

Юрий СВЕТЛАКОВ

Искренняя благодарность тем,
кто помог издать эту книжку:

Иванову

Петрову

Сидорову

СПАСИБО!

АВТОР - ОПЕРАТОР

Рекомендовано кафедрой
кинофотовидеотворчества КемГУКи
в качестве учебного пособия
по курсу «Операторское мастерство».



КЕМЕРОВО
«СИБИРСКИЙ ПИСАТЕЛЬ»
2008

ББК. 76.032
С24

Светлаков Ю.Я.
С 24 Автор - оператор. - Кемерово: «Сибирский писатель»,
2008 г. - 264 с. 174 илл.



Эта книжка для тех, кто ищет ответ на вопрос:
«Как самому снять и показать фильм».
Автор предлагает своё понимание кинопроцесса,
опираясь на многолетнюю работу на телевидении
и преподавание курса операторского мастерства
в институте культуры.
Особая ценность этой книжки в том, что её
можно не читать - в ней есть картинки.

© Ю.Я. Светлаков, 2008

Краткое содержание

Вместо предисловия

*Из пункта А в пункт Б. Для чего пишут книжки?
Цитаты. Антиучебник. Научить нельзя.*

Часть I. Как я стал автором-оператором

Все мы родом из детства

Истоки. Диафильмы. Книги.

Изобретение кинокамер. Фотография.

Работа на студии

Чистый ковёр. Первые съёмки.

Телевидение – искусство коллективное.

Учёба во ВГИКе

Ну, что же вы ничего не знаете!

Учителя. Студенты.

После ВГИКа

Мы ВГИКов не кончали! Чужой среди своих.

Институт культуры.

Игра в Кино.

Часть II. Профессия автор-оператор

Три кита: История. Язык кино. Этапы.

Река по имени Кино.

Язык кино.

Крупность плана. Оптика. Насадки. Ракурс.

Свет. Цвет. Композиция. Золотое сечение.

Этапы создания фильма

Магия замысла. Сценарий. Подготовка. Съёмка.

Импровизация. Интервью. Монтаж.

Для кого снимают фильмы?

Гимн кинокамере. Мечтать вредно.

Список документальных фильмов.

Вместо послесловия

Великая иллюзия. Заповеди автора-оператора.

Вместо предисловия

- Есть ли у вас план, мистер Фикс?

Из мультфильма

Прежде чем отправиться в путь-дорогу дальнюю необходимо наметить план: куда идти (из пункта А в пункт Б), определить цель похода (найти клад, или край Земли), с кем идти (одному, или с подругой) и, в конце концов, задать себе и другим вопрос - зачем идти? Помните в фильме «Человек идёт за солнцем» один из «героев» спрашивает: «А если все пойдут за Солнцем?»

Иначе получится: пойдёшь туда - не знаю куда, найдёшь то, не знаешь что. Тут мне на глаза попала картинка художника Мартынова А.Е. «Сельский пейзаж» 1811 года.



№1. А.Мартынов. «Сельский пейзаж» (фрагмент)

На переднем плане куда-то направо едет карета с пассажирами. Кучер почему-то сидит не на облучке, а на одной из лошадей. Карету сопровождает, вероятно, brave «поручик Ржевский» на коне. Вдали пасутся коровы. При дороге нет столба с указанием направления.

Обратите внимание. «Поручик» и одна из дам (та, что справа) в упор смотрит на художника, или на кого-то другого. Партизан в то время ещё не было.

Я подумал, вот и мне надо выбрать место - где я?

Один из персонажей картинке в карете времени, или художник в кустах, фиксирующий на полотне миг знойного дня.

В связи с этим вспомнил карикатуру Домье, на которой изображены два художника. Один из них рисует пейзаж, а другой за его спиной беззастенчиво этот пейзаж перерисовывает.

И ещё подумал, как важно представить, хотя бы виртуально эту книжку в будущем - увидеть её в готовом виде, высветить светом сознания и просто переписать.

Так однажды поступил руководитель Международной академии фронтальных проблем им. Е.В. Золотова Борис Евгеньевич Золотов. «Связался» с будущим, увидел книгу, переписал её аккуратно - вот и появилась на свет книга «Память будущего». Я как бы ни старался открыть «второе зрение» ничего не увидел. Поэтому пишу по заранее отмеченному плану, как учил Константин Сергеевич Станиславский: «Я в предлагаемых обстоятельствах».

Да, ещё надо определить, хватит ли сил дойти до финиша, или, иначе, на какую базу знаний можно рассчитывать.

Эта вещь (можно же книжку назвать вещью) будет основана на собственном 45-летнем опыте работы автором-оператором на телевидении и 30-летнем преподавание операторского мастерства в институте культуры.

Теперь вопрос: «Для чего пишут люди?»

Лев Николаевич Толстой сам себя спрашивал и так отвечал:

«Для того чтобы приобрести, кто денег, кто славы, а кто и то и другое, некоторые же говорят для того, чтобы учить добродетели людей».

Ни первое, ни второе, ни третье меня не касается. Деньги нынче за писанину не платят (за редким исключением). А славою сочтёмся. Ну, какой я учитель добродетели! Мне бы элементарно описать свое видение профессии автора-оператора, свое миропонимание, чтобы было и «козе понятно», или как говорил Твардовский, чтобы было «всё понятно, всё на русском языке».

Я об одном при жизни хлопочу:

О том, что знаю лучшие всех на свете,

Сказать хочу. И так как я хочу.

А. Твардовский

В дневниках у Толстого вычитал:

«Убедить людей думающих иначе нельзя. Надо сдвинуть чувства». Как? Ответа нет.

Только догадываюсь, вероятно, через понимание, или, точнее, через переживание. Но об этом поразмышляем потом.

Вернёмся к дневникам и письмам Л.Н. Толстого.

«Писать надо только тогда, когда чувствуешь в себе совершенно новое, важное содержание ясное для тебя, но непонятное людям, и когда потребность выразить это содержание не даёт покоя».

И далее...

«Думаю, что писать надо, во-первых, только тогда, когда мысль, которую хочешь выразить, так неотвязчива, что она до тех пор, пока как умеешь, не выразить её, не отстанет от тебя».

Правда, правда - вот эта самая мысль, поделиться с другими своим опытом и не даёт покоя. Наивно полагать, что мои советы помогут кому-то. Каждый проходит свой путь сам, заново открывая Америку. Надеюсь лишь на созвучие мыслей.

Признаюсь, мне не нравится, как я пишу. Нудно, рвано, не соблюдая порядка слов в предложении. Фиг её знает, где правильно ставить подлежащие, а где сказуемые. В школе по русскому языку перебивался с двойки на тройку, однажды даже оставался на осень, но так и не научился. Пишу - как дышу, точнее, стараюсь писать, как научился снимать и говорить.

Тот же Толстой писал: *«Надо бы, чтобы всё было красиво, кратко, просто и главное ясно».*

Не забыть бы эту фразу, когