об истинном авторе кинофильма (сценарист или режиссер) значения не имеет, в конце концов сам категорически высказывается за безусловную необходимость создания „железного“ сценария, без которого вместо хорошей фильма может „получиться и наоборот“.

Только при наличии хорошего, детально разработанного сценария есть известная гарантия получить ту фильму, которую задумал сценарист.

В противовес этой точке зрения, с увлечением „формой“ и рождением за-границей „левых“, формальных течений, появился и другой взгляд, отодвигающий сценариста (и выдуманное им содержание) на второй план и утверждающий безграничное господство режиссера-постановщика, т. е. организатора „формы“ кинозрелища.

Исходя из того положения, что вне зрительных форм фильма публика не может воспринимать ее и что организатором этих форм является режиссер-постановщик, сначала немцы („Режиссера и актера фильма можно сравнить с импровизаторами, которые получают от автора-сценариста только идею, только краткое общее содержание; текст же они создают для себя сами. Но текст фильма — это уже не словесный текст: его фактура складывается из языка картин, в которых каждая группировка, каждый жест и перспектива создают свой художественный тон. Тонкость и сила построения картин и движения составляют искусство фильма. Поэтому фильму нечего делать с литературой“ — Бела Баллаш), затем наиболее увлекшиеся „формализмом“ французы („При любых обстоятельствах эстетика кино не может отделять сценария от его выполнения. Вот почему кинорежиссер совершенно естественно становится сценаристом. По самой сути вещей он является оригинальным творцом... Это вовсе не значит, что кинорежиссер всегда должен находить в своем собственном сознании первичный замысел, который будет затем преобразен и превознесен его собственным гением“ — Леон Муссинак), а за ними и наши „левые“ режиссеры (Эйзенштейн, Александров) стали „выпирать“ на первый план единую волю режиссера. В своем желании ничем не стеснять его свободы творчества, эта новая „школа“ стала

бороться с „железным“ сценарным построением вещи и стала выдвигать теорию нового — „музыкального“ или „эмоционального“ сценария, который дол-

жен только вызывать у режиссера те или иные настроения, которые он уже сам „перекладывает“ в соответствующую форму различных образов. Фактически „эмоциональный“ сценарий является лишь общим либретто вещи, написанным поэтическим, „настроенческим“ языком и не разработанным технически и кинематографически



Рис. 7. С. М. Эйзенштейн.

(ибо кинематография — техническое искусство, которое без техники не может осуществить свои замыслы).

Интересно отметить, что за эмоциональный сценарий стоят лишь наши режиссеры, чрезмерно увлекающиеся формальной стороной кино (Эйзен-

штейн, Александров и к ним сейчас примкнул и Пудовкин), крупный талант которых не желает иметь никаких стесняющих их рамок, в виде детально разработанного сценария, разбитого на кадры и являющегося довольно точным чертежом будущей картины.

Сущность учения об эмоциональном сценарии — преобладание формы исполнения над содержанием замысла („не важно — что, а важно — как“) и освобождение творческих размахов режиссера.

Сторонники „эмоционального“ сценария или, как его стали в последнее время называть, „новеллы“ долгое время никак не пытались четко сформулировать свою принципиальную „установку“. И только совсем недавно (ноябрь 1929 г.) в берлинском „Бюллетене“ появилась интересная статья С. М. Эйзенштейна „О форме сценария“, в которой он пытается заполнить существовавший пробел. В виду большого интереса этой статьи, мы считаем необходимым привести ее здесь полностью, т. к. она поможет читателю разобраться в вопросе об эмоциональном сценарии. Вот она:

„Номерной сценарий вносит в кинематографию столько же оживления, как номера на пятках утопленников — в обстановку морга“. — Так я писал в разгар споров о том, каковы должны быть формы изложения сценария.

Этот вопрос не может не быть спорным. Ибо сценарий по существу есть не оформление мате-

риала, а стадия состояния материала на путях между темпераментной концепцией выбранной темы и ее оптическим воплощением.

Сценарий — не драма. Драма — самостоятельная ценность и все ее действенно-театрального оформления. Сценарий же — это только стенограмма эмоционального порыва, стремящегося воплотиться в нагромождение зрительных образов. Сценарий — это колодка, удерживающая форму ботинка на время, пока в него не вступит живая нога.

Сценарий — это бутылка, нужная только для того, чтобы взорваться пробкой и пеной хлынуть темпераменту вина в жадные глотки воспринимающих.

Сценарий — это шифр. Шифр, передаваемый одним темпераментом другому.

Автор своими средствами запечатлевает в сценарии ритм своей концепции.

Приходит режиссер и переводит ритм этой концепции на свой язык.

На язык кино.

Находит кинематографический эквивалент литературному высказыванию.

В этом корень дела (разрядка наша — Н. А.).

А вовсе не в переложении в цепь картин анекдотической цепи событий сценария.

Так формулировали мы требования к сценарию.

И обычной форме „Дрейбух“ с номерами этим нанесен серьезный удар.

Написанный в худшем случае простым ремесленником своего дела, он дает традиционное оптическое описание того, что предстоит увидеть. Секрет не в этом. Центр тяжести в том, чтобы сценарием выразить цель того, что придется зрителю пережить.

И в поисках методики подобного изложения мы пришли к той форме киноновеллы („эмоционального“ сценария—Н. А.), в какой форме мы и стараемся излагать на бумаге те явления, которые нам предстоит излагать на экране сотнями людей, стадами коров, закатами солнца, водопадами и безграничностью полей.

Киноновелла, как мы ее понимаем, это по существу предвосхищенный рассказ будущего зрителя о захватившей его картине. Это представление материала в тех степенях и ритмах захваченности и взволнованности, как он должен „забирать“ зрителя. Никаких оков оптического изложения фактов мы не признаем! Иногда нам чисто литературная постановка слов в сценарии значит больше, чем дотошное протоколирование выражения лиц протагонистов.

„В воздухе повисла мертвая тишина“...

Что в этом выражении общего с конкретной осязаемостью зрительного явления? Где крюк в том воздухе, на который надлежит повесить тишину? А между тем—это фраза, вернее, старание экранно

воплотить эту фразу. Эта фраза из воспоминаний одного из участников восстания на „Потемкине“ определила всю концепцию гнетущей мертвой паузы, когда на колыхаемый дыханием брезент, покрывающий осужденных к расстрелу, наведены дрожащие винтовки тех, кому предстоит расстрелять своих братьев.

Сценарий ставит эмоциональные требования. Его зрительное разрешение дает режиссер.

И сценарист в праве ставить его своим языком.

Ибо, чем полнее будет выражено его намерение, тем более совершенным будет его словесное обозначение.

И стало быть—тем специфичнее литературно.

И это будет материал для подлинного режиссерского разрешения. Захват и для него. И стимул к творческому подъему на ту же высоту экспрессии средствами своей области, сферы, специальности.

Ибо важно договориться о той степени гнета или порыва, которые должны охватить.

И в этом порыве — все дело.

И пусть сценарий и режиссер на своих языках излагают его.

У сценариста: „Мертвая тишина“...

У режиссера: неподвижные крупные планы. Тихое мрачное качание носа броненосца, вздрагивание Андреевского флага. Может быть, прыжок дельфина. И низкий полет чайка,

А у зрителя — та же эмоциональная спазма в горле, то же волнение, подкатывающее к горлу, которые охватывали автора воспоминаний за письменным и авторов фильма за монтажным столом или над палящим солнцем на съемке.

Вот почему мы против обычной формы номерного протокольного сценария („Дрейбуха“). И почему за форму „киноновеллы“.

Другими словами: сторонники „эмоционального“ сценария устами Эйзенштейна требуют от сценариста лишь монтажа смены настроений, а не тех зрительных образов, посредством которых они доходят с экрана к зрителям. Ясно, что такое слишком неопределенное и расплывчатое построение „чертежа“ будущей фильма чревато чрезвычайно большим количеством неожиданностей для производственников, так как здесь „темна вода во облацех“ режиссерского таланта, темперамента и кинематографического совершенства. Здесь все качества фильма зависят только от мастерства режиссера.

Мы считаем, что для советской индустриализованной кинематографии, выставляющей в противовес буржуазному кино идеологическое содержание картины (которое сторонники „эмоционального“ сценария пытаются подменить лишь „общей установкой“ вещи и настроением) на первое место, взгляд на сценарий, как на точный чертеж будущей фильма, — наиболее приемлем.

Тема — либретто — сценарий. Естественно, что для полноты и цельности художественного произведения желательно между зарождением первоначального замысла (первого „воображаемого образа“) и его осуществлением иметь минимальное количество посредников. В приведенных нами выше примерах желательно, чтобы тот композитор, который написал ноты какой-нибудь мелодии, сам и исполнял ее на том или ином музыкальном инструменте, тот художник, который дал эскиз будущей статуи, сам же и лепил или ваял ее, драматург — сам ставил свои пьесы в театре и тот сценарист, который задумал фильм, сам же ставил и монтировал ее. Подобный путь выкинул бы промежуточные этапы, всегда искажающие в той или иной степени первоначальный замысел художника, и свел бы его к наиболее короткому пути: замысел — его осуществление. Но для этого необходимо, чтобы композитор был и прекрасным виртуозом, художник — скульптором, а каждый сценарист — кинорежиссером. Такое положение мы можем иметь только в идеале, а в повседневной работе приходится считаться с обязательной работой целого творческого коллектива, где отдельные члены дополняют друг друга.

Над каждой фильмой работает крупный художественный коллектив, в котором режиссер и сценарист являются всего лишь одними из руководящих членов его. Сценарист придумывает сюжет вещи и разрабатывает его драматургически; режиссер —

воплощает замыслы сценариста в кинематографических формах. Но и самый сценарий обычно не является продуктом индивидуального творчества. Чаще всего над ним работает тоже целый коллектив, т. к. сценарий тоже имеет определенные фазы своего развития, которые на производстве разбиваются на следующие: тема — либретто — литературный сценарий — режиссерский (или „железный“) сценарий.

Поэтому сейчас мы познакомимся ближе с определением каждого из этих продуктов работы над созданием сценария той или иной кинокартины.

Прежде всего перед каждым творцом стоит выбор темы для своего будущего произведения. Выбор темы является ответственным моментом в работе сценариста, т. к. в каждом художественном произведении идея должна влиять и на выбор соответствующего материала и на самую конструкцию всей вещи.

Темой сценария называется то основное содержание будущей фильмы, из которого можно судить в самых общих чертах об основной установке фильмы (ее идеологической ценности) и о том, как автор собирается строить свой сюжет. Голое изложение самой идеи фильмы не является еще темой для сценария. Так, например, „борьба с беспризорностью“ — это еще не кинематографическая „тема“, ибо из нее мы не знаем, каким путем автор хочет показать нам эту борьбу с на-

следуем прошлого. Это всего лишь голая идея, дающая будущему сценарию его смысловое единство. Идея — это основа материала и формы будущего сценария, начиная от его краткой „темы“ и кончая режиссерским сценарием. Кинематографической темой она может стать, если ее изложить хотя бы так:

„Крестьянский мальчик Иван, родители которого умерли во время голода, попал в беспризорники. Однажды, когда Иван спал в асфальтовом котле, ночной облавой на беспризорников он был пойман и водворен на корабль — пловучую школу юнгов. Интерес к приключениям и возможность стать настоящим моряком удержали его на корабле и он мало-по-малу втягивается в трудовые процессы, забывает прошлые вредные привычки и становится полезным членом общества“.

Тема сценария пишется обычно кратко (всего в несколько строчек; не более $\frac{1}{2}$ листа на пишущей машинке), но из нее должен быть виден замысел автора по осуществлению основной идеи (в данном случае — борьбы с беспризорностью путем организации пловучих школ юнгов). Тема должна быть ясной, конкретной и четкой. Тема является тем основным стержнем всей фильма, на который насаживаются отдельные эпизоды, сцены и пр., при чем все они должны быть подчинены смысло-

вому значению выбранной темы. Выбрав себе тему, сценарист пишет по ней так называемое либретто или распространенную тему, которая является предварительной, краткой, но достаточно ясной схемой содержания будущего сценария. Здесь обычно в форме короткого литературного очерка (иногда для удобства разбиваемого на части: часть 1, часть 2, 3 и т. д.) подробно рассказывается самый сюжет задуманной картины с кратким изложением только главных и наиболее важных из второстепенных эпизодов, дающих характеристику героев, времени, места действия и самого развития действия.

Основное, на что нужно обращать внимание при писании либретто, — это: подробное и отчетливое разворачивание сюжета, мотивировка поведения различных действующих лиц и их характеристика. Изложение в либретто должно быть четкое и краткое. Нормально хорошо написанное либретто занимает всего около 4 страниц писчего листа (в пределе допускается до 1 страницы, переписанной на пишущей машинке на каждую часть, т. е. около 6 — 8 стр. на либретто всей фильма). Либретто — это как бы конспект или общий [схематический чертеж будущего сценария кинокартины.

Если мы обратимся к приведенному нами образцу темы о беспризорных, то в либретто она примет, примерно, такой вид.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Проливной дождь хлещет мчащийся поезд. В ящике под вагоном забились трое беспризорников: Иван, Колька-Жук и Иголка. Ливень заливает их, и они зябко жмутся к стенам ящика. „Есть как хочется“ — говорит Иван, и в его голове вспоминается прошлое, когда были живы его родители и он жил в деревне. Тепло и сытно было в семье, а сейчас...

Поезд подкатил к перрону. Беспризорники вылезли из-под вагона. Пробираются среди публики, выглядывая — чем бы поживиться. Колька-Жук заметил провинциалку, растерянню стоящую „квочкой“ над ворохом корзинок, узлов, чемоданов. Из одного узла выглядывает вкусная булка. Как кошка, подкрался Колька-Жук к провинциалке и стащил узелок с продовольствием. Пострадавшая заметила кражу и подняла крик. Убегавшего Кольку и Иголку задержали и сдали милиционеру. Ивану удалось скрыться под вагонами.

Ночь. Озябший Иван выбрался из своего убежища и поплелся в город. Залитые огнями витрины магазинов невольно останавливали его внимание. Как много вкусных вещей!

Завидя милиционера, Иван отходит от витрин и ныряет в темный переулок.

Асфальтовый котел. К нему подбирается Иван. Осмотрелся, пощупал его — еще теплый, забрался внутрь, укрылся сорванной афишей заснул и т. д.

Мы думаем, что приведенного примера достаточно, для того чтобы читатель понял, как тема превращается в либретто. Следует только заметить, что в либретто должно быть только то, что может быть показано на экране. Поэтому никаких посторонних фраз, в роде „Душа ее обливалась кровью“, которые экранизированы не будут, в либретто не должно быть. Нужно все время помнить, что либретто — это конспект сценария, который затем будет показан на экране, и поэтому ничего, кроме зрительных образов, для него не должно существовать.

В дальнейшем либретто перерабатывается в так называемый „литературный“ (или авторский) сценарий, который представляет собою уже более детальную разработку либретто и является тем схематическим сценарием, из которого потом режиссер будет делать свой постановочный сценарий. В литературном сценарии дается связь отдельных эпизодов, сцен и всех деталей. По своей форме изложения он может быть или рассказом (тип „эмоционального“ сценария), подробно описы-

вающим, кто, что и как делает, где и когда происходит то или иное действие и т. п., или же настоящим сценарием с разбивкой на отдельные монтажные куски (отдельные эпизоды и сцены) без детальной разбивки на планы и т. п. Обычно в литературном сценарии бывает не свыше 300 сцен (около 20 эпизодов), описание которых занимает от 10 до 20 страниц, переписанных на машинке. Чем лучше разработан авторский сценарий и чем глубже знает сценарист кинодело, тем ближе он подходит к последнему типу сценария, к так называемому режиссерскому или рабочему сценарию, который в дальнейшем разрабатывается на его основе.

Поэтому мы считаем наиболее правильным сейчас же подробно поговорить о тех основах построения кинокартины, которые обязательны как для литературного, так и для режиссерского сценария, считая, что сценарист — это режиссер воображаемого материала фильма, а не просто „фантазер“.

Без твердого знания основ композиции сюжета фильма и техники монтажа ни один человек не смеет браться за написание сценария (либретто и темы могут писать все).

Развертывание сюжета в сценарии. Каждая кинокартина развертывает перед глазами зрителя какой-нибудь сюжет, и поэтому построение сценария должно учитывать основные законы драматургии

Сюжет каждого сценария должен быть прост, четок и динамичен. Движущим началом действия всегда является или борьба, или любовь. Осуществляют движение сюжета действующие лица, которые должны быть достаточно выразительными представителями носимых ими идей (ибо в кино все внутреннее является только через внешние зрительные образы). Другими словами: действующие лица должны быть достаточно яркими типами. Поэтому, взяв ту или иную тему, сценарист должен подобрать для ее экранизации выразительных действующих лиц, которые свои типические черты характера вскроют перед зрителем в мотивированных поступках. Минимальное количество главных действующих лиц должно быть не менее трех: один положительный тип (+), борющийся с ним отрицательный тип (—) и объект борьбы (может быть ни +, ни —). Вполне понятно, что сложный узор интриги, как излишне затрудняющий внимание зрителя, не всегда желателен (вспомните нелепые „приключенческие“ фильмы типа „гаррипилевщины“), но „оснащивание“ голой сюжетной схемы необходимо, что в свою очередь требует новых героев и героинь. Ход разворачивания сюжета должен рассматриваться во всей фильме в целом, при чем нормально мы наблюдаем волнообразное (ритмическое) движение сюжета.

Очень наглядную примерную схему разворачивания киносюжета с разбивкой по отдельным частям дал наш крупный сценарист В. К. Туркин.



Теперь поясним имеющиеся здесь термины. Из этой схемы мы видим, что все драматургическое развертывание сюжета разбивается на следующие основные моменты:

- 1) Экспозиция,
- 2) завязка,
- 3) действие и его нарастание (перипетии),
- 4) максимальное напряжение (кульминация),
- 5) спад напряжения (депрессия),
- 6) нарастание к катастрофе,
- 7) катастрофа и
- 8) развязка.

1. Экспозицией (или диспозицией) главных действующих лиц называется представление их зрителю в наиболее характерной для них обстановке. Иногда героев фильма на экране просто показывают крупным планом и дают соответ-

ствующую надпись, например: „Работник Петр“. Подобный способ представления действующих лиц не кинематографичен, так как зритель должен узнать характеристику Петра из показа его действий. Лучше показать этого Петра за работой и потом через игровую надпись дать знать зрителю (если это необходимо), что его зовут Петром (например: на экране сначала показан работающий человек; затем крупное лицо другого персонажа, хотя бы хозяина, кричит, — надпись: „Эй, Петр! Принеси топор“; затем кадр, показывающий работника, который повернулся на зов хозяина — крупно лицо этого работника и т. д.).

Экспозицией сюжета называется начало действия, в которое втягивается зритель. Умелой экспозицией можно сразу втянуть зрителя в происходящее на экране действие и познакомить его с основными персонажами, т.-е. ориентировать его относительно их характера, взаимоотношений и т. п. Последнее выполняется путем *з а в я з к и*, т.-е. показа какого-нибудь факта, не только поясняющего отношение между собой действующих лиц, но и приковывающего внимание зрителя к происходящему сюжетному действию. Сюжет можно разворачивать или с начала (как в большинстве картин), или с середины (напр., „Кабинет д-ра Каллигари“, „Индийская гробница“ и т. п.) или же с конца (пример — „Атлантида“ Жака Фейдера). Разворачивание сюжета с конца или с середины создает для зрителя загадку, которая объясняется лишь в конце фильма, тогда как

первый способ дает повествовательный тип развертывания.

Завязка дает начало тому действию, которое будет рассказано до конца содержанием данной фильма. Следом за завязкой трагедии идет начало самого действия и его постепенное нарастание (или, как говорят иногда, сами „перипетии“ героев). Обычно, учитывая необходимость прохождения известного промежутка времени для того, чтобы зритель успел разобраться в обстановке и взаимоотношениях действующих лиц, а также успел привыкнуть к героям, сжиться с ними, начало нарастания действия во второй части фильма делают несколько замедленным. В следующей части (третьей, а иногда и в части четвертой) напряжение действия повышается все больше и больше, пока оно не достигает своего наивысшего подъема („кульминация“). В следующей части, давая зрителю необходимый отдых от полученных сильных впечатлений, обычно делается спад напряжения с тем, чтобы после этого снова начать постепенное напряжение действия к заключительной катастрофе, которая должна дать развязку всему действию.

Естественно, что приведенная выше схема развертывания сюжета в кинокартине является всего лишь примерной и возводить ее в закон нельзя. В зависимости от сюжета, манеры сценариста и от других причин — эта схема может значительно видоизменяться. Но основной смысл ее, заключающийся

в том, что сначала нужно познакомить зрителя с действующими лицами и характером их взаимоотношений, а затем уже разворачивать само действие, при чем вслед за сильным напряжением зрителю должна быть дана известная передышка, после чего его снова можно нагружать сильными эмоциями, должен сохраняться во всех вариантах. Нужно не забывать и еще одного мудрого правила: целесообразнее всего строить разворачивание сюжета так, чтобы интерес зрителя к происходящему действию постепенно возрастал все больше и больше и достигал максимального напряжения перед заключительной катастрофой, дающей развязку. Уметь подогреть интерес к концу киноспектакля и дать сильный эпизод „под занавес“ — это значит создать успех будущей фильме. Самый ход разворачивания сюжета должен рассматриваться сценаристом двояко: с одной стороны, во всей фильме должно быть непрерывное развитие сюжета и достаточная динамика его („стоять“ на месте сюжет не должен, он может лишь изменять темп своего развития, то замедляя его, то ускоряя); с другой стороны, в каждой части картины должен быть точно так же свой график развития сюжета и интриги. Понятно, что выбор темпа развития и самый график его являются той индивидуальной манерой творчества того или иного сценариста, которая отличает их между собой, как художников. Поэтому никаких „правил“ здесь давать нельзя, а можно только порекомендовать внимательно просматривать на

экране картины лучших мастеров и анализировать их сюжетное построение. Мы советуем запомнить несколько общих замечаний: при распределении всего сюжетного материала по отдельным частям нужно не забывать, что чем длиннее метраж части, тем спокойнее должен быть темп развития сюжета и тем менее она должна быть загружена всякими „нажимами“ и „ударами“. Короткие же части, в особенности в конце картины, естественно, требуют более острого напряжения действия для того, чтобы постепенно „взвинтить“ зрителя и подготовить его к наиболее сильному восприятию заключительных сцен. Последний удар (катастрофа, развязка) безусловно необходим для того, чтобы у покидающего кино-театр зрителя было так называемое „остаточное впечатление“, которое он должен унести с собой.

Несколько практических указаний. При распределении материала по частям следует иметь в виду, что каждая часть фильма строится на определенных опорных композиционных пунктах, которые, давая толчки вниманию зрителя, непрерывно ведут его интерес к картине до самого конца.

Вполне понятно, что в распоряжении сценариста имеется довольно обширный комплект различных реактивов, при помощи которых он может воздействовать на зрителя для того, чтобы вызвать у него те или иные эмоции. Сюда нужно отнести и острые сюжетные положения, и вводные, удачно задуманные эпизоды, и красивые и оригинальные по построению

кадры и ритмические возможности монтажа и т. п. Имея в своем распоряжении такой большой выбор, сценарист должен в каждый данный момент взять именно то, что ему кажется лучшим (всего на каждую часть картины нужно давать около 3—4 таких „ударов по вниманию зрителя“).

Понятно, что в тех частях картины, где идет плавное развитие сюжета, акцентировку можно сделать вводом комических эпизодов и красивых кадров. К концу же фильма, когда требуется „взвинтить“ нервы зрителей до крайних пределов для наиболее сильного восприятия основы картины—ее развязки, опорными пунктами следует делать острые положения чисто сюжетного порядка. При этом не следует забывать, что на зрителя действуют не только показываемые ему кадры, но и то, что как бы существует между кадрами и что зритель восполняет своей фантазией. Кроме того, необходимо учитывать ту „установку“, которую дает сценарист тому или иному кадру, т. е., в зависимости от подготовки к восприятию и от сопоставления данного кадра с другими, зритель будет воспринимать один и тот же зрительный образ по-разному. Для примера возьмем хотя бы крупный план идущих солдатских ног. Этот кадр может быть легко вмонтирован и в сцену парада, и в сцену боя, где герой идет навстречу верной гибели, и в сцену ожидания девушкой своего жениха, шаги которого она слышала за кустами, и в сцену испуганных преступников, заметивших приближающегося



Рис. 8. Образец "роскошной" постановки с грандиозными и пестрыми декорациями ("Багдадский вор").

чекиста, и в сцену тюрьмы, где приговоренный к казни смертник ждет прихода палача, и в сцену приближения спасителя от гибели и т. д. Ясно, что, благодаря иному смысловому значению, один и тот же



Рис. 9. Кадр из картины „Розига“ со „спокойными“ декорациями тюремного двора.

кадр идущих солдатских ног будет по-разному действовать на зрителя: то он будет восприниматься спокойно (парад), то вызовет тревогу (сцена боя), то нежность (свидание), то волнение (арест), то щемящее чувство безысходности (казнь), то бурную радость и т. д. Другими словами: сце-

нарист все время должен чувствовать монтаж своей вещи.

Естественно, что сообразно с этим он должен внимательно следить и за общим ритмом монтажа, который никогда не следует путать с темпом развития сюжета. Очень часто в лучших картинах (гриффитовской школы) мы наблюдаем к концу картины снижение темпа развития сюжета (развитие действия как бы стоит на месте, т.-е. положение остается одним и тем же), но бешеное ускорение ритма монтажа (столь характерные гриффитовские погони для спасения невинных). Как правило, ритм монтажа (об этом подробнее мы будем говорить в специальной главе, посвященной разбору монтажа) к концу картины будет становиться все быстрее и быстрее.

Это обязывает сценариста в последних частях фильма давать сцены наиболее острые, простые, четкие и понятные по своей внутренней установке. Умелое использование именно здесь метода пересечения (перебои, параллели, подчеркивание трагического положения комическим и т. п.) дает наиболее сильное впечатление зрителю. Все время сюжет должен быть увязан с ритмом монтажа.

Нам кажется, что чувством ритма должен обладать не только режиссер, но и настоящий сценарист. Когда говорят, что „сценарист должен мыслить кадрами“, то это значит, что он не только должен ясно представлять себе, что и как происходит в кадре

(„внутрикадровое действие“), но и место данного кадра в общей структуре всей фильма и его взаимоотношение с предыдущими кадрами и последующими („монтаж“). Сценаристу это так же необходимо, как и режиссеру, ставящему и монтирующему фильму. При расположении материала по сценарию и при выборе тех или иных сюжетных положений и подборе для них соответствующей обстановки, настоящий конструктор кинокартины, вполне овладевший материалом, все время должен следить за тем, чтобы чисто зрительная нагрузка не была чрезмерной, чтобы она не забивала самого действия и игры актеров.

Это обязывает его не злоупотреблять эффектами освещения, всяческими техническими трюками и чрезмерной „роскошью и красотой“ обстановки.

Вспомните, с каким удовольствием ваш взгляд, пресыщенный пышной узорчатостью дворцовых сцен в „Розите“, отдыхал на простом и строгом кадре тюремного двора. Или как в бутафорско-театральном „Багдадском воре“ пресыщенный грандиозностью постановки глаз терял свою восприимчивость, и многие крупные сцены им упускались, не вызывая в вас должного реагирования. Подобно тому, как общая физкультура в известных нормах вызывая раздражение тех или иных мышц, доставляет нам бодрое чувство удовлетворения, а при излишествах вызывает лишь чувство усталости и раздражения, так и зрительное раздражение глаза картиной может

дать двойной результат: либо удовольствие, либо раздражение и усталость.

Учитывая это обстоятельство, сценарист с особой тщательностью с самого же начала должен выбрать основной фон, на котором он собирается развернуть действия своих персонажей. Здесь под фоном мы имеем в виду эпоху, место действия и время (года и дня). Уметь выдержать всю картину в достаточно красиво-ровных и простых тонах — это задача совсем не простая.

Изучая лучшие заграничные картины, мы видим, с какой скупостью и умышленным однообразием фона (обычно натура или простенькие павильоны) ведут свои постановки такие крупные режиссеры, как Гриффит (вспомните „Водопад жизни“, „Сломанную ленту“ и др.), Франк Борзэдж („Три испытания“) и др. „Хорошо, но ничего особенного“ — вот наилучший спокойный фон для всей картины. Чем ровнее фон, тем заметнее будут на нем выделяться те ударные моменты, о которых мы говорили. Вполне понятно, что нашим требованием спокойного и ровного фона действия мы отнюдь не рекомендуем ни его серости, ни однообразия. Совсем наоборот! Нужно чаще менять картины перед зрителем (если постановка не носит специфического характера „камерности“), но нужно уметь подменять их равноценными по значению фона. Но об этом мы еще поговорим более подробно в главах, посвященных декорациям для съемок.

Учитывая фон действия, сценарист может предусмотреть тот или иной узор последовательности смены кадров (от общего к частному или наоборот — подробнее об этом смотри главу о монтаже, стр. 525—602).

Разрабатывая сценарий, автор должен „видеть“ каждый кадр и представлять себе все движения актеров (их игру) именно в плоскости кадра. Только тогда он сможет правильно разбивать свой сценарий на кадры.

Расчет сценария. Мы не ставили себе неосуществимой задачи научить писать хорошие сценарии, но мы хотим дать читателю общее представление о том, как нужно писать сценарий, т.-е. познакомить его с самой техникой сценарного мастерства. Выше мы говорили о схеме разворачивания сюжета по всей картине и дали несколько практических замечаний относительно разработки отдельных частей фильма. Сценарист — это организатор воображаемого материала будущей фильма, т.-е. строитель сценария. Он должен зорко следить за всем не только в процессе работы, т.-е. писания сценария, но и по окончании ее он обязан проверить правильность своей конструкции путем анализа ее и построения соответствующих графиков и расчетов.

Мы усиленно рекомендуем прежде всего каждому сценаристу построить схему разворачивания сюжета (по типу приведенной на стр. 84) своего сценария или виденной им картины. Не бесполезно набросать себе и примерные графики или таблицы распре-

ления всего материала как по всей фильме, так и по отдельным ее частям.

Такие графики желательно построить для оценки темпа развития сюжета и ритма монтажа, для опорных композиционных пунктов фильма сюжетного и чисто зрительного порядка, для определения сюжетных и зрительных нагрузок зрителя и т. п.

Сделав это, сценарист должен внимательно оценить данные этих графиков, найти свои ошибки и „сознательно“ (ибо из графиков всегда видна истинная причина) исправить их в сценарии. Идя этим путем, он сможет действительно построить свой сценарий прочно и хорошо.

Точной пригонкой отдельных частей, выбрасыванием всего лишнего, проверкой всех нагрузок и их соответствия объему восприимчивых способностей зрителя и коэффициенту времени, мы действительно можем создать жесткую конструкцию будущей кинокартины.

При писании сценария автор все время должен иметь в виду, что он пишет не литературное произведение, а сценарий для постановки кинофильма. Отсюда рождаются два крайне важные требования: 1) язык сценария должен быть кинематографичным и 2) содержание сценария должно уместиться в фильме нормальных размеров.

Первое требование будет выполнено, если сценарист в сценарии будет писать лишь то, что поддается

экранизации. Как правило, он должен в каждой сцене описывать, где и когда происходит действие, что видно на экране, кто, что и как делает, при чем все поступки и движения действующих лиц должны быть логичными и мотивированными. Все это должно быть указано в сценарии точно, ясно и коротко. Ничего лишнего или описания того, что не может быть показано на экране, в сценарии не должно быть. Помните, что нет кадра, как такового, а есть кадр, как определенная с л о в а я величина!

Второе требование — соответствие объема содержания техническим нормам кинофильмы — обычно соблюдается крайне редко. Чаще всего авторы страдают пристрастием к чрезвычайной перегрузке материалом своих сценариев. Как общее правило, из материала любого сценария, написанного начинающим автором, можно сделать две-три, а то и больше различных картин. При выборе основной темы сценарист не должен увлекаться очень широкими и большими заданиями. Ясно, что такую тему, как „Мировая революция“, „Любовь“, „Ненависть“ и т. п., втиснуть в рамки одной фильма невозможно. Поэтому лучше всего брать более узкую тему, но достаточно значительную по своему внутреннему содержанию.

Только узкая тема может быть достаточно разработана на протяжении одной картины.

Автор все время должен помнить, что кино—искусство пространственно-временное и что предел его возможностям ставит продолжительность современного киносеанса и связанная с ним максимальная длина фильма. Сейчас максимальный метраж большой (полнометражной) игровой фильма установлен в 2.000 м. При ныне узаконенной скорости пропускания картины через кинопроектор (22—24 кадра в секунду) это означает, что полное время показа фильма в кинотеатре равно максимум 1 ч. 15 м.—1 ч. 30 минут. За этот промежуток времени сценарист должен рассказать образами зрителю все то, что он задумал. Его сценарий обязательно должен „влезть“ в метраж будущей картины. Это заставляет сценариста особо внимательно учитывать каждую мелочь, показываемую им в фильме, ибо и показ маленького кадрика „съедает“ какой-то промежуток времени.

Кино требует бережного и прямо-таки скупого отношения ко времени. Поэтому нужно уметь в минимум времени дать максимум впечатлений.

Весь сценарий разбивается на части, части на эпизоды, эпизоды на сцены и, наконец, сцены на отдельные монтажные куски или „кадры“, из которых и состоит вся фильма. Сценарист должен любую показываемую сцену достаточно „обыграть“, т.-е. развить ее настолько, чтобы зритель понял все происходящее.

Практика сценарного дела показывает, что в одной фильме „развернуть“ больше 20 эпизодов не удастся.

Таким образом это дает определенную норму от 3 до 4 эпизодов на 1 часть сценария. Учитывая общий метраж картины (максимум 2.000 м.) и выкидывая из него неизбежные надписи (300—500 м.), мы имеем (в среднем) максимальный метраж на обыгрывание одного эпизода — всего 80 м. пленки. При разработке сценария с этим постоянно приходится считаться. В достаточно хорошо разработанном авторском сценарии в каждой части будет от 60 отдельных номеров (сцен, кадров) до 100 (если сценарий раскадрован очень детально, с обилием крупных планов, деталей и т. п.), что дает на всю картину от 400 до 600 отдельных сценарных номеров. В хорошем сценарии не должно быть большого количества надписей; 10—15 надписей на каждую часть — этого совершенно достаточно. Следует иметь в виду, что количество надписей в первой части из-за необходимости „представления“ героев бывает максимальным, а в последних частях фильма оно достигает своего минимума.

Рекомендуется изучать лучшие фильмы путем повторного просмотра их. Мы можем посоветовать при этом подсчитать: сколько в каждой части надписей, сколько монтажных кусков в части и т. п. Небезынтересно для сценариста будет определить и длину отдельных монтажных кусков. Для этого нужно с часами в руках (или просто отсчитывая в уме секунды, медленно произнося 21, 22, 23 и т. д.) прохронометрировать продолжительность показа дан-

ного куска и, зная среднюю скорость показа (22 кадра в секунду), определить его длину в метрах по формуле

$$A = \frac{22B}{52} \text{ или приблизительно } A = \frac{1}{2} B, \text{ где}$$

B — замеченное время показа данного куска в секундах.

Например: время показа куска — 10 сек. Это значит, что его длина = 5 м.

Найденные чисто эмпирическим (опытным) путем подобные величины облегчат сценаристу его трудную задачу правильного расчета и постройки сценария будущей кинокартины.

Здесь мы дали только основные указания начинающему сценаристу, как нужно работать, т. е. познакомили его с самой техникой построения сценария. Научить его „галантливо“ писать самые сценарии можно лишь путем изучения лучших образцов (фильм и сценариев) и упорной работы над своими произведениями.

Образцы темы, либретто и литературного сценария. Для того чтобы облегчить понимание предыдущих страниц, приводим несколько примеров. Мы надеемся, что наши читатели видели картину „Человек родился“, производства Межрабпомфильм, с И. М. Москвиным в главной роли. Приводим для образца примерную „тему“ этой фильмы.

„У пожилого метранпажа, женатого на молодой, родился ребенок. Метранпаж давно хотел иметь ребенка, но в первое же свидание после рождения сына жена открывает ему, что не он является

отцом ее ребенка. Метранпаж сначала пытается побороть в себе животное чувство ревности и ненависти к „чужому“ ребенку, который ворвался в его семью. Но окружающая обстановка и люди беспрестанно напоминают ему о том, что ребенок не его; это нервирует метранпажа, начинаются ссоры с женой, домашние скандалы, попытки забыться в пьянстве.

Скандалы усиливаются. Совместная жизнь стала невозможной. Отчаявшаяся жена уходит с ребенком из дому и пытается броситься с лестницы вниз, но опомнившийся метранпаж успевает спасти ее и ребенка и кается перед ней в своей грубости. Наступает примирение“.

Эта краткая тема при переработке в либретто приняла следующий вид (заимствую у Туркина).

„НЕ МОЙ СЫН“

Либретто киносценария в 6 частях.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Иван Петров — работает в типографии метранпажем, пожилой человек.

Настя — его молодая жена, ведет домашнее хозяйство.

Семен Вагин — товарищ Петрова по типографии.

Дудкина — соседка Петрова по квартире, сварливая женщина из „старых барынь“ и т. д. Действие происходит в Москве в наши дни.

ЧАСТЬ 1.

Иван Петров в типографии на работе. Чем-то обеспокоен, ему не работается. Бежит к телефону.

Разговаривает с родильным домом.

Ему сообщают, что жена его благополучно родила мальчика.

Он рад. Сообщает о радости товарищам. Те его поздравляют.

После работы спешит в родильный дом.

По дороге покупает для жены гостинцев.

В родильном доме. Его не сразу пустили к роженице. Упросил. Его ввели к жене.

Увидя его, она заволновалась. Он заботливо наклонился к ней. Она сообщила ему: „Ребенок не от тебя“. Он ошеломлен. В это время принесли ребенка показать „отцу“; няня поздравляет его с сыном. Он посмотрел на ребенка, отвернулся, вышел.

В приемной снял халат. Ни на кого не глядя, вышел из родильного дома.

ЧАСТЬ 2.

Иван Петров дома. Невесел. Прибирает комнату к приезду жены и т. д. и т. д.

Таким образом, в приведенном здесь отрывке краткого либретто первой части картины мы имеем развитие лишь первых подчеркнутых строчек помещенной выше „темы“. Теперь, если

вы хорошо помните содержание этой картины, то самостоятельно напишите его и разбейте на основные этапы развития сюжета. Еще лучше — начертите примерную схему разворачивания сюжета в этой фильме с разбивкой по частям.

Потом сравните ее с помещенной выше (см. стр. 84) схемой, которая дана как раз для этой фильмы. Вот пример разворачивания сюжета по этой схеме, заимствованной нами у Туркина.

ЧАСТЬ 1.

(Экспозиция и завязка.)

Экспозиция. Жил был метранпаж, человек пожилой. Недавно женился на молодой. Ждет ребенка (жена в родильном доме). Ему сообщают, что у него родился сын. Он бежит навестить жену.

Завязка. При первом же свидании жена сообщает ему, что ребенок не от него.

ЧАСТЬ 2.

(Начало действия и нарастание его.)

Начало действия. Он привез жену домой. Как будто примирился с мыслью, что ребенок не его. Но вот ему начинают так или иначе напоминать об этом, растравляя его рану.

Нараствание действия. Соседи говорят, что сын похож на него. В загсе спрашивают, кто отец ребенка и т. п.
В нем накапливается раздражение, готовится взрыв.

ЧАСТИ 3 и 4.

(Напряжение действия и кульминация.)

Кульминация. Он не выдержал. Дома произошел скандал. Все узнали о драме, происходящей в его семье. Все осуждают его жену. А он ведет себя с женой так, что совместная жизнь стала невыносимой.

ЧАСТЬ 5.

(Депрессия.)

Депрессия (спад напряжения и разбег к катастрофе). Он пропадает из дому. Пьет. Жена готовится уходить из дому.

ЧАСТЬ 6.

(Катастрофа и развязка.)

Катастрофа и развязка. Дома грубая сцена с женой. Она уходит. В отчаянии готова броситься в пролет лестницы. Но в последнюю минуту он ее спасает и кается перед ней в своей грубости.

Такова общая композиционная схема сюжета картины „Человек родился“, при чем Туркин снабжает ее следующим необходимым замечанием:

„Эта схема, может быть, не совсем точно совпадает с композиционной формой картины, но представляется показательной и правильной для этого сюжета“.

Мы еще раз обращаем внимание читателя на то, что приведенная здесь схема лишь примерная и совсем не обязательно придерживаться именно такого порядка разворачивания сюжета какой-нибудь другой картины по ее отдельным частям. Сама композиционная схема зависит и от содержания сюжета и от художественной манеры творчества сценариста. Нужно только, чтобы она была правильно построена с драматургической точки зрения и содержала все необходимые элементы (экспозицию, завязку, перипетию, кульминацию, катастрофу и развязку), без которых не может быть сделана хорошая и впечатляющая кинокартина. Ниже мы приводим еще один образец „темы“, „либретто“ и „литературного сценария“, написанных одним из наших лучших сценаристов-производственников Б. Л. Леонидовым.

ТЕМА

„АВАРИЯ“

СЦЕНАРИЙ В 6 ЧАСТЯХ.

Б. Леонидова.

На конкретном случае аварии турбины на электростанции выявляется столкновение двух инженеров: молодого инженера-общественника, опирающегося в своей работе на ра-

бочий коллектив, привлекая его к участию в решении производственных вопросов, и старого специалиста-инженера, работающего по старинке, опирающегося только на свои знания и отрицающего участие в этой работе коллектива.

В результате — молодой инженер, менее вооруженный теоретически и практически, оказывается сильнее более опытного инженера. Индивидуалистические методы старого специалиста терпят аварию.

ЛИБРЕТТО

„АВАРИЯ“

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.

Ночью город играет огнями. Заведующий эксплуатацией электростанции, инженер Слепцов, провожает жену — Катю Стрелкову, уходящую на работу. Она работает в качестве помощника машиниста на той же станции. Слепцов также отправляется к месту службы. Дежурный по машинному отделению Степаныч докладывает Слепцову свои опасения: станция работает без резервной турбины, вышедшей из строя, а работающие две турбины — на предельной нагрузке. Слепцов осматривает турбины и предлагает Степанычу „глядеть в оба“, так как скоро поставят новую турбину.

Станция дает энергию ряду предприятий города.

До начала работ Катя Стрелкова выполняет общественную работу: prepares с одним товарищем очередной номер стенгазеты „Мотор“. У свежего номера стенгазеты сгруппировались рабочие и читают. Привлекает внимание заметка Кати Стрелковой, в которой она критикует деятельность своего мужа — инженера Слепцова. Заметка дает повод зубоскалу Сеньке Рунову язвить по адресу Кати: „Недавно Катька обзагсилась со Слепцовым, а сегодня уже, видно, метит на нового“, намекая на вновь назначенного зав. станцией, молодого инженера Лямина.

Слепцов, ознакомившись с заметкой жены, устраивает ей сцену. Неудобство обстановки Кати за работой не дает возможности для длительных объяснений. Катя говорит мужу: „Муж — мужем, а дело — делом“.

С этой же заметкой ознакомился и зав. станцией Лямин. Ему заметка нравится, он об этом говорит Кате во время своего обхода станции.

Сенька Рунов после месячного отпуска, проведенного в деревне, не проявляет особенного рвения к работе. Он, как и Катя, помощник машиниста. Лямин делает ему замечание за его небрежное отношение к работе.

Однако, это мало влияет на Сеньку. Когда Лямин ушел, Сенька предается мечтам. Ему бы хотелось улучшить свое крестьянское хозяйство в деревне. Поглощенный своими мечтами, Сенька не замечает назревающей катастрофы. „Сальниковый лабиринт“ турбины начинает искрить. Искры усиливаются и превращаются в вертящийся степной фейерверк. Это замечает дежурный у распределительного щита и дает световой сигнал. Катя, заметив сигнал, быстро выключает турбину. Прибежал дежурный по машинному отделению. Но уже поздно — авария свершившийся факт. Еще одна приостановка работ на ряде фабрик, т. к. подача тока прекратилась.

„АВАРИЯ“

СЦЕНАРИЙ В 6 ЧАСТЯХ.

Б. Леонидова.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

1. Лямин — инженер, заведующий электростанцией, лет 26.
2. Слепцов — инженер, зав. эксплуатацией станции, лет 40.
3. Катя Стрелкова — его жена, пом. машиниста станции, лет 24.
4. Сенька Рунов — пом. машиниста станции, лет 24.
5. Степаныч — механик станции, лет 50.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Город.

1. Ночью причудливы очертания городской улицы, ярко освещенной огнями.

2. Дома теряют свои контуры и в зависимости от расположения огней кажутся то треугольником...

3. То просто ломанной линией.

4. В движении — по улице фонари набегают друг на друга, поглощаясь последним, и кажется...

5. Что есть только один огромный яркий фонарь, а вокруг — зияющая темнота.

6. Неожиданно темноту пререзают яркие лучи фар промчавшегося автомобиля, быстро сменяясь —

7. Игривыми огнями движущейся светорекламы.

8. Силуэтами кажутся спешащие куда-то по улице люди, на них падают блики от —

9. Огней электроплаката над зданием клуба. Вспыхивая по одной букве, зажигаются слова —

„СОЦИАЛИЗМ — СОВЕТСКАЯ ВЛАСТЬ ПЛЮС
ЭЛЕКТРИФИКАЦИЯ“.

Над кинотеатром, так же вспыхивая по одной букве, зажигается реклама —

„ШЕСТЬ ДЕВУШЕК ИЩУТ...“

11. Освещая лица шести девушек на плакате.
12. Игриво играют огни электрорекламы.

Дом.

13. Ярко освещены окна дома общежития.

Окно.

14. В окне видны силуэты Слепцова и Кати. Он положил ей руки на плечи, склоняется близко к ней; кажется, что хочет поцеловать ее.

Комната Слепцова.

15. В комнате у окна стоят Катя и Слепцов. Он завязывает ей косынку, — лица их почти касаются. Она держит в руке узелок с завтраком. Катя хочет уходить, он удерживает ее за руку.

16. Хочет поцеловать ей руку; она быстро вырывает руку, порывисто поцеловала его и —

17. Быстро убегает. Слепцов провожает ее влюбленным взглядом. Ласково улыбнулся. Повернул выключатель, стало темно. Сквозь окно падает луч света от уличного фонаря. Слепцов уходит.

Станция.

18. Ярко освещены окна электростанции.

Машинное отделение.

19. Блестящей чистотой сверкает зал машинного отделения и черными пятнами выступают три турбины.

20. Почти в ряд стоят три турбины. Одна из них вышла из строя, стоит разобранная, обнажив свой скелет. За двумя работающими турбинами видны дежурные машинисты и их помощники.

21. На возвышении (в роде балкона) у распределительного щита — двое дежурных, стоят на своих местах, словно часовые на посту. Оба оглянулись, смотрят —

22. В машинное отделение вошел инженер Слепцов, стал посредине. От его фигуры падает косая тень.

„ЗАВЕДУЮЩИЙ ЭКСПЛУАТАЦИЕЙ — ИНЖЕНЕР
СЛЕПЦОВ“.

23. Слепцов стоит посреди зала, от его фигуры падает косая тень. Он осматривает.

24. У работающих турбин стоят дежурные машинисты. Их помощники „концами“ обтирают машины.

25. У распределительного щита, словно часовые, стоят дежурные.

26. Слепцов стоит посреди зала. Через весь зал торопливой походкой идет к нему дежурный по машинному отделению Степаныч.

27. Степаныч подошел к Слепцову и докладывает:

„ТРЕЩАТ „СТАРУХИ“, НАГРУЗКА ПРЕДЕЛЬНАЯ“.

28. Слепцов выслушал, в ответ улыбнулся, фамильярно хлопнул по плечу Степаныча — „ничего, мол“. Оба идут к машинам.

29. Слепцов у турбины, смотрит измерители.

30. На манометре стрелка на предельной черте.

31. В измерителе, показывающем разряжение, — ртуть на предельной черте.

32. Распределительный щит.

33. На вольтометре стрелка на предельной черте.

Текстильная ф-ка.

34. На полном ходу работает банкаброшное отделение текстильной фабрики.

Обувная фабрика.

35. На полном ходу работает обувная фабрика — видна работа у конвеера.

Хлебозавод.

36. На полном ходу работает хлебозавод — рабочие в белой прозодежде. Видна механическая подача муки и работа тестомешалок.

Машиностроительный завод.

37. На полном ходу работает машиностроительный завод — точильный цех.

Улица.

38. Причудливы очертания городской улицы, ярко освещенной огнями.

39. Игриво играют огни светорекламы.

Машинное отделение.

40. Слепцов осмотрел турбину и говорит Степанычу:

„СКОРО УСТАНОВИМ НОВУЮ, РЕЗЕРВНУЮ,
А ПОКА — ГЛЯДИ В ОБА.“

41. Слепцов указал на „сальниковый лабиринт“, повернулся и уходит.

42. Из турбины, где „сальниковое уплотнение“, просачиваются струйки пара.

43. Работаящая турбина — наплыв.

Коридор.

44. Наплыв. Рельефный рисунок турбины на стенгазете.

45. Вспыхивая по одной букве, зажигается и потухает название стенгазеты „Мотор“.

46. У стенгазеты Катя и молодой парень приклеивают свежий номер. Приклеили, само-довольно взглянули и уходят.

47. В этом же коридоре — табель. Очередная смена вешает номерки и мимоходом останавливается у стенгаза.

48. Среди читающих на первом плане Сенька Рунов.

49. Заметка в стенгазе:

...О САМОКРИТИКЕ У НАС НЕ СЛЫХАЛИ, ПРОИЗВОДСОВЕЩАНИЕ БЫЛО НА БУМАГЕ, И ВСЕ ВОПРОСЫ РЕШАЛ СЛЕПЦОВ. МЫ ДОЛЖНЫ ПОДДЕРЖАТЬ НОВОГО ЗАВЕДУЮЩЕГО В ЕГО СТРЕМЛЕНИИ ПРИВЛЕЧЬ РАБОЧИХ К РЕШЕНИЮ ПРОИЗВОДСТВЕННЫХ ВОПРОСОВ.*

Кат. Стрелкова

50. Рабочие читают заметку. На лицах заметны улыбки.

51. В дверях показался Слепцов. Стал и слушает.

52. Сенька, хихикая, говорит:

„НЕДАВНО КАТЬКА ОБЗАГСИЛАСЬ СО СЛЕПЦОВЫМ, А СЕГОДНЯ УЖЕ, ВИДНО, МЕТИТ НА НОВОГО.“

53. Сенька говорит и хихикает. Хихикают рабочие. Сенька посмотрел и смущенно умолк, увидя —

54. В дверях стоит Слепцов и удивленно слушает. Сердито сдвинул брови.

55. Сенька торопливо уходит. За ним, оглянувшись, уходят и другие.

56. Слепцов подходит к стенгазете и —

57. Читает заметку. Удивленно смотрит —

58. Подпись — Кат. Стрелкова — маленькими буквами.

59. Слепцов, как-бы не веря своим глазам, еще раз перечитывает —

60. Большими буквами подпись — КАТ. СТРЕЛКОВА.

61. Вспыхивая по одной букве, зажигается название стенгаза „Мотор“.

62. Большими буквами подпись — КАТ. СТРЕЛКОВА.

63. Слепцов изумленно смотрит на стенгаз.

64. Вспыхивая по одной букве, зажигается название стенгаза „Мотор“.

65. Слепцов порывисто повернул выключатель.

66. Погасли буквы, погасла лампа, стенгаз погрузился в темноту.

67. В полутьме у стенгаза Слепцов. Стремительно уходит.

Машинное отделение.

68. В машинном отделении у машин — другая смена. У одной из турбин в мужской прозодежде — Катя; она записывает показатели измерителей в дневник.

КАТЯ СТРЕЛКОВА — ПОМОЩНИК МАШИНИСТА.

69. Катя смотрит на измерители и записывает в дневник.

70. Вошел Слепцов и быстрой походкой —

71. Подходит к Кате. Остановился и пристально смотрит на Катю.

72. Катя недоумевающе смотрит.

73. Слепцов пристально смотрит. Укоризненно покачал головой и спрашивает:

„ЗАМЕТКУ ТЫ НАПИСАЛА ОТ СИЛЬНОЙ
ЛЮБВИ К МУЖУ?!”

74. Катя спокойно пожала плечами и отвечает:

„МУЖ — МУЖЕМ, А ДЕЛО — ДЕЛОМ.“

75. Катя ответила и хочет продолжать свои записи, но Слепцов взял у нее из рук дневник, кладет на столик (стоит у стенки возле турбины), взял Катю за руки и испытующе смотрит ей в глаза.

76. Катя удивленно смотрит и говорит:

„ПОЙМИ, ЧТО...“

77. Слепцов, не выслушав, сердито отпустил ее руки, резко повернулся и уходит. Катя недоумевающе смотрит вслед Слепцову. Она искренне не понимает, почему он обозлился.

Коридор.

78. В коридор, где табель, вошел Лямин.

НОВЫЙ ЗАВЕДУЮЩИЙ СТАНЦИЕЙ —
ИНЖЕНЕР ЛЯМИН.

79. На Лямине шляпа с потертыми полями, мрачно свисающими на глаза и прикрывающими роговые очки. Он остановился и смотрит.

80. В полутьме — стенгаз.

81. Лямин подходит, повернул выключатель. Вспыхивая, зажигается по одной букве название „Мотор“.

82. Лямин читает стенгаз.

83. Заметка за подписью Кати.

84. Лямин прочел, довольно улыбнулся и уходит. Игриво мелькают вспыхивающие буквы „Мотор“.

Машинное отделение.

85. В машинном отделении все на своих местах. В другом конце зала стоит дежурный по машинному отделению. Вошел Лямин.

86. Дежурные у щита отвернулись и смотрят на измерители.

87. Лямин осматривает машинное отделение.

88. Обнажив свой скелет, стоит разобранная турбина.

89. Лямин манит пальцем дежурного по машинному отделению. Тот быстро подходит.

90. Лямин, указывая на —

91. Разобранную турбину —

92. Отдает какое-то распоряжение. Дежурный выслушал и быстро уходит. Лямин повернулся и увидел:

93. Сенька Рунов, сидя у столика, читает газету.

ПОСЛЕ МЕСЯЧНОГО ОТПУСКА, ПРОВЕДЕННОГО В ДЕРЕВНЕ, СЕНЬКА РУНОВ ПРОЯВЛЯЯ МАЛО РВЕНИЯ К РАБОТЕ.

94. Сенька читает газету. К нему подходит Лямин, стал и смотрит.

95. Сенька не замечает его. Лямин слегка хлопнул Сеньку по плечу; тот поднял голову и, увидев Лямина, смущенно вскочил, бросив газету на пол.

96. Лямин укоризненно посмотрел на Сеньку и говорит ему:

„НА ВСЕ СВОЕ ВРЕМЯ...“

97. Сенька смущенно идет к турбине. Лямин поднял газету, сложил ее и кладет в ящик стола.

98. На столике — дневник, который ведет Катя. Лямин взял его, смотрит, затем идет —

99. К турбине, у которой стоит Катя.

100. Лямин проверяет по ее записям показания измерителей, отдает Кате дневник. Лямин беседует с Катей. Он говорит ей:

„ЧИТАЛ ВАШУ ЗАМЕТКУ. ПРАВИЛЬНО. ВСЕ ДЕЛО В ПОДДЕРЖКЕ РАБОЧИХ.“

101. Лямин беседует с Катей.

102. Сенька стоит с машинистом, ехидно толкнул его в бок и показывает.

103. Лямин беседует с Катей. Прощается с ней за руку.

104. Сенька и машинист хихикают.

105. Из турбины, у которой Сенька, где „сальниковое уплотнение“, струйкой выходит пар.

106. Несколько чернорабочих принесли брезент, развернули и прикрывают разобранную турбину. Дежурный по машинному отделению наблюдает за ними.

Котельное отделение.

107. В котельном у печей—кочегары и их помощники. Подбрасывают уголь. Посреди стоит Лямин. Подозвал кочегара.

108. Ляпин пишет в блокноте записку:
„В КОТЕЛЬНОЙ НЕОБХОДИМО СДЕЛАТЬ ВЕНТИ-
ЛЯЦИЮ.“

109. Вырвал записку из блокнота и дает кочегару.

Улица.

110. Улица ярко освещена огнями. Постепенно гаснут огни и где-то далеко маленький огонек подчеркивает темную ночь. Погас последний огонек и стало темно.

111. Из-за быстро движущихся темных облаков показалось солнце. Рассвет.

Станция.

112. На рассвете здание станции не кажется таким величественным, как ночью, и почти не выделяется из окружающих домов. Около станции дворник подметает улицу.

Машинное отделение.

113. В машинном отделении, словно все уснуло, людей не видно, только на балконе у распределительного щита, словно часовые, мерно ходят дежурные.

114. Катя обтирает „концами“ свою турбину.

115. У столика сидит машинист и делает записи в дневник.

116. Сенька сидит возле своей турбины и кажется, что он дремлет. Затемнение.

117. Из затемнения Сенька пашет, погоняя крестьянскую клячу, — наплыв.

118. Наплыв: Сенька пашет, в плуг запряжена пара хороших лошадей, — наплыв.

119. Наплыв: Сенька пашет трактором.

120. Собрались парни, девчата и завистливо смотрят.

121. Двойной экспозицией. Сенька пашет трактором. Из турбины, где „сальниковый лабиринт“, показались искры, вертятся, словно фейерверк, вместе с вращающимся валом.

122. Сенька мечтает у турбины и не видит как позади него —

123. Загорелись графитные кольца и вертятся на валу сильным огненным фейерверком.

124. Дежурный у щита увидел —

125. Вертящийся огненный фейерверк на валу, где „сальниковый лабиринт“.

126. Дежурный дает сигнал.

127. Катя увидела световой сигнал (особая сигнальная лампочка). Растерянно смотрит, увидела —

128. Вертящийся на валу огненный фейерверк.

129. Катя крикнула и побежала.

130. Сенька сидит у турбины. Подбежала Катя и дернула быстро за рычаг, выключая турбину.

131. На манометре резко падает стрелка.

132. Дежурный у щита рубильником выключил машину.

133. На вольтометре резко падает стрелка.

134. Быстро бежит дежурный по машинному отделению. Бегут к горячей турбине машинисты, выбежал Сенька.

Котельное отделение.

135. Кочегар быстро и торопливо открывает предохранительный клапан.

Станция.

136. Над станцией появляется огромное облако пара.

Машинное отделение.

137. На машиностроительном заводе оставились станки.

Текстильная фабрика.

138. На текстильной фабрике в верхнем отделении остановились станки.

Хлебозавод.

139. На хлебозаводе застыли без движения вагонетки, подающие механически муку.

Обувная.

140. На обувной фабрике застыли без движения станки.

141. Работающие у конвейера удивленно смотрят:

142. На одном из станков торчит, оскалив пасть, ботинок с недошитой подошвой.

Заключительные замечания сценаристу. Мы не будем здесь подробно разбирать различные приемы композиции развертывания сюжета, так как это фактически является задачей монтажного построения картины, ибо монтаж — это определенная последовательность кадров, составляющих фильму, при которой они получают свое окончательное смысловое значение и впечатляющую силу на зрителя. Именно поэтому рассмотрение этих вопросов мы переносим в главу о монтаже картины.

Сценарист должен знать кинематографию достаточно глубоко. Только тогда он сможет продуктивно работать в этой интересной области. Поэтому он может браться за первые „пробы пера“ лишь после того, как им вполне усвоено содержание всей этой книги, а не только отдельных ее глав. Для сценариста одинаково важно знать и форму сценария, либретто, темы и т. д., и схемы развертывания сюжета, и методы актерской игры, значение грима, костюма и декораций, съемку картины, монтаж и т. д., т.-е. все то, что неразрывно связано со сценарием, его постановкой и превращением его в кинокартину. Сценария „самого по себе“ не должно существовать. Сценарий не литературное произведение, а производственная схема (чертеж) будущей фильмы. Только в этом заключается его ценность, как киносценария. Это создает отличие подлинного сценариста от других литературных работников.

„Романист отмечает свои опорные пункты описательными отрывками, драматург — эскизами диалогов, сценарист должен мыслить пластическими (внешне выраженными) образами. Он должен воспитать в себе привычку представить себе каждую мысль, приходящую в голову, в виде какой-то последовательности экранных изображений. Более того, он должен научиться владеть этими образами и из множества являющихся в воображении выбирать те, которые наиболее ярки и выразительны; он должен

уметь владеть ими так, как литератор владеет словом и драматург диалогом. Ясность и четкость в сюжетной разработке находятся в прямой зависимости от ясной формулировки темы" (В. Пудовкин).

Тщательный отбор среди возникающих образов — наилучший способ избежать так называемых „штампов“ и „шаблонов“, которыми называются те избитые положения, кадры и т. п., давно знакомые зрителю по предыдущим картинам. Всякие кадры с клубящимися тучами, которыми перебиваются игровые сцены, в которых показано нарастание опасности,² выпавший нож из рук борющихся и пара тянущихся к нему рук противников, всякие пузатые кулаки, пьянствующие попы, насилюющие коммунисток белогвардейцы и т. д. и т. п., — все это те штампы, от которых давно пора отказаться.

Сценарист и режиссер должны быть изобретательными. Они должны находить новые образы, логически связанные с происходящим в кадре действием. Если вы вспомните лучшие из виденных вами картин, то в них вы обязательно увидите что-то новое, еще до того невиденное.

Вспомните картину „Мать“ Пудовкина и то катящееся по полу зубчатое колесико от упавших часов, которое замыкает тяжелую сцену ссоры матери с ее пьяницей-мужем, или ныне „знаменитые“ капли воды, падающие из крана рукомойника, которые так блестяще подчеркивают „гробовую тишину“ в той сцене, где мать сидит у трупа мужа; вспомните „оживших“

каменных львов в „Броненосце Потемкине“ Эйзенштейна, сцену ожидания часа освобождения („60 углов в минуту“, пульс и т. п.), заключенного в картине „Привидение, которое не возвращается“ А. Роома и тому подобное.

Не включайте в сценарий первый появившийся у вас в голове образ, а внимательно оцените его и, только убедившись в том, что он не принадлежит к так называемым „штампам“, вносите его в свое произведение.

Это не значит, что абсолютно все должно быть новым и невиданным до сих пор. Некоторый элемент подражательности (конечно, лучшим и высокохудожественным образцам) всегда допустим, но здесь сценарист должен со вкусом и тонким знанием дела определять, какой прием (или положение) наиболее соответствует данной ситуации и содержанию показываемой сцены. Помните, что нет приема ради приема, а что всякая форма должна быть строго подчинена смысловому и эмоциональному значению показываемого куска, сцены и т. п.

Бойтесь и мертвых „заштампованных“ форм чисто сюжетного порядка. Избегайте здесь точного или мало измененного пересказывания уже виденного. Один из наших молодых сценаристов, работающих на производстве (т. Ленино), приводит следующий перечень сценарных стандартов.

„Можно составить каталог вещей, изготовленных по одной схеме, поступающих на кинофабрики аккумуля-

ратно каждый месяц в строго определенном — и не малом — количестве.

Само собой разумеется, что в такого рода произведениях кинопроизводство не нуждается. Ценность либретто или сценария, излагающего трафаретный, избитый сюжет, равна нулю.

Здесь я считаю полезным пересказать вкратце содержание некоторых наиболее ходовых самотечных сюжетов. Кинопроизводству все они хорошо известны, так что предлагать их вновь не имеет никакого практического смысла.

1. Демобилизованный красноармеец способствует перерождению деревни.

2. Селькор борется с кулаками, которые пробрались в сельсовет и представляют собою „местную власть“. Председатель сельсовета, совместно с секретарем (непременно бывшим волостным писарем), заставляет бедноту платить непосильные налоги, отбирает землю, сажает невинных в холодную, пьянствует и насилует девушек. Селькора пытаются убить, но он спасается и сообщает о всех преступлениях сельсовета в газету. Доведенная до отчаяния беднота готова поднять восстание против советской власти, но... приезжают „агенты редакции“, которые спасают положение. Сход. Речи. Перевыборы сельсовета.

3. Рабочий изобретает машину, о которой известно только то, что она вдвое удешевляет производство. За это мастер увольняет рабочего, как

бузотера, а потом приписывает изобретение себе. Он должен получить премию. Комсомолка, влюбленная в изобретателя, идет в ячейку или к директору и разоблачает мастера.

4. Главный инженер — бывший владелец завода. Завод получает новые заказы и вообще процветает. Инженер решает взорвать котел и отомстить этим большевикам. Он прокрадывается ночью на завод. Но за ним следит рабочий, который давно заподозрил неладное. Происходит борьба. Далее следует вызов ГПУ, суд и тюрьма.

5. На фронте встречаются отец и сын. Один из них — белый, другой — красный. Они убивают друг друга.

6. Во время гражданской войны работница спасает своего прежнего хозяина. В городе сменяется власть. Жениха работницы — активного большевика — арестовывают. Ему грозит расстрел. Девушка бросается к хозяину, который в охранке свой человек. Тот обещает ей спасти жениха, если она ему отдастся. Она отдается. Тогда хозяин заявляет, что он пошутил. Город занимают красные, освобождают жениха и расстреливают хозяина.

7. Белый эмигрант приезжает под чужой фамилией в СССР. В особняке, принадлежавшем когда-то его предкам, находится клад. Он надеется на помощь своих знакомых, оставшихся в Москве. Но те за десять лет революции переродились и не хотят иметь с ним дела. После длинного ряда приключе-

ний он добирается до клада. Там одни только романовские деньги.

Перечисляя эти сюжеты, я отнюдь, конечно, не хочу сказать, что сами по себе изобретатели и селькоры для советской кинематографии не нужны. Но показывать их надо как-то по-иному, другими способами, не банально, — так, чтобы чувствовалось, что на экране действуют живые люди.

О чем свидетельствует совпадение сюжетов у самотечников? Во-первых, об их несамостоятельности, об общих источниках „вдохновения“ и затем об одинаковых приемах обработки материала начинающими авторами“.

Для того чтобы избежать „штампов“, сценарист должен обладать большой наблюдательностью и безусловно знать ту среду, которую он изображает в своем произведении. Иначе — наличие мертвых штампов, „пришитость“ героев к окружающим их людям и вещам — неизбежны. Все детали должны органически вытекать из тех бытовых условий, в которых разворачивается то или иное действие. Поэтому, прежде чем писать самый сценарий, автор обязан наиболее подробно изучить самый быт описываемого периода и местности, для чего он должен либо пожить в этих условиях (если описывается современная среда), либо всесторонне и глубоко изучить его по имеющимся материалам (книги, музеи, очевидцы и т. п.). Бытовые условия и профессия накладывают на людей те или иные специфические черты

чисто психологического порядка. Понятно, что психологическое восприятие одних и тех же явлений, — например, у убийщика на бойнях, у телефонистки, у шахтера и торговца — будут различными, так же как различными будут и их привычки, вкусы, быт и так далее.

Все это заставляет сценариста не строить свое произведение „так“, „вообще“, а брать материал непосредственно из самой гущи того быта, который он знает достаточно хорошо. Только тогда его герои будут живыми людьми и само действие — не мертвой схемой, а отображением полноценной жизни, способной волновать зрителя и вызывать у него те или иные эмоции. Отсюда рождается основное правило для сценариста: „рассказывать в сценарии только о том, что он хорошо изучил и знает“.

Самое главное для сценариста — это знание материала для своего произведения, правильная идеологическая установка и серьезное знакомство с кинематографией, ее особенностями и основными законами.

ОСНОВЫ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ

В о п р о с .

О т в е т .

1. Что называется сценарием?

1. Сценарием называется литературная запись воображаемой сценаристом кинокартины. Сценарий не чисто литературное произведение, а скорее словесный чертеж будущей фильмы.

2. Почему при первых киносъемках не было сценария и почему он появился лишь при дальнейшем развитии кино?

2. Элементарная простота первых снимавшихся кусков не требовала ни особой выдумки, ни организации снимаемого материала (киноаппарат всего лишь объективно фиксировал на пленке все то, что видел его объектив). Вся фильма тогда состояла всего из одного куска, который являлся иллюстрацией к названию фильмы. Таким образом здесь само название кинокартины и было первобытным сценарием.

В дальнейшем, когда картины стали склеиваться из нескольких сцен, снятых с одной точки, каждая сцена имела свою

В о п р о с.

О т в е т.

надпись, пояснявшую, что будет показано. Таким образом здесь фактически сценарием были названия отдельных сцен, из которых составлялась фильма.

С развитием кино и с рождением киноискусства, методы работы и масштабы кинопостановок увеличивались; на первый план стала организация материала (сюжетного, постановочного и монтажного), работа усложнилась и появилась необходимость в предварительной разработке фильма, т.е. создания ее чертежа. Таким чертежом будущей фильма и является сценарий.

3. На какие этапы можно разбить процесс художественного творчества автора?

4. Всегда ли существуют только эти два этапа?

3. На создание воображаемого художественного образа и на воплощение его в конкретные художественные формы.

4. Нет. В тех случаях, когда автор не является непосредственным исполнителем оформ-

В о п р о с .

О т в е т .

ления зародившегося у него воображаемого образа, мы имеем следующие четыре ступени творческого процесса:

1) Создание воображаемого образа.

2) Условная запись его творцом воображаемого образа.

3) Зарождение нового воображаемого образа у непосредственного исполнителя на основе предыдущей условной записи.

4) Воплощение его в конкретные художественные формы.

5. Какую последовательность творческих процессов художественного порядка можно установить при создании кинокартины?

5. 1) Зарождение воображаемого образа будущей кинокартины у сценариста („замысел сценария“),

2) Условная запись его при помощи слов на бумаге, с наиболее точной передачей замысла автора и выношенных им образов („сценарий“).

3) Изучение сценария постановщиком будущей фильмы (ре-

Вопрос.

Ответ.

жиссером) и появление у него соответствующих новых воображаемых образов, которые он может снова при помощи слов условно записать на бумаге („разработка режиссерского сценария“).

4) Оформление воображаемых образов режиссером в реальный пластический материал („постановка“), заготовка нужного кинематографического материала, т.е. монтажных кадров („съемка на пленку“), и создание цельной картины путем сборки и организации („монтажа“) заготовленного съемкой материала.

6. На какие две группы делятся современные сценарии по форме своего изложения?

6. На технические или „железные“, и на „эмоциональные“.

Первые пишутся кратко, обращается внимание не на литературную форму изложения, а на правильную и детальную формулировку всех технических данных. Это сухой, техничный

Вопрос.

Ответ.

7. В чем коренное различие между этими двумя типами сценариев по существу?

чертеж будущей фильмы. „Эмоциональные“ сценарии основной задачей ставят не дачу технических указаний, а вызывание у режиссера соответствующих настроений, что достигается высокой формой литературного изложения сценария.

7. „Железный“ сценарий оберегает задуманное содержание от изменений его режиссером в процессе его оформления. Здесь режиссер — исполнитель замыслов сценариста, и таким образом содержание сценария преобладает над формой его исполнения. „Эмоциональный“ сценарий дает режиссеру большую свободу самостоятельного творчества. Он дает лишь общий узор, который режиссер может оформить, как ему угодно. Таким образом при „эмоциональном“ сценарии утверждается преобладание формы исполне-

Вопрос.

Ответ.

ния над содержанием замысла.

8. Как создается сценарий?

8. Сначала выбирается основная идея будущей картины, затем пишется краткая тема, потом либретто и, наконец, литературный (или авторский) сценарий.

9. Какая разница между идеей фильма и ее темой?

9. Идея фильма — это голое отвлеченное положение. Тема фильма — идея, воплощенная в образах и выраженная в определенном сюжете.

10. Как пишется кинематографическая тема?

10. В теме будущего сценария кратко излагается содержание будущей фильма, из которого можно судить в общих чертах как об основной установке (ее идеологической ценности), так и о том, как автор собирается строить свой сюжет. Технически „тема“ обычно оформляется кратким изложением на $1\frac{1}{2}$ листа писчей бумаги.

В о п р о с.

О т в е т.

**11. Что должно
быть в либретто?**

11. Либретто („распространенная тема“) называется краткий рассказ содержания будущего сценария. Это как бы сценарий сценария. Здесь в форме литературного рассказа (иногда разбиваемого для удобства на части) описывается самый сюжет и показывается его развертывание, путем краткого изложения основных событий и наиболее важных из второстепенных эпизодов.

В либретто должны быть указаны основные действующие лица, место и время действия и т. п. Изложение четкое и краткое.

Нормально либретто полнометражной художественной картины уместается на 4—6 страницах, переписанных на пишущей машинке (в пределе — 1 страница на каждую часть).

**12. Что такое
литературный (ав-**

12. Это подробное описание будущей кинокартины, как ее

В о п р о с.

О т в е т.

торский) сценарий?

замыслил сценарист. Поэтому в нем подробно описываются все отдельные сцены, кадры и главным образом поступки действующих лиц и их мотивировки.

13. Какие технические нормы для литературного сценария устанавливает кинематографическая практика?

13. Обычно весь сценарий разбивается на отдельные монтажные куски или съемочные номера (отдельные сцены, эпизоды, кадры и т. п.). Объем фильма позволяет достаточно обыграть за всю картину не свыше 20 эпизодов. В среднем на каждый эпизод требуется 10—20 сценарных номеров, т.-е. во всем сценарии бывает около 300 сцен. Технически литературный сценарий обычно помещается на 10—20 страницах, переписанных на пишущей машинке.

14. Как можно назвать сценариста?

14. Режиссером воображаемых образов и материала будущей фильма.

Вопрос.

Ответ.

15. Что нужно помнить сценаристу при выборе тех или иных действующих лиц для будущей фильма?

15. Сюжет картины движется и раскрывается перед зрителем теми или иными поступками действующих лиц. Поэтому они должны быть достаточно выразительными носителями тех или иных идей. Но невзирая на свою типичность, они не должны быть ходульными, надуманными. Они должны быть как бы выхваченными из жизни. Обычно движущим началом действия является борьба или любовь. Поэтому минимальное количество действующих лиц — трое (один положительный тип и борющийся с ним отрицательный тип, третий же — объект этой борьбы).

16. Что нужно помнить сценаристу при разворачивании сюжета?

16. Разворачивание сюжета должно происходить по волнообразной линии, то повышая напряжение у зрителей, то временно ослабляя его (ритмичность в движении сюжета).

В о п р о с.

О т в е т.

17. На какие части можно разбить все развертывание того или иного сюжета?

17. На экспозицию, завязку, начало действия, его постепенное нарастание, напряжение действия, его кульминацию, временный спад напряжения, новое нарастание к катастрофе, катастрофу и развязку.

Постарайтесь, не заглядывая в книгу, самостоятельно дать определение каждому из этих этапов развития сюжета.

18. Какое значение имеет та или иная отдельная сцена?

18. Каждая сцена, или монтажный кусок имеют значение и определенный смысл только при сопоставлении их с другими частями фильма, подготавливающими к их восприятию и дающими зрителю нужную „установку“. Вспомните пример с солдатскими ногами, которые, оставаясь неизменными по форме (один и тот же кадр), меняют свое смысловое значение.

Только в монтаже каждый кадр приобретает свое смысло-

Вопрос.

Ответ.

вое значение и получает ту или иную возможность воздействия на зрителя. Кадра же только ради кадра не существует.

19. Как можно проверить правильность построения сценария?

19. Путем построения различных кривых и таблиц для определения: 1) схемы развертывания сюжета, 2) перемены темпа его развертывания в отдельных частях, 3) ритма монтажа, 4) опорных пунктов и их характера в каждой части, 5) зрительных нагрузок и т. п.

20. Каким языком должен быть написан сценарий?

20. Сценарий — не литературное произведение, а лишь описание (главным образом — техническое описание) содержания будущей фильмы. Поэтому он должен быть написан точным и ясным языком. Ничего лишнего или не могущего быть переведенным на „язык экрана“, т.-е. образов и смысловых движений, в сценарии быть не должно.

Вопрос.

Ответ.

21. Как нужно описывать в сценарии каждую сцену?

21. Из описания каждой сцены должно быть совершенно понятно, где и в какое время происходит действие, кто, что, как и для чего делает. Мотивировка всех поступков действующих лиц обязательна. Всегда последующие кадры должны являться следствием действий, показанных в предыдущих кадрах, и в свою очередь должны являться предпосылкой к последующим.

22. Какую тему должен брать для своей работы сценарист?

22. Только узкую, но значительную тему, т. к. только тогда он сможет достаточно убедительно разработать ее на протяжении одной картины. Широкие же и большие темы всегда вызовут чрезмерную перегрузку материалом и невозможность „втиснуть“ все необходимое в узкие рамки метража одной фильма (нормально — не свыше 2.000 м.).

Вопрос.

Ответ.

23. Какие положения и образы должен выбирать сценарист для выявления своего замысла?

23. Не затасканные, избитые штампы, а новые, свежие и яркие положения.

Сценарист — это изобретатель новых сюжетных положений и кинематографических образов.

Он должен тщательно выбирать из массы возможных комбинаций именно ту, которая наиболее целесообразна в данном случае.

24. Что обеспечивает сценаристу написание хорошего сценария?

24. Глубокое знание изображаемой им среды и ее бытовых, социальных и других условий, правильная идеологическая установка и знание кинематографии и ее возможностей.

Наблюдательность, способность мыслить критически и талантливость — вот основные качества хорошего сценариста.

ПРОИЗВОДСТВО СЦЕНАРИЯ

ПРОИЗВОДСТВО СЦЕНАРИЯ

Кто составляет сценарий? Мы уже указывали выше, что сценарий не имеет ценности, как литературное произведение. Сценарий только тогда оправдывает свое назначение, когда он принят кинопроизводством к реализации и по нему будут ставить и снимать фильму.

Таким образом для сценария имеется только один путь—не в редакции издательств и журналов а на производство, т.-е. на кинофабрики.

Всем известно, что все кинофабрики мира (а наши в особенности) нуждаются в хороших сценариях. В капиталистических странах за интересные и увлекательные сценарии платят огромные деньги. Не плохо оплачивают их и у нас на производстве.

Бесконечное множество „любителей“ пишет сценарии и буквально засыпает ими все киноорганизации. Так называемый „сценарный самотек“ грозит затопить всех работников художественных отделов кинофабрик. Они барахтаются в нем, кропотливо выискивая хоть что-нибудь интересное и маломальски годное для производства, но, к сожалению, почти ничего не находят ценного.

Еще в те времена, когда наши художественные требования не были так высоки, как сейчас (т.-е. в 1925 г.), из самотечных сценариев, попавших

в Госкино, 85% оказалось абсолютным браком, бессодержательным, нелепым, идеологически вредным и бездарным. Из остальных — 8% давали только темы, из которых можно было сделать более или менее удовлетворительные сценарии, чего сами авторы сделать не сумели, и 7% (только семь процентов!) было приемлемого материала, при чем и из них ни один сценарий не мог поступать на производство без крупных поправок, изменений, выпрямлений сюжетной и идеологической линии и т. п.

Не лучшие результаты давали и многочисленные конкурсы на сценарии, которые объявлялись различными организациями, — добротного и художественно ценного материала они не приносили, и, как правило, первая (а иногда и вторая) премия оставалась неприсужденной. Сейчас же, с повышением художественных и технических требований, разлившийся сценарный самотек попрежнему дает ничтожный процент годного материала. Остальное — явный брак. Тысячи самотечных сценариев поступают ежегодно на наши фабрики, и только незначительные единицы из них оседают на производстве.

Не лучше обстоит дело и за границей. Вот маленькая статистическая справка о „сценарном самотеке“ в американском кинопроизводстве.

Фирма „Метро-Гольдвин“ за год получила 27.000 сценариев со стороны, из которых не было принято ни одного.

„Универсаль“ из 48.000 самотечных сценариев выбрало к постановке только один.

„Фокс-Фильм“ из 13.000 не выбрало ни одного; фирма „Ласки-Фамус-Плайерс“ также не нашла ни одного сценария, заслуживающего внимания, и т. д.

Следовательно, самотек, как правило, не дает производству интересных и годных для постановки картин сценариев. А они производству нужны, ибо без них нельзя делать фильмы. Но фильмы все-таки ставятся. Следовательно, откуда-то берутся на производстве и сценарии. Как они появляются и кто их делает? Об этом мы и поговорим в этой главе.

Итак, как правило, сценарий на кинопроизводство со стороны не поступает. Его делают непосредственно на кинофабрике высококвалифицированные специалисты-сценаристы ¹⁾. Это объясняется сложностью сценарного дела. Хотя сценарий как будто и является литературной (вернее—драматургической) основой фильма, но его автор должен знать в совершенстве технику киноискусства и его законы. Опыт привлечения к писанию сценариев крупных литературных работ-

¹⁾ По данным Модрика и Драмсоюза, оглашенным на сценарном совещании в Москве в 1929 г., общее количество сценаристов-профессионалов не превышает 30—40 человек. В среднем за год каждый из них дает производству не более двух окончательно разработанных сценариев. Другими словами—специалисты сценарного дела дают производству в год 60—80 сценариев, а их требуется не менее 200.

ников доказал, что, не изучив кино достаточно глубоко, они ничего ценного дать не могут, ибо слишком глубокая пропасть отделяет сценарий, этот чертёж будущей фильма, от обыкновенного литературного произведения. Понятно, что писателю, изучившему композицию сюжета и методы его развертывания в литературном произведении, будет легче изучить аналогичные вопросы, необходимые для правильного построения сценария. Кроме того, писатель уже привык оперировать с воображаемыми образами и действиями. Именно поэтому сейчас для подготовки будущих сценаристов и берут предпочтительно молодых пролетарских писателей и рабкоров, т.-е. людей, уже знакомых с литературой, вышедших из той среды, для которой они будут работать, знающих ее и органически связанных с ней. Поэтому именно от них можно ожидать наиболее ценных произведений, построенных на реальном материале советского быта, идеологически выдержанных и художественно ценных.

Для разработки сценариев каждая фабрика имеет специальные „литотделы“ (литературные отделы), штатных сценаристов, сценарные мастерские, сценарный молодняк и т. п.

Путь прохождения темы, постепенно превращающейся в либретто и затем в сценарий, мы и опишем более подробно на следующих страницах.

Тема. Прежде всего: кто может писать „тему“ или краткий сюжет будущей картины?

Абсолютно все, кто умеет владеть пером и обладает достаточной выдумкой.

Именно краткие темы, а не пространные сценарии должны писать „самотечники“. Если у кого-нибудь зародилось интересное содержание фильма, то он должен кратко и понятно изложить его на бумаге и послать эту краткую „тему“ кинофабрике. Здесь у него больше шансов на успех, т. к. производство ищет прежде всего и больше всего новых, оригинальных и нужных ему тем. Сплошь и рядом начинающий сценарист делает колоссальную ошибку, соблазнившись на самостоятельную „разработку“ своей темы в сценарий. Попусту тратятся время, силы, энергия, т. к. интересно задуманная тема, но нелепо или неумело развернутая в сценарий, теряет свою яркость и ценность, и в таком виде, конечно, будет забракована на кинофабрике. Поэтому начинающий сценарист должен больше всего работать над поисками и правильным оформлением кинематографической темы (в крайнем случае — краткого либретто).

Каждая кинематографическая тема должна быть новой, оригинальной и нужной кинопроизводству, т. е. отвечающей его „установке“ в данный момент.

Требование новизны темы предостерегает от подражания уже сделанным хорошим картинам, что так часто наблюдается в потоке самотечных сце-

нариев, где каждая удачная фильма вызывает десятки „перепевов“ ее наивными сценаристами. Явной ошибкой будет думать, что если какая-нибудь картина имеет успех, то нужно на ту же тему выпускать и другую и третью. Наше производство имеет перед собой такое богатство заданий, что оно фактически не может повторяться. Кроме того, и зритель кино хочет видеть новые сюжеты, а не бесконечные перепевы того, что он уже смотрел. Поэтому каждая кинематографическая тема и должна быть новой по своей установке.

Второе выставленное нами условие — оригинальности требует не только новой темы, но и совершенно самостоятельной ее трактовки и оформления. Кино — искусство, и оно требует от автора самостоятельного творчества, а не простого копирования.

Наконец, третье, последнее и самое главное — это требование соответствия темы запросам нашего кинопроизводства.

Мы уже говорили, что нет „искусства ради искусства“. Каждое художественное произведение за что-то агитирует. Советские фильмы должны проповедывать наши идеи. Еще XIII съезд партии вынес решение: „Кино должно явиться в руках партии мощнейшим средством коммунистического просвещения и агитации“.

Все киноорганизации у нас государственные и поэтому они особо внимательно должны прово-

дять в жизнь эту директиву. Срывы в этом направлении в роде межрабпомовских „Белых орлов“, „Веселых канареек“ и „Живых трупов“ — не в счет. Это явные ошибки, которые нужно исправлять, но которым нельзя подражать.

Абсурдом было бы выбирать те темы, которые не интересуют наше производство (например, религиозные, мистические, фантастические, „безыдейные“, порнографические и т. п.).

Установка советской кинематографии — не на голую „занимательность“ фильма, а на ее полезность для зрителя и на выдержанную идеологию. Поэтому каждый сценарист должен быть политически грамотным человеком, достаточно разбирающимся в оценке той или иной трактовки намеченной темы. Понятно, что одной „идеологической выдержанности“ еще недостаточно, — нужна и подлинная художественность. Но и этого еще мало для того, чтобы придуманная сценаристом тема попала в производственный план кинофабрики. Обычно требуется, чтобы она соответствовала общей тематической установке данной фабрики в данный период времени. Поясним примером. Если еще недавно Ленинградская кинофабрика Совкино держала курс на пышную постановочную историческую (или псевдоисторическую) фильму, то сейчас было бы нелепым предлагать ей подобные темы, т. к. под влиянием справедливого возмущения советской общественности она изменила свой курс и от ставки на пышную „зрительность“

перешла к углублению содержания показываемых картин.

Поэтому для того, чтобы не работать вхолостую, мы усиленно рекомендуем каждому сценаристу внимательно ознакомиться с тематическими планами каждой киноорганизации на текущий год. По ним вы подробно узнаете, что именно интересует данное производство в настоящее время, какие темы уже внесены в план и какие еще требуются. Из пояснительной записки вы узнаете общую установку данного производства и другие нужные подробности. Понятно, что это не значит, что нельзя придумывать и предлагать производству никаких других тем. Конечно, если новая тема будет достаточно актуальна, глубока и идеологически выдержана, то наши кинофабрики охотно включают ее в свой производственный план.

Основное требование: тема должна быть интересной и нужной нашему кинопроизводству.

Тематический план Совкино. Для образца мы помещаем выдержки из тематического плана Совкино по художественным фильмам на 1928/29 год.

Учитывая то обстоятельство, что большие кинокартины обычно ставятся на производстве Совкино около 1—1½ лет, мы считаем, что ко времени выхода в свет этой книжки указанные в этом плане фильмы только будут выходить на экраны.

Название и тематическая установка	Какая фабрика	Материал города или деревни
I раздел. Политические и хозяйственные вопросы современности.		
„Фабрика Рабле“. Борьба передовой группы рабочих-коммунистов против дирекции концессионной фабрики, которая при помощи мастеров разлагает массу рабочих и отсталую часть коммунистов (по роману Чумандрин).	Ленингр.	Город.
„Шахтеры“. Борьба донецких шахтеров против белых. Восстановление производства. Борьба против вредительства группы инженеров (по пьесе Билль-Белоцерковского и по материалу ЦК горняков).	„	„
„Человек с портфелем“. Разоблачение профессора из категории карьеристов-чиновников, оказывающегося крупным белогвардейцем. Союз студентов с передовым старым профессором (по пьесе Файко).	„	„
„Головоногий человек“. Разоблачение хищника-мещанина, втершегося в партию на руководящий пост (по повести Гладкова).	Московск.	„
„Рабкор“ („Новый человек“). Борьба рабкора против бюрократов и вредителей в большом универсальном кооперативном магазине (имеется сценарий).	Ленингр.	„

Название и тематическая установка	Какая фабрика	Материал города или деревни
„Новый специалист“. Молодой инженер-специалист, только что окончивший втуз, в роли организатора производства и руководителя ячейки на заводе, заброшенном в глухой местности Урала.	Ленингр.	Город.
„Советский пастух“. Тяжелые условия работы советского пастуха. Новое в его быту. Первые шаги к организации (материалы ЦК сельхозлесрабочих).	Московск.	Деревня.
„Батрак“. Батрак и его революционная роль в современной деревне (материал ЦК сельхозлесрабочих).	•	•
„Военная опасность“. Перед лицом будущей войны. Героизм основных кадров пролетариата, партии и комсомола. Паника и разложение в деморализованных группах.	•	Деревня и город.
„Фабзавуч“. За фабзавуч, как школу-фабрику, воспитывающую нового рабочего — передового производственника и общественника (материал ЦК ВЛКСМ).	Ленингр.	Город.
„Советский полпред“. Революционная работа советского полпреда за границей в обстановке постоянных угроз со стороны террористов-белогвардейцев.	•	•
„Алкоголизм“. Против пьянства, подрывающего хозяйственное социалистическое строительство.	•	•

Название и тематическая установка	Какая фабрика	Материал города или деревни
„Четыре Перекопа“. Коммунист в гражданской войне, в строительстве и дипломатической работе. „Герой наших дней“. Героика хозяйственного и культурного строительства в Донбассе. Выявление нового типа советского производственника-культурника. „Бабий напор“. Крестьянка — председательница сельсовета едет в город искать врача для деревни. После ряда комедийных перипетий она встречает безработного врача, до сих пор боявшегося уезжать в деревню. Тема картины — показ деревенской самостоятельности и необходимости работы специалистов в деревне. „Проституция“. Против проституции (на современном материале из жизни СССР).	Московск. „ Ленингр. „	Город. Смешан. Город. Деревня и город. Город.
II раздел. Вопросы культурной революции и быта. „Иуда“. Разоблачение лжи и контрреволюционной роли монахов-церковников (на материале гражданской войны; сценарий Бляхина). „Бегствующий остров“. Борьба молодежи против традиций и суеверий раскольнической среды (по рассказу Вс. Иванова).	Московск. Ленингр.	Деревня. .

Название и тематическая установка	Какая фабрика	Материал города или деревни
„Бабушки“. Борьба против анти-семитизма и отчужденности между трудящимися евреями и не-евреями (материал из быта кустарей; имеется сценарий).	Ленингр.	Город.
„Смертный номер“. Перерождение мелкого служащего анти-общественника, случайно попавшего в актеры цирка, под влиянием конфликтов с определенно хищническими элементами цирка и благодаря организационной работе профессиональной организации (по рассказу Житкова „Удав“).	„	„
„Первая девушка“. Борьба за товарищеское отношение к женщине. Конфликты, возникающие в деревенской комсомольской ячейке на почве появления в ее составе „первой девушки“ (по роману Богданова).	Московск.	Деревня.
„Сельская учительница“. Роль и значение сельской учительницы в культурно-просветительной и общественной работе в деревне (либретто Катина и Альтшуллера).	„	„
„Андрей-иконописец“. Дискредитация иконопочитания, а вместе с тем и религиозных верований.	„	—
„Последний рыцарь Веры Холодной“. Против увлечения старым кино (комическая; сценарий Васильева).	Ленингр.	—

Название и тематическая установка	Какая фабрика	Материал города или деревни
„Ложь“. Борьба советской общест-венности в деревне за постройку водопровода против протестантского причта, желающего обратить деньги на обновление кирхи (церкви).	Ленингр.	Город.
III раздел. Исторические и историко-революционные картины.		
„Спящая красавица“. Ака-демический театр-балет до революции, в гражданской войне и сейчас (сценарий Александрова).	"	"
„Рождение большевика“. Формирование пролетарского револю-ционера, в детстве наблюдающего пер-вую революцию, затем выдвигаемого на передовые посты в подпольной партии (сценарий Блеймана).	"	"
„Чорт“. Конспиративная работа и борьба подпольной большевистской организации против царской охраны (революц.-приключенческая картина; авторский сценарий Антоновской).	"	"
IV раздел. Международная тематика.		
„Пышка“. Лицемерие, ханжество и грубость „высшего“, буржуазного общества и милитаристов в отношении к женщине (на материале мировой войны; по повести Мопассана; сцена-рий Беа Илеш).	"	Город.

Название и тематическая установка	Какая фабрика	Материал города или деревни
„Дуэль идей“. Известный эпизод с поездкой в СССР Джемса Мортона, принявшего вызов леди Астор (сценарий Гольдмана и Литвака).	Ленингр.	Город.
„Герман развращается“. К 15-летию мировой войны. Братание между русскими и враждебными (германо-австрийскими) солдатами. Разложение шовинистического угара империалистической войны через нарастание в солдатских массах идей интернационала (сценарий О. Леонидова).	Московск.	—
V раздел. Детские картины.		
„Фриц Бауэр“. Из современного германского коммунистического движения (по пьесе Сац и Селиховой).	Ленингр.	Город.
„Генерал Топтыгин“. Быт и нравы 60-х годов. Грубое отношение к подчиненным. Дисциплина, построенная на страхе перед военным мушкетером.	„	„
„Лягавый“. Борьба против ложного понимания товарищества. На материале кустарной детской мастерской (сценарий Веприцкой и Гольдмана).	„	„
„Молодые натуралисты“. Зоологический парк. Увлечение детей естествознанием. Их отношение к животным зоопарка.	„	„
„Зубная щетка“. Борьба за гигиену в быту школьников и пионеров и т. д.	„	„

Считаем необходимым еще раз подчеркнуть, что выше мы привели выдержки из „Тематического плана Совкино на 1929 год“, хотя фактически он далеко не похож на настоящий, достаточно серьезно проработанный план производственной организации, только для того чтобы читатель имел хоть какое-нибудь представление о том, как наши кинофабрики планируют свое производство. Из сопоставления приведенного выше плана с той продукцией Совкино, которую увидит в текущем году на экране читатель, он сможет сделать соответствующие выводы. Необходимо отметить, что в настоящее время продолжается серьезная работа по созданию т. н. „плана сценарных заказов“. Вот как о нем говорит автор его, тов. Шнейдер, М. Я.

„Задача плана — преодолеть организационно тот сценарный кризис, который лихорадит и делает бесплановой советскую кинематографию.

План сценарных заказов, как план, адресован органам, руководящим производством: дирекциям фабрик, сценарным отделам, художественным бюро и т. д. Но каждая тема этого плана адресована сценаристу. С точки зрения организации производства, план есть метод перехода от стихии к организации. В применении к задачам кинорепертуара он ведет к овладению стихией кустарничества, к переходу от пользования самотеком к пользованию организованно добытым сценарным материалом. До сих пор задачи советского кинорепертуара ре-

шались случайно. В лучшем случае мы имели отдельные сценарии, кое-как отвечавшие отдельным задачам, поставленным партией и советской общественностью.

Но разве у нас есть картины о подлинном социалистическом наступлении, о трудовой культуре, о борьбе с остатками капитализма и собственничества? Разве кино в какой-нибудь степени отразило простейшую и величайшую концепцию Ленина о пяти социальных укладах страны? Разве, наконец, оно имеет хоть одну дельную картину о хлебоготовках?

Наши литературные отделы пришивали и, к сожалению, до сих пор пришивают политические проблемы к архаическим ситуациям и жанрам. Они злоупотребляют политическими формулировками для протаскивания пошлейших фарсов и мещанских мелодрам. Из-за отсутствия обобщающей идеи плана, отсутствия четко и ясно сформулированных линий создания репертуара (классификации) и метода формулировки тем (необходимого для того, чтобы культурно произвести заказ сценария и культурно принять его), на производстве, на ряду с честной работой, существует и беспринципность, есть пленение середняком, соглашателем, формалистом, есть отдельные новобуржуазные вылазки советских бизнесменов. „План“ методически построен на том, что он ставит перед производством (и сценаристом) политические проблемы, как кинематографические задания.

Проблемы хозяйственной и культурной пятилетки, сведенные в единую, последовательно построенную систему, понятые и трактованные в ней кинематографически есть план сценарных заказов, ставящий кино на службу социалистического строительства.

Соответственно этой классово-волевой установке вся масса тем плана собрана в 3 раздела.

I — классовая борьба в условиях диктатуры пролетариата. II — классовая борьба в условиях буржуазного строя. III — классовая борьба в прошлом. Каждая тема сценарного плана состоит из:

а) Политической установки, содержащей указание на идеологическое разрешение искомого сюжета. Политическая установка авторитетно трактует вопрос и является цитатой из политических директив или сочинений общепризнанного руководящего значения. В отдельных случаях эта цитата содержит в себе зерно драматического конфликта. Политическая установка предопределяет социальную функцию будущей картины.

б) Кинематографической преемственности, переводящей политическую установку в плоскость кинематографии. Преемственность — это справка о наиболее характерных постановках, близких теме, и о наличном сценарном портфеле. Сценарист получает в ней представление о том, какая часть данной проблемы и как уже разрешена до

его работы, и какие функции должна нести его работа.

в) Материала, как библиографии вопроса, над которым сценарист должен работать.

Как пользоваться этим планом? Множество политических формулировок может создать впечатление, что план требует от производства и сценаристов фабрикации агиток. Такое понимание плана было бы глубоким заблуждением.

Правильная политическая формулировка является и художественно-руководящим указанием. Кроме того, характеризуя социальную функцию будущей картины, она никоим образом не стесняет сценаристов в выборе ситуации, жанра, не ограничивает его в смысле даже причудливости тех или других положений, которые могут встретиться в его материале. Она не диктует никаких шаблонов в столкновениях между персонажами, не ограничивает его в трактовке действующих лиц с положительной или отрицательной стороны".

Изготовление либретто. Либретто или расширенную тему может писать всякий начинающий сценарист.

В отличие от краткой темы, либретто содержит уже самый сюжет будущей фильма, при чем здесь уже указаны основные действующие лица, главные моменты действия, определяются время и место действия и т. д. Таким образом изготовление хорошего либретто требует уже наличия некоторой кинемато-

графической подготовки и знания основ драматургии (развертывание сюжета). Поэтому на производстве чаще всего из „самотека“ выбирают и приобретают ту или иную тему, а писание либретто поручают одному или нескольким из молодых сценаристов, прикрепленных к производству. В виду того, что вне непосредственной связи с кинопроизводством научить писать хорошие сценарии нельзя и никакие книжки, заочные курсы и т. п. выполнить этой задачи не могут (они могут лишь оказать известную пользу в деле изучения сценарного ремесла), сейчас при каждой из кинофабрик имеются так называемые сценарные мастерские или сценарные группы, которые состояются из наиболее талантливых и знающих сценарное дело кинолюбителей. Почти в каждой ячейке ОДСК есть свои сценарные группы, где члены их получают начатки знаний сценарного дела. Лучших своих работников они направляют на сценарные курсы и на производство. Там, после тщательного отбора, отсеивая все сомнительное, лучших работников оставляют для ознакомления с кинопроизводством в составе той или иной сценарной мастерской. Члены этой мастерской, на ряду с повышением своей квалификации путем слушания лекций, разбора сценариев, поступающих на производство или написанных работниками мастерской, получают и известные задания от литотдела кинофабрики. Чаще всего они получают предложение разработать ту или иную принятую тему и написать по ней

либретто. Это либретто или разрабатывается отдельными членами мастерской самостоятельно, или же проработка ведется коллективно, т.-е. из всех представленных и зачитанных членами мастерской либретто выбирается наилучшее, которое и берется за основу. Затем всесторонней критикой из него выбрасывается все лишнее, оно исправляется и дополняется всеми ценными замечаниями и в законченном виде сдается в соответствующий отдел кинофабрики.

Коллективная проработка будущей фильмы имеет большие преимущества, почему иногда либретто зачитывается и в более обширных собраниях будущих зрителей и критиков картины.

Иногда на кинофабрике имеется несколько штатных сценаристов из числа высококвалифицированных специалистов, которых, кстати сказать, у нас имеется крайне малое и недостаточное количество. В таких случаях разработка либретто по принятой теме поручается и им. Из всех представленных либретто выбирается наилучшее (иногда не одно, а два—три), которое в дальнейшем и будет перерабатываться в сценарий.

Так как либретто является „сценарием сценария“, то понятно, что написание либретто и сдача его на фабрику являются важным моментом, зачастую определяющим дальнейшую судьбу темы — будет ли она ставиться, или нет.

Поэтому к разработке либретто нужно относиться со всей серьезностью и вниманием.

Сценарий и его проведение в постановку. Когда либретто утверждено соответствующими производственными инстанциями, по нему заказывается сценарий.

Сценарий разрабатывается тем или иным специалистом-сценаристом, в совершенстве знающим не только кинематографию вообще, но и производственные возможности данной кинофабрики—в частности. Еще лучше, если сценарист знает, для кого из режиссеров он разрабатывает свою вещь, т.-к. в этом случае он может наиболее полно учесть все характерные особенности творчества, манеру и стиль его „киноязыка“ (построение сцен, монтаж и пр.) и сделать свой сценарий наиболее близким к постановщику. Идеалом для сценариста является и знание тех главных актеров, для которых он создает ту или иную роль. Это позволит ему наиболее полно использовать их художественные возможности. Другими словами: чем лучше и точнее будет знать сценарист тот материал, из которого в дальнейшем будут „делать“ его пьесу, и того постановщика (режиссера), который будет воплощать сценарий в кинопостановку, тем реальней будет его замысел фильма.

Именно поэтому за-границей не только кинофабрики, но и многие кинозвезды имеют собственных сценаристов, которые знают их достоинства и недостатки и умеют создавать именно для них выигрышные роли и сюжетные ситуации.

Писать же сценарий „вообще“, не зная ни возможностей (технических, финансовых и пр.) кинопроизводства, ни будущего режиссера, ни главных исполнителей ролей, — это значит витать в области грез, фантазии и... иметь миллион разочарований при столкновении с действительностью. Понятно, что подобные „отвлеченные“ сценарии, попадая на производство, подвергаются самой безжалостной переделке и „увязке“ с постановочной манерой режиссера, с производственными возможностями кинофабрики и пр.

Все это побудило художественных работников всех фабрик и правления Совкино на объединенном совещании текущего года вынести весьма важное постановление о заготовке сценариев. В виду большого значения этого вопроса, мы позволяем себе привести здесь выписку соответствующих пунктов из единогласно принятой резолюции.

О заготовке сценарного материала.

„15. Совещание констатирует, что еще не изжит сценарный кризис и что наметившийся положительный поворот в сторону выдержанной идеологической фильмы рискует не дать должного эффекта; если и впредь сценарии будут строиться на повторяющихся штампах и схемах и будут лишены ярких сюжетных и фабульных красок.

16. В целях смягчения сценарного кризиса, совещание рекомендует:

а) Сгруппировать вокруг кинофабрик лучшие литературные силы, правильно их используя, как фабулистов;

б) каждой фабрике организовать группу квалифицированных специалистов-сценаристов для заготовки сценариев на определенных режиссеров;

в) приступить к подготовке сценарных сил на фабриках, укрепляя имеющиеся там сценарные мастерские и приспособляя их к нуждам производства;

г) обратить более серьезное внимание на самотек, с целью использования наиболее интересных сюжетов;

д) тематические планы предварительно согласовывать с режиссерскими коллективами, которые в дальнейшем должны быть вовлечены и в работу по оформлению сценариев;

е) по всему тематическому плану немедленно заказывать сценарии;

ж) уже сейчас обеспечить для каждого режиссера по возможности две темы, по которым приступить к разработке соответствующих сценариев".

Подчеркнутые нами положения определенно играют крупную роль в правильной заготовке сценарного материала, почему мы и обращаем на них самое серьезное внимание наших читателей.

Окончательно разработанный, раскадрованный и переписанный сценарий сдается в литотдел или в соответствующее отделение худсовета кинофабрики, которые и разбирают сценарий. Здесь он сначала передается на читку специалисту-консультанту (обычно из крупных сценаристов, теоретиков или режиссеров), который дает о сценарии свой письменный отзыв с подробным разбором его и указанием всех достоинств и недостатков рецензируемой вещи.

Оценка ведется по трем категориям: „совсем негоден“; „годен, но требует переделок“, или „вполне готов для сдачи на производство“.

Ясно, что сценарии первой группы бракуются фабрикой и дальнейшего движения не получают. Вторая группа (наиболее многочисленная) возвращается автору для переделок. Очень часто по указаниям производства автору сценария приходится переделывать свое произведение по нескольку раз. Иногда эти переделки бывают настолько существенными, что последний вариант сценария весьма мало напоминает свой первый образец.

Если автор не может или не умеет внести все исправления, на которых настаивает производство, фабрика иногда дает принятые сценарии для переделок другим сценаристам, что, конечно, нельзя считать особо целесообразным.

Когда сценарий признается удовлетворяющим все требования производства и представляющим для него определенную ценность, он рассматривается в литературно-художественном бюро или в литературно-художественном совете данного производства, которые и решают, принимать ли этот сценарий к постановке, или нет.

Нередко и эта инстанция требует от сценариста соответствующих изменений, добавлений или выкидок. Когда, наконец, сценарий принят производством, он посылается на разрешение к его постановке в высшую инстанцию, в киносекцию Главреперткома Нар-

компроса (ГРК) ¹⁾. Ни один сценарий не может быть начат съемкой раньше, чем он не разрешен к постановке Главреперткомом. Нарушение этого правила ведет за собой уголовную ответственность участников съемки и конфискацию заснятого материала киноотделом политконтроля ГПУ.

Главрепертком или реперткомы соответствующих республик являются высшим органом, разрешающим постановку того или иного сценария, причем здесь учитывается его ценность как идеологическая, так и художественная.

Безусловно запрещаются идеологически вредные (контрреволюционные, религиозные, мистические и т. п.) и бессодержательные (а потому и бесполезные для нашего зрителя) сценарии или такие, которые показывают порнографию или играют на других низменных инстинктах. Главрепертком принимает к рассмотрению темы, либретто и готовые сценарии только от кинопроизводственных организаций. От отдельных авторов сценарии Главреперткомом теперь не принимаются.

Поэтому все свои темы, либретто и сценарии каждый автор должен проводить только непосредственно через кинопроизводство, направляя их на соответствующие кинофабрики ²⁾.

¹⁾ Главрепертком Наркомпроса: Москва, Чистые пруды, д. 6. Наркомпрос, 3-й этаж, комн. 309. Зав. секцией С. И. Мельников.

²⁾ Даем адреса наших кинопроизводственных организаций. Межрабпомфильм: Москва, Ленинградское шоссе 2 д. № 44/2,

Постановления сценарного совещания. Для всестороннего обсуждения сценарного вопроса, который стал за последнее время „больным“ вопросом нашего кинопроизводства, в марте (25—27) текущего года в Москве было созвано первое Всероссийское сценарное совещание. Незадолго до него (11 января 1929 г.) ЦК ВКП(б) опубликовал свое постановление „О кадрах работников кино“, в котором § 3 намечает привильные пути организации сценарного дела. Вот он:

„В целях укрепления основных кадров советской кинематографии и обеспечения содействия киноорганизациям в их работе ЦК постановляет:

1. Предложить фракциям правлений киноорганизаций и фракциям литературных организаций пролетарских и крестьянских писателей укрепить кадры сценаристов путем:

а) Привлечения к постоянной работе по заготовке либретто и сценариев пролетарских и крестьянских писателей и установ-

зав. литотд. Брик. 1 фабрика Совкино: Москва, Житная ул., д. 27/29. Тел. худотдела—зам. 8-97. Правление Совкино: Москва, Мал. Гнездниковский пер., д. 7, зав. худотделом М. Г. Рафес (тел. 4-08-45), Ленинградская фабрика Совкино: Ленинград, ул. Красных Зорь, 10, зав. худсценбюро (тел. 2-43-21). Востоккино: Москва, Никольская, д. 1/3, зав. литотделом В. К. Туркин. ВУФКУ: Киев, бульвар Шевченко. Одесская фабрика ВУФКУ: Одесса, Пролетарский бульвар, д. 16/33, тел. 10-37. Госкинопромгрузии: Тифлис, Плехановский пр., д. 164. Арменкино: Эривань, ул. Терьян, 2. Азгоскино, г. Баку., ул. Свободы, д. 3. Сибкино: Новосибирск, дом Госучреждений. Узбекгоскино: Ташкент, ул. Абдуллы Тукаева, „Белый дом“ и т. д.

ления постоянной связи между этими организациями писателей и киноорганизациями;

б) укрепления и дальнейшего развития сценарных мастерских при кинофабриках с привлечением для работы в них выдвигающихся сценаристов.

2. Поручить АППО составить в месячный срок, по соглашению с литературными, художественными, кино и другими заинтересованными организациями, список, обеспечивающий активное участие лучших литературных и художественных сил в киноработе".

Первое Всероссийское сценарное совещание всесторонне обсудило современное состояние сценарного дела в нашей кинематографии и признало наличие кризиса:

„2. Объективные причины, приведшие к сценарному кризису, вытекают в основном из того, что находящийся у власти пролетариат не овладел еще в достаточной степени этой важной отраслью культуры. Кризис обостряется тем, что советская кинематография решительно перешла на новую, современную революционную тематику и не нашла еще путей для создания необходимого числа фильмов, которые были бы высокохудожественны и одновременно служили бы революционным задачам эпохи. Кадры сценаристов, вербуемые главным образом не из пролетарской среды, зачастую мало квалифицированы в художественном и политическом отношении. Литературные организации, вследствие ошибок самых киноорганизаций и недооценки значения кино, как орудия культурной революции, до сих пор не помогли кино в деле изжития сценарного кризиса. Рабочий класс и его партия, а равно и комсомол, не выдвинули еще из своей среды достаточного числа работников для организации художественной работы и, в частности — сценарного дела.

3... Результатом этого является невысокий уровень основной массы картин советского производства и значительный

процент совершенно негодных в художественном и идеологическом отношении картин. Поверхностная разработка темы, отсутствие драматургически правильно построенного сюжета, неумение дать живого человека в его органической связи с социальной средой, введение голых схем и штампов вместо характеров и лиц, неправильное отображение рабочего и еще менее — крестьянского быта, неучет массового зрителя и его интересов, отсутствие творческой изобразительности и обывательский подход к разрешению социальных проблем современности — все эти дефекты наших картин должны быть отнесены, в первую очередь, за счет невысокого качества сценарного материала" (разрядка везде наша Н. А.).

Далее, сценарное совещание, намечая правильную организацию сценарного дела, постановило (в выдержках):

"11. Автор киносценария должен быть работником кинематографии, хорошо усвоившим сущность и методы этой самостоятельной отрасли искусства. Советская кинематография должна держать курс на создание кадров способных к творческой работе сценаристов-профессионалов. Способный к самостоятельной работе режиссер может сам для себя написать сценарий, но последнее допустимо только в виде исключения, когда режиссер сам является автором темы и либретто по его картине.

12. ...Представляется поэтому крайне необходимым, чтобы организации пролетарских и крестьянских писателей укрепили у себя киносекции и чтобы они приняли, как таковые, самое активное участие в работе художественных советов киноорга-

низаций и фабрик, своим участием содействуя победам в кино здоровых и близких пролетариату художественно-политических тенденций.

15. В целях использования для кинокартин не только работ профессиональных авторов, но и так называемого „самотека“, поступающего в виде готовых сценариев или в качестве материала для них, а также в целях лучшей организации этого дела, кинопроизводство и кинообщественность должны обратить внимание и обеспечить серьезное отношение к самотеку и самотечным авторам (рабкорам, кинозрительскому активу и т. д.). Самотек следует рассматривать в первую очередь, как выдвижение тем и сырого материала со стороны широких слоев советской общест-венности. Производственным организациям необходимо тщательно анализировать материал самотека, максимально используя его в той или иной форме. Необходима также внимательная консультационная работа для авторов самотечных сценариев и выдвижение наиболее даровитых из них. Необходи-мо вести борьбу с графомановскими хаатур-ными уклонами самотечной сценарной работы“.

Из всех остальных постановлений совещания мы отметим здесь два наиболее интересные:

„Вовлекая писателей в кинодраматургию, надо объединить их со сценаристами и режиссерами для создания сценариев, столь разработанных, чтобы они пред-определяли будущие картины так же, как пьеса предопределяет спектакль. Если при-знается целесообразным введение писателя-сценариста в производственную группу, став-ящую картину, то не менее целесообразным является введение режиссера в процесс созда-ния сценария, который делается для этой постановки“.

„Основной базой, откуда должны постепенно выделяться новые кадры сценаристов и либреттистов, следует считать разного типа кинокружки и сценарные мастерские, организующиеся в системе ОДСК, АРРК, писательских организаций, профсоюзов и рабкоровских объединений. Эти кружки являются источником, откуда должны вербоваться учащиеся в киноучебные заведения вообще и, в частности, на сценарные отделения“.

Наконец, затрагивая бытовые вопросы, совещание постановило, что, во избежание халтуры, сценарист-профессионал должен давать в год не более 2—3 сценариев, при чем оплата его труда должна быть повышена. Сейчас на производстве обычно сценарные работы оплачиваются так: за тему платят рублей 50—75; за краткое либретто—75—100—150 руб., и за сценарий в среднем по 150 рублей за часть (на некоторых национальных производствах платят больше, доводя оплату сценария до 2—3.000 рублей). Сценарное совещание признало справедливым оплачивать труд высококвалифицированного сценариста-профессионала, исходя из его среднего месячного заработка в 360 руб., т.е. готовый литературный сценарий оплачивать в 2.000 рублей.

Мы надеемся, что проведение в жизнь постановлений первого Всероссийского сценарного совещания наладит у нас сценарное дело.

Основы авторского права на сценарии. Авторское право на сценарий той или иной кинокартины долгое время оставалось настолько неясным, что

из-за этого постоянно возникали всевозможные недоразумения.

И только с опубликованием последних законов об авторском праве, в этот вопрос внесена нужная ясность. По постановлению ВЦИК и Совнаркома от 8 октября 1928 г. „Об авторском праве“, 1 января 1929 года все взаимоотношения по авторскому договору регулируются этим новым законом и постановлением ВЦИК СССР и Совнаркома СССР от 16 мая 1928 г. „Об основах авторского права“. Приводим здесь основные статьи, касающиеся сценаристов. В законе „Об авторском праве“ от 8 октября 1928 г. есть следующие статьи:

„3. Авторское право на киноленты признается за выпускающим их в свет кинопроизводственным предприятием. За автором сценария сохраняется право на получение вознаграждения за публичную демонстрацию киноленты.

4. Ставки гонорара, причитающиеся автору в случаях, предусмотренных... 3 статьи..., устанавливаются Наркомпросом РСФСР и Наркомпросами автономных республик по принадлежности.

7. ... Срок авторского права на кинематографический сценарий исчисляется со дня первой публичной демонстрации изготовленной по такому сценарию киноленты... В случае же, если киносценарий был до того опубликован в печати, то появлением его в свет считается день опубликования в упомянутом порядке. Публичной демонстрацией киноленты не считается так называемый общественный просмотр киноленты, при условии невзимания платы со зрителей.

30. Отчуждение авторского права на постановку и публичное исполнение... кинематографического произведения допу-

скается не иначе, как по постановочному договору. Постановочным договором признается договор, в силу которого автор уступает право на публичное исполнение своего произведения, а постановщик (зрелищное предприятие) обязуется осуществить постановку (публичное исполнение его) в определенный срок.

Допускается заключение постановочного договора на произведение, еще не облеченные в объективную форму ко дню заключения договора.

37. В изъятие из правил ст. 30, приобретатель сценария, если противное не оговорено в договоре, не обязан поставить картину.

40. Если к постановке кинематографического произведения не будет приступлено в течение срока, определенного договором, каковой срок не может превышать двух лет со дня представления сценария, то договор по одностороннему заявлению автора расторгается, при чем автор имеет право на получение обусловленного единовременного вознаграждения, но не имеет права на пропектакльный сбор.

41. В случае предоставления автором драматического или иного литературного произведения кинопроизводственному предприятию права переделки его произведения в киносценарий, право использования такого литературного (драматического) произведения не может быть предоставлено предприятию больше, чем на 3-летний срок. При упомянутой переделке кинопроизводственное предприятие не вправе вносить такие отступления и изменения в фабуле используемого произведения, против которых будет заявлено автором возражение.

42. Автору киносценария, постановка которого уступлена кинопроизводственному предприятию, принадлежит право переделки его в другое кинематографическое произведение и право издания сценария лишь после выхода в свет соответствующей киноленты в предусмотренный договором срок*.

Из „Основ авторского права“ (постановление ВЦИК и Совнаркома СССР от 16 мая 1928 г.) сценаристов могут интересовать следующие статьи:

„5. Авторское право на произведение, составленное трудом двух или нескольких соавторов, принадлежит всем соавторам, независимо от того, образует ли такое коллективное произведение одно неразрывное целое, или состоит из частей, сохраняющих научное, литературное или художественное значение. Взаимоотношения соавторов в этом случае определяются их соглашениями. Каждый соавтор коллективного произведения сохраняет авторское право на свою часть произведения в том случае, если эта часть имеет самостоятельное значение и если не предусмотрено соглашением с другими соавторами.

8. Автору неизданного... кинематографического произведения принадлежит исключительное право на публичное исполнение его произведения.

9. Не считается нарушением авторского права:

б) Пользование чужим произведением для создания нового произведения, существенно от него отличающегося, с тем, однако, что переделка повествовательных произведений в драматические киносценарии и наоборот, а равно драматических произведений в киносценарии и наоборот, допускается лишь с согласия автора или его правопреемников.

Примечание 1. В исключительных случаях, когда согласие автора на переделку... не будет получено, разрешение на переделку может быть дано Наркомпросом республики, на территории которой предполагается выпустить в свет переделку.

11. Срок пользования авторским правом на... кинематографические сценарии и киноленты устанавливается в 10 лет.

18. Издатель и зрелищное предприятие не в праве по своему усмотрению вносить при жизни автора без его согласия какие-либо дополнения, сокращения и вообще изменения ни

в самое произведение, ни в заглавие его, ни в обозначение на нем имени автора".

В остальном взаимоотношения сценариста с производством регулируются постановлениями Наркомпроса и личной договоренностью.

Свои авторские права сценарист обычно отстаивает путем вступления в члены Московского о-ва драматических писателей и композиторов ¹⁾ (Модпик), в котором имеется специальная секция сценаристов или в Ленинградский Драмсоюз. Эти организации, имея густую сеть своих представителей во всех городах, собирают соответствующие авторские отчисления со сбора кинотеатров при показе картин, сделанных по сценариям их членов, участвуют при разборе всяких конфликтов, консультируют по вопросам авторского права, регистрируют у себя „темы“ работ своих членов и энергично отстаивают их права и интересы. Вступать в члены Модпика и Драмсоюза могут все сценаристы, у которых производством приобретены их работы, независимо от того, поставлены по ним картины, или же еще нет.

По ныне действующим законам (инструкция Наркомпроса от 24 января 1925 г. о порядке взимания авторского гонорара за киносценарии), в пользу авторов сценария взыскивается с кинотеатров 1% со сборов, которые имел театр при показе

¹⁾ Москва, Тверской бульв., д. 25, „Дом Герцена“.

картины. Этот процент делится на четыре части поровну, так что за тему автору ее выплачивается $\frac{1}{4}\%$ со сбора; автору либретто — $\frac{1}{4}\%$ со сбора; автору сценария (литературного) — $\frac{1}{4}\%$, и автору монтажных листов (фактически — режиссерского сценария) — тоже $\frac{1}{4}\%$. Таким образом наш закон признает авторами картины: автора темы, автора либретто, автора сценария и автора монтажа. Отчисления этих „четвертушек“ для хорошо прошедших картин представляют довольно значительные размеры, так что эти отчисления со сбора иногда превышают основной гонорар за оплату той или иной сценарной работы. Понятно, что здесь все зависит от интересности и художественной ценности уже готовой картины, сделанной по данному сценарию. Таким образом сценарист заинтересован и с экономической стороны в том, чтобы по его сценарию была сделана наиболее полноценная кинофильма.

ОСНОВЫ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ

В о п р о с.

О т в е т.

1. Кто ставляет сценарии на кинофабрики?

1. Только высококвалифицированные специалисты сценарного дела, но не тот „самотек“, который почти не дает ничего ценного, несмотря на свои грандиозные размеры (тысячи сценариев в год).

2. Чем это нужно объяснить?

2. Тем, что сценарное дело требует серьезного, вдумчивого подхода и глубоких знаний как законов киноискусства, так и требований кинопроизводства, чего, понятно, у авторов „со стороны“ нет и быть не может.

3. Каким же путем широкие массы кинолюбителей могут принести пользу сценарному делу наших кинофабрик?

3. Присылкой не сценариев, которых они не умеют писать, а коротеньких тем или кратких либретто, излагающих самую суть задуманной картины, из которых можно было бы судить об ее идеологической установке и о художественной форме осуществления.

Вопрос.

Ответ.

4. Кто может писать темы для кинокартин?

4. Всякий знающий жизнь, имеющий художественное чутье и знакомый с основами кино.

5. Что требуется от автора темы?

5. Чтобы намеченная им тема была новой, оригинальной (не подражанием уже бывшим картинам) и нужной нашему производству.

Для этого автор должен знать общую установку киноорганизаций в данное время (их тематические планы), быть зорким наблюдателем окружающей его среды и достаточно политически грамотным. Без этого ни найти, ни правильно разрешить в конкретных художественных образах нужной темы он не сможет.

6. Почему в советской кинематографии труднее найти нужную тему для кинокартины?

6. Потому, что она, в противовес буржуазной, чисто развлекательной кинематографии, предъявляет к своим картинам требование глубокого и идеологически выдержанного содержания, понятного и нужного

Вопрос.

Ответ.

7. Кто по принятым темам разрабатывает либретто?

широким массам рабочих и крестьян.

7. Обычно разработкой либретто занимаются молодые сценаристы, прикрепленные к соответствующим кинопроизводственным организациям. Более ответственные темы прорабатываются высококвалифицированными специалистами сценарного дела.

8. Что такое сценарные мастерские при кинофабриках и для чего они служат?

8. Сценарные мастерские при кинофабриках — это как бы сценарный фабзавуч. Членами мастерской являются начинающие сценаристы, обычно выделенные на эту работу соответствующими общественными организациями. Наиболее подходящим элементом являются пролетписатели, рабкоры, комсомольцы и т. п.

В сценарной мастерской они изучают кинодело вообще и сценарное, в частности, при чем наиболее способные члены ма-

Вопрос.

Ответ.

9. Что должен иметь в виду сценарист при разработке либретто в сценарий?

10. В качестве кого лучше всего используются писатели и другие литературные работники?

11. В чем нужно видеть залог успешной работы сценариста?

стерской постепенно срастаются с производством и вступают в него.

9. Производственные возможности той кинофабрики, для которой он пишет свой сценарий, художественное лицо и манеру работы того режиссера, для которого делается сценарий, и примерную наметку актеров на главные роли. Поэтому чаще всего хорошие сценаристы и являются штатными работниками той или иной кинофабрики.

10. В качестве фабулистов (т.-е. авторов темы или либретто).

11. В наибольшем сращении с кинопроизводством и, в конечном счете, с какой-нибудь определенной постановочной группой, т.-е. в создании постоянных художествен-

В о п р о с.

О т в е т.

12. Какие инстанции проходит сценарий?

ных коллективов (сценарист — режиссер — оператор — художник).

13. Кто разрешает постановку того или иного сценария?

12. Рецензирование, разбор в литотделе или худбюро фабрики, утверждение в худсовете и в правлении кинопроизводства и, наконец, получение разрешения от Главреперткома на его постановку.

14. Какие фильмы не разрешаются к постановке?

13. Главрепертком Наркомпроса.

15. Куда нужно посылать темы, либретто и сценарии?

14. Идеологически вредные (с контрреволюционным, религиозным, мистическим или порнографическим содержанием) и бессодержательные, а потому и бесполезные. Каждая советская фильма должна приносить определенную пользу.

15. Непосредственно на кинопроизводство. Главрепертком принимает к рассмотрению сценарии только от производствен-

В о п р о с.

О т в е т.

ных организаций, но не от отдельных лиц.

16. Какие существуют в настоящее время нормы оплаты труда сценариста?

16. За тему платят 50—75 р. За либретто 100—150 р. За сценарий—до 2.000р., в среднем — по 150—250 р. за часть (это для полнометражных художественных картин).

17. Какое дополнительное вознаграждение получают сценаристы за показ картины, поставленной по их сценариям?

17. Авторские отчисления со сборов кинотеатров, сделанных их картиной. Всего отчисляется в пользу авторов 1% со сбора. Он распределяется так: автору темы уплачивается 25% отчислений, автору либретто — 25%, автору сценария — 25% и автору монтажного листа — 25%.

18. Можно ли переделывать в сценарии литературные или драматические произведения?

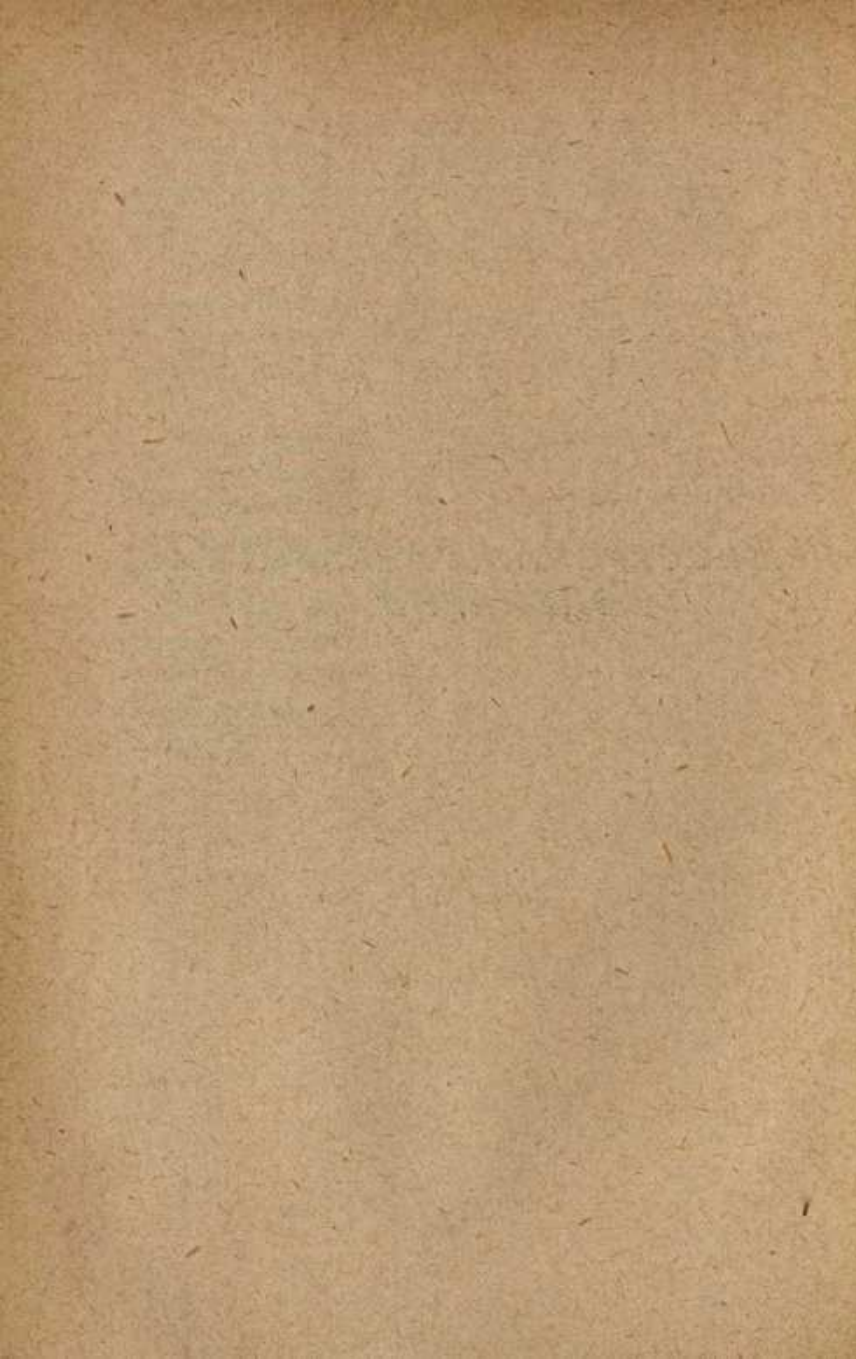
18. Да, можно, но только с разрешения автора этих произведений.

19. Обязано ли производство про-

19. Кинопроизводство может приобретенный у автора сценарий

Вопрос.	Ответ.
водить купленный им сценарий в постановку или нет?	рий и не ставить, но тогда через два года после получения сценария оно теряет на него все права.
20. На сколько лет сохраняются за автором сценария его авторские права?	20. На десять лет.
21. Какие организации являются защитниками авторских прав сценаристов?	21. Модпик и Драмсоюз.

РЕЖИССЕРСКАЯ РАЗРАБОТКА
СЦЕНАРИЯ



РЕЖИССЕРСКАЯ РАЗРАБОТКА СЦЕНАРИЯ И ПОДГОТОВКА ЕГО К СЪЕМКЕ

Автор „железного“ сценария — инженер-конструктор фильма. Нужные для производства темы выбраны худбюро и утверждены правлением кинопроизводственной организации, либретто по ним заказаны разным авторам; из представленных ими работ отобрано лучшее, которое и принято к постановке. Наконец, оно уже переработанно в литературный сценарий, который и получил соответствующие утверждения и на производстве (худбюро или худсовета и правления) и в Главреперткоме. Теперь его путь лежит на фабрику для составления точных чертежей будущей кинофильмы, которыми и является так называемый „железный“ сценарий, разработанный режиссером будущей постановки совместно со своими ближайшими помощниками (оператором, художником и, конечно, автором литературного сценария). Мы считаем единственно правильным разработку „железного“ сценария, т.-е. того сценария, по которому будет точно осуществляться постановка самим режиссером, при чем здесь он является как бы инженером-конструктором, тогда как в дальнейшем (при съемке и монтаже) он будет выполнять функции фабричного инженера, лишь строящего по готовым чертежам ту или иную вещь.

Сейчас взгляд на режиссера, как на инженера фильма, получил все права гражданства, а еще совсем недавно эту „ересь“ высмеивали многочисленные сторонники „чистого искусства кино“. В своей статье „К вопросу о построении сценария“, помещенной в журнале „АРК“ за 1925 г., мы писали:

„Кинокартина, как и каждое произведение техники (а всякая фильма есть, прежде всего, продукт фабричного изготовления), должна быть правильно рассчитана и сконструирована.

Эти сугубо производственно-инженерные термины не должны коробить сторонников „чистого искусства“. Постольку, поскольку каждая кинокартина является лишь движением отдельных кадров, отдельных фотографий, мы должны с сугубой тщательностью относиться к коэффициенту времени при построении общего плана (сценария) всей фильма. Если в динамике вообще элемент времени играет весьма важную роль, то не будет преувеличением сказать, что в кино (этом „первом из кинематических искусств“, по выражению Муссиака) каждая секунда должна быть на счету.

Уметь дать фильму с правильным временным соотношением отдельных частей, сцен и опорных пунктов, на которых различными способами (особо значительные кадры, сюжетная акцентировка, трюки и т. п., т.-е. все то, что составляет монтаж сюжета и монтаж фильмового материала, добавили бы мы теперь) мы останавливаем внимание зрителя, — это задача не только режиссера (постановщика), но и сценариста (будь то сценарист вообще, или режиссер-сценарист).

Мы имеем здесь в виду правильный производственный принцип, когда режиссер-постановщик является лишь фабричным инженером, следящим за точным и наиболее художественным (ведь кино — искусство!) выполнением всех деталей фильма, рабочими чертежами которой является

сценарий (конечно, „железный“ сценарий, а не литературный сценарий, который, выражаясь языком техники, является лишь „общей схемой“ будущего произведения).

Режиссеры, смотрящие на сценарий („железный“), лишь как на какую-то предварительную „наметку“, которая бесконечно видоизменяется в процессе производства съемок и с которой они считаются „постольку-поскольку“, конечно, являются не производственниками, а ни более ни менее как кустарями различного масштаба. Ведь ни одна другая фабрика не возьмется строить (а фильма именно строится по отдельным кускам) и собирать (в киномонтаже) какую-нибудь вещь или машину, не имея полного альбома рабочих чертежей и полной спецификации, являющихся результатом кропотливой работы по конструированию и точному расчету всех деталей.

В кино же почему-то принято смотреть на сценариста, всего лишь как на „человека с выдумкой“ (это справедливо лишь относительно „тематистов“ и „либреттистов“, т.е. авторов фавбулы), а не как на инженера-конструктора фильма, которым является автор „железного“ сценария. Мы же считаем, что он должен быть последним. Сценарист, разрабатывающий „железный“ сценарий, — это инженер-конструктор, а режиссер-постановщик — фабричный инженер, — вот как мы считаем правильным разграничить понятие и обязанности этих вечно враждующих создателей картины.

Только при таком разграничении обязанностей мы сможем избавиться от бесконечных киваний на товарища (сценарист обычно говорит: „Режиссер не выявил моего замысла“, а режиссер очень охотно в случае провала картины кивает на автора: „Что сделаешь из дохлого сценария?“) и... от плохих лент, которые так часто появляются у нас.

Нам очень приятно отметить, что некоторые организации и у нас (напр., ВУФКУ) уже стремятся ограничить власть режиссера-постановщика над сценарием и пытаются создать твердые постановочные планы картины.

Действительно, только имея полный альбом рабочих чертежей фильма — законченный „железный“ сценарий, можно приступить к съемке, заранее зная, что должно получиться в конечном итоге.

Конечно, готовое произведение может оказаться немного лучше или немного хуже ожидаемого, что зависит от индивидуальных способностей („талантливости“ или мы бы сказали: от „мастерства“) постановщика, артистов и декораций, понимая под ними и „натуру“ (в обычном производстве это зависит от качества материала), а также от квалификации остальных технических работников кинофабрики (оператор, художник, осветители, гримеры, лаборанты и т. п.), — но все же ниже определенных расчетных данных, предусмотренных сценарием, фильма получиться не может. Этот гарантированный минимум, являющийся результатом правильно рассчитанного и сконструированного полного, или „железного“ сценария, и является той страховкой производства от неудачи, без которой ни одна кинофабрика не имеет права дать ни одной копейки на постановку. Имевшие, к сожалению, у нас место печальные случаи, когда десятки тысяч из наших скудных средств „убухивались“ на никчемные постановки почти „без сценария“, в надежде, „что новый и талантливый режиссер, безусловно, восходящее светило!“, выручит и „как-нибудь“ создаст нечто „великое-вечное“, — должны нас научить многому.

Эксперименты, добавим мы теперь, подобные многосоттысячной и многолетней постановке „Старое и новое“ („Генеральной линии“), с „чем-то“ в роде сценария, конечно, недопустимы.

„Кино есть производство. Кустарщине и бесконечным опытам здесь места быть не должно. Опыты — в лабораторию. Производству — жесткий план, расчеты и рабочие чертежи“! Вполне понятно, что этот принцип накладывает особенно тяжелые обязанности на „конструкторов фильма“ — на сценари-

стов. Ставка только на „талант“, „изобретательность“ и т. п. эффекты должна быть изжита“.

Как видит читатель, наша статья от 1925 г. не устарела, и поэтому мы привели здесь такую большую выдержку. Разработка подлинного чертежа будущей картины, каковым должен являться „железный“ сценарий, должна поручаться лишь людям, знающим в совершенстве кинематографию вообще и данное производство со всеми его художественными и техническими возможностями—в частности. Ведь автор „железного“ сценария—это высококвалифицированный инженер-конструктор будущей фильмы.

Кто может браться за разработку „железного“ сценария? Выдвинутое нами положение об авторе „железного“ сценария, как об инженере-конструкторе фильмы, обязывает ко многому. Подобно тому, как и в других областях промышленности и техники инженеры-конструкторы не создаются „милостию божьею“, а подготавливаются в специальных вузах и на производстве, так и в нашей области, в кино, специальный вуз для подготовки высококвалифицированных сценаристов будет создан в текущем году (на переформируемом в киновуз Московском государственном техникуме кинематографии будет открыт сценарный факультет), а пока их подготовка ведется непосредственно на производстве. Инженер-конструктор фильмы должен в совершенстве знать все свойства того материала драматургии, из которого он будет

строить свое произведение (актерскую игру, художественную съемку и т. п.), методы его обработки (режиссуру, композицию, монтаж и т. п.) и условия эксплуатации (т.-е. показа фильма), — именно это и позволяет допускать к разработке „железного“ сценария только высококвалифицированных киноспециалистов, которыми в настоящее время являются почти исключительно режиссеры.

В сложных видах искусства, к которым относится и кинематография, над осуществлением замысла художника работает целый ряд художественно-творческих исполнителей, что еще больше сближает ее с фабричным производством, в котором общий замысел изобретателя (в кино — тема) проходит через разработку его конструкторами, дающими общие схемы устройства, осуществляющего идею изобретателя (в кино — либретто), затем через детальную проработку всех мелочей в конструкторском бюро фабрики („железный“ сценарий) к постройке по готовым чертежам (в кино — самая „постановка“) и к окончательной сборке (в кино — монтаж).

Выше мы уже указывали на тот путь, который лежит между замыслом художника и его осуществлением.

В кино первичный замысел сценариста, описанный в либретто или в литературном сценарии, имеет своей целью вызвать у непосредственного исполнителя его замыслов (у постановщика-режиссера и

его группы) соответствующие воображаемые образы, которые последний и постарается реализовать во время съемок и монтажа. Для того чтобы наиболее сблизить самый замысел с его осуществлением, желательно наиболее прочно и тесно увязать в самой работе изобретателя (сценариста-тематиста и либреттиста) с конструктором (автором „железного“ сценария) и постановщиком (режиссером).

На производстве эту увязку обычно осуществляют тем, что „железный“ сценарий разрабатывает только режиссер, который будет ставить данную картину. При разработке „железного“ сценария режиссер уже является „верховным главнокомандующим“ будущей фильма, и автор-сценарист здесь является лишь его сотоварищем, на ряду с оператором, художником и другими членами постановочного коллектива.

„Железный“ сценарий должен являться точным и детально разработанным альбомом рабочих чертежей будущей фильма и поэтому он должен строиться с учетом всех данных условий кинопроизводства, и не производства „вообще“, а именно того, которое будет его осуществлять, т. к. то, что и очень хорошо задумано и кинематографически правильно, но может быть поставлено только при наличии высокой американской или германской техники или выполнено только Эмилем Яннингсом или Мери Пикфорд и окажется непосильным для нашей фабрики, — очевидно, ей не нужно. Поэтому при раз-

работке подробного сценария автор должен слезть со своего крылатого коня фантазии и стать на прочную почву реальных постановочных возможностей того кинопроизводства, для которого он



Рис. 10. Лучший киноактер Эмиль Янинге (без грима).

пишет свою вещь, учитывая как все его положительные, так и отрицательные особенности.

Для того, чтобы не отрывать исполнения от замысла, на производстве обычно заранее начинают „соединять“ автора замысла (сценариста) с автором будущей постановки (с режиссером).

Эта „смычка“ осуществляется производственной организацией тем,

что еще при выборе либретто (а иногда еще и темы) на него намечается тот или иной режиссер и определяется примерная сумма постановочных расходов, конечно, по грубому подсчету, т.-е. будущая картина относится к какой-нибудь группе картин: дешевых (постановкой до 30.000 руб.), средних (ок. 50—

60 тысяч руб.) или „боевиков“ (тысяч на 100 или выше).

Режиссер, выбравший себе данную тему или либретто, принимает в их дальнейшей разработке самое деятельное участие, внося те или иные замечания и указания согласно с его пониманием трактовки темы, его манерой развертывания сюжета и его стиля постановок. В своей работе сценарист здесь должен учитывать не только реальные воз-



Рис. 11. Эмиль Яннингс в картине „Последний человек“ (у нас шла под названием „Человек и ливрея“).

можности производства, но и реальные особенности художественного творчества того режиссера, для которого он пишет свое либретто или литературный сценарий. Только в этом случае, когда они „увязываются“ с его замыслом, его манерой и характером твор-

чества, только тогда может быть достигнута правильная передача в кинокартине замысла сценариста.

Каждый сценарист кровно заинтересован в том, чтобы найти себе наиболее „близкого по духу“ режиссера, подобно тому, как и каждый режиссер стремится найти „своего“ сценариста. Эта совершенно правильная в искусстве тенденция объединения наиболее близких по своим художественным взглядам соработников начинает понемногу прививаться и в кинематографии. „Прикрепление“ сценаристов к „своим“ постоянным режиссерам, безусловно, полезная и нужная мера.

Итак режиссер начинает втягиваться в работу сценариста чуть ли не с момента первого зарождения в его голове основной темы. Когда сценарист, учитывая все пожелания и указания будущего режиссера его вещи, окончательно изложит свои замыслы на бумаге в виде „литературного сценария“ и последний получит все положенные ему утверждения в соответствующих инстанциях, наступает разработка „железного“ сценария. Здесь роли сценариста и режиссера меняются. Если в предыдущей работе режиссер являлся лишь консультантом у сценариста, то при разработке „железного“ сценария режиссер становится главным сценаристом, тогда как автор сценария превращается только в консультанта.

Подготовка „железного“ сценария. Прежде чем приступить к разработке „железного“ сценария, который должен явиться точным чертежом будущей кинокартины, режиссер должен внимательно изучить и проверить правильность драматургического построения сюжета в литературном сценарии (желательно к этой работе привлекать и автора). Для этого он строит ту схему разворачивания сюжета, о которой мы говорили в предыдущих главах. Затем он определяет опорные пункты каждой части, их характер, эмоциональную значимость их и т. п. Тщательно выправляя всякие „провалы“, удаляя все лишнее и перепланируя распределение отдельных эпизодов и сцен, режиссер должен исправить все сюжетные шероховатости и добиться плавного и правильного (чем ближе к концу, тем сильнее) распределения всего сюжетного материала. Эти исправления иногда требуют крупных изменений и добавлений и не могут делаться наспех.

Окончательно выправив сюжетную линию, режиссер должен обратиться к проверке распределения в фильме чисто зрительного материала. И здесь он должен стремиться к тому, чтобы наиболее эффектные (т.-е. эмоциональные) по внешности кадры (например, всякие пожары, взрывы, грандиозные массовки, наводнения, бури и т. п.) располагались ближе к концу картины, когда нужно добиться максимального напряжения. Оценка этих так же как и проверка общего узора

основных ролей, должна быть учтена сценаристом и режиссером при проверке общей схемы построения всей картины и при оценке степени напряженности каждой части в отдельности. В связи с общей структурой вещи, режиссер, изучая литературный сценарий, предварительно намечает и наиболее соответствующие им монтажные приемы, различные технические эффекты, трюки и т. п.

Закончив предварительное изучение и обработку литературного сценария, режиссер должен приступить к созданию „железного“ сценария. Для этого он должен прежде всего собрать нужные ему материалы и сведения. Основной закон для режиссера: „человек, организующий и показывающий жизнь, людей и природу, должен знать эту жизнь, этих людей и эту природу“. Поэтому режиссер до разработки „железного“ сценария должен изучить соответствующую эпоху, быт и нравы людей того времени и тех мест, которые выводятся в картине. Внимательное изучение по литературе, посещение музеев, беседы со специалистами-консультантами и с участниками тех или иных событий и т. п. — все это приносит режиссеру большую пользу для усвоения и понимания всего происходящего в картине. Еще лучше, когда режиссер до писания „железного“ сценария выезжает на места будущих съемок для изучения быта и характерных особенностей данной местности, производства и т. п. Только предварительное серьез-

ное изучение на месте того материала, из которого будет впоследствии делаться картина, позволит режиссеру сознательно строить каждый кадр при разработке „железного“ сценария.

Нам вспоминается печальный факт, когда в прошлом году один из режиссеров (О. Фрелих), никогда не бывавший на Кавказе и не знающий ни его природы, ни его сложных бытовых условий, в Москве „разработал“ один сценарий, а приехав на места съемок и убедившись, что „Кавказ совсем другой“, в панике начал снимать „что-то“ и „как-то“, больше выезжая на избитых „штампах“. В результате — постоянные переделки сценария в процессе работы, нарушение плана съемок, выходы из сметы (эта „постановочка“ стоила свыше ста тысяч рублей), обследования и соответствующий строгий выговор и правлению и режиссеру от РКИ.

Производственные организации не должны посылать киноэкспедиции без „железного“ сценария, который только тогда будет реальным, когда он строится режиссером на конкретном материале. Поэтому торопить режиссера с разработкой реального „железного“ сценария нельзя, так как внимательная и детальная его проработка сохранит в будущем при съемках много времени и средств и гарантирует производство от „халтуры“ и „неудачного эксперимента“.

Предварительная поездка режиссера-сценариста на места будущих съемок и достаточно длительное

и серьезное изучение им местного быта — обязательны для создания реального „железного“ сценария.

Закончив накопление и изучение всех нужных ему материалов, режиссер совместно со своими основными помощниками в будущей работе (консультантом, оператором, художником) приступает к разработке „железного“ сценария.

Здесь режиссер знакомит их со своей общей установкой и предполагаемым общим стилем всей постановки и затем детально обсуждает с ними кадр за кадром весь сценарий с самого начала до конца. Учитывая все характерные особенности данной картины (общий стиль, монтаж сюжета, преемственность кадров в техническом монтаже и т. п.), оператор, художник и др. консультанты вносят те или иные свои предложения и поправки, которые здесь же обсуждаются и принимаются или отвергаются режиссером. Фактически именно в этой разработке „железного“ сценария и выявляется истинное „лицо“ будущей кинокартины.

Оператор дает свою установку на будущую композицию каждого кадра (точки зрения аппарата, ракурсы, световая схема и пр.), характер его передачи (оптика, всевозможные сетки, линзы и т. п.), манеру освещения и т. п.

Художник не только принимает в этом обсуждении самое деятельное участие, но и представляет свои соображения относительно будущих „павильо-

нов“, костюмов, грима и т. п. Если ко времени разработки „железного“ сценария уже имеются и актеры на главные роли, то желательно к работе привлекать и их.

Полная разработка „железного“ сценария художественной полнометражной картины обычно занимает около 1—2 месяцев. Еще раз считаем необходимым напомнить, что никакой спешки с разработкой этих точных чертежей будущей картины быть не должно, так как это всегда отразится на качестве снимаемой фильмы.

Лучше сразу довести начатое дело до конца, чем потом на всевозможные исправления тратить много времени и денег без гарантий за успех.

Форма „железного“ сценария. Независимо от своего названия („железный“ сценарий иногда называется „стальным“, „монтажным“ или „рабочим“ сценарием), настоящий „железный“ сценарий должен содержать в себе следующие данные:

1. Монтажный номер кадра (при окончательной сборке фильмы монтажные куски подклеиваются в их последовательности, т.-е. кадры № 12, № 13, № 14, № 15 и т. д.).

2. Примерный (по возможности точный) метраж данного монтажного куска (кадра). Это указание метража необходимо не только для примерного подсчета общей длины каждой части и всей будущей фильмы, но и для определения общего ритма монтажа и характера внутрикадрового темпа

актерской игры и т. п. В известной зависимости от метража находится и композиция кадра и характер освещения, так как „кадр должен быть таким, чтобы за время его показа зритель успел увидеть в нем все то, что ему хочет показать в данном кадре режиссер, и ничего кроме“.

3. План, т.е. масштаб съемки.

4. Место действия и время действия. В этих данных содержатся нужные указания для художника и оператора. Иногда эта графа отсутствует, но тогда указания места и времени действия обязательно заносятся в другую графу—„Содержание кадра“ или „Действия в кадре“, а все указания технического порядка—в „Примечания“.

5. Действие в кадре, в котором подробно описывается кто, где, что и как делает. Фактически в эту графу должно уложиться все содержание литературного сценария, оформленного в кинематографическом монтаже.

6. Технические условия съемки (точка съемки, дополнительные линзы, сетки, монокли, диафрагмы, наплывы, фильтры и т. п.).

7. Примечания.

К сожалению, отсутствие твердо установленных форм, так же как и терминологии, сильно мешают стандартизации производственных видов „железного“ сценария. Для примера мы приводим форму „железного“ сценария, принятую на Ленинградской

фабрике Совкино (где он называется „рабочим“ сценарием) и на фабрике Межрабпомфильм в Москве (где он именуется „монтажным“ сценарием). Вот эти образцы (стр. 206—207).

Мы надеемся, что этих двух приводимых ниже форм „железного“ сценария будет достаточно для того, чтобы читатель понял, что именно и как нужно излагать в этом альбоме точных рабочих чертежей будущей кинокартины.

От „темы“ к „железному“ сценарию. Для того же, чтобы наглядно показать читателю самый характер „превращения“ содержания литературного сценария в „железный“ сценарий, ниже мы даем соответствующие отрывки самого начала картины „Победители ночи“ (режиссер С. Тимошенко, сценарий А. Пиотровского).

В краткой „теме“ имелась всего одна короткая строчка: „Героическая эпопея строительства гидро-электрической станции“. В литературном сценарии эта строчка была расшифрована так:

1. Снежная поверхность реки. Снег уже почернел, лед набухает, треснул.

2. У поворота реки — плотина, ледозащитная стенка и другие сооружения строящейся электростанции.

Надпись: „На северной реке растет гидро-электрическая станция „Электро“.

3. Водомерная будка. Двое рабочих наклонились над стрелкой, показывающей повы-

„РАБОЧИЙ“ СЦЕНАРИЙ КАРТИНЫ „ОРДЕР“

№ кадра	Метраж, точ- ка съёмки	План	Техн. особенности
1.	4. Снизу ка- мера на пол- метра от зе- мли.	Общий	Контражуром. Сни- мать „моноклем“ нем- ного ускоренно. Из круглой диафрагмы и т. д.

МОНТАЖНЫЙ СЦЕНАРИЙ КАРТИНЫ № 188

Место действия	№№ кад- ров	План	Ориентир. метраж
Изба Василия.	341	Общий.	2
„	342	Средний.	3
Вокзал.	343	Общий.	4
Вагон.	344	Средний.	2
Изба Василия.	345	Крупно.	2
„	346	Надпись.	1
Изба Василия.	347	Крупно.	2

НА ЖИЗНЬ“ ЛЕН. ФАБРИКИ СОВКИНО.

Содержание кадра	Окраска и выраж	Примечание
Горизонт. Снежное поле. Из-за горизонта восходит в утреннем тумане солнце. Идет караван верблюдов.	Без окрас и.	Снимать в 5 ч. утра (на рассвете).

КИНОФАБРИКИ МЕЖРАБПОМФИЛЬМ.

Действие	Примечание и техн. условия съемки
Василий за столом пишет письмо.	На столе лампа.
Василий пишет; оторвался, задумался, перечитывает написанное.	
Лиза садится в поезд.	В диафрагму.
Лиза смотрит из окна вагона.	Из диафрагмы в диафрагму.
Лицо Василия над письмом.	
Василий отослал письмо.	
Рука, пишущая адрес на конверте, и т. д.	

шение воды. Стрелка прыгает все выше и выше.

Надпись: „Вода прибывает!“ и т. д., причем во всей первой части, показывающей ледоход, имеется уже около 80 отдельных сцен.

Вот как описывает свою работу над этим сценарием режиссер картины С. Тимошенко.

„Задачей режиссера при работе над рабочим сценарием является передача кадрами тех положений, сцен и построений, которые изложены в виде общих эпизодов в литературном сценарии.

Беря в качестве примера приведенные выше три сцены литературного сценария, посмотрим, во что они преобразуются в рабочем сценарии.

Прежде всего, режиссер должен дать характеристику места (река, станция „Электро“), времени (весна перед ледоходом) и, наконец, атмосферу начала фильма (тревога в связи с прибытием воды, являющимся признаком близкого ледохода — крайне серьезного испытания для строительства).

Вот как идут кадры в рабочем сценарии:

1. Из диафрагмы. Голубая окраска. Первый план. Метраж—1 м.

Кусок бетонной стены. Волны бьются о стену, перекидываются через нее, над волнами пена и водяная пыль.

2. Голубая окраска. Третий план. Метраж—1½ м.

Часть ледозащитной стенки с бетонной стеной. Контражуром — бьющиеся волны. Небо в тучах, проглядывает луна.

3. Та же окраска. Четвертый (общий) план. Метраж—2 м.

Общий вид — плотина и ледозащитная стенка. Лед навис над плотиной, готовый ринуться вниз.

Титр: „Весна. Северная река. Гидро-электрическая станция „Электро“. ¹⁾

4. Та же окраска. Четвертый план. Метраж—1½ м. Темный массив силовой станции на фоне бегущих туч.

5. Та же окраска. Третий план. Метраж—1 м. Южный фасад станции. Фонари.

Титр: „Ночь. Ждут ледохода“. ¹⁾

6. Та же окраска. Второй план. Метраж—1 м. У перил южного фасада над аванкамерой — силуэты дежурных красноармейцев охраны.

7. Голубая окраска. Второй план. Метраж—1½ м.

Южный фасад. Пожарная будка. Вышли торопливо двое пожарных.

8. Голубая окраска. Первый план. Метраж—1 м.

¹⁾ Эти фразы в надписях мы считаем лишними, так как они как бы повторяют содержание уже показанных зрителю кадров и напоминают юмористическую подпись под картиной: „Се лев, а не собака“.

Н. А.

Шкала. Уровень воды 16 м. Вода бьется у шкалы.

9. Голубая окраска. Крупно. Метраж— $\frac{3}{4}$ м. Шкала. Крупно „16“.

10. Голубая окраска. Третий план. Метраж— $1\frac{1}{2}$ м. Снимать снизу.

Дежурная вышка. Двое рабочих всматриваются вниз, на плотину.

11. Голубая окраска. Второй план. Метраж—1 м. Снимать снизу.

Дежурная вышка. Двое рабочих—крупнее.

12. Голубая окраска. Третий план. Метраж— $1\frac{1}{2}$ м. Снимать сверху.

Плотина. Лед остановился на плотине. Изпод льда пробивается и падает с плотины в нижний бьеф вода.

Титр: „Лед у плотины вот-вот ринется вниз“.

13. Голубая окраска. Второй план. Метраж—1 метр. Снимать сверху.

У основания плотины кипит и пенится падающая сверху вода.

14. Голубая окраска. Второй план. Метраж— $\frac{3}{4}$ м. Снимать снизу.

Дежурная вышка. Рабочие перевели глаза на шкалу.

15. Голубая окраска. Первый план. Метраж— $\frac{3}{4}$ м.

Шкала. Волнение воды. Уровень воды 17 и так далее.

Все эти 15 кадров передают три первые сцены литературного сценария. Вместо одной первой сцены литературного сценария сделаны два динамические кадры — бьющиеся волны о стенку стройки. Это сильнее для начала и, кроме того, дает известное вступление: вода — стихия — обрушивается на строительство.

Кадры 3, 4 и 5 вместе с первой надписью передают вторую сцену.

Третья сцена литературного сценария переводится на язык рабочего сценария кадрами: 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 и 15 и двумя надписями между кадрами 5 и 6 и 12 и 13.

Путем показа повышения уровня воды (9 и 15 кадры), путем введения зрителя в атмосферу напряженности (6, 7, 10, 11 и 14 кадры), вводом дежурных красноармейцев, готовящихся на случай пожара (возможность короткого замыкания), пожарных и дежурных рабочих, отмечающих прибытие воды, путем обрисовки положения — лед навис над плотиной (12 и 13 кадры), — всем этим дается атмосфера тревожной ночи, ожидания ледохода. Прибор со стрелкой, показывающий уровень воды, заменен простой шкалой, о которую бьется прибывающая вода, так как это проще зрительно передает повышение воды.

Короткие куски вышеприведенного отрывка из рабочего сценария показывают напряженность тревожной ночи. Рабочий сценарий первой части раз-

бит на 220 кадров. Такова разница между литературным и рабочим сценарием“.

Вполне понятно, что приведенную выше разработку рабочего сценария нужно понимать, лишь как примерную, но не образцовую. Те же задания можно выполнить и большим количеством других схем. Например: показ места действия, времени и обстановки можно дать кадрами электростанции и самого ледохода, хаоса плывущих и громоздящихся друг на друга льдин, увязанными с соответствующими крупными кадрами озабоченных строителей и короткой надписью: „Ждут“. Вместо первого титра можно просто показать вывеску на здании электростанции или что-нибудь в этом роде. Приближение опасности можно опять-таки показать на крупных планах лиц работников и на их игре. Для усиления впечатления не мешает здесь снова показать мчащиеся льдины, сокрушающие все на своем пути, или даже показать опасения строителей (прорыв плотины и разрушительную работу ледохода). Вариантов при разработке может быть найдено большое количество. Задача режиссера, разрабатывающего „железный“ сценарий, состоит в том, чтобы выбрать из них наиболее экономный и сильный по своей эмоциональной зарядке вариант.

В порядке практики мы предлагаем читателю постараться самостоятельно придумать и изложить на бумаге еще другие варианты разработки тех же трех сцен литературного сценария в режиссерский,

после чего их следует сравнить с приведенным образцом и отыскать в них допущенные ошибки, провалы и т. п.

Несколько практических замечаний. В литературном сценарии обычно не рекомендуется давать технические указания (всевозможные наплывы, диа-

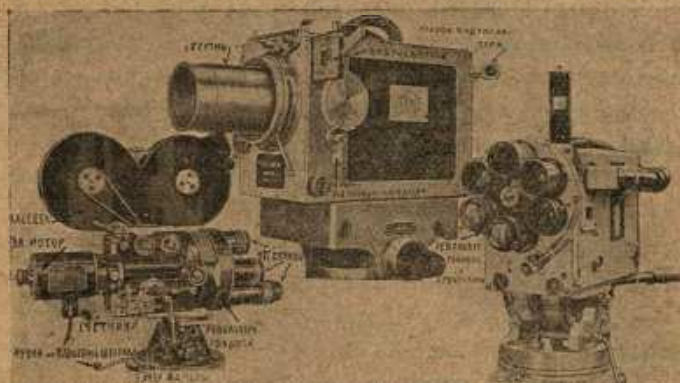


Рис. 12. Лучшие современные киносъёмочные камеры: „Бау-Хауэлл“ (слева), „Дебри-Парво-Эль“ (в центре) и „Эклер-Мэри“ (справа), приспособленные для осуществления любых техниче-ских заданий.

фрагмы и т. п.), т. к. чаще всего сценарист не умеет их приводить к месту.

При разработке „железного“ сценария они обя-зательно должны быть точно обозначены. Так как все технические приемы сейчас имеют строго опре-деленное смысловое значение, то мы считаем

нелишним дать их определение (о самой их технике см. том II нашего „Курса“, стр. 146—159).

Наплывом называется такая съемка, когда одна сцена переходит в другую, при чем изображение первой сцены постепенно „тает“, исчезает, а второй, наоборот, постепенно вырисовывается все явственнее и явственнее.

Наплыв делается оператором (с помощью особого приспособления в камере, так называемого „автоматического наплыва“, или с помощью диафрагмы объектива) во время съемки и поэтому о нем должно быть сделано указание в сценарии.

Логически наплыв будет оправдан тогда, когда он применяется или для связи целого и его деталей, или для выявления отдельных восприятий, следующих друг за другом, либо для воспоминаний и т. п.

„Из затемнения“ или „в затемнение“ называется такая съемка, когда сначала на экране идут черные кадры, а затем из темноты постепенно появляется нужное нам изображение, или же его конец постепенно переходит в темноту. Это, так сказать, „наплыв на темноту“. При съемках применяется для того, чтобы дать временной промежуток между двумя кадрами или для начала или окончания данной сцены или части. Пример: *X* выходит из дверей,—затемнение; следующий кадр „из затемнения“: показывает этого же *X* совсем в дру-

гом месте. Здесь затемнение вполне уместно, так как на кинематографическом языке оно рассказало зрителю, что между выходом *X* из дверей и его появлением в другом месте прошло достаточно времени.

Не следует путать с затемнением так называемые „диафрагмы“.

„В диафрагму“ или „из диафрагмы“ обозначает, что в конце данной сцены, начиная с краев, появится темный круг, который будет все больше и больше закрываться так, что он покроет все изображение. Применяются они или для концентрирования внимания на основном (если они открываются или закрываются не сразу и не до конца), либо для оживления неподвижного кадра. Диафрагмой же убирают из кадра все лишнее, мешающее зрителю схватить основное.

Диафрагмы бывают либо круглые (так называемые „ирисовые“), которые во время закрытия или открытия сохраняют форму круга, либо шторные, которые закрывают кадр прямыми шторками, либо с боков, либо сверху или снизу. Шторки могут закрывать кадр как одновременно с двух сторон сразу, так и с какой-нибудь одной стороны.

При помощи особых кашеток, вставляемых в шторки диафрагмы, можно получить закрывание кадра, все время сохраняя форму ромба, прямоугольника и т. п.

„Кашеткой“ или „каше“ называется металлическая пластинка, которая вставляется в экспозиционное

окошко съемочного аппарата. В ней делаются вырезы нужной формы (например, в виде дверной скважины, бинокля, овала и т. п.) и она служит для затемнения остальных частей кадра и для пояснения, откуда видно то, что показывают.

При помощи особых кашеток мы можем закрывать то одну часть кадра, то другую, так что, постепенно засняв на разные части кадра разные сцены, мы можем получить так называемый комбинированный кадр или многократную съемку (пример: кадры из картин киноков — школы Д. Вертова, снимающих картины, в которых не участвуют артисты — „Одиннадцатый“, „Шестая часть мира“). Наконец, иногда применяется и так называемая двойная экспозиция, когда на один и тот же кадр снимаются два изображения так, что одно как бы просвечивает сквозь второе. (Применяется для всякого рода „воспоминаний“, „видений“ и т. п.)

Наконец, за последнее время за-границей да и у нас стали применяться методы художественной фотографии, когда некоторые сюжеты снимаются не резко.

Бесчисленные женские головки, в особенности в американских и в новейших французских картинах, отличаются своей мягкой фотографией. Ясно, что в зависимости от содержания снимаемой сцены и от ее „настроения“, нужно применять те или иные

технические приемы. Резкая, четкая и „сухая“ протокольная фотография нужна для передачи сухих, резких и неприятных натур и сцен, а мягкая — для передачи лирических сцен, нежных объектов и т. п.

Такие слегка расплывчатые снимки (так называемые „флю“) достигаются при помощи съемки через специальные газовые сетки или через особые добавочные линзы и диски, надеваемые на объектив. Для этого же служат и простейшие однолинзовые объективы, которые называются „моноклем“, почему часто и такие снимки называются „моноклем“.

Однако, все эти технические особенности съемки должны быть предусмотрены в „железном“ сценарии, по которому ведется самая съемка, и начинающий сценарист ни в коем случае не должен прибегать ко всем этим техническим обозначениям.

Считаем нелишним здесь еще раз обратить внимание сценариста на то крупное значение, которое имеет перемена масштабов изображения (планов).

„Чисто технические средства фотографии были осознаны, как средства членораздельности киноречи. Общй план сохранился, только как ориентирующий элемент кинофразы, как своего рода „обстоятельство места или времени“—по старинной грамматической терминологии. Акцентные члены фразы создаются первым и крупным планами, являющимися своего рода подлежащими и сказуемыми кинофразы. Движение планов (от общего плана к первому и затем к крупному или в ином порядке), в центре кото-

рого, в качестве основного стилистического акцента, стоит крупный план, — таков основной закон построения кинофразы, отступления от которого, конечно, возможны так же, как во всяком искусстве от всякого „закона“ ...

... Совершенно реальна для кинозрителя разница между длинной и короткой кинофразой. Монтаж кинофразы можно растягивать и сокращать. В некоторых случаях общий план может иметь важное значение — его затягивание дает впечатление длинной, медленно развивающейся фразы; в других случаях, наоборот, фраза составляется из быстро сменяющихся первых и крупных планов, что производит впечатление отрывистости, лаконичности. Кроме того, существенное различие в стилистическом построении кинофразы зависит от того, каков ход ее планов: от деталей, показанных крупным планом, к панораме, или наоборот ... Монтаж первой фразы строится по принципу загадки. Другой тип кинофразы, прогрессивный, ведет от общего плана к деталям, так что зритель как бы сам постепенно приближается к картине и с каждым кадром все больше и больше ориентируется в происходящих на экране событиях. Можно сказать еще, что первый тип кинофразы ближе к описательному роду, тогда как второй — к повествовательному“ (Б. Эйхенбаум. „Проблемы киностилистики“).

В заключение напомним еще раз, что „железный“ сценарий является и схемой будущего монтажа

и что чем точнее и лучше разработан сам сценарий и проведена по нему съемка, тем меньше он будет отличаться от заключительного монтажного листа готовой фильмы.

В идеале — „железный“ сценарий должен явиться и „монтажным листом“.

Подготовка сценария к съемке. Окончательно разработанный „железный“ сценарий представляет собою полное последовательное описание всех монтажных кусков в порядке их будущей склейки в будущей фильме. Именно такой сценарий нужен режиссеру, оператору и художнику для правильной проработки каждого из снимаемых кадров. Но для других, чисто технических исполнителей, подобный порядок распределения материалов в „железном“ сценарии не совсем удобен для работы, и поэтому создается еще один сценарий, который называется „рабочим“ сценарием. Он представляет собой перегруппировку всего материала „железного“ сценария не в порядке монтажа, а по отдельным местам съемки. Для этого перепечатанный на одной стороне листа бумаги „железный“ сценарий разрезывается на соответствующие куски; все куски, которые должны быть засняты на одном и том же месте или в одних и тех же декорациях, отбираются и наклеиваются на отдельный лист „рабочего“ сценария (обычно из плотной бумаги, или картона).

Форма „рабочего“ сценария на производстве принята следующая:

„Рабочий“ сценарий картины...

Лист №...

Название декорации или места съемок...

Действующие лица...

№№ кадров по „желез.“ сцен.	Плав съемки	Ориент. метраж кадра	Дей- ствие	Примечания и технич. условия съемки	Примечания и отметки режиссера

Последнюю графу рекомендуется делать шириной в 1/3 страницы, чтобы в ней помрежиссера и режиссер смогли уместить все свои замечания как предварительные перед съемкой, так и касающиеся выполнения их после съемки.

Подобные листы заготавливаются абсолютно на каждое место съемки, независимо от того количества сцен, которое будет там снято.

Собрание этих листов и называется „рабочим“ сценарием, ибо фактически съемка будет вестись по нему. Читатель уже знает из предыдущего, что съемка ведется не в последовательности монтажа, а по местам съемок. Поэтому „рабочий“ сценарий и необходим для работы. Кроме того, этот сценарий позволяет по нему составить всевозможные так называемые „постановочно-монтажные ведомости“ и сметы.

По „рабочему“ сценарию делаются выписки всего необходимого для данной съемки, т.-е. актеров (начиная от исполнителей главных ролей до последнего статиста), бутафории, костюмов, грима, реквизита и т. п., при чем требуется в ведомости указать точно, что имеется на кинофабрике и что должно быть добыто со стороны. Для наглядности приводим здесь образец такой ведомости.

КИНОФАБРИКА...

Картина № 18.

Монтажно-техническая ведомость.

№№ пп.	№ листа „раб.“ сцен.	№ проекта декор.	Название декор. или места натурной съемки	Адрес места	Колич. дней			Площ. павильона в %	Транспорт	Метраж
					Съемки	Постр.	Смонтир.			
1	12	1	Комната линзы	На фабрике	2	11/2	1	20	—	242

Освещение, ампераж, эффекты	Технические приспособления	№№ кадров в данной съемке
См. световую схему. блэмп верхнего света. 5 агрегатов с открытой дугой. 4 ауфгеллера „пятисотки“.	Практикабль, высотой в 1 м.	117, 118, 119, 142—164, 217, 525 и т. д.

Освещение, ампераж, эффекты	Технические приспособления	№№ кадров в данной съемке
Роли, эпизоды, маскировки.	Главные роли: Лиза — артистка Незнамова. Василий — артист Знакомов. Его отец — артист Банов.	Приятель — артист Таков (эпизод). Комсомольцев — 8. Работниц — 5.
Костюмы.	Лизе: домашний (темное ситцевое платье, косынка, слесанцы). Василию: картуз, белую рубаху, пояс ленточкой. Черные шаровары. Отцу: поддевку и т. д.	Приятелю... Комсомольцам... Работницам...
Реквизит.	Одеяло, подушки и накидка на них. Пестрая скатерть на стол. Несколько старых платьев. Занавески на окна из пестрого ситца. Старые туфли — 1 пара. Графин — 1. Вазочек — 3 и т. д.	
Гриммы и парики.	Василию — небольшие усики. Отцу — седая борода и усы. Парик — „ежиком“.	Приятелю — русский парик, борода „лопатой“ и усы.
Мебель.	Кровать железная. Стол простой. Три стула (один из них поломанный). Табуретка. Комод. Простой шкаф.	

Пом. режиссера...

Уполномоч. дирекц. фабрики...

Пользуясь „рабочим“ сценарием и „монтажно-техническими ведомостями“, составляется календарный план будущих съемок и предварительная подробная смета. Вопросы составления сметы настолько сложны и требуют наличия специальных знаний, что мы умышленно не будем здесь говорить о них. После утверждения календарного плана и сметы правлением производственной организации, постановочная группа приступает к осуществлению намеченных работ по постановке и съемке данной фильмы.

Таким образом мы видим, что путь от первоначального замысла сценариста (от его темы) не только до его полного осуществления (до готовой фильмы), но даже до начала подготовки съемок сложен и долг.



Рис. 13. Настоящий трюк.
(И. Ильинский прыгает с идущего поезда на переплет моста.)

ЗАПОМНИМ ОСНОВНОЕ

В о п р о с.

О т в е т.

1. Что называется „железным“ сценарием?

1. „Железным“ („стальным“ или „режиссерским“) сценарием называется детальное описание всех кадров будущей фильма, расположенных в определенном монтажном порядке. Таким образом „железный“ сценарий является по возможности точным чертежом будущей фильма, по которому ведется вся постановка и монтаж той или иной кинокартины.

2. С кем можно сравнить автора „железного“ сценария на других производствах?

2. С инженером-конструктором, который окончательно вырабатывает конкретные схемы и формы будущего произведения.

3. Кто обычно разрабатывает „железный“ сценарий кинокартины и почему?

3. Режиссер будущей постановки, так как именно он является наиболее универсальным и высококвалифицированным киноспециалистом. Кроме того, при этом достигается наиболее тесная увязка замысла (изложенного в сценарии) с его ис-

В о п р о с.

О т в е т.

4. Какому режиссеру может быть поручена разработка „железного“ сценария и постановка по нему той или иной фильмы?

5. Что требуется от режиссера до разработки „железного“ сценария?

полнением (сама съемка и монтаж). В разработке „железного“ сценария вместе с режиссером принимают участие и сценарист, и оператор, и художник, но здесь все они уже обязаны подчиняться единой воле режиссера.

4. Только тому, который по своим качествам, художественным взглядам и вкусам, приемам мастерства и т. п. ближе всего „увязывается“ с содержанием будущей картины, ибо форма произведения должна находиться в зависимости от его содержания и составлять с ним одно целое.

5. Прежде чем приступить к детальной разработке „железного“ сценария, режиссер обязан внимательно и всесторонне изучить и проверить материал литературного сценария (проверить схему разворачивания сюжета, правильность драматургического построения, компози-

В о п р о с.

О т в е т.

цию отдельных частей и эпизодов, отдельные роли, ударные моменты и т. п.) и глубоко ознакомиться с соответствующим бытом, людьми и местом будущих постановок. „Железный“ сценарий должен строиться на проверенном и отобранном конкретном материале, почему режиссер и имеет право работать только над тем, что он знает.

6. Какие данные должен содержать в себе каждый кадр „железного“ сценария?

6. В „железном“ сценарии для каждого кадра указываются:

1) Его монтажный номер (т.-е. место в монтажной последовательности кадров);

2) примерная длина куска— в метрах;

3) масштаб изображения в кадре (план);

4) место действия и время;

5) подробное описание происходящего в кадре действия, с точным указанием—кто, где, что и как делает;

В о п р о с.

О т в е т.

7. Что должен помнить сценарист и режиссер о применении тех или иных технических приемов и трюков?

8. Когда будет оправдано применение наплыва?

6) технические условия съемки (ракурсы, сетки, монокли, линзы, диафрагмы, наплывы, затемнения и т. п.);

7) примечания.

7. Каждый особый технический прием должен быть оправдан логически и тесно увязан с внутренним содержанием показываемого куска. „Техника ради техники“ — несерьезное и ненужное „киноштуркство“!

8. Наплыв (постепенный переход одной сцены в другую через постепенное исчезновение первой и одновременное появление второй) применяется или для связи целого с его деталями, или для выявления отдельных восприятий, следуемых друг за другом, либо для воспоминаний, или же для увязки действующего лица с тем, что он видит, слышит или думает и т. д.

Вопрос.

Ответ.

9. Для чего применяются затемнения?

9. Постепенное исчезновение изображения или его появление из темноты („в затемнение“ или „из затемнения“) служат или для окончания какой-нибудь отдельной сцены или части, или же для плавного начала их. Небольшие куски, соединенные между собой соседними затемнениями, показывают или короткие куски отрывочных воспоминаний, или же дают зрителю понять, что между этими кадрами прошел определенный промежуток времени.

10. Когда применяют диафрагму?

10. Наружная диафрагма позволяет закрыть в кадре все лишнее и тем самым сконцентрировать внимание зрителя на тех предметах, которые видны сквозь отверстие диафрагмы. Иногда она применяется для оживления неподвижных кадров или служит особым приемом для увязки соседних кадров, различных по содержанию (один

В о п р о с.

О т в е т.

кадр кончается „в диафрагму“, а другой начинается „из диафрагмы“). Иногда диафрагма служит концовкой сцены или части. Чаще всего сейчас вместо диафрагмы применяются затемнения.

11. Для чего служат съемки в каше?

11. Форма каше (обычно: бинокль, замочная скважина и т. п.) служит для пояснения — откуда видно то, что показывают на экране. Каше применяется крайне редко.

12. Что нужно помнить о мягких, расплывчатых („флю“, „монокль“) съемках?

12. Применение подобных съемок должно быть оправдано или характером снимаемого объекта, или общим стилем всей постановки, или же состоянием воспринимающего субъекта.

13. Что такое „рабочий“ сценарий и чем он отличается от „железного“?

13. „Рабочий“ сценарий составляется целиком из материалов „железного“, но отличается от последнего тем, что в нем все кадры расположены не в монтажной последовательности, а по отдельным местам

В о п р о с .

О т в е т .

съемки. Все съемки, которые должны быть проведены на одном и том же месте или в одних и тех же декорациях, наклеиваются на один лист „рабочего“ сценария.

14. По какому сценарию ведется съемка?

14. Технические исполнители на съемках имеют „рабочий“ сценарий, т. к. по нему удобнее вести подготовку к работе. Но режиссер, оператор и художник обязательно должны иметь „железный“ сценарий, так как и во время съемок они должны каждый кадр расценивать с точки зрения будущего монтажа картины, который заложен в „железном“ сценарии.

15. Что составляется по „рабочему“ сценарию?

15. Монтажно - технические ведомости, в которых точно выписывается все необходимое для производства съемок тех или иных сцен, начиная от артистов, их костюмов, грима, париков и т. п. и кончая мебелью, реквизитом и бутафорией для об-

В о п р о с.

О т в е т.

становки того или иного павильона.

16. По каким данным составляется смета?

16. Предварительная смета составляется на основании данных монтажно-технических ведомостей будущей постановки. Чем более внимательно и точно проработаны постановочные планы, тем правильнее будет и смета.

17. Для чего еще служат монтажно-технические ведомости?

17. Для составления календарного плана (расписания) будущих работ по постановке данной картины, который вместе со сметой должен быть утвержден соответствующим правлением кинопроизводственной организации.

18. Когда можно приступить к постановке сценария?

18. Только после окончания всех предварительных работ по составлению „железного“ сценария, переделки его в „рабочий“ сценарий, с соответствующими монтажно-техническими ведомостями, сметами, календарным планом и т. п.

В о п р о с.

О т в е т.

Чем лучше проведены подготовительные работы, тем легче и быстрее будет проходить самая постановка.

19. Сколько времени отнимает разработка „железного“ сценария и подготовка его к постановке?

19. Полтора — два месяца при самой напряженной работе. Торопить с этой работой режиссера не следует, так как от ее качества в большой степени зависит и успех будущей постановки.

А К Т Е Р Ы И И Х И Г Р А

КИНОАКТЕР И ЕГО ИГРА

Появление киноактера. На заре своей юности кинематограф еще не знал актеров. Все те невольные „актеры“, которые случайно попадали на съемку перед объективом кинокамеры, конечно, ни в какой мере не могут быть названы настоящими киноартистами. Они были всего лишь теми „движущимися манекенами“, которые передвигались в „полезном поле съемки“ объектива с тем, чтобы впоследствии на экране дать впечатление этого удивительного „движения плоских фигур на стене“.

Вместо первобытного восхищения перед тем, что на экране что-то движется, появился интерес к тому, что именно показывается в этих мелькающих картинах. Тогда находчивые кинопредприниматели стали снимать короткие театральные сценки (обычно комические, с бесконечными погонями, битьем посуды, обливанием известкой, обмазыванием лица кремом пирожных и т. п.), которые перед аппаратом разыгрывали плохенькие театральные или цирковые артисты.

Что из этого получалось — сейчас говорить не приходится. Для тогдашних зрителей, повидимому, этого было достаточно, ибо эти наивные и смешные, на наш взгляд, „театральные“ фильмы вызывали у публики соответствующие глубокие переживания

и даже слезы. А теперь, когда на „вечерах старой фильмы“ мы показываем эти же „мировые драмы“, то они у публики всегда вызывают лишь дружный смех.

В чем же здесь дело? Почему игра первых киноактеров, которая раньше так трогала зрителей, теперь вызывает только смех? Ведь пленка точно сохранила их экранные образы и они ведут себя на белом полотне абсолютно так же, как и лет 10—15 тому назад.

Почему, наконец, театральные постановки, имеющие значительно более солидную давность, попрежнему продолжают воздействовать на своих зрителей даже в тех случаях, когда актеры, исполняющие основные роли, и продолжают вести их „по старинке“?

Над этими вопросами следует призадуматься, так как они наглядно выявят нам тот перелом, который десяток лет тому назад произошел в развитии кинематографии. Дело в том, что если раньше кино ограничивалось простой засъемкой обычного театрального действия, проводимого театральными актерами по всем правилам игры перед рампой, то за последнее время появилось искусство кинематографии, совершенно отличное от театра, создавшее и своего полноценного киноактера. В первой главе этой книги мы уже подробно выяснили особенности нового искусства кино и провели резкую грань между ним и смежными видами искусства — театра и др.

Актёр кино и актёр театра. Сейчас, разбирая вопрос о киноактёре, мы считаем необходимым в первую очередь подробно выяснить ту принципиальную разницу между игрой театрального актёра и работой киноартиста, которая существует в настоящее время.

Прежде всего—обратим внимание на самую основу различия их работы, т.е. на те основные выразительные средства, при помощи которых они воздействуют на зрителей и вызывают у них те или иные переживания и настроения (эмоции), без которых не существует никакого искусства.

Театральный актёр достигает воздействия на зрителей словом и жестом. Всем известно, какую колоссальную силу воздействия имеет художественное слово, его смысловое значение и те интонации голоса, которыми его произносит актёр на сцене. В театре слово является главным орудием актёра для воздействия на публику. Этому слову сопутствует соответствующая маска и жест. Но и без них театральный актёр одним только словом может вызывать у зрителей нужные ему эмоции (напр., так называемый „голос за сценой“, крик или таинственный шопот на темной сцене, где ничего не видно и т. п.).

Совсем другое в кинематографии. Здесь реального актёра на экране нет; вместо живого человека—лишь его экранный образ. „Фильм создает совсем особый мир. Мир звучаний, запахов, телесно-

сти и красок исчезает, чтобы уступить место двумерному миру—с плоскими людьми и плоскими телами, миру света и тени, миру немного движения“,—так метко определяет экранный образ Рудольф Гармс в своей „Философии фильма“. В этом совершенно особом мире фильма киноактер может воздействовать на зрителя главным образом своей немой игрой, жестом, но не словом. У него слово может быть чем-то сопутствующим, но отнюдь не главным. Итак первое и основное отличие киноактера от театрального заключается в том, что он воздействует на зрителя своим немым экранным образом и жестом, тогда как актер театра вызывает у зрителей необходимые эмоции, главным образом при помощи художественного слова, сопровождаемого жестом. Короче: театр—это слово и жест, а кино—немой экранный образ и жест.

Различны точно так же и чисто технические условия работы театрального актера и киноактера. Театральный исполнитель роли связан пространством сцены, которой он располагает во все время данной сцены. Киноактер, наоборот, в зависимости от того, как крупно, т.е. каким „планом“, его снимают, все время имеет различный объем пространства, в котором он должен располагаться.

Естественно, что в зависимости от масштаба съемки киноактера и самый узор и экспрессия его

игры все время должны изменяться, так как, укрупняя изображение актера на экране, мы как бы приближаем его к зрителям, тогда как театральный актер с его сценой раз и навсегда удален от зри-



Рис. 14. Косоглазый американский комик Бен Тюрпин, являющийся представителем „типажа“ эстрадной манеры работы в кино (в картине „Калиф на час“).

телей на определенное расстояние. Поэтому театральный актер должен рассчитывать свои жесты и всю игру на то, чтобы ее было одинаково хорошо видно со всех многочисленных мест театрального зала, почему она обычно и требует преувеличенной жестикуляции и всего того, что и получило у нас термин „театральщины“. Совсем не то в кино. Здесь вместо многоглазого зритель-

ного зала театра мы имеем всех зрителей, видящих всех героев только одним глазом — глазом объектива.

Объектив аппарата — является тем единственным глазом, для которого играет киноактер.

Актера в театре с разных мест зрители одновременно видят в различных ракурсах; в кино же актера на экране абсолютно все зрители видят лишь с той точки, с которой во время съемки „видел“ актера объектив кинокамеры. Понятно, что эта централизация точек зрения всего зрительного зала накладывает на творчество киноактера весьма своеобразный отпечаток и резко отделяет его мастерство от работы театрального актера, обязанного считаться во время своей игры с тем, как его будут видеть все зрители театра. Мы не будем здесь подробно останавливаться на том чрезвычайно важном и любопытном отличии кино от театра, которое состоит в том, что зритель кино, смотрящий глазом объектива, как бы все время движется и видит происходящее на экране действие с различных точек зрения, тогда как зритель театра неподвижно прикреплен к своей единственной точке зрения, обусловленной нахождением его стула в зале перед рампой.

Нужно здесь запомнить и еще одно характерное отличие в работе театрального актера от игры киноактера, которое сильно сказывается на самом

процессе художественного творчества. Театральный актер создает свою роль непосредственно перед зрителями, реакцию которых он все время может наблюдать со сцены. Свою роль он ведет непрерывно с естественными и обоснованными психологическими переходами. Киноактер, наоборот, „работает“, не видя зрителей и не зная, как его подает на экране режиссер в своем всемогущем монтаже. Кроме того, киноактеру приходится создавать свою роль отдельными кусками, совсем без какой-либо последовательной связи. Все это еще больше отделяет его творчество от работы театрального актера.

Приведенных выше коренных отличий в работе киноактера от его театрального собрата вполне достаточно, чтобы понять ту колоссальную разницу, которая отделяет киноискусство от театра. Теперь нам станет понятным и тот искренний смех, который в наше время сопровождает показ старых театральных драм, заснятых раньше киноаппаратом. Сейчас мы научились говорить на чисто кинематографическом языке и, понятно, смешно видеть на экране детский лепет театрализации, чуждой по своему существу кинематографии. Именно поэтому мы и смеемся, видя на экране преувеличенную жестикуляцию и „свирепую“ игру театральных актеров, их смешной грим, картонную бутафорию и рисованные декорации. Оторванные от условностей

сцены, увеличенные во много раз и приближенные к зрителю кино, они, как в кривом зеркале, отражали эту „театральщину“ и, лишив ее главной впечатляющей силы — слова и звука голоса, показывали лишь пустую оболочку, лишенную своего содержания.

Типы киноактеров. Мы видим, что чисто театральные актеры совсем не годятся для того, чтобы работать в кино, т. к. манера работы на сцене совсем не похожа на творчество в кино. Кинематография строит свои произведения на своих киноактерах, работающих так, как этого требует от них сама сущность этого нового искусства.

В настоящее время среди бесчисленных „установок“ и взглядов на игру актера в кинематографии можно выделить следующие категории актеров:

А. Киноактер.

Б. Кинонатурщик.

В. Типаж.

Г. „Стар“ (звезда).

Д. Трюкисты.

А. Киноактером называют по преимуществу тех эмоциональных творцов кинообразов, которые умеют работать „по настроению“ (так называемые „переживальщики“) и, обладая достаточной выразительностью, способны перевоплощаться в создаваемый ими образ. Актеры подобного типа наиболее близко подходят к так называемым „нутряным“ (играющим „нутром“) театральным актерам. Поэтому неудиви-

тельно, что среди них мы находим крайне большое количество крупных театральных „имен“. Но те театральные имена, которые пришли серьезно работать в кино, должны были заново переучиваться манере играть перед камерой. Предыдущая театральная работа принесла им пользу лишь постольку, поскольку она привила им способность чувствовать и располагать свое тело в пространстве, помогла изучить свою мимику и жест. Понятно, что это облегчило им их работу в кино. Но не мало пришлось им поработать над тем, чтобы научиться заменять отсутствующее в кино слово выразительными средствами лица и всего своего тела. Некоторые теоретики кино даже рекомендуют театральным актерам, желающим сниматься в кино, ежедневно тренироваться в игре перед зеркалом, сначала громко, затем понижая голос до шопота и заменяя экспрессию слова выразительными жестами, значительно смягчая их характер и ритм.

„В театре лицо многомасочно, в кино должна быть вычеканена одна маска. Требование театра: лицо не должно обладать слишком резкими, энергичными чертами, иначе оно будет недостаточно подвижным. В кино — наоборот: лицо должно обладать такими резкими, энергичными чертами, но мимика его должна быть смягчена“ (Е. фон-Поссарт).

Если актер театра словами может присвоить себе то или иное скверное или хорошее качество,

выразить все душевное и физическое состояние, то актер кино должен быть рожден с тем, чтобы быть в состоянии выразить их всей своей личностью, т. е. лицом и всем телом.

Вместо обманчивого благозвучия голоса на сцене, киноактер дает ритм всего своего тела.

Красота, добродетель или алчность должны быть видны в фильме без замены их вспомогательными средствами. Сила, мужество и ловкость должны быть показаны, — они не могут быть заменены словами. Требования стилистической чистоты в кино бесконечно сильнее; она должна чувствоваться в каждом движении тела. Актер выражает прирожденный ему стиль, благодаря чему избегает опасности, которой подвергается каждый театральный актер — расколоть себя.

Он создает тип в пределах своего стиля. Сосредоточенность драматического материала заставляет актера „типизировать“ (О. Штиндт. Разрядка наша. Н. А.). Если мы вспомним знаменитых театральных киноактеров, то мы увидим, что всегда они играют роли одного и того же порядка, так как они представляют собой вполне законченный кинематографический тип.

Возьмем Эмиля Яннингса, этот биологический тип мужчины-самца. Во всех своих лучших ролях („Варьете“, „Ню“ и др.) он играет по существу один и тот же тип, и когда он пытается дать на экране какой-нибудь другой образ, из этого редко

получается что-либо хорошее. Знаменитая немецкая драматическая актриса Елизавета Бергнер, работающая сейчас в кино, тоже всегда играет один и тот же тип избалованной и капризной женщины-



Рис. 15. Кадр из картины „Чашка чая“ (артисты А. Гун и Ильинский), доказывающий, что киноактер должен быть хорошим физкультурником.

полуребенка („Скрипач из Флоренции“, „Донна Жуанна“, „Ню“). Так же постоянен в своей роли отрицательных „коварных мужчин“ и Конрад Фейдт и др.

„Нужный человеческий образ на кинематографе нельзя создать — его нужно отыскать. Нужно

помнить, что на кинематографе нельзя „играть роль“, нужно обладать суммой реальных данных, отчетливо внешне выраженных для того, чтобы нужным образом впечатлять зрителя“, — говорит наш крупный режиссер Вс. Пудовкин. „В конце концов, актер кинематографа в огромном большинстве случаев играет самого себя, и работа режиссера с ним будет заключаться не в том, чтобы заставить его создать то, чего в нем нет, а в том, чтобы наиболее ярко и выразительно показать то, что у него имеется, использовать его реальные данные“.

Таким образом каждый киноактер должен быть, прежде всего, ярко выраженным типом, т.-е. иметь определенный экранный образ (героя, злодея, хитреца и т. п.).

Б. Кинонатурщик. Создателем этого, ныне узаконенного термина явился наш талантливый режиссер Л. Кулешов, почему сейчас мы и уступаем ему слово.

„Изображать, притворяться, играть — невыгодно, это очень плохо выходит на экране. Если человек курносый и вы гумозой сделаете ему длинный нос, то на крупном плане подделка будет совершенно ясна, и нос будет не настоящий, а наклеенный. Если вам нужен высокий толстый человек, а у вас актер худой, и если вы худого актера

набьете подушками, ватой и т. п. штуками, то в результате на экране вы получите совершенно бесформенное ватное чучело, движения которого никак не будут соответствовать основной конструкции его фигуры, т.-е. получится на экране определенная фальшь, театральность, бутафория, игра.

Исходя из этих положений, нами было своевременно объявлено, что: из-за того, что техника актерской работы в кинематографии совершенно отличается от техники театральной, и из-за того, что в кинематографии нужен реальный материал, а не игра под реальность, из-за этого в кинематографии должны работать не актеры, а так называемые натурщики, т.-е. люди, которые сами по себе, по тому, как их сделали папа и мама, представляют какой-то интерес для кинематографической обработки. То-есть: человек с характерной внешностью, с определенным ярко выраженным характером есть кинематографический натурщик. Человек же с обыкновенной нормальной внешностью, каким бы красавцем он ни был, — ненужный кинематографический материал. В кинематографии все строится на определенных взаимоотношениях людей с различными характерами. Для того, чтобы человек оправдал то, что он делает, у него должен быть соответствующий вид. Никак нельзя хорошего

актера заставить перевоплотиться, переделаться в другой тип, потому что в кинематографии никакой грим, никакая бутафория не выходит. Если человек с приподнятой конструкцией бровей может в данный момент сделать брови опущенными, то этот человек вполне приемлем в кинематографии. Натурщик может перевоплощаться, сколько ему влезет, но постольку, поскольку все это делается на основе реального материала. Поскольку же все это будет делаться внешне, путем наклеек, утолщений и изменений искусственных, а не мускульных, постольку это для кинематографии неприемлемо“.

В своем учении о кинонатурщике, этом „человеке-киновещи“, Кулешов, идя дальше, сводит его игру к соединению заранее разученных и точно вымеренных положений и масок. Разбив своего кинонатурщика на основные сочленения, Кулешов создал целую систему человеческих движений, из которых можно „строить“ любую комбинацию. Итак, противопоставляя эмоциональному типу киноактера („переживальщику“), работающему „по настроению“, своего „кинонатурщика“, Кулешов как бы вводит точно размеренную машину „человека-киновещи“, которая точной работой своих тренированных мускулов в любых условиях дает нужный эффект.

В. Типаж. Третьей разновидностью человеческого киноматериала является так называемый

„типаж“. Стремясь изгнать всякую фальшь с экрана и желая показать жизнь такой, какой она есть в самом деле, некоторые режиссеры с легкой руки А. Роома, С. Эйзенштейна и др. увлеклись заменой киноактера и даже кинонатурщика „типажем“, т. е. теми случайными людьми, специально не подготовившимися к работе в кино, которые по своему внешнему облику (по типу) ярко выражали какую-нибудь внутреннюю черту характера человека. Чаще



всего „типаж“ привлекается для исполнения неболь-

Рис. 16. „Типаж“ настоящего идиота из картины „Хаз-Пуш“.

ших эпизодов, где достаточно его необычайного вида, чтобы им отвлечь зрителя от недостатков игры такого „артиста“. Обычно этот типаж используется только для того, чтобы „обыграть“ его какую-нибудь наиболее характерную деталь:

например, зверское лицо, необычайную бороду, смешной нос и т. п.

Однако, для серьезной игры перед киноаппаратом одной внешней выразительности еще далеко недостаточно. Нужно еще искусство актера кино, так как только тогда актер сможет постоянно работать в кино, а не довольствоваться тем, что его раз за целый год используют в каком-нибудь крохотном эпизоде на десять метров пленки. Кроме прирожденного таланта, нужно иметь еще и хорошую школу, которая дает действительных мастеров своего дела.

В настоящее время увлечение „типажем“ постепенно спадает, и всякие „монстры“ мало-по-малу исчезают с экрана и вместо них появляются настоящие киноартисты, способные своими экранными образами и игрой вызывать у публики те эмоции, которые задумал режиссер и сценарист.

Г. Несколько слов о „стар“. В заключение нам хочется сказать несколько слов о так называемых „звездах экрана“. Эти звезды экранного небосклона загораются и меркнут чаще всего не в зависимости от таланта, а благодаря различным причинам, по большей части чисто экономического порядка, или же... семейного. Достаточно указать хотя бы на такие факты: Мери Пикфорд является женой Дугласа Фербенкса; Алиса Терри — женой известного американского режиссера Рекса Инграм; Миа Май — жена режиссера и директора фирмы Д. Май;

Лиа Мара — жена режиссера и директора фирмы Цельника; Мария Корда — жена режиссера Корда; Марчела Албани — жена реж. Шамберга и т. п. Публика привыкла преклоняться перед громкими „именами“. Ей нужна „иконка“, и эту „иконку“ ей охотно делают предприимчивые кинокоммерсанты, иногда соединяя „приятное с полезным“, т.-е. выводя в „стар“... свою собственную жену. Истратив солидную сумму денег на рекламу своей законтрактованной „стар“, кинопроизводственники делают всю ставку на ее имя — и тогда ей приносится в жертву все. Иногда „стар“ даже сама выбирает себе и режиссера и сценариста и оператора. Она является диктатором фильма, т. к. она своим именем создает успех фильма. К сожалению, далеко не всегда здесь приходится говорить о наличии настоящего искусства, почему мы о подобном типе киноактеров и не считаем нужным говорить подробно, тем более, что, к счастью, никаких „стар“ у нас в СССР нет, да они нам и не нужны. Нам нужны настоящие серьезные киноактеры, которые будут двигать вперед нашу советскую кинематографию.

Д. Трюкисты. Очень часто новички, стремящиеся попасть на экран, „соблазняют“ киноадминистраторов тем, что они могут сделать какой-нибудь головокружительный трюк. „Я прыгаю с моста на лошади в воду!“ — „Я стреляю из лука!“ — „Я могу одной рукой поднять человека!“ и т. п. —

приходится слышать от „будущих кинозвезд“. К сожалению, они, очевидно, совсем неправильно представляют себе современную кинематографию, в особенности нашу, советскую. Если за-границей еще доживают свой век так называемые трюковые



Рис. 17. Известная трюковая артистка Руфь Роллан перед прыжком на парашюте с крыла „летающего“ самолета, который... спокойно стоит на земле.

спортивные фильмы, в которых главные герои типа Дугласа Фербенкса забавляют публику „великолепными“ прыжками и низводят искусство экрана до простой за съемки цирковых номеров, то у нас от фильма требуется большая со-держательность и революционная тематика.

Трюкисты для постоянной работы в кино, если они не являются одновременно и хорошими киноактерами, конечно, не нужны. В самом деле, если даже по ходу сценария и понадобится заснять какой-нибудь головоломный трюк и его никак нельзя дать монтажем или каким-либо чисто техническим приемом (а это почти всегда возможно!), то и тогда любого трюкиста всегда можно достать

в среде цирковых работников или в соответствующих спортивных кругах. Поэтому лицам, только умеющим делать какой-нибудь трюк, мы не советуем стремиться стать киноактерами, т. к. из этого, при отсутствии других необходимых данных, ничего не выйдет.

Фотогения. С легкой руки Луи Делюка, крупного французского кинодеятеля, появилось это крылатое словечко. И как часто им пытаются прикрыть внутреннюю пустоту.

Что же это за „фотогеничность“, о которой так много говорят в киномирке?

Фотогеничностью называется способность снятых предметов и людей на экране получать особую выразительность и значимость. Экран как бы преобразует их и подчеркивает их внутреннюю значимость. Очень метко известный французский кинорежиссер Жан Эпштейн сказал о так называемых „фотогеничных лицах“:

„Лицо само по себе никогда не бывает фотогеничным, но выражение его иногда бывает таковым“.

Совершенно напрасно даже спорили — фотогеничны ли голубые глаза, или же они не годятся для экрана. Ясно, что здесь все зависит от целого типа. Важны не сами по себе глаза, а то, на каком лице они находятся. Например, талантливому актеру Коваль-Самборскому или Чувелеву их светлые глаза отнюдь не мешают. Точно так же, понятно, нельзя

ставить вопроса: „Блондинки или брюнетки выйдут „лучше“ на фильме“?

И здесь все зависит от общего типа.

Следует, однако, помнить, что далеко не все лица, даже красивые в натуре, хорошо и красиво выйдут на пленке. Поэтому сплошь и рядом даже знаменитые „экранные красавицы и красавцы“



Рис. 18 — 20. Знаменитые кинокрасавицы: Пола Негри, Глория Свенсен и Алиса Терри, которые в жизни выглядят хуже, чем на экране.

в действительности бывают более чем заурядными физиономиями. Для примера укажем хотя бы на знаменитую Алису Терри (героиню „Скарамуша“), которую все киноманиаки считают изумительной красавицей и которая в жизни не может быть названа даже миловидной. У нее широкое плоское лицо, обрамленное тусклыми коричневыми волосами, неподвижные и невыразительные глаза и вздутый, бесформенный нос. Но... ее муж, известный кино-

режиссер Америки Рекс Инграм, сумел сделать ее „фотогеничной“ путем тщательного подбора световой схемы, париков, тонкого грима и т. п. Широкой „популярностью“ в кинокругах пользовался совсем нефотогеничный нос - „башмачком“ у Нормы Толмедж и „роковой“ нос Пола Негри. Однако, они не один год работают на экране и пользуются вполне заслуженным успехом, т. к. они стали настоящими ценными киноактрисами. Глория Свенсен в жизни является приземистой женщиной, со



Рис. 21. Норма Толмедж — „красавица“ того же порядка.

вздернутым носом и с неприятным очертанием рта, но, благодаря своей мимике и тренировке, она стала на экране „фотогеничной“ и дает совсем другие образы.

Фотогению нельзя рассматривать, только как способность того или иного лица „хорошо выходить

на экране", а следует понимать, как свойство некоторых выражений лица давать наиболее выразительные экранные образы. При этом необходимо помнить и то, насколько изменяется изображение предмета и его впечатляющая сила от того, с какой точки, как он снят и освещен оператором. Таким образом мы можем сказать, что о фотогеничности того или иного лица могут судить лишь киноспециалисты.

Кто и как может стать киноактером? Мы думаем, что из всего изложенного в этой главе внимательный читатель сам найдет верный ответ на этот интригующий вопрос.

На наш взгляд, настоящим киноартистом может быть всякий человек, имеющий достаточно выразительную внешность и подвижное лицо (не путайте с гримами!), которые при передаче их на экран усиливают свою внутреннюю значимость и создают полноценный экранный образ. Наиболее „пригодными“ считаются широкие лица с четкими и даже с грубыми чертами. Лица же с мелкими чертами на экране выходят хуже. Цвет глаз и волос должен соответствовать тому „типу“, который представляет собой актер.

Одних прирожденных данных еще мало для того, чтобы сразу стать киноактером. Если человеку, не знающему кинопро-

изводства, и кажется со стороны, что киноактер



Рис. 22. Знаменитая американская „стар“ Марион Дэвис, которой ее светлые глаза не мешают быть фотогеничной.

ничего не делает, что у него не работа, а „сплошное удовольствие“, то мы должны предупредить

кинолюбителей, стремящихся стать на этот путь, что работа перед аппаратом является сложным, серьезным и достаточно трудным делом. Поэтому в киноактеры могут идти только безусловно физически здоровые и крепкие люди, с достаточной культурной подготовкой; без этого они не смогут плодотворно работать в этой интересной области и будут тем мертвым баластом, который лежит без работы на всяких „биржах труда“ Посредрабиса.

Если за-границей кое-где еще делают ставку на различных „красавиц“ и „красавцев“ типа Рудольфа Валентино, то у нас они совсем не нужны советской кинематографии. Сейчас нам требуются выразительные фигуры и лица актеров — героев сегодняшнего дня, которые всегда найдут себе работу на наших кинофабриках, после того как они получат соответствующую подготовку в наших киноучебных заведениях.

Без подготовки в соответствующих киношколах в настоящее время не может быть хорошего киноактера. Поэтому, если кинолюбитель серьезно хочет работать в кино (а несерьезно к выбору профессии подходить, конечно, нельзя), то мы можем рекомендовать ему только один правильный путь, который может привести его к успеху, — это поступить в один из существующих государственных кинотехникумов на актерское отделение (натурное).

В настоящее время в СССР имеются три основные киношколы, подготавливающие киноактеров. Это: Государственный техникум кинематографии (ГТК) в Москве (Ленинградское шоссе, дом № 42, б. „Яр“), Государственный техникум кинематографии ВУФКУ в Одессе (улица Чичерина, д. № 3) и Институт сценических искусств в Ленинграде (Моховая, 34). В них на „экранное отделение“ („натурный факультет“) принимаются лица, имеющие законченное среднее образование (школу II ступени девятилетку) и физически вполне здоровые и развитые (специальный осмотр ведется не только обычной медицинской комиссией, но иногда и особой лабораторией по психотехнике). Срок обучения в техникуме 3—4 года, при чем, кроме чисто кинематографических дисциплин (рефлексология, техника экранного мастерства, энциклопедия кино, выразительность, постановка тела, грим, сценарное дело, композиция кадра, фотография и др.), проходится гимнастика разного типа (шведская, трапеция, канат и т. п.), спорт (рапиры, бокс и др.), балет (танцы, станок, ритмика) и общественные и общеобразовательные науки (история материальной культуры, иностранные языки, психология, обществоведение, физика, химия, история советской кинематографии, нот и т. п.).

Только достаточно подготовленный и культурный киноактер имеет право рассчитывать на постоянную работу в нашем кинопроизводстве, которое ставит

перед собой серьезные задачи создания действительно глубокой и социально ценной фильмы. Понятно, что эта ответственная задача требует и соответствующих исполнителей, которых и подготавливают наши киношколы.



Рис. 23—24. Учеба на натурном факультете Московского ГТК.

Дело учебы в государственных кинотехникумах в последнее время поставлено на должную высоту. Все они уже достаточно оборудованы всеми необходимыми пособиями и крепко связаны с нашим производством. Имеют они и свои „ателье“, в которых в порядке „учебы“ слушатели знакомятся

с техникой киносъемок, снимаются и проверяют свою игру на экране с тем, чтобы учиться, учиться и учиться.

Не легко достается будущим киноактерам их мастерство, но зато по окончании наших государственных киношкол они приходят на производство действительно во всеоружии знаний. Уже хотя бы одни имена преподавателей наших кинотехникумов являются гарантией того, что наш молодежь получает все лучшее, что есть в нашей кинематографии (так, например, в ГТК в Москве среди преподавателей мы имеем режиссеров: С. М. Эйзенштейна, Вс. Пудовкина, Л. В. Кулешова, А. М. Роома, Комарова и др.). Поэтому для всех, желающих серьезно работать в качестве киноактера в советском кинопроизводстве, мы можем указать только один ясный путь, — это путь учебы в одном из наших государственных техникумов кинематографии (правила приема см. в приложениях к этому тому).

Технические условия игры киноактера перед аппаратом. Кино — прежде всего техническое искусство, и поэтому все его возможности определяются свойствами его техники. Не следует забывать, что перед зрителем кинокартин на экране не будет киноактера, а будет лишь его „экранный образ“, созданный игрой его светотени и запечатленный на пленке при помощи киноаппарата.

„Материал и орудия производства всегда управляли техникой, а техника — выразительными средствами искусства, — справедливо замечает французский теоретик, критик кино Леон Муссиак. — Как мало значит теперь самый отборный сюжет по сравнению с выразительными средствами кино, столь обогащенными техникой, которая дает возможность развивать самые банальные жизненные темы в десять тысяч раз оригинальней, чем все другие искусства.

Таким образом техника имеет, прежде всего, непосредственное влияние на искусство через его материал, который она стремится подчинить себе. Но никогда ни одно искусство не располагало столь богатым материалом, как кино. Его материал — вся жизнь, начиная от тайны человеческого лица до тайны всех предметов и вещей, выявляемых светом“.

Итак во время съемки кинокамера „не видит“ играющего перед ней киноактера, а только при помощи объектива „чувствует“ его экранный образ, т.е. световое отражение на своей светочувствительной пленке. Поэтому во время своей работы киноактер ни на секунду не имеет права забывать, что он играет только для единственного зрителя, которым является съемочная камера, зорко следящая за ним своим единственным глазом — объективом.

Таким образом на съемке киноактер все время связан в своем творчестве теми чисто техническими свойствами, которыми обладает объектив кино-съемочного аппарата. Естественно, что получение на пленке нужного „экранного образа“ данного артиста зависит и от световой схемы, т. к. неосвещенного артиста аппарат „не видит“ и пленка его не чувствует. Поэтому киноактер должен хорошо усвоить хотя бы те основные технические условия, с которыми он должен всегда считаться на каждой съемке. Киноактер должен помнить, что на съемке он в своей игре зависит:

- 1) от свойств объектива;
- 2) от удаления кинокамеры (от масштаба съемки);
- 3) от света и его распределения.

Ниже мы вкратце разберем каждое из этих условий более подробно, т. к. они играют слишком большую роль при работе киноактера на съемке.

Зависимость игры актера от свойств объектива. В первом томе нашего труда, когда мы знакомили читателя с устройством киносъемочного аппарата, мы уже подробно говорили о тех двух свойствах его объектива (см. т. I, стр. 186—236), о которых ни на минуту не должен забывать ни киноактер, ни оператор, ни режиссер. Это — угол зрения данного объектива и глубина резкости поля изображения при той диафрагме, с которой ведется съемка. Именно эти два условия и создают то „полезное после съемки“, на котором имеет право

работать актер перед аппаратом. Напомним, что углом зрения объектива называется угол, образуемый двумя крайними лучами, проходящими через данный объектив, другими словами — это тот угол, под которым объектив „видит“ находящееся перед ним пространство. Мы уже знаем, что, упрощая понятия и определения, мы можем сказать, что чем фокусное расстояние объектива больше (т.-е. чем длиннее самая трубка объектива с линзами), тем угол зрения объектива будет меньше, и наоборот: короткофокусные объективы (маленькие на вид) будут наиболее широкоугольные.

Вспомним, что глубиной резкости поля изображения мы называем расстояние между двумя границами, отделяющими ту часть пространства, все точки которой при данной установке объектива (т.-е. при данной „наводке на фокус“ и при данной диафрагме) выйдут на киноснимке достаточно резко (т.-е. нерезкость на кадре не будет превышать допустимой в кинематографии нормы в $1/30$ мм). Наконец, припомним последнее данное нами определение понятия „полезного поля съемки“, которое представляет тот объем, границами которого являются ребра угла зрения (вернее — боковые грани его, „пирамиды зрения“) данного объектива и границы глубины резкости. В этом полезном поле съемки должны быть распределены все те снимаемые актеры и предметы, которые должны выйти на экране вполне резко. Для освежения в памяти этого чрезвычайно важного

для киноактера вопроса я усиленно рекомендую сейчас внимательно рассмотреть схему „полезного поля съемки“, изображенную на рис. 93 (стр. 215 первого тома нашего „Курса“), и внимательно разобраться в ней.

Во время игры перед аппаратом киноактер все время должен чувствовать эти невидимые границы его „сцены“, т. к. иначе он рискует, отклонившись в бок или вверх или вниз, либо совсем уйти из поля зрения объектива, либо неприятно „срезаться“. Если же во время игры он слишком передвинется вперед или назад и перейдет невидимые границы глубины резкости, то его изображение будет нерезким и неприятно смазанным.

Не следует забывать и того, что глубина резкости поля изображения бывает крайне незначительна, в особенности при крупных планах и при съемке светосильной оптикой. В таких случаях подчас технически невозможно с одинаковой резкостью снять даже все части одного портрета и тогда оператор наводит резкость, например, на глаза, допуская, чтобы уши уже были нерезкими. Ясно, что если во время такой съемки артист передвинется вперед или назад всего на несколько сантиметров, то и тогда он испортит съемку, т. к. смотреть на экране на лицо, у которого кончик носа или уши сняты вполне резко, а глаза, эта самая выразительная часть лица, неприятно расплывчаты, — будет невозможно. Поэтому перед началом абсо-

лютно каждой, даже самой незначительной, съемки, настоящий киноартист обязан просить оператора (если тот сам не сказал ему об этом) совершенно



Рис. 25. „Стар“ Рамон Новарро (слева). Для того чтобы подчеркнуть его „миловидность“, его окружают соответствующим „типажем“.

точно (по аппарату) указать ему границы кадра и глубины резкости.

Если снимается широкая сцена, по которой должен передвигаться актер, то оператор обязан точно прочертить на земле или на полу ателье границы полезного поля съемки. Во время игры актер

не должен смотреть на эти линии, но он будет чувствовать их и это предостережет его от „выскакивания“ из кадра и из резкости.

В своей игре актер должен всегда помнить об этих „роковых границах“, которые ставит ему объектив киносъемочного аппарата и которые влияют на его игру.

Зависимость игры актера от масштаба съемки.

Мы уже из знакомства с самой техникой киносъемки знаем, что, в зависимости от удаления кинокамеры от снимаемых предметов или от замены одного объекта другим (с иным фокусным расстоянием), на кадре мы получаем изображение снимаемых предметов в различных масштабах (более крупно или мелко). В зависимости от этого изменяются и размеры того „полезного поля съемки“, которым располагает снимающийся киноактер. Изменяются от этого не только игровые возможности киноактера, но и самый характер его игры и ритм его движений, ибо в кино и часть актера равноценна целому. Поясним примером. Актер должен изобразить волнение. Он сидит на стуле, заложив ногу за ногу. Аппарат стоит на удалении 5 м. и снимает его таким объективом, что на пленке получается изображение всего артиста в рост. Тогда при съемке артист имеет возможность передать свое волнение хотя бы тем, что он встает со стула, делает несколько шагов в бок, затем возвращается, резко садится опять на стул, теребит волосы на голове

и нервно покачивает ногой. При такой съемке актер для выражения „волнения“ имеет в своем распоряжении слишком большой ассортимент возможностей (широкие движения, игра всей фигурой, ногами, руками и лицом). Если мы либо пододвинем съемочный аппарат поближе к актеру или поставим более длиннофокусный объектив, т.-е. получим в кадре только изображение сидящего на стуле актера по пояс, то, в зависимости от этого изменения масштаба („плана“) изображения актера на пленке, изменятся и его возможности игры и самый ритм действия. Ясно, что сейчас актеру уже нельзя вставать со стула (иначе его голова выйдет за верхнюю границу кадра и будет „резаться“) и уходить в бока (иначе он совсем уйдет из кадра и зритель его не будет видеть на экране), возвращаться, садиться и нервно покачивать ногой (ног ведь в кадре нет!). Таким образом круг выразительных возможностей у актера сейчас уже меньше, — в его распоряжении остались лицо, руки и корпус. Здесь уже нужно найти какой-то скупой и четкий жест, характеризующий волнение. Другими словами: теперь, в зависимости от масштаба съемки, актер должен в корне изменить самый узор своей работы. Предположим, что здесь он решил выразить свое волнение тем, что его руки нервно теребят какую-нибудь ленточку (хотя бы от пенсне). Следует запомнить, что укрупнение масштаба съемки как бы приближает экранный образ актера к зрителю и,

следовательно, позволяет ему играть медленнее и мягче. Замедление темпа всех жестов, которое обязательно при съемках более крупным планом, объясняется тем, что при показе на экране фигура актера должна преодолеть (на экране, конечно!) значительно большее пространство и на это, естественно, потребно большее количество времени. А кино — временное и пространственное искусство.

Если мы захотим, наконец, снять эту сцену еще крупнее и показать на экране только одно лицо актера, то здесь у него круг возможностей будет еще меньше и самый характер его игры изменится еще больше. Сейчас ему придется передать свое волнение уже всего лишь одним каким-нибудь скупым, но крайне выразительным жестом (например, нервным покусыванием губ и т. п.). Самый ритм игры актера перед аппаратом здесь будет еще более замедленным.

Таким образом мы приходим к выводу, имеющему огромное значение для работы киноактера перед камерой: с изменением масштаба съемки изменяется как самый характер игры актера, так и темп его движений. Чем „крупнее“ снимается актер, тем четче и скупее должен быть его игровой жест и тем медленнее он должен делать свои движения.

Без соблюдения этого условия на экране всегда получится неприятная „тормашня“ и так называемые „рванные“ стремительные движения, столь

свойственные тем театральным актерам, которые, не переучившись, идут в кино только из желания „подхалтурить“.

Киноактеру не следует забывать при съемках, что он все время как бы находится на „меняющей свои размеры сцене“, которую аппарат то приближает к зрителю, то удаляет, показывая ее все с новых и новых точек зрения.

Зависимость игры актера от световой схемы.

На экране нет актера, а есть всего лишь его световое отображение, зафиксированное на пленке и дающее видимый нами его „экранный образ“. Только освещенный актер способен дать свое отражение на фильме. Поэтому без света нет и киноактера. Но еще недостаточно только осветить снимающегося актера так, чтобы он вышел на снимке. Здесь огромную роль играет и вопрос о том, как его осветить, чтобы добиться его максимальной зрительной выразительности.

В главе, озаглавленной „Освещение при киносъемке“, в I томе нашего труда (см. стр. 385 — 430), мы на странице 386 приводили шесть различных фотографий с неподвижной статуи Гомера, в которых только путем изменения световой схемы удалось добиться самых разнообразных „выражений“ лица мертвого мрамора.

Навряд ли здесь кто-нибудь заподозрит неподвижную статую в том, что она сама меняла свое выражение. Ясно, что во всех этих шести случаях



Рис. 26. Хороший мягкий грим и световая схема. Артистка Анна Стэн в картине „Золотой ключ“. Фото Сигаева (обратите внимание на подкраску губ и глаз).

объект съемки оставался совершенно неизменяемым и, однако, мы получили шесть различных „выражений“. На одном снимке Гомер смотрит как-то угрюмо, мрачно (фото № 3). На другом — его лицо носит отпечаток чего-то зловещего (фото № 2). На третьем — он куда-то сосредоточенно вперил свой взор (фото № 4), на четвертом — он вдохновенно смотрит на небо (фото № 6) и т. д.

Итак светом мы заставили менять свою впечатляющую внешность даже мертвый камень. Совершенно очевидно, что с живой и подвижной фигурой и лицом киноактера светом можно достигать еще более поразительных результатов.

Нам уже приходилось указывать выше на то, что свет в кино является той могучей палитрой кинохудожников (оператора, режиссера, художника и др.), при помощи которой и создаются полноценные „экранные образы“.

Фотогеничность предметов всецело зависит от того, как их осветить при съемке, — вот наше новое учение о фотогении.

Светом искусный оператор всегда может заставить зрителя смотреть и видеть лишь то, что он хочет преподнести ему. И этого он достигает не только тем, что светом выделяет нужные предметы и затемняет все лишнее, отвлекающее от основного объекта показа, но и самым стилем освещения. Вспомните такие образцовые картины, как кулешовская „По закону“ (оператор А. А. Левицкий)

или фэковские „СВД“, „Новый Вавилон“ (оператор Москвин), и вы поймете, как в них свет и стиль съемки помогали игре артистов, усиливали их впечатляемость и вызывали у зрителей соответствующие эмоции. Светом можно и подчеркнуть и убить ее.

Примеры пояснят это. Предположим, что снимается кадр стены, возле которой ночью пробирается злодей, идущий на преступление. Эта сцена снимается третьим планом, т.-е. актер здесь выходит во весь рост. Ясно, что если его фигуру и весь фон осветить ровным и мягким светом (характерным для покоя), то как бы сильно ни играл актер, его игра не дойдет до зрителя. Совсем другой эффект получится, если ту же декорацию мы осветим мрачно, с отдельными светлыми пятнами, по которым еще до появления в кадре актера черным призраком заскользит его зловещая тень. Нужное настроение у зрителей уже будет создано, и актеру, понятно, легче будет впечатлять своей игрой.

Еще пример. Актер на крупном плане решает сыграть на своей складке возле уголка рта. Если его здесь осветить ровным и плоским светом, то на экране этой складки не получится, и зритель увидит лишь смешную гримасу ртом. Совсем другое впечатление получится, если в данном случае пустить на щеку сзади скользящий луч, — тогда энергичная складка „заиграет“ и даст сильный впечатляющий образ с экрана. Все это заставляет киноактера на съемке быть крайне внимательным



Рис. 27. „Жесткий“ световой грим, оправданный сюжетом и объектом съемки. Артист Айвазян в картине „Хаз-Пуш“. Фото Э. Никулеско.

к своему расположению среди осветительной аппаратуры, т.-е. иначе свет сможет погубить его игру. Особенно должен бояться киноактер так называемых „световых провалов“, т.-е. слабо освещенных мест, так же как и слишком близкого подхода к осветительным приборам, которые забьют светом и лишат его лица игры. Заботясь о себе во время игры перед киноаппаратом, каждый киноактер не должен забывать и интересов своих компаньонов, т.-е. он все время должен следить за тем, чтобы своей тенью не закрывать чьего-либо лица или какой-нибудь из играющих вещей. В особенности — на натурных съемках, помогая оператору, киноактеры во время своей игры должны внимательно следить за тем, чтобы какая-нибудь часть лица не получила слишком яркого света (так называемого „блика“). В особенности, следите за своим носом и помните, что если он будет освещен сильнее, чем остальные части лица, то на экране он получится огромным и безобразным. Поэтому съемку крупных планов на натуре мы и рекомендуем производить не непосредственно в лучах солнца, а где-нибудь в тени или под особым зонтом из материи. Помните, что всякий блик отвлекает внимание зрителя от его основного направления и от игры актера. Именно поэтому в американской и во французской кинематографии и привился стиль ровного освещения лиц и слабой подсветки.

Естественно, что каждый киноактер должен изучить не только мимику своего лица и его основные „маски“, но и главнейшие световые схемы, соответствующие каждому такому положению. Это в значительной мере облегчит ему в дальнейшем совместную работу с оператором и повлечет к уменьшению брака и к более быстрому созданию нужного и сильного „экранного образа“ того или иного типа. Аизучить эти схемы можно самым простым способом.

Поставьте перед собой зеркало и две электрические лампочки. Одну из них укрепите на уровне головы сбоку от зеркала, а другую возьмите в руку и, придав лицу какое-нибудь определенное выражение, перемещайте лампочку вокруг головы, то приближая ее, то удаляя. Последовательно и не спеша перемещайте этот второй источник света вправо, влево, вверх и вниз и следите за выражением своего лица в зеркале. Когда вы найдете такое положение света, при котором данная вашим лицом маска имеет наибольшую выразительность, запомните положение света и, даже лучше всего, зачертите его схему.

Потом придайте вашему лицу другое выражение и таким же способом отыщите и для него наилучшее положение осветительных точек. И вы увидите, что вторая схема будет уже другой, чем зачерченная раньше.

Помните, что верхний свет создает мрачное, насупленное выражение лица, т. к. глубокие тени

от надбровных дуг скрывают глаза. Наоборот — свет снизу всегда дает либо жуткое (если он силен) впечатление, либо впечатление наивности (если эффект подсветки достаточно мягок).

В зависимости от характера самого лица и от его наклонов, будут меняться и схемы его освещения. Поэтому каждый настоящий киноактер должен в совершенстве изучить свое лицо и его мимику при соответствующих световых схемах, ибо только свет дает на пленке тот „экраный образ“, который потом предстанет перед зрителями в кинотеатре. Помните, что световой грим в кино играет куда более серьезную роль, чем театральный грим. Многие из заграничных „звезд“ в совершенстве изучили свое лицо при различных световых схемах и поэтому снимаются только с одними и теми же операторами и осветителями (пример: Мери Пикфорд всегда снимается только у оператора Рошера). Некоторые, как, например, Норма Толмедж, Норма Ширер, Пола Негри и др., так хорошо изучили „световой грим“, уничтожающий их природные недостатки, что в съемочной работе они всегда дают наиболее выгодные для себя ракурсы и повороты головы и всей фигуры.

Каждый киноактер должен твердо помнить, что результат его игры перед объективом киноаппарата слишком сильно зависит от его умелого располо-

жения по отношению к различным осветительным приборам.

Как должен работать киноактер. Каждый киноактер, как бы он ни назывался (артист, натурщик, типаж и т. п.), является в кинематографии для ре-



Рис. 28. Режиссер на съемке объясняет актеру его игру.

жиссера, ставящего фильму, всего лишь одним из средств воздействия на зрителя. Поэтому для многих новых режиссеров актер — это как бы „одушевленная вещь“, „монтажный кусок“ и только. Но из всех других впечатляющих „монтажных кусков“ живой человек всегда является самым сильным впечатляющим образом, т. к. он наиболее доступен пониманию самых широких кругов зрителей кинокартины. Но эта „живая натура“ должна еще уметь выполнять задания режиссера и давать наиболее

сильные „экранные образы“. А для этого актеры должны уметь работать перед киноаппаратом.

Кулешов, отрицающий „таланты“, говорит, что: „Натурщики, которые должны работать в художественном кинематографе, не могут просто проделывать ту работу, которая задана по сценарию. Они должны проделать эту работу самым лучшим, самым организованным способом. Все, что они делают, все трудовые процессы их должны быть четки, ясны и просты, убедительны и максимально организованны, потому что иначе они не могут быть хорошо прочтены с экрана“.

„Важнейшая задача режиссера — заставить актера играть убедительно и удерживать его в определенные моменты, когда тот теряет чувство меры. Отсюда — неизменная убедительность игры детей и животных: они никогда не переигрывают.“

Играть убедительно — значит играть мастерски; надо, чтобы киноактер мог изучить и усовершенствовать каждый свой жест“, — говорит проф. Г. Штиндт.

Другой немецкий теоретик Р. Гармс, в своей превосходной „Философии фильма“, дает следующие практические указания, касающиеся работы киноактера перед съемочным аппаратом.

„1) Каждое движение, а также каждое из его значений должно быть совершенно законченным.

2) Каждое движение должно быть размеренным и правдивым.

3) Каждое движение должно соответствовать характеру действия и сливаться в органическое целое с линией и формой. Движение в фильме с подчеркнутой эмоциональностью должно быть иным, чем в фильме, богатой действием или идейным содержанием, а также в фильме фантастической или же комической. Конрад Ланге выставляет здесь идеалом ритмическое движение“.

Таким образом даже из приведенных выше мнений различных теоретиков киноактер сможет вывести то основное правило, которым он должен руководствоваться в своей игре перед аппаратом.

Каждый киноактер должен уметь работать так, чтобы простыми и четкими законченными движениями играть убедительно, т.-е. давать впечатляющий экранный образ.

Простота игры, скупость и сила выразительных приемов—вот то, что дает успех в игре киноактера.

Быть естественным—второе требование, предъявляемое к киноактеру, и хотя оно на первый взгляд и кажется таким простым, но в действительности далеко не всем удается вести себя на съемке так, чтобы зритель не замечал „игры“.

У очень многих начинающих артистов, превосходно работавших на репетициях, как только начинает крутиться ручка съемочного аппарата, пропадает былая естественность всех движений, вместо них появляется какая-то одеревенелость и в результате... новые репетиции и пересъемки. Запомните, что труднее всего перед объективом делать самые простые вещи. Так начинающему киноактеру значительно труднее естественно и без лишней тормашки взять со стола чайник и налить в ста-



Рис. 29. Кто естественнее — статуя или актер?

кан чай, чем проделать какой-нибудь головоломный трюк с преследованием или дать „жуткие“ переживания. Художественная простота поступков дается актеру лишь путем длительной тренировки.

Во время предварительной тренировки киноактер должен обращать особое внимание на то, чтобы

в его игре не было никаких лишних и неоправданных движений, которые создают у зрителя неприятное впечатление чрезмерной суетни и тормашни. Простота игры и некоторая схематизация актерского образа на экране диктуются самой сущностью кинематографа.

„Мир фильма нем, — говорит по этому поводу Р. Гармс, — и потому отрешен от действительности. Даже недоступное чувственному восприятию должно выражаться в нем чувственными средствами. Отсюда — тяготение к символизации. Благодаря отсутствию слова, представляемые характеры должны быть относительно просты; какая-нибудь неожиданная черта может быть введена в изображаемый характер лишь в редких случаях и в самом ограниченном смысле (тяготение к типизации). Самый род исполняемого всегда более или менее одинаков: речь идет всегда об общечеловеческих чувствах, можно даже сказать — о мировых проблемах.

В общем отсутствие слова сообщает фильму характер примитивного искусства. Отсутствующее слово заменяется осмысленным движением. Это последнее по своей природе тяготеет к реализму, но может получать также символический смысл“.

Однако, из этого не следует, что игра перед киноаппаратом должна превращаться в пантомиму. Объясняется это тем, что во время раз-

говора не только движутся губы, но мимирует и все лицо.

Когда мы на экране смотрим разговор, то если он хорошо сделан кинематографически, т.-е. если актеру удалось при этом добиться достаточной выразительности лица, мы понимаем те слова, которые должен был сказать актер, на каком бы незнакомом нам языке он их ни произносил.

„Хороший киноактер говорит совсем другое, чем актер сцены. Он говорит внятно для глаз, а не для уха“ (Бэла Баллаш). Из этого не следует, конечно, чтобы актер, говоря на съемке, произносил каждое слово, четко декламируя его, но он должен, произнося то или иное слово, придавать своему лицу такое выражение, которое наглядно иллюстрировало бы содержание его речи. Вот почему иногда хорошие артисты экрана во время съемок говорят совсем другие слова, чем те, которые „слышат“ с экрана зрители картины. Я думаю, что многие читатели помнят скандал, который произошел в Лондоне во время показа какой-то фильму глухонемым. Они заявили резкий протест против того, что актеры на экране „говорили“ не то, что следовало по ходу действия. Ошибка глухонемых зрителей, умевших по движению губ „слышать“, что в действительности говорили актеры на съемке, заключалось в том, что они подменили экранный образ действительностью, которой в кино нет. Нормальному зрителю совер-

шенно не важно, как выглядит в жизни тот или иной актер, — он должен считаться в кино лишь с его „экраным образом“. Точно так же для него не важно само слово, произносимое актером во время съемки, а важен лишь тот экранный образ этого слова, который запечатлен на фильме. Если актер для создания нужного экранного образа данного смыслового значения слова нашел подходящее по мимике лица при его произнесении другое фонетическое сочетание звуков, то это вполне удовлетворяет зрителя, ибо с экрана он „услышит“ как раз нужное слово.

Этим и объясняется подлинная интернациональность экранного языка, когда наш рязанский или тамбовский крестьянин „понимает“ слова, произносимые на экране и английским, и французским, и японским актерами.

Поэтому слово не совсем изгнано из обихода при съемке актеров.

„Плох тот режиссер, который захочет заменить фильму пантомимой, чтобы заставить слишком много молчать своих действующих лиц. Ибо молчание — не только явление акустики, но и очень специфическая форма движения для глаз, имеющая особенное значение для фильма. А язык принадлежит к сильнейшим мимическим средствам выражения, которыми владеет кино“ (Б. Баллаш).

Однако, следует предупредить киноактера от злоупотребления словом. Вспомните, какое жалкое и даже смешное впечатление производит обильное шлепание губами у некоторых наших отличных театральных актеров, снимавшихся в кинокартинах. Для примера укажем хотя бы на игру Москвина в „Станционном смотрителе“, в сцене похищения его дочери.

На экране слова всегда должны быть органически связаны с мимической игрой актера, которая должна передавать зрителю их содержание.

Наибольшей впечатляющей силой для актера на экране является его лицо, снятое крупным планом. Поэтому на подготовку максимальной его выразительности (но не гримасничания!) киноактер должен обратить самое серьезное внимание. При этом следует учесть приводимое ниже указание на этот счет О. Штиндта, данное им в его „Искусстве фильма“.

„Относительно мимики лица следует сделать следующее заключение: в театре главное значение в мимике играют брови и рот. Лоб же, шея и подбородок, напротив, почти не имеют значения, — в кино они являются чрезвычайно существенными выразителями внутренних движений.

Примером мимики носа и шеи и дыхания носом и ртом может служить Аста Нильсен, мимика которой чрезвычайно выразительна. Каждый актер должен это иметь в виду при упражнениях.

С прочими особенностями сцены, как с размахиванием рук, подниманием глаз к небу, киноактер должен безустанно бороться, так как в фильме эти черты во сто раз смешнее. Непрерывная работа и изучение — вот секрет высокого мастерства“.

Мы считаем необходимым еще раз обратить внимание читателя на то, что все свои тренировочные занятия киноактер обязательно должен делать перед зеркалом при соответствующем освещении.

Крайне важным для киноактера является и изучение различных ракурсов его головы и всего тела. Здесь ему большую пользу могут принести фотографические снимки его наиболее выразительных поз. Но при этом не следует забывать и того, что фотография, подвергаемая длительному рассматриванию, очень отличается от быстро сменяемого кадра кинокартины. Поэтому и здесь нужно добиваться наибольшей простоты в построении и в наибольшей внешней выразительности и понятности.

Каждый такой фотоэтиюд обязательно должен иметь какое-нибудь определенное содержание. Не может быть простого любования позой ради позы. Помните, что и фотообраз, так же как и экранный образ актера, всегда должен иметь свое ясное содержание.

Умышленно оставляя в стороне вопрос об обучении актерскому мастерству и о критике суще-

ствующих различных „школ“ в этом деле (система В. С. Ильина — по Дельсарту, система Л. Кулешова, Пудовкина и др.), мы считаем, что нормальная подготовка хорошего киноактера должна вестись только в специальных учебных заведениях, которыми у нас в СССР являются государственные техникумы кинематографии с их „натурными факультетами“. Здесь же мы старались дать лишь те указания чисто практического характера, которые помогают начинающему актеру усвоить самую сущность киномастерства.

Поэтому, на поставленный в подзаголовке вопрос: как должен работать киноактер? — мы конспективно можем ответить так:

Каждый киноактер на съемке должен уметь работать так, чтобы простыми и законченными движениями давать сильный, убеждающий и впечатляющий экранный образ, соответствующий исполняемой им роли.

Роль в кинокартине и ее осуществление. Закончив с общим обзором методов работы киноактера, переходим к знакомству с тем, как при съемке какой-нибудь кинокартины актер исполняет определенную роль.

Каждый кинорежиссер, этот главный руководитель по созданию фильма, получив постановку какой-нибудь фильма, — как мы уже знаем, сначала проводит проработку так называемого „железного“

сценария, где роли каждого участника картины уже достаточно точно определены и раскадрованы.



Рис. 30. Образец киногоротеска. И. Ильинский в картине „Когда пробуждаются мертвые“.

Исполнители всех действующих в кинопьесе лиц разбиваются на следующие пять категорий:

- 1) Главные или ведущие роли (основные герои фильмов);
- 2) роли (остальных персонажей фильмов);
- 3) вторые роли (героев, ведущих второстепенную или эпизодическую роль в картине);

4) эпизоды (исполнители ролей в отдельных эпизодах);

5) массовка и „экстра“ (киностатисты).

Актёр и роль. На все эти роли режиссер через своих помощников и ассистентов или лично сам подбирает соответствующих исполнителей, т.е. киноактеров, руководясь их соответствием данной роли (их „типом“, манерой игры и т. п.). Хуже — когда здесь вместо соответствия с ролью считаются с „именем“ актера. Ни один серьезный киноактер не может согласиться идти на работу, заранее детально не познакомившись по сценарию с той ролью и всей киновещью, в которой его приглашают сниматься. Он сам должен заранее как бы мысленно „примерить“ к самому себе тот образ, который ему нужно будет воплотить в соответствующие экранные образы. И если актер чувствует в себе достаточно силы и данных для его создания, только тогда он имеет моральное право согласиться на участие в съемках.

Только тогда, когда актер „почувствует“ роль и когда она ему нравится, только тогда возможно настоящее творчество. Обычно еще в сценарной обработке пьесы имеются разбивки действующих лиц на определенные типы (честный герой, злодей, коварная женщина, добрая и мягкая, хитрый, лстец и т. п.). Но режиссер подбирает для их исполнения наибо-

лее — на его взгляд — впечатляющих исполнителей. В особенности — это относится к так называемому „типажу“, когда некоторые кинорежиссеры предпочитают вместо тренированного киноактера, умеющего выполнить любое его задание (понятно, в пределах прирожденных данных), брать на работу неподготовленных лиц со стороны, которые должны „убеждать“ зрителя только своим видом.

Приглашенный на съемку киноактер обязательно должен заранее прочитать весь сценарий и получить на руки все выписки из него, касающиеся его игры в фильме.

Только после внимательного изучения всей вещи и всей своей роли киноактер может понять основную установку сценариста и режиссера, почувствовать самый стиль всей постановки и в соответствии с этим создать у себя точное представление о своем будущем экранном образе.

Исходя из основной характеристики, данной сценаристом и режиссером изображаемому им герою, киноактер в дальнейшем должен внимательно проследить соответствие с ней всей своей дальнейшей игры в картине (чтобы потом не получилось „фальши“) и в зависимости от нее наметить самый узор своей игры. Понятно, что выработка типа и окончательное исполнение роли должно проводиться под строгим контролем и по указаниям режиссера, постановщика фильма. Но в то же время, беспрекословно подчиняясь всем требованиям ре-

жиссера, киноактер не может превращаться в бездушную марионетку. Он все время и сам должен искать для каждого положения своей роли наиболее выразительные приемы и формы, при чем ни на секунду он не должен забывать, что его игра должна быть увязанной с игрой других актеров и не должна выходить из общего стиля всей постановки. Хотя за этим и следит режиссер (в этом состоит его основная работа), но актер должен помогать ему в выполнении этой крайне важной задачи, без которой на экране не может получиться ценного художественного произведения. „Почувствовав“ свою роль и как бы „ощутив“ изображаемого им героя, киноактер должен представить себе не только все его переживания, манеру двигаться и говорить, но и его зрительное воплощение. Совместно с режиссером, оператором и художником он вырабатывает для своей роли соответствующий грим и подбирает костюм.

Грим. Выше нам уже приходилось говорить о том „световом гриме“, который является таким сильным помощником (а иногда и врагом) в игре актера на съемке. Сейчас мы более подробно познакомим читателя с обыкновенным красочным гримом, который все-таки применяется в кино до настоящего времени.

Несмотря на то, что абсолютно все видные кинематографисты пришли к выводу о полной непри-

годности для съемок театрального грима (яркой разрисовки лица гримировальными красками, надевания париков, наклеек разного рода, использования гумозы и т. п.), все же в кинематографии обойтись при съемках совсем без грима, понятно, нельзя, т. к. некоторые особенности человеческой кожи



Рис. 31 — 32. Слева — гримируют киноактера. Справа — образец неудачного грима (обратите внимание на явно наклеенные брови, усы и бороду).

(румянец, желтый загар и т. п.) дают на пленке совсем неправильную и необычную для глаза передачу ее цвета (мы знаем, что желтые и розовые цвета на обыкновенной пленке выходят почти черными). Поэтому для достижения на экране нужных нам результатов (светлых лиц) лица актеров стали покрывать ровным „тоном“.

„Резкость света и теней при освещении дуговыми лампами требовала совершенно равномерного

гримирования лица и шеи. Бессмысленная нелепость — окраска губ. Только верхняя губа должна быть чуть-чуть тронута; то же надо сказать и по отношению к глазам. Мы привыкли к идущему сверху, а не горизонтальному свету. Как раз противоположность темной верхней губы по отношению к светлой нижней подчеркивается тенью под нижней губой. Так же нелепо наложение грима бровей на лоб вместо подчеркивания настоящих. Как основа, ни одно лицо не должно гримироваться; допустимо только подчеркивание типических черт, — совершенно справедливо замечает по этому поводу О. Штиндт.

Фридрих Тальбот дает следующие практические указания по вопросу о гриме.

„Прежде было принято белить лицо, но это приводит к слишком резким эффектам (поэтому и кинематографический „тон“ делается слегка желтоватым — варится обыкновенный белый грим вместе с пудрой „рашель № 2“; поэтому же в кино не применяется белая пудра, а слегка желтоватая — Н. А.). Раскраска лица сведена до минимума потому, что сильное увеличение картин при проектировании придает искусственной раскраске (гриму) безобразный вид. Если картины однотонны, то гримировка ограничивается приспособлением естественной окраски лица к актиническим свойствам светочувствительной пленки.

Окраска кожи сводится к искусному наложению на нее легких тонов. Благодаря этому, получается более мягкий облик на экране и более гибкая мимика — самый существенный элемент в кинопьесе, а в сочетании с искусным освещением и установкой рефлекторов — достигается пластичность форм. Когда черты лица искажаются злобною ненавистью или же искривляются в бурном весельи, тени, образуемые морщинами, при игре соответствующих мускулов, усиливают выразительность лица. Некоторое количество грима все же неизбежно. Губы необходимо подчеркнуть. Так как глаза являются главным средством для передачи настроений, действий и мыслей, то необходимо придать им наибольшую выразительность. Сами по себе глаза не могут быть подвергнуты какому-либо усилению, — это возможно только по отношению к их установке. Брови и ресницы, а также кожа под нижними веками — легко, но тщательно подводятся черным или темно-зеленым карандашом (гримировальным, конечно — Н. А.), придающим глазу наибольшую рельефность, так что малейший оттенок взгляда может быть заснят и точно передан восприятию зрителей“.

Общий тон, накладываемый на лицо, шею и руки актера (последнее почему-то так часто забывают делать наши гримеры, и мы на экране обычно



Рис. 33. Образец нормального слабого кинематографического грима (обратите внимание на ровный тон на всем лице, на слабую подводку глаз и губ). Киноартистка Люси Дорен.

видим „бледнолицых“ с черными, как у негров, руками), легкое подведение губ и глаз (ресниц, век и бровей), — все это не меняет основной маски лица актера и является общим гримом, обязательным при всех киносъемках и для всех исполнителей ролей. Он как бы является „ретушью“ снимаемого человеческого материала, образы которого должны появиться на экране. Но кроме общего грима имеется еще более сложный, преследующий цель изменения самой характеристики (маски) лица того или иного актера. Правда, для такого „перевоплощения“ необходимо прежде всего, чтобы сам актер путем сокращений нужных мускулов своего лица дал соответствующую „основу“ для такого грима. Так как просто рисовать на спокойном и ровном лице хотя бы даже простые морщины — нельзя и смешно, то здесь можно лишь усилить и подчеркнуть уже имеющиеся складки кожи. Мы уже раньше (см. II том нашего „Курса“, стр. 142 — 144) говорили о том, какой грим можно применять при съемке крупным планом. Там же мы указывали и на то, как можно „выделить“ что-либо вперед (напр., скулы, прогиб носа, надглазные дуги и т. п.): для этого достаточно эти места слегка „высветлить“, т. е. покрыть более светлым гримом, чем основной тон всего лица. Если же, наоборот, требуется что-либо „утопить“ (напр., слишком полные щеки, жирный подбородок,

выдающиеся скулы и т. п.), то эти части лица гримируются в более темные (т.-е. более красные или более желтые) тона ¹⁾).

Однако, иногда в киноделе применяется и более коренная переработка материала лица актера.

Я уже не говорю здесь о всяких париках, накладках усов, бороды и т. п. Все подобные вещи применимы только в том случае, если они сделаны безукоризненно, с исключительно точным учетом пропорционального изменения длины волос.

Кинематографический парик или искусственная борода, как бы они хорошо сделаны ни были, всегда представляют опасность, что на крупном плане они выдадут свою фальшь. В особенности, трудно добиться ровного и незаметного перехода края парика или накладки на живую кожу головы актера. Как бы старательно вы ни маскировали эту границу наклейкой резаного тресса или точечками темного грима, — „крупный план“ на большом экране всегда выдаст подделку. Вспомните для примера хотя бы парик Конрада Фейдта в его крупной американской постановке „Человек, который смеется“. Очевидно, там был и очень хороший гример и парик был сделан хорошо, но на всех крупных планах его край на лбу Фейдта кричит с экрана о том, что у него не свои волосы, а парик. К парикам, накладкам и т. п. в кинематографии нужно прибегать

¹⁾ При съемке на пленку с обыкновенной эмульсией.

лишь в исключительных случаях. Лучше всего — заставлять киноактера отращивать собственную бороду, усы и т. п., что последнее время так усиленно



Рис. 34 — 37.

Артист В. Фогель (†) без грима (две средние фотографии) и в гриме (крайние).

практикуется у нас, когда будущие бороды и усы за несколько месяцев заранее „законтрактовываются“ по договору, заключенному между артистом и кинофабрикой.

Кроме общего красочного грима и грима волосами, существует еще более сложный грим, со-

вершенно перерождающий самый тип лица актера. На помещаемых здесь (рис. 34—37) четырех фотографиях даны портреты одного и того же из наших киноактеров (Фогеля), который был так изумительно загримирован (см. крайние фотографии; в центре Фогель снят таким, каким он выглядит в жизни без грима) одним из наших талантливых гримеров С. Гусковым, работающим на фабрике Межрабпомфильм.

„Гримируя Фогеля, я выделил скулы его лица, — говорит Гусков, — поднял брови, сделал ему оловянные флегматичные глаза, под носом подклеил два уголка, поднял уши, и в результате — был выявлен тип европейского дегенерата, задуманный режиссером.

При опытах над гримом надо, прежде всего, исходить из строения лица, его формы и соотношения частей. Искусство создания маски заключается в умелом изменении строя лица, его мускулов и линий. Необходимой предпосылкой для хорошего грима служат определенные свойства кожи — эластичность, морщинистость, способность сокращаться. При помощи стягивания и растягивания кожи видоизменяется форма отдельных частей лица, достигаются выпуклости, впадины, которые потом уже соответственно скрашиваются.

В гриме играет большую роль накладка теней на лицо. При помощи красок они превращаются

в тона, „звучность“ которых зависит всецело от умелого маневрирования светом операторов. И наконец, одним из самых действенных средств гримировальной техники являются искусственные выемки, сделанные специальной мастикой“.

Мы знаем мирового гения грима — знаменитого киноактера Лон Чаннэя, который, соединяя свою миимику с превосходным знанием гримировальной техники (он долгое время был театральным гримером), достигает необычных эффектов экранного перевоплощения.

Каждый киноактер должен знать основы грима. Он должен практически изучить тот грим, который нужен его лицу для создания основных его игровых масок. Только тогда он будет действительно настоящим киноактером, умеющим максимально использовать все свои выразительные средства. Поэтому во всех кинотехникумах и введено обязательное преподавание грима как теоретического, так и практического. Каждый киноактер обязан уметь сам себе наложить несложный основной грим.

Костюм киноактера. „Каждый характер должен типизироваться в своем костюме... Традиционный костюм служит только биографией героя, но никак не в нем действительная характеристика действующих лиц. Типичность внешнего может очень много значить, как символическое обозначение касты. В фильме оно должно служить

средством к непосредственному выражению индивидуального характера через отступление от традиции... Актер, который не говорит, создает из своего тела однородную выразительную поверхность, и каждая складка его костюма получает то же значение, какое имеет морщина его лица. Мы судим киноактера, пусть даже и бессознательно, по его внешности, независимо от того, предусматривали это режиссер, или нет" (Б. Баллаш).

Поэтому, создавая внешний образ для исполнения данной роли, киноактер, наряду со своей внутренней „проработкой“ изображаемого типа и подбором грима, должен уделить крайне серьезное внимание вопросу выбора себе соответствующего костюма. При этом он должен одновременно руководствоваться следующими правилами.

1. Костюм киноактера должен быть достаточно выразительным, т.е. типичным для того круга лиц, которых изображает в данной роли актер. Нужно, чтобы костюм был весьма прост для понимания его зрителем. Он не должен содержать большого количества деталей, которых зритель на коротких кадрах и на движущемся актере все равно не увидит. Чрезмерная тщательность отделки мелких деталей здесь бывает зачастую совершенно излишней, т. к. она затемняет ясность экранного образа.

2. Костюм должен быть удобным для работы актера и должен подчеркивать в его фигуре



Рис. 38. Образец неувязки яркого фона с костюмом (обратите внимание на неприятное белое пятно от блестящей пуговицы на черном поясе). Американская „стар“ Клара Бов.

нужные для исполнения роли характерные детали его образа.

3. Цвет как всего костюма, так и его деталей обязательно должен быть увязан в одно целое не только в пределах фигуры данного киноактера, но и с костюмами других исполнителей, с которыми по ходу съемки ему придется сталкиваться, и, что крайне важно, с фоном тех декораций, в которых будет проводить свою роль актер.

4. Костюм не должен иметь на себе какие-нибудь яркие детали (напр., крупные белые блестящие пуговицы на черном фоне и т. п.), которые будут отвлекать внимание зрителя. В особенности, внимательно нужно следить за тем, чтобы в верхней части костюма—близко от головы (т.-е. в тех местах, которые попадают в кадр при съемке лица актера крупным планом), не было неприятной для глаз пестроты и резко выделяющихся слишком светлых пятен, которые иначе обязательно отвлекут на экране внимание зрителя от лица актера и тем самым понизят впечатляющую силу созданного им экранного образа.

5. Материал для изготовления костюмов может быть совсем другим, чем бывает в жизни. Так, считаясь со свойствами негативной пленки и с законом отражения света, в кинематографии категорически изгнаны с поля съемки все белые материи. Ничего белого не должно быть и в костюме актера. Если по ходу роли на нем должна быть, например,



Рис. 39. Белый, слишком узорчатый фон декорации и костюм актрисы убивают игру ее лица.



Рис. 40. Слишком пестрый фон декорации убивает актера в кино.

белоснежная рубашка или воротничок, то они либо делаются из чисто голубой материи, либо просто густо засиниваются обычной синькой для белья. Другие материи, которые на экране должны быть просто белыми, предварительно слегка подкрашиваются до светлого желто-коричневого цвета в слабом растворе обыкновенного кофе или чая. Но ничего чисто белого на съемке быть не должно, т. к. все белое на экране неприятно „бликует“ и отвлекает внимание зрителя от игры лица актера.

Вместо черных материй всегда можно взять чисто красные или ярко желтые (вспомните, как передаются различные цвета на обыкновенной пленке). Очень часто самая простая дешевая и грубая материя на экране производит более эффектное и внушительное впечатление, чем „настоящие“ дорогие ткани.

Обычно в кинематографии, из боязни получить на съемке неприятные неожиданные блики при поворотах артиста, избегают употреблять лоснящиеся материи и предпочитают пользоваться матовыми.

При подборе костюма необходимо просить оператора, чтобы он через свое „магическое“ синее стеклышко — монохром — обязательно просмотрел весь костюм и дал свои указания, т. к. только он может точно сказать, как данное сочетание красок выйдет на экране. Достаточно указать, что

иногда, в зависимости от прибавления той или иной краски, могут получиться совершенно различные результаты. Например, у нас был такой случай. На съемку принесли два розовые шарфа. На-глаз густота их цвета была почти одинакова, но один розовый цвет являлся результатом подбавления к красной краске синей, а другой был просто слабым раствором „малиновой“ краски. И в результате монохром показал, что на экране первый шарф получился бы светло-светло-серым, а второй, наоборот, довольно темным, несмотря на то, что на-глаз они оба оказались одинаковыми. Другой пример. Костюм на актере был крайне ярким и пестрым: штаны — ярко красного цвета, с желтыми лампасами; черный мундир имел красные отвороты бортов и широкий желтый пояс. Все цвета были чистыми



Рис. 41. Тоже „гримируют“
костюм...

и крайне яркими. На театральных подмостках актер в этом костюме производил бы цветистое и яркое впечатление опереточного генерала. Но на пленке весь его костюм вышел совершенно одного, корректного черного цвета и дал строгий стиль скромного военного. Пропала и напрасная работа портных, пришивавших лампасы на брюки и различные канты на мундир, — все слилось в один цвет и зритель этого не заметил на экране! Пусть этот пример твердо запомнят все щепетильные любители „точности“ в костюме.

Киноактер должен твердо помнить, что важен не костюм сам по себе, а тот экранный образ костюма, который получается на пленке. Поэтому к его максимальной выразительности киноактер должен отнестись с самым большим вниманием. Хороший, „выразительный“ и удобный костюм, логически увязывающийся с гримом и мимикой играющего актера, — вот тот идеал, к которому должен стремиться актер, подбирая костюм для исполнения той или иной роли.

Лучше всего каждый из выбранных костюмов достаточно „обносить“, т.-е. привыкнуть к нему, с тем, чтобы во время съемки „не чувствовать“ его. В особенности, это важно, если актеру придется играть в необычайном для него платье (напр.: в рясе ксендза, дамам — в кринолинах, штатским — в военной форме, в экзотических костюмах и т. п.). Правильно поступил наш артист Рогожин, когда он

перед началом съемок „Креста и маузера“ около месяца носил дома и на улице костюм ксендза (он



Рис. 42—43. Влияние пестроты костюма и фона на игру актера. Слева — образец спокойного фона и узора костюма, что позволяет зрителю все внимание сосредоточить на лице актера. Справа, наоборот, слишком пестрый и узорчатый костюм и фон отвлекают зрителя и разбивают его восприятие от игры актера.

играл роль настоятеля костела Щура). За это время он настолько привык к своему новому и не совсем обычному костюму, что во время съемок самый строгий критик не мог бы сказать, что этот костюм

не его. А на других исполнителях подобных ролей было заметно, что они „не настоящие“, а „перелодетые“, что, конечно, сильно снижало художественную ценность созданных ими образов.

Нужно, чтобы актер, его грим и костюм составляли одно целое, крепко увязанное с остальными участниками фильма и с фоном действия.

Рисунок игры киноактера. Когда внешний облик для изображения того или иного действующего лица в фильме найден актером и утвержден постановщиком картины — режиссером, актер приступает к детальной проработке роли. Мы считаем необходимым здесь подчеркнуть, что выбор основной маски для лица актера, соответствующего грима и костюма должен быть проведен до начала детальной проработки своей роли актером. Только в этом случае киноактер сможет дать живой образ, в котором все и всегда увязано между собой. К сожалению, у нас иногда еще замечается не совсем серьезное отношение к гриму и к костюму; перенося все внимание на самого актера, забывают, что его экранный образ (который только и интересует нас в кино) складывается как бы из отдельных экранных образов самого актера, его грима и костюма.

Предварительная проработка роли для киноактера имеет колоссальное значение, т. к. только таким путем он сможет сознательно и полноценно тво-

рить каждый кусок своей игры. Следует не забывать, что творчество киноактера совсем не похоже на обычное создание ролей в театре. Он как бы инкрустирует свой образ из серии отдельных и несвязанных в процессе творчества игровых моментов. Сотни отдельных сыгранных им сцен должны на экране давать впечатление одного целого, ибо то, что киноактер творил в продолжение долгого времени (иногда даже 1—2 лет), перед зрителем пройдет в течение всего лишь какого-нибудь часа, а иногда и более короткого промежутка времени. Все это требует от киноактера большой точности в его работе.

„Для того, чтобы работать точно, нужно уметь это сделать, нужно научиться этому или, во всяком случае, нужно уметь заучивать. Ведь работа актера кинематографического или, если хотите, его игра лишена той непрерывности, которая свойственна работе его театрального собрата. Экранный образ киноактера складывается из десятков и сотен отдельных отрывочных кусков, при чем так, что иной раз он сначала работает то, что должно связаться с финалом. Кинематографический актер в своей работе лишен ощущения непрерывного развития действия. Непосредственной органической связи между последовательными кусками его работы, в результате которой создается определенный образ,

у него нет. Образ актера только мыслится в будущем, на экране, после режиссерского монтажа, и это дается особым, специфически кинематографическим умением мыслить свой монтажный образ и кропотливо составлять его из отдельных кусков, выхватываемых то из конца, то из середины. В большинстве случаев только режиссер настолько хорошо и глубоко знает сценарий, настолько ясно представляет его себе уже в том виде, каким он будет перенесен на экран, и следовательно, только он может мыслить себе каждую данную роль, каждый данный образ в его монтажном построении. Если актер, хотя бы даже и талантливый, заряжается только данной задачей, данной отдельной сценой, он никогда не сможет самостоятельно ограничить свою работу так, чтобы суметь дать фрагмент своей игры как раз такой длины и такого содержания, которое нужно для монтажного построения. Это может быть только в том случае, если актер вошел в работу по созданию картины так же глубоко и так же органически, как ставящий ее режиссер. Существуют школы, утверждающие, что работа актера должна быть построена режиссером до мельчайших подробностей: тончайшее движение пальца, ресниц, брови — должно быть режиссером точно учтено, продиктовано и зафиксировано на пленке.

Эта школа представляет собой несомненную крайность, дающую в результате излишнюю механизацию, но все же нельзя отрицать, что свободная работа актера неизбежно должна быть заключена в рамки строжайшего режиссерского контроля“.

Из приведенной здесь цитаты режиссера и киноактера Всеволода Пудовкина читатель сможет увидеть те трудности, с которыми сталкивается киноактер при разработке рисунка своей игры в данной роли.

В зависимости от стиля всей постановки актер соответствующим образом прорабатывает и стиль своей игры и выявления эмоциональных заданий режиссера и сценариста. Самый ритм игры актера, меняясь в темпе в зависимости от различных технических условий съемки (на крупных планах — медленные и плавные движения, на более мелких — более острые и сильные жесты), на экране для зрителя все время должен быть одним и тем же, иначе у него получится неприятное впечатление разнobia, раздражающее психику и глаз.

При переходе с плана на план киноактер должен твердо помнить, что его движения, в особенности, повторяющие уже заснятые раньше, должны в точности соответствовать квадрату линейного измерения его изображения на кадре. Например: когда его снимали во весь рост, актер сделал поворот головы за время в 3 секунды; теперь мы снимаем его крупнее, так что на экране он будет виден всего

до пояса (т.е. линейные размеры изображения актера на кадре будут в 2 раза больше). Актер должен при том же ритме (в экранном, конечно) повторить свой поворот головы. Ясно, что в данном случае он должен изменить свой темп и замедлить свои движения (ибо чем больше изображение на кадре, тем в больший промежуток времени должно быть совершено то же движение) так, чтобы поворот головы, который в предыдущей съемке занял 3 секунды времени, теперь совершался уже в 9 секунд (ибо 3 в квадрате дает 9). Ясно, что, создавая общий узор своей роли, киноактер, в зависимости от основного ритма своей игры, должен заранее потренироваться и на точное изменение быстроты мимического развертывания своей игры. Чаще всего ему в своей работе придется сталкиваться с двухкратным и четырехкратным замедлением темпа своей игры.

Создавая узор своей будущей игры, киноактер должен заранее внимательно проработать и записать себе, где и как он будет воздействовать на зрителя. Он сам из всех своих возможностей должен выбрать наиболее впечатляющую в данном куске. Кроме того, актер должен не увлекаться каким-нибудь одним удачным приемом игры, а быть на экране разнообразным. Он не должен стремиться передавать все свои переживания только мимикой лица. Вспомните, как изумительно играет в „Варьете“ неподвижная, чуть су-

тулая спина и шея Эмиля Яннингса, пришедшего к своему сопернику для того, чтобы убить его, — и вы поймете, что на экране равноценны и лицо, и руки, и ноги, и все остальные части тела. Актер только должен уметь придать им достаточную выразительность и убедительность. Иногда актеру выгоднее вместо резких гримас лицом показать злобу или волнение нервным движением руки, снятой крупно, которая сначала крутит, а потом резко отрывает пуговицу на своем костюме и т. п. Берегите свои основные маски лица для того, чтобы экономным и ярким показом их наиболее сильно подействовать с экрана на зрителя. Бойтесь надоесть ему своим самолюбованием или повторными масками, которые в пределах одной кинокартины могут создать лишь впечатление „деревянности“ данного лица. И в то же время умейте скупю, но ярко расходовать свои мимические возможности. Поэтому при предварительной проработке общего рисунка своей игры в данной роли каждый серьезный киноактер должен обращать самое серьезное внимание на каждую, даже второстепенную сцену, ибо в фильме равноценны все кадры, которые всегда должны быть полноценны по своему актерскому исполнению.

Киноактер на съемке. Когда предварительная проработка роли актером вполне закончена, он мо-

жет приступать к началу съемок своих кусков. До этого, при окончательном утверждении грима и костюма режиссером, актер должен попросить его заснять в них и получить себе фотографию. Актеру необходимо также завести специальную тетрадь для записи своей игры, в которую на первых же страницах он должен поместить эту фотографию и дать самое подробное описание своего грима (что „высветлено“, что „затемнено“, что покрыто синей, желтой и розовой красками, где подчеркнуты складки, морщины и тени и т. п.) и костюма (точно запишите, что и как на вас было надето). Если по ходу работы актеру приходится изменять грим (напр., из молодого превращаться в старика) и костюм, то он обязательно до начала съемок должен сняться в них и занести подробные данные о них в свою рабочую тетрадь. Это, безусловно, должен делать каждый киноактер, желающий серьезно работать, т. к. в конце концов проиграет на экране он сам, если при съемке „наложит“ их гример (а спутать может и он, т. к. он одновременно гримирует многих артистов) или костюмер.

Актер до мельчайших подробностей должен помнить свой грим и свой костюм, т. к. они создают его экранный образ в картине. Чтобы не забыть, все это нужно записать в свою тетрадь, которая должна быть неотлучным товарищем актера на съемке. В нее он после каждой съемки должен подробно

записать свою игру и все наиболее характерные изменения в костюме и в гриме. Это особенно важно в тех случаях, когда вся отдельная сцена снимается не сразу в один прием или в один день. Сплошь и рядом на производстве съемка отдельных планов к данной сцене производится через большой промежуток времени, за который сам артист может забыть некоторые детали, которые потом на экране будут кричать о фальши. Даже у крупных режиссеров бывают всевозможные „накладки“.

Вспомните хотя бы такого американского режиссера, как Д. Гриффит. В его „Водопаде жизни“ име-



Рис. 44. Типичный для американских картин трюк „борьбы на краю пропасти“, совершенно безопасный для актеров, т. к. за стеной подвешена предохранительная сетка.

ются в одной сцене планы Лилиан Гиш в черном платье с большим белым воротником, перерезанные другими монтажными кусками из той же сцены, на которых Гиш одета в черное платье без воротника. Нелепость впечатления то появляющегося, то исчезающего на платье Гиш воротника вызывает смех у публики и совершенно уничтожает весь эффект неплохой игры артистки в этом случае. Бывают в картинах и такие случаи, когда человек в комнате надевает на голову котелок, а в соседнем кадре, где показывается его выход на улицу, зритель видит его уже в соломенной шляпе и т. п. Все эти неприятные казусы, срывающие подчас всю игру актера, легко могут быть избегнуты, если внимательно следить за собой и записывать все в тетрадь о своей игре. Не надейтесь на других и на свою память, а лучше запишите все подробно на бумаге. При всяких досъемках крайне важно знать, например, какой рукой актер делал то или иное движение, как были расположены его ноги, куда наклонена голова и т. п., т. к. далеко не всегда (а в экспедициях „на натуру“, в особенности) перед новой съемкой можно иметь под руками и посмотреть готовый кадрик позитива предыдущей съемки.

Если же предыдущие сцены, заснятые раньше, уже проявлены и отпечатаны, то актер должен просить себе пару кадриков, для того чтобы по ним вспомнить свою игру и точно восстановить все детали ее. Помните, что свой образ и свою игру,

даже в пределах одной какой-нибудь маленькой сцены, киноактер создает маленькими отдельными кусочками съемок, часто повторяя одно и то же для съемки их различными планами.

Прежде чем приступить к съемкам, киноактер обычно репетирует свою игру на месте действия. Некоторые режиссеры избегают этих репетиций, предпочитая экспромптную работу актера, из боязни, что в результате репетиций живой актер выдохнется, замашинизируется и превратится в деревянную марионетку. Другие же

режиссеры, наоборот, путем бесчисленных повторений стремятся добиться абсолютной точности всех движений в игре актеров. Нам кажется, что истина и здесь лежит где-то посередине, т.е.



Рис. 45. Выделение светом актера и „отбивание“ его от фона декорации. Артистка О. Жизнева в картине „Процесс о 3-х миллионах“.

что съемка должна вестись после 1—2 предварительных репетиций. Режиссер дает актеру задание, которое он должен выполнить в данной сцене, и он, учитывая свою игру в плоскости кадра на пленке (т.-е. увязывая ее со своими партнерами, с вещами, с фоном декораций и со светом), создает тот или иной рисунок движений. Когда после просмотра режиссером репетиции он дает актеру свои поправки, последний должен в точности повторить свою предыдущую игру, изменив лишь то, что требует режиссер. Для этого требуется большое внимание к своей работе и развитая мышечная память, которую киноактер должен беспрестанно тренировать в себе. Следует избегать „в панике“ ломать в корне весь узор своих движений, если режиссер указал лишь на некоторые недостатки в отдельных моментах. При повторных репетициях нужно исправлять лишь их, оставляя прочие без изменения и точно воспроизводя предыдущую игру.

Во время работы перед киноаппаратом киноактер ни в коем случае не должен замечать его присутствия, так же как и присутствия режиссера.

Помните два основные правила, обязательные для всех актеров кино:

- 1) Во время съемки никогда не смотрите в объектив киноаппарата;
- 2) не прекращайте игры и не оборачивайтесь к режиссеру, когда он во время

съемки делает вам какое-нибудь замечание.

Иначе — количество испорченной вами пленки будет катастрофически быстро увеличиваться.

Умейте по ходу съемки использовать всякие неожиданные, не предусмотренные сценарием. Например, подавая книгу своей любимой даме, „он“ уронил ее на пол. Было бы смешно переснимать эту сцену из-за такого пустяка. Находчивый актер во время съемки не растерялся бы от того, что книга упала на пол, а соответствующим жестом поднял бы ее и довел бы свою игру до конца, т.-е. передал бы ее своей партнерше. В зависимости от характеристики „героя“, он смог бы попутно выявить здесь и еще какую-нибудь из своих данных. Так, например, если „он“ является у нас застенчивым юношей, то будет естественным, чтобы, поднимая книгу, он смущенно улыбался и держал книгу как-то неловко. Совсем по-другому должен обыграть это неожиданное падение книги на пол другой „герой“, например, ловкий спортсмен. Понятно, что здесь он сможет показать свою гибкость и ловкость.

Помните, что и во время съемки вы должны оставаться живым человеком, а не механизированной куклой.

Старайтесь всегда увязывать себя со всем окружающим (с вещами и с партнерами), — это придает больше непосредственности и убедительности всем вашим движениям. Но делайте это спокойно и не

нарочито. Помните, что каждое движение киноактера должно быть осмысленно, просто и удобочитаемо зрителям с экрана.



Рис. 46. Выделение светом фигур актеров. (Артист А. Фогель и И. Ильинский в картине „Кукла с миллионами“).

Только в этом случае его игра будет легко доходить до публики и вызывать у нее нужные образы и эмоции. Ни на секунду не забывайте на съемке, что вы играете для единственного сурового и бесстрастного зрителя, имя которому — кинокамера.

Она и ножницы режиссера создадут впоследствии на экране ваш образ, которым вы будете воздействовать на зрителей кинокартины.

Условия труда киноактера. В широких кругах публики, посещающей кинотеатры, почему-то сложилось впечатление, что работа киноактеров очень и очень легка и к тому же оплачивается баснословными суммами.

Правда, раньше и у нас, как до сих пор за границей (главным образом в Америке, где процветает система „стар“), киноактеры получали солидные суммы денег. Для примера укажу хотя бы на те колоссальные деньги, которые получают американская „стар“ Глория Свенсон (25.000 долларов в неделю) и Гарольд Ллойд (40.000 долларов в неделю). Средняя же „звезда“ американского кинонебосклона получает еженедельный гонорар, примерно, около 10—18 тысяч долларов. И на ряду с этим средний артист за мелкие роли получает за съемочный день всего около 10—25 долларов. Статисты же получают за съемочный день всего 5 долларов, т.-е., принимая во внимание дороговизну жизни в Америке, почти ту же ставку, что и у нас в СССР.

Наши советские киноактеры, работающие на кинофабриках, за редким исключением так называемых „имен“, получающих иногда до 500 рублей в месяц, имеют достаточно скромные оклады. Так, например, на Ленинградской фабрике Совкино очень хорошие

актеры получают всего около 200—250 рублей в месяц по покартинным договорам. Если сюда прибавить еще перерывы в работе между отдельными договорами, то средний (за год) месячный заработок будет еще меньше. Таким образом мы видим, что заработок даже хороших и известных наших актеров далеко уже не такой соблазнительный. Актеры, занятые на менее значительных ролях, получают, естественно, и меньшие оклады. Разовые актеры, занятые в больших эпизодах, получают у нас за съемочный день от 10 до 15 рублей. За исполнение малых эпизодов за съемочный день ставка уменьшается до 7—6—5 рублей. За участие в групповой съемке платят по 5 рублей, а за участие в массовке—по 4 рубля за полный съемочный день.

На съемочные работы, как правило, могут быть нанимаемы лишь члены союза рабиса, имеющие кинематографический стаж и состоящие на учете киностола местного Посредрабиса. „Со стороны“ набирать актеров запрещается и только в особых случаях разрешается занимать их и то лишь со специального разрешения союза и местной биржи труда.

Для того чтобы попасть на учет киностола Посредрабиса, нужно иметь соответствующую квалификацию.

Квалификацию киноактер может получить или путем окончания соответствующего учебного заведения (государственного кинотехникума или другой государственной киношколы), или при наличии прак-



Рис. 47. Характерный образец типичной немецкой схемы освещения декорации для фильмов „салонного“ типа. (Обратите внимание на ровное освещение стен, световые блики — люстру и середину пола — и на отблеск светом каждой фигуры актеров от фона).

тического стажа, путем экзамена в специальной квалификационной комиссии Посредрабиса и союза, которая периодически пропускает через себя и весь состав актеров, числящихся на учете киностола. В результате подобных переквалификаций большой процент „случайных“ киноактеров лишается этого звания и снимается с учета Посредрабиса, т.-е. фактически выбывает из советского кинопроизводства.

Пришедшим „со стороны“ трудно получить удовлетворительную оценку квалификационной комиссии, требования которой достаточно серьезны. Поэтому мы здесь еще раз рекомендуем всем тем лицам, которые серьезно решили посвятить себя работе в советской кинематографии в качестве актера, идти учиться в наши государственные киношколы. Это единственно правильный и прямой путь для того, чтобы попасть на работу в кинопроизводство.

Мы не можем удержаться здесь от того, чтобы не предостеречь очень пылких „будущих“ киноактеров. Они должны быть готовыми к серьезной и тяжелой работе. Совсем не так приятно, как это кажется со стороны, ходить целый день в гриме и в каком-нибудь тяжелом костюме под знойным солнцем или в душном павильоне. Не легко работать при ярком и обжигающем глаза свете дуговых ламп. Тяжело смотреть актеру на натуре и на подсвечивающие щиты и зеркала. Глаза болят, на них набегают слезы, лицо невольно морщится первое время, пока молодой киноартист не приучит их к новым и тяжелым

условиям работы. Мы не хотим „запугивать“ молодежь, стремящуюся в наше кинопроизводство, но мы считаем своим долгом предостеречь ее от слишком „радужного“ взгляда на предстоящую ей деятельность. Ее ждет фабрика с ее напряженным и трудным бегом работы. И на ней киноактер — это тот же рабочий, как и тот, который стоит у станка. Поэтому киноактеру необходима физическая выносливость и умение работать, работать и работать. Только тогда он будет настоящим советским киноактером.

ЧТО ВАЖНО ЗАПОМНИТЬ КИНОАКТЕРУ

Вопрос.	Ответ.
1. Почему в старых кинокартинах, когда их теперь показывают на экране, игра драматических актеров вызывает у публики смех?	1. Потому что прежние актеры играли не кинематографическими приемами, но по всем правилам игры на театральной сцене, а современная кинематография совершенно ушла от театра и стала вполне самостоятельным видом искусства.
2. Чем отличается игра театрального актера от игры киноартиста?	2. Самые основные выразительные средства у них различны. Театральный актер воздействует на зрителя словом и жестом, а киноактер — только своим немым экранным образом. Театральный актер создает свою роль непрерывно и перед глазами публики, ту или иную реакцию которой на свою игру он может учесть, а киноактер создает свой экранный образ отдельными сценами, не только не видя своих зрителей, но даже

Вопрос.	Ответ.
3. Для какого единственного одноклазого зрителя играет киноактер?	подчас не зная, как его „сделает“ режиссер в своем монтаже.
4. Чем отличается зритель театра от зрителя кино?	3. Только для киносъемочного аппарата, который при помощи своего объектива и негативной пленки фиксирует на фильме экранный образ актера.
	4. Театральный зритель наблюдает все действие, происходящее на сцене и всю игру актера с одной и той же точки зрения, обусловленной его местонахождением в театре. Театральному актеру приходится вести свою роль так, чтобы она доходила сразу до всех мест театра. Зритель же кино как бы втянут в самое действие, так как он, видя все на экране глазами киносъемочного аппарата (со всех мест кинотеатра все зрители видят одно и то же), который все время во время съемок меняет свою точку зрения, как бы сам все время изменяет свое положение и то под-

Вопрос.	Ответ.
5. Кто такой кинонатурщик?	ходит к артисту (крупные планы), то удаляется от него, то заходит с разных сторон.
6. Что такое „типаж“?	5. Кинонатурщиками называются те киноактеры, которые обладают внешностью с ярко выраженным характером, годной для создания четкого экранного образа.
7. Кого называют „стар“?	6. Это те случайные кинонатурщики, которые не обладают достаточными артистическими данными, но которые, благодаря своей характерной внешности, дают какой-нибудь определенный экранный тип. Типаж используется только для небольших второстепенных ролей.
	7. „Стар“ („звезда“) называются те киноартисты, признанные публикой, которые, благодаря рекламе и т. п., пользуются у нее большими симпатиями и популярностью. „Стар“ — это то „имя“, которое делает успех фильму при его участии.

Вопрос.

Ответ.

8. Чем возде-
ствует киноактер
на своих зрите-
лей?

9. Что требует-
ся от киноактера
для создания яр-
кого экранного об-
раза?

10. Что такое
„фотогеничность“?

8. Тем экранным образом,
который создается после съемки
на пленке.

9. Для того, чтобы впечат-
лять зрителя, киноактер должен
обладать достаточно убедитель-
ной типичностью, ярко выра-
женной во внешних его данных.
Киноактер должен обладать
определенным стилем, в преде-
лах которого он и создает раз-
личные образы.

10. Фотогеничностью назы-
вается способность снятых пред-
метов и людей только на экране
кино получать особую вырази-
тельность их внутренней зна-
чимости. Другими словами, это
то, что только в кино дает наи-
более яркие и впечатляющие
образы. Фотогеничность зави-
сит от большого количества са-
мых различных условий (от
цвета, от структуры поверхно-
сти, от света — его состава,
схемы, яркости и направления,
и от других причин) и не

Вопрос.	Ответ.
11. Кто может определить фотогеничность того или иного лица, предмета или декорации?	является чем-то только прирожденным. 11. Только кинематографическая пленка, на которую они засняты, или кинооператор, проверивший их через свое синее стекло — „монохром“.
12. Что нужно для того, чтобы стать киноактером?	12. Нужно обладать достаточно ярко выраженным типом и знанием кинодела и актерского мастерства. Последние можно приобретать только в специальных киношколах или на производстве.
13. На какие категории разбиваются все исполнители ролей в кинокартине?	13. На: 1) исполнителей основных ведущих ролей; 2) исполнителей вторичных ролей; 3) исполнителей больших эпизодов; 4) исполнителей малых эпизодов; 5) участников групп и массовок.
14. Из чего складывается экранный	14. Экранный образ киноактера складывается из десятков и

Вопрос.	Ответ.
образ каждого киноактера?	сцен отдельных кусков, сцен, планов и т. п. Он в значительной степени зависит как от сюжетного содержания, так и от монтажа, который ему дает режиссер.
15. Какую роль может взять для исполнения киноактер?	Окончательный экранный образ актера получается только после того, как вся картина заснята, смонтирована и просмотрена на экране.
16. На какие этапы разбивается работа киноактера над ролью?	15. Только ту, которую он „чувствует“ и для выполнения которой у него есть внешние выразительные данные, т.-е. которой соответствует его „тип“.
	16. Это: 1) тщательное изучение сценария и всей кино-вещи; 2) создание психологического образа изображаемого героя (внутреннее „прочувствование“ роли); 3) подыскание наиболее яркого и убедительного внешнего образа „героя“, т.-е. отыскание для него „типа“;

Вопрос.	Ответ.
17. От каких чисто технических условий работы зависит игра киноактера?	4) выбор основных масок для мимики лица и грима для них (красочного и светового); 5) выбор костюма; 6) проработка общего рисунка всей роли; 7) репетиции отдельных сцен и положений.
18. Что нужно помнить киноактеру о свете во время съемок?	17. В своей игре перед киноаппаратом киноактер зависит прежде всего от технических данных того объектива, которым его снимают (от угла зрения объектива и от глубины резкости поля изображения при данной установке, т.-е. от того „полезного поля съемки“, которым он располагает в данном случае), и от световой схемы. 18. 1) Во время движений он должен не выходить из лучей света, направленных на него, так как иначе изменится основная схема освещения, рассчитанная на его игру; 2) артист не должен слишком приближаться к источникам света и не должен уходить от них;

Вопрос.

Ответ.

3) во время игры он должен „чувствовать“ свет, т.-е. все время знать, как при данном положении он освещен;

4) всячески должен избегать неожиданных бликов (в особенности на носу при подъеме головы на натурных съемках), которые отвлекают зрителя от восприятия основной игры актера.

19. Зависит ли игра актера от величины его изображения на кадре?

19. Конечно, зависит. Чем крупнее его снимают, тем мягче и четче должно быть мимическое выражение игры актера. На крупных планах пытайтесь передавать нужную идею кадра каким-нибудь одним выразительным движением (например, только глазами, или только ртом-улыбкой, складкой возле углов рта, морщинами и т. п.). Только на дальних и общих планах разрешается делать более резкие и широкие жесты.

20. Во сколько раз нужно киноактеру изменять

20. Чем крупнее снимают актера, тем медленнее должны быть все его движения. Замед-

Вопрос.	Ответ.
скорость всех своих движений при изменении масштаба съемки?	ление скорости движений актера при изменении масштаба его съемки должно быть пропорционально квадрату увеличения линейных размеров актера на кадре, сравнительно с предыдущей съемкой. Например, при переходе со съемки во весь рост на съемку по пояс (т.-е. вдвое крупнее) актер скорость своих движений и жестов, а также мимики, должен уменьшить, примерно, в четыре раза.
21. Как изучить свое лицо и подобрать для данного ракурса и маски наиболее выразительный свет?	21. Для этого киноактер заранее должен внимательно изучить свою мимику перед зеркалом и при помощи двух источников света, один из которых установлен неподвижно, а второй актер медленно перемещает вокруг своего лица, подобрать наилучшую световую схему (подробнее об этом смотри стр. 314—315).
22. Как должен играть киноактер на съемке?	22. Он должен проделывать свое задание самым лучшим и самым организованным способом. Его игра должна быть чет-

Вопрос.

Ответ.

кой, ясной, простой и максимально убедительной. Ничего лишнего или „нейтрального“ не должно быть. Каждое мельчайшее движение должно быть оправдано.

Только в этом случае он сможет создать достаточно яркий, удобочитаемый с экрана и впечатляющий публику экранный образ.

23. Чем должны отличаться все движения киноактера?

23. Каждое движение киноактера на съемке должно быть:

- 1) вполне законченным;
- 2) строго размеренным и правдивым;
- 3) соответствующим как изображаемому типу, так и характеру всего действия в кадре;
- 4) увязанным с линиями и формами предметов, находящихся в кадре (не нарушать композиции кадра).

24. Может ли говорить киноактер во время съемки?

24. Если по ходу действия это необходимо, то да. Но он должен заботиться здесь не о словах, как таковых, а о том выражении лица и всей его фи-

Вопрос.

Ответ.

гуры, которые должны в кино передать зрителю самую сущность произносимых им слов. Никогда не нужно говорить очень много, так как это создает неприятное и комичное впечатление „шлепания губами“. Никогда не пытайтесь „беззвучно“ произносить слова, т.-е. заменять живое слово или крик немим открыванием рта. На экране это производит мертвое и неестественное впечатление.

25. Какой грим применяется в кино?

25. Как основа—только весьма слабый, чисто кинематографический (накладка общего ровного тона на все лицо, шею и руки, слабое подведение глаз и рта, высветление и „проваливание“ отдельных деталей и т. п.). Изредка—наклейки и парики.

26. Как самому приготовить кинематографический „тон“?

26. Нужно купить простой белый грим, растопить его на огне и, всыпав в него желтой пудры цвета „рашель № 2“, хорошенько размешать. Когда смесь остынет, это и будет пре-

Вопрос.	Ответ.
27. Почему нежелательно применение для съемок париков, накладных усов, бород и т. п.?	восходным „тоном“ для лица. В зависимости от количества всыпанной пудры можно делать „тон“ более темным или более светлым. 27. Потому что края материи (крепе) парика и наклеек крайне трудно „свести на-нет“ и сделать переход их на кожу актера незаметным.
28. Что нужно помнить при выборе костюма для данной роли?	28. Костюм киноактера должен удовлетворить следующие требованиям: 1) он должен быть выразительным, т.-е. простым для понимания его зрителем („типизация костюма“); 2) удобным для работы актера и подчеркивающим его характерные черты в данной роли; 3) цвет костюма должен быть увязан с костюмами других исполнителей и с фоном действия; 4) костюм не должен „забивать“ лица актера и отвле-

Вопрос.	Ответ.
29. Почему на съемках совсем не допускаются материи белого цвета?	катель от него внимание зрителя чересчур яркими и кричащими деталями; 5) материал для костюма должен отвечать чисто кинематографическим требованиям (его цвет, структура поверхности и т. п.), так как важен не сам костюм, как таковой, а его „экранный образ“.
30. Что нужно помнить киноактеру во время самой съемки?	29. Потому, что они „бликуют“. Вместо белых материй (фрачных рубашек, воротничков и т. п.) обычно берутся чисто голубые. Можно просто белое белье густо засинить. Все остальные белые предметы (скатерти, наволочки, занавески, бумага и т. п.) заменяются светло-кремовыми или же слегка подкрашиваются в слабом растворе кофе или чая. 30. Он никогда не должен во время съемки: 1) смотреть в объектив киноаппарата; 2) прекращать свою игру и оборачиваться к режиссеру, ког-

Вопрос.

Ответ.

31. В чем залог успеха игры актера перед объективом кинокамеры?

да тот делает ему какое-нибудь замечание.

32. Кого видит на экране зритель кинокартины?

31. В умении играть естественно, просто, четко и убедительно, так как только тогда он создаст действительно впечатляющий экранный образ, который будет вызывать в зрителе те эмоции, которые заложил в него постановщик картины.

32. Только „экранный образ“ актера, исполняющего данную роль, но отнюдь не самого актера.

ПОДГОТОВКА МЕСТА СЪЕМКИ

ПОДГОТОВКА МЕСТА СЪЕМКИ

Места съемок. При появлении первых „игровых“ фильм на место действия совсем не обращалось внимания — все снимали на открытом воздухе. Чаще всего „комические“ кинокартины имели своим сюжетом какую-нибудь юмористическую карикатуру, столь распространенную в заграничных журналах и в наших „семейных“ изданиях типа „Родины“, но зрительно оформленных на контрастах белого и черного. Поэтому обсыпание мелом, обмазывание кремом или обливание разведенной известкой негров или актеров, одетых в черные костюмы, были столь же обязательны, как и попадание в печную трубу или в объятия угольщиков „белых“ героев — поваров, пирожников, нянек и т. п. Все эти незамысловатые истории без внутренней интриги были лишь механическим действием, которое добросовестно снималось на открытом воздухе. И только инженер-электрик Роберт В. Поль, явившийся пионером кинематографии в Англии, первый решил „поставить“ игровую кинокомедию. Его первая комедия „Ухаживание солдата“ была первой „настоящей“ кинопьесой, длиной... всего в те же обязательные для того времени 12 м. Но снимали ее не совсем обычно.

Прежде всего было необычайно то, что Поль для исполнения ее ролей пригласил театральных артистов; ставил эту картину тоже театральный режиссер Моль. Для засъемки этой комедии на крыше (ибо там светло!) театра „Альгамбра“ в Лондоне была выстроена специальная сцена, на которой были установлены обыкновенные театральные декорации, бутфория и реквизит, взятый снизу, из театра.

Таким образом Роберту Полю принадлежит честь первенства киносъемок на специально построенной площадке при свете солнца. Подбодренный успехом своей первой „кинотеатральной“ постановки, которая дала Полю не только мировую известность, но и солидный доход, он впоследствии в Лондоне купил участок земли, на котором и построил специальное здание, предназначенное исключительно для производства съемок кинокартин и для их лабораторной обработки. Это первое киноателье имело часть своей крыши застекленной и одну из своих стенок, обращенную на север, — разборной, так что во время съемок эту стену можно было раздвинуть и увеличить внутри количество света, столь необходимого для производства съемок, тем более в те времена, когда еще не существовало светосильной оптики. В „ателье“ имелась постоянная сцена, представлявшая собой копию обыкновенной театральной площадки с рисованными декорациями, софитами, кули-

сами и т. п. Рампа сцены имела размеры всего 18×13 футов (т. е. около $5,5 \times 4$ метра). Вся сцена была приподнята над уровнем пола на 2 метра и в ее полу находились всевозможные люки, трапы и т. п. театральные приспособления, необходимые для получения различных „трюков“, которыми



Рис. 48. „Черная Мери“ Эдиссона в Орэндж возле Нью-Йорка. Все ателье могло вращаться по рельсовому пути.

в особенности увлекался Поль, этот родоначальник трюковой кинематографии.

Интересно отметить, что в целях экономии места кинооператор со своей камерой был „изгнан“ из ателье и находился под открытым небом. Он снимал через разобранную стенку ателье. Таким образом мы можем сказать, что это „ателье“ Поля было не более, чем полукрытой площадкой.

Другой пионер кинематографии — Томас Альва Эдиссон в Америке к этому времени имел уже более

оригинальное „ателье“, вошедшее в историю нашего дела под именем „Черной Мери“. Это была небольшая и невзрачная на вид хижина, построенная из тонких досок, толя и войлока. Часть крыши была покрыта стеклом. Внутри под этим местом находилась маленькая сцена. Все „ателье“ было „насажено“ на основной стержень, вокруг которого оно могло поворачиваться, передвигаясь на своих колесах, которые катились по специальному кругу из рельс. Таким образом все ателье „Черная Мери“ Эдиссона, в зависимости от нахождения солнца на небе, легко можно было повернуть так, чтобы внутри, т.-е. на сцене, свет был таким, как нужно. Несмотря на то, что в этом „ателье“ Эдиссон вел съемку только кинокартин для своего „кинетоскопа“ — этого кино-театра для одного зрителя, мы все-таки в праве считать Эдиссона создателем кино-ателье и подвижных площадок для кино-съемок.

„Черная Мери“ работала недолго — „кинетоскоп“ умирал, и только после появления на свет настоящих кинематографических аппаратов Эдиссон строит первое настоящее, закрытое стеклом киноателье, специально оборудованное для постановок в нем различных фильмов. Это уже не был прежний балаган, а настоящее здание, стоившее около 200.000 рублей и приспособленное для серьезной работы. С созданием кинопроекторного аппарата нельзя было довольствоваться демонстрацией „кучных“ фильмов

длиной всего в 12 м., как в „кинетоскопе“, — его быстрый бег требовал и более длинных фильм. И для их постановки требовались все более и более оборудованные здания.

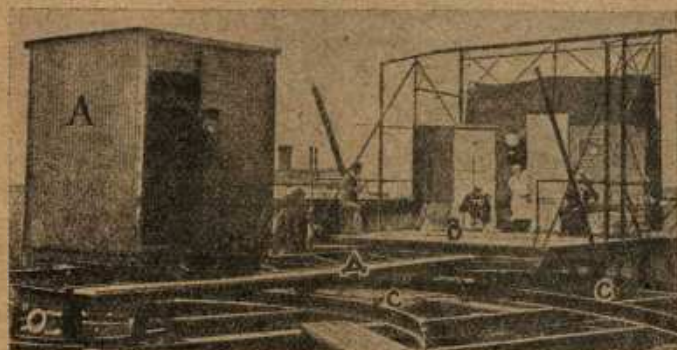


Рис. 49. Первое киностудия на крыше дома. Площадка В с декорациями соединена с кабинкой А, в которой помещался оператор со съемочной камерой, при помощи балок Д. Все это сооружение могло вращаться вокруг оси О при помощи роликов, катящихся по рельсам С.

Говоря о появлении первых ателье, нельзя не сказать нескольких слов о работе американского о-ва „Мутоскоп“. Вот как его описывает Фридрих Тальбот в своей книге „Кинокартины“.

„Это было ателье под открытым небом в точном смысле слова; сценической площадкой служила крыша здания общества в Нью-Йорк-Сити, ничем не защищенная от непогоды. На ней была устроена тяжелая

сеть из стальных брусьев, на которых возвышалась сцена — маленькая плоская площадка с несколькими прямыми шестами для поддержки задника и приставок.



Рис. 50. Работа в одном из первых ателье. Для съемки используется только свет солнца, проникающий внутрь ателье сквозь стеклянную крышу, и такие же стены. Никакой осветительной аппаратуры еще нет.

Напротив находилась маленькая кабинка, сооруженная из листового железа, в которой помещались аппарат со всеми принадлежностями и оператор. Сцена и кабинка поворачивались на рельсах для того, чтобы яркий солнечный свет мог падать прямо на сцену, тогда как кабинка с аппаратом могла приближаться к сценической площадке и отодвигаться от нее при установке съемочного аппарата на требуемое, в зависимости от масштаба картин, расстояние...

... В те времена не существовало ни одного закрытого ателье, а сцена под открытым небом на крыше была неудобна для работ, даже если бы ее

удалось заполучить. Таким образом производственники были вынуждены создать собственное сооружение. Для этой цели они выбрали крышу большого центрального дворца в Нью-Йорк-Сити и в середине ноября 1897 года репетиции начались".

В начале текущего столетия появляются уже настоящие кинотеатры, которые своими стеклянными стенами и крышей обычно напоминают съемочные залы обыкновенных фотографов. Непостоянство погоды и количества



Рис. 51. Более поздняя съемка в кинотеатре. Уже появляются обычные уличные дуговые фонари, которые заменяют солнце и дают „верхний свет“. Никаких осветительных приборов для бокового света еще нет.

света, отпускаемого солнцем, точно так же как и законное желание удлинить рабочий день, вскоре заставили первых кинопроизводственников втащить в свои ателье и те обыкновенные дуговые фонари, которыми освещались улицы городов.

С развитием техники осветительной аппаратуры все больше и больше исчезала зависимость от солнечного света. Из верного помощника он даже стал

нежелательным „гостем“ и от него кинематографисты стали тщательно закрываться. Сначала для этого замазывали мелом или покрывали особыми занаве-

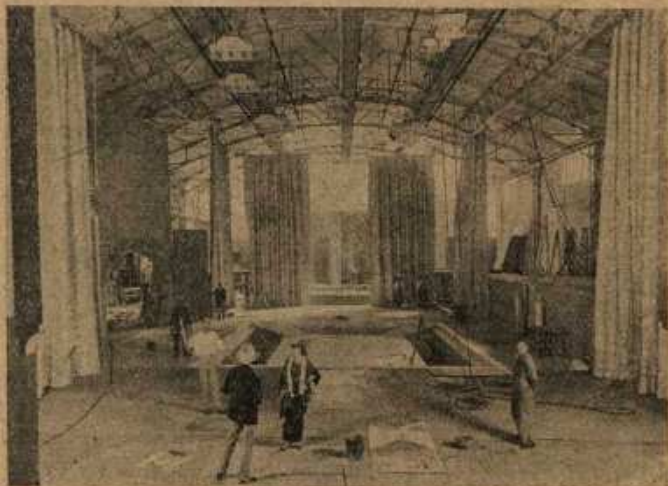


Рис. 52. Одно из современных киноателье Парижа, в котором частично используется на ряду с искусственным освещением и свет солнца (задняя часть ателье имеет и крышу и стены, сделанные из стекла).

сями часть стеклянной крыши, а потом просто стали строить темные ателье. Американцы первыми пошли по этому пути и создали большое количество огромных киноателье, в которых весь свет, нужный для производства съемок, берется только от ламп. Таким образом, начавшись с простого фотографирования

действительной жизни (т.-е. со съемки „на натуре“) и пройдя через театрализованную постановку на специальных „площадках“, кинематографическое производство подошло к работе на специальных фабриках с их независимыми от дневного света ателье. Но очень часто постановка той или другой современной кинокартины требует самых разнообразных видов съемки. Вы почти не найдете ни одной картины, за редким исключением, чтобы в ней не было кусков, снятых „на натуре“, и отдельных сцен, разыгранных на площадке или в павильоне. Другими словами — все эти три вида съемок существуют в кинематографии и по сей день, почему каждому киноработнику и следует более близко познакомиться с ними и подробно выяснить те достоинства и недостатки, которые таит в себе каждый из них. И так запомним пока, что все киносъемки в настоящее время делятся на три основные вида:

- 1) натурные съемки,
- 2) съемки на площадке и
- 3) павильонные съемки.

Натурная киносъемка. Натурной съемкой называется киносъемка „на натуре“, т.-е. в обстановке естественных декораций (другими словами, в настоящем лесу, на настоящей реке, на настоящей улице города и т. п.) и обычно при солнечном свете.

Съемка „настоящих декораций“, т.-е. натурального леса, полей, гор и т. п., понятно, обладает

определенными преимуществами, которые и заставляют кинопроизводственников до сих пор усиленно прибегать к „натуре“.

Основным достоинством всех натуральных съемок является их убедительность, основанная на подлинности снимаемого материала. Как бы хорошо ни была сделана декорация, она в лучшем случае может быть лишь—„как настоящая“, но все же не „настоящая“.

Натура—это самая дешевая (не нужно строить!) и самая убедительная декорация для развертывания на ней кинодействия. Если же натура вдобавок имеет еще свои характерные черты, подчеркивающие подлинность места действия (напр., сцены, снятые на фоне снежной вершины Казбека, у настоящей мечети, на Волховстрое и т. п.), то они с еще большей убедительностью будут воздействовать на зрителя. Общие планы, на которых обычно выявляется режиссером фильма место действия, снятое „на натуре“, дают самые сильные эффекты. Подмена натуры павильонной съемкой обычно всегда заметна на экране, главным образом из-за отсутствия дальних горизонтов и той еле чувствуемой дымки от слоя воздуха, которые и создают естественную перспективу и которую в павильоне не удастся получить, даже вешая на далеких задниках специальные газовые сетки и т. п.

Но в некоторых картинах основной стиль их постановки совершенно исключает возможность

пользоваться настоящей натурой. Вспомните такие картины, как „Кабинет доктора Каллигари“, „Улица“ — Грюне (у нас шла под названием „Одна ночь“) и даже „Багдадский вор“ с Дугласом Фербенксом или немецкие „Ниbelунги“. Ясно, что в них самый стиль постановки диктовал трансформирование настоящей природы, которая трудно поддается „стилизации“. Поэтому-то все „натурные“ съемки для этих картин и снимались в ателье или на специальных „площадках“. И нельзя сказать, чтобы от этого убедительность этих кадров уменьшалась. Совсем наоборот: такие кадры, как, например, проезд Зигфрида в лесу в „Ниbelунгах“ или сад с розовыми кустами в „Багдадском воре“, сильно стилизованные, спаяны с самим содержанием всей картины и со всем стилем этих постановок. И если бы здесь дать настоящий вековой лес и настоящий сад, то навряд ли стилизованная, а следовательно, и условная игра актеров в этих картинах смогла бы быть увязанной с окружающей их действительностью, простой и реальной. Здесь мы имели бы яркий пример художественной „фальши“, а истинное искусство ее не терпит!

Таким образом мы приходим к выводу, что натурная съемка применима (понятно, что здесь идет разговор о простой съемке, а не о съемке через всевозможные линзы, искажающие призмы, зеркала и т. п.) лишь для реалистических постановок кинокартин.

Но натурные киносъемки имеют и большое количество своих отрицательных качеств. Основной недостаток их—это колоссальная за-



Рис. 53. Натурная съемка во дворе американской кинофабрики с применением осветительной аппаратуры.

висимость от времени года, времени дня и от состояния погоды. В самом деле, возьмем любую натурную „декорацию“, хотя бы лес, поле, реку и т. п. Вспомните, как сильно изменяется их вид вместе с временами года. Я уже не говорю здесь о разнице одного и того же пей-

зажа зимой, летом и осенью. Но если мы возьмем даже меньший промежуток времени, вполне соответствующий средней продолжительности съемок для постановки средней картины (от 3 до 6 месяцев), то и тогда убедимся в том непостоянстве наших декораций, которые будут безусловно мешать в работе. В самом деле, одеяния хотя бы леса в мае, июле и в сентябре сильно разнятся друг от друга не только количеством листвы, ее размерами (а следовательно, и густотой), но и цветом окраски. Если весенняя зелень дает на пленке приятные и мягкие тона, то осенняя, в которой преобладают желтые и красные тона, дает темные и жесткие эффекты. Понятно, что на экране разница от одного и того же пейзажа, снятого весной и осенью, будет велика. Мы знаем, что в зависимости от времени дня и от состояния неба, сила солнечного света сильно меняется и часто достигает таких размеров, при которых съемка бывает невозможной. Этим и объясняется то парадоксальное явление, которое мы так часто наблюдаем, что наши экспедиции, выезжающие на съемку бесплатной природы, из-за вынужденных простоев, вызванных плохой погодой, обходятся производству значительно дороже, чем то, во что обошлась бы постановка соответствующих декораций в павильоне.

Непостоянство силы света во время съемки на натуре также сильно мешает работе и тормозит ее, заставляя подчас всю



Рис. 54. „Удобства“ работы оператора в горах. Автор книги
на съемках картины „Зелим-Хан“ в горах Чечни.

съемочную группу уже на месте съемок сидеть и злобно смотреть на небо, ожидая выхода из-за туч спрятавшегося солнца.



Рис. 55. „Здесь не переменишь точку аппарата“... Автор на водопаде Пурт в Северной Осетии на съемках картины „Зелим-Хан“.

Невозможность передвигать свет (солнце) в нужном направлении обычно сильно ограничивает время съемок в данном месте (иначе переменится основная схема света и при монтаже отдельные планы не сойдутся). В особенности это сильно сказывается во время работы в горах, в глубоких ущельях и т. п., где

подчас все время, когда можно производить съемку, ограничивается одним-двумя часами работы.

Не лучше обстоит дело и с выбором мест для съемочного аппарата. Очень часто в горах бывают такие положения, что для игры актеров находятся изумительные места, но, к сожалению, их неоткуда „взять“, т.-е. нет такой „точки“, куда мог бы забраться со своим аппаратом кинооператор и откуда он мог бы заснять нужную сцену. Поэтому натурными съемками, в особенности в своеобразной обстановке гор, водопадов, леса, моря и т. п., не следует увлекаться и заносить их в свой постановочный план до тех пор, пока все места заранее не обследованы и не выяснены все технические условия возможной работы. Никогда не следует забывать, что во время съемки еще недостаточно иметь возможность загнать киноартистов куда-нибудь в необычайное место, к чему так склонны наши режиссеры, — его нужно еще осветить и „взять в кадр“ объективом киноаппарата.

Поэтому при выборе мест съемки „на натуре“ нужно всегда обращать внимание и на то, где во время съемок будет стоять оператор со своей камерой и где он сможет распределить свою осветительную аппаратуру (отражатели, щиты, зеркала и т. п.). Все это заставляет очень осторожно подходить к выбору места съемок „на натуре“. Обычно для выбора природы в предпола-



Рис. 56. Тоже „удобное“ место для работы оператора. Автор на развалинах старинной персидской мечети во время съемок картины „Хаз-Пуш“.

гаемые места съемок заранее командируются ассистенты и фотограф или оператор с тем, чтобы на месте точно обследовать все технические возможности. Мало найти красивый кадр. Нужно еще найти точку для аппарата, откуда можно „взять“ его. Нужно точно определить и наилучшее время для съемки в данном месте. Поэтому иногда таким „разведчикам“ в каком-нибудь месте приходится побывать в разные часы дня с тем, чтобы заснять его на пленке при разных световых условиях и потом уже выбрать наилучшее время съемок. Очень полезно в такую разведку отправляться с компасом в руках. Это помогает опытному оператору предусмотреть, как с течением времени в выбранном месте будет изменяться световая схема. В крайнем случае он по часам может определить страны света (в 9 ч. утра солнце находится на юго-востоке, в 12 часов дня — на юге, в 3 часа дня — на юго-западе и в 6 часов веч. — на западе) и, представив себе передвижение солнца, наметить основные направления световых лучей. В особенности точно нужно определять свет в горах и при съемках, в которых нужно добиться „ночного эффекта“. Для них обычно выбирают такие места, которые освещены боковым светом невысокого стоящего солнца (т.-е. или утром, или вечером) и сзади которых находится дальний и неосвещенный фон, который и дает впечатление глубины

и ночь. Понятно, что если во время съемки солнце поднимается высоко и своими лучами осветит „ночной фон“, то весь эффект съемки пропадет.

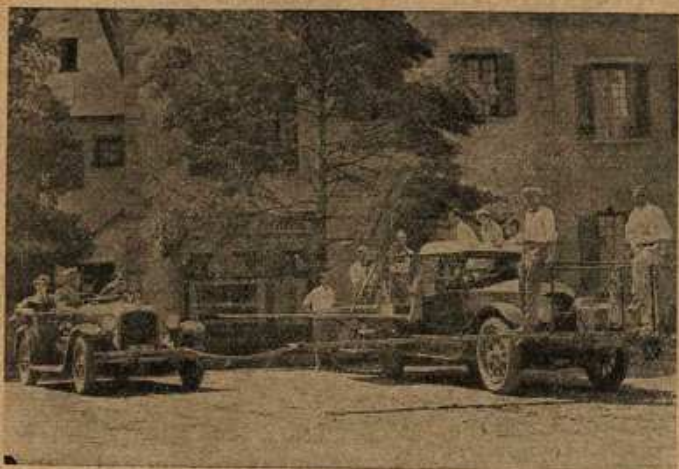


Рис. 57. Американская съемка движения „на натуре“. Объект съемки — левый автомобиль с артистами соединен цепью с выступом другого автомобиля, на площадке которого помещаются режиссер, оператор со съемочной камерой и специальный, закрепляющийся наглухо в любом положении, щит-отражатель для подсвечки.

Поэтому все работники кино должны твердо помнить и точно выполнять следующие правила: „На натурной съемке „верчение“ каждой сцены должно начинаться абсолютно точно в часы, назначаемые оператором,

т. к. иначе из-за перемены световой схемы съемка может оказаться невозможной или даст не те художественные результаты, к которым стремятся.

Итак при выборе „на натуре“ мест будущих съемок обязательно нужно сделать пробные съемки фото или киноаппаратом (последнее желательнее), при чем в пояснительной записи к каждой съемке должно быть точно указано: место съемки, время съемки, данные объектива (фокусное расстояние, диафрагма при съемке, установка шкалы), положение солнца (по компасу) и направление оси объектива (по компасу). Желательно приложение маленького кроки (наброска плана) данной местности, с указанием направления солнечных лучей и положения кинокамеры.

За-границей, в особенности на американских кинофабриках, имеются специальные музеи фотографий с различных красивейших или оригинальнейших мест, к которым приложены специальные описания, содержащие все необходимые для кинематографистов данные, включительно до того, с каким светофильтром там выгоднее всего снимать. Понятно, что подобные собрания фотографий от специальных „разведчиков“ значительно облегчают трудную задачу выбора мест для будущих съемок и существенно упрощают работу постановочной группы. При выборе кадра режиссеру и оператору безусловно принесет пользу появившийся в прош-

лом году интересный приборчик, названный „Визограф Дебри“. Он представляет собой небольшой (в сложенном виде имеет размеры всего $75 \times 75 \times 45$ мм. и вес около 400 гр.) раздвижной ящик, изображенный на наших рисунках. В переднем отверстии вставлено голубое (синее) стекло, которое позволяет использовать „Визограф Дебри“ и в каче-



Рис. 58. „Визограф Дебри“.

стве монохрома. Сдвигая или раздвигая между собой имеющиеся кулисы с вырезами и добившись от них совпадения границ с намеченными границами на натуре, мы при помощи „Визографа“ легко определяем, каким объективом нужно снимать с данной точки, чтобы на кадре иметь как раз то, что мы видим в окошке нашего приборчика. „Визограф“ дает указания для объективов с фокусным расстоянием от $f = 35$ мм. до $f = 210$ мм. и мы с этим приборчиком можем решать и обратную задачу, т.е., соответствующе установив кулисы, глядя через вырезы в них, видеть, как в рамочном видоискателе, то пространство, которое „берет“ с данной точки

объектив с выбранным нами фокусным расстоянием.

Таким образом этот приборчик при разведке будущих мест съемки позволяет оператору заранее



Рис. 59. На натурной „съемке“...

наметить себе те чисто технические условия, с которыми ему придется работать здесь на съемке (напоминаем, что от фокусного расстояния объектива и диафрагмы зависит не только угол его зрения, но и столь важная глубина резкости изображения, т.е. все размеры полезного поля съемки). Проверка места съемки по „Визографу“ или непо-

средственно по аппарату всегда может показать, что здесь нужно изменить, удалить или дополнить. Сплошь и рядом из-за чисто композиционных соображений природу приходится тоже „гримировать“. Для этого в лесу иногда



Рис. 60. „Гримирование“ природы: для постройки старинной деревни для „Капитанской дочки“ оказалось достаточным на одном из сараев надстроить маленький куполок и колоколенку, а спереди укрыть все частоколом с воротами.

удаляются (срубаются) отдельные ветки и кусты, заслоняющие как само действие от аппарата, так и мешающие подсветке. Иногда же, наоборот, для заполнения переднего плана, недалеко от аппарата (но обязательно в пределах границы резкости) в землю вкапываются молодые деревца или ветки, с тем, чтобы их силуэт оживлял кадр и сообщал

ему большую глубину. При этом рекомендуем эти ближайшие ветки к аппарату затемнять от лучей солнца. Это способствует достижению большего эффекта, в особенности, если задний фон кадра освещен мягким светом.

„Гримирование“ природы иногда требует и более серьезных „перестановок“ и „дополнений“. Иногда для соответствия выбранного места с местом действия, предусматриваемым сценарием, приходится прорывать канавы для ручьев, устраивать „дремучий“ лес и т. п.

Большую пользу здесь может принести знание приемов военной маскировки, и всевозможные „сетки“ и „маски-коврики“ на заднем фоне — вполне допустимы. Очень часто приходится подготавливать будущее место съемок и с чисто технической стороны. Так для того, чтобы избежать пустот на заднем плане (неба) при съемках на ровном месте, там заранее приходится устраивать особые помосты („пратикабли“ или, как их у нас иногда называют, „партитабли“) различной высоты. Иногда строятся такие помосты и вышки и для отражающих зеркал и щитов.

За-границей часто „на натуре“ во время съемок подсвечивают электрической аппаратурой с особых передвижных агрегатов-автомобилей (см. главу „Освещение“ в конце 1 тома нашего „Курса“). Таким образом к общему гриму местности мы подбавляем еще и световой грим, который может сильно

изменить ее внешность и сделать ее более „выразительной“, т.-е. способной дать на экране впечатляющий кадр.

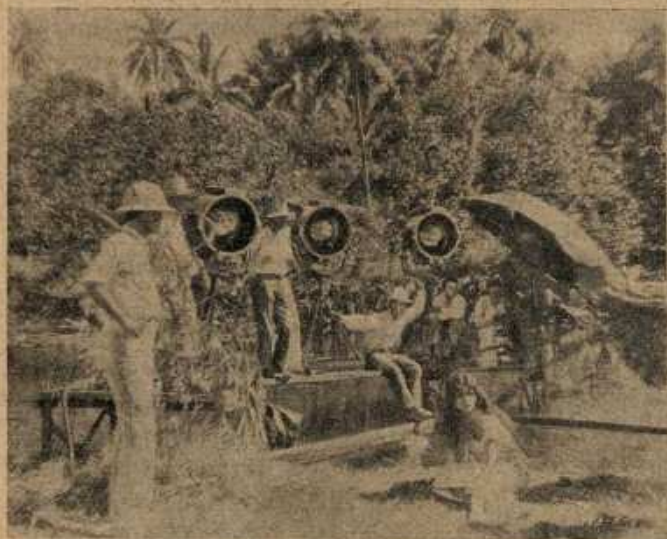


Рис. 61. Натурная съемка под тропическим солнцем с подсветкой электрическими лампами для смягчения глубоких и резких теней.

К натурным съемкам отнюдь нельзя относиться беззаботно и легкомысленно, как, к сожалению, по-старинке еще поступают некоторые режиссеры.

„Натура, мол, — пустыки. Приедем и все заснимем“.

Натурная съемка, благодаря своей зависимости от тысячи разных причин, является делом трудным и ответственным.

Киносъемка на площадках. Иногда „гримирование“ природы является настолько значительным, что фактически от подлинной природы, кроме ее общего фона да пространных горизонтов, ничего и не остается. Очень часто по ходу действия приходится „на природе“ строить целые города, старинные замки и т. п. Мы не можем удержаться, чтобы не привести здесь коротенькой справки о постановке некоторых больших американских картин.

„Сказочная кинопьеса „Дочь богов“ — сочетание сенсационных и зрелищных моментов с фантазией и с красивыми эффектами ландшафта, — пишет Ф. Тальбот, — умелым освещением и искусством оператора была поставлена на острове в Карибском море, вблизи Ямайки. Здесь вырос чудесный восточный город с мечетями и королевскими дворцами... из планок, гипса и картона. Три месяца ушло на сооружение этой постройки, сотни людей нашли себе работу. Почти все население этого маленького острова было вовлечено в участие в затее, которая обошлась в 125-000 долларов. Более 1.000 тонн бутафории было отправлено морским путем из Соединенных Штатов для постройки установок, тогда как 1.200 туземных женщин было

занято шитьем костюмов. Массовые сцены были развернуты на гигантской лестнице: 20.000 мужчин, женщин и детей участвовали одновременно в этой сцене.

... Внимание туриста, бродящего по лесным долинам Калифорнии, окаймляющим центр американской кинопромышленности, привлекают длинные ряды правительственных зданий, расположенных на вершине одного из холмов. Путника подмывает произвестить подробный осмотр их, и он с большим трудом добирается до вершины холма, где его ждет, в одном отношении по крайней мере, глубокое разочарование. Правительственные учреждения оказываются пустой оболочкой. То, что издали кажется солидным сооружением из гранита, выстроенным, чтобы стоять целое столетие, вблизи оказывается двухмерным зданием, сооруженным из дерева и гипса. Все это — недолговечное торжество кинорежиссера. Несмотря на то, что постройка этой установки заняла восемь месяцев и стоила 35.000 долларов, она просуществовала только двадцать шесть недель. На постройку фасада или стены, возведенных в остовах, без крыш, — ушло 183.000 метров досок и на 4.000 долларов стекла. Внушительная серия лестниц, ведущая к главному входу, была сделана из 10 тонн цемента, тогда как двадцать человек было нанято на три месяца для укладки 366 метров мостовых, для насаждения кустарников и деревьев, для установки электрических фонарей и разбивки клумб.

Недалеко от вершины холма, на котором под действием ветра и непогоды рассыпается „Цивилизация“, находится другая возвышенность, с подобными же мнимыми зданиями, которые в свою очередь после мимолетной усиленной жизни перед объективом камеры уничтожаются стихиями. Приближаясь к этому строению с задней стороны, видишь величественную, огромную и сложную сеть деревянных лесов, окрасившихся под напорами ветров и непогоды в мрачные тона. Но обойдите вокруг и подойдите к фасаду, и тогда перед вами окажется то, что должно изображать огромный вавилонский храм, сложенный из камня. Высота этой установки, одной из самых больших когда-либо созданных для кинокартин, равняется 30,5 метра, а башни ее поднимаются над землей на 42 метра. Постройка ее потребовала около шести месяцев и обошлась в 10.000 долларов. Это только одно из массы других огромных двухмерных сооружений, остатки которых разбросаны по десяти акрам земли, использованным для постановки „Нетерпимости“, второго американского боевика... Следующей кинопьесой, поставленной тем же производством („Фокс“), была „Саломея“. Здесь можно было видеть воссоздание Иерусалима, начиная от ворот Яффы вплоть до королевского дворца включительно. Центральная башня последнего достигала 45 метров высоты и

оказалась с обеих сторон массивными боковыми стройками свыше 70 метров в длину. Сооружение ее заняло 800 мастеровых и 100 скульпторов и архитекторов. Более 200 куч песку было привезено с прилегающего морского берега Калифорнии вместе с двадцатью пятью кучами



Рис. 62 — 63. „Киногородок“ в Нейбабельсберге (близ Берлина). Слева — общий вид киногородка. Справа — одна из постановок, снятых в нем.

булыжника для постройки улиц города, а двадцать пять тонн штукатурки придали солидность огромным установкам“.

Напомним еще наиболее грандиозные „декораций“, выстроенные „на натуре“, которые, очевидно, поражали зрителя на экране. Сказочный город в „Багдадском воре“, старинные замки в „Бен-Гуре“, в „Дороти Вернон“ и т. п. — все это построено на площадке под открытым небом и сделано

из досок, гипса и холста. Совсем недавно известный немецкий постановщик Мурнау (режиссер картины „Последний человек“,шедшей у нас под названием „Человек и ливрея“), приглашенный работать в Америку, поразил своим „размахом“ даже привычных к ним американских кинопроизводственников.

Он для засъемки одного из эпизодов своей новой фильмы заставил на площадке выстроить целый большой город, с настоящим трамваем и даже с подвесной железной дорогой. Постройка этой „декорации“ обошлась свыше полумиллиона долларов (около миллиона рублей!).

Американцы, предпочитающие даже на натуре так „гримировать“ ее, что она становится неузнаваемой, очень охотно прибегают к работе на таких площадках. Но теперь, вместо того, чтобы забираться куда-нибудь далеко от своей производственной базы — фабрики, американские кинематографисты, а за ними и в других странах, пошли по другим путям — они создали возле своих ателье так называемые специальные „киногородки“, т.-е. те специальные площадки, на которых они могут иметь или строить все самое необходимое для съемок. Центр американской кинематографии Универсаль-Сити в Голливуде (Лос-Анжелос, Калифорния) расположен как раз в таком месте, где все имеется под рукой. Так чуть на северо-запад от него простирается мощная горная цепь, покрытая густым лесом, где можно разыгрывать всевозмож-

ные жуткие лесные фильмы. На юго-востоке имеется чудный морской берег с его живописными красотоми. На юго-западе простирается великая американская пустыня и прерии, а на севере — крупный город, с его современной культурой. Пожалуй, это счастливое сочетание возможностей самых различных постановок и явилось, наряду с изумительным климатом и постоянством солнца, причиной того поистине сказочного роста этого центра мировой кинематографии.

Специальные „киногородки“ для постройки декораций и съемки „на натуре“ созданы и в Европе. Один из наиболее известных — это киногородок в Нейбабельсберге возле Берлина, в Германии, который занимает площадь в 350.000 кв. метров и имеет первоклассное оборудование. Достаточно указать хотя бы на то, что его собственная электрическая станция вдобавок к солнечному свету может „подкинуть“ еще около 10.000 ампер постоян-



Рис. 64. Передвижная электростанция („лихтваген“) для подсвечки „на натуре“, построенная Ленинградской фабрикой Совкино (мотор 125 л. с., динамомашинна — 650 ампер).

ного тока. На особом огромном поле, напоминающем аэродром, раскинулись целые улицы самых диких построек. Здания всех стилей переплелись между собой. Величественные и солидные с одной стороны, они при взгляде на них с другой производят жалкое впечатление своими тонкими лесами и проволочными растяжками. Когда автор этой книжки был в Германии и посетил этот киногородок (желающим подробнее познакомиться с ним мы отправляем к книге Н. Д. Анощенко „Кино в Германии“, изд. 1927 г.; стр. 79 — 89), то он невольно был поражен как огромным масштабом этих декораций, так и их зрительной солидностью. Даже декорации старых постановок, как „Жена фараона“, „Женщина с миллиардами“, „Нибелунги“ и т. п., продолжали выглядеть еще новыми и годными для любой съемки.

Подобные площадки или, как их теперь модно называют, „киногородки“ имеются почти при всех современных кинофабриках как за - границей, так и у нас. При строящейся сейчас грандиозной кинофабрике Совкино в Москве, на Воробьевых горах, будет иметься огромный „киногородок“, с полянами, лесами, парком, берегом реки и др. красивыми и разнообразными местами, которые позволят свести до минимума всевозможные „экспедиции на натуру“, которые благодаря своей оторванности от производственной базы так часто приводят к отрицательным результатам.

Таким образом мы видим, что огромными площадками для съемок являются те киногородки, которые имеются сейчас почти при всех хорошо оборудованных кинофабриках.

Но кроме них имеются и площадки в полном смысле этого слова. Желая сэкономить на расходе электрической энергии и на аппаратуре, кинопроизводственники все еще стремятся использовать даровой свет солнца. Поэтому они часто повторяют те первобытные съемки декораций на открытом воздухе, которые напоминали „доисторические“ времена Поля, Холлэмена, „Витоскопа“ и других пионеров нашего дела. У нас на многих кинофабриках, в особенности на юге, имеются специальные площадки, на которых строятся нужные декорации и производится съемка или только с одним дневным светом и с различными отражателями, или же с добавлением электрической осветительной аппаратуры. Подобные „площадки“ работают на фабрике Арменкино в Эривани, Госкинпрома-Грузии в Тифлисе, Азгоскино в Баку, ВУФКУ в Одессе, Узбекгоскино в Ташкенте и т. д. Оборудование этих площадок в первое время было совсем первобытным. Просто во дворе вкапывались деревянные столбы, к которым прикреплялись нужные декорации. Полom являлась земля. Первые декорации, сделанные из холста или картона, при каждом дуновении ветерка или при движении акте-

ров неприятно колыхались и буквально кричали с экрана о своей ненатуральности. А в кино „убедительность“ показываемых на экране вещей достигается их „натуральностью“,— об этом мы уже

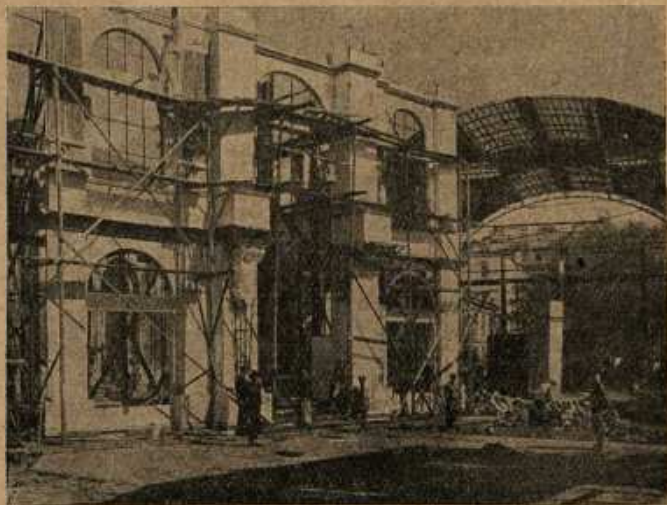


Рис. 65. Постройка декорации для „Нового Вавилона“ на площадке Ленинградской фабрики Совкино. Сзади видна полукруглая крыша полукрытой площадки.

говорили. Поэтому впоследствии перешли к другим материалам, более солидным. В Грузии, например, декорации на площадке строятся главным образом из фанерных щитов и деревянных балок. Недостатком подобного рода декораций является то, что от

дождей и жары фанерные листы коробятся и быстро выходят из строя. Часто уже готовую декорацию ветром или дождем так „поведет“ и перекосит, что она становится совсем негодной для съемок. Значительно более солидное впечатление производят декорации, выстроенные из „багдадок“ и гажи, применяемых в Армении. На врытые в землю деревянные столбы набиваются основные перекладины и фасонные деревянные части (арки, окна и т. п.). Затем на них набиваются „багдадки“ (узкие, сантиметра в 4—5, и тонкие, всего в 1—2 см, планки из пиленой сосны или другого дешевого дерева, так что соседние планки отделены друг от друга просветом в пару сантиметров. Затем такие стенки (вернее, решетки) заштукатуриваются гажью (особая местная известка). Последняя легко поддается обработке и поэтому легко позволяет создавать всякие карнизы, лепку и т. п. Декорации, выстроенные таким способом на площадке, являются более стойкими и дешевыми. После съемки гажь отбивается, и „багдадки“ снова могут быть пущены в дело для постройки других декораций, что значительно удешевляет их стоимость. Простота же и быстрота их постройки не оставляет желать ничего лучшего.

На фабриках Азгоскино и Госкинопрома-Грузии получила большое применение постройка декораций из дешевого рядна, покрываемого особым составом известки, который делает ее жесткой и производящей впечатление массивного камня. Иногда вместо

материи подложкой служит даже простая толстая бумага, пропитанная особым составом (фабрика Азгоскино в Баку). При постройке площадки всегда нужно обращать серьезное внимание и на прочность

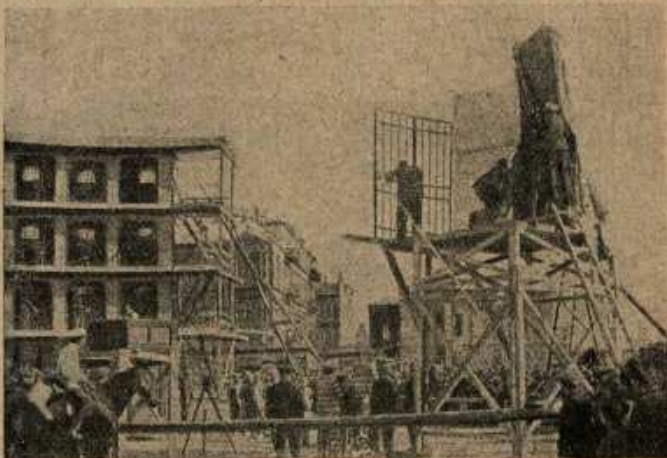


Рис. 66. Грандиозная декорация американской тюрьмы, построенная на Петровской площади в г. Баку для съемки картины „Привидение, которое не возвращается“ (реж. А. М. Роом, худож. В. Б. Аден).

пола и его подставок, т. к. иначе от движений актеров даже солидные декорации смогут во время съемок „оживиться“ и задвигаться, что вызовет отвратительное впечатление у зрителей. При постройке пола площадки нужно делать его из прочных, толстых, но не длинных досок и поперечные балки

под них класть возможно ближе друг к другу. Только тогда площадка будет совершенно неподвижной и движения актеров по ней не вызовут ни качаний декораций, ни колебаний съемочного аппа-



Рис. 67. Съемка грандиозной декорации шахского дворца для картины „Хаз-Пуш“, выстроенной во дворе фабрики Арменкино в Эривани (павильоны М. Н. Сургунова).

рата, который обычно находится на другом конце площадки.

Работа на площадке имеет, кроме своих преимуществ (дешевизны постройки и съемки и простоты организации), и довольно серьезные недостатки. Первым врагом работы на площадках

является ветер. Даже тогда, когда остов декорации построен достаточно прочно и сами стены „не дышат“ и не колышатся даже при очень сильном ветре, достаточно не особенно сильного движения воздуха, чтобы платье на актерах, скатерть на столе, покрывало на постели или же гардины на окнах своим колыханием неприятно подчеркнули на экране эту съемку „на натуре“, подменяющую съемку внутри комнаты. Съемка так называемых „интерьеров“, т.е. внутреннего вида комнат, на площадке возможна только в тихую погоду или тогда, если площадка хорошо защищена со всех сторон от доступа ветра. Иначе неожиданные развевания легких материй, волос у артистов и т. п. смогут сорвать настроение у зрителей и вызвать у них невольный смех. Не забывайте, что экран не терпит фальши,— на нем все должно быть достаточно „убедительно“. Мешает во время проведения съемок на площадке ветер и тем, что он часто задувает осветительные приборы и заставляет их предательски мигать, а иногда даже и тухнуть в самый разгар съемки. Ясно, что это вызывает пересъемки, а следовательно, и лишнюю трату сил, времени и денег. Не менее мерзкое и раздражающее впечатление на экране вызывают качающиеся от ветра люстры и висячие лампы, которые наш глаз привык видеть в комнате всегда в спокойном, неподвижном состоянии.

Итак первым и серьезным врагом киносъемки на площадках является

ветер. Вторым и не менее опасным противником является то самое солнце, даровым светом которого и пользуются при работе на площадках. Ясно, что и во



Рис. 68. Постройка декорации улицы из фундамента по системе С. В. Козловского на площадке фабрики „Межрабпомфильм“ в Москве.

время работы на площадках солнце сохраняет все те недостатки своего непостоянства, о которых мы уже подробно говорили, разбирая неудобства работы „на натуре“. Но здесь приходится за солнцем следить особенно внимательно, т. к. любой его блик на декорации может сразу разрушить всю ее худо-

жественную убедительность. Перемещающееся все время по небу солнце не дает ровного освещения всех стен декорации; поэтому верх павильона, построенного на площадке, перекрывают или специальным прозрачным тентом или большими щитами, сделанными из деревянных рам, затянутых белой или синей материей. В виду того, что для достижения на экране эффекта глубины сцены стенки декорации должны быть освещены слабее, чем середина сцены, обычно возле стен декорации сверху располагаются более темные (темно-синяя материя) щиты, а в Америке в подобных случаях их даже перекрывают листами непрозрачной фанеры. Закрывая „потолок“ павильона „на натуре“, нужно внимательно следить за тем, чтобы нигде между щитами не было просвета и чтобы нигде яркий свет не проникал на площадку и не падал на декорацию. Особенно трудно бывает бороться с боковыми лучами солнца и с его лучами на полу у края павильона. Поэтому обычно всю декорацию располагают на площадке так, чтобы солнце было за задней стенкой павильона, т. к. тогда тень от переднего края верхнего покрытия будет заходить вперед, а не внутрь декорации. Кроме того, при таком положении легче работать и с отражающими свет щитами для подсветки отдельных деталей и действующих лиц. Нелегко здесь подсвечивать этими отражателями, т. к. они направляют свет снизу вверх, что совсем не соответствует привычной на-

шему глазу световой схеме. Обычно в съемках павильонов на площадках, свет, отраженный щитами и идущий в окна декорации, идет снизу вверх (будто

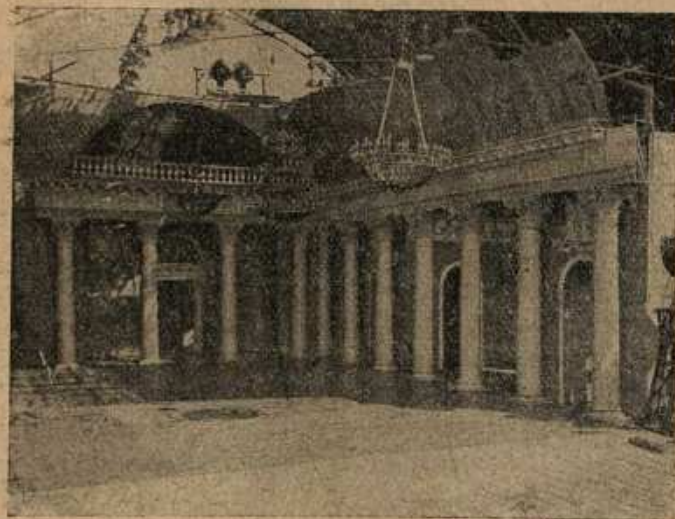


Рис. 69. Декорация для „Декабристов“, выстроенная на полукрытой площадке Ленинградской фабрики Совкино. (Обратите внимание на солнечные блики и тени, которые падают на декорацию и на пол).

солнце светит с земли), тогда как в действительности лучи солнца дают блики в обратном направлении. Поэтому для достижения наибольшей реальности освещения мы усиленно рекомендуем располагать

осветителей со щитками на особых помостах („парти таблях“).

Еще одно замечание о подсветке на площадке. Здесь обычно в целях экономии пользуются главным образом всевозможными отражателями, которые у нас обычно делаются небольших размеров. Ровно осветить декорацию или всего артиста такими маленькими световыми пучками — является делом трудным и ответственным. Поэтому американцы вместо большого количества мелких отражателей пошли по пути создания отражающих стенок крупных размеров (3×2 метра и больше). Понятно, что они дают большой и ровный световой поток в нужном направлении и значительно облегчают основную задачу освещения декорации и групп людей.

При работе на площадке одновременно с искусственным светом и с отражателями солнечных лучей задача усложняется еще больше, т. к. фотохимические качества лучей солнца и различных осветительных приборов (дуговых ламп, полуваттных, ртутных и магния) далеко не одинаковы и от оператора здесь требуется огромная опытность и чуткость, чтобы не „наложить“ со светом и не погубить игры актеров и убедительности декорации.

Постоянно меняющееся положение солнца заставляет то и дело переставлять отражатели и все снова и снова наводить в нужном направлении отражаемый ими свет.

„Свет ушел!“ — вот тот вопль, который так часто раздается во время работы на площадке. И для того чтобы ловить его наиболее быстро и просто, иногда и теперь площадки для съемки делаются не



Рис. 70. Поворотная площадка для киносъемок на фабрике Азгоскино (ныне Азеркино) в Баку.

неподвижными, а поворотными, подобно тому, как Эдиссон сделал свою „Черную Мери“ или о-во „Виттограф“ свое первое „ателье“ на крыше центрального дворца.

Поворотные площадки имеются не только за границей, но и у нас в СССР. Первую вращающуюся площадку построила у себя во дворе фаб-

рика Азгоскино в Баку. При помощи простого приспособления и пары рабочих площадка с установленной на ней декорацией легко поворачивается перед съемкой так, чтобы солнце, этот небесный бродяга, было сзади павильона.

Всего вышеизложенного достаточно для того, чтобы сказать, где можно строить площадки „на натуре“. Ясно, что они оправдают себя только там, где имеется хороший климат, обилие солнечных дней в году и наименьшее количество ветренных дней и дождя. Там площадки значительно удешевляют производство кинокартин.

Киносъемка в павильонах. Мы, кажется, достаточно подробно описали условия работы на площадках, чтобы читатель сам понял зависимость успешности работ на них от состояния погоды и других случайностей. Понятно, что кинопроизводители, связанные сроками (ибо в кино каждый простой стоит подчас огромных денег. Тальбот сообщает, например, что в Голливуде при перерыве съемок из-за погоды каждая группа в среднем теряет при этом в час около 3.000 рублей!), стремятся избавиться от всяких случайностей, а тем более—связанных со столь капризным фактором, как погода. Поэтому на ряду с направлением, стремящимся в целях художественной убедительности все снимать только „на натуре“, ибо „в кино чувство реальности необходимо для того, чтобы возбуждать эмоции“

(Л. Муссиак), появилось другое направление, стремящееся все создавать у себя на фабрике, т. е. в павильонах своих ателье. Не говоря уже об убедительности и удобстве работы здесь с различными

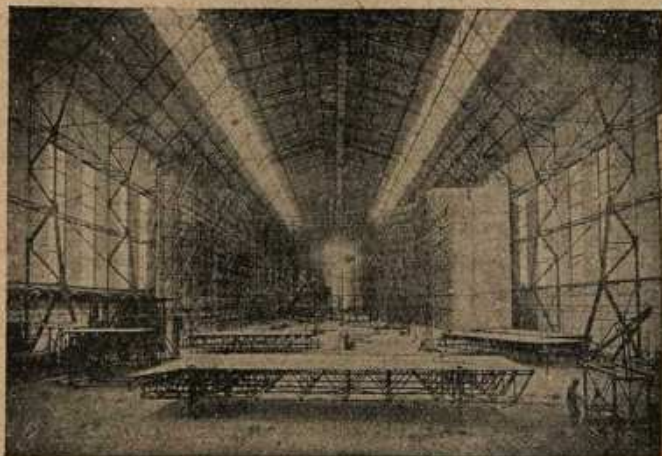


Рис. 71. Величайшее в Европе темное ателье в Штаакене (Германия). Длина 250 метров, ширина 45 метров и высота 42 метра.

„интерьерами“, мы можем указать, что зачастую и павильонная „натура“, умело построенная и освещенная, дает на пленке даже более „убедительные“ кадры, чем те, которые действительно снимались на „настоящей“ природе. Нам вспомнилось, что при посещении штаакенского ателье в Германии, его директор с удовлетворением рассказывал нам, что,

когда режиссер Джозе Май для одной из своих картин (для сцены преследования в лодке — в картине „Женщина с миллиардами“) изъездил чуть ли не всю Европу, снимая эту сцену и в фиордах Норвегии, и на берегу океана, на швейцарских озерах и скалистых берегах Корсики, — и все не удовлетворяло его художественных запросов. И только съемка этой сцены в декорациях, поставленных в штаакенском ателье, дала ему то, чего он желал.

Леон Муссинак в своей книге сообщает другой не менее интересный факт.

„Желая придать максимальную правдивость своим фильмам „Миарка“, „Фрюзо“ и „Сады Мурсии“, Меркантон таскал за собой на те места, где происходит действие, всю сложную аппаратуру современного ателье. Но его опыты доказали как раз только то, что некоторые элементы природы и некоторые виды реального освещения не производят на экране впечатления реальности и что их необходимо заменять искусственным материалом и более сложным освещением. Абсолютная точность необходима только в документальных фильмах и не имеет ничего общего с творческим искусством.

Уже тысячу раз повторялось (и этого все еще недостаточно), что кино вовсе не является только прекрасной фотографией и тем паче простой засъемкой спектаклей, вполне осуществимых на превос-

ходно оборудованной в техническом отношении сцене. Кинематографический аппарат улавливает чувство не только за пределами человеческого лица, в сотню раз увеличенного с помощью первого плана, но и за пределами декорации, при чем фик-



Рис. 72. Съемка в американском темном ателье.

сирует его с момента зарождения до его кульминационной точки, т.е. до абсолютной полноты его развития. Таким образом декорация играет в кино вполне определенную и весьма существенную роль, заставляющую трактовать ее также, как и чувство. Свет, примененный своевременно и в достаточной мере, сообщает ей жизнь, ибо свет обладает поразительной твор-

ческой силой, но только необходимо уметь им пользоваться. Но это вовсе не значит, что вся съемка должна производиться вателее и что никогда не следует уделять места живописному или



Рис. 73. Киноателье средних размеров.

характерному пейзажу. Шведы показали нам это достаточно ярко. Но только натурные съемки должны допускаться в качестве исключения. Ибо электрический свет дает возможность создавать из самых простых материалов такие великолепные пейзажи, какие невозможно найти нигде на земном шаре, и кроме того, позволяет применять их к развитию зрительной темы.

... Всякий раз, когда свет использован надлежащим образом и полностью выявляет все оттенки декорации, умело сочетающиеся с чувствами и переживаниями действующих лиц, — в эти моменты все оживает и мы в полной мере воспринимаем волнующую силу и красоту композиции. Такие кадры заключают в себе множество предпосылок для новых и оригинальных достижений. Они насыщены фото-генией“.

Таким образом даже из приведенных выше примеров и из рассуждений чисто теоретического порядка ясно видно, что производство съемок в специальных закрытых зданиях, которые называются „ателье“, не только не противоречит самому существу кинематографа, но даже наоборот — именно здесь выявляются наиболее ярко все его характерные возможности.

Независимость от времени года, от погоды и от света солнца, а также возможность строго плановой работы в ателье, помогли созданию настоящих мощных фабрик кинокартин.

В настоящее время все производство всевозможных фильм сосредоточено главным образом на съемках в павильонах киноателье. И только бедность заставляет нас часто работать „на натуре“ и на маленьких площадках, тогда как за - границей уже давно перешли на более выгодные и художественно более интересные съемки в павильонах кинофабрик.

Кинофабрика и ее организация. Кинофабрикой называется производственная организация, занятая изготовлением кинематографических картин. Для осуществления своих постановок кинофабрика имеет специальное здание, приспособленное для производства кинематографических съемок. Это здание называется киноателье (у нас иногда по прежней фотографической терминологии все еще называют „павильоном“, хотя этим словом точнее можно называть самый зал для съемок, который немцы называют словом „халле“). Киноателье представляет собой стеклянное или кирпичное здание с залом достаточных размеров, чтобы в нем было возможно устанавливать довольно значительные декорации и работать одновременно несколькими постановочными группами. Размеры павильона („халле“) ателье являются одним из главных показателей его пригодности для серьезных кинопостановок. В настоящее время размеры кинопавильонов достигли поистине грандиозных масштабов, и нам самим пришлось в Германии побывать в штаакенском ателье, в котором главное халле имеет длину около четверти километра и общую площадь пола только в большом павильоне (кроме которого имеется еще четыре „малые“ павильона) около 12.000 квадратных метров. Высота этого грандиозного халле, которое раньше было эллингом для знаменитых „цеппелинов“, достигает 42 метров!

Вполне понятно, что для того, чтобы осветить такие крупные декорации (здесь зачастую строятся

целые улицы больших городов с пятиэтажными зданиями, десятками автомобилей, трамваями, автобусами и т. п.), нужно иметь огромное количество осветительной аппаратуры (при мне в Штаакене было около пятисот различных осветительных приборов: прожекторов, ауфгеллеров, ламп верхнего света, стенок и т. п.). Это богатство осветительного парка предъявляет повышенные требования и к тому количеству электрической энергии, которым должна располагать кинофабрика. Ее мощность в этом отношении измеряется тем максимальным амперажем, которым можно располагать для съемок. Штаакенский гигант, по словам директора Рауха, располагал 12—15 тысячами ампер постоянного тока, который наиболее пригоден для киносъемок, и около 10—12 тысяч ампер переменного тока. Если даже предположить, что эти данные несколько преувеличены, то и тогда мы должны будем отнестись с должным почтением к тем 18—20 тысячам ампер электрического тока, которые одновременно может потреблять штаакенское ателье. Для примера укажу, что наше старое ателье „Руси“ имело всего около 2.000—2.500 ампер, т.-е. почти в десять раз меньшее количество, чем штаакенское ателье. Большинство наших кинофабрик имело всего от 2.000 до 5.000 ампер и только в исключительных случаях им удастся располагать большим амперажем. Если мы теперь сравним площадь всех павильонов (пяти) штаакенского ателье, которая доходит до 17.000 квадратных

метров, с теми мизерными площадями пола, которыми располагают наши кинофабрики (большой павильон 1-ой Совкино-фабрики в Москве имеет площадь в 619 кв. метров, малое ателье — всего около 150 кв. метров; так называемая „3-я фабрика“



Рис. 74. Гривидозное киноателье Киевской фабр. ВУФКУ.

в Москве — около 300 кв. метров и Ленинградская фабрика Совкино, одна из наиболее крупных, имеет всего 472 кв. метра площади пола), то мы вполне сможем представить себе ту ужасающую „тесноту“, которая так вредно сказывается на постановочной работе наших кинематографистов.

Но в настоящее время вновь строящиеся у нас в СССР новые огромные кинофабрики будут располагать значительно большими возможностями. Не

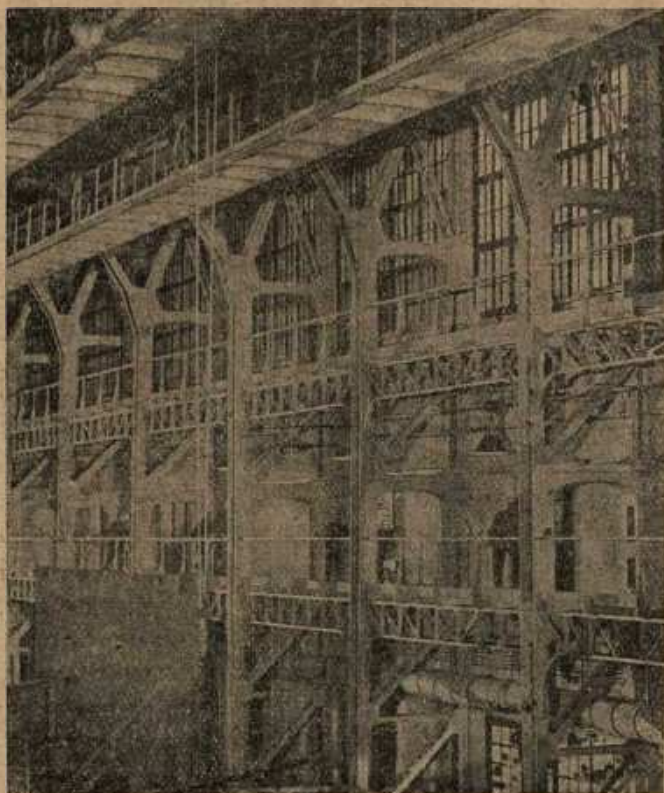


Рис. 75. Деталь ателъе кинофабрики ВУФКУ в Киеве.

говоря уже о таких гигантах, как выстроенная в Киеве кинофабрика ВУФКУ (на 15—20 постановочных групп) или строящаяся в Москве на Ле-

нинских горах новая фабрика Совкино (площадь земли, занимаемая фабрикой, равно 60 га десятинам; общая кубатура всей фабрики будет свыше 150.000 куб. метров, кубатура ателье вычислена в 58.175 куб. метров с площадью пола в 4.500 кв. метров при высоте зала от 12 до 16 метров; одновременно в ателье смогут работать до 15 групп, мощность электрических установок предположено довести до 25.000 ампер), даже мелкие национальные организации выстроили ателье приличных размеров (среди них первое место занимает Госкинопром - Грузии, построивший в Тифлисе большое ателье; на втором месте стоит Бакинская фабрика Азгоскино и на третьем — фабрика Арменкино в Эривани, которая имеет площадь пола в своем ателье около 950 кв. метров при высоте павильона в 25 метров). Все это наглядно говорит за то, что наша советская кинопромышленность растет и что недалек тот час, когда мы по своим техническим возможностям догоним пресловутую за границу. Для того чтобы не быть голословным в этом утверждении, привожу некоторые данные о лучших американских киноателье, имеющихся в „столице Киноландии“ — в Голливуде (вблизи от Лос-Анжелоса). Одно из крупнейших ателье принадлежит фирме „Универсаль“, которая в своем „киногородке“, о котором мы уже рассказывали выше, построила несколько „павильонов“.

Главное ателье располагает огромным павильоном, длиной в 410 футов (около 120 метров) и в 80 фу-

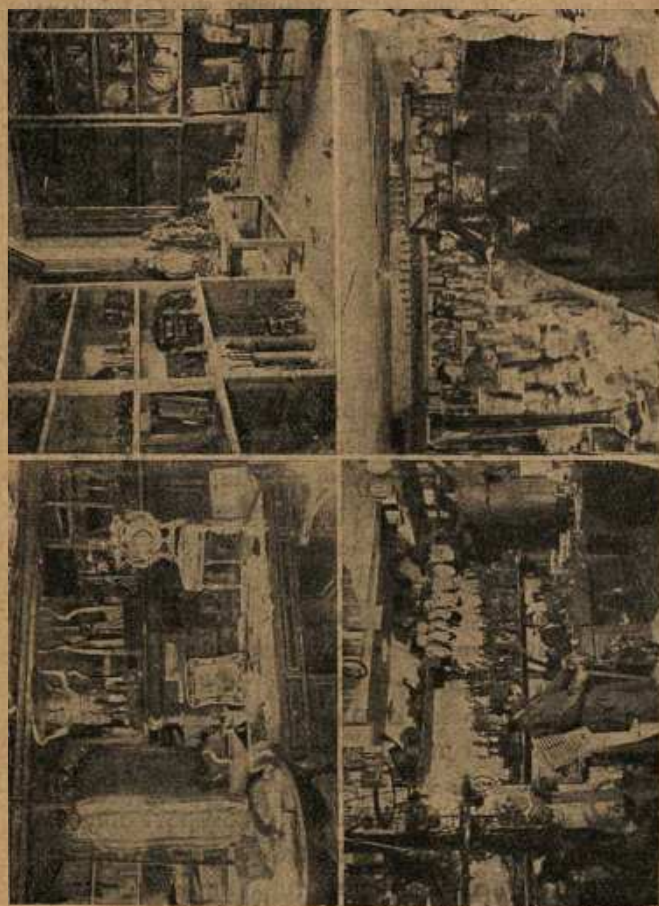


Рис. 75. Различные склады одной из наших кинофабрик (склад мебели, реквизита, бутафории и т. д.).

тов в ширину. В нем одновременно могут работать до 12—15 групп, при чем общее количество одновременно занятых на съемке артистов может, по заверениям фирмы, доходить до 700—800 человек. Техническое оборудование этого ателье крайне высоко по своему качеству. Всевозможные вращающиеся и колеблющиеся (для съемки „пароходных“ сцен на корабле) сцены, всевозможные бассейны для ночных „морских“ сцен и т. п. — все это значительно облегчает съемочную работу. Второе ателье имеет павильон длиной в 350 футов (около 100 метров) и шириной в 180 футов (около 50 метров) при большой высоте и приспособлено для съемок крупных декораций и массовых сцен. Вокруг ателье расположены всевозможные склады, костюмерные, столярные мастерские, специальные портняжные мастерские, которые за 6 часов работы выпускают до 500 комплектов любого костюма. Тут же имеется собственная красильня, в которой материи окрашиваются в нужные и „фотогеничные“ цвета. Специальные бутафорские и скульптурные мастерские заняты приготовлением различных вещей для съемки из папье-маше, гипса и других материалов. Специальные мебельные мастерские заняты изготовлением нужной обстановки. Электротехнические мастерские и механические заняты ремонтом осветительной аппаратуры и изготовлением всего необходимого. Целая армия плотников работает над установкой и постройкой новых декораций, дерево для

которых целыми поездами привозится на кинофабрику и обрабатывается на собственном лесопильном заводе, что значительно удешевляет стоимость основного материала.

Другое интересное киноателье в Голливуде принадлежит фирме „Фокс“, которая взамен четырех существовавших ранее кинофабрик, находившихся в разных местах, построила одну централизованную фабрику. Здание для нее было выстроено в четыре этажа, самый верхний из которых занят павильоном, размером 275 футов (около 85 метров) в длину и 150 футов (около 45 метров) в ширину.

Проводка и оборудование освещения стоили 150.000 долларов, — хвастливо говорят американские кинопромышленники. В подвальном этаже здания помещается собственная электрическая станция, оборудование которой обошлось в 200.000 долларов. В здании, кроме ателье, помещаются: лаборатории, прокатный отдел, кабинеты режиссеров и операторов, фотолаборатории, библиотека, уборные артистов, гримировальные залы, гимнастические залы, ванны и души, ресторан, 12 просмотровых зал с монтажными комнатами, большой кинотеатр и целый ряд подсобных мастерских — столярных, костюмерных, бутафорских, скульптурных и т. д. Общая стоимость постройки этой одной из лучших американских кинофабрик достигает 2.500.000 долларов.

Если мы сравним теперь с этими данными наши новые фабрики различных киноорганизаций (напри-

мер, стоимость постройки одного только ателье на новой Совкино-фабрике по смете определена в 4^{1/2} миллиона рублей при общей стоимости всей постройки в 6.780.000 рублей), то мы должны будем прийти к определенному выводу, что мы догоняем за границу и скоро в смысле технического оборудования наших павильонов уже не будем отставать от американцев и немцев, которые справедливо считаются лучшими кинематографистами во всем мире.

Подъем нашей технической базы безусловно будет способствовать более быстрому росту нашей советской кинематографии как в качественном, так и в количественном отношениях.

Мощность фабрики. Не следует думать, что кинофабрика состоит только из павильона для съемок. Одного „халле“ еще недостаточно для работы над постановкой и съемкой кинокартины. Требуется еще наличие достаточно хорошо оборудованных всевозможных вспомогательных цехов (бутафорский, столярный, слесарный, электротехнический и т. п.), которые позволяют проводить на фабрике все постановочные работы быстро и хорошо. Без них кинофабрики существовать и работать не могут.

Поэтому хорошей кинофабрикой мы назовем такую, которая имеет достаточно большой павильон для съемок, располагает достаточным амперажем и мощным осветительным парком и имеет

все добавочные цехи и оборудование, обеспечивающие спокойную и быструю работу по постановке любой фильму. Мощность каждой кинофабрики изме-

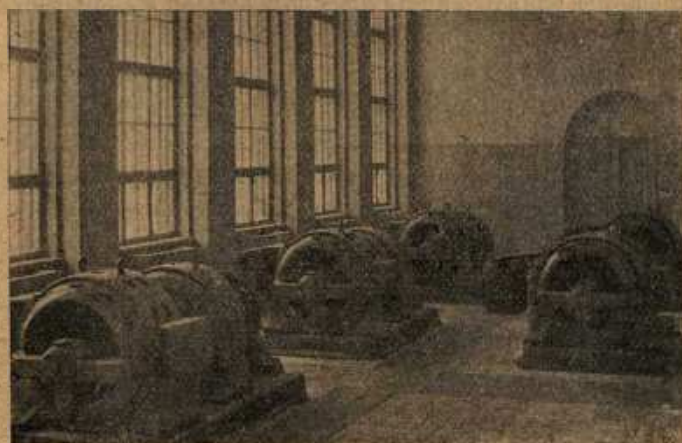


Рис. 80. Агрегаты электростанции новой кинофабрики ВУФКУ в Кисеве.

ряется площадью пола ее павильонов, максимальным амперажем, которым она может располагать, и наличием всех подсобных цехов и запасов постановочного материала (декораций, бутафории, реквизита, костюмов, грима и т. п.).

За-границей ателье со всем необходимым для съемки являются самостоятельной отраслью кине-

матографического хозяйства и только немногие производственные фирмы, как немецкая „Уфа“, американские — „Фокс“, „Универсаль“ и др., имеют собственные павильоны. Остальные же организации и фирмы, занятые постановкой и съемкой кинокартин, предпочитают на время работ снимать „на прокат“ павильон у той или иной фирмы, владеющей ателье. Для ускорения работ (ибо в кино „время—деньги“, и это крепко помнят зарубежные кинопроизводители) для съемки одной картины законтрактовывается сразу несколько ателье, что ускоряет постановку декораций, так что всю чисто съемочную работу удастся провести по средней полнопрограммной картине, стоимостью в 100—120 тысяч марок (около 50—60 тысяч рублей), всего в 12—14 дней. Такая система позволяет снимать картины быстро и дешево: рабочее время дорогостоящих главных исполнителей уплотнено до отказа, съемки идут каждый день, и всего в течение одного месяца приходится иметь у себя на службе актеров и соответствующий технический персонал. У нас же обычно срок постановки одной картины растягивается на полгода, а иногда и на целый год. И на все это время нужно содержать полный штат работников постановочной группы и технический персонал. При немецкой системе ставящей картину группе не приходится разбивать своего внимания на подбор нужного технического персонала (монтажников сцены, декораторов, бутафоров, осветителей, гриме-

ров и т. п.), так как в поденную плату за пользование ателье включена и стоимость всего потребного для съемок технического персонала. В зависимости от сложности декорации и от площади ателье, занятой для съемки, меняется и плата за каждый день аренды павильона; обычно она бывает от 300 до 1.500 марок в день (1 марка = 47 коп.), включая сюда и стоимость установки декораций и всего обслуживающего персонала.

Таким образом за-границей путь от сценария к подготовке павильона для съемок обычно проходит так: фирма, купившая сценарий, поручает его постановку тому или иному режиссеру, который в пределах утвержденной фирмой сметы может действовать вполне самостоятельно. Режиссер приглашает художника-архитектора, который и подбирает для установки своих декораций те или иные из существующих ателье, зная их технические возможности (размеры павильона, набор декораций, амперажи т. п.). Когда заказ сдан в ателье, последнее само проводит все нужные работы, и только после того, как нужная декорация выстроена, в ателье появляются режиссер и вся постановочная группа. Иногда для еще большей экономии снимается в аренду только помещение ателье и декорации, а весь технический персонал, начиная от осветителей и кончая чернорабочими для переноски фундуса, набирается непосредственно постановочной группой. Хотя, говоря об этом, нужно отметить, что последний способ постановок картин

практикуется за-границей крайне редко, ибо там предпочитают пользоваться уже всей готовой организацией ателье.

Совсем другую организацию мы наблюдаем на



Рис. 81. Пошивочная мастерская Ленинградской фабрики „Совкино“.

наших кинофабриках. У нас, как правило, каждая производственная киноорганизация (Совкино, ВУФКУ, Госкинпром-Грузии, Азгоскино, Арменкино и т. д.) имеет собственную кинофабрику с соответствующим павильоном, в котором она и снимает только свои картины. И только в тех случаях,

когда их группы уезжают куда-нибудь на окраину в экспедицию, только тогда для „уплотнения“ времени они пользуются павильонами других кинофабрик. Случаев одновременной постановки декораций и

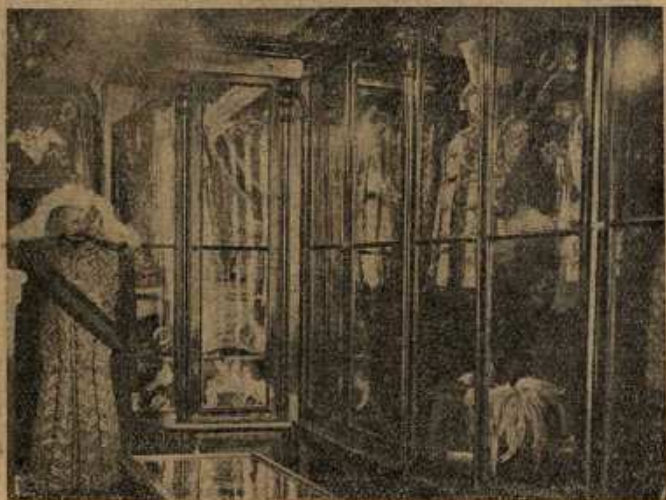


Рис. 82. Отдел музейных костюмов на Ленинградской фабрике „Совкино“.

съемки в разных ателье разных фирм у нас почти не бывало, хотя к этому известные возможности и имеются (в Москве, например, есть три кинофабрики: Центральная фабрика Совкино, 3-я фабрика и фабрика Межрабпомфильм, кроме того—имеются еще павильоны в ГТК и в Культкино; в Ленин-

градетеже, кроме Совкино-фабрики, есть еще павильон Белгоскино и т. д.). Этим, пожалуй, следует объяснить ту медлительность в осуществлении постановки картин, которая непрерывно наблюдается в нашем

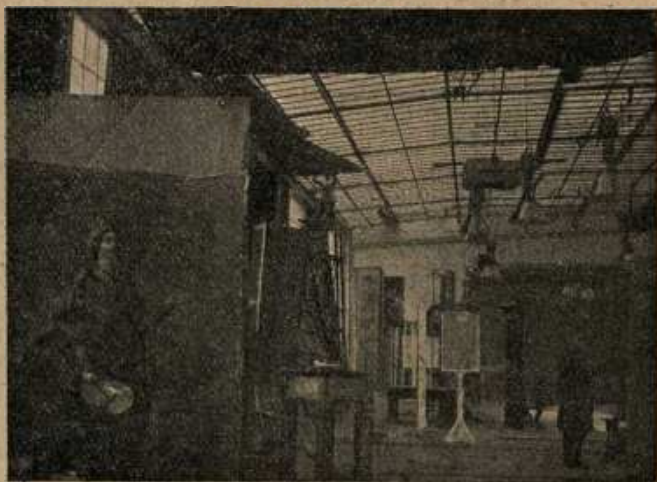


Рис. 83. Один из наших старых маленьких павильонов со стеклянной крышей.

кинопроизводстве. Происходит это от того, что у нас кинофабрики являются не только чисто техническими исполнителями режиссерских заданий, а и хозяином фильма. Каждая из наших кинофабрик имеет в своем штате и сценаристов, и режиссеров, и операторов, и художников, и весь остальной технический персонал. Директор фабрики — фактический

хозяин кинопроизводства в данной организации. Он иногда через существующий на фабрике художественный совет поручает постановку того или иного принятого сценария одному из режиссеров фабрики, прикрепляет к нему свободного оператора, художника и других лиц основной постановочной группы.

Все павильонные съемки производятся в ателье данной кинофабрики в порядке календарного плана, который часто не соблюдается из-за всяких „неувязок“, „перегрузок“ и т. п. Так у нас частенько наблюдается летом, когда все группы „по традиции“ разъехались на натурные съемки, что павильоны не загружены работой и пустуют („простаивают“), но зато осенью и в начале зимы, когда на фабрику съезжаются все группы, начинается буквальный „бой“ за каждую съемку в павильоне. В результате такого „планового“ хозяйствования стоимость эксплуатации наших павильонов обходится крайне дорого и всевозможные „накладные расходы“ на картину растут, как грибы.

Помесячная оплата всех работников ателье делает темп их работы не особенно резвым, тогда как процветающая за-границей сделщина заставляет их ценить время и работать с большой быстротой и точностью. Но мы надеемся, что в недалеком будущем, с расширением нашей технической базы, все эти недостатки будут изжиты и мы будем иметь хорошие кинофабрики с наиболее рацио-

нальной организационной структурой, позволяющей ставить фильмы быстро, хорошо и дешево.

Техника установки декораций в павильоне.
Оставляя пока в стороне важный вопрос о том,



Рис. 84. Постройка декорации первобытным способом.

что именно нужно осуществлять в декорациях, к чему мы еще возвратимся в дальнейшем, сейчас мы хотим более подробно познакомить читателя с самой техникой установки различных декораций в павильонах киноателье. В начале этой главы нам уже пришлось рассказывать о том, как были устроены первые ателье. В них имелись специальные сцены, являвшиеся точной копией театральных подмостков

с их рисованными декорациями, софитами, задниками, кулисами и т. п. атрибутами, на которых актерами, тоже по преимуществу театральными, разыгрывались незамысловатые сценки для засъемки их киноаппаратом. Ясно, что в те далекие времена (хотя не совсем далекие, ибо всего лишь 20—25 лет отделяют нас от них) вопрос о декорациях не стоял особенно остро. Театральные художники спокойно рисовали их на полотне и на картоне и, не задумываясь о разнице между кино и театром, готовили



Рис. 85. Искусственный «вековой лес» в картине «Нибелунги».

свои декорации для различных кинопостановок. Правда, тогдашняя техника съемки без крупных планов, которые так приближают изображение к зри-

телю, что всякая подделка становится совершенно очевидной, способствовала не особенно серьезному отношению к вопросам о декорациях. Да и зритель,



Рис. 86. Павильонная „натура“
(кадр из картины „Нибелунги“).

еще не привыкший к самому „чуду“ движущейся фотографии, не мог и не успевал внимательно рассматривать все изображенное на кадре. Поэтому даже такие „казусы“, как качание картонных декораций при открывании дверей или ярко нарисованный задник, выпирающий вперед и уничтожающий перспективу (как, например, в рус-

ской картине „Песнь о купце Калашникове“ — декорация Василия Блаженного на сцене „боя“), зрители в те времена не замечали, тогда как теперь, на „вечерах старой фильмы“, они неизменно вызывают веселый смех у самой неискушенной публики.

С началом зарождения настоящей кинематографии, которая стала развиваться после первых круп-

ных работ американского режиссера Давида Гриффита, этого родоначальника крупных планов и реализма в кино, постепенно стали отмирать и театральные декорации.

Приближение камеры для съемки более крупных планов увеличило ее зоркость и она стала беспристрастно разоблачать на экране всякую фальшь. Театральные декорации и бутафория кричали с экрана о своей подделке. Усиление света, которое потребовалось для съемок в крупном масштабе, еще более способствовало невольному разоблачению всяких театральных подделок, годных только для сцены, но не для кино. На смену театральной сцене с ее рисованными декорациями пришли внешне реальные трехмерные объемные установки.

Из чего строятся декорации в кино. Для постройки этих новых кинематографических декораций приходилось применять уже другой материал, чем бумагу, полотно и картон. Декорации стали строиться более солидно. Зачастую применялись даже настоящие строительные материалы, так как место вытесненной из кинопроизводства декоративной живописи заняла декоративная архитектура.

Однако, вполне понятно, что использование настоящих и высокосортных материалов обходилось дорого и никак не подходило для кратковременной декорации в кино.

Тогда в кинематографии занялись серьезной работой по созданию новых, чисто кинематографических материалов, легких, дешевых и простых при обработке. Для создания ровных поверхностей усиленно стала применяться толстая фанера. Для изготовления всевозможных каменных изделий была изобретена особая масса, напоминающая гипс, которая при своем незначительном весе и недорогой цене дает на экране впечатление массивности и прочности камня. Иногда вместо этой массы берут гажь, папье-маше и т. п. Целый ряд более или менее ценных отдельных изобретений в этой области поставили в настоящее время вопрос о постройке кинодекораций для съемки в ателье на большую высоту.

Различные каменные и деревянные здания, горы, леса и пустыни — все это одинаково просто и легко может быть „выстроено“ в павильоне ателье. Для иллюстрации приведу хотя бы коротенькое перечисление тех наиболее интересных сцен, которые были засняты в декорациях, построенных в большом штаакенском павильоне. Здесь были возведены и постройки древнего Иерусалима (для картины „ИНРИ“) с его храмами, дворцами, площадями и т. п., и огромная песчаная Аравийская пустыня (для той же картины), и сельский пейзаж с мельницей (для „Дон-Кихота“), и вековой дремучий лес, в котором снималась приключенческая драма, и ледяные поля крайнего Севера, и центральные улицы города

(для „Метрополиса“ и др. картин), и многое другое... Буквально все, что существует в мире и даже не существует (как „город будущего“ для картины „Метрополис“), может быть построено в павильонах современных киноателье, с тем отличием от действительности, что эти объемные декорации дадут на пленке более полноценные и более убедительные экранные образы, чем настоящая натура.

Ибо в павильоне мы, кинематографисты, сами творим ту „натуру“, которая является наиболее фотогеничной.

Декорации для киносъемок в павильоне в настоящее время строятся только двумя способами; первый из них называется „постройкой“ и заключается в том, что для данной картины заново выстраивается вся декорация с тем, чтобы после того, как она отснята, разломать ее и выбросить, как уже ненужный хлам, в крайнем случае выбирая из нее лишь целые доски, гвозди и другие материалы.

Другой способ постройки декораций состоит из „сборки“ нужного павильона из отдельных, заранее заготовленных деталей стандартизованных размеров, которые образуют как бы огромный „набор маленького архитектора“, который позволяет, меняя сочетания отдельных элементов, создавать все новые и новые постройки. Последний способ называется постройкой декорации из фунда.

Таким образом в настоящее время существуют два способа установки декораций в павильоне:



Рис. 87. Постройка декорации в ателье.

- 1) Постройка всей декорации и
- 2) сборка ее из фундуса.

О первом способе постановки декораций в павильоне особенно много говорить мы не будем, тем более, что он, к счастью, все более и более выводится даже на наших кинофабриках, а за границей он почти оставлен совсем. Здесь следует только отметить необходимость во время постройки декорации обращать самое серьезное внимание на выбор соответствующего материала.

В зависимости от самого характера декорации берется тот или иной материал. Чаще всего — это плотная фанера, доски и деревянные балки. Реже — „багдадки“ и гажь, известка и т. п. Иногда для создания более реального впечатления деревянные стены декорации затягиваются редким холстом или рогожей и покрываются снаружи специальным составом известки, придающим им внешность солидной оштукатуренной каменной стены. Иногда на них прикрепляют заранее сделанные из папье-маше или из гипса отдельные камни, скульптурные изображения, лепку и т. п. Закрашенное вместе со всей стеной в общий тон, все это создает впечатление чего-то монолитного и настоящего.

При выборе материала для постройки декораций играет большую роль его стоимость. Естественно, что стремясь потратить на постановку фильма как можно меньше денег, кинопроизводственник старается выбрать материал для постройки декорации

подешевле. Тем более, что она так недолговечна. Но художественная убедительность каждой декорации требует как раз обратного — она требует хорошего, прочного материала и внимательной и серьез-



Рис. 88. Работа по съемке в ателье.

ной работы над ним. Однако, связанные с этим расходы не могут окупиться при съемке подобной солидной декорации для одной картины. Если при постройке таких огромных и солидных декораций на открытом воздухе еще есть возможность обыгрывать их в течение долгого времени и для других картин (как, например, было сделано американцами

с декорациями замка, построенными для картины „Робин Гуд“ и использованными потом для постановки десятка других „исторических драм“), то при работе в ателье это почти невозможно, так как занимать декорацией ценную площадь павильона — невыгодно. Выходом из этого положения и явилась существующая ныне и широко распространенная как за-границей, так и у нас, так называемая фундусная система.

Фундусная система. Фундусная система имеет своей основой стандарт размеров отдельных частей декорации. Но чтобы не очень стеснять творческие возможности художника-архитектора, в каждом хорошем наборе фундуса имеется достаточное количество стандартов различного порядка. При фундусной системе вся декорация собирается из отдельных заранее заготовленных деталей. После съемки декорация снова разбирается и таким образом ее основные стандартные единицы идут потом на постройку все новых и новых декораций. Долговременность работы каждой из частей фундуса позволяет делать их из более дорогого и прочного материала, что значительно повышает их чисто кинематографические качества. Так как в павильонах наших ателье снимаются главным образом так называемые „интерьеры“, т.е. внутренние помещения зданий, то постановка декорации сводится к установке стен и пола (реже и части потолка,

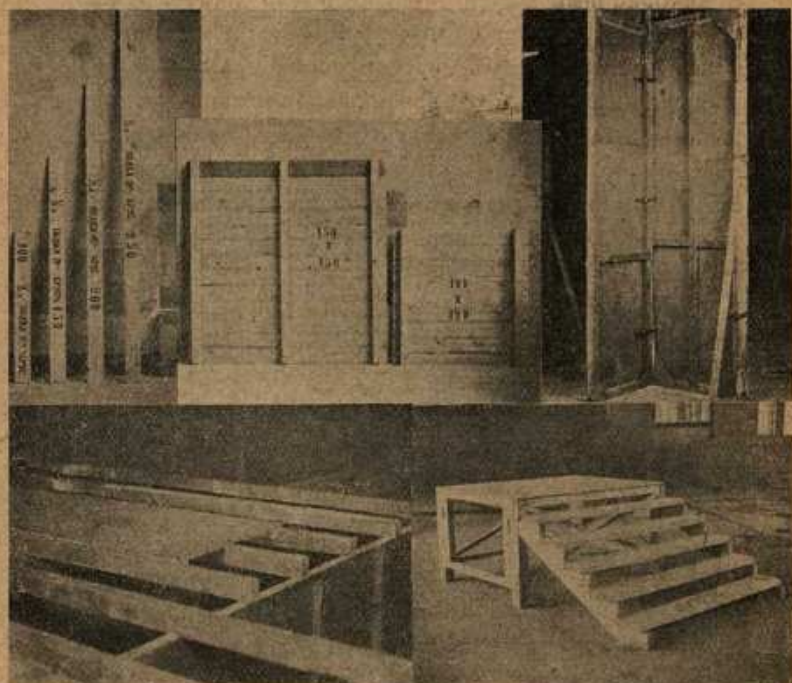


Рис. 89—93. Образцы фундуса С. В. Козлового. Слева направо: сверху — образцы подкладочных брусьев, настилочные щиты для пола и уголок декорации, собранной из щитов при помощи струбцинок. Внизу — собранные из фундуса настил пола и лестница.

так как это затрудняет распределение верхнего света, необходимого для правильного освещения всей декорации и места действия актеров).

При фундусной системе все это собирается из щитов определенных стандартных размеров. Каждая фабрика имеет свои размеры этих щитов.



Рис. 94. Декорация вокзала, выстроенная С. В. Козловским из фундуса для картины «Девушка с коробкой».

Так, например, художник С. В. Козловский, который первым в СССР ввел фундусную систему на кинофабрике Межрабпом-Руси, за основную единицу взял 1 м. Поэтому его щиты, сделанные из деревянных рам, заделанных прочной и ровной фанерой, имеют ширину в 1 м, меняя свою длину, начиная от 20 см, через каждые 10 см (т.-е. есть

щиты в 30, 40, 50, 60 и т. д. см. длиной), и после 1 м увеличивая свои размеры через каждые $1\frac{1}{2}$ м. В дополнение к основным щитам, которые могут собираться в любых комбинациях, имеются еще всевозможные стандартизованные детали к ним: окна, двери, лестницы, карнизы, пол и т. п. Сборка всех этих отдельных щитов в одно целое обычно производится при помощи обыкновенных гвоздей. Но они быстро портят щиты, и тот же Козловский придумал крайне простой и интересный способ скрепления отдельных деталей фундуса: он ввел для этого небольшие металлические струбцинки, которые плотно соединяют отдельные щиты, не портя их и не вызывая излишних расходов на гвозди. Способ сборки декорации из фундуса при помощи струбцинок показан на помещаемом здесь рисунке (рис. 85).

Мы не можем удержаться от того, чтобы не дать здесь той записи в своем дневнике, которую я сделал после моего посещения ателье „Эфа“ в Берлине, где мне впервые пришлось встретиться с фундусной системой (это было в конце 1925 г.).

„Огромный зал, в 75 м. длины и в 30 м. ширины, с высокой полустеклянной крышей опоясан балконом, с которого двери ведут в различные комнаты, начиная от кабинета директора и кончая артистическими уборными, режиссерскими и операторскими комнатами.

Внизу под балконом чинно стоит тесно уложенный фундус. Угол загроможден осветительными приборами. В передней

части ателье всякая — „мелочь“, нужная для постановки, — например, настоящий самолет (делающий в павильоне „ветер“ и „бурю“), который здесь кажется маленькой игрушкой, затерявшейся в этом огромном зале.

Да простит мне читатель мою рассеянность. Чуть не забыл пояснить непонятного многим слова „фундус“. Фундус — это набор отдельных частей декорации, из которых „складывается“ та или иная сцена. Немцы учли, что выгоднее сразу затратить крупную сумму денег на постройку такого набора — фундуса, из которого можно „сложить“, т.-е. выстроить, любую декорацию, чем каждый раз целиком строить новую. Фундусная система позволяет работать быстро и крайне дешево, так как фундус быстро окупает свою первоначальную стоимость и таким образом в дальнейшем материал для декораций почти ничего не стоит, несмотря на его солидность.

Склады фундуса, умело размещенные по бокам, не загромождают ателье, и его середина радует глаз своим простором, над которым висят верхние подвижные площадки.

В диком хаосе смешаны стили, кажется, всех эпох. Вот стоят солидные (конечно, только „на вид“, так как здесь основным материалом служат фанера, гипс и холст) колонны петровской эпохи (это декорации „Петра Великого“, который шел у нас под названием „Солдатская женка“) и тут же рядом к ним притулились какие-то остатки восточного храма из „Индийской гробницы“... Но в этом кажущемся хаосе есть своя система, так как здесь все занумеровано и стоит в идеальном порядке: отдельно сложены оконные рамы всех фасонов (и сколько десятков, если не сот, этих рам!), отдельно стоят колонны, отдельно каминь, арки, двери, ниши и прочее. Ничто не пропадает здесь из этого запаса. В другом сочетании элементов эти отдельные части будут вмонтированы в другую декорацию, если нужно, то в несколько минут все будет перекрашено, переставлено, и никто из зрителей даже не заподозрит, что он видит в данный момент давно известные ему декорации.

Вот и сейчас в заднем конце ателье какую-то восточную декорацию только что снятой картины уже перестраивают и перекрашивают в совершенно новый цвет, так что, когда через пару часов мы снова взглянули на нее, она была неузнаваема.

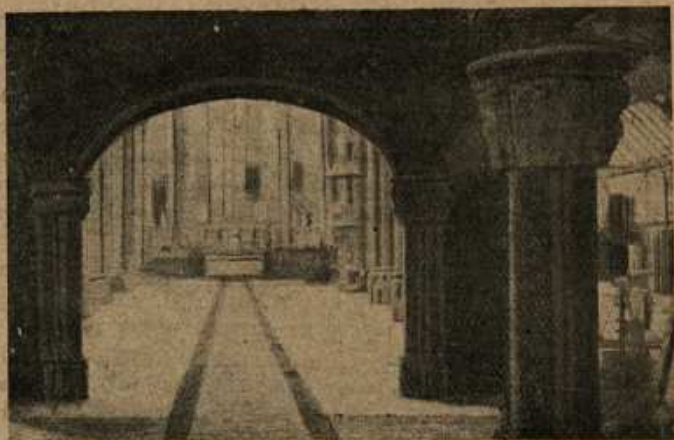


Рис. 95. Декорация внутренности собора, выстроенного из фундамента в штаакеиском ателье в Германии.

У входа быстро составляют большие подмости; на них слышится стук молотка. Вносят декорации. Вот притащили огромную пароходную трубу, или вернее—полтрубы, ибо она — „односторонняя“, и быстро установили ее. Это приступают к постройке корабля (палубы и капитанского мостика) для завтрашней „морской“ съемки. Понятно, что нас удивило, что немцы так поздно приступают к работе, если съемка должна состояться уже завтра утром. На это мне с довольной усмешкой ответили, что, наоборот, они считают, что они слишком рано при-

ступили к работе, так как обычно установка декораций начинается в самый день съемки в 8 часов утра и к 12 часам дня уже бывает готова. Сначала это показалось нам до известной степени бахвальством, — так непривычен был для нас такой быстрый темп работы (хотя никакой суеты и спешки не было, наоборот, рабочие двигались, не спеша, но четко), но пробыв в этом ателье целый день, мы убедились, что наши собеседники были правы. Здесь немцы умеют работать толково и бодро. В том бодром темпе работы играет большую роль та крепкая спайка, которая замечается между всеми работниками ателье, начиная от архитектора и кончая простым черно-рабочим".

Преимущества, которые дает фундус, это простота и быстрота сборки декорации и крайне небольшая стоимость ее.

Поэтому и все наши современные кинофабрики переходят на постройку декораций подобным путем сборки ее из различных стандартизованных деталей (из фундуса).

Собранные из щитов стены и пол или просто закрашиваются особой краской (как это делается за-границей), или предварительно заклеиваются бумагой, которая потом и покрывается краской. Применение особых сортов бумаги и красок (как это делает на фабрике Азгоскино в Баку художник-декоратор тов. Гончарский) позволяет добиваться исключительных результатов, „отделявая“ простые фундусные щиты декорации под самые дорогие сорта полированного дерева так, что даже зоркий глаз — объектив съёмочной камеры — не может отличить на экране подделку. В зависимости от ха-

рактера декорации, происходящего в ней действия и от точки зрения киноаппарата во время съемки, часто особое внимание приходится уделять устройству пола. Особенно трудно добиться эффекта настоящего паркета. Чаще всего его накладывают из отдельных листов фанеры, на которых заранее нарисован тот или иной узор паркета. Затем уже перед съемкой его покрывают олифой и сверху промазывают каким-нибудь маслом или керосином. Но при такой системе все же крайне трудно добиться впечатления ровного (фанерные листы все же коробятся и их стыки дают резкие и неровные линии) и зеркального паркета. Поэтому сейчас, с легкой руки художника Гончарского, применяется другой способ „постройки“ пола. Он просто заклеивает пол ателье бумагой и на ней рисует весь узор паркета. Затем он покрывает весь пол особым составом с примесью жидкого стекла, — и паркет, ровный и блестящий, как зеркало, готов. Мне пришлось самому видеть приготовленные таким образом декорации и нужно сказать, что они производят самое „реальное“ впечатление и не заставляют желать ничего лучшего.

„Павильон“. Познакомившись с техникой постановки декораций в ателье, нам следует сейчас остановить свое внимание на изучение самой декорации. Посмотрим, что должен представлять собой настоящий кинематографический „павильон“. При этом заметим, что в кинематографической практике слово

„павильон“ употребляется не только для обозначения того помещения (зала, халле) на кинофабрике, в котором устанавливаются те или иные декорации для данной картины, но и для названия самих де-



Рис. 96. Образец резкого освещения декорации световыми пятнами, оправданными внутренним содержанием сцены (кадр из картины „Каторга“. Режиссер Ю. Я. Райзман. Оператор А. В. Косматов).

кораций, установленных для съемки какой-нибудь сцены в фильме.

Поэтому даже говорят: в такой-то картине имеется столько-то павильонов, т. е. столько-то отдельных декораций, установленных в ателье кинофабрики для съемки этой фильмы.

Мы уже знаем, что декорацию для каждого „павильона“ создает специалист—художник-архитектор, который входит равноправным членом в руководящий коллектив постановочной группы. Внимательно изучив весь сценарий вообще и те сцены, которые будут сниматься в данной декорации, в частности, художник-архитектор должен узнать ту основную „установку“ режиссера, которую имеет последний при съемке этой сцены, намерения и технические условия предполагаемой работы оператора, и только после этого он может приступить к разработке эскиза будущей декорации. При составлении своего предварительного проекта будущего „павильона“ художник должен все время считаться со следующими главными факторами:

1. Общий стиль всей кинопостановки должен быть строго выдержан и в каждой из ее составных частей, т.-е. и в каждой декорации. Если говорят, что „тон делает музыку“, то будет справедливо для кино положение, что „стиль делает кинокартину“. Выбор того или иного стиля для всей картины зависит от художественного вкуса и основной „установки“ постановщика фильма (кинорежиссера), и все его остальные товарищи (художник, оператор, артисты) обязаны помогать ему выдерживать этот стиль до конца в каждом кадре.

Было бы по меньшей мере смешным в павильоны экспрессионистской картины „Кабинет доктора Кал-

лигари“, вместо чисто условных декораций, вводить реальные дома, деревья и т. п. Или же наоборот, — например, в картину „Варьете“ или „Небоскреб“, поставленные в чисто реалистических тонах, ввести перекошенные декорации условных „домов“ экспрессионистской „Улицы“ Грюне. Ясно, что здесь разноречивостью стилей как в манере самого построения всей фильмы, так и в неувязке игры актеров с окружающей их средой были бы способны вызывать у зрителей только чувство раздражения и досады.

2. Декорация должна содействовать выявлению смысла происходящего в ней действия и усиливать его эмоциональное и смысловое значение, не затушевывая и не „забивая“ живой игры актеров. Художник-декоратор, как бы талантлив и „силен“ он ни был, никогда не имеет права „вылезать“ на первое место и „давить“ своими декорациями, пускай даже и живописными, тех живых людей, которые в них играют, ибо только живые люди с их переживаниями на экране должны привлекать главное внимание зрителя. Не следует забывать, что декорации — это только тот фон, на котором развивается действие актеров в той или иной сцене.

„Создать атмосферу, подчеркнуть характер сцены, затушевывать ее или снова выступить со всей силой своего внушения — такова главная функция декора-

ции, которая способна в некоторые моменты даже подавить игру актеров“, — так говорит о значении



Рис. 97. Скульпторша американского ателье окраской „подделывает“ свою лепку из папье-маше под бронзу.

декораций в кино Л. Муссиак. Вспомните декорации в хороших картинах — вы их как бы не замечаете, во всяком случае они не отвлекают вашего внимания от игры актеров в кадре. Но они воздей-

ствуют на вас и создают у вас даже помимо вашей воли то или иное настроение, увязанное с происходящим в кадре действием. Совсем другое получается в тех случаях, когда „художник давит режиссера“. Вспомните для примера хотя бы заграничного „Багдадского вора“, где конфетная красивость и грандиозность декораций частенько превалируют над остальными впечатляющими элементами кадра. Но там, так же как и в немецких „Нибелунгах“, это еще может быть оправдано самим сказочным содержанием фильма. Значительно хуже обстоит дело в таких картинах, как, например, наша советская фильма „Предатель“, где талантливый левый художник С. Юткевич буквально „задавил“ режиссера А. М. Роома живописностью своих декораций и дал ничем неоправданную „левизну“ в кадры с чисто реалистическим содержанием, манерой игры актеров и т. п.

Получился острый разнбой, отнюдь не способствовавший увеличению впечатляющей силы кадров в нужном режиссеру направлении.

Вывод ясен — декорации, как бы хороши они ни были сами по себе, годятся для съемки в них той или иной сцены только в тех случаях, когда они помогают выявить смысл происходящего в них действия (не только самое место и время действия, но и то „настроение“, которым должна быть проникнута вся

разыгрываемая в них сцена). Декорация — не самоцель, а только одно из средств воздействия в кадре на зрителя, — это твердо должен помнить каждый художник-архитектор кино.

3. Выразительность декорации. Декорация в кино появляется перед глазами зрителя лишь на очень небольшое количество секунд. Кроме того, внимание зрителя сосредоточено на рассматривании того действия (игры актеров), которое происходит в кадре. Поэтому у него нет ни времени, ни возможности изучать на экране всю декорацию, со всеми ее деталями, как это он может делать, сидя перед рампой театральной сцены, где слова артистов позволяют ему ослабить внимание зрения и перенести его на рассматривание декораций.

Все это заставляет художника-архитектора в кино придавать своим декорациям наибольшую выразительность и снабжать их наибольшим количеством „типических“ черт. Зритель с первого же взгляда должен точно понять, что показано ему на экране. Поэтому-то „экранные“ тюрьмы так типичны своими решетками и узенькими окошками, сквозь которые чуть пробивается внутрь узкий луч света, поэтому все „киноподвалы“ снабжены нависшими каменными сводами, все вестибюли похожи один на другой и т. п. В таких декорациях уже выработался свой определенный тип (не путайте с так называемым кинематографическим нелепым „штампом“!).

Значительно сложнее обстоит дело тогда, когда художнику приходится показывать в декорациях жилую комнату какого-нибудь определенного лица.

„Некоторые кинорежиссеры, — говорит по этому поводу Муссиак, — думали быть оригинальными,



Рис. 98. Постройка и окраска декорации в американском ателье.

поручая отделку интерьеров, изображавших домашнюю обстановку художников или людей со вкусом, модным обоями. Это — новая ошибка. Все дело сводится к тому, чтобы найти для каждого участвующего в действии персонажа такую обстановку, которая наиболее соответствовала бы его вкусам и интеллектуальным наклонно-

стям и лучше всего выявляла бы его внутренний облик. Это очень трудно сделать. Но только при таких условиях декорация может действительно стать (если это необходимо) органическим элементом драмы. Ведь один человек удовлетворяется элегантною пошлостью обойщика, обезличивающего и искажающего замысел художника, другой же стремится найти обстановку, передающую ритм эпохи".

В целях создания наиболее выразительной и удобозримой на экране декорации, нужно стремиться делать ее простой и избегать всяких вычурных „завитков“, обилия деталей и т. п. Посмотрите, как американцы умеют малым количеством наиболее характерных деталей вызывать у зрителей впечатление яркой выразительности и „шикарности“ того или иного павильона. Если вы внимательно рассмотрите фотографию такого кадра, то вы безусловно будете поражены той пустотой, которую при этом вы обнаружите.

Если здесь была показана шикарная гостиная, то навряд ли вы найдете на стенах большое количество картин. Очевидно, вместо них на пустых стенах будет помещена пара электрических „бра“ и только. Павильон не будет загроможден мебелью, как это бывает в жизни. Здесь будет максимум — пара уютных уголков и только.

Если на экране показывается шикарная спальня, то очевидно, там будет стоять только одна большая кровать с декоративным балдахином и только. И все же этот вид не вызовет у зрителя впечатления пустоты потому, что его зрение и внимание сосредоточены в данном случае на рассматривании имеющейся здесь характерной детали — кровати и того, что происходит в кадре. Задача режиссера — дать в монтаже этому кадру такую длину, чтобы за время его показа на экране зритель только успел рассмотреть главное и не имел времени на рассматривание ненужных деталей декорации, так как это всегда ведет к отвлечению внимания от основной игры актеров.

4. Обстановка павильона мебелью, бутафорией и реквизитом. Тот же принцип экономности и целесообразности должен быть проведен и при обстановке выстроенных декораций мебелью, бутафорией и реквизитом.

Наш художник-декоратор А. М. Родченко совершенно правильно говорит об этом так: „Нужно сделать так, чтобы все было будто бы настоящее, а в действительности — все условное. Тут же определяются большие вещи — лестницы, перила, крупная мебель — потому, что они органически входят в комнату. Нельзя, чтобы было так: подумал и убрал стол.

Стол в чугуномбинате в „Вашей знакомой“ органичен, — его нельзя вынести из комнаты, им

одним и оформляется зал заседаний... Каждая, даже самая ничтожная вещь, идущая для съемки, должна быть определенно необходимой, должна быть определенно



Рис. 99. В лепной мастерской Ленинградской кинофабрики Совкино.

использованной. В кино важно уметь убрать неработающие вещи; кино не терпит реализма, как в жизни. В жизни так много наворочено вещей, что если так снимать, то в кадре два дня не разберешься. Кино не терпит, чтобы на экране было 11 бутылок, когда пьют

из двух; все равно остальных зритель не увидит. У нас же понавезут всякой бутафории, поразвесят, понаваят, а потом вывозят тачками.

Нет ориентировки в количестве предметов, входящих в кадр.

Есть вещи, не предусмотренные сценарием, но могущие быть актуальными, если ими правильно воспользоваться. Например: нам надо было правильно передать комнату „легкомысленной девицы“, — обычно дают карточки по стенам, цветы, вазы, раковины. Я пошел искать бутафорию и тоже взял две вазы, но потом мне попался стеклянный слон.

Поставленный на полку, никчемный слон один давал такую исчерпывающую характеристику обительницы комнаты, что все остальное было лишним. Конечно, слон был соответствующе освещен так, что работал на все сто процентов.

Впоследствии мы добавили вазу для цветов, но только поставили ее не на обычное место, а на диван, и вместо цветка вставили вешалку от платья.

Художнику в кино важно найти характерную вещь, которая не была бы еще обснята, показать обычную вещь с новой точки зрения так, как ее еще не показывали. В кино важно умение ограничения. Кино — не жизнь и не театр. В кино вы ограничены сюжетом, который разворачивается. Лишнего вы не увидите — это в лучшем случае, в других — оно будет вам мешать“.

5. Особенности чисто технического порядка. Мы надеемся, что читатель уже достаточно хорошо усвоил основной принцип кинемато-



Рис. 100. „Павильон“ во дворе дома (на съемках кинопостановки Московского клуба пицеевиков).

графии, что не важен самый объект съемки, а лишь тот впечатляющий экранный образ его, какой он дает при показе на экране в монтаже кинокартины. На выразительность выстроенной декорации в кадре оказывает огромное значение не только ее оформление,

но и то, как, откуда и каким объективом она снята. Мы знаем, что в зависимости от основных данных того объектива, которым будет производиться съемка, будет изменяться и самый характер постройки декорации. При работе в ателье кинофабрики возможность перестановки съемочной камеры обычно значительно ограничена размерами свободной площади. Поэтому при постройке декорации художник-архитектор обязательно заранее должен знать все съемочные точки, в которых будет стоять камера, и все данные объективов, которыми будет производиться съемка.

Только в этом случае он сможет в постройке обеспечить засъемку декорации с разных точек. Дело в том, что декорации для киносъемок не имеют сплошных глухих стен („сценической коробки“), т. к. это не позволяло бы ее осветить должным образом. Обычно они состоят из отдельных частей, выступов и т. п., между которыми имеются просветы, в которых и стоят осветительные приборы. Но эти выступы перекрывают друг друга так, что у зрителя создается впечатление сплошной стены. Но если мы зайдем в другую сторону, то, естественно, что мы увидим и просветы и лампы. Поэтому кинематографическую декорацию можно снимать только с определенных точек.

Некоторые наши декораторы умудрялись строить свои павильоны так, что режиссер и оператор

могли „брать“ их в кадр только с единственной точки, малейшее удаление от которой сразу открывало все недостатки декорации (выступы отдельных щитов не перекрывали друг друга, вылезали края задников и отдаленных частей декорации, в кадр попадала аппаратура и т. п.). Иногда строили и такие декорации, которые никак нельзя было взять целиком в кадр, т.-е. их размеры не имели соответствующей пропорциональности (каждая кинематографическая декорация, если ее снимают прямо в лоб с нормальной высоты, должна иметь отношение своей высоты к ширине, равное 3:4, что соответствует отношению между собой размеров кадра на пленке 18:24). Только наметив точки нахождения съемочной камеры и прочертив на плане соответствующие углы зрений тех объективов, которыми здесь будет работать оператор, художник-архитектор сможет распланировать все элементы декорации так, чтобы можно было в дальнейшем обыграть весь павильон как в целом, так и во всех его наиболее интересных деталях. При этом должны быть предусмотрены обычные переходы с общих планов на крупные и средние, а также изменения точек зрения аппарата по высоте. Ясно, что в тех случаях, когда основные планы будут сниматься сверху, все внимание художника-архитектора будет сосредоточено на проработке соответствующего пола павильона, а остальные детали декорации отойдут как бы на задний план.

В зависимости от характеристических данных объектива (его фокусного расстояния, светосилы и характера передачи изображения) будет изменяться и план постройки декорации. Ясно, что если мы собираемся снимать сцену мягкорисующим объективом с большой светосилой (а следовательно — и с малой глубиной резкости), то навряд ли будет целесообразным строить глубокую декорацию и иметь на задней стене мелкий рисунок отделки — все равно он не выйдет на экране.

При разработке проекта декораций павильона и при его осуществлении художник-архитектор должен все время считаться с тем, что в кино отсутствует абсолютный реализм в передаче как световых нюансов, так и связанного с ним ощущения пространства. „Пленка воспринимает цвета совсем иначе, чем они воспринимаются зрением. Голубой цвет, например, сливается с белым, создавая единое зрительное впечатление. Эта своеобразная особенность получает свое полное значение только в связи с передачей пространственных форм.

Пространственные моменты, в особенности те из них, которые связаны с ощущением глубины, производят на пленке совсем другое впечатление, чем при непосредственном зрительном восприятии. Объектив кинематографического аппарата просто не может в каждом отдельном случае при-

способляться к восприятию отдельного предмета, как это делает глаз, сообщая хрусталику большую или меньшую выпуклость с помощью глазного мускула. Вследствие этого относительная величина предметов при съемке значительно скорее убывает на заднем плане и возрастает на переднем...

...Сочетание определенных цветов с соответствующими пространственными соотношениями приводит к разнообразнейшим эффектам. При этом цвета могут быть намеренно использованы при постановке фильма для создания определенного впечатления...

...Подводя итоги, можно констатировать следующее. Линейные и формальные моменты мало способны повлиять на конечное эстетическое впечатление (если оставить в стороне возможность изменения монтажного кадра или же сознательного искажения перспективы для достижения гротескного или страшного эффекта). Напротив того, световые и пространственные моменты могут совершенно изменить конечное эстетическое впечатление в зависимости от перестановки аппарата" (Р. Гармс).

Таким образом мы видим, что установленная в павильоне декорация только тогда живет своей чисто кинематографической жизнью, когда перед ней стоит съемочная камера и когда декорация освещена

соответствующим образом. Нет и не может быть декорации для киносъемки без определенной световой схемы!

6. Увязка декорации с костюмами действующих лиц и со световой схемой. Мы уже говорили, что декорация является лишь фоном для игры соответствующих киноактеров. Поэтому она безусловно должна быть увязана с ними как по самому своему характеру разработки, так и по своей окраске. Та черно-белая гамма, которая только и существует для передачи всех изображений на экране, заставляет художника сугубо серьезно подойти к этому вопросу. Найти наиболее подходящий тон для общей окраски декораций — вот одна из трудных задач, которые стоят перед ним. В зависимости от цвета костюмов действующих лиц, он по принципу контрастности (темное на светлом и светлое на темном), но смягчая чересчур резкие эффекты, должен так раскрасить свою декорацию, чтобы, не нарушая основного стиля поста-



Рис. 101. Мраморный "камин с бронзой", сделанный из папье-маше на Ленинградской фабрике Совкино.

новки, создать наиболее выгодный фон для игры актеров.

[Понятно, что все те замечания, которые мы делали, говоря о выборе костюмов для съемки (отсутствие ярких пятен, простота, четкость, понятность, естественность и т. п.), будут применимы и в данном случае, т. к. костюм, да и сам актер, являются неотъемлемой частью декорации, создавая вместе с ней тот кадр, который воспринимает зритель.

Нетрудно сообразить и ту зависимость, которая существует между окраской декорации и той световой схемой, которая применяется в данном случае. Окраска декорации должна „жить“, т.-е. должна быть естественной и выразительной, при чем ее впечатляющий образ усиливается подчеркиванием светом ее схемы. Здесь не следует понимать слово „естественной“, как необходимость окраски декорации в натуральные цвета. Совсем нет. Здесь нужно следить только за тем, чтобы на экране она давала образы, наиболее похожие на реальность. Стремясь и в этой крайне щепетильной работе избежать всяких неприятных неожиданностей, за границей уже давно подошли к стандарту окраски павильона и костюмов.

Обычно, кроме двух основных тонов — черного и белого (вместо которого используют голубой или светло-желтый), берутся еще три-четыре промежуточные по густоте тона серого или коричневого цвета. Такой раз навсегда выработанный стандарт

окраски значительно упрощает раскраску декорации. В самом деле, если мы обозначим каждый цвет (вернее, тон) краски своим номером, например, № 1—черный, № 2—густо коричневый, № 3—коричневый, № 4—светло-серый и № 5—голубой (условно — белый), то, найдя общий тон декорации, легко найти соответствующую окраску ее деталей.

Если декорация представляет собой амфиладу светлых комнат, то здесь будет правильным применить следующую схему раскраски: первый зал выкрасить в № 3, второй — в № 4 и третий — в № 5. Если же мы имеем, наоборот, мрачный, уходящий вдаль подвал со сводами, то здесь окраску придется вести в обратном порядке, взяв для переднего отсека подвала общий тон № 3, для следующего — более густой тон № 2 и для дальнего — совсем темный тон № 1.

При отделке деталей декорации следует помнить, что все углубления (амбразуры окон, ниши, карнизы, и т. п.) следует закрашивать более темной краской, чем общий тон декорации, и наоборот — все выступающие части (лепку, барельефы, подоконники и т. п.) покрывать более светлым тоном, т. к. это еще более подчеркивает здесь их характеристику (вспомните основы грима и вы увидите, что они целиком применимы и для нашего „гримирования“ выстроенной декорации). Там, где на декорации изображена освещенная часть, туда и направляйте свет от соответствующего осветительного прибора. Не пытай-

тесь рисованием на декорации заменить световые блики. В крайнем случае легкой раскрашенной декорации можно добиться лишь некоторого усиления их, но не больше. Не забывайте, что кинематография — это светопись отраженным от предмета светом.

Работа над декорацией. Художник-архитектор картины, занятый вместе с режиссером и оператором внешним оформлением всех замыслов сценариста, является одним из членом „верхушки“ постановочного коллектива и ведет свою работу над картиной, начиная с разработки режиссерского „железного“ сценария и кончая последней съемкой. В тот период, когда постановочная группа данной картины проводит разверстку всего сценария на съемочно-монтажные листы, художнику приходится проявить максимум своей работоспособности и талантливости, ибо именно в это время он создает свои декорации. На предыдущих страницах мы уже подробно говорили о том, что представляют собой съемочно-постановочные листы и какие данные они содержат. Мы указывали, что к ним художником прилагаются эскизы декораций, их планы, перечень материалов, потребных для их осуществления, смета на рабочую силу, список необходимой мебели, бу-тафории и реквизита, световой баланс и пр. Другими словами, именно в этот период художник-декоратор по данной картине детально разрабатывает

свой проект постройки декораций и составляет подробную смету на материалы и рабочую силу для его осуществления. Теперь мы более основательно познакомимся с этой крайне ответственной работой художника-архитектора фильма.

Изучив сценарий, художник набрасывает эскиз будущей декорации (иногда делает примерный макет ее) и согласовывает его с остальными членами постановочного коллектива. Режиссер рассматривает представленный проект как с точки зрения соответствия сценарному заданию, так и с точки зрения удобства работы с актером, построения различных мизансцен, общего стиля постановки и т. п. Оператор корректирует чисто технические детали — расположение осветительных приборов, световые блики, окраску павильона, намечает точки для съемочного аппарата и т. п. Детально обслуженный, прокорректированный и утвержденный режиссером и оператором, эскиз декораций возвращается для детальной разработки художнику-архитектору. Сейчас ему предстоит самая ответственная работа, — исходя из чисто технических условий съемки, составить точный и подробный план своей декорации.

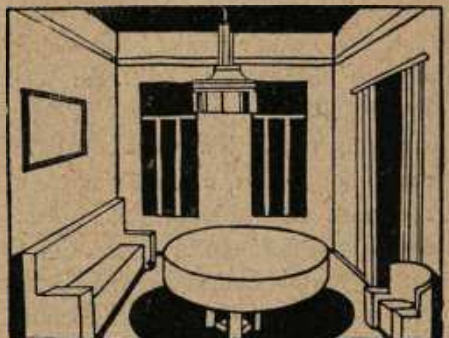
В масштабе вычерчивается как горизонтальная, так и вертикальная проекции декорации, при чем на обоих планах точно указывается местонахождение „точек“, с которых будет производиться киносъемка, и тот угол зрения, который будет иметь объектив при съемке. Кроме главной точки, с которой будет

ПОДГОТОВКА МЕСТА СЪЕМКИ

Форма № 3

Проект декорации № 15.

Картина № 32. Название ее. Назв. декор. Коми. Ольги.



Фундус: 2 окна № 7
1 дверь № 3
5 щит. № 7
и т. д.

Материал: провод.
7 м.
обоев 14 к.
краски
и т. д.

Раб. сила: 2 столяра
1 маляр

Установка: 2 дня

Сломка: 1 день

Мебель: 1 кровать
и т. д.

Реквизит: 1 картина
и т. д.

Бутафория: и т. д.

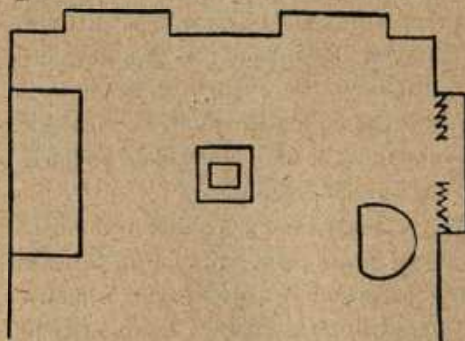


Рис. 102 — 103.

вестись съемка действия, происходящего в данной декорации, на плане горизонтальной проекции павильона обычно указываются и те основные дополнительные точки аппарата, с которых может быть обыграна данная декорация. Для примера мы приводим здесь образцы такого эскиза декорации и ее проекций. К таким планам прилагаются дополнительные эскизы и чертежи отдельных деталей декорации, бутафории, реквизита и т. п.

На основном плане проекта декорации художник указывает точное количество всех потребных для осуществления материалов (досок, балок, фанеры, гвоздей, клея, обоев, бумаги, материи, красок и т. п.). Если декорация строится по фундусной системе, то в объяснительной записке проекта декорации должно быть точно указано, что именно берется из имеющегося на складе запаса (например: 5 щитов—размером № 7, 20 щитов—размером № 5, 8 щитов—размером № 3; 2 окна № 7, 1 дверь № 3 и т. д.) и отдельно указывается, что должно быть заново построено в столярных мастерских фабрики, при чем в последнем случае указывается количество потребных материалов, количество рабсилы и примерное количество рабочего времени, нужного для их изготовления. На проекте декорации художник пишет свои соображения о наряде необходимой рабочей силы и о количестве часов их работы (напр.: плотник—1 на 1 день; столяров 2 на 3 дня, маляров 1 на $1\frac{1}{2}$ дня), об общем сроке установки всей декора-

ции и о времени, необходимом для ее сломки и разборки. Тут же точно выписываются и вся та мебель, реквизит и бутафория, которые необходимы для обстановки данной декорации (здесь так же отдельно указывается то, что имеется на складах фабрики и что нужно приобрести на стороне).

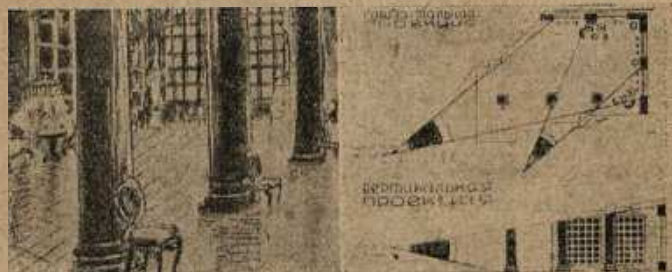


Рис. 104 — 106. Эскиз декорации и проекции постройки данного павильона (работа художника Дубровского-Эшке к картине „Декабристы“).

Готовый проект декорации по форме, принятой на фабрике Межрабпомфильм, показан на помещаемом здесь рисунке (рис. 95).

На нем показан проект несложной небольшой декорации, почему на нем и не нанесены точки нахождения съемочного аппарата, что является безусловно необходимым, ибо в дальнейшем, когда дирекция фабрики, вернее — заведующий павильоном, будет выделять нужную для работы площадь па-

вильона, то он должен точно знать, где будет находиться съемочный аппарат. Как общее правило, он удаляется от задней стенки декорации на расстояние, в полтора раза большее, чем глубина самого

РАСПРЕДЕЛЕНИЕ СВЕТА

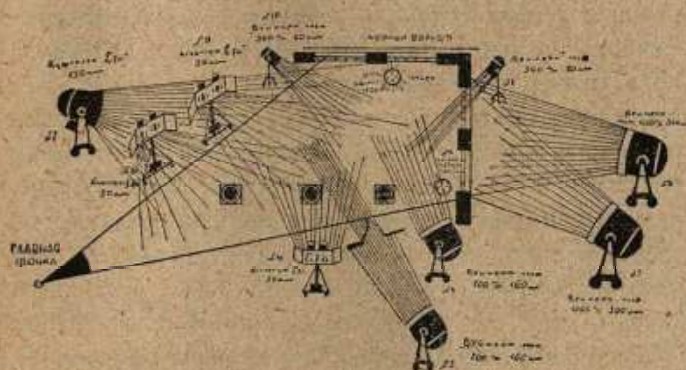


Рис. 107. Распределение света.

„павильона“. Это необходимо учесть при выделении площади для постройки декораций на фабрике, т. к. иначе легко может получиться так, что оператору будет некуда отойти со своей камерой, так чтобы ее объектив целиком „взял“ всю декорацию, а не только ее часть.

Забывать угол зрения объектива в павильоне нельзя!

При постановке больших декораций к проекту обязательно прикладывается схема распределения света для данного павильона и так называемый „световой баланс“, представляющий собой перечень всех осветительных приборов и потребный для их работы ампераж.

Для примера приводим здесь на рисунке схему распределения света для съемки павильона, изображенного на эскизе (рис.104 и 107) и на его планах, показанных на наших рисунках. На схеме распределения света условными рисунками обозначаются различные осветительные приборы, причем под ними подписываются их производственное наименование, размер и ампераж. На этой схеме указываются не только все приборы бокового света (агрегаты, прожектора, ауфгеллеры), но и все лампы для верхнего света (здесь, по терминологии, принятой на Ленинградской фабрике Совкино, они названы „фурками“). Для облегчения подсчета всей осветительной аппаратуры к схеме распределения света прикладывается (или пишется непосредственно на ней же) отдельный „световой баланс“, в котором указывается точный перечень всех потребных для съемки осветительных приборов, с указанием их ампеража. Так, например, для приведенной выше схемы распределения света для декорации колонного зала по эскизу ленинградского художника Дубровского-Эшке был приведен следующий „световой баланс“.

№	НАЗВАНИЕ ПРИБОРА	Тип	Ампер- раж	Примечание
1	Пржектор „Вейнерт“	300 мм	80	
2	„ „	1.000 мм	300	С фацетным зеркалом
3	„ „	1.000 мм	300	„
4	„ „	700 мм	160	
5	„ „	700 мм	160	
6	Агрегат „Эфа“	—	50	
7	„ „	—	150	
8	„ „	—	50	
9	„ „	—	50	
10	Пржектор „Вейнерт“	300 мм	80	С параболическим зеркалом
12	4 фурки	—	120	

Итого 12 точек (18 освет. единиц: 6 прожекторов, 4 агрегата и 8 ламп верхнего света) общим амперажем 1.620 ампер.

В графе „Примечание“ указываются детали, как, например, матовые стекла, фацетное или параболическое зеркало, агрегат с закрытой или открытой дугой, всякие стремянки, площадки и т. п., подставки под осветительные приборы и пр. Иногда здесь же пишется нужное количество и состав бригады осветителей для обслуживания данного количества аппаратуры на съемке.

Разработанный во всех деталях проект декорации после его утверждения режиссером поступает для его осуществления в аппарат фабрики. Там ему составляют точную калькуляцию и распределяют наряды между отдельными цехами фабрики (между столярным, слесарным, бутафорским, осветительным и т. п.). Когда заготовка всех нужных деталей закончена, в павильоне приступают, под непосредственным руководством художника-архитектора, к установке декорации.

Если заготовка отдельных частей произведена достаточно тщательно или если на данной фабрике пользуются фундусной системой, то самая сборка декорации обычно не занимает много времени. В среднем небольшой интерьер устанавливается в павильоне в 2—3 дня, и только постройка больших и сложных декораций занимает до двух недель, а иногда и больше. В виду того, что за каждый день занятия павильона декорацией приходится платить, и платить не мало, выгоднее всего на сборку декораций бросать возможно большее количество рабочих, т. к. размеры их зарплаты значительно меньше стоимости аренды самого помещения ателье.

Когда декорация собрана, на сцену вместо столаров выступают маляры, которые и окрашивают декорацию в нужные тона. Окраска производится или опрыскиванием из специальных приборов, или же особыми широкими кистями. Декорации обычно

покрываются клеевой краской. Глянцевая масляная краска не годится из-за того, что она при съемке дает резкие блики. Вместо нее рекомендуется смесь масляной краски с воском, которая дает ровную матовую поверхность, очень хорошо выходящую на пленке. Иногда декорации затягиваются материей соответствующей структуры и окраски (Кулешов, например, усиленно рекомендует покрывать стены внутренних помещений бархатом или сукном различных цветов, которые дают спокойный „фотографический“ тон).

Когда декорации готовы, павильон обставляют соответствующей мебелью, реквизитом и бутафорией и расставляют осветительную аппаратуру, после чего с намеченных по плану точек зрения производят пробную киносъемку готового павильона.

Мы усиленно рекомендуем не ограничиваться во время этой „пробы“ только съемкой пустой декорации, но обязательно вводить в нее и те костюмы, в которых будут в данном павильоне сниматься актеры. Чтобы не вызывать лишних расходов, можно надеть эти костюмы на любых свободных работников фабрики и разместить их в соответствующих местах сцены. Это позволит заранее на экране проверить увязку цвета и характера костюмов с декорациями и обстановкой, что имеет большое значение.

Обычно во время „пробной“ съемки вносятся соответствующие коррективы в схему освещения,

а иногда и в те или иные детали декорации, до перекраски ее включительно.

После того как „проба“ проявлена, с нее изготовляется позитив, который и просматривается на

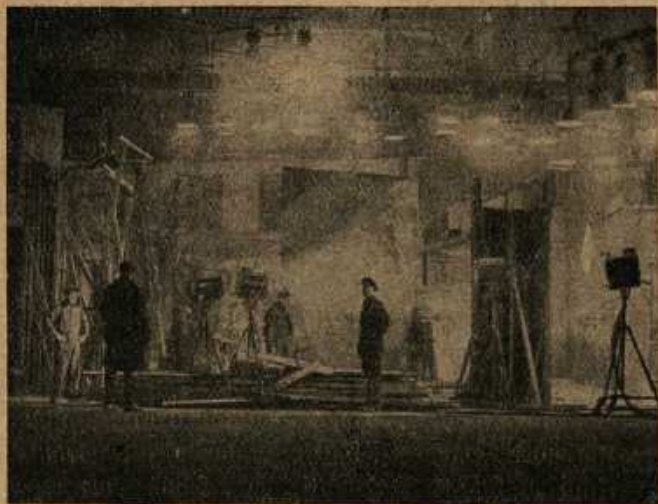


Рис. 108. „Проба света“ на Ленингр. фабр. Совкино.

экране режиссером, оператором и художником-архитектором.

Только с экрана должен приниматься каждый павильон для съемки,—это должно быть правилом. За-границей к этому пришли давно, несмотря на выработанные там твердые стандарты окраски декораций, костюмов и света.

У нас же, где стандартизация проведена еще не совсем жестко (первые и ценные опыты в этом направлении ведутся на фабрике Межрабпомфильм художником С. В. Козловским, в Азгоскино архитектором Гончарским и на других фабриках другими передовыми киноработниками), пробная съемка декораций и проверка их на экране необходима. Обычно проба выявляет необходимость тех или иных изменений как в самой декорации, так и в осветительной схеме. Что-то нужно добавить, что-то притушить, где-то подбавить лишний световой блик и т. п.

По исправлении в павильоне всех замеченных недостатков проводится новая пробная съемка его.

И только после того, как павильон вполне отвечает всем требованиям режиссера, оператора и художника-декоратора, в нем может производиться самая съемка сцен для картины.

О самой съемке мы будем говорить более подробно в следующей главе, а сейчас в заключение скажем только несколько слов о том, когда можно разбирать павильон.

Частенько у нас сейчас же за окончанием самой съемки появляются рабочие, которые и приступают к разборке декораций. Такая поспешность диктуется тем, что каждый день простоя декорации в павильоне обходится слишком дорого. Но с другой стороны, из-за этой поспешности иногда при-

ходится уже сломавшую декорацию выстраивать заново для всевозможных пересъемок. Поэтому, как правило, декорация может быть разобрана только после того, как режиссер

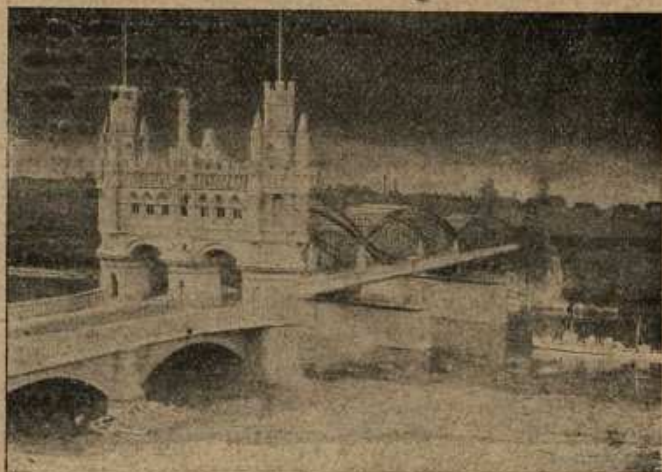


Рис. 109. Макет к картине ВУФКУ „Гамбург“ работы художника Байзенгерца.

просмотрел на экране результаты проведенных в данном павильоне съемок и остался ими доволен. В крайнем случае можно ограничиться просмотром не всего заснятого материала, а хотя бы части его, в которой наибольшую роль играет декорация. Для того чтобы это не вызвало лишней потери времени, за-границей (немцы)

ввели следующий порядок работ. В первую очередь в павильоне снимаются общие и средние планы. Как только отснята хотя бы одна катушка пленки (120 метров), ее немедленно отсылают в лабораторию на проявку. Съемка продолжается главным образом крупных планов. Часа через два из лаборатории уже приходит пробный отпечаток с первой съемки, который тут же на фабрике и просматривается в просмотровом зале данного режиссера (за границей к каждому работающему на фабрике режиссеру прикрепляется отдельный просмотровый зал с монтажной комнатой). Если нет особенных сомнений, то после первых съемок оператор в своей комнате с небольшой лабораторией проявляет „пробу“ и показывает ее режиссеру. Весь же заснятый за день материал, как правило, просматривается на экране вечером того же дня. Такой метод работы позволяет сначала видеть результат работы, а потом уже отдавать распоряжение о ломке декораций. Разбирать же декорацию немедленно по окончании съемок без проверки ее результатов — совсем нерационально.

• **Подмена декораций.** Постройка декораций обходится дорого, и поэтому вполне естественно стремление кинопроизводственников найти возможность хотя бы частично „подменить“ их. На выставке мировой кинематографии в Германии в 1925 году обращали внимание несколько кадров из „Нибелунгов“.

лунгов", к которым были приложены пояснительные записки, гласившие, сколько времени, рабочей силы и денег ушло на постройку декораций солидного подъемного моста у замка, по которому совершался проезд Зигфрида, заснятый на пленке. Оказалось, что для засъемки этого незначительного куска, занимающего внимание зрителей на экране в течение немногих секунд, пришлось потратить колоссальную сумму денег в несколько тысяч марок. Но в некоторых случаях требуется ради нескольких метров позитива выстроить такие огромные декорации (например, целого города, замка в горах, дворцов и т. п.), что это становится невозможным даже для самых щедрых и богатых фирм.

Здесь на смену огромным декорациям в натуральную величину приходит так называемый макет, т.е. пропорционально уменьшенная декорация.

Изготовление макета требует от художника-архитектора исключительно тонкого, чисто ювелирного мастерства. Нужно все сделать так точно и хорошо, чтобы в дальнейшем, при показе заснятого макета на экране, когда все его части будут увеличены по площади в сотни и тысячи раз, зритель не заметил, что перед ним не настоящий дворец или город, а всего лишь игрушечный.

Само трудное при постройке макета — это соблюдение перспективы, которая достигается не только путем соответствующего изменения раз-

меров отде х окраской, но и освещением.

При постройке макета художник должен точно знать характерные данные того объектива, который



Рис. 110. Макет американского города (к картине „Соперники“) работы художника Дубровского-Эшке.

будет снимать его произведение, т. к. без этого ему не добиться правильной передачи перспективы. Не следует думать, что размеры макета всегда бывают крайне ничтожными. Иногда макет бывает огромным. Нам самим пришлось в Темпельгофском ателье „Уфа“ видеть громадный макет старинного

городка, приготовленный для съемки одной из сцен „Фауста“, который занимал обширную площадь, примерно — в сотню квадратных метров. Что нас здесь особенно удивило, так это умелое изготовление „неба“, которое серой пеленой вдалеке от „города“ постепенно сходилось с „землей“. Достаточное удаление заднего фона „неба“ сохраняло ту перспективу и ту „воздушность“, которую мы всегда имеем в натуре и отсутствие которой на экране всегда говорит даже малоискусственному зрителю о том, что перед ним всего лишь макет.

Неподвижные макеты обычно сразу узнаются зрителем и только их безукоризненное выполнение может скрыть обман (вспомните макет таинственного замка в „Багдадском воре“ или в „Нибелунгах“). Обычно для придания большей убедительности в макетные декорации вводят элементы движения отдельных предметов или фигурок. Еще на заре кинематографии, когда летчик Луи Блерио впервые перелетел на своем моноплане через Ла-Манш (в 1909 году), кинематографисты умелым использованием макета поразили зрителей. На экране они видели медленно плывущий в воздухе аэроплан Блерио, под которым внизу бушевало море и виднелись военные корабли охраны. Эффект был поразительный. Публика недоумевала, каким образом и откуда (ведь в воздухе был только один аппарат Блерио) был заснят этот изумительный кадр. В действительности же весь этот „перелет“ был сделан

в павильоне кинофабрики. В большой таз была налита подкрашенная вода, на которой плавали модели военных судов. Маленький вентилятор „делал“ волны. Небольшая модель аэроплана Блерио, под-



Рис. 111. Трюковая съемка макета в одном из наших киноателье.

вешенная на тонкой шелковинке, осторожно передвигалась над „океаном“; киноаппарат спокойно стоял на штативе и снимал все сверху вниз. Вот и все. Так же снимаются и другие „ужасные сцены“, в роде пожара карабля в открытом море, крушения поездов и аварии пароходов. Широкое применение

получило использование макетов у нас в СССР на кинофабрике ВУФКУ в Одессе. Для тех, кто видел превосходные кадры с гамбургской ратушей (в картине „Гамбург“), с ночным экспрессом, с войсками (там же), с видами ночных улиц заграничных городов („Блуждающие звезды“, „Беня Крик“, „Джимми Хиггинс“ и др.), мы приводим здесь несколько фотографий, „разоблачающих“ эти кадры. Все эти огромные здания и улицы, залитые светом, по которым мчатся десятки автомобилей, — не болеее, как искусно сделанные игрушки. „Колоссальнейшая“ гамбургская ратуша имела в высоту... всего около одной сажени. Самые большие пятиэтажные здания „улиц“ громадного города едва превышали человеческий рост. А вместо мчащихся поездов или автомобилей на съемке были лишь их модели. В некоторых случаях они двигаются самостоятельно (например, поезд), а иногда их просто переставляют и ведут съемку по отдельному кадрику, т.е. здесь мы имеем пример съемки так называемой „объемной мультипликации“.

Съемка оживленного макета дает на экране достаточно убедительные кадры и в настоящее время она применяется достаточно часто как в заграничных кинокартинах, так и на нашем производстве.

Однако, съемка таких макетов возможна лишь в тех случаях, когда на их фоне не должны действовать известные зрителю актеры. Но сплошь

и рядом как раз они нам и нужны для придания макету наибольшей убедительности.

Соединение макета с действием и игрой актеров фильма является сложной задачей, которая долгое время не могла быть осуществлена благодаря различным техническим трудностям. Но в настоящее время и для решения этой задачи имеется несколько различных способов. Первый из них состоит в двойной экспозиции на одну и ту же пленку. Здесь все строится на том, что актеры должны двигаться на обратных по цвету их костюмов фонах. Если актер одет в белый костюм, то его движения можно снимать на темном фоне какой-нибудь ниши или ворот макета. При этом сначала снимают макет, а затем на фоне черного бархата снимают одетых в белое артистов (много таких кадров есть в „Нибелунгах“ и в „Богдадском воре“). Этот способ имеет большое количество недостатков, один из которых заключается в том, что актеры, играя вне обстановки декораций, легко могут перейти невидимые границы нужного фона на макете и испортить всю съемку.

Более интересные результаты дают так называемые различные комбинированные съемки по различным способам. Из них здесь мы остановимся на изложении наиболее применимых и интересных.

Замена части декорации рисунком на стекле.
В тех случаях, когда требуется постройка высоких

декораций, в действительности строится только небольшая часть их (низ), служащая местом действия и фоном для игры живых актеров. Остальная же, верхняя часть декораций рисуется на стекле, постав-



Рис. 112. Съёмка декорации, нарисованной на стекле.

ленном на расстоянии 1—1,5 м. от камеры. Иногда рисованная на стекле декорация заменяется фотодиапозитивом соответствующих размеров и плотности (прозрачности).

По этому способу, запатентованному в 1921 году в Германии Галем, первые съемки были проведены в Америке при постановке сцен парижского собора в „Нотр-Дам“ и изображены на нашем рисунке.

Несмотря на кажущуюся простоту этого способа, он имеет большое количество чисто технических трудностей, которые в основном сводятся к следующим.

1. Трудно добиться такой большой глубины резкости объектива, чтобы и рисунок на стекле и на-

стоящая декорация вышли на кадре одинаково четко и резко.

2. Большие трудности представляет достижение полного совпадения всех линий рисунка с настоящими декорациями. Эти условия требуют полной неподвижности как съемочного аппарата, так и стекла с рисунком. Даже малейшее дрожание камеры во время съемки вызовет здесь на экране „танец“ верхней части декорации.

3. Освещения как рисунка на стекле, так и выстроенной „нанатуре“ декорации по силе и по своему характеру должны

быть абсолютно равны между собой, т. к. иначе на экране будет сразу видна эта разница.

4. Трудно передать перспективу для рисованной части декорации, т. к. слишком близкое расположение ее от камеры не дает того „воздуха“, который только и сообщает фотографии глубину. Только



Рис. 113. Гигантский сказочный лес..., существовавший только в рисунке на стекле. В действительных декорациях было снято только то, что заключено в отчеркнутой снизу части кадра.

путем умелого освещения обоих объектов съемки удастся выравнять на кадре истинную разницу в расстояниях от камеры до обеих частей декорации.

Наибольших успехов этим способом добился американец Галь. Его кадры, хотя бы в шедшей у нас картине „Остров погибших кораблей“ (вид потонувшего флота на дне моря), — поистине изумительны. В последней американской картине „Человек, который смеется“ (с Конрадом Фейдтом и О. Баклановой) этот способ применяется тоже довольно удачно, — вспомните хотя бы самый последний кадр удаляющегося корабля на фоне нарисованной зари.

Видоизменяя способ Галя, мы запатентовали в 1928 году (заявочное свидетельство № 27.254) изобретенные нами „прозрачные каше для киносъемки“. Сущность этого изобретения заключается в том, что здесь рисованная или диапозитивная часть декорации вставляется в виде прозрачного каше внутрь съемочной камеры непосредственно перед пленкой, между ней и объективом. Впереди же аппарата помещается лишь лист белой бумаги, являющийся как бы белым экраном — маской для нашего каше. Преимущества этого способа сводятся главным образом к тому, что здесь нет искажения перспективы, дрожаний и т. п. дефектов и он дает очень удобный для работы способ проверки света непосредственно на кадре. Не-

трудно с ним добиться и нужной установки аппарата, при которой рисунок совпадает с его продолжением на декорации (вместо совмещения трех точек, как у Галя: декорации — рисунок — объектив, здесь требуется совместить только две точки: рисунок — декорации). Кроме замены обычных непрозрачных каше во всех случаях, наши прозрачные каше дадут еще большое количество новых возможностей в достижении всевозможных эффектов. С их помощью, например, возможна дневная съемка с ночным небом и с луной на нем, с грозowymi облаками на безоблачном при съемке небе и т. п. Прозрачное каше, вставляемое в экспозиционное окошечко съемочной камеры перед пленкой, имеет на одной части фото или рисованное изображение, в то время как другая его часть совершенно прозрачна. Если бы снимали без нашего каше, то получили бы обычный дневной снимок со светлым небом.

Но если мы произведем съемку того же самого объекта, но вставив в аппарат наше прозрачное каше, изображающее хотя бы ночное небо, то мы получим совсем другие результаты — на позитиве у нас будет ночной пейзаж. Ясно, что применение наших прозрачных каше открывает довольно большие перспективы в деле киносъемок.

Немецкий профессор Лотке предложил другой способ. Вместо рисованного изображения части декорации, которая помещалась перед съемочной ка-

мерой, он устанавливает макет части декорации. В просветах сзади макета выстраиваются части настоящей декорации, в которой и ведется вся игра актеров. Точным математическим расчетом и учетом всех данных объектива, которым ведется съемка, Лотке удавалось строить свои макеты так, что они вполне совпадали со своим „продолжением“ „на натуре“. Хорошо сделанный макет скорее передает перспективу и воздушность, чем изображенный на стекле рисунок. На наших рисунках (112 и 113) показана съемка по способу проф. Лотке и результат этой съемки. Сопоставляя размеры людей у арки, декорации рисунка с размерами всего „павильона“, мы получим грандиозное впечатление, тогда как в действительности эти „величественные“ башни и стены были высотой всего в какие-нибудь 2 м.

Способ комбинированной съемки части декорации и макета постепенно совершенствовался различными конструкторами, и в настоящее время мы имеем целый ряд весьма ценных и интересных изобретений в этой области.

Биоптическая кинокамера, предложенная немецким оператором Гвидо Зебером и усовершенствованная в дальнейшем оператором Риттау, в своей основе имеет два объектива, расположенные под углом в 90° по отношению друг к другу. Таким образом на кадр одновременно отбрасываются сразу два изображения. Перед одним объективом ставится

макет декорации, низ которой сделан черным. Через второй, благодаря особой маске, закрывающей ту часть кадра, которую видно через первый объектив, получается изображение настоящих декораций и актеров. Таким образом мы получаем здесь тот же эффект, что и по способу проф. Лотке, с той только разницей, что здесь путем применения различной оптики и соответствующего макета легко можно получить совпадение „перспективности“ и „воздушности“ обеих частей декорации на кадре.

Патент Е. Шюфтана получил широкое распространение не только у себя на родине — в Германии, но и в Америке. Основной принцип его изобретения состоит в том, что между камерой и снимаемой декорацией, под углом в 45° по отношению к главной оси объектива, помещается на особом станке зеркало с наружным посеребрением. Сбоку от зеркала, под углом в 45° к нему (т.-е. под прямым углом к главной оси объектива), устанавливается нужный макет декорации. В тех местах, где сквозь отраженное, зеркалом изображение макета должна виднеться настоящая декорация и работающие возле нее актеры, амальгама осторожно сцарапывается и удаляется с зеркала. Таким образом объектив одновременно видит и отражение макета в зеркале и сквозь его стекло (где удалена амальгама) натуральную декорацию и актеров. Таким образом здесь перед объективом сразу имеется готовый комбинированный кадр.

Совершенствуя свой способ, Шюфтан ввел вместо макета рисунок, диапозитив и даже кинопроекцию на особом экране (ясно, что здесь механизмы проек-

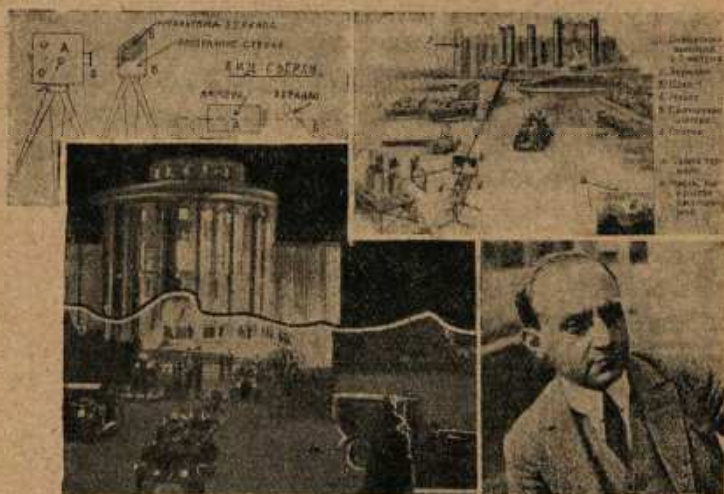


Рис. 114—117. Изобретатель зеркального способа съемок, инж. Евг. Шюфтан (справа внизу). Первая съемка по его методу для картины „Ревность“ (верхняя часть здания — макет): справа сверху показано, как производилась эта съемка; слева внизу — как это вышло на кадре; слева сверху — основной принцип съемки „шюфтаном“.

тора и съемочной камеры должны работать совершенно синхронично, чтобы моменты открытия и закрытия их obturаторов совпадали). Эти изображения передаются на зеркало посредством особых

добавочных линз, которые помогают добиться на кадре абсолютной резкости изображения, несмотря на небольшое удаление от объектива (обычно в пределах от $1\frac{1}{2}$ до 2—3 м).

Несмотря на то, что в своей основной идее принцип Шюфтана чрезвычайно прост, не следует думать, что работать по этому способу легко. Для работы „шюфтаном“ требуется сложное, точное и дорогое оборудование (специальные станки для зеркала, масок, линз и т. п.) и большой опыт.

Существует и другая система отражения макетов зеркалами — это английский патент „К. О. Т.“ („С. О. Т.“ — „The Continental & Overseal Trust. Ltd. London“).

Она отличается от шюфтановского способа тем, что здесь абсолютно все части сцены только отражаются в поставленном перед аппаратом зеркале,



Рис. 118—119. Образец съемки шюфтановским способом.

а не снимаются частично непосредственно с-натуры. Таким образом здесь одну и ту же разыгрываемую сцену можно снимать различными объективами (при шюфтане это, понятно, невозможно, так как перемена углов зрения вызовет несовпадение контуров зеркального отражения с настоящей декорацией), что дает большие преимущества как в смысле передачи перспективы, так и перемены размеров изображения на кадре. Мы не будем говорить здесь о различных способах двойных съемок, впечатываний всякого рода и различных „подвижных масок Вильямсона“, которые также открывают перед художником-архитектором кино широкие возможности. Мы позволили себе задержать внимание читателя на общем знакомстве с существующими способами замены огромных и дорогих декораций макетами и т. п. только с той целью, чтобы он понял, какую большую роль имеет выдумка и знание техники съемки в подготовке будущего фона для работы актеров.

ТО, ЧТО РЕКОМЕНДУЕТСЯ АПОМНИТЬ

Вопрос.	Ответ.
1. Где производится кино-съемка?	1. Все съемки по месту разбиваются на следующие три основные группы: 1) на съемки на натуре; 2) съемка на площадках и в киногородке; 3) павильоны.
2. Что называется съемкой на натуре? В чем заключаются ее основные достоинства и недостатки?	2. Натурной съемкой называется съемка, производимая на природе в обстановке естественных декораций, обычно при свете солнца. Основным достоинством этих съемок является их убедительность, основанная на подлинности материала и перспективы. Главные недостатки работы на натуре — это полная зависимость от времени года, времени дня и от состояния погоды. Невозможность переставлять свет (солнца) и остановить его бег, так же как и непостоянство силы солнечного света (облака, дымка и пр.), сильно мешают работе и сильно ограничивают

Вопрос.

Ответ.

3. Каким светом пользуются при натуральных съемках?

время работы в данном месте. Зависимость от погоды часто делает экспедиции „на натуре“ дорогим и малопродуктивным занятием.

3. Главным образом — бесплатным светом: солнце, лучи которого отражаются в нужном направлении специальными щитами, покрытыми станиолем, алюминием, белой бумагой, бронзой и т. п. (отражатели). Для достижения резких эффектов в качестве подсветки применяются и большие зеркала из шлифованного стекла. Иногда „на натуре“ подсвечивают и обычной киноосветительной аппаратурой (главным образом прожекторами), которая в таких случаях питается от подвижных электростанций на автомобильном ходу.

4. Что нужно помнить при выборе места для натуральных съемок?

4. Удобство и возможность работать возможно большее количество времени, для чего необходимо, чтобы нужные для съемки места были освещены

Вопрос.

Ответ.

возможно большее количество времени в течение дня и чтобы вокруг них было достаточно свободного места, нужного как для установки съемочной камеры, так и для расположения осветительной аппаратуры.

При выборе места для натурных съемок обязательно нужно производить пробную фото или киносъемку, с точной записью всех основных условий ее (время, направление главной оси объектива, выдержку и т. п.).

5. Что нужно твердо соблюдать при работе „на натуре“?

5. Абсолютно точно начинать и кончать съемку в данном месте, учитывая то, что световая схема из-за передвижения солнца все время меняется. Съемка должна производиться (общих и средних планов, на которых главную роль играет сама местность) только при самом выгодном для данного объекта положении солнца.

**6. Что такое ки-
ногородок и для
чего он служит?**

6. Киногородком называется специальный участок земли какой-нибудь кинофабрики, на

Вопрос.	Ответ.
7. Что называется площадкой?	котором она производит свои натурные съемки, пользуясь сильным „гримированием“ природы, совершенно лишаящим ее прежних характерных черт (напр., постройка крупных декораций, проведение рек, устройство гор и т. п.). Обычно при съемке в киногородке пользуются не только естественным светом солнца и отражателями, но и электрическим светом от специальной аппаратуры. Киногородок, кроме натуральной площадки для съемок, должен иметь еще и все нужные ему для работы цехи и постройки (различные мастерские, склады и т. п.).
8. Какие бывают площадки?	7. Площадкой называется специальный помост, приспособленный для установки декораций и для производства киносъемок под открытым небом. 8. Неподвижные и вращающиеся. Последние позволяют передвигать вместе с площадкой и все построенные в ней декорации, так чтобы основная схема

Вопрос.

Ответ.

9. Каковы основные препятствия работы на площадках?

света во время съемок отдельных сцен не менялась.

9. 1) Плохая погода с дождем или снегом (коробит декорации);

2) сильный ветер, развевающий волосы у актера, занавески и т. п.;

3) изменяющиеся сила и направление света солнца.

10. Что такое ателье?

10. Закрытое помещение, специально приспособленное для производства в нем киносъемок и оборудованное для этого всем необходимым. Ателье — это производственная часть кинофабрики.

11. Что называется павильоном?

11. Павильоном (халле) ателье или кинофабрики называется тот зал, в котором устанавливаются декорации и производится сама киносъемка. Поэтому павильон должен быть оборудован всем необходимым (электрической проводкой, подвесными тележками, стремянками и т. п.). В настоящее время

Вопрос.

Ответ.

12. Как назывался первый кинопавильон в мире и кто его построил?

имеются темные павильоны, в которых киносъемка ведется исключительно при искусственном освещении, и светлые павильоны (крыша и часть стен — из стекла), в которых используется целиком или частично свет солнца.

12. Первый павильон в мире был построен в конце прошлого столетия в Америке изобретателем „кинетоскопа“ Томасом Эдиссоном и был назван им „Черной Мери“. Отличительной его чертой было то, что он мог вращаться вокруг своей вертикальной оси и подставлять свою стеклянную крышу лучам солнца с наиболее удобной для съемок стороны.

13. Чем измеряется мощность современных кинофабрик?

13. Производственные возможности (мощность) каждой кинофабрики измеряются:

1) площадью ее павильонов для съемок (а также высотой их);

2) максимальным амперажем, которым фабрика может располагать во время съемок;

Вопрос.	Ответ.
	3) обилием и разнообразием осветительной аппаратуры;
	4) наличием достаточного количества постановочного материала (фундуса, декораций, мебели, реквизита и пр.);
	5) наличием всех необходимых подсобных цехов (столярного, слесарного, бутафорского, портновского, гримировального и т. п.);
	6) удобством в работе.
14. Как сейчас устанавливаются декорации?	14. Или непосредственной постройкой, или же сборкой из фундуса.
16. Что такое фундус?	16. Фунду́сом называется набор отдельных частей декораций стандартных размеров, которые позволяют из них собирать любые павильоны.
17. Что является основой фундуса?	17. Деревянные щиты (обычно сделанные из фанеры, набитой на раму) стандартных размеров, которые затем соединяются между собою или гвоздями, или шурупами (система Козловского).

Вопрос.	Ответ.
18. В чем заключаются основные преимущества фундусной системы перед обыкновенной построкой декораций?	18. Фундусная система позволяет просто и быстро собирать и разбирать любую декорацию. Основным материалом служит долго и используется в полной мере, что ведет к сильному удешевлению постройки декорации.
19. Кто является творцом декорации?	19. Художник-архитектор постановочной группы.
20. Какие требования художественного порядка предъявляются к каждой декорации?	20. Каждая декорация должна: 1) соответствовать общему стилю всей постановки; 2) содействовать выявлению происходящего в ней действия как по общему „настроению“, так и по удобству понимания игры актеров; 3) быть выразительной; 4) увязанной с обстановкой, костюмами и игрой актеров.
21. С какими техническими данными должен считаться художник-архитектор при создании той	21. Установка декорации зависит от: 1) данных объектива, которым ее будут снимать (от его угла зрения и от глубины резкости поля изображения);

Вопрос.

Ответ

или иной декорации?

2) от той точки, где будет во время съемки находиться камера;

3) от расположения осветительных приборов.

22. Как должны изменяться размеры декораций в зависимости от удаления их от съемочного аппарата?

22. Чем ближе к камере находится часть декорации, тем меньшие размеры в ширину и высоту она может иметь, и чем дальше она установлена, тем шире и выше должна быть сделана декорация. Всегда помните тот угол зрения, под которым смотрит объектив съемочного аппарата. При нормальной съемке декорации „в лоб“ она должна иметь отношение сторон (ширины к высоте) то же, что и в кадре, т.-е. 3:4. Если съемка производится с наклоном сверху вниз, то высота декораций может быть уменьшена за счет увеличения площади пола в сторону камеры. Обратное мы получаем при съемке снизу.

23. На какие этапы можно раз-

23. 1) Изучение всего сценария и смысла снимаемой сцены,

Вопрос.	Ответ.
бить всю работу художника-архитектора по постройке декораций для съемки?	ознакомление с замыслами режиссера и оператора; 2) составление эскиза декораций; 3) обсуждение его с режиссером, оператором, осветителем; 4) подробная разработка проекта декораций (составление плана, спецификации, расчета рабсилы, калькуляции и т. п.); 5) заготовка отдельных частей и деталей; 6) сборка декораций; 7) окраска; 8) отделка и обстановка их всем необходимым; 9) расстановка света и пробная киносъемка декораций и костюмов; 10) разборка декораций после окончания всех съемок и после того, как результаты их проверены на экране.
24. Можно ли снимать павильоны без предварительной пробы?	24. Нет. Только после приемки с экрана режиссером всего павильона и света можно приступать к съемке игровых сцен.

Вопрос.

Ответ.

25. Чем можно иногда заменить большие декорации?

25. Макетом, т.-е. декорациями в сильно уменьшенном масштабе.

26. Как снимаются макеты?

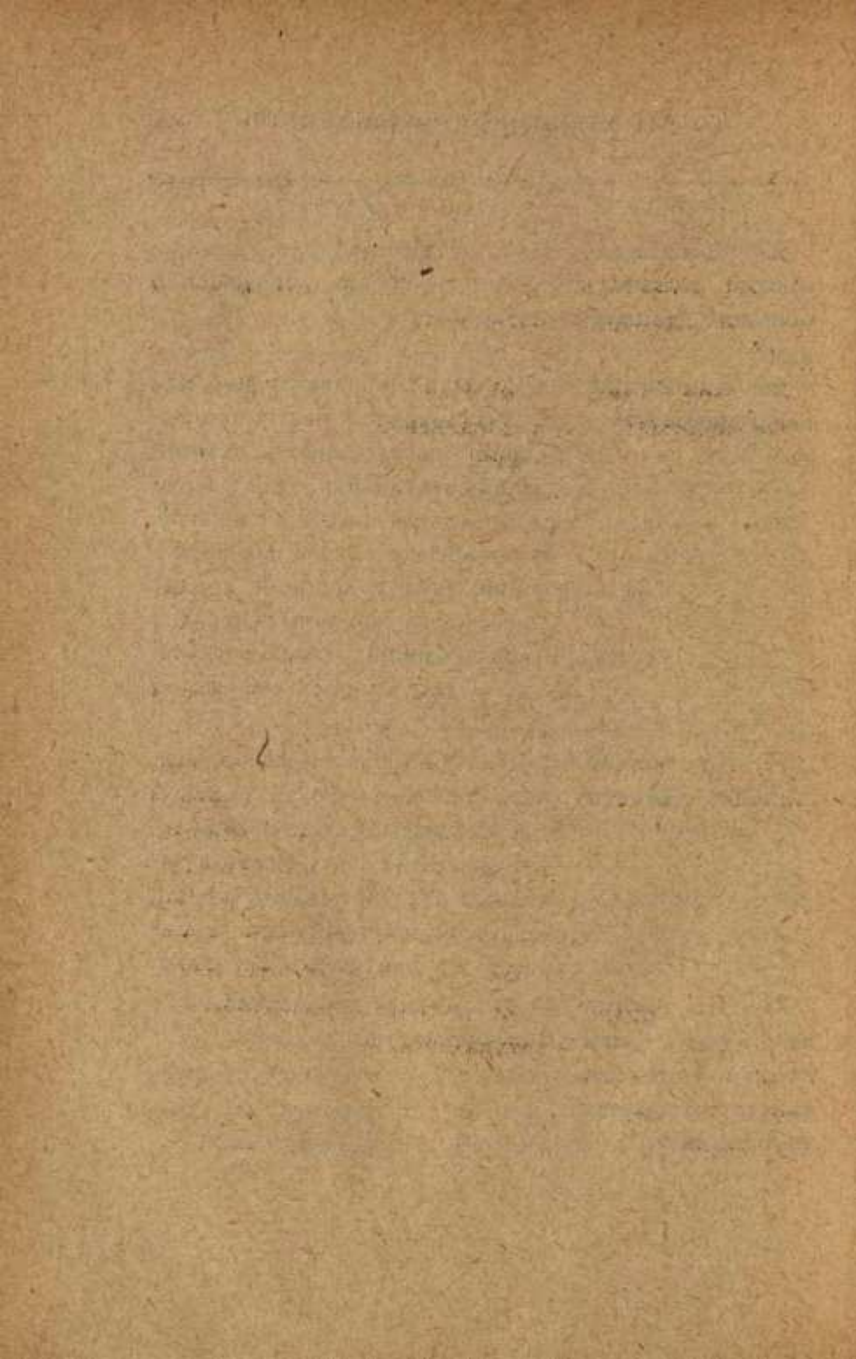
26. Или непосредственно, или в соединении с частями декораций, выстроенными в натуральную величину, возле которых артисты ведут свою игру. В последнем случае для соединения двух декораций в одну существуют различные способы: шюфтановский, способ профессора Лотке, зеркальный метод „С. О. Т.“ и др.

27. Как можно оживить макет?

27. Или добавлением подвижных фигурок (иногда съемкой так называемой объемной мультипликацией), или предметов (заводные поезда, авто и т. п.), или же „комбинированными съемками“ по различным системам.

28. Что трудно передать при съемке макета вместо настоящих декораций?

28. Глубину перспективы и ее натуральность.



СЪЕМКА

Руководители съемки. Киносъемка является ответственнейшим моментом реализации замыслов сценариста и режиссера и заготовки того кадрового материала, который после дальнейшей монтажной обработки его, надлежаще склеенный и скрепленный надписями, и составляет ту кинокартину, которую мы увидим на экранах наших театров.

Поэтому киносъемку можно сравнить с генеральным сражением, в котором режиссер и весь постановочный руководящий коллектив борется с сопротивлением материала (актерского, декоративного, светового и пр.) за придание ему тех форм и положений, которые наиболее ярко и художественно осуществляли бы те воображаемые образы, которые заложены в „железном“ сценарии. Именно поэтому на съемке не может быть никакой расхлябанности и „мазни“, но должна существовать строжайшая дисциплинированность и точное и ясное разграничение функций каждого из членов постановочного коллектива. Только в том случае, когда каждый участник съемки совершенно определенно знает, что именно и как он должен делать и за чем он обязан следить, — только тогда работа будет идти правильно и в надлежащем бодром темпе. Все

это заставляет нас сейчас поговорить более подробно о роли на съемке каждого из основных руководителей этой ответственной работы.

Выше мы уже указывали на то, что режиссер является как бы главнокомандующим, ближайшими помощниками которого являются оператор и художник-декоратор. Понятно, что если в группе имеется специальный консультант или же автор сценария, то и они включаются в командную „головку“ по постановке данной картины.

Кроме того, дирекция фабрики в каждую постановочную группу дает своего уполномоченного, на обязанности которого лежит наблюдение за правильной работой группы, за точным выполнением утвержденного календарного плана, за соблюдением сметных предположений и т. п. Уполномоченный дирекции фабрики является, на ряду с режиссером, лицом ответственным за проведение постановки данной картины, главным образом по линии финансово-хозяйственной. Уполномоченный следит и несет ответственность за своевременное снабжение группы всем необходимым, контролирует и заверяет все постановочные расходы, выплачивает жалованье личному составу съемочной группы в экспедициях, снабжает их жильем и необходимыми транспортными средствами и т. п.

В целях наиболее экономного расходования средств и более полного использования всех возможностей, уполномоченный совместно с режиссером

устанавливает тот или иной порядок съемки и следит за своевременным началом и окончанием работ, использованием всего персонала и т. п. Основная задача уполномоченного сводится к тому, чтобы, не урезывая художественных возможностей режиссера, провести постановку данной кинокартины в наиболее короткий срок и с наименьшей затратой материальных средств. Уполномоченный не должен чересчур „ужимать“ режиссера в его постановочных возможностях, но он, понятно, должен жестко следить за тем, чтобы режиссер не очень „расплескивался“ в своих замыслах. Поэтому при выборе уполномоченного для той или иной постановочной группы дирекция фабрики обязана учитывать личные качества и характер не только назначаемого лица, но и соответствие его режиссеру. Иначе, при взаимном непонимании, дружной работы от их сотрудничества ожидать не придется и их взаимоотношения превратятся в состояние непрерывной скрытой (а иногда и явной) войны.

Итак финансовым руководителем каждой постановочной группы является уполномоченный дирекции.

Режиссер. Главным же ответственным художественным руководителем целиком является режиссер. В связи с этим он ведет всю творческую работу по художественному и идеологическому оформлению порученного ему сценария (ставит четкие и ясные задания своим ближайшим помощ-

никам, т.-е. оператору и художнику, проверяет их выполнение, утверждает те или иные относящиеся к ним проекты, выбирает исполнителей всех ролей, утверждает грим и костюмы актеров и т. п.). Выше



Рис. 120. Режиссер на съемке объясняет актерам их игру. Немецкий режиссер А. Робисон (слева), Лиана Гайд, Сузи Вернон и Вилли Фриш.

мы уже подробно указывали на те функции, которые выполняет режиссер в период подготовки к съемке. Поэтому сейчас мы хотим сказать только несколько слов о том, что делает режиссер на самой съемке.

Основное назначение режиссера на съемке—это руководить работой коллектива, т.-е. командовать. Конечно, не

следует понимать слово „командовать“ превратно—в смысле окриков и особого „начальственного“ тона. Командовать—это значит управлять действиями людей путем умелой постановки заданий и руководства их выполнением.

Первое необходимое для этого условие заключается в том, что сам режиссер должен точно и

ясно представлять себе, чего именно нужно добиться в данный момент. Ясность мысли, точность и понятность формулировки задания — вот залог правильного осуществления его остальными исполнителями. Вся съемка должна быть заранее продумана, хорошо организована и подготовлена. На съемке все должны быть заранее ознакомлены с тем, что именно они должны будут делать, зачем и почему. Точно так же все участники съемки заранее должны знать план и порядок предстоящей работы, за точным исполнением которых и следит режиссер. Как общее правило, в целях удешевления стоимости съемок, сначала отрабатываются те кадры, в которых занято большое количество участников (массовки, крупные эпизоды и т. п.) или которые требуют сложной установки осветительных приборов. Затем уже идут небольшие эпизоды и крупные планы. В тех же случаях, когда в снимаемой сцене занято немного актеров и перестановка света не вызывает особых затруднений, для облегчения актерской игры можно снимать планы в их монтажном порядке.

Режиссер на съемке не должен нервничать. Он, как полководец, не имеет права ни на минуту терять самообладания.

„Режиссер на съемке, — пишет режиссер Тимошенко, — командующий армией. Нужно, чтобы его все любили (он должен быть вежливым, корректным, внимательным ко всем, вне зависимости от того,

кто главный актер, кто статист), чтобы в него верили (он должен быть во всеоружии знания, что и для чего он делает, чтобы это все видели) и чтобы за ним шли (распоряжения режиссера должны быть властными, уверенными и спокойными).

Такова методика режиссерского рупора".

На съемке режиссер внимательно следит за правильным оформлением сценарного замысла и наибольшего соответствия разыгрываемой сцены тому воображаемому образу ее, который он „выносил“ в себе при разработке „железного“ сценария.

У зрелого режиссера все заранее предусмотрено, все обдуманно и увязано между собой. При съемке каждого куска режиссер должен мысленно видеть его в монтаже с другими кадрами данной сцены и не забывать соотношения ее ко всей картине. Только в этом случае он сможет выдержать нужный ритм в игре актеров и получить действительно такой кусок, который пойдет в картину, т.-е. будет монтироваться с остальными кадрами. Ибо свою смысловую ценность и эмоциональную выразительность каждый кусок заснятой пленки приобретает и выявляет только в монтаже при сопоставлении его с другими кусками картины.

Очень часто, хваля того или иного режиссера, говорят о нем, как о человеке „с выдумкой“. Не следует понимать эту „выдумку“, как „кинотрюка-

чество", „штукарство" и т. п. пустую болтовню надоедливых и крикливых „кинопобрякушек". Режиссерская выдумка должна иметь место главным образом при разработке „железного" сценария, который является основной схемой будущей картины.

„В кино, — справедливо замечает проф. Георг Отто Штиндт, — режиссер может проявить свою изобретательность, правда, лишь при плохом сценарии. В хорошем сценарии предусмотрены все детали, их действие строго взвешено.

В большинстве случаев изобретательность режиссера проявляется в области юмористики, когда можно неожиданно захватить в известный момент вещь, животных или детей. Эти мелкие черточки или блески остроумия чрезвычайно существенны для убедительности фильма".

Итак режиссер на съемках должен следить за возможно полным и правильным выявлением замысла сценария. Для него этот замысел должен находить наиболее убедительные, простые и яркие образы, ритмы и положения. Материалом для режиссера являются и актеры, и декорации, и вся натура, и освещение, а средствами — различная оптика, точка зрения аппарата и многое другое. Режиссер, как главнокомандующий, на поле съемки обязан увязывать все эти факторы воедино, устанавливать их соотношение и находить наилучшие данные для осуществления стоящего перед ним задания.

Поэтому, руководя остальными членами постановочной группы, режиссер должен на съемке точно и четко ставить задание перед каждым участником, начиная от оператора и кончая последним статистом. Но еще мало только отдать распоряжение, нужно еще проверить правильность его выполнения. Поэтому на съемке режиссер обязан следить за всем и видеть все происходящее в кадре. Если то или иное лицо никак не может выполнить порученного ему задания, то на обязанности режиссера лежит изыскание новых вариантов задания, которые мог бы исполнить данный человек.

Настойчивость в работе, внимательность и умение точно формулировать свои требования — вот те основные качества, которыми должен обладать каждый хороший кинорежиссер.

Кинооператор. Сценарист выдумывает положения для фильма, режиссер оформляет их в мире реального, а оператор передает их на пленку при помощи своей камеры.

Таким образом в конечном счете сами экранные образы, которые только и интересуют нас в кино, создаются и фиксируются оператором, который при этом должен строго выполнять поставленные ему режиссером задания. На съемке оператор, являясь ближайшим и главнейшим соратником режиссера, все время должен совместно с ним стремиться к получению наиболее четких, понятных и выразительных кадров, которые наилучшим

способом выявляли бы мысль, заложенную в сценарии.

Оператор — это отнюдь не „тот, кто крутит ручку аппарата“, а тот, кто фактически оформляет и фиксирует экранные образы с построенных режиссером сцен.

Поэтому взаимное понимание, доверие, уважение и единство художественных взглядов между режиссером и оператором являются необходимой предпосылкой для успешной работы. Мы уже говорили о том, что в подготовительный период оператор вместе с режиссером принимает самое активное участие во всех работах (разработка сценария, выбор актеров, мест действия, декораций, костюмов, грима и т. п.). На самой же съемке оператор, все время считаясь с заданиями, которые ему ставит режиссер, должен следить не только за чисто техническими условиями съемки (аппарат, свет и т. п.), но и за общим стилем съемки, ритмом, настроением данной сцены и т. п., так как только в этом случае он сможет применять те или иные съемочные приемы с внутренним оправданием их.

Кинооператор должен знать и понимать каждый снимаемый им кадр не хуже, чем режиссер, т. к. без этого он не сможет быть активным и творческим участником работы.

Для оператора, так же как и для режиссера, не может быть „неважных“ кусков. Или они совсем не нужны (и тогда их не нужно снимать), или же они

предназначаются в картину и, следовательно, равноценны со всеми другими монтажными кусками. Поэтому оператор обязан с одинаковой серьезностью относиться к съемке каждого кадра, будь в нем знаменитый киноартист, или же разбитый горшок.

Кинооператор является руководителем в части чисто технической. Поэтому ему подчинены осветители и другие технические исполнители.

В своей чисто художественной работе (общий стиль съемки и освещения, композиция кадра и т. п.) оператор всегда поддерживает прочный контакт с художником, при чем и здесь единство художественных взглядов и вкусов является залогом успешной и плодотворной работы. Оператор должен обладать достаточным тактом для того, чтобы умело согласовывать свою работу и с режиссером и с художником группы, который обычно не используется у нас в достаточной степени. При правильной организации на съемке и оператор и художник должны сливаться в процессе творчества, т. к. только тогда наилучшим способом будет реализовано задание режиссера.

Художник-оператор — это наиболее правильное решение этого сложного вопроса.

Художник. Кинохудожник — это не только искусный рисовальщик или талантливый декоратор-архитектор. Он должен быть подлинным кинохудожником, знающим технику киносъемки не хуже

любого оператора и режиссера, т. к. все его замыслы осуществляются только при помощи экранных образов, запечатленных оптикой съемочной камеры на прихотливой эмульсии пленки. В особенности хорошо должен изучить художник свет, т. к. в кино „свет делает вещи“ и придает им ту или иную впечатляющую силу и выразительность.

Именно поэтому кинематография требует совершенно другого художника-архитектора, чем тот, который от станковой живописи приходит в театр.

Поэтому-то очень многие талантливые театральные художники, пришедшие на работу в кино и пытавшиеся перенести с собой театральные приемы декоративности, неизбежно терпели полный провал. И только после того, как они овладевали техникой кинодела и, учитывая ее, в корне меняли свои приемы мастерства, только тогда они становились ценными работниками нашей области — кино.

В кинематографии художник-архитектор сам по себе — ничто. Но в умелом соединении с режиссером и оператором он становится мощным фактором творческого процесса создания полноценной фильмы.

Режиссер, ставя перед художником конкретные и четко сформулированные задания, вводит творчество художника в общее русло учета всех особенностей данной фильмы. Тесная связь художника с оператором обеспечивает правильную реализацию его замыслов на пленке. Все это выдвигает необходимость создания постоянных, сработавшихся,

знающих друг друга и спаянных единством художественных взглядов, постановочных коллективов. Только там, где царит взаимное понимание и доверие между режиссером, оператором и художником, — только там и возможно подлинное художественное творчество.

В противном же случае, мы будем иметь либо голую технику, либо просто халтуру. Отсутствием постоянных руководящих постановочных коллективов мы склонны объяснять серость качества нашей продукции. И наоборот, там, где такой сработавшийся коллектив есть налицо, там мы видим максимальные художественные достижения (пример: коллектив режиссеров С. М. Эйзенштейна и Александра при операторе Э. К. Тиссэ; „факсы“ — режиссеры Козинцев и Трауберг с оператором Москвиным и художником Энеем; режиссер-художник Довженко и оператор Демуцкий; режиссер В. Пудовкин и оператор А. Головня и др.).

На всех съемках художник обязательно должен присутствовать и от его зоркого глаза не должна ускользать ни одна деталь. Он не может ограничиваться только постройкой докорации и обставлением ее соответствующим реквизитом и бутафорией. Художник обязан вместе с оператором выбирать „кадр“ и место для аппарата. Он же должен следить за художественной и технической правильностью грима, костюмов и т. п. Вопросы освещения и даже рисунок движения актеров в кадре не

должны проходить мимо настоящего художника кино. Только тогда он действительно будет полноправным и полезным членом руководящего постановочного коллектива.

Мы уже говорили выше, что если в группу включен сценарист и консультант (чаще всего при постановке исторических или этнографических фильм), то и они должны входить в руководящий коллектив. Во время съемок сценарист обязан следить за тем, чтобы его замыслы наиболее правильно и ярко передавались режиссером в постановке, чтобы не искажались сюжетные линии и идеология.

Консультант обязан следить во время съемок за соответствием постановки тем бытовым или историческим условиям, которые свойственны изображаемой эпохе или краю. При этом консультант обязан считаться с некоторыми чисто кинематографическими условностями, без которых не может быть сделана ни одна фильма (ускорение событий, фрагментарная подача материала и т. п.).

Перечисленными выше лицами и ограничивается руководящий штаб постановочной группы. Далее идут помощники и технический персонал.

По линии художественной ближайшим помощником режиссера является его **ассистент**. Обычно на должность ассистентов назначают „будущих режиссеров“, которые здесь проходят суровую школу. Ассистент принимает участие вместе с режиссером

во всех предварительных работах перед съемкой (разработка материалов, составление смет, планов, списков участников, выбор мест съемок и т. п.), подбирает по указанию режиссера второстепенных исполнителей и типаж, репетирует и разрабатывает отдельные сцены и, в случае необходимости, ведет самостоятельные съемки второстепенных эпизодов. Ассистент на съемке предварительно „принимает“ всех актеров, проверяет их грим и костюм и объясняет им содержание предстоящей съемки (накануне съемки ассистент обязан оповестить всех участников о месте сбора и о часе начала съемок, дать соответствующие „выписки“ гримеру, костюмеру и т. п., с указанием, к какому часу нужно приготовить того или иного актера). Ассистент должен заранее явиться на место съемок и проверить: своевременность явки актеров на работу в соответствующем виде, готовность декорации к началу съемок, наличие нужного технического персонала и всего необходимого для работы.

Ассистент является ближайшим помощником режиссера по линии художественно-постановочной.

По организационно-технической линии у режиссера имеется другой помощник, который называется **помощником режиссера (помреж)**. Функции помрежа ясны из его названия. Он должен своевременно подготовить организационную сторону съемок (что особенно важно при работе „на натуре“, в экспедициях и т. п.), доставать все необходимое,

заботиться о транспорте и т. п. В своей работе помощник скорее является помощником уполномоченного дирекции, чем режиссера, т. к. он главным образом ведает вопросами административно-хозяйственными.

По линии технической на съемках всегда обязаны находиться еще следующие лица.

Гример и парикмахер, которые находятся в непосредственном подчинении ассистента режиссера. Однако, все вопросы грима, как мы уже указывали, обязательно должны быть согласованы непосредственно с режиссером, оператором и художником. На съемке обязательно должен находиться дежурный гример, который обязан „подправлять“ и освежать грим перед съемкой крупных планов и во всех других необходимых случаях.

Реквизитор и костюмер по линии административной подчиняются либо ассистенту, либо помощнику режиссера, а по линии художественной — художнику и отчасти оператору. Первый из них отвечает за своевременную доставку нужного реквизита, а второй — за хранение и правильную выдачу артистам, занятым в съемке, соответствующих костюмов.

Бутафор, так же как и представители других цехов (столярного, малярного, сборочного), на постройке декорации подчиняются художнику, который и руководит их работой.

По линии техники съемки у оператора имеется свой **помощник**, на обязанности которого лежит

доставка и уход за съемочной аппаратурой, а также и выполнение всех подсобных операторских работ. В распоряжении оператора находится и **старший осветитель**, который отвечает за работу всех осветителей и помогает оператору и художнику в распределении света в павильоне и в подсветке на натуральных съемках.

Кроме того, в каждой группе имеется свой **фотограф**, который обязательно присутствует на всех съемках и по указанию режиссера ведет фото-съемку тех или иных сцен или „рабочих моментов“, которые в дальнейшем используются, как рекламный материал. В своей работе фотограф не должен забывать, что он работает для кино, и поэтому он должен в снимках передавать самую сущность содержания снимаемых сцен и сохранять общий стиль, свойственный данной фильме.

Если теперь добавить сюда еще актеров, то мы получим весьма многочисленный штат той постановочной группы, которая ведет съемку какой-нибудь фильма. Эта известная громоздкость организации и связанная с ней высокая стоимость содержания штата высококвалифицированных (а следовательно, и высокооплачиваемых) специалистов и заставляет умело использовать все рабочее время и вести съемку в бодром темпе. Осуществление этого возможно только тогда, когда вся постановочная группа состоит из сознательных и дисциплинированных товарищей.

Быстрота съемки не достигается бесцельной тормашней, а спокойным, четким и ровным темпом работы. Крупную роль в этом играет объединяющий центр всей группы — постановщик фильма, т.-е. режиссер.

Этапы художественной работы над фильмом.

Сама съемка является ответственным моментом в работе постановочного коллектива и поэтому она требует напряжения внимания и всех творческих сил от каждого участника работы. Мы уже подробно говорили в предыдущих главах о подготовке места действия и актеров к съемке. Поэтому сейчас мы остановимся только на художественно-технической стороне съемочной работы (о самой технике съемки — см. том II нашего „Курса“, стр. 15 — 190).

В создании экранного образа мы можем наметить следующие три этапа: кадр, задуманный сценаристом; его воображаемый образ, создаваемый режиссером, который стремится придать ему соответствующее оформление (сама постановка), и, наконец, тот действительный экранный образ, который фиксируется оператором на пленке при помощи съемочного аппарата и соответствующей оптики. Отсюда — извечная борьба и частое недовольство друг другом: сценариста, режиссера и оператора (художника). Ясно, что только при взаимном понимании и при единстве художественных взглядов здесь возможна продуктивная работа. Итак: сценарист задумал, режиссер оформил и оператор снял

тот или иной кадр. Но кадра, как такового, кадра самого по себе, не существует; просто кадр не имеет кинематографической ценности, как бы высоки ни были его технические и фотографические данные. Каждый кадр нужен для кинокартины, только как материал для монтажа, поэтому и в процессе съемки вся руководящая группа ни на секунду не должна забывать будущего монтажа и того места, которое в нем должен будет занять снимаемый кадр.

Таким образом будущий монтаж должен быть учтен при самой съемке, т. к. только в этом случае будет проведена необходимая увязка между собой нужных кадров. Приступая к съемке, хороший кинематографист заранее „видит“ будущий кадр, т. к. у него, как и у каждого другого художника, предварительно возникает „воображаемый образ“ того, что он собирается осуществить.

Обычно „воображаемый образ“ позволяет заранее разрешить основные вопросы съемки, т. е. выбрать точку зрения аппарата, основную композицию кадра и световую схему. При создании „воображаемого кадра“ нужно учитывать время и место действия (декорации, фон действия и возможные эффекты), самих действующих лиц (их количество, их зрительные образы и т. п.), характер их взаимоотношений, их работу среди окружающих их предметов, ритм их движений и т. п.

Учет этих данных позволит сознательно отнестись в дальнейшем к реализации замысла в кон-

кретных реальных образах, чем и занимается постановочный коллектив на съемке. При оформлении замысла режиссеру приходится обращать сугубое внимание на ту внутрикадровую динамику, которой насыщен каждый съемочный кусок. Каждый кадр — это только монтажное слово, из которых в дальнейшем будут собираться монтажные фразы, периоды и, наконец, цельное произведение — кинокартина. Поэтому во время съемок режиссер должен чувствовать общий ритм всей сцены и согласно с ним строить тот или иной отдельный кусок. Деталь (отдельная съемка) не должна заслонять ни от режиссера, ни от оператора общий узор будущих монтажных фраз, для которых „заготавливается“ данная деталь. Исходя из общей установки, режиссер и оператор выбирают соответствующую композицию кадра и тот или иной прием съемки.

Несколько слов о композиции кадра. Под композицией кадра мы понимаем заполнение плоскости кадра теми или иными воображениями, исходя из мотивов целесообразности и художественности.

Кадр должен быть построен просто, четко и понятно, чтобы зритель сразу увидел и понял то, что ему показывают. В кадре не должно быть ничего лишнего; а то, на что зритель должен обратить особое внимание, должно быть достаточно выявлено.

Это выявление главного может быть достигнуто не только укрупнением масштаба съемки (плана),

но и соответствующим расположением окружающих предметов, светом, растушевкой (нерезкостью) всего второстепенного и т. п.

От умелого выбора точки зрения аппарата, характера освещения и применения той или иной оптики, изменяется и выразительность на экране снимаемых предметов.

Не менее важную роль играет здесь и направление движения актеров и различных предметов в плоскости кадра, так же как и самый характер этого движения.

Далеко не безразлично, будет ли перемещаться движущаяся светотень с одной стороны кадра к другой параллельно нижнему обрезу, или она будет „итти на зрителя“, все увеличиваясь в своих размерах, или же она будет передвигаться по диагонали (из одного угла кадра к противоположному). При этом приходится строго учитывать и те линии в кадре, которые пересекает в своем движении та или иная светотень. Увязка движений в кадре с его линейной и световой композициями, выявление внутрикадрового ритма действия и увязка его с общим ритмом будущего монтажа всей фильма — вот те основные трудные задачи, которые стоят перед режиссером и оператором непосредственно на съемке.

Основное правило: все выразительные средства (точка зрения аппарата, характер оптики, свет, композиция кадра, игра актера и т. п.) должны быть под-

чинены смысловому и эмоциональному значению кадра. Например, если нам нужно снять жуткую сцену убийства, которая должна взволновать зрителя, то, очевидно, мы подберем и другие выразительные средства, чем для того случая, когда потребуется снять сцену нежного свидания двух влюбленных. Если для первого примера, очевидно, будет использован мрачный, темный характер кадра с резкими мазками света, то для второго будет дан яркий, четкий и радостный характер освещения. В первом случае актеры должны будут делать резкие движения, „рвущие“ кадр, а во втором, возможно, герои смогут оставаться неподвижными и т. д.

Только внутреннее смысловое значение кадра может дать тот ключ к правильному разрешению всех вопросов, которые встают перед режиссером и оператором-художником на съемке. Для наиболее яркого выявления содержания показываемого кадра и для придания ему максимальной выразительности и впечатляющей силы, режиссер совместно со всеми своими помощниками, и в первую очередь с оператором и художником, должен учесть все факторы и использовать их наиболее полно.

Не следует забывать, что современная кинематография, так называемая „черно-белая“ кинематография, имеет на экране только светотень, с которой только и приходится считаться. Сейчас, с приходом звукового кино и скорым появлением цветного и

пластического (стереоскопического) кинематографа, работа режиссера и оператора усложняется еще больше, так как, помимо первобытной плоской черно-белой светотени, добавляются еще новые могущественные факторы воздействия на зрителя, как слово, звук, цвет и пространственность. Ясно, что это усложнение работы должно будет совсем разрушить существующие ныне методы съемки и построения фильмы и создать новую науку о новом кино. Но мы уверены, что на ряду с „будущим кино“ еще на долгие годы сохранится и наше черно-белое плоскостное кино, работающее по своим законам, свойственным только ему одному и целиком построенным на всевозможных условностях.

Техника самой киносъемки. Самая съемка той или иной сцены, если все подготовительные работы были проведены достаточно серьезно и обстоятельно, не представляет особых затруднений.

К назначенному часу все должно быть готово, режиссер и оператор выбирают „точку“ для съемочного аппарата, устанавливают границы кадра, его композицию и приступают к репетиции с актерами. Во время репетиции оператор обязательно должен следить в глазок своего аппарата и проверять движения актёров по их отображению на пленке. О всех замеченных недостатках он немедленно сообщает режиссёру, который учитывает их при повторении репетиций. Очень хорошо, когда одну из последних репетиций режиссер просмотрит через лупу аппарата.



Рис. 121. На съемках в одном из наших киностудий.

Когда актеры делают то, что от них хочет режиссер, и так, как это ему нужно, при съемках в ателье делается последняя репетиция с полным светом, при чем ее просматривает оператор по своему аппарату. Если необходимо переменить установку осветительных приборов, то оператор отдает об этом распоряжение старшему осветителю, который и выполняет его с помощью людей своей бригады. После перестановки света опять должна быть проведена пробная репетиция, и только после того, как выяснено, что все в порядке, можно приступить к самой съемке. Как правило, оператор должен показать режиссеру в глазок аппарата окончательно скомпанованный им кадр. Это утверждение режиссером кадра перед съемкой устраняет в дальнейшем возможность всяких недопониманий, взаимных упреков и т. п.

В случае разногласия в выборе кадра, рекомендуется снимать сцену в двух вариантах: один по выбору режиссера, а второй по выбору оператора. Дальнейший просмотр их на экране беспристрастно выявит их качество и укажет, кто был прав.

Когда кадр выбран, скомпанован, свет установлен и игра артистов проверена, приступают к самой съемке. Сначала оператор на нескольких кадрах (пол-оборота ручки) снимает особую дощечку, на которой укрепляются цифры (в крайнем случае — просто пишутся мелом), показывающие номер снимаемой сцены по сценарию. Это облегчает в дальней-

шем разборку негативов. После того как оператор вполне готов к съемке, он докладывает об этом режиссеру: „Готово“ или „На аппарате — есть“.

Самое начало съемки объявляет режиссер, подавая оператору команду: „Свет!“. Оператор передает эту команду старшему осветителю („Дай свет!“), который в свою очередь дает распоряжение о включении осветительной аппаратуры („Давай свет!“). Когда все лампы зажжены и горят ровным светом, режиссер подает предварительную команду: „Приготовились“.

После этого он подает сигнал — „Начали“, и сейчас же оператор начинает вращать ручку своего аппарата, а актеры начинают игру.

Съемка прекращается только по команде режиссера — „Кончили“, после чего оператор останавливает аппарат и через старшего осветителя отдает распоряжение: „Выключи свет“ или просто „Выключить“, после чего весь свет, кроме так называемого „дежурного“, выключается. Ясно, что при работе „на натуре“ без осветительной аппаратуры и только с подсветной команда осветителям не подается и концом съемки является реплика режиссера: „Кончили“. После этого оператор сообщает своему помощнику все данные, необходимые для занесения их в журнал съемок.

Если съемка по мнению режиссера и оператора удалась, то переходят к работе над следующей сценой; если же она признана неудовлетворительной,

то ее снимают еще раз и еще—до тех пор, пока не добьются положительных результатов.

По окончании съемочного дня составляются отчетные рапортики и дневник съемок, которые и представляются в соответствующие инстанции кинофабрики.

Заснятая пленка сдается вместе с необходимыми указаниями оператора в лабораторию, где ее проявляют, фиксируют, промывают, сушат, а потом изготавливают с нее пробный позитив, который и поступает к режиссеру для дальнейшей монтажной обработки.

ОСНОВНЫЕ ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ

Вопрос.	Ответ.
1. Кто является ответственными руководителями съемочных работ?	1. Руководящий съемочный коллектив состоит из режиссера, оператора, художника и уполномоченного дирекции кинофабрики. Иногда в него включается и сценарист или научный консультант (главным образом при постановке исторических или этнографических фильм).
2. Кто является главным руководителем работ постановочной группы по линии художественной?	2. Только кинорежиссер, который и несет полную ответственность за конечные результаты постановки в смысле художественном. Он является в группе как бы главнокомандующим, ближайшими помощниками которого являются оператор и художник.
3. В чем должно выражаться „командование“ режиссера на съемках?	3. В умелом управлении действиями всех членов постановочного коллектива, начиная от оператора и кончая последним статистом, путем четкой и ясной

Вопрос.	Ответ.
4. Что делает уполномоченный фабрики?	постановки перед ними соответствующих заданий и руководства их правильным выполнением. 4. Уполномоченный дирекции является административно-хозяйственным руководителем работ группы в пределах ранее утвержденных смет и планов.
5. Кто является основными помощниками режиссера по линии художественной?	В виду того, что художественные возможности часто зависят от финансовых, необходимо, чтобы между режиссером и уполномоченным было взаимное понимание и доверие. 5. Оператор, художник и ассистент.
6. Какая преемственность в работе существует между сценаристом, режиссером и оператором?	6. Сценарист выдумывает те или иные драматургические положения для фильма. Режиссер (совместно с художником) оформляет их в мире реального (сама „постановка“), а оператор передает их при помощи света и

Вопрос.

Ответ.

своей камеры на пленку и фиксирует те „экранные образы“, из которых в дальнейшем (при монтаже) и будет сделана кинокартина.

7. Что требуется от оператора на съемке?

7. Единство художественных взглядов с режиссером и с художником. Умение точно понимать все задания режиссера и находить для них наиболее яркие способы осуществления.

На съемке оператор должен следить за всем, происходящим в кадре, и знать его не хуже, чем режиссер. При съемке оператор должен следить не только за техническими условиями съемки (свет, аппарат, оптика и т. п.), но и за общим стилем съемки, ритмом действия, построением данной сцены и т. п. Он вместе с режиссером заранее должен знать то место в будущем монтаже, которое будет занимать снимаемый кадр.

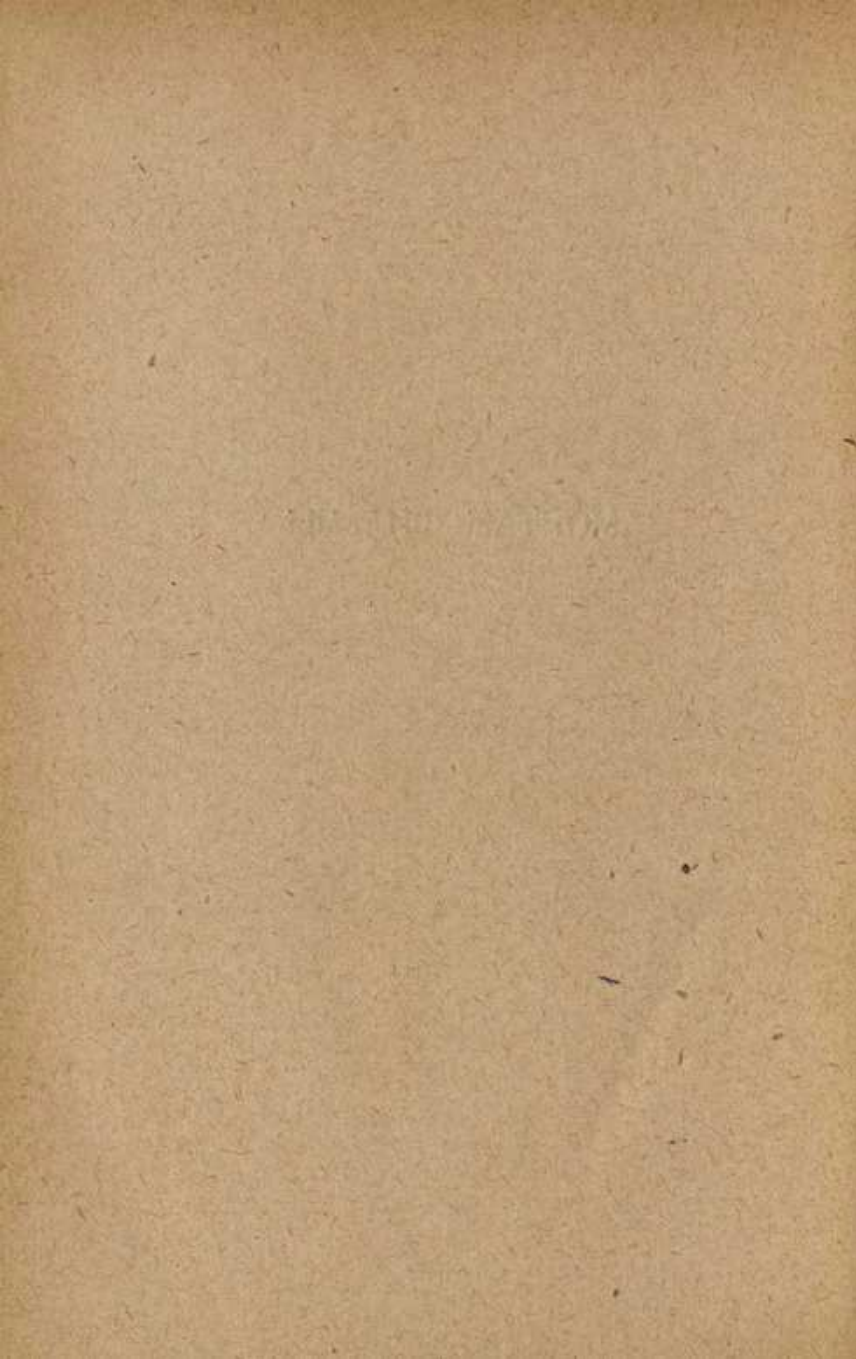
Вопрос.	Ответ.
8. Чем должен отличаться кинохудожник от обычного театрального декоратора?	8. Знанием техники кино, так как в кино нет декорации, как таковой, а существует только ее экранный образ. Только тот художник, который знает технику съемки и освещения, может быть полезным работником в кино.
9. В чем залог успешной работы съемочного коллектива?	9. В полной сработанности взаимном понимании и уважении основных руководителей, т.-е. режиссера, оператора и художника, которые приобретаются длительной работой над постановкой нескольких картин.
10. Что делает ассистент режиссера?	10. Он является ближайшим помощником и заместителем режиссера по линии художественной. Ассистент — это будущий режиссер. Он работает под руководством режиссера группы и ведет все подготовительные работы к съемке (подготовка места съемки, проверка костюмов и грима актеров, проведение репетиций и т. п.).

Вопрос.	Ответ.
11. Кто такой „помреж“ и каковы его функции?	11. „Помреж“, или помощник режиссера, ведает административно-хозяйственными делами группы (подготавливает организационную сторону съемок, достает все необходимое, заботится о транспорте и т. п.).
12. Кто из технических исполнителей включается в постановочную группу?	12. Пример и парикмахер, костюмер, реквизитор, бутафор, фотограф, помощник оператора, осветители и др.
13. Что гарантирует быстрый темп работы съемочного коллектива?	13. Только сознательность и дисциплинированность всех членов группы. На съемке все участники ее должны точно знать, что они должны делать и почему. Всеми их действиями руководит режиссер, которому они и обязаны беспрекословно подчиняться на съемке.
14. Какие процессы художественного порядка предшествуют постановке той или иной сцены режиссером?	14. Изучение замысла сценариста рождает у режиссера „воображаемый образ“ будущих кадров, надлежащим образом оформленных и увязанных между собой в монтажной схеме,

Вопрос.	Ответ.
15. На какие моменты должен обращать внимание режиссер (и оператор, и художник) при выработке „воображаемого образа“ будущих кадров?	При постановке режиссер стремится добиться максимального совпадения реальной постановки с выношенным им „воображаемым образом“. 15. При разработке „воображаемого образа“ режиссер должен учитывать: время и место действия (декорации, фон действия и всевозможные эффекты), самих действующих лиц (их количество, зрительные образы, впечатляющую силу и т. п.), характер их взаимоотношений, их движение среди окружающих их предметов и людей, ритм их действия и т. п. Внутрикадровая динамика должна быть увязана с общим ритмом монтажа и с динамикой соседних монтажных кадров.
16. Что такое композиция кадра?	16. Композицией кадра называется целесообразное и художественное заполнение плоскости кадра теми или иными изображениями (вернее — светотенью).

Вопрос.	Ответ.
17. Какое основное требование предъявляется к композиции кадра?	17. Четкость, ясность и понятность происходящего в нем действия и логическая увязка смыслового значения кадра в монтаже с его внешним оформлением. Внутрикадровая композиция формы должна быть оправдана содержанием и смысловым значением его.
18. К чему должен стремиться режиссер и оператор при съемке каждого кадра?	18. К максимальной простоте и выразительности кадра и к наибольшей его впечатляющей силе (эмоциональности).
19. Какие кадры являются „второстепенными“?	19. Для режиссера и оператора не может быть „второстепенных“ кадров. Все снимаемое равноценно, так как оно явится материалом для сборки кинокартины. Только в монтаже каждый кадр выявит свою на стоящую кинематографическую ценность.
20. Что делают с заснятой фильмой?	20. Ее отправляют в лабораторию для проявки и дальнейшей обработки. Пробный отпечаток со всего заснятого материала (пробный позитив) сдается режиссеру для монтажа.

МОНТАЖ ФИЛЬМЫ



М О Н Т А Ж Ф И Л Ь М Ы

Результаты съемки. Слишком быстро крутится ручка съемочного аппарата, — каждые три секунды в экспозиционном окошке камеры пробегает и впитывает в себя световые образы, даваемые объективом, полный метр пленки! 15—16 часов чисто съемочной работы камеры за все время постановки той или иной картины в результате дают огромное количество негативного материала, длиной в 20 километров. Но все эти двадцать километров пленки в одну картину не втиснешь, т. к. по экономическим и эксплуатационным условиям метраж картины, показываемой в кинотеатрах, не должен превосходить некоторых, строго определенных величин. Сейчас у нас в СССР почти во всех кино сеансы начинаются через каждые $1\frac{1}{2}$ часа. Выкидывая из этого времени 15 минут, необходимых на выпуск зрителей из зала и на впуск новых посетителей, а также добавляя хотя бы 5 минут на вентилирование помещения, мы будем иметь максимальную продолжительность киносеанса в современном кинотеатре при непрерывной проекции двумя аппаратами (т.-е. без деления фильма на части), равную 1 часу—1 часу 10 минутам. В связи с этим уплотнением времени и необходимостью показать в этот срок большую

картину, сейчас скорость пропуска позитивных фильм в проекторах значительно увеличена, и вместо нормальных 16 кадров в 1 секунду, сейчас законной нормой является 22—24 кадра в 1 сек. или около 25 метров фильма в 1 минуту.

Отсюда вытекают и максимальные размеры всей кинокартины — не свыше 2.000 — 2.200 метров. Если же принять во внимание необходимость показа „хроники“ и мелких рекламных фильм, то станет понятной та жесткая норма, которую установило Совкино для кинокартин, выпускаемых в прокат.

Максимум — 2.000 метров, желательно не свыше 1.800 метров!

Таким образом в своей работе кинорежиссер всегда имеет этот роковой предел, перешагнуть который он не имеет права, т. к. иначе его картина либо не увидит экрана, либо старательные „перемонтажеры“ из прокатных контор все равно „урезут“ ее до положенной метражной „нормы“, но в своем усердии могут так изуродовать картину, что ее авторам останется только засыпать редакции газет и журналов своими письмами, в которых они „выражают свое возмущение против такого бесцеремонного отношения с произведением искусства и снимают свое авторство с картины“.

Итак кинокартина должна иметь максимум 2.000 метров (вместе с надписями). А в результате киносъемок режиссер получает из лаборатории после проявки негатива огромное количество так назы-

ваемых „контрольных отпечатков со всех заснятых сцен“.

„Идеалом“, — пока увы, не достигнутым на наших фабриках, — считается соотношение между общим количеством заснятого материала и метражем готовой картины, как 4:1 или как 5:1. Другими словами, 10.000 метров заснятого материала для полнометражной картины является минимумом, который, к сожалению, обычно превосходится во много раз, и 15—20 тысяч метров „накрученного“ негатива до сих пор еще часто является „подпольной нормой“ на нашем производстве для больших картин. Разобраться в этом материале, выбрать из него все действительно нужное и ценное, умело соединить его в монолитное произведение — вот та серьезнейшая задача, которая встает перед кинорежиссером после окончания тех или иных съемок.

Кинематографические кадры, полученные режиссером после съемок из лаборатории в виде контрольных экземпляров, еще не являются кинокартиной, а всего лишь тем „сырьем“ или, в лучшем случае, „полуфабрикатом“, из которого в дальнейшем будет сделана кинокартина.

Как бы хорош сам по себе ни был тот или иной отдельный кадр, как бы превосходна ни была игра какого-нибудь актера в данной сцене, это еще не гарантирует того, что эти кадры не останутся „по ту сторону экрана“, т.-е. что они не попадут в корзину. О причинах мы подробно поговорим

в этой главе ниже, сейчас же мы хотим лишь заострить внимание читателя на том крайне важном положении, что куски фильма, полученные в результате съемки, являются всего лишь „полуфабрикатом“, первоначальной „заготовкой“, которая требует в дальнейшем своей серьезной обработки режиссером. Эта обработка называется сборкой фильма, или монтажем.

Что такое монтаж? Монтажем фильма в примитиве называется, как показывает само слово, „сборка“ ¹⁾ кинокартины из отдельных заснятых кусков пленки. Технически он осуществляется при помощи ровного обрезывания краев склеиваемых кусков фильма, зачистки одного из них и склейки их (подробно о технике склейки смотри стр. 337—344 II тома нашего „Курса“). Так по крайней мере понимали „монтаж фильм“ на заре развития кинематографии, и только один-полтора десятка лет тому назад появилось новое определение значения этого слова. Вместо чисто механической подклейки заснятых кусков одного к другому, американцы впервые увидели в монтаже одну из новых форм обработки киноматериала.

„Первыми, сознательно применившими и использовавшими монтаж, как средство технического

¹⁾ Французское слово „montage“ означает „сборка“, „монтаж“, „монтажная“.

соединения заснятых кусков для получения впечатления непрерывности действия, были американцы", — пишет наш знаток монтажа С. Д. Васильев.

„Американцам принадлежит честь открытия ряда технических монтажных приемов. От Томаса Инса через Давида Гриффита до Франка Борзеджа — американская школа монтажа довела технику монтажных построений до высокой степени совершенства („Дезертир“ Томаса Инса — образчик последовательно-временного монтажа, „Нетерпимость“ и „Водопад жизни“ Гриффита — параллельно-ассоциативный монтаж, и „Три испытания“ Франка Борзеджа — как пример монтажной техники). Однако, американцы, за редким исключением (Гриффит, Штрокгейм), не расценивали монтаж, как самостоятельный фактор художественного воздействия, и рассматривали его лишь, как техническое средство, играющее по отношению к материалу служебную роль.

Считая основными художественными элементами киноискусства моменты декоративного оформления, актерского исполнения (игра) и фотографического воспроизведения, американцы признавали за монтажем лишь функцию технического передатчика и объединителя этих элементов, отнюдь не признавая за ним права произвольной творческой организации материала для достижения тех или иных самостоятельных художественных эффектов“.

Итак американцы, открывшие монтаж в новом понимании, считали его лишь чисто техническим средством соединения отдельных кусков фильма.

Новейшая французская школа кинотеоретиков держится другой точки зрения на монтаж. Лучше всего она может быть охарактеризована следующими словами Леона Муссинака:

„Ритм существует не только в самом кадре, но и в последовательности кадров. Таким образом главная сила кинематического выражения зависит от внешнего ритма. Чувство необходимости ритма так велико, что некоторые киноработники, мало изучавшие его, ищут его и стремятся к нему бессознательно. Монтировать фильму есть не что иное, как придать фильму ритм. Вот почему для тех, кто знает в общих чертах, как производится монтаж, неудивительно, что в некоторых фильмах кадры теряют до 50% или до 75% присущей им ценности“.

Другой теоретик (немецкого кино) Бела Баллаш дает такое определение монтажу: „Монтаж — это последовательность картин. Их темп в фильме соответствует понятию стиля в литературе. Одна и та же история может быть рассказана различно: действие в рассказе зависит от содержательности и ритма отдельных фраз, — подобно этому и монтаж придает фильму свой ритмический характер.

... В монтаже лежат для фильма различные возможности стиля, которыми уже начинают пользоваться современные кинотечения“.

Таким образом у этих авторов мы видим более широкое понимание монтажа, который здесь признается не только техническим средством для достижения впечатления единства времени (американская точка зрения), но и средством для ритмической организации материала.

Еще шире определила роль монтажа наша советская кинематография. Целый ряд наших крупнейших режиссеров — В. Пудовкин в „Матери“, С. М. Эйзенштейн в „Броненосце Потемкине“, факсы в своих картинах и др. — доказали своими работами, что монтаж является крупнейшим фактором психо-физиологического воздействия на зрителя.

Некоторые, наиболее крайние сторонники монтажа, как, например, Л. В. Кулешов, даже выкидывали такие лозунги, как: „Не важно, как сделаны отдельные куски картины, а важно только то, как эти куски собраны, как собрана картина“, или: „Кинематография — это монтаж“. К счастью, от этих крайних лозунгов сейчас отошли и нашли истину где-то посредине.

Современная наиболее правильная точка зрения на монтаж наших советских кинематографистов

признает монтаж средством организации кинематографического материала.

Для чего служит монтаж? Для окончательного выявления значения монтажа в процессе создания фильма мы позволим себе привести здесь мнения по этому поводу наших различных режиссеров.

Л. В. Кулешов пишет: „Основное средство воздействия на зрителя через кинематограф, средство, присущее только кинематографу, — это не просто показ содержания данных кусков, а организация этих кусков между собой, их комбинация, конструкция, т.-е. соотношение кусков, их последовательность, сменяемость одного куска другим. Вот это (т.-е. монтаж) и является основным средством кинематографического воздействия на зрителя“.

С. А. Тимошенко говорит о монтаже с исчерпывающей ясностью.

„Форма произведения киноискусства (фильма) определяется монтажом фильма. Монтаж есть самое существенное в фильме, форма фильма — главный киноприем, определяющий фильму, как произведение искусства“.

Монтаж ставит перед собой определенные задачи воздействия на зрителя. Дело в том, что кинозрителю все время приходится проделывать сложную мозговую работу, т. к. он должен не только расшифровать содержание показываемого ему кадра, но и увязать его с предыдущими и последующими,

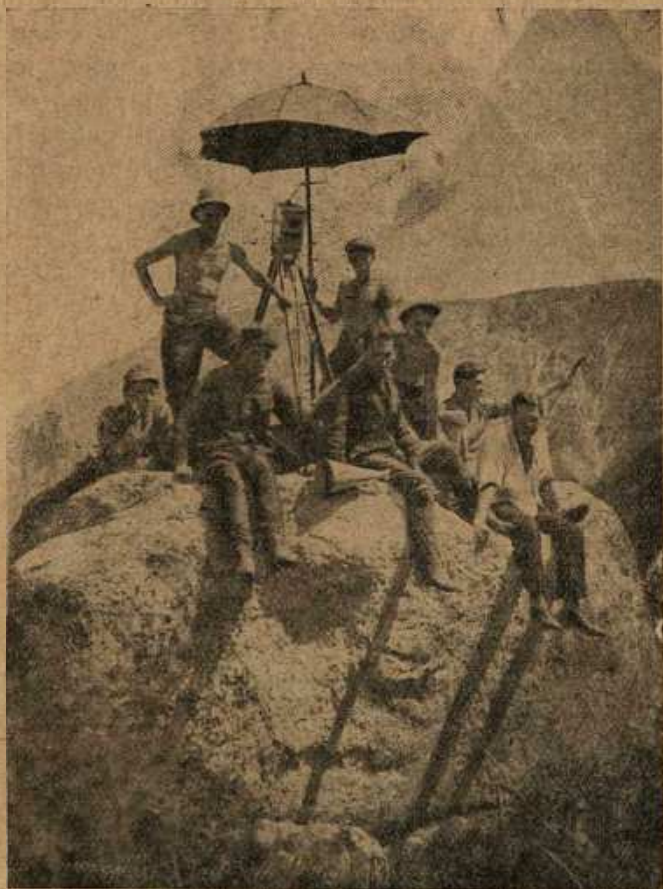


Рис. 122. Режиссер С. А. Тимошенко (сидит у рупора)
на съемках картины „Мятеж“ в Туркестане.

т. к. без этого он ничего не поймет. Кроме того, в каждом кадре он должен, как бы мало ни было время его показа, увидеть то основное, ради чего этот кадр ему показывается. Наконец, время показа данного кадра должно заполнять емкость внимания к нему зрителя. Непрерывность напряжения внимания к той киноречи, которую зритель видит с экрана, — вот та основная задача, которая стоит перед режиссером, когда он начинает собирать, т.-е. монтировать свою картину из заснятого материала. Таким образом цель монтажа состоит в том, чтобы:

- 1) направлять внимание зрителя на основное и убирать от него все лишнее, побочное и мешающее восприятию основного;

- 2) облегчать зрителю понимание происходящего на экране действия и вызывать у него те или иные эмоции;

- 3) воздействовать на его психическое состояние путем физиологического воздействия посредством определенного чередования кадров и изменения темпа их смены.

„Режиссер, монтируя фильму, составляя ее из отдельных кусков — монтажных кадров, соединяя и чередуя их в определенной последовательности — порядке и продолжительности — метраже, этим самым намечает, какие моменты, какие детали, когда и в какой продолжительности должен видеть зритель. При монтаже режиссер уста-

навливают внимание зрителя. Смотря фильму, зритель таким образом всецело находится в руках режиссера, который направляет его глаз на те или иные моменты" (С. Я. Тимошенко, „Искусство кино и монтаж фильма“, стр. 19).

Таким образом мы с исчерпывающей ясностью видим, какое огромное значение в деле создания кинокартины имеет монтаж, т.-е. сборка ее из отдельных сцен. Монтаж—это не только техническое средство (как вначале думали американцы), но и способ придания фильму соответствующего ритма и стиля (французы), а также и крупнейший фактор психо-физиологического воздействия на зрителя.

Все это говорит за то, что монтаж действительно является основным средством организации кинематографического материала.

Поэтому сейчас мы и познакомимся с техникой и элементарной теорией этой организации заснятого „полуфабриката“, каковым является заснятая фильма.

Техника сборки фильма. Выше, в одной из предыдущих глав этого тома, мы уже подробно говорили о том, как строится „железный“ сценарий кинокартины (стр. 189), который является как бы основным чертежом ее конструкции. В отличие от простых конструктивных чертежей в технике, сценарий обычно слишком отличается от уже готовых результатов

его постановки, что объясняется не неумением режиссера точно реализовать замыслы сценариста, а главным образом обилием различных факторов (игра актера, свет, композиция и пр.), которые оказывают слишком сильное влияние на конечный результат постановки и съемки каждой сцены. Кроме того, в процессе съемок у режиссера и других руководящих членов постановочного коллектива появляются новые замыслы, новые варианты намеченных сценарием сцен и отсюда родятся всевозможные добавочные съемки.

Режиссер поступает вполне правильно, когда, предположим, на съемке он видит, что данный актер не может мимикой лица дать то или иное впечатляющее выражение сценарного кадра, и он заменяет этот сценарный кадр другими, например, игрой вещей или реакцией на эту предполагаемую игру актера других персонажей данной сцены.

Наконец, часто на съемке появляются не предусмотренные сценарием выигрышные моменты, и режиссер с оператором „ловят“ их на пленку.

Иногда, несмотря на все усилия и актеров и режиссера, какая-нибудь сцена никак не выходит и ее волей-неволей приходится переснимать по нескольку раз.

В результате—заготовленный на съемках „полуфабрикат“ обязательно будет отклоняться в большей или меньшей степени от своего первоначального „воображаемого образа“, фиксированного в „же-

лезном" сценарии. Единственно, на что здесь можно указать, так это на то, что чем ближе заснятый материал подходит к „железному" сценарию, тем более высокими кинематографическими специалистами являются члены постановочного коллектива, т. к. они умеют создавать (на пленке) то, что задумали (в сценарии). В этом же нужно видеть и залог уменьшения расхода средств и пленки на постановку той или иной картины.

Таким образом будущий монтаж фильма в общих чертах должен быть predetermined еще в „железном" сценарии и все время на протяжении всех съемок должен быть в поле пристального внимания режиссера. Из этого, однако, не следует, что окончательный монтаж кинокартины является механической подклейкой заснятых сцен в порядке, предусмотренном „железным" сценарием. Монтаж — это не склейка кусочков фильма, а организация кинематографического материала для наиболее сильного воздействия на зрителя и вызывания у него тех эмоций, которые задумал сценарист. Монтаж — это один из основных моментов художественного творчества режиссера.

Разборка материала. Прежде чем приступить к самому монтажу фильма, режиссер и помощники (ассистент или специальный монтажер) должны провести разборку всего заснятого мате-

риала и грубую отборку всего годного для будущей фильмы.

Для этого все заснятые куски разбиваются по отдельным сценам и внимательно изучаются со всех точек зрения (качество актерской игры, фотографическая четкость и композиция кадра, общая впечатляемость кадра, свет, темп и ритм движения актеров и т. п.). Проверка и изучение заснятых кусков проводится или путем просматривания контрольных позитивов на руках (что хуже всего), или на моталке, или на особом просмотрном приборчике, так называемом „киноскопе“ (фирмы „Лита“), который дает миниатюрную проекцию пропускаемой фильмы, либо, что лучше всего — путем просмотра всех кусков на экране. Для этого чернового отборочного просмотра все куски данной сцены (желательно, непосредственно после окончания съемки, пока не забыты все детали) подклеиваются в примерном порядке по сценарию, со всеми дублями, вариантами и даже браком, т. к. часто и среди него удастся выхватить несколько интересных кадров, которые могут в дальнейшем пригодиться при окончательном монтаже картины ¹⁾.

¹⁾ У немцев и американцев существует хорошее правило обязательно просматривать вечером результаты всех съемок, произведенных за день. В серьезных случаях режиссер смотрит на экране пробный позитив уже через два часа после окончания съемки. Такой метод работы в значительной степени повышает качество ее.

Н. А.



Рис. 123 — 125. Образцы освещения декорации и актеров. Наверху — типично „фотографическое“ мягкое освещение декорации без выделения деталей, характерное для стандартной американской кинокартины. Внизу — кадр из фильма „Ливень“ украинского режиссера И. П. Караселидае. Сравните оба образца и вы поймете разницу между простой „фотографией“ и искусством светописи, а также необходимость единства стиля освещения для того, чтобы можно было эти куски соединять между собой в монтаже.

Эти подклеенные куски внимательно просматриваются режиссером на экране (иногда не один, а несколько раз подряд), при чем он сейчас же указывает на те куски, варианты и дубли, которые по его мнению никак не годятся и в картину не войдут. Следует помнить, что работа по монтажу картины все время ведется по методу исключения всего лишнего и негодного. Выкинув часть кусков, заведомо негодных (брак, дубли, варианты), режиссер еще раз просматривает материал, для того чтобы еще разгрузить его, оставляя только то, что по его мнению может войти в монтаж данной сцены и наиболее ярко передаст зрителю содержание соответствующих кадров сценария.

При отборе кадров для монтажа той или иной сцены режиссер должен обращать самое серьезное внимание на то, чтобы:

- 1) каждый кадр был удобопонимаемым и достаточно выразительным, т. к. только тогда зритель легко расшифрует его, поймет и сможет правильно реагировать на него. В связи с этим встают вопросы и чисто технического порядка, т.-е. чтобы кадр был хорошо освещен и снят оператором и чтобы негатив был нормального качества;

- 2) отдельные кадры данной сцены могли монтироваться, т.-е. чтобы они имели между собой следующие общие элементы:

- а) одинаковые зрительную и световую композиционные схемы;

б) одинаковое техническое качество негатива;

в) правильную передачу места действия так, чтобы при переходе от одного кадра к другому зритель легко разбирался, где и что происходит;

г) одинаковый внутрикадровый ритм и темп действия, т. к. только при соблюдении этого единства зритель не заметит перехода с одного кадра и плана на другой;

д) при переходе с плана на план (при перемене масштаба съемки), движения главных действующих лиц, за которыми следит зритель, должны быть совершенно одинаковыми. Кроме того, желательно иметь более плавные переходы с одного плана (напр., с общего) на другой (напр., на крупный) через несколько других (напр., через несколько средних планов).

Кроме основных — „игровых“ — кадров, нужно еще для монтажа отобрать и оставить некоторое количество и так называемых нейтральных перебивок, просто красивых и оригинальных кадров, съемок различных деталей и т. п.

Черновой монтаж фильма и чистка его. Все отобранные для монтажа куски не подрезываются и не перерезываются отдельными вставками, а просто последовательно подклеиваются друг к другу в порядке сценарной схемы, почему такая предварительная сборка фильма и называется последова-

тельным или тематическим монтажем. Просматривая склеенную таким образом фильм, режиссер снова „расчищает“ материал от лишнего баласта и окончательно изучает его с тем, чтобы приступить уже к настоящему монтажу кинокартины.

Сборка кинокартины состоит в том, что режиссер или монтажер из отдельных кусков (кадров), которые являются как бы монтажными словами, символами, составляет отдельные монтажные фразы (отдельные сцены, эпизоды), которые в дальнейшем соединяются уже в цельное произведение киноискусства — фильм.

Естественно, что монтаж кинокартины не дает сразу законченного произведения, и поэтому первая сборка монтажных фраз и соединение их между собой и носит название предварительного или чернового монтажа. Во время его режиссер обращает большое внимание на правильную монтажную сборку и разработку отдельных сцен, а не всей вещи. Дальше эти отдельные эпизоды он собирает в части картины, при чем далеко не всегда и не все режиссеры монтируют свои картины в последовательности развертывания сюжета, т. е. сначала 1-ю часть, затем 2-ю, 3-ю и т. д., хотя именно такой порядок постройки фильма наиболее желателен. Наиболее правильный и целесообразный путь работы режиссера над монтажом заключается в том,

чтобы он собирал фильму уже в процессе съемок. Как только получен из лаборатории позитивный материал какой-нибудь отдельной сцены или эпизода, режиссер обязан просмотреть его на экране, изучить его, отобрать все наиболее ценное и сейчас же приступить хотя бы к черновому монтажу данной сцены. При таком порядке работы режиссер всегда имеет возможность своевременно выяснить, какие куски у него „не монтируются“, чего ему не хватает для правильного монтажа и т. д., и немедленно доснять все необходимое. Если же приступать к черновому монтажу лишь после окончания всех съемок картины, то зачастую необходимые „досъемки“, „пересъемки“ и т. п., которые неизбежно „выплывают“ при монтаже картины, обычно влетают нашим кинофабрикам в крупную „копеечку“.

Черновой монтаж еще не выявляет качества будущей кинокартины в целом, а лишь до известной степени показывает ее потенциальные возможности и вскрывает внутреннюю силу отдельных эпизодов (монтажных фраз). Обычно в черновом монтаже фильма имеет в $1\frac{1}{2}$ —2 раза больше материала, чем она должна иметь в окончательном виде. И вот режиссер снова берется за ножницы и начинает резать фильму, выбрасывая из нее все ненужное и менее ценное, подчищая отдельные кадры и отшлифовывая каждую монтажную фразу и монтажные периоды. „Чистка“ отдельных монтажных кадров (т. е. отдельных съемок) заключается в том, что режиссер снова

оценивает необходимость и целесообразность каждого данного куска со всех точек зрения, при чем к каждому куску режиссер подходит с определенной установкой: „А нельзя ли его выбросить совсем, или же сократить его длину?“

Сокращение монтажных кусков (так называемая „подрезка“ кадров) заключается в том, чтобы не оставлять в картине ни одного лишнего, с точки зрения художественной необходимости, кадрика („клетки“). Очень часто даже в законченной монтажем картине путем вырезывания „пустых“ и лишних кадриков (хотя бы всего в несколько клеток) можно получить существенную экономию в метраже. Однако, здесь необходимо предупредить слишком ретивых „охотников за кадрами“, чтобы они не проявляли чрезмерного усердия, т. к. неумеренной подрезкой можно разрушить всю внутреннюю связь между отдельными монтажными кадрами и превратить стройную систему построения фильма в хаос отдельных склеенных кусков картины.

„Лучше оставить два лишние кадра, чем вырезать хотя бы один нужный кадр“ — вот то правило, которым должен руководствоваться монтажер при сборке фильма.

Техника монтажа. При „подчистке“ чернового монтажа кинокартины нельзя ограничиваться только чисто механическим измерением длины куска, но обязательно нужно учитывать емкость внимания зрителя в данном месте картины и к данному мон-

тажному кадру—в частности (другими словами: длина куска должна соответствовать тому времени показа его на экране, которое потребно для того, чтобы он „дошел“ до зрителя, т.-е. чтобы последний успел увидеть в нем то, что хочет ему показать в данном кадре режиссер кинокартины).

Второй крайне важный момент, с которым все время приходится считаться режиссеру во время монтажа своего произведения,—это связь соседних кадров между собой по линии движений действующих лиц. В особенности приходится обращать на это самое сугубое внимание при переходе с плана на план (т.-е. при перемене масштаба изображения действующих лиц). Не говоря уже о том, что резкие изменения масштаба действующих лиц (например, сразу за каким-нибудь общим планом давать крупный план его или наоборот), за редким исключением, совсем нежелательны, т. к. зрителю сразу трудно разобраться в новом кадре и увязать его с предыдущим, при чем он испытывает впечатление „прыжка“ картины от него или на него (во избежание этого, обычно применяется плавный переход с плана на план, т.-е., например, с общего плана на крупный через 1—2 средних, например, через 2-й и 1-й план), здесь режиссеру приходится следить за тем, чтобы движения главных лиц при перемене планов сливались в одно непрерывное естественное движение. Поясним это примером. Пусть

у нас на предыдущем монтажном кадре актер поднял правую руку вверх с тем, чтобы потом сейчас же опустить ее вниз. Последней клеткой этого куска мы сделаем, например, ту, в которой актер поднял руку до уровня плеча, остальные кадры мы срезаем. Теперь на другом монтажном куске, на котором проделывающий тот же жест актер заснят в другом масштабе, мы отыскиваем ту клетку, в которой актер успел поднять руку чуть выше уровня плеча, отрезаем все предыдущие кадры (ибо они у нас уже есть на первом монтажном куске) и подклеиваем последующие кадры к первому куску. При показе обоих кусков на экране, зритель, следящий за движениями актера, будет видеть правильное и непрерывное движение его руки вверх и благодаря этому не почувствует „толчка“ от перемены масштаба съемки, т.-е. „скачка“ от перемены планов. Если при переходе с плана на план не только разрешается, но даже является желательной (конечно, при выдержанности одного и того же экранного темпа движений актеров) перерезка незаконченных движений, то при окончании какой-нибудь отдельной сцены или эпизода нужно строго следить за тем, чтобы главные актеры, за которыми следит зритель, успели закончить свои движения, т.-е. чтобы на последней клетке последнего монтажного куска „герой“ не остался с поднятой рукой или ногой, но чтобы он всегда закончил начатое раньше движение или жест, т. к. только в этом случае

зритель почувствует логическую „точку“ монтажа. В тех же случаях, когда неряшливый монтажер оставляет незаконченные движения актеров, получается так называемое „монтажное заикание“, которое произвольно раздражает глаз зрителя и нервирует его, что, конечно, мешает правильному восприятию им кинокартины.

Из остальных главных законов техники монтажа здесь следует остановить внимание читателя на основном правиле кадросцепления. Монтажные кадры должны соединяться в определенном логическом порядке, т. к. только тогда зритель поймет каждый кадр и воспримет его. Это значит, что нахождение каждого монтажного куска в соседстве с другими должно быть строго оправдано и понятно зрителю. Нельзя увлекаться, как наши некоторые „сверхлевые“ художники кино, монтажем ради монтажа, который обычно выливается в „монтажное дребезжание“ мелко нарезанной окрошки из отдельных кадров! Ничего, кроме раздражения и чувства одури подобный „сверхмонтаж“ у рядового зрителя вызвать не может. Из этого, конечно не следует, что короткий монтаж совсем не должен допускаться в фильме. Ясно, что в тех случаях, когда нужно показать какие-нибудь мгновенные психические процессы, там он, конечно, необходим, но в малых дозах и его присутствие должно быть логически оправдано.

Помните, что монтаж — это логика фильма! При переходах от одного монтажного эпизода к другому обычно дают так называемые „переходы“ или „концовки“, которыми могут быть всякие кадры



Рис. 126. Монтажная негатива на Ленинградской кинофабрике Совкино.

„с затемнением“ и „из затемнения“, „из“ или „в диафрагму“ и т. п. Иногда здесь бывают нелишними так называемые „вставные“ или „нейтральные“ кадры („перебивка“). В крайнем случае, если ничего нет подходящего, связующими звеном между отдельными монтажными сценами могут служить

надписи, при чем они наименее желательны, т. к. обычно такие надписи перебивают динамику развития сюжета фильма.

При сборке (т.-е. при монтаже) кинокартины не забывайте об этих монтажных знаках препинания, которые нужны фильму так же, как обычные знаки препинания любому литературному произведению. Без них не будет четкости и ясности мысли, а какая-то мазня! Некоторые сценаристы и режиссеры с успехом вводят перед началом картины, а иногда и перед началом каждой части, „зрительную интродукцию“ из нейтральных (неигровых) кадров, задача которых — ввести зрителя в то настроение, которое наиболее содействовало бы восприятию дальнейших кадров. Обычно для этой „зрительной интродукции“ выбираются особо красивые и технически удачные кадры „настроенческого“ порядка (светлые, радостные пейзажи или, наоборот — грозные громады гор, мчащиеся облака, грозные тучи, тихие речные заросли и т. п.).

О надписях. Говоря о чисто технических приемах монтажа кинокартины, нельзя не сказать нескольких слов о том, куда и как надо вставлять надписи, т. к. они часто являются для начинающего монтажера неприятным „камнем преткновения“. Прежде всего — об общем количестве надписей. Оставляя в стороне вопрос о том, нужны ли вообще надписи в кинокартине (по нашему мнению — они нужны), мы должны считаться с тем, что в современных

фильмах надписи составляют от 15 до 20—25% общего метража. Обычно полнометражная картина имеет около 120 надписей (реже около 100 и чаще — больше, доходя иногда до 200—220 надписей), со средним метражем от 300—400 м.

Длина монтажного куска надписи зависит от размера и характера шрифта (от его удобочитаемости) и от содержания (т. к. нужно дать зрителю время разобраться в нем и понять смысл надписи). При нормальном размере шрифта (обычно 1 строка состоит из 2—3 слов, с общим количеством знаков не более 18) считается правилом на каждую строчку надписи давать один метр длины ее монтажного куска. В тех же случаях, когда надпись содержит в себе лишь одно короткое и понятное слово (напр., „кто?“, „я“, „где“ и т. п.), то ее длина может быть значительно уменьшена (до $\frac{1}{2}$ — $\frac{1}{3}$ м).

Надписи по своему смыслу необходимы, как средство для ориентировки зрителя во времени, месте, причине, качестве, степени и цели драматического действия.

Надписи не должны заранее раскрывать содержание последующих кадров, но только давать зрителю соответствующую „установку“ на них, расширять и углублять то, что он увидит непосредственно в кадре.

„Надписи есть средство экономного ведения драматического действия, способ наиболее легкой и крат-

кой мотивировки действия в целом и поступков отдельных действующих лиц...

... Надпись есть монтажный прием: достижение строгой и стройной композиции картины при помощи надписей, уничтожение и сглаживание сценарных скачков, актерских дыр, монтажных провалов или проскоков в картине и т. п. В картине кадры и надписи равноценны. При монтаже важно соотношение кадров и надписей. Монтажные переходы и соединение кадров и надписей должны быть мягкими, незаметными. Монтаж правилен лишь тогда, когда кадры и надписи меняются незаметно, без скачков, без всякого напряжения. Надписи выполняют временную и пространственную функции монтажа. Надпись создает иллюзию непрерывности монтажного времени и пространства. Монтажное время в картине создается такими простыми надписями: „Через час“, „В тот же вечер“, „Год спустя“, „Прошло три года“ и т. д. Монтажное пространство в картине создается также простыми надписями, например: „На следующее утро они уехали в Нью-Йорк“, „Иван вернулся домой“, „Он уехал в город“ и т. п.“ (Ип. Соколов. „Титры“).

При монтаже надписей не следует забывать и того обстоятельства, что, сама по себе неподвижная и спокойная (обычно светло-голубые буквы на ровном черном фоне), надпись дает глазу зрителя известный

покой от мелькания различных по световой композиции кадров и таким образом дает ему как бы некоторую зрительную передышку. Однако, эта статичность надписи является и некоторым торможением действия (если, конечно, по своему смысловому содержанию эта надпись не сильно эмоциональна или динамична). Это дало повод некоторым нашим теоретикам монтажа заявить следующее положение: „Титры, подобно любому монтажному кадру, должны быть подчинены общим законам монтажа. Монтажные кадры — титры, по композиции своего кадра являясь некоторым отдыхом для глаза, должны идти в убывающем к концу фильма метраже, ибо чем скорее финал фильма, тем более не надо опасаться усталости зрителя, тем титры короче. Лучше, если в последней части фильма вообще нет титров. То же в отношении ударных мест, где титры своим успокаивающим глаз значением нарушили бы напряженность и ударность сцен“ (С. А. Тимошенко. „Искусство кино и монтаж фильма“, стр. 72).

Практика лучших иностранных фильмов подтверждает это положение с тем, однако, что минимум надписей обычно бывает в предпоследней части.

В „Парижанке“ Чаплина 1-я часть имеет 30 надписей; 2-я часть — 31 надпись; 3-я часть — 31 надпись; 4-я часть — 30; 5-я часть — 37; 6-я часть — 24; 7-я часть — всего 6 надписей и 8-я часть — 10 надпи-

сей. То же мы наблюдаем и в „Трусе“. У него количество надписей по частям распределяются в следующем порядке: в 1-й—34; во 2-й—30; в 3-й—29; в 4-й—32; в 5-й—30; в 6-й части—всего 22 надписи и в 7-й—29 надписей.

Это уменьшение надписей к концу фильма нужно объяснить также и тем, что к этому времени зритель уже привык к героям картины, больше втянут в само действие и поэтому требуется все меньше и меньше надписей, направляющих его внимание и разъясняющих ему те или иные положения.

Куда и как нужно вставлять разговорные надписи. Обычно основную группу надписей составляют так называемые разговорные титры, вставка которых в игровые кадры часто представляет известную трудность. Здесь мы можем иметь следующие два основных положения:

1) когда надпись врезывается в один и тот же кадр (чаще всего в крупный план того или иного действующего лица), разбивая его на два монтажные куски;

2) когда надпись соединяет два различных монтажные кадры.

В первом положении—недостаточно монтажный кусок говорящего актера просто разрезать пополам и в середину вклеить надпись. Лучше всего здесь идти по пути американских режиссеров, которые всегда увязывают надпись с мимикой и жестами

актеров, что, к сожалению, еще не вполне научились делать наши европейские режиссеры, которые иногда „врезают“ энергичные разговорные надписи в кадры со спокойным лицом актера, у которого рот плотно закрыт. Поэтому для правильного врезывания надписи в один монтажный кусок (чаще всего в крупный план говорящего актера) следует в нем найти то место, где актер только начинает произносить нужное слово (2—3 клетки, на которых он начинает открывать рот). Здесь кусок перерезывается и в этом месте вклеивается надпись. Но после нее нельзя подклеивать целиком оставшийся кусок монтажного кадра, т. к. этим мы нарушили бы временное единство монтажа и как бы заставили актера дважды произнести одно и то же слово (один раз в надписи и другой раз в игровом кадре). Поэтому из второго куска вырезаются и выбрасываются все „разговорные“ кадры, на которых актер произносит слова надписи, и остаются только последние 2 клетки закрывания рта и последующие кадры игры актера. Этот кусок и подклеивается после надписи.

Таким образом мы здесь будем иметь следующий порядок.

Первый кусок: актер начинает говорить (начинает открывать рот);

второй кусок: надпись (то, что он говорит);

третий кусок: актер кончает говорить (закрывает рот) и продолжает свою мимическую игру.

Ясно, что в тех случаях, когда мимика лица актера в кадре достаточно ярко передает смысл произносимого им слова, то здесь надпись бывает излишней.

Вторая разновидность вклейки разговорной надписи, которая, кстати сказать, в практике встречается чаще всего, заключается в том, что надпись здесь соединяет два разные монтажные куска.

Обычно разговорная надпись вклеивается при переходе с более крупного плана на более мелкий, но иногда применяется и обратный порядок. Самое важное в данном случае—не размер плана (масштаб), а выразительность игры в кадре того актера, который произносит слова, выделенные в надпись, т. к. только в этом случае зритель сразу поймет, кто говорит. Именно из этих соображений выделения говорящего лица и применяется показ сначала крупного плана данного актера, и затем уже, после надписи, более мелких. Таким образом в тех случаях, когда мы хотим акцентировать на игре актера, мы будем иметь следующую последовательность монтажных кадров.

1. Крупно лицо говорящего актера.
2. Надпись.
3. Мельче (1-й план)—тот же актер кончает свою речь.

Иногда для усиления впечатления, в особенности при резких диалогах,

применяется другой прием, когда надпись вставляется после крупного плана говорящего актера, а после нее дается крупный план (или несколько крупных планов) не говорящего актера, а его собеседников (при том условии, что зритель уже знает их по предыдущим кадрам), для того, чтобы подчеркнуть их реагирование на слова, произнесенные основным героем. Например:

1. Крупно—лицо говорящего актера.
2. Надпись: „Я знаю вас — вы бандиты“.
3. Крупный план испуганного собеседника.
4. Крупный план вскрикнувшего другого собеседника.

5. Зло усмехающееся лицо третьего собеседника.

В данном примере можно дать еще заключительный—шестой кадр, показывающий сосредоточенное лицо говорившего актера (1 кадр), наблюдающего за реагированием собеседников на брошенные им слова.

Если нужно подчеркнуть смысл надписи игрой актера, то здесь применяется переход с более мелкого плана на крупный, при чем эти кадры пересекаются надписью.

Пример: 1. Актер, снятый вторым планом, играя револьвером, говорит.

2. Надпись: „Ну, тогда“...

3. Тот же актер, снятый крупно, кончает говорить, и жесткое и злое выражение его лица

разъясняет зрителю содержание и смысл его слов (реальная угроза).

Этот прием врезки надписи требует большой выразительности и четкости игры актера и умело средактированного текста надписи.

Наконец, для показа результата воздействия произнесенной фразы на окружающих иногда применяется переход с крупного плана говорящего актера через надпись на более мелкий план, где актер изображен с окружающими людьми, реагирующими на его слова. Здесь мы будем иметь, примерно, такую монтажную схему:

1. Герой, снятый первым планом говорит.

2. Надпись: „За ваше здоровье“.

3. Средний план. Герой кончил говорить, окружающие тянутся к нему чокаться с бокалами.

4. Общий план пирушки.

Иногда для представления зрителю того или иного героя картины употребляется переход с мелкого плана на более крупный с акцентировкой на говорящем действующем лице.

Например: 1. Общий план отступающей толпы. Вдруг из нее вырвался вперед главный актер и, потрясая кулаками, что-то кричит.

2. Надпись: „Сапожник Ганс (артист такой-то)“.

3. Средний или крупный план кричащего главного актера.

При использовании этого монтажного приема необходимо обращать серьезное внимание на то,

чтобы актер и на общем плане и на более крупном делал какие-то особо характерные жесты, которые, с одной стороны, обращали бы на него внимание зрителя и выделяли из остальной массы на общем плане, а с другой стороны, облегчали бы зрителю понимание того, что он на крупном плане видит сейчас как раз того человека, которого он только что заметил на общем плане.

Разговорная надпись может в значительной степени подготовить эффектное появление („первый выход“) главного действующего лица. Вспомните длительные ложные крики толпы: „Розита!“... „Розита!“... Розита после них не показывается долгое время (в картине „Розита“, с Мери Пикфорд в главной роли), и только после того, как нетерпение зрителя взвинчено до последних пределов, после надписи „Розита“ зрителям впервые показывают эту героиню.

Во всех случаях разговорная надпись должна быть так вмонтирована в картину, чтобы зритель отчетливо разбирался, кто именно из действующих лиц произносит ту или иную фразу.

О вклейке остальных, неразговорных надписей мы более подробно говорить не будем, т. к. выше мы уже дали основные замечания о том, где и как их можно и нужно вставлять.

Напомним лишь основные положения:

1. Надпись от автора обычно вмонтировывается при переходе от одного законченного монтажного

эпизода к другому и является связующим звеном. Значительно хуже, когда ее приходится вклеивать в середине эпизода. Здесь ее нужно помещать между отдельными монтажными кусками (обычно — при переходе с одного плана на другой).

2. Надпись и происходящее действие должны быть слиты воедино так, чтобы зритель не замечал надписи, а воспринимал ее, как единое с кадром действие.

Основные монтажные приемы. Расположение отдельных монтажных кусков может быть подчинено крайне большому количеству различных приемов, о которых более подробно мы будем говорить ниже. Сейчас же мы хотим остановить внимание читателя на тех общих законах монтажного построения фильма, которых ни на минуту не должен забывать режиссер, работая над сборкой своей картины. Эти общие замечания относительно расположения отдельных монтажных кадров превосходно сформулированы немецким искусствоведам Бела Баллашем, которому мы и уступаем место.

„Техника перебивки делает необходимым, чтобы в фильме развивалось несколько параллельно идущих действий, линии которых переходят из одного в другое. В такой хорошо контрапунктированной фильме не должно быть ни одной перебивки, которая была бы только перебивкой. Ибо каждый монтажный кадр, хотя бы даже главная сцена в собственной фабульной линии, является перебивкой для другой. Поэтому

монтажные кадры фильма часто располагаются в флангу и режиссер подчеркивает те из них, которые имеют решающее значение для дальнейшего развития. Каждый монтажный кадр при этом должен давать направление нашему чувству, ориентировать наше любопытство. Мы должны наперед знать, где и чего нам ожидать: в этом и заключается приковывание внимания.

Благодаря расположению кадров, которое часто дается единственным жестом, одним немим взглядом, в хорошей фильме конфликт последнего акта уже обозначается в первом, и первая сцена уже ставит вопрос, на который ответит последняя.

Именно на линию этого с самого начала задетого любопытства должны быть нанизаны монтажные кадры. Внимание зрителя имеет для фильма такое же значение, как и предчувствие и ожидание, возбуждаемые расположением монтажных кусков. Постепенное приближение судьбы, надвигающейся от кадра к кадру, и, наконец, конфликт — создают душную, стесненную атмосферу, гораздо более устрашающую, чем самая большая внезапная катастрофа. Неожиданная, непредчувствованная опасность никогда не действует так, как повторяющаяся, поэтому всегда ожидаемая и всегда наступающая. Только такая опасность ста-

новится для зрителя преследующим, неотвратимым, полным непонятности фатумом.

Мы должны ожидать сцену, быть подготовленными к ее восприятию, чтобы правильно увидеть ее и охватить, даже если бы она мелькнула на короткий миг“.

Самые приемы последовательности и чередования монтажных кадров различными теоретиками монтажного искусства классифицируются по-разному.

Одни из них (напр., С. Д. Васильев) считает, что основных приемов в монтаже только три:

1. Прием временного монтажа, т.е. такого, в котором действие разворачивается последовательным рядом событий, соответственно их действительной последовательности во времени.

2. Прием параллельного монтажа, в котором зрителю, с легкой руки Гриффита, одновременно показывают два одновременно происходящие в разных местах события (напр., приготовление к казни и мчащуюся на помощь кавалькаду освободителей), при чем, если куски действия, происходящего в одном месте (напр., у места казни), чередовать в определенном порядке с кусками действия, происходящего в другом месте (у мчащейся группы), то зритель воспримет оба эти действия, как происходящие в разных местах, но в одно и то же время.

3. Прием ассоциативного монтажа, когда, для произведения на зрителя наиболее сильного впечатления, рядом соединяются кадры, которые или по аналогии, или по контрасту должны ассоциироваться вместе.

Другие теоретики монтажа насчитывают значительно большее количество основных приемов сборки отдельных кадров фильма.

Так, например, С. А. Тимошенко насчитывает 15 наиболее типичных монтажных приемов:

1. Прием перемены места.
2. Прием перемены точки съемки.
3. Прием перемены плана.
4. Прием выделения детали.
5. Прием аналитического монтажа.
6. Прием обратного времени.
7. Прием будущего времени.
8. Прием параллельного действия.
9. Прием контраста.
10. Прием ассоциации.
11. Прием концентрации.
12. Прием расширения.
13. Прием монодраматического (содейственного) монтажа.
14. Прием рефрена.
15. Прием внутрикадрового монтажа.

Мы не будем здесь подробно говорить о каждом из этих мелких подразделений различных монтажных приемов, а скажем несколько слов лишь об основных

группах. Мы считаем целесообразным выделить лишь следующие приемы монтажа.

Прием многообразия. Он состоит в том, что для овладения вниманием зрителя монтажер помещает кадры так, что если действие происходит в одном месте, то он показывает его все с новых и новых съемочных точек (прием перемены точки съемки), при чем здесь нужно располагать кадры так, чтобы по первым же показанным зрителю кускам он должен был сразу понять, что именно ему показывают, а уже затем можно давать кадры того же места или предмета, снятые в необычайных ракурсах и с других, менее обычных точек.

Для той же цели служит и перемена плана, т.е. показ того же действия, но в более крупном или в более мелком масштабах. Укрупнение масштаба показываемого лица является зрительной акцентировкой на его значительности. При переходе с общего плана на крупный мы убираем от зрителя все лишнее и концентрируем его внимание только на показываемом ему крупным планом лице того или иного действующего героя или какой-нибудь детали, благодаря чему они приобретают наибольшую впечатляющую на зрителя силу (прием концентрации и выделения детали). Наоборот, переходом от крупного плана на более общие и мелкие мы как бы освобождаем зрителя от чрезмерного напряженного внимания (прием расширения). Таким образом мы

видим, что прием многообразия целиком поглощает пять монтажных приемов (2, 3, 4, 11 и 12) по классификации С. Тимошенко.

Прием аналитического монтажа состоит в том, что путем показа целого ряда монтажных кадров с отдельными деталями какой-нибудь сцены, у зрителя вызывается впечатление о показанной ему целой сцене. Например: путем показа крупных планов кулаков, лиц, по которым бьют, падающих стульев, разбитых бутылок, топчущих ног, разбитых носов и т. д., мы легко можем вызвать у зрителя впечатление о большой драке и т. п.

Этим импрессионистским приемом монтажа особенно увлекаются наши киноки (Дзига Вертов), которые добились в этом направлении исключительных успехов.

Блестящим примером доведения этого приема до крайних пределов может служить следующая монтажная схема сцены подъема флага в пионерском лагере из работы Д. Вертова „Киноглаз“.

Кадр	1. Голова вожакого	Длина 11	клеток.
"	2. Пионерка у мачты	" 14	"
"	3. Мачта и флаг	" 31	"
"	4. Голова вожакого	" 7	"
"	5. Надпись: „Флаг поднять!“	" 24	"
"	6. Голова вожакого	" 9	"
"	7. Пионерка у мачты	" 28	"
"	8. Мачта и флаг	" 24	"
"	9. Трубаچی	" 16	"

Кадр 10.	Голова водителя	Длина 14	клеток
" 11.	Мачта и флаг	" 10	"
" 12.	Пионерка у мачты	" 10	"
" 13.	Лицо пионера, смотрящего на флаг	" 10	"
" 14.	Мачта и флаг	" 10	"
" 15.	Второе лицо	" 10	"
" 16.	Пионерка у мачты	" 10	"
" 17.	Мачта и флаг	" 10	"
" 18.	Третье лицо	" 10	"
" 19.	Пионерка у мачты	" 8	"
" 20.	Четвертое лицо	" 15	"
" 21.	Мачта и флаг	" 26	"
" 22.	Четвертое лицо	" 15	"
" 23.	Пионерка у мачты	" 20	"
" 24.	Трубачи	" 14	"
и т. д.			

Примечание. В виду незначительности отдельных монтажных кусков, их длина определялась не в метрах, а в количестве отдельных клеток („кадрик“).

Во всей сцене поднятия флага имеется 52 отдельные монтажные куски, при чем все они в общей сложности давали ничтожный метраж—всего в $17\frac{1}{2}$ м. (т.-е. в среднем длина каждого монтажного куска была только в 0,3 м). Ясно, что монтаж из мелких кусочков требует большого искусства и чисто ювелирного мастерства.

Мы считаем необходимым обратить внимание читателя на умелое изменение длины кусков в приведенной сцене поднятия флага.

Акцентируя на самом главном, т.-е. на мачте с флагом, Вертов между короткими кусками (от

7 до 14 клеток), показывающими самих пионеров, сразу дает сравнительно длинный кусок первого показа мачты и флага (3-й кадр — в 31 клетку), затем он выделяет длительным показом (28 клеток) пионерку у мачты (кадр 7-й), потом снова дает большой кусок (8-й кадр — 24 клетки) мачты и флага и только в дальнейшем монтаже, когда зритель понял, что главным в этой сцене является мачта и флаг, он значительно уменьшает длину последующих кусков показывающих ту же мачту с флагом, доводя ее всего до 10 клеток (кадры 10, 14 и 17). И только перед самым подъемом флага он снова обращает особое внимание зрителя как на самый флаг (21-й кадр длиной в 26 клеток), так и на ту пионерку возле мачты (23-й кадр, длиной в 20 клеток), которая будет его поднимать.

Мы надеемся, что этот разбор вертовского монтажа сцены поднятия флага достаточно ярко вскрывает самую сущность метода монтажного построения того или иного куска.

В заключение необходимо указать на два основных недостатка (которые при умелом их использовании могут с успехом превратиться в определенные достижения) аналитического монтажа:

1) время показа той или иной сцены, собранной приемом аналитического монтажа, всегда бывает больше, чем при показе той же сцены, снятой более общим планом. Однако, благодаря стремительному темпу монтажа, зритель не замечает этого „растя-

жения времени“ и считает все происходящее почти мгновенным;

2) мелкие куски отдельных сцен и быстрое чередование их вызывает у зрителей сильное напряжение зрения, результатом чего является утомление, и при злоупотреблении этим приемом — определенная раздраженность. Поэтому к мелкому и быстрому монтажу нужно прибегать лишь в крайних случаях и пользоваться им весьма осторожно, как с особо „сильнодействующим средством“, нужным только там, где требуется дать „бешеную динамику“ или показать какие-нибудь мгновенные психологические процессы (напр., полет мысли, поток воспоминаний и т. п.). Вредный для глаза чересчур быстрый монтаж, к счастью, сейчас уже применяется только там, где это вызвано необходимостью, тогда как еще недавно невинные зрители страдали перед экранами, будучи принесены в жертву чрезмерным любителям „динамического монтажа“.

Кстати еще одно замечание о коротком монтаже: в западных и американских картинах он сейчас почти не применяется из-за того, что он рассеивает внимание зрителя и отвлекает его от основного, т. е. от тех живых людей (героев картины), сочувствовать переживаниям которых он должен. Даже представители крайней левой французской школы и те стали применять короткий монтаж в более умеренных и приемлемых размерах.

Приемы временного монтажа в своей основе имеют расположение тех или иных монтируемых кусков по их временному признаку. Наиболее характерными здесь будут следующие три возможные комбинации:

- а) монтаж последовательно временной;
- б) монтаж параллельных действий;
- в) монтаж обратного или будущего времени.

Первый из них—монтаж последовательно временной является наиболее старым и первобытным приемом сборки фильма. Он заключается в том, что куски действия подклеиваются друг к другу в простой хронологической последовательности. Например:

- 1 кадр. Герой встал.
- 2 кадр. Герой выходит из комнаты.
- 3 кадр. Он садится в экипаж.
- 4 кадр. Он едет по улицам города.
- 5 кадр. Он приехал.
- 6 кадр. Входит в дом.
- 7 кадр. Его поведение в этом доме и т. д.

Таким образом этот тип монтажа соответствует простой повествовательной форме рассказа в литературе, почему его иногда и называют повествовательным. С появлением настоящего искусства монтажа благодаря работам режиссера Давида Гриффита был открыт прием параллельного монтажа, который позволяет одновременно показывать зрителю два параллельные действия, развивающиеся одно-

временно в разных местах. В виду того, что этот прием является и в настоящее время весьма применительным и играющим в монтажной технике крупную роль, на нем мы позволим себе остановиться более подробно. Самая сущность этого приема состоит в том, что монтажные кадры одного действия попеременно чередуются с кадрами другого. Показ такой комбинации кадров на экране вызывает у зрителя впечатление одновременного развития параллельных действий.

Вспомните превосходные работы Гриффита „Не-терпимость“, „Две сиротки“ или „Водопад жизни“, где последние части построены почти целиком приемом параллельного монтажа. Подобные же образцы вы найдете и в других картинах, напр. „Нищая из Стамбула“, „Маркитантка Сигарет“ и др. Для примера приводим здесь отрывок из картины „Лесной пожар“, смонтированный этим приемом.

- Кадр 1. Первый план. Связанная девушка лежит на рельсах, делает тщетные попытки освободиться.
- „ 2. Общий план. По полю мчатся ковбои, которые должны спасти девушку.
- „ 3. Первый план. Девушка на рельсах с ужасом смотрит в даль.
- „ 4. Общий план. Железнодорожное полотно, вдали показался поезд, который несется вперед.
- „ 5. Первый план. Девушка на рельсах с ужасом наблюдает за приближающимся поездом.
- „ 6. Общий план. Железнодорожное полотно. Поезд на полном ходу уже ближе.

- Кадр 7. Общий план. Ковбой мчатся по полю, приближаются к железнодорожному полотну, на котором лежит связанная девушка.
- „ 8. Первый план (5). Девушка на рельсах с широко раскрытыми от ужаса глазами.
- „ 9. Общий план (6). Железнодорожные рельсы, по которым уже близко мчится поезд и т. д.

При монтаже параллельных действий нужно иметь в виду, что нельзя просто разрезать кадр движения одного действия и вставить в него кадр из другого действия. Необходимо учитывать то обстоятельство, что показ вставного кадра из другого действия отнимает какую-то частицу времени и что поэтому из следующего куска первого действия вначале обязательно нужно срезать несколько кадров, так как только тогда зритель увидит нормально развивающееся действие.

Поясним это примером. Если ковбой во 2-м монтажном кадре в конце куска успели доехать до половины расстояния от границы кадра до железнодорожного полотна, то в первых клетках 7-го монтажного кадра они должны продолжать свое движение не с этой половины расстояния, а откуда-то с значительно более близкого расстояния к железнодорожному полотну, для чего начало второго куска ковбоев придется значительно подрезать. То же самое относится и к приближающемуся поезду в 4-м, 6-м и 9-м монтажных кусках. Нельзя просто заснять приближающийся поезд и весь кусок разрезать на три части, которые и вклеить в соответ-

ствующие места картины. Разрезав весь кусок приближения поезда на три части, нужно еще во второй части и в третьей от начала отрезать и выбросить по нескольку кадров, так как только в этом случае динамика не будет прервана и зритель увидит действительно мчащийся на героиню поезд. Другими словами: начало каждого последующего кадра одного и того же действия должно быть значительно позже того момента, на котором оно закончилось в предыдущем монтажном куске.

Размер выкидки в начале последующего кадра зависит от длины, содержания и характера вставленных кадров другого параллельного действия, а также от манеры режиссера. При параллельном действии крайне важно также умело переносить акцентировку с одного действия на другое (в приведенном выше примере — то акцентировать обилием монтажных кусков на девушке и мчащемся на нее поезде, то уже почти в последний момент, когда зритель ожидает катастрофы, — на ковбоях, которые мчатся, соскакивают с лошадей и т. д.). Это позволяет взвинчивать зрителя до последних пределов и подготавливать его к наиболее сильному эмоциональному восприятию финала картины.

Необходимо отметить, что монтаж параллельных действий обычно применяется при показе всяких погонь, преследований, мчащихся на выручку друзей и т. п., в последних частях картины. Некоторыми

частными случаями приема параллельного действия можно считать и последние два приема: прошлого и будущего времени.

Прием обратного времени (прошлого) состоит в том, чтобы собрать отдельные монтажные куски в таком порядке, чтобы, будучи показаны зрителю на экране, они вызвали у него впечатление от действия в первых кадрах, как о происходящем в настоящий момент, а от действия, показанного в других кадрах, как о происходившем раньше (всевозможные сцены воспоминаний и т. п.). Здесь важно, если хотят обойтись без соответствующей надписи, показывать „прошлое“ так, чтобы зритель сразу узнал, что это—прошлое. Облегчить эту задачу может, с одной стороны, выразительность игры актера на предыдущих кадрах настоящего действия („задумчивость“), а с другой стороны—показ уже знакомых зрителю мест действия. Еще лучше, если здесь повторяются уже знакомые зрителю из предыдущего кадры или даже целые сцены.

В этих случаях, когда требуется дать впечатление мгновенных воспоминаний (например, обычные предсмертные взлеты мысли в прошлое), то здесь нужно давать только очень короткие куски хорошо известных зрителю кадров. В этих случаях короткий монтаж будет оправдан и принесет, безусловно, большую пользу. Здесь бояться слишком коротких кусков нельзя, и некоторые режиссеры доходят до монтажа по 2—3 клетки.

Прием будущего времени обычно применяется для показа мысли или ожидания чего-то возможного одним из героев фильма. Он состоит в том, что зрителю сначала показывается кадр очередного известного ему действия (чаще всего — задумавшегося героя фильма), а затем кадры, показывающие то, что мыслится герою, при чем эти „кадры будущего“ обязательно замыкаются теми же кадрами „настоящего“, которыми был начат этот монтажный период. Вспомните превосходное место из картины „Варьете“, когда Бос (Эмиль Яннингс), узнавший об измене жены (Лиа де-Путти), во время встречи с соперником — Артинелли (Варвик Вард), „представляет себе“, как он не поддержит любовника во время „воздушного полета“ и тот разобьется насмерть.

Частным случаем временного монтажа является и так называемый „прием монодраматического монтажа“, который заключается в том, что после кадров, показывающих того или иного героя картины, что-то видящего, слышащего или чувствующего, даются кадры, показывающие „с точки зрения героя“ то, что он видит, слышит или чувствует.

Для примера укажем хотя бы то место из „Варьете“, где Артинелли прислушивается к выходящей из своего номера в гостинице Лиа де-Путти.

Кадр 1. Средний план. Артинелли осторожно подошел к двери своего номера.

- Кадр 2. Крупно. Голова прислушивающегося Артинелли. Накатом аппарата голова увеличивается так, что в кадре остается только крупное ухо.
- „ 3. Наплывом. Крупно. Проходящие по коридору ножки Лиа де-Путти.
- „ 4. Крупно. Ножки подходят ближе.
- „ 5. Средний план. Артинелли отходит от двери своего номера и т. д.

Еще чаще применяется этот прием для показа того важного, что видит герой фильма. Следует, однако, предупредить от чрезмерного увлечения показа всего „глазами героя“, так как это снижает значение данного монтажного приема, который должен применяться только там, где нужно подчеркнуть особую значимость того, что видит герой картины, или выявить состояние героя (всякие вертящиеся кадры головокружений, падений и т. п.).

Ассоциативный монтаж преследует цель заставить зрителя при показе ему совершенно различных кадров ассоциировать их, т.-е. увязывать их вместе по их внутреннему содержанию, что в конечном счете позволяет достигать крайне сильного впечатления на зрителя.

Все помнят эйзенштейновских мраморных львов из „Броненосца Потемкина“, когда режиссер для усиления эффекта и показа нарастания возмущения населения Одессы перед обстрелом штаба показывает кадры мраморных львов: спящего, просыпающегося, встающего и рычащего. Этот пробуждаю-

щийся лев (эмблема мощи и гнева) настолько удачно ассоциируется с показом пробуждающегося революционного духа у жителей города, что эти кадры „доходят“ буквально до всех зрителей и всегда сопровождаются аплодисментами. В другой, более ранней работе Эйзенштейна, в картине „Стачка“, в последней части тоже попеременно показывается сцена расстрела рабочих войсками и кадры убивания быков на бойнях.

Ассоциативный монтаж позволяет наилучшим образом оформлять всевозможные сценарные метафоры.

Чаще всего ассоциативный монтаж встречается не в своем чистом виде, а в соединении с параллельным монтажом, почему этот прием и называется тогда параллельно-ассоциативным монтажом.

Здесь чередование отдельных кадровых кусков действий, различных по месту, а иногда и по времени, но связанных общей мыслью, идеей, целью или внешним признаком, вызывает у зрителей ассоциативное восприятие обоих, параллельно монтируемых событий, при чем их впечатляющая сила от этого значительно повышается.

Примером выдержанного параллельно-ассоциативного монтажа может служить неплохая картина „Судья острова Майя“.

Привожу из нее на память несколько примеров:

1. Общий план. Ночь. Буря. Под дождем героиня притаилась под деревом. Возле нее жмется ягненок.

2. Средний план. Героиня гладит промокшего ягненка. Диафрагма закрывается на ее руке, гладящей белую шерсть прижавшегося к ней ягненка.

3. Средний план. Из диафрагмы сначала видна женская рука, гладящая белую шерсть. Диафрагма открывается, и видна жена судьи в роскошном будуаре. Кругом роскошь, уют. Она гладит избалованную собачку.

4. Средний план (2). Героиня под дождем прикрывает своим платком ягненка.

Или в другом месте:

1. Невинную героиню арестовывают и выводят из дома.

2. Средний план. Тюремная карета. В нее вталкивают героиню и за ней запирают дверь. Диафрагма закрывается на руке полицейского, запирающего ручку дверцы тюремной кареты.

3. Средний план. Из диафрагмы сначала видна только рука, запирающая ручку экипажа. Диафрагма открывается, и видно, что это лакей закрывал дверцу ландо, в которое после бракосочетания сел довольный судья и его жена. Поехали.

4. Едущее ландо с новобрачными.

5. Едущая арестантская карета с героиней.

6. Крупно. Заплаканное лицо героини у решетчатого окошка тюремной кареты.

7. Крупно. Веселые лица судьи и его жены в ландо и т. д.

Последний приведенный нами пример показывает и так называемый монтажный прием контраста, который состоит в такой последовательности кадров, когда помещаемый рядом материал имеет какое-нибудь чисто внешнее сходство (чаще всего по происходящему в них действию, — напр., гладит белую шерсть или закрывает ручку дверцы и т. п.), но по своему внутреннему значению он совершенно различен (печальная героиня под дождем и довольная жена судьи в уютном будуаре; запирание тюремной кареты и дверцы ландо для прогулок и т. п.). Для достижения наиболее сильного эффекта и для облегчения зрителю понимания и увязки обоих кадров, при применении этого монтажного приема контраста нужно стремиться к тому, чтобы в смежных кадрах как масштаб съемки, так и общая линейная и световая композиции кадра были по возможности одинаковыми.

Заканчивая наш довольно подробный обзор различных монтажных приемов, мы должны сказать несколько слов и о последнем — о приеме рефрена.

Он заключается в том, что какой-нибудь монтажный кадр повторяется несколько раз на протяжении всей фильма, как бы являясь зрительным припевом, подчеркивающим внутреннюю связь отдельных частей фильма. Вспомните начало картины „Нетерпимость“ („Интоллеранс“) Д. Гриффита, где

показывается „колыбель мира“. Этой „колыбелью“ заканчивается каждая часть фильма, причем она звучит каждый раз по-новому, в зависимости от сопоставления ее со всеми предыдущими кадрами данной части.

В. Пудовкин приводит другой пример рефрена в одной из советских антирелигиозных картин. Каждый раз, когда нужно было подчеркнуть бессмысленность терпения и лицемерия проповедуемой церковью любви, повторялся один и тот же монтажный кусок медленно звонящего колокола с наплывающей надписью: „Благовест возвещает миру терпение и любовь“.

Всеми перечисленными выше приемами и исчерпываются основные типы монтажных форм.

Ритм монтажа. „При выборе последовательности отдельных сцен, моментов и вещей нужно иметь в виду не только пластическое содержание каждого отдельного куска, но также и длину этого куска, т.-е. надо учитывать тот ритм, в котором эти куски соединяются. Ведь этот ритм является средством эмоционального воздействия на зрителя. Этим ритмом режиссер может зрителя волновать и успокаивать. Ошибка в ритме может свести на-нет впечатление от показанной сцены, и этот же ритм, исключительно удачно найденный, может довести до небывалых пределов впечатление от сцены, которое в отдельных, не соединенных кусках не представляет собой ничего сильного. Всюду, где есть

разрывность, всюду, где есть момент чередования каких-то кусков, будь это отдельные куски пленки, или отдельные куски действия, всюду ритм должен быть учтен—не потому, что ритм—модное слово, а потому, что ритм, управляемый волею режиссера, может и должен служить мощным и несомненным орудием впечатления“ (Вс. Пудовкин).

Представители французской школы, особенно увлекающейся ритмом монтажа, устами Леона Муссинака заявляют: „Доказано, что ритм есть потребность сознания, потребность столь же существенная, как и потребность представлять все во времени и пространстве. Кинематографическое творчество черпает свою стройность и пропорциональность из ритма, иначе оно не могло бы иметь характер искусства. Оно показывает нам, что ритм всегда действует на человека сильнее, чем форма. В кино движение есть составная часть выразительности образов, ритм же, при помощи которого это движение упорядочивается, в свою очередь является составной частью их расположения и длительности“. Таким образом под ритмом монтажа принято понимать тот зрительный характер и порядок смены и длительность показа каждого монтажного куска на экране, которые придает режиссер своей фильме.

Следовательно, ритмичность монтажа зависит:

- 1) от длины отдельных монтажных кусков

и соотношения этих длин между соседними кусками;

2) от самого порядка смены отдельных кадров во времени и с учетом развития сюжетных линий и силы нарастания и убывания действия;

3) от характера движения в самом кадре (от так называемого темпа внутрикадрового действия).

Ритм монтажа определяет самый характер каждой монтажной фразы, сцены, эпизода и т. п. Искусство режиссера состоит в том, чтобы для каждого данного задания, исходя из внутреннего содержания монтируемого материала, найти в соответствии с общим стилем ритмического построения всей фильма те или иные наилучшие соотношения длительности и порядок чередования отдельных монтажных кусков, т. е. найти ритм их организации.

Мы напомним то основное положение, которое все время должен помнить режиссер:

„Каждый отдельный кусок фильма должен толкать действие вперед; пустот и лишних ритмов не должно быть в хорошей картине“.

В зависимости от общего характера построения всей киновещи будет изменяться и ритмичность отдельных частей, вернее—темп чередования монтажных кусков.

Мы уже знаем, что в зависимости от выбора самих кусков по их содержанию и по их метражу мы можем сокращать и растягивать отдельные

монтажные фразы. Например: показ какого-нибудь действия общими планами с неизбежно большим метражем вызывает у зрителя впечатление длительного действия, тогда как, например, монтаж из большого количества крупных планов создает впечатление отрывистости, лаконичности. Этот темп монтажа должен быть увязан с тем внутрикадровым (смысловым) темпом действия, который характеризуется сюжетным построением фильма. Не следует думать, что внутрикадровый темп действия характеризуется динамикой движений изображенных в нем актеров. Он определяется не темпом жестов, а внутренней значимостью кадра в линии сюжетного развития.

Вспомните для примера „Нибелунги“, где Кримгильда стоит перед трупом Зигфрида, или „Варьете“, когда Бос (Яннингс) пришел к Артинелли убить его и неподвижно стоит спиной к зрителю. Ведь в этих кадрах актеры по несколько десятков секунд остаются совершенно неподвижными, но из этого не следует, что эти кадры не обладают достаточной динамичностью, ибо они сильно „берут“ зрителя и волнуют его. Благодаря этой большой внутренней насыщенности кадров, умелые монтажеры и дают их длинными кусками, т.-е. здесь ритм смены кадров значительно уменьшается за счет повышения их внутрикадрового ритма.

Ритм монтажа заключается в умелом чередовании ритмов смены кусков с их внутрикадровым ритмом. После коротких убыстренных, волнующих зрителя

ритмов нужно обязательно давать более спокойные и медленные ритмы, т. к. правильное построение фильма заключается как раз в умелой смене ритмов.

Обычно фильма начинается медленными, спокойными ритмами повествовательного характера, вводящими зрителя в курс событий. В дальнейшем, в зависимости от сюжетной схемы, ритмы меняются и к концу фильма они, как правило, становятся короче и острее. Интересны наблюдения некоторых немецких искусствоведов, которые пришли к заключению, что за последние годы (1921—1925 гг.) ритм стал быстрее и короче. По данным Р. Гармса и О. Штиндта, в 1921—22 гг. в среднем одна часть содержала всего 33 сцены, со средней продолжительностью каждой из них в 12 секунд, а в 1923 г. на одну часть приходилось в среднем 86 сцен по 7 секунд, т.-е. почти втрое большее количество отдельных и более коротких (по 7 сек. вместо 12 сек.) монтажных кусков. 1924—25 гг. дают уже до 120 сцен на одну часть, со средней продолжительностью каждой сцены (вернее — монтажного куска) всего в 3—5 и в 6 секунд. Некоторые картины имеют и более стремительный ритм монтажа.

Так в картине „Восток — Запад“ 5-я часть имеет 190 монтажных кусков, со средней продолжительностью по 4 сек., а „Торговля душами“ Р. Хьюгса — 168 сцен, всего по 3—5 сек. (в среднем, конечно).

Интересны и данные, показывающие увеличение количества монтажных кусков в последних частях

фильмы, по сравнению с первыми частями, за счет уменьшения длины отдельных монтажных кадров.

В картине „Преступление Лавинии Морланд“ режиссера Джозе Май в 1-й части—70 кадров, в последней—96. В картине „Торговля душами“ реж. Р. Хьюгса в 1-й части—95 кадров, в последней—168; в картине „Тариф“ реж. Гедюр и П. Рист в 1-й части—53 кадра, в последней—98; в картине „Старый закон“ реж. Дюпон в 1-й части—74 кадра, в последней—118; в картине „Дух земли“ (Ведекинд) реж. Еспера в 1-й части—86 кадров, в последней—48.

Последняя картина, противоречащая основному правилу и поставленная по „театральным“ приемам, была в кинематографическом смысле беспомощной и блестяще провалилась, что еще раз подтверждает то положение, что кино имеет свои законы построения, в котором ритм монтажа играет одну из основных ролей.

Ритм монтажа каждой отдельной монтажной фразы тоже должен быть подчинен своим логическим законам. Мы уже подробно разбирали логику монтажа Вертова в его сцене поднятия флага в пионерском лагере. Сейчас мы хотим привести несколько примеров, характеризующих соотношение метражной длины (или времени показа на экране) отдельных монтажных кусков в зависимости от содержания сцены.

Начало фильма „Преступление Лавинии Морланд“ (получение свежих газет) дает следующее соотношение кусков:

4 — 3 — 5 — 2 — 2 — 3 — 8 — 3 и т. д.

Примечание: надписи.

Преследование в картине „Шейх“ (постановка реж. Д. Мильфорда, с участием Руд. Валентино) дает следующее:

3 — 3 — 2 — 3 — 1 — 3 — 3 — 4 — 4 и т. д.

Здесь мы видим монтажные удары (2 и 1), прерывающие сравнительно длинные куски (порядка 3 и 4), но насыщенные внутрикадровым ритмом действия.

Ночной пожар цирка в картине „Торговля душами“ дает более быстрый темп монтажа:

1 — 4 — 2 — 1 — 1 — 1 — 2 — 1 — 2 —
— 5 — 1 — 2 — 1 — 3 и т. д.

Акцентировочные куски (4 и 5) вкраплены в мелкие нервующие кадры, которые, действительно, захватывают дыхание у зрителей своей динамичностью.

Иногда для выявления внутреннего ритма картины, даже для монтажа динамичных сцен, применяется перебивка коротких кусков очень длинными,

на которых внимание зрителя привлекается к судьбе основных героев фильма. Отчаянный бокс Говарда и Форбса в картине „Остров погибших кораблей“ (реж. Морис Турнер) имеет следующее соотношение монтажных кадров:

$$\begin{array}{c} 1-2-9-10-1-4-1-6- \\ 3-8-3-4 \text{ и т. д.} \end{array}$$

В заключение мы должны предостеречь от чрезмерного увлечения чисто метражным соотношением кусков, которое целиком зависит от содержания кадра и его внутрикадрового ритма. Никаких цифровых формул монтажного ритма не существует и быть не может, т. к. ритм монтажа, так же как и стиль всей картины, целиком зависят от искусства и мастерства создающего ее режиссера.

Возможности монтажа. Метод воздействия на зрителя путем той или иной последовательности чередования отдельных монтажных кусков открывает перед режиссером заманчивые возможности показа несуществующего в действительности. Умелым монтажем можно буквально „творить чудеса“.

Вот несколько наиболее ярких примеров.

В картине „Предатель“ в последней части происходит митинг в Одессе (где он и снимался), на котором неизвестный матрос замечает предателя. Этого неизвестного матроса играл арт. Н. Охлопков, который снимался... только в московском Нескучном саду, но его куски были так умело вмонти-

рованы в съемки одесского митинга, что зритель „видит“ Охлопкова на этом митинге и убежден в его присутствии на нем.

Крупный советский мастер монтажа, режиссер Л. В. Кулешов, проделал следующий весьма интересный опыт. Сцена, в которой были заняты одна актриса и один актер, снималась так: проход женщины был снят на Петровке, возле магазина б. „Мюр и Мерелиз“. Здесь же были сняты ее крупные планы („увидала его, улыбнулась“) и начало движения навстречу замеченному ей незнакомому. Проход знакомого снимался на... берегу Москва-реки в трех километрах от Петровки. Там он останавливался, раскланивался с героиней и двигался ей навстречу.

Самая встреча была снята в другой части города (на Пречистенском бульваре), рукопожатие — еще в другом месте — на фоне памятника Гоголю, после чего они смотрят и видят (вмонтировано из американской картины)... Белый дом в Вашингтоне. Следующий кадр — они снова на Пречистенском бульваре; решили итти. Наконец, последний кадр показывал, как они поднимаются по лестнице храма Христа-спасителя.

Несмотря на то, что каждый москвич великолепно знает местонахождение всех этих мест и большие расстояния, отделяющие их друг от друга, смонтированный эпизод воспринимался с экрана, как логически оправданное непрерывное действие, и никто никакой фальши не чувствовал. Объясняется это,

с нашей точки зрения, тем, что при показе этих кусков внимание зрителя было целиком занято (благодаря умело найденному соответствию длины каждого монтажного куска с емкостью внимания к нему зрителя) рассматриванием того, что делали в кадре основные действующие лица. Экранная непрерывность их действия и жестов соединили между собой Петровку с Москва-рекой, памятник Гоголю с Белым домом в Вашингтоне и т. д.

Таким образом монтажем можно создавать реально не существующее соотношение предметов, тем самым как бы создавая „новый лик“ земной поверхности.

Монтаж, используя инерцию впечатления зрителя и его „установку“, позволяет заставлять зрителя зачастую видеть не то, что ему показывают на экране.

На этом строится прием подмены актеров дублерами, куклами и т. п. Например, в одной картине („Зелим-Хан“) на съемке захворала главная героиня. Осталось же доснять массовку увода ее войсками. Тогда в ее костюм переоделся помреж (который, конечно, никак не был похож ни ростом, ни фигурой на героиню) и сцена была заснята с его участием. В монтаже никто никогда не почувствует в этом куске фальши и все „видят“ отсутствовавшую артистку на экране.

В другой раз, при съемке картины „Хаз-Пуш“, персианка, игравшая жену шаха, категорически от-

казалась сниматься крупным планом, т. к. это якобы запрещено Кораном. Все общие планы были уже засняты, а поэтому необходимые крупные игровые планы были сняты с другой артистки, которая ни по фигуре, ни по другим данным никак не была похожа на основную героиню. Однако, наличие на ней характерного костюма главной жены шаха позволило монтажно так удачно увязать ее крупные планы с ранее заснятыми общими планами, что зритель не замечал подмены и того „чудесного“ похуждения героини и ее изменения, которое в действительности имелось на экране.

Таким образом монтаж является могущественным средством для художественной „переработки“ реально снимаемого материала. При помощи монтажа можно заставить зрителя видеть настоящего человека, составленного из отдельных элементов совершенно различных людей (напр., ноги были сняты одного актера, корпус — другого, голова — третьего, руки — четвертого и т. д.), при том непременно условии, чтобы эти элементы обязательно „увязывались“ с соседними при помощи каких-нибудь характерных и хорошо замечаемых зрителем примет.

Умелым монтажом сплошь и рядом показываются „опасные“ трюки, которые в действительности, конечно, никакой опасности для актеров не представляли.

Например, на общем плане (для того, чтобы дать впечатление соотношения расстояний) герой

карабкается по узкому карнизу дома—или по стропилам. На следующем более крупном плане, на котором видна только небольшая часть декорации и весь актер, он проделывает какие-нибудь „головоломные“ и „опасные“ фортели. Обычно эти планы усиливаются еще перерезкой их крупными планами „испуганного“ лица героя и усиливающими их эмоциональность планами посторонних зрителей, „реагирующих“ на опасность, угрожающую герою. Затем показываются снова более общие планы, на которых герой уже выравнялся и спокойно продолжает свой путь. Ясно, что те (обычно средние) планы, на которых герой выделяет свои опасные трюки, снимаются отдельно в специально выстроенной декорации, со всеми мерами предосторожности (всевозможные сетки или ничтожная высота от земли). Эти куски, будучи вмонтированы в кадры, показывающие зрителю реальную опасность положения, заставляют его увязывать полученное впечатление от предыдущих кадров с последующими. Таким же способом происходит монтажная подмена живых актеров куклами при всевозможных катастрофах и т. п. Здесь только нужно следить за тем, чтобы внутрикадровый темп действия в смежных кадрах был одинаковым. Иначе перебойка между такими кадрами будет необходима, несмотря на ее нежелательность, ибо она прерывает общий план действия.

Монтажные трюки открывают кинорежиссеру большие возможности, но он сможет их использо-

вать только в том случае, если он предусмотрел будущий монтаж еще во время съемки тех или иных сцен.

Несколько замечаний. Заканчивая знакомство читателя с монтажом, мы считаем полезным сделать несколько замечаний, которые помогут ему в его практической работе при сборке фильма.

1. Для монтажера все кадры равноценны, независимо от того, что на них заснято. Для него не может существовать „жалости“ к красивым, но ненужным кадрам. Ценность каждого кадра определяется не его содержанием (здесь и актер и вещь равны по своей значимости), а необходимостью его наличия в соседстве с другими монтажными кусками в целой фильме. Нет кадра — самого по себе, а есть только кадр — звено в сплошной монтажной цепи. Только в сопоставлении с соседними кадрами тот или иной монтажный кусок выявляет свою значимость и смысловую ценность.

Только в монтажной фразе, состоящей из соединения различных кадров в определенной последовательности, каждый кадр приобретает окончательное смысловое значение и приобретает ту или иную силу воздействия на зрителя.

2. Тем или иным сочетанием монтажных кадров режиссер должен стремиться добиться их максимальной выразительности и наибольшей впечатля-

ющей силы на зрителя. Для этого, как правило, каждая монтажная фраза должна быть построена просто, четко и понятно. Ясность мысли должна быть воплощена в ясные монтажные образы. Зритель должен сразу понимать, что именно и зачем ему показывают в данный момент. Для него все должно быть ясно и понятно, — ни на мгновение он не должен задаваться вопросом: „А это что такое?“, „А зачем это тут?“ Картина должна быть собрана так, чтобы при ее показе на экране зритель не чувствовал прерывистости в показе ему отдельных кадров, т.е. он не должен даже замечать наличия самого монтажа.

3. Монтажер всегда должен пом-



Рис. 127—128. Образцы умышленного нарушения пропорциональности изображения (кадры из фильма реж. Дзигана „Бог войны“), как прием зрительного выявления могущества одного объекта (сверху — иконы; снизу — героя Георгия) перед другим (в обоих случаях — забытой героини Наташи).

нить, для какой аудитории он готовит картину, и в зависимости от этого он обязан соответственно строить и самый монтаж. Примеры последних, лучших с кинематографической точки зрения, картин, как, например, „Октябрь“ Эйзенштейна, „Новый Вавилон“ Козинцева и Трауберга, „Арсенал“ Довженко и т. п., которые были хорошо приняты специалистами, но из-за своего монтажа плохо доходили до городского зрителя и оказались совсем неприемлемыми для деревни и частично для рабочих, — говорят о многом. Ясно, что для подготовленного зрителя, часто посещающего кинематограф и уже достаточно разбирающегося в его тонкостях, можно давать более сложное монтажное построение и показывать ему за единицу времени большое количество разнообразного материала. Выработавшийся у него условный рефлекс на понимание киноязыка образов облегчит работу постоянного зрителя кино. Но для малоискушенного посетителя кинотеатров, для рабочих и крестьян, понятно, нужно придерживаться большей простоты и большей длительности показа каждого куска. Другими словами: чем менее подготовленный в кинематографическом отношении зритель будет смотреть картину, тем медленнее должен быть темп монтажа и тем проще должны быть построены все отдельные монтажные сцены. Каждый монтажный кусок должен в точности соответствовать емкости внимания и скорости восприя-

тия той аудитории, для которой данная картина предназначается. Поэтому приходится приветствовать начинание режиссера А. М. Роома, который сам выпускает свою картину „Привидение, которое не возвращается“ в двух различных монтажных вариантах, один из которых предназначен только для городских зрителей, а второй — для деревенских кино.

4. Длина каждого монтажного куска должна быть такой, чтобы за время его показа зритель, с одной стороны, обязательно успел увидеть все то, что режиссер хочет ему показать в этом кадре, а с другой стороны, чтобы у него после этого не оставалось лишнего времени на рассмотрение того, что есть в кадре, но что должно находиться вне его внимания. Разрешение этого вопроса опять-таки упирается в необходимость учета кинематографической подготовки тех зрителей, которые будут смотреть данную картину.

Опыт показывает, что для наших кинотеатров общий ритм монтажа должен быть несколько замедленным и отдельные монтажные куски достаточно длинными, т. к. только в этом случае все кадры будут „доходить“ до зрителя, тогда как при очень мелком монтаже зритель не успеет, несмотря на сильное напряжение (что вызовет усталость и раздраженность), даже рассмотреть содержание быстро мелькающих кадров. В результате — провал.

5. Правильный монтаж возможен только тогда, когда он достаточно разработан в „железном“ сценарии и когда о нем помнит режиссер во время съемки. Без этого монтажеру придется рыться в огромном количестве материала для того, чтобы извлечь из него нужные куски, которые увязывались бы между собой, т.-е. „монтировались“. Поэтому постройка фильм из разрозненных съемок, что, например, имеет место при сборке так называемых неигровых—хроникальных фильм типа „Падение династии Романовых“ Э. Шуб, требует огромного количества материалов. Достаточно указать, что монтажеру Э. Шуб для отборки материала для своей картины пришлось просмотреть сотни тысяч метров хроники.

6. При необходимости обязательного сокращения общего метража уже смонтированной в окончательной редакции фильма не идите по линии механического подрезывания отдельных сцен или выбрасывания отдельных монтажных кусков. Этим легко нарушить внутренний ритм монтажа и, вместо цельного, монолитного произведения искусства, получить на экране мелькание механически соединенных отдельных кусков. Таким способом было „угрождено“ большое количество неплохих по существу картин. Если нужно во что бы то ни стало сокращать, то достигайте этого путем выбрасывания целых эпизодов, сцен, монтажных фраз и т. п., но не отрезывайте тех акцентов и монтажных

знаков препинания, без которых картина становится бессвязным бормотанием.

7. При переделках монтажа (т.е. при различных вариантах) обязательно составляйте точный монтажный лист каждого варианта, т. к. без этого, если просмотр покажет, что предыдущий вариант был лучше, по памяти крайне трудно в точности восстановить первый порядок чередования кадров. Мы знаем нескольких наших режиссеров, которые так портили свои картины, смонтированные в первом варианте хорошо. Следующие переделки монтажа оказывались хуже, режиссер осознавал это, стремился по памяти склеить куски в прежнем порядке, кадры „не становились на свои места“ и весь монтаж пропадал. Поэтому единственно правильный путь — точная запись каждого монтажного варианта на бумаге с исчерпывающей полнотой и ясностью.

8. После окончательного установления редакции монтажа картины обязательно должен быть составлен точный монтажный лист, который как бы является исполнительным сценарием фильма. В нем точно указываются: номер монтажного куска (этот же номер пишется и на соответствующем куске негатива картины), масштаб съемки, точное содержание происходящего в кадре действия (место действия, главные участники, сущность игры) и метраж этого куска.

Для примера мы приводим ниже отрывок из монтажного листа к картине „Электрический стул“ американского режиссера Когана.

471. Деталь. Циферблат часов. Стрелки показывают 4 часа без 1 минуты 1½ метра.
472. Первый план. В камере „стула“. Начальник тюрьмы смотрит в сторону стула 1½ метра.
473. Первый план. В камере „управления“, соединенной с первой сквозным окном. У распределительной доски — надзиратель. Смотрит в сторону окна на начальника тюрьмы. Рука на рубильнике 16 клеток.
474. Первый план. Начальник тюрьмы (кадр 472-й) поднимает руку для сигнала „включить“ . . 16 „
475. I план. Надзиратель (кадр 472-й) напряженно ждет 20 „
476. III план. Комната матери осужденного. Мать стоит у окна. Поза — молитвенная 20 „
477. Деталь. Рубильник. Над ним темная электрическая лампочка. Рука включает рубильник. Лампочка вспыхивает 16 „
478. Деталь. Обнаженная рука казнимого, прикрепленная к ручке стула. В руке — крест на цепочке, вложенный патором. Рука судорожно сжалась 20 „
479. Деталь. Рука (кадр 477-й) выключает рубильник. Лампочка гаснет 20 „
480. Деталь. Ножка электрического стула с прикрепленной к ней ногой казненного. Сверху в кадр падает на пол возле ноги крест на цепочке ¾ метра.
481. Третий план. Камера „управления“ стулом. Слева у доски стоит надзиратель. Голова

понурина, рука еще на рубильнике. Справа,
у стола с телефоном, другой надзиратель.
Между ними—окно в камеру „стула“. В окне
виден начальник тюрьмы. Выражение лица
мрачно торжественное 1 метр.

и т. д.

Мы надеемся, что нашего общего ознакомления читателя с основами монтажа достаточно для того, чтобы он понял то огромное значение, которое имеет монтаж в деле создания фильма, как художественного произведения. Кроме того, он должен усвоить себе, что монтаж — дело серьезное, ответственное и требующее, кроме умения, еще огромного внимания, аккуратности и терпения.

Без этого собрать отдельные съемочные кадры в полноценную картину, способную захватывать зрителя и вызывать у него те или иные эмоции, невозможно. А без правильного монтажа — нет и кинокартины. Поэтому на вопросы сборки (монтажа) фильма все кинолюбители должны обращать самое серьезное внимание.

Дальнейший путь смонтированной картины.

Когда режиссер считает монтаж совершенно законченным, он показывает свою картину художественному совету своей фабрики, который либо принимает картину в том виде, в каком ее сделал режиссер, либо дает ему соответствующие указания о необходимых переделках для исправления как идеологической линии, так и художественной.

После переделок, которые иногда требуют перемонтажа чуть ли не всей картины, ибо некоторые выкидки совсем разрушают общую структуру фильма, картина уже в новой редакции снова показывается художественному совету. Если сделанные переделки удовлетворяют худсовет, то он принимает картину, и после этого режиссер „сдает“ ее дирекции фабрики или правлению соответствующей организации. Иногда до окончательной приемки фильма высшей инстанцией производственной организации новую картину проверяют на зрителях путем устройства пробных и дискуссионных просмотров на фабриках, заводах, в клубах различных общественных организаций, в ячейках ОДСК, в Домах крестьянина и т. п.

Указания, даваемые на подобных просмотрах непосредственно зрителями, представляют для режиссера большую ценность и, сообразуясь с ними, он иногда снова переделывает свою картину и снова перемонтирует ее.

Только после тщательной и всесторонней проверки фильма в окончательной редакции монтажа она принимается правлением киноорганизации и посылается на утверждение в Главрепертком или репертком соответствующего Наркомпроса.

Там картина просматривается специальной комиссией, которая дает ей оценку по всем линиям: по идеологической, технической, сценарной, художественной и т. п. В результате обмена мнений членов комиссии, картина либо разрешается к вы-

пуску в прокат, при чем указывается, для какой аудитории она пригодна (т.е. разрешается ли показывать ее только в коммерческих кинотеатрах, или и в рабочих клубах, в деревенском прокате и т. д.), либо даются указания, как она должна быть переделана (с тем, чтобы после соответствующих исправлений ее снова представили на просмотр в Главрепертком), либо фильма запрещается совсем.

В зависимости от оценки фильма, она заносится в тот или иной разряд (группу). Всего существует пять групп.

В первую группу зачисляются только высококачественные с идеологической и художественной стороны картины (в роде „Броненосца Потемкина“ Эйзенштейна, „Матери“ и „Потомка Чингис-Хана“ Пудовкина). Картины этой группы особо рекомендуются для экранов всех аудиторий.

Ко второй группе относятся те фильмы, качество которых признано выше среднего и которые также особо рекомендуются для всех аудиторий (напр., „Два дня“, „Инженер Елагин“ и т. п.).

К третьей группе причисляются все те картины, которые принято называть „честным советским середнячком“. Идеологически они в общем приемлемы, но художественно-техническая сторона их не блещет своими качествами.

В четвертую группу зачислялись картины в том или ином отношении явно недоброкачественные,

с заметными идеологическими и художественными изъянами, зачастую граничащие с халтурой и являющиеся кандидатами на запрещение. Поэтому многие из картин этой группы разрешаются условно, т.-е. на срок (обычно на 1 год), по окончании которого они автоматически подлежат изъятию из проката. Чаще всего картины этой группы разрешаются к демонстрированию только на коммерческих экранах и запрещаются для показа в рабочих клубах и в деревне.

Пятая группа — просто запрещенные фильмы.

Интересные данные о работе Главреперткома за 1927/28 г. были приведены в одном из наших журналов.

Из 135 картин, просмотренных за этот срок, было отнесено:

К первой группе („вышей“)	— 2 карт. или 1,5 ⁰ / ₀	общ. колич.
Ко второй „ („хорошая“)	— 6 „ „ 4,4 ⁰ / ₀	„ „
К третьей „ („средняк“)	— 59 „ „ 43,8 ⁰ / ₀	„ „
К четвертой „ („полухалт.“)	— 55 „ „ 40,8 ⁰ / ₀	„ „
К пятой „ („запрещен.“)	— 13 „ „ 9,6 ⁰ / ₀	„ „

Таким образом 1927/28 г. нельзя признать для нашей продукции удовлетворительным, так как больше половины (50,4⁰/₀) всех просмотренных фильм составляли или явная халтура или полухалтура. Из остальных — действительно хороших во всех отношениях фильм было всего 5,9⁰/₀, а основную массу (43,8⁰/₀) составлял „честный середнячок“.

По отдельным производствам разбивка этих 135 картин дает следующее соотношение

Группа.	Советско	ВУФКУ	Межрабпом-фильм	Госкинопром Грузии
1 (высш.) . . .	1 карт. или 20% продукции.	—	1 картина или 7,7%	—
2 (хорош) . . .	2 „ „ 8%	1 картина или 2,7%	1 картина или 7,7%	—
3 (средн.) . . .	31 „ „ 60%	10 картин или 27,2%	9 картин или 69,2%	5 картин или 38,6%
4 (полухалт.) . .	15 „ „ 28%	22 картины или 59,3%	1 картина или 7,7%	4 картины или 30,7%
5 (напрещ.) . . .	1 „ „ 2%	4 картины или 10%	1 картина или 7,7%	4 картины или 30,7%

Каждая разрешенная Главреперткомом картина снабжается особым разрешительным удостоверением („паспортом“), в котором указываются: название картины, ее метраж, те аудитории, в которых ее разрешено показывать (особенно отмечается, разрешено ли ее показывать детям, моложе 16 лет, или нет), название производственной и прокатной организаций и т. п.

Каждая позитивная копия, предназначенная к показыванию в кино, обязательно должна быть снабжена таким „паспортом“, без которого демонстрировать фильму запрещается. К „паспорту“ прикладывается заверенная копия монтажного листа надписей фильма. После разрешения картины ГРК составляется полный и точный монтажный лист, который и идет на

производство. С момента утверждения картины ГРК режиссер разлучается со своим детищем и не имеет права делать никаких изменений в монтаже (иначе снова требуется показ ГРК). Зато закипает работа в монтажной фабрике. Там по утвержденному пробному позитиву, смонтированному режиссером, проверяют или составляют точный монтажный лист, подбирают соответствующие куски негатива, нумеруют их, подбирают для печати и т. д. Потом в лаборатории печатается нужное количество копий, которые и собираются по монтажному листу соответственным цехом кинофабрики. Проверенные на экране редактором-монтажером копии снабжаются „паспортами“ ГРК и поступают в прокат для того, чтобы начать свою трудовую жизнь на экранах наших кинотеатров.

ЧТО НУЖНО ЗНАТЬ О МОНТАЖЕ ФИЛЬМЫ

Вопрос.

Ответ.

1. Что получается в результате проведенных съемок?

1. Отдельные куски пленки, на которых заснята та или иная сцена. Обычно заснятого материала бывает во много раз больше, чем можно поместить его в одну картину, общий метраж которой должен быть не более 1.800 — 2.000 м. Отдельные куски заснятой пленки являются лишь тем „сырьем“ или в лучшем случае „полуфабрикатом“, из которого в дальнейшем собирается кинокартина.

2. Что такое монтаж и для чего он служит?

2. Монтажем называется сборка картины из отдельных заснятых кусков (так называемых „монтажных кадров“) в строго определенном порядке, придаваемом им режиссером для наибольшего воздействия на зрителя.

Таким образом монтаж является средством организации кинематографического материала („монтажных кадров“). Монтаж является крупнейшим

Вопрос.	Ответ.
3. Какая разница между „монтажным кадром“ и просто кадром или кадриком?	фактором психо-физиологического воздействия на зрителя. 3. „Монтажным кадром“ называется кусок пленки, на котором изображена какая-нибудь одна сцена или план, снятый с одной точки без прерыва в съемке. Длина монтажного кадра может быть любых размеров в зависимости от продолжительности съемки сцены. Просто кадром или кадриком („клеткой“) называется отдельный снимок, размером 18×24 мм, из ряда которых состоит кинофильм.
4. Каким образом монтаж влияет на восприятие зрителя?	4. Располагая материалом фильма в особом порядке и придавая ему тот или иной ритм и смысловое значение, режиссер как бы устанавливает и руководит вниманием зрителя, направляет его на то, на что он считает нужным в данный момент, объясняет ему, как он должен понимать и вос-

Вопрос.

Ответ.

5. На какие этапы разбивается сборка фильма?

принимать каждый кусок, и тем самым вызывает у него те или иные эмоции.

5. а) На разборку всего заснятого материала по сценам;

б) на последовательный или тематический монтаж, который состоит в последовательной склейке заснятых кусков в порядке сценария, без перебивок, со всеми дублями и вариантами;

в) изучение всего материала на экране, отбор дублей и вариантов и „подчистка“ основных кусков от всего лишнего;

г) черновой монтаж отдельных сцен, эпизодов; соединение их в части; просмотр их на экране и чистка их от всего лишнего;

д) установление окончательного порядка последовательности монтажных кадров (монтаж всей фильма), просмотры всей фильма на экране

Вопрос.	Ответ.
6. Какие куски одной и той же сцены годятся для монтажа?	и окончательная редакция всего материала; 6. Только те, которые могут „монтироваться“ между собой, т.-е. такие, в которых: а) внутрикадровая композиция и световая схема, б) технические качества негатива, в) внутрикадровый ритм и темп движений актеров—одинаковы.
7. О чем нужно помнить при монтаже кадров одной и той же сцены, снятой в разных планах?	7. При переходе с плана на план нужно следить, чтобы движения главных действующих лиц при смене кадров сливались в одно непрерывное нормальное движение. Соседние монтажные кадры одной сцены обязательно должны быть зрительно увязаны друг с другом.
8. Что нужно иметь в виду при заканчивании той или иной монтажной фразы?	8. Нужно, чтобы в последнем куске движения главных действующих лиц были законченными. Иначе у зрителя получается неприятное впечатление „монтажного заикания“.

Вопрос.

Ответ.

9. Где монтажный кадр получает свою максимальную выразительность и смысловое значение?

9. Только в монтаже, в соседстве с другими монтажными кусками и в особом монтажном ритме. Сам же по себе отдельный монтажный кадр — лишь сырье для создания в монтаже полноценного экранного символа.

10. Что такое „зрительная интродукция“?

10. Ряд смонтированных нейтральных (неигровых) кусков, преследующих цель вызвать у зрителей соответствующее настроение и тем самым подготовить их к более сильному восприятию дальнейшего содержания фильма.

11. Для чего служат надписи в картине?

11. В монтаже и игровые кадры, и кадры мертвой природы, и надписи равноценны, так как все они являются теми символами, при помощи которых картина будет вызывать у зрителя те или иные эмоции.

Надпись создает у зрителя иллюзию непрерывности монтажного времени и простран-

Вопрос.	Ответ.
12. Куда и как нужно вставлять при монтаже разговорные надписи?	ства. Соединение отдельных кадров надписями, так же как и все другие монтажные переходы, должны быть мягкими и незаметными для зрителя. Зритель не должен замечать надписей в картине, а должен принимать их, как продолжение действия.
13. Каким приемом режиссер руководит вниманием зрителя при просмотре его картины?	12. Подробно об этом смотри стр. 553—559. 13. Умелым расположением и соотношением отдельных монтажных кадров и подчеркиванием тех из них, которые имеют решающее значение для дальнейшего развития сюжета. „Каждый монтажный кадр должен давать направление нашему чувству и ориентировать наше любопытство; мы должны наперед знать, где и чего нам ожидать: в этом и заключается приковывание внимания“ (Б. Баллаш).

Вопрос.

Ответ.

14. Какие существуют основные монтажные приемы?

15. Когда применим короткий монтаж?

16. Какие монтажные приемы применяются чаще всего?

17. Что нужно помнить при переходе с плана на план?

14. Подробно смотри об этом на стр. 559—563.

15. Только в тех случаях, когда нужно дать в монтаже бешеную динамику или же показать зрителю какие-то мгновенно происходящие явления (воспоминания, головокружения и т. п.).

16. Прием временного монтажа, прием параллельного монтажа и прием ассоциативного монтажа.

Дайте сами краткое определение каждого из этих монтажных приемов и потом проверьте правильность их по книжке (см. стр. 568—578).

17. Укрупнение масштаба показываемого лица или вещи является зрительной и логической акцентировкой на его значимости. Наоборот, при переходе с крупного плана на более

Вопрос.

Ответ.

общие (мелкие) мы переносим внимание зрителя с действующего лица на само действие.

Крупный план вызывает у зрителя напряжение зрения, тогда как общий и средние планы дают ему известную передышку.

18. Чем определяется длина того или иного монтажного куска?

18. Соотношением его размеров к размерам соседних кадров (ритм монтажа), его значимостью и характером происходящего в кадре действия. За время его показа зритель обязательно должен рассмотреть в кадре все то, что намечает режиссер, и не должен иметь лишнего времени на рассматривание других, не предназначенных для его внимания деталей.

19. Зависит ли общий ритм монтажа от кинематографической подготовленности зрителей, для кото-

19. Конечно. Чем более квалифицированный зритель будет смотреть картину, тем длину отдельных кусков можно делать короче и общий ритм монтажа быстрее. Для менее же подго-

Вопрос.

Ответ.

рых делается данная картина?

товленного зрителя требуется спокойный и медленный монтаж, с достаточно длинными отдельными кусками, так как только в этом случае зритель успеет увидеть все то, что надо, понять происходящее и правильно реагировать на него.

20. От каких основных данных зависит общий ритм монтажа картины?

20. а) От длины отдельных кусков и от соотношения их с другими соседними кадрами;

б) от самого порядка смены отдельных кадров во времени и от учета сюжетных линий и силы нарастания и убывания действия;

в) от характера движений в самом кадре.

21. Что обеспечивает правильный монтаж той или иной картины?

21. Правильная разработка „железного“ сценария и строгий учет будущего монтажа при съемке каждого кадра той или иной сцены.

22. Как сокра-

22. Не путем урезки „свыше

Вопрос.	Ответ.
щать уже смонтированную фильму?	меры“ отдельных кадров, а выкидыванием целых смонтированных второстепенных эпизодов. При этом нужно следить за тем, чтобы не нарушить общего монтажного и сюжетного построения всей фильмы.
23. Чем завершается монтажная работа?	23. Проверкой правильности монтажа на пробных просмотрах, утверждением окончательной редакции картины, сдачей ее соответствующим органам и составлением подробного монтажного листа.
24. Какие данные обязательно заносятся в монтажный лист?	24. а) Порядковый номер монтажного куска; б) масштаб съемки (план); в) содержание кадра, т.-е. место действия, главные действующие лица и сущность их игры в кадре; г) точный метраж монтажного куска.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

В М Е С Т О З А К Л Ю Ч Е Н И Я

Даже вполне законченная монтажом фильма еще не является той кинокартиной, которая окончательно реализует и выявляет все замыслы сценариста и режиссера. Она является лишь потенциальной возможностью кинокартины, подобно тому как снаряженный ружейный патрон не является „выстрелом“, а лишь потенциальной возможностью его.

Готовая фильма, пока она находится вне проектора, является „мертвой“, т.-е. простым собранием бесконечного количества неподвижных фотографий отдельных кадров. Кинокартины еще нет. Она появляется только при показе фильма при помощи проекционного аппарата на экране. Только в непрерывном чередовании светотеней каждого кадрика на экране фильма получает свою выразительность и полноценную художественную жизнь.

Лишь в момент показа кинокартины на экране мы имеем возможность окончательно и всесторонне познакомиться с результатами работы сценариста, режиссера, оператора и других авторов фильма. Поэтому момент демонстрирования фильма на экране самым серьезным образом должен интересовать авторов художественного замысла и его оформления.

Только при показе фильма на экране она обладает той или иной впечатляющей силой на зрителя, только в эти минуты кинокартина „живет“.

Каждое произведение искусства „живет“ только тогда, когда оно имеет общение с живыми людьми. Основное назначение произведений искусства—как-то влиять на своих „потребителей“ (зрителей, слушателей, читателей), вызывать у них те или иные эмоции и привлекать положительные и отрицательные оценки на сторону тех или иных лиц и событий и тем самым прививать им (потребителям) определенную идеологию. Мы уже говорили в начале этой книги о том, что аполитичного искусства кино нет, что каждая кинокартина за что-то агитирует и как-то воспитывает своего зрителя. Указывали мы и на ту колоссальную разницу в основной установке, которую имеет буржуазная кинематография и наша, советская. Взгляд на кинокартину, как на пустое развлечение, механически заполняющее время, свойственен лишь буржуазной кинематографии. Мы же смотрим на фильм, как на могущественное орудие коммунистической культуры и перевоспитания масс.

В связи с этим и вся „установка“ советской кинематографии в корне расходится с буржуазной. Если там основная ставка делается на мелкого буржуазного зрителя с его мелкобуржуазной психологией и идеологией, то у нас лицо кинозрителя другое.

Каждый автор художественного произведения должен точно знать, для кого он творит. Наши

сценаристы, режиссеры, операторы и другие творческие работники кино тоже ни на минуту не должны забывать состава той многомиллионной аудитории, для которой они делают свои фильмы.

Лучше всего можно понять лицо нашего кинозрителя, если внимательно познакомиться с количеством различных кинотеатральных установок у нас в стране.

По не вполне точным и несколько устаревшим данным — мы в настоящее время имеем в СССР около десяти тысяч различных киноустановок (кинотеатральных, клубных, деревенских и передвижек), хотя еще совсем недавно их общее количество не превышало $2\frac{1}{2}$ — 3 тысяч.

Все эти 10.000 киноустановок территориально распределяются следующим образом по отдельным республикам:

Стационарные киноустановки

Республика	По данным на	В клубах	В ком-мерч. кино-театр.	Деревенские	Передвижки	Итого
РСФСР	1/X 1928 г.	2.254	1.541	714	2.229	6.738
Укр. ССР . . .	1/IV 1929 г.	966	646(?)	950	—	2.562
Зак. ССР . . .		—	—	—	—	—
Грузия	1/X 1927 г.	57	58	—	14	129
Армения		12	9	—	5	26
Азербайджан .	1/I 1929 г.	10	101	50	24	185
Узбекская ССР	1/X 1927 г.	в	с	е	г	о
Белорусская ССР	"	97	65	—	93	255
Туркменская ССР	"	19	7	—	21	47

Всего около 10.000 киноустановок, из которых только немного больше 2.000 являются „коммерческими“ кино; остальные же — подлинно рабоче-крестьянские. Колоссальное развитие за последнее время (примерно, с 1925 г.) клубных и деревенских кино не должно снижать своего темпа и по планам пятилетки. Вот некоторые запроектированные Госпланом цифры, характеризующие развитие кино-сети по РСФСР.

ГОДЫ	Деревенские		Клубные	Городские коммерческие
	Станции	Передвижки		
1927/28	436	1.876	2.347	871
1928/29	620	3.100	2.647	
1932/33	2.000	8.500	5.000	1.271
% роста за 5 лет . .	595	595	113	48

Примерно такую же картину мы имеем и в пятилетке по Украине.

За пять лет количество коммерческих театров на Украине увеличится всего на 25.

За 5 лет количество установок в рабочих клубах с 966 дойдет до 2.388.

За 5 лет количество установок деревенских с 950 дойдет до 4.850.

За 5 лет количество деревенских передвижек — до 266.

За 5 лет количество школьных кино — до 1.200.

Все эти цифры совершенно наглядно рисуют ту правильную установку, которую взяло наше правительство при проведении кинофикации страны — продвинуть кино в самую гущу рабоче-крестьянской массы.

Итак зритель советского кино — это рабочий и крестьянин с небольшой примесью городского „обывателя“. Вот для этой рабоче-крестьянской массы и должны творить свои художественные произведения и сценарист, и режиссер и другие киноработники.

Поэтому: „Основным критерием при оценке формально-художественных качеств фильма является требование того, чтобы кино дало „форму, понятную миллионам“.

„Сила воздействия всякой художественной фильма на зрителя должна быть обеспечена ее занимательностью, близостью для рабочего и крестьянского зрителя и формой, отвечающей запросам широкой массовой аудитории (разумеется, без какого-либо приспособления их к обывательским, мелкобуржуазным вкусам, без упрощенства и вульгаризации художественной формы). Необходимо усилить борьбу против проявлений нездорового трюкизма, хулиганства и порнографии.

Музыкальная иллюстрация, являясь неотъемлемой частью кинопроизведения, должна служить задаче кинематографии — поднятию культурного уровня

масс" (из постановления Всесоюзного партийного совещания по делам кино, в марте 1928 г.)

Таким образом соответствующие руководящие органы дали совершенно четкие указания относительно того, какими должны быть подлинно советская фильма и вся советская кинематография.

В противовес широко развитой американской и западно-европейской кинематографии, мы только что начинаем кинофицироваться и в этом — наше важнейшее счастье, ибо мы сейчас имеем полную возможность взять у богатого опытом Запада все его лучшие достижения в области техники, добавить к ним свое полноценное содержание и создать действительно искусство кино, искусство широких трудящихся масс.

Американская кинематография с ее колоссальными масштабами не укладывается в рамках одной Америки. Она стремится к мировой гегемонии. Еще недавно американская кинопродукция составляла основной процент фильм почти во всех странах. Нарождающиеся национальные кинопроизводства всячески борются с захватом их рынка американцами. На многих „фронтах“ американцы потерпели поражение и должны были отступить. Внешний рынок значительно сократился для Америки (за 1927/28 год из САСШ было вывезено фильм на 8.161.502 фунта меньше, чем за предыдущий год). Перенасыщение кинотеатрами (около 25.000 коммерческих кинотеатров), мощными производственными

организациями и колоссальными вложениями капиталов (киноиндустрия занимает в Америке четвертое место и в нее вложено около трех миллиардов рублей) вызвало в широко развитой американской кинематографии острый и глубокий кризис. И только появление нового „чуда“ — говорящего кино — до известной степени смягчило его и отодвинуло на некоторое время неизбежную катастрофу.

Переживает кризис и западно-европейская кинематография. Германская, французская и итальянская фильмы тоже начинают ожесточенно бороться за мировой рынок. Внутренних возможностей у них уже нехватает.

Совсем в другом — более выгодном положении оказывается советская кинематография. Всего через несколько лет, с проведением пятилетки, мы будем иметь свыше 30.000 киноустановок; эта сеть по своим прокатным возможностям уже не будет уступать даже Америке, занимающей сейчас первое место в мировой кинематографии. Благодаря наличию монополии внешней торговли, наше государство легко может охранять молодое советское кинопроизводство от борьбы с тяжелой лапой американской киноиндустрии. С другой стороны, огромная емкость внутреннего рынка гарантирует быстрый рэст наших кинофабрик.

На ряду с количественным ростом выпускаемых кинокартин, особо серьезно встает вопрос и о качестве будущих фильм. С такой огромной аудиторией

(31.000 кинотеатров в городах и в деревнях) имеют право встречаться только безусловно ценные советские картины, для создания которых нужны способные и знающие свое дело работники.

Основным резервом нашего кинопроизводства является рабоче-крестьянская кинообщественность, объединенная ОДСК. Много членов будет втянуто в дело строительства советской кинематографии, и мы надеемся, что среди них мы увидим и многих наших читателей.

Николай Анощенко.

ГОТОВИТСЯ К ПЕЧАТИ

Н. Д. АНОЩЕНКО

Общий курс кинематографии

том IV

„Звуковое кино“

УКАЗАТЕЛЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ III ТОМА.

	Стр.
Рис. 1. Эмиль Янинге. Сцена у зеркала в картине „Варьетэ“	27
„ 2. Знаменитая актриса американского кино Лилиан Гиш	29
„ 3. Немецкий сценарий и теоретик кино Бела Баллаш	35
„ 4. Французский теоретик кино Леон Муссинак	39
„ 5. Образец более поздней „театрализованной“ постановки	40
„ 6. Типичная псевдоисторическая итальянская постановка	58
„ 7. С. М. Эйзенштейн	70
„ 8. Образец „роскошной“ постановки с грандиозными и пестрыми декорациями	90
„ 9. Кадр из картины „Розита“ со „спокойными“ декорациями тюремного двора	91
„ 10. Лучший киноактер Эмиль Янинге	196
„ 11. Эмиль Янинге в картине „Последний человек“	197
„ 12. Лучшие современные киносъемочные камеры	213
„ 13. Настоящий трюк	223
„ 14. Косоглазый американский комик Бен Тюрпин	239
„ 15. Кадр из картины „Чашка чаю“	245
„ 16. „Типаж“ настоящего идиота из картины „Хав-Пуш“	249
„ 17. Известная трюковая артистка Руфь Роллан	252
„ 18—20. Знаменитые кинокрасавицы: Пола Негри, Глориа Свенсен и Алиса Терри	254
„ 21. Норма Толмедж	255
„ 22. Знаменитая американская „стар“ Марион Давис	257
„ 23—24. Учеба на натурном факультете ГТК	260
„ 25. „Стар“ Рамон Новарро	266
„ 26. Хороший мягкий грим и световая схема	271
„ 27. „Жесткий“ световой грим, оправданный сюжетом и объектом съемки	274

	Стр.
Рис. 28. Режиссер на съемке объясняет актеру его игру	278
„ 29. Кто естественнее — статуя или актер?	281
„ 30. Образец киногротеска	288
„ 31—32. Слева — гримируют киноактера. Справа — образец неудачного грима	295
„ 33. Образец нормального слабого кинематографиче- ского грима	295
„ 34—37. Артист В. Фогель без грима	298
„ 38. Образец неувязки яркого фона с костюмом	302
„ 39. Белый, слишком узорчатый фон декорации и костюм актрисы убивают игру ее лица	304
„ 40. Слишком пестрый фон декорации убивает актера в кино	305
„ 41. Тоже „гримируют“ костюм	307
„ 42—43. Влияние пестроты костюма и фона на игру актера	309
„ 44. Типичный для американских картин трюк „борьбы на краю пропасти“	317
„ 45. Выделение светом актера и „отбивание“ его от фона декорации	319
„ 46. Выделение светом фигур актеров	322
„ 47. Характерный образчик типичной немецкой схемы освещения декораций для фильма „салонного“ типа	325
„ 48. „Черная Мэри“ Эдиссона в Орэндж воле Нью Йорка	347
„ 49. Первое киноателье на крыше дома	349
„ 50. Работа в одном из первых ателье	350
„ 51. Более поздняя съемка в киноателье	351
„ 52. Одно из современных киноателье Парижа	352
„ 53. Натурная съемка во дворе американской кино- фабрики с применением осветительной ап- паратуры	356

	Стр.
Рис. 54. „Удобства“ работы оператора в горах	358
„ 55. „Здесь не переменишь точку аппарата“	359
„ 56. Тоже „удобное“ место для работы оператора	361
„ 57. Американская съемка с движения „на натуре“	363
„ 58. „Визограф Дебри“	365
„ 59. На натурной съемке	366
„ 60. „Гримирование“ природы	367
„ 61. Натурная съемка под тропическим солнцем	369
„ 62—63. „Киногородок“ в Нейбабельсберге (близ Берлина)	373
„ 64. Передвижная электростанция („лихтваген“) для подсвечки „на натуре“	375
„ 65. Постройка декорации для „Нового Вавилона“	378
„ 66. Грандиозная декорация американской тюрьмы	380
„ 67. Съемка грандиозной декорации шахского дворца для картины „Хаз-Пуш“	381
„ 68. Постройка декорации улицы из фундуса по си- стеме С. В. Козловского	383
„ 69. Декорация для „Декабристов“	385
„ 70. Поворотная площадка для киосъемок на фабрике Азгоскино	387
„ 71. Величайшее в Европе темное ателье в Штаакене (Германия)	389
„ 72. Съемка в американском темном ателье	391
„ 73. Киноателье средних размеров	392
„ 74. Грандиозное киноателье Киевской фабрики ВУФКУ	396
„ 74б. Деталь ателье кинофабрики ВУФКУ в Киеве	387
„ 75. Различные склады одной из наших кинофабрик	399
„ 70. Агрегаты электростанции новой кинофабрики ВУФКУ в Киеве	403
„ 81. Пошивочная мастерская Ленинградской фабрики Свскино	406

	Стр.
Рис. 82. Отдел музейных костюмов на Ленинградской фабрике Совкино	407
„ 83. Один из наших старых маленьких павильонов со стеклянной крышей	408
„ 84. Постройка декорации первобытным способом	410
„ 85. Искусственный „вековой лес“ в картине „Нибелунги“	411
„ 86. Павильонная „натура“	412
„ 87. Постройка декорации в ателье	416
„ 88. Работа по съемке в ателье	418
„ 89—93. Образцы фундауса С. В. Козловского	420
„ 94. Декорация вокзала, построенная С. В. Козловским из фундауса	421
„ 95. Декорация внутренности собора, выстроенного из фундауса в штаагенском ателье в Германии	424
„ 96. Образец резкого освещения декорации световыми пятнами, оправданными внутренним содержанием сцены	427
„ 97. Скульпторша американского ателье окраской „подделывает“ свою лепку из папье-маше под бронзу	430
„ 98. Постройка и окраска декорации в американском ателье	433
„ 99. В лепной мастерской Ленинградской фабрики Совкино	436
„ 100. „Павильон“ во дворе дома	438
„ 101. „Мраморный“ камин с бронзой, сделанный из папье-маше	443
„ 102—103. Проект декорации	448
„ 104—106. Эскиз декорации и проекции постройки данного павильона	450
„ 107. Распределение света	451
„ 108. „Проба света“	456

	Стр.
Рис. 109. Макет к картине ВУФКУ „Гамбург“	456
„ 110. Макет американского города	461
„ 111. Трюковая съемка макета в одном из ателье	463
„ 112. Съемка декорации, нарисованной на стекле	466
„ 113. Гигантский сказочный лес, существовавший	
только в рисунке на стекле	467
„ 114—117. Изобретатель зеркального способа съемок, инж. Евг. Шюфтан	472
„ 118—119. Образцы съемки шюфтановским способом	473
„ 120. Режиссер на съемке объясняет актерам их игру	492
„ 121. На съемке в одном из наших киноателье	511
„ 122. Режиссер С. А. Тимошенко на съемках картины „Мятеж“ в Туркестане	533
„ 123—125. Образцы освещения декорации и актеров	539
„ 126. Монтажный негатив на Ленинградской фабрике Совкино	548
„ 127—128. Образцы умышленного нарушения пропор- циональности изображения	591

СОДЕРЖАНИЕ I ТОМА

	Стр.
ОТ АВТОРА	11
КИНО-ЛЮБИТЕЛЬ	
„Пата-журнал все видит, все знает“	17
2.000 собственных кино-корреспондентов	19
Кино-любительство — база широко поставленной хроники	21
Кино-любительство в СССР	23
Путь кино-любителя	24
ФОТО-ХИМИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ КИНО	
Что такое кинематограф	31
Кадр	32
Как можно получить изображение	33
Почему это так получилось	35
Опыт с широким отверстием	37
„Камера для бедняков“	39
Свойства линз	40
Фокусное расстояние	42
Световое изображение	44
Удержание изображения	45
Основной принцип фотографии	45
Проявление снимка	46
Негативное изображение	47
Позитив	49
Запомним главнейшее	50
ПСИХО-ФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ КИНО	
Наш глаз	57
Как мы видим	60
Инерция впечатления	64
Память зрения	65
Шутки нашего глаза	67
Часть вместо целого	70
Способность нашего глаза соединять вместе разные изображения	71
Как происходит „оживление“ кино-фильмы	74
Кино-любитель должен запомнить	77

Стр.

КРАТКАЯ ИСТОРИЯ КИНО

Кто создал кинематограф	83
Кем была открыта память зрения	85
Изобретение „тауматропа“	87
Двигающиеся рисунки	88
Кино-театр для одного зрителя	91
Волшебный фонарь	94
Открытие фотографии	100
Серийная фотография	104
Майбридж	105
Появление ленты с изображением	107
Появление кинематографа	109
Как был создан кино-проекторный аппарат	112
Краткая схема истории кино	116

КИНО-ПЛЕНКА

Фильма	121
Составные части кино-пленки	123
Подслой кино-пленки	124
Как изготавливают целлулоид	125
Борьба с пылью	127
Литье целлулоидных лент	130
Схема изготовления целлулоида	132
Цветной целлулоид для позитива	133
Пожарная опасность	134
Несгораемые фильмы	136
Замена целлулоида	137
Изготовление эмульсии	138
Получение раствора светочувствительного бромистого се- ребра	140
Созревание эмульсии	141
Поливка пленки	143
Схема изготовления пленки	145
Светочувствительность эмульсии кино-пленки	147
Определение чувствительности кино-пленки	149

	Стр.
Различные шкалы чувствительности	153
Цветочувствительность эмульсии	155
Определение цветочувствительности пленки	159
Несколько практических указаний	161
Перфорирование пленки	162
Упаковка и хранение	165
Фирмы кино-пленки	167
То, что должен твердо знать каждый кино-любитель	169

КИНО-СЪЕМОЧНЫЙ АППАРАТ

Общая схема его устройства	175
Камера	182
Объективы	186
Фокусное расстояние	186
Наводка на фокус	189
Величина изображения	194
Светосила	199
Диафрагма	203
Угол зрения объектива	207
Глубина резкости изображения	212
Полезное поле съемки	215
Отчего изменяется глубина резкости	217
Как определить глубину резкости объектива при данной установке	218
Объективы для кино-аппаратов	221
Современные объективы	224
Вкратце повторим об объективе	227
Общие понятия об объективе	227
Объективатор	236
Экспозиционное окошечко	242
Грейфер	249
Кассеты	255
Транспортирующий механизм	261
Внутренние механизмы аппарата	266
Приспособления для выбора кадра	269

	Стр.
Добавочные приборы	272
Вспомним прочитанное	283

СОВРЕМЕННЫЕ ЛЮБИТЕЛЬСКИЕ КИНО-АППАРАТЫ

Соврем. любительские кино-съёмочные аппараты	293
А) Аппараты для съёмки на узкой плёнке	296
„Патэ-Бэби“	296
„Бляшетта“	297
„Сине-Гейер“	302
В) Аппараты под нормальную плёнку	307
„Септ“	307
Любительские камеры „Эрнеман“	314
„Кинамо“	323
„Кинетта“	339
„Кинарри“	344
„Кинеграф-Больш“	347
„Ландлихт-камера“	354
„Кино-Перфект Аскания“	358
„Амата“	364
Штативы для кино-аппаратов	367

ОСВЕЩЕНИЕ

Качество света	382
Освещение при кино-съёмке	385
Различные типы осветит. аппаратуры	392
Ртутные лампы	398
Дуговые лампы верх. света	401
Штативные лампы	407
Лампы для подсветки	415
Свет магния	420
Кое-что не мешает запомнить	425

ЗАКЛЮЧЕНИЕ	430
----------------------	-----

УКАЗАТЕЛЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ I ТОМА

УКАЗАТЕЛЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ I ТОМА

	Стр.
Рис. 1. Образец кино-фильмы (в нат. вел.) . . .	32
" 2. Схема получения светового изображения в темной комнате	35
" 3. Схема прохождения лучей от точек А и В через узкое и через широкое отверстие .	38
" 4. Типы собирательных линз: 1. Двояково-выпуклая (чечевица). 2. Плоско-выпуклая. Вогнуто-выпуклая (мениск)	40
" 5. Работа собирательной линзы	41
" 6. Фокусное расстояние	42
" 7. Современный объектив для кино-съемочного аппарата ("Плазмат" Майера $F = 1:2$). Для наглядности нижняя половина оправы срезана и здесь виден набор линз .	43
" 8. Зависимость между размерами получаемого светового изображения и фокусным расстоянием линзы	44
" 9. Кино-негатив	48
" 10. Кино-позитив с него	48
" 11. Устройство нашего глаза	59
" 12. Как видит наш глаз	61
" 13. Разрез сетчатки нашего глаза в сильно увелич. виде	63
" 14. Движение уголька в темноте	69
" 15. Как мы видим колеблющийся прут .	70
" 16. "Волшебная ваза",	70
" 17. Тауматроп. Здесь показаны обе стороны кружка	72

	Стр.
Рис. 18. Педемоскоп	75
" 19. Стробоскоп Штампфера	89
" 20. Дискосый стробоскоп Плато-Штам- пфера	90
" 21. Зоотроп	91
" 22. Праксиноскоп Рено	92
" 23. Карманный кинематограф	93
" 24. Схема устройства волшебного фо- наря. Я—корпус фонаря с вытяжной трубой. В. С.—источник света. Р—рефлектор. К—кон- денсатор. О—объектив, ав—диапозитив. АВ— изображение на экране	95
" 25. Джованни Баптиста Делла-Порто	96
" 26. Волшебный фонарь Кирхиера	97
" 27. Сеанс в „магическом кабинете“ фи- зика Робертсона в Париже в 1800 году	98
" 28. Современный волшебный фонарь	99
" 29—30. Изобретатели фотографии Дагерр и Ньепс	101
" 31. Майбридж	105
" 32. Фотодром Майбриджа	106
" 33. Образец съемки Майбриджа	107
" 34. Профессор Марей	109
" 35—36. Фото-ружье проф. Марей. Справа— деталь диска с пластинками	109
" 37. Первый съемочный аппарат с плен- кой Фризе-Грина	110
" 38. Кино-съемочный аппарат бр. Люмьер. Возле него стоит один из изобретателей	110
" 39. Фоноскоп Дементи	112
" 40. Ленточный аппарат Дементи с пальцем	113
" 41. Принцип устройства ударного ме- ханизма для передвигания пленки в аппа- рате Дементи	113

Рис.	42.—43. Кинетоскоп Эдисона. Слева—внутреннее устройство. Справа—наружный вид .	114
"	44—45. Современный проекционный аппарат „Ган-Герц“. Внизу справа—общий вид завода, изготовляющего эти аппараты	115
"	46. Схема создания кинематографа . .	117
"	47. Немецкая фабрика кино-пленки „Агфа“	122
"	48. Размеры нормальной кино-пленки .	123
"	49. Отжим нитро-целлюлозы	127
"	50. Фабрика чистого воздуха на заводах пленки „Агфа“	128
"	51. Мастерская льда на заводах „Агфа“. Вырабатывает в сутки 600.000 кг льда	129
"	52. Специальный бак для варки эмульсии	140
"	53. Бак для промывки эмульсии с механической мешалкой	142
"	54. Бак для промывки эмульсии с проточной водой	142
"	55. Деталь машины для намазывания эмульсии	143
"	56. Поливочно-сушильная машина. Наверху—вид сбоку. Внизу—вид сверху . . .	144
"	57. Резка пленки на специальных машинах	145
"	58. Сенситометр Эдер-Хехт	150
"	59. Общий вид производства испытания пленки на сенситометре Эдер-Хехта. Расстояние от рамки с сенситометром до свечи Гейсера равно одному метру . . .	151

Рис.	60. Результат испытания фото-пластинки на сенситометре Эдера (сенситограмма)	153
"	61. Цветная таблица ГТК, снятая на ортохроматической эмульсии. Более правильная передача цветов	156
"	62. Цветная таблица ГТК, снятая на обыкновенной эмульсии. Совершенно неправильная передача цветов	157
"	63—64. Новейшая перфорационная машина завода „Аскания“. Справа—деталь той же машины	164
"	65. Упаковка кино-пленки. Справа—картонная коробка. Слева—отдирание липучей ленты от металл. коробки с пленкой	165
"	66. Характеристика различных сортов негат. пленки „Агфа“	167
"	67. Схема устройства фото-аппарата	175
"	68. Складная любительская фото-камера со стороны объектива. А—мех. В—механизм затвора. С—гайка для передвижения объектива вперед и назад. Д—видоискатель. О—объектив	176
"	69. Деревянная камера (т. н. дорожного типа) со стороны матового стекла	177
"	70. Современные кассеты фото-аппаратов	177
"	71. Схема устройства кино-съемочного аппарата	179
"	72. Кино-съемочная камера с внутренними кассетами („Аскания“)	183
"	73. Кино-съемочная камера с наружными кассетами („Бэл-Хауэлл“)	184

Рис.	74. Наиболее миниатюрная из современных производств камер („Эклер Мери“)	185
„	75. Шкала для установки объектива у „Кинамо“	192
„	76. Производственная камера „Аскания“. А—рычаг для установки объектива на фокус. В—баретка с делениями. Д—рычаг от внутренней диаграммы объектива. С—глазок лупы для наводки на пленку	193
„	77—79. Зависимость величины изображения от фокусного расстояния объектива. Все три снимка сделаны с одного и того же места, менялись только объективы; левый снят наиболее длиннофокусным объективом	197
„	80. Немецкая камера „Стахов“ с револьвером объективов	198
„	81. Слишком длинная оправа объектива уменьшает поле зрения его линз	200
„	82. Внутренняя диафрагма объектива	200
„	83. Положение внутренней диафрагмы в объективе	201
„	84. Объектив с двойным фокусным расстоянием	202
„	85. Графическое определение угла зрения объектива	207
„	86—88. Три снимка, сделанные с одной и той же точки. Верхний снят узкоугольным, средний—нормальным объективом и нижний—широкоугольным	210
„	89—91. Типы объективов. Короткофокусный (слева), нормальный (середина) и длиннофокусный (справа)	211

Стр.

Рис.	92. Глубина резкости приданной установке объектива	213
"	93. Полезное поле съемки	215
"	94. Разрез объектива „Тессар“ К. Цейсса	224
"	95. Объектив „Гиппар“ Герца. Светосила 1:3,5	224
"	96. „Кино-Плазмат“ Майера со светосилой 1:1,5	224
"	97. „Гелиар“ Фохтлендера со светосилой 1:3,5	227
"	98. Обтюратор с постоянной щелью	237
"	99. Обтюратор с переменной щелью	238
"	100. Экспозиционное окошко. 1.—Дверца с окошечком. 2.—Прижимные ролики. 3.—Пружина рамки с роликами. 4.—Замок дверцы	244
"	101—102. Экспозиционное окошко аппарата „Дебри“ тип „Эль“. Слева дверца открыта и виден канал, боковые прорезы для грейфера и отверстие дырокола. Справа — в окошке заложена пленка	248
"	103. Схема работы грейфера	251
"	104. Пустая металлическая кассета на 120 метров. В кассете вложена бобинка. Справа — крышка от кассеты	256
"	105. Металлическая кассета на 120 метров, заряженная пленкой, конец которой выходит наружу	256
"	106—107. Двойная металлическая кассета 25-ти метр. „Кинамо“. В — подающее отделение, а — ролик приемного отделения, i — замок	256
"	108. Аппарат „Бэл-Хауэлл“ с транспортирующим механизмом с одним барабаном	263

Рис. 109. Устройство ведущих и прижимных роликов	264
" 110—111. Зарядка пленки в аппарате „Дебри“. Пленка из подающей кассеты (1) проходит по верхнему зубчатому барабану (2) транспортирующего механизма с прижимным роликом и, делая петлю (3), проходит через канал экспозиционного окошка (4), снова делает петлю (5), попадает на нижн. барабан (6) трансп. механ. и через прорез входит внутрь приемной кассеты (8)	265
" 112. Внутренние механизмы съемочного аппарата „Дебри“	267
" 113. Рамочный видискатель „Кинамо“	270
" 114. Ньютоновский видискатель	271
" 115. Ньютоновский видискатель, монтированный на камере „Аскания“: А—пластинка с вырезом, соответствующим данному фокусному расстоянию объектива, В—выдвижной визир, устраняющий ошибку на параллакс	272
" 116. Зонтик (А) и солнечная бледа (В) на аппарате „Дебри“	273
" 117. Шторная диафрагма	276
" 118. Шторная диафрагма скаше в виде кадра	277
" 119. Комбинированная диафрагма	278
" 120. Образцы виньеток (сверху) и скаше (снизу)	279
" 121. Современный кино-съемочный аппарат „Аскания“ с электромотором (А), реостатом к нему (В), счетчиком заснятого количества метров (С), дыроколом (Д) и тахометром (Е)	281

Рис. 122—124. Образцы лент для кино-любительских аппаратов. 1 — Узкая лента Пате типа „Кок“. 2 — „Нормальная узкая“ пленка типа „Кодак“ и „Гейер“. 3 — Обыкновенная пленка нормальных размеров (вес — в натуральную величину)	295
„ 125. Миниатюрная любительская съемочная камера „Бляшетта“	298
„ 126. Счетчик заснятого количества метров в аппарате „Бляшетта“	300
„ 127. Последняя модель кино-съемочного аппарата с пружинным заводом Гейера	302
„ 128. Внутренний вид новейшей камеры Гейера. Снизу под камерой — пружинный завод	303
„ 129. Двадцатиметровая камера Гейера. В — ручка пружинного завода. Д — глазок видонскателя	304
„ 130. Внутренний вид 20-метровой камеры Гейера	305
„ 131. Аппарат „Септ“: А — камера. В — пруж. приставка. Название частей: 1. Видонскатель. 2. Окошко видонскателя. 3. Глазок видонскателя (визир). 4. Объектив. 5. Выступы объектива. 6. Объективная бленда. 7. Замок. 8. Ключ от кассеты. 14. Кнопка для пуска пружинного завода	308
„ 132. Внутренний вид „Септа“	310
„ 133. Закладка пленки в аппарат „Септ“	310
„ 134. „Септ“. Вид сзади. 9 — глазок для наводки на пленку. 10 — счетчик. В — ключ для заводки пружины. 15 — кнопка установки на мультипликацию	311
„ 135. Правильная съемка „Септом“	312

	Стр.
Рис. 136. Неправильная съемка „Септ“	312
„ 137. Любительская съемочная камера „Эриеман“, модель „А“	315
„ 138. Внутренний вид камеры „Эриемана“, модель А	317
„ 139. Установка эриемановского аппарата на станке для микро-съемки	318
„ 140. Съемочная камера „Эриеман“, модель „С“	319
„ 141. „Эриеман“, модель „С“. Передняя дверца с объективом открыта	320
„ 142. Внутренний вид камеры „Эриеман“, тип „С“	321
„ 143. Двадцатипятиметровая „Кинамо“ на штативе	322
„ 144. Пружинная „Кинамо“ на 15 метров	325
„ 145. „Универсаль-Кинамо“	326
„ 146. Внутренний вид 25-метровой „Кинамо“	329
„ 147. Зарядка „Кинамо“	329
„ 148. Объектив со шкалой наводки	330
„ 149. Солнечная бле́нда (1) на старой „Кинамо“	330
„ 150. Зонтик (2) на современной „Кинамо“	330
„ 151—152. Счетчики „Кинамо“. На́лево — в старых аппаратах, напра́во — в новейших моделях	331
„ 153. „Универсаль-Кинамо“ с оправой для сменных объективов	332
„ 154. Наводка по матовому стеклу	333
„ 155. Съемка с близкого расстояния „Кинамо“ с добав. линзой	336
„ 156. Образец съемки „Кинамо“ с добавочной линзой	336

	Стр.
Рис. 157. „Универсаль-Кинамо“ на станке для микро-съемки	337
„ 158. Соединение пружинной приставки с камерой.	338
„ 159. Съемка пружинной „Кинамо“	338
„ 160. Усовершенствованный ньютоновский видоискатель в последних моделях.	338
„ 161. Пружинная „Кинамо“ на работе	339
„ 162. „Кинетта“ Эрнемана	340
„ 163. Внутренний вид „Кинетты“	341
„ 164. Двойная кассета „Кинетты“	342
„ 165. Общий вид аппарата „Кинарри“	345
„ 166. Новая модель „Кинарри“ с кассетой.	346
„ 167. Общий вид камеры „Кинеграф-Больш“	348
„ 168. Внутренний вид „Кинеграф-Больш“	349
„ 169. Рычаг (А) и шкала (Z) наводки на фокус на видоискателе „Кинеграф-Больш“	350
„ 170. Видоискатель „Больш“	350
„ 171. Фотометр „Кинеграф-Больш“	351
„ 172. Съемка аппаратом „Кинеграф-Больш“	351
„ 173. „Больш“ в качестве копировального аппарата	352
„ 174. „Кинеграф-Больш“ в качестве проектора.	353
„ 175. „Ландлихт-камера“	355
„ 176. „Ландлихт-камера“ с пружинной приставкой.	356
„ 177. Кино-перфект „Аскания“	360
„ 178. Камера на подставке для проэктирования	362
„ 179. Камера „Амата“	365
„ 180. Семейная кино-съемка	366
„ 181. Любительская кино-камера на складном металлическом штативе	368

	Стр.
Рис. 182. Головка штатива „Дебри“	369
„ 183. Последняя модель штатива „Аска- ния“	370
„ 184. Типовые размеры штативов в сложен- ном и в выдвинутом положении	375
„ 185. Различные типы штативов „Дебри“. Большой — высотой в 3 метра — для уличной съемки (т. н. „практикабль“). Под ним — нор- мальный; снизу слева на коротких ножках — для съемки с земли, с подоконников и т. п.	372
„ 186. Штатив-жилет	
„ 187—188. Старый штатив „Дебри“ с пано- рамной головкой. Слева — в сложенном для переноски виде. Справа — готовый для ра- боты	374
„ 189. Панорамная головка „Кинамо“	375
„ 190. Панорамирование головкой штати- ва „Кинамо“	375
„ 191. Штатив с головкой для вертикаль- ной панорамы	376
„ 192. Штатив с универсальной головкой.	377
„ 193—198. Влияние света на выражение снимаемого предмета. Вверху: 1) пря- мой лобовой свет. 2) Передний свет снизу. 3). Передний свет сверху под углом в 30°. Внизу: 4) Свет слева и сверху под углом в 45°. 5) Свет слева и снизу под углом 45°. 6) Ком- бинированный свет сверху и спереди	386
„ 199—204. Влияние освещения на резуль- тат съемки. Вверху: 1) Свет прямой. 2) Свет спереди и снизу под углом в 45°. 3) Лобовой свет сверху под углом 30°. Внизу: 1) Свет сверху под углом в 45°. 2) Свет сверху и слева	

	Стр.
под углом в 45° . 3) Комбинированное освещение сверху, спереди и слева	388
Рис. 205. Работа в современном американском ателье с ртутным светом	390
" 206. Съёмка на натуре. Подсвечивают металлическими щитами, отражающими свет солнца в нужном направлении	391
" 207. Подвижная электростанция для подсвечивания на натурных съёмках	392
" 208. Горелка дуговой лампы	393
" 209. Ртутная штативная лампа	396
" 210. Батарея из 6-ти ртутных ламп для верхнего света	399
" 211. Лампа верхнего света "Фото-эксцелло" фирмы "Эфа"	402
" 212. Лампа верхнего света "Вейнерт" для трехфазного тока	403
" 213. Лампа верхнего света с закрытой дугой "Мультакс" Вейнерта	403
" 214. Лампа "Эфа" высокого напряжения для верхнего света	404
" 215. Лампы верхнего света на съёмках в наших ателье (фабрика ВУФКУ в Ялте)	405
" 216. Лампы верхнего света на съёмке в штаакенском ателье (Германия)	406
" 217. Штативная лампа с двумя открытыми дугами	408
" 218. Штативная лампа с тремя дугами высокого напряжения, закрытыми	409
" 219—220. Стенки бокового света. Слева — из 6-ти ламп с открытой дугой. Справа — из 9-ти ламп высокого напряжения	411
" 221. Штативные лампы на работе (Ялтинская фабрика ВУФКУ)	413

	Стр.
Рис. 222. Большой метровый прожектор Вей- нерта на 300 амр. Сбоку—внизу стоит фацетное зеркало	416
„ 223. Большой аугселлер „Эфа“	418
„ 224. Штативная лампа „Эфа“ для под- светки	419
„ 225—232. Различные „эффект-лампы“ для кино-съемок	421
„ 233. Четырехламповая батарея магни- евых ламп (тип 1927 г.)	423

СОДЕРЖАНИЕ II ТОМА.

	Стр.
ОТ АВТОРА	11
 ПОДГОТОВКА К СЪЕМКЕ.	
Подготовка к работе	15
Предварительная работа с пленкой	17
Зарядка кассет	20
Подготовка аппарата	31
Закладка пленки в аппарат	36
Предварительная тренировка	44
 КИНО - СЪЕМКА.	
Сюжеты съемки	58
Размеры изображения	62
Выбор кадра	65
Выбор объектива для съемки	69
Экспозиция	72
Что влияет на экспозицию	73
Экспозиция зависит от	81
Чем изменяется экспозиция при кино - съемке	82
Определение экспозиции при съемке	86
Фотометрические таблицы экспозиции	87
Таблица Гейера	90
Оптические фотометры	95
Химические фотометры	103
Диафрагмирование	106
Порядок съемки	109
 РАЗЛИЧНЫЕ СЛУЧАИ СЪЕМКИ.	
Натуральная съемка	117
Трюковая съемка	146
Художественная кино-съемка с добавочными линзами	160
Диффузионные диски Кодак	164
Портретные диски Кодак	167
Молярные линзы Герца	170
Несколько общих выводов	184

	Стр.
НЕГАТИВНЫЙ ПРОЦЕСС.	
Лаборатория кино-любителя	190
Как сделать красный фонарь	193
Оборудование лаборатории для проявки	198
Любительские самодельные баки	200
Проявка по способу проф. Рюста	202
Вертикальные баки Эрнемана	205
Барабан для проявки "Ика"	205
Баки "Коррек"	208
Круглые баки "Цейсс-Икон"	210
Когда и какими баками нужно пользоваться	211
Состав проявителя	214
Проявляющие вещества	217
Ускоряющие вещества	220
Консервирующие вещества	221
Предохранение от вуали	222
Несколько общих замечаний	223
Разные рецепты проявителей	224
Рецепт фиксажа	231
Подготовка к проявке	232
Проявление негатива	236
Проявка нормального негатива	239
Проявка неправильно экспон. негатива	242
Фиксирование	245
Промывка и сушка негативов	249
Недостатки негатива и их причины	253
Исправление негативов	256
Ослабление негативов	258
Усиление негативов	261
Это нужно знать	263
ПОЗИТИВНЫЙ ПРОЦЕСС.	
Позитивная пленка	286
Печать позитива	288
Подборка негатива	292

	Стр.
Любительские копировальные аппараты	294
Использование съемочных аппаратов в качестве копи- ральных машин	296
Печать позитивов в кино-производстве	300
Проявители для позитивов	310
Фиксирование и сушка позитива	313
Конечные результаты	314
Автоматическая проявка позитива	318
Окраска и вираж	323
Как нужно красить позитив	324
Виражи	329
Изготовление надписей	332
Сборка фильмы	337
Кое-что нужно запомнить	344
ОСНОВЫ КИНО-ПРОЕКЦИИ.	
Общая схема устройства кино-проектора	358
Источники света для проекции	362
Конденсаторы	367
Окошко	369
Объектив	371
Кассеты проектора	376
Передвижение пленки в проекторе	378
Обтюратор	382
Добавочные механизмы	386
Установка аппарата	387
Экраны	389
Центрирование света	395
Скорость пропуска лент	397
Различные типы любительских проекторов	398
СОЦИОЛОГИЯ КИНО	415
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	433
УКАЗАТЕЛЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ II ТОМА	437
СОДЕРЖАНИЕ I ТОМА	441

УКАЗАТЕЛЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ II ТОМА

	Стр.
Рис. 1. Моталка для перемотки негативной пленки . . .	24
" 2. Закладка пленки в ординарную кассету производ- ственного типа	26
" 3—5. Схема зарядки 15-метровой кассеты аппарата „Кинамо“	28
" 6—8. Зарядка пленкой кассеты „Кинамо“	29
" 9. Прижимвающий пленку к барабану башмачок у „Кинамо“	37
" 10. Красная спица на нижнем барабане транспорти- рующего механизма	38
" 11. Вытягивание петли пленки для зарядки	38
" 12. Правильная зарядка пленкой „Кинамо“	39
" 13. Неправильная зарядка пленки в аппарате „Ки- намо“ на 25 метров	40
" 14. Производственная камера „Аскавия“, уложенная в дорожный ящик	48
" 15. Переноска производственного аппарата, шта- тива и ящика с запасными кассетами	51
" 16. Образец съемки мужского портрета с жестким светом	60
" 17. Образец съемки женского портрета с мягким светом	61
" 18. Общий план мечети, из которой выбегают люди	63
" 19. Съемка третьим планом	64
" 20. Второй план	65
" 21. Первый план	66
" 22. Крупный план	66
" 23. Массовка, снятая снизу	67

	Стр.
Рис. 24. Та же толпа, но снятая сверху, при правильном расположении актеров	69
" 25—27. Портрет Аги из картины „Хаз-Пуш“, снизу нормально и сверху	71
" 28. Таблица Гейера для определения экспозиции . .	91
" 29. Автофотометр „Митгол“	95
" 30—31. Моментометр „Практос“	96
" 32—33. Общий вид „Диафото“ ИКА	98
" 34. Работа „Диафотом“	98
" 35—36. Актино-фотометр Гейде	99
" 37. Вид на снимаемый пейзаж через актино-фотометр Гейде до диафрагмирования	100
" 38. То же при диафрагме, закрытой до исчезновения деталей в тенях	100
" 39. Общий вид фотометра „Юсгафт“ и „Дрэм“ . .	101
" 40. Химический фотометр „Ванна“	104
" 41. Фото-часы Факко	105
" 42. Фотометр Шлихтера	105
" 43. Как видно в фотометре Шлихтера	106
" 44. Пример съемки с большой глубиной резкости .	108
" 45. Оператор на съемке	111
" 46. Образец художественной съемки при благоприятном положении солида относительно аппарата .	119
" 47—48. Образцы съемки чистым контржуром . . .	121
" 49. Образец удачно снятого ландшафта	123
" 50. Образец съемки с густым светофильтром . . .	125
" 51. Образец „мокрой съемки“	127
" 52. Съемка в движении на натуре	132
" 53. Съемка в движении в павильоне	133
" 54. Съемка на подвижной площадке	135
" 55. Кино-съемка на натуре в Голливуде	138
" 56. Подсветка отражателями при съемке на натуре	141
" 57. Съемка на площадке с затемнителями в Америке	142

	Стр.
Рис. 58. Специальный съемочный аппарат для сильно-замедленной съемки	147
„ 59. Специальный съемочный аппарат для быстрых съемок	148
„ 60—61. Трюковая съемка	151
„ 62. Особая приставка к аппарату „Аскания“	153
„ 63. Образец съемки двойной экспозицией	156
„ 64. Образцы каше для двойной съемки	158
„ 65. Характер снимка „Моноклем“	161
„ 66. Диффузионный диск „Кодак“	164
„ 67—70. Четыре снимка одного лица с линзами и без них	166
„ 71—72. Устройство портретных дисков „Кодак“	168
„ 73. Портретный диффузионный диск „Кодак“, надетый на объектив аппарата	169
„ 74. Портрет, снятый через портретный диск „Кодак“	171
„ 75. Портрет, снятый без линзы	172
„ 76. Портрет, снятый с молярной линзой	173
„ 77—78. Увеличение глубины резкости при съемке с молярной линзой	175
„ 79—80. Устройство молярных линз Герца	177
„ 81—83. Образцы кино-съемки: без линз, с молярной линзой Герца в 35° и 70°	183
„ 84. Устройство фонаря с отраженным светом	194
„ 85. Деревянный бак производственного типа для проявки пленки	198
„ 86. Рама для намотки на нее 45 метров пленки	200
„ 87. Кюветка с роликом для проявки фото-пленки	202
„ 88. Проявление кино-пленки по способу проф. Рюста	203
„ 89. Размеры и устройство верхнего ролика	205
„ 90. Устройство барабана для проявки пленки	205
„ 91. Проявка пленки на аппарате „ИКА“	208

	Стр.
Рис. 92. Американские баки Штинемана (модель 1919—1920 гг.), являющиеся прототипом баков „Коррекса“	210
„ 93. Баки „Коррекс“	221
„ 94. Круглые баки фирмы „Цейсс-Икон“ для любителей	211
„ 95. Машина „Дебри“ для автоматической проявки, фиксирования и сушки кино-пленки	215
„ 96. Рама с намотанной на нее кино-пленкой	234
„ 97. Подставка для наматывания пленки на раму	235
„ 98. Общий вид проявочного отделения фото-лаборатории	239
„ 99. Фиксационный бак на 3 рамы	247
„ 100. Сушка пленки на барабане	250
„ 101. Сушильный шкаф для быстрой сушки пленки	252
„ 102—103. Кино-негатив и позитив с него	285
„ 104. Схема устройства копировального аппарата	290
„ 105. Закладка пленки для печати в экспозиционное окошечко копировального аппарата	291
„ 106. Общий вид любительской копировальной машины „Арри“	295
„ 107. Съемочный любительский аппарат „Эрнеман“ в роли копировального аппарата	297
„ 108. „Кинамо“ в роли копировального аппарата	299
„ 109. Копировальная машина „Дебри“	302
„ 110. Современная печатная машина „Дебри“	303
„ 111—113. Последний тип копировальной машины сист. К. Гейера	305
„ 114—115. Копировальное отделение фабрики К. Гейера	307
„ 116. Машина К. Гейера для автоматической проявки, фиксирования, промывки, окраски и сушки фильмы	309
„ 117—118. Автоматическая проявка пленки на фабрике К. Гейера	321

	Стр.
Рис. 119. Специальная машина для съемки надписей . . .	334
" 120. Протирочная машина „Дебри“	337
" 121. Монтажное отделение кино-фабрики	338
" 122. Простой стол для склейки	339
" 123. Монтажный стол новейшей конструкции (Гейер) . . .	340
" 124. Зачистка и обрезка концов склеиваемой пленки . . .	341
" 125. Тиски для склейки сист. Гейера	341
" 126. Четыре типа рамок	341
" 127. Тиски для обрезки и склейки пленки	342
" 128. Тиски „Эрнеман“	343
" 129—130. Вертикальные моталки для сматывания пленки в ролики	343
" 131. Домашний кино-сеанс	356
" 132. Современный волшебный фонарь	358
" 133. Простейший волшебный фонарь для проекции отдельных кадров фильма	359
" 134—135. Схема устройства кино-проекторного аппа- рата	361
" 136. Фонарь кино-проектора „Ган Герц“	363
" 137. Простая дуговая лампа для кино-проектора . . .	363
" 138. Зеркальная дуговая лампа „ИКА“	364
" 139. Зеркальная лампа Герца	365
" 140—142. Конденсатор и схема его работы	368
" 143. „Головка“ современного кино-проектора	371
" 144. Оправа объектива с кремальерой	373
" 145. Бобины для пленки	377
" 146. Автоматическое противопожарное приспособле- ние	377
" 147. Зубчатый барабан транспортирующего механизма с прижимными роликами	379
" 148. Мальтийский крест кино-проектора ГАН	380
" 149. Схема устройства мальтийского креста	380
" 150. Схема устройства ударной системы	382

	Стр.
Рис. 151—154. Различные типы обтюраторов проекционных аппаратов	384
„ 155. Схема действия противопожарной заслонки . . .	386
„ 156. Установка шести проэкторов в одном из берлинских кино-театров	387
„ 157. Разборный экран на бамбуковой раме	393
„ 158—162. Пять характерных искажений изображения на экране от неправильной установки аппарата по отношению к экрану	394
„ 163—166. Выравнивание света	395
„ 167. Миниатюрный проэктор „Пата-Буби“	398
„ 168. Любительский проэктор „Сине-Гейер“	399
„ 169. Любительский проэктор „Клейнкино-Тедди“ . . .	401
„ 170. Киноптикон Эрнемана	402
„ 171—172. Любительские проэкторы „Ган-Герц“ . . .	404
„ 173. „Уфа-Клейнкино“	405
„ 174. Проэктор „Специаль-Кино“	406
„ 175. Вид проэктора „Ика-Монополь“	408
„ 176. „Головка“ аппарата „Монополь“	409
„ 177—178. Кино-чемодан „Бокс“	410
„ Современный театральный кино-проэктор „Ган-Герц“	410

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ТЕАКИНОПЕЧАТЬ

МОСКВА, 9, Тверская, 35

Н. Д. АНОЩЕНКО
ОБЩИЙ КУРС КИНЕМАТОГРАФИИ
(ЭНЦИКЛОПЕДИЯ КИНОЛЮБИТЕЛЯ)

ТОМ I. „Введение в кинематографию“. Стр. 448.
Ц. 2 р. 50 к., в пер. 3 р. 25 к.

Основные разделы первого тома:

Кинологитель		Киносъёмочный аппарат
Психо-физиологические		Современные любитель-
основы кино		ские аппараты
Краткая история кино		Освещение
Кинотеханика		

ТОМ II. „Практика кинодела“. Стр. 448. Ц. 2 р. 50 к.,
в пер. 3 р. 25 к.

Основные разделы второго тома:

Подготовка к съёмке		Основы кинопроекции
Киносъёмка		Социология кино
Негативный процесс		

Оба тома рекомендованы Центральным советом Об-на друзей
советской кинематографии

ОБА ТОМА СНАБЖЕНЫ МАССОЙ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Охватывая все существенные моменты кинематографии,
работа Н. Д. Анощенко является необходимым
пособием для каждого интересующегося кинематографией.

Заказы направляйте по адресу:

Москва, 9, Тверская, 19, книжный магазин „Сцена и Экран“.

ИЗДАТЕЛЬСТВО ТЕАКИНОПЕЧАТЬ

МОСКВА, 9, Тверская, 35

ИМЕЮТСЯ В ПРОДАЖЕ

Анощенко Н. Д. „Рождение кинофильма“.
(Экскурсия на кинофабрику). Ц. 55 к. Стр. 122.

Написанная вполне доступным языком, эта книжка знакомит читателя с организацией и работой кинофабрики и ее отдельных частей.

Книжка состоит из трех разделов: 1) на кинофабрике, 2) на съемках в павильоне и 3) в кинолаборатории.

Книжка снабжена большим количеством иллюстраций

Анощенко Н. Д. „Чудеса киноаппарата“.
Стр. 104. Ц. 45 к.

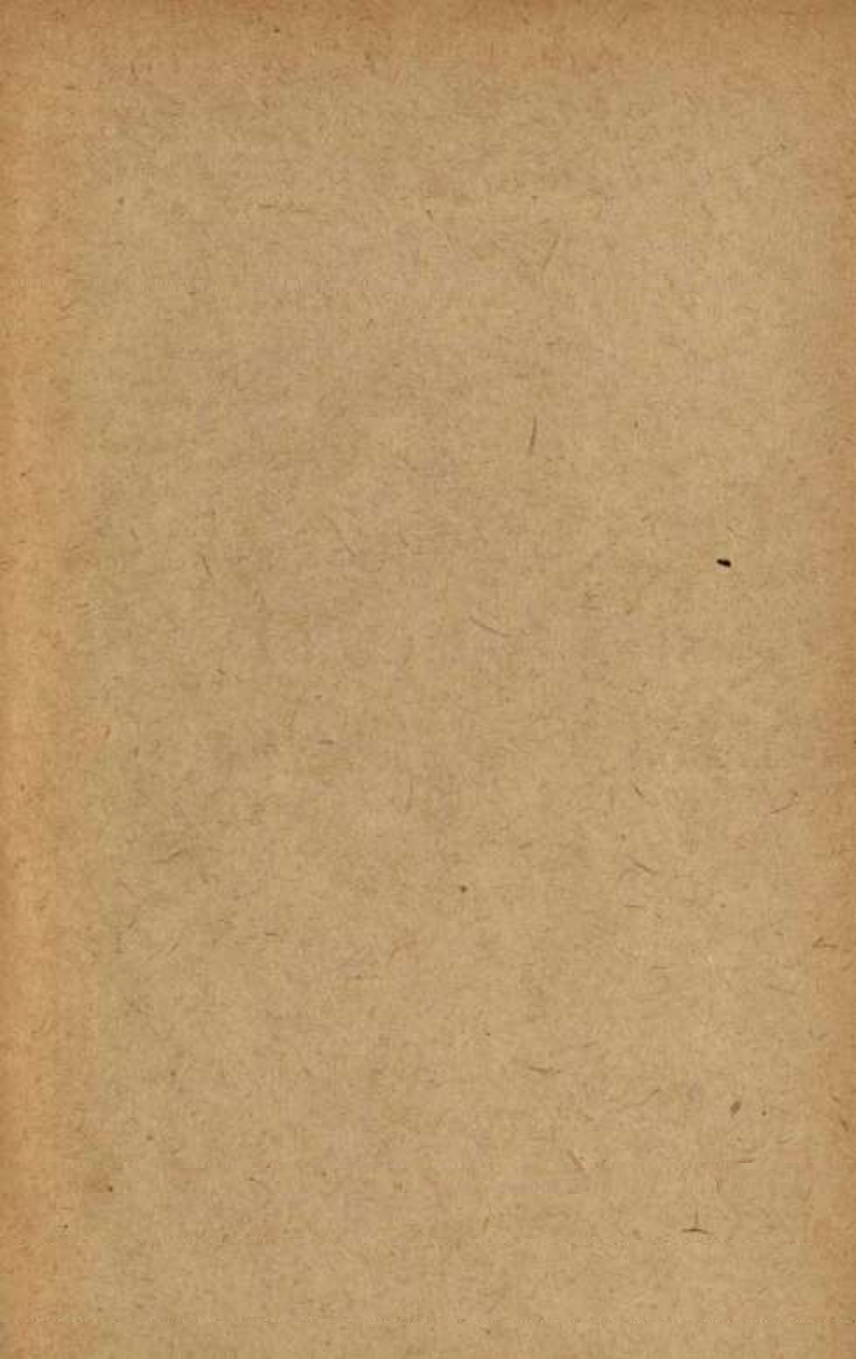
Анощенко Н. Д. „Кино в Германии“.
Стр. 269. Ц. 50 к., в пер. 60 к.

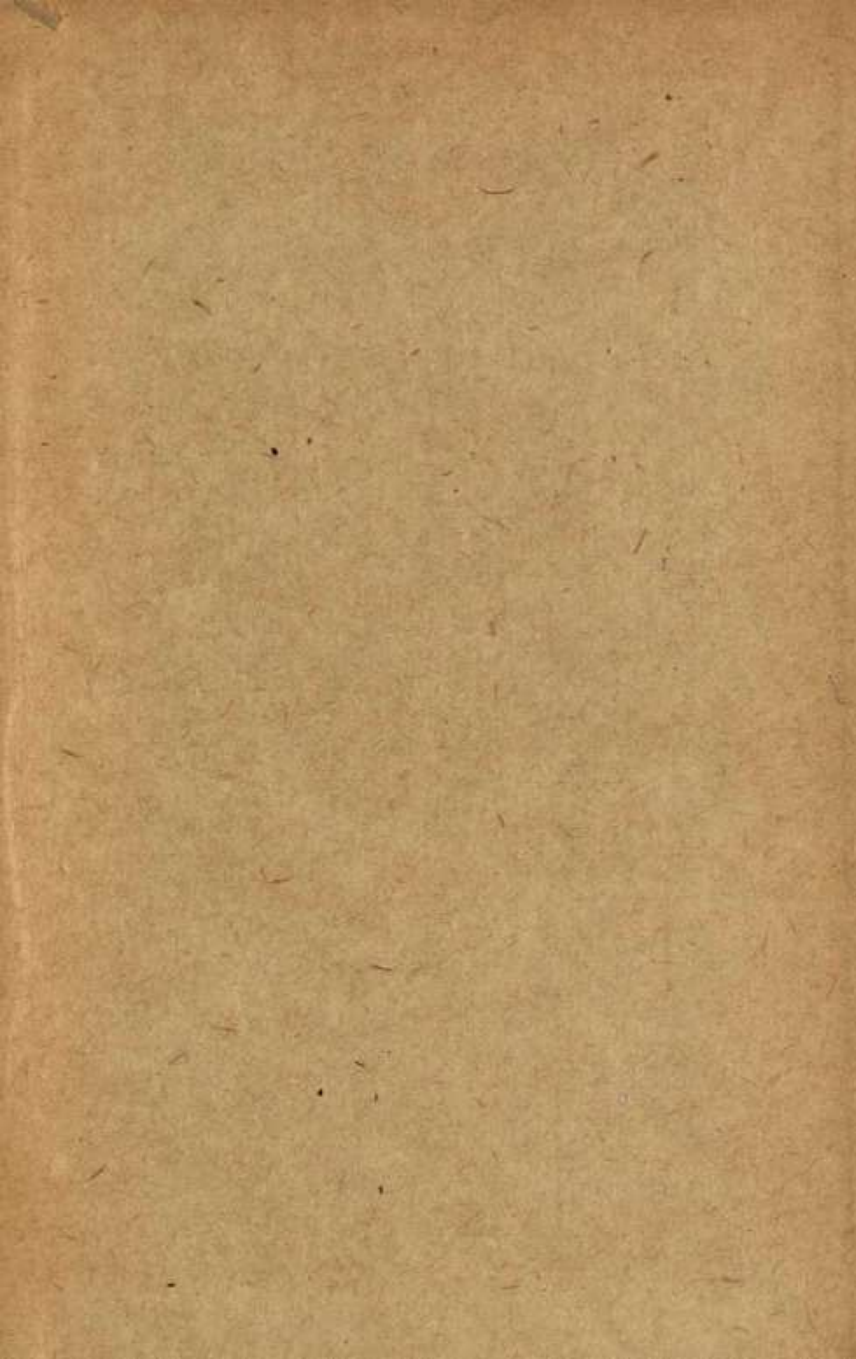
СОДЕРЖАНИЕ:

1. По германскому кинотеатру.
2. На германских кинофабриках и заводах.
3. Кинотеатры Берлина.

Заказы направляйте по адресу:

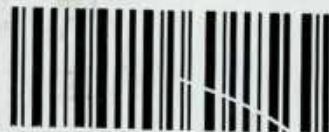
Москва, 9, Тверская, 19, книжный магазин „Сцена и Экран“.





Цена 3 рубля
переплет 30 коп.

5870



2015187625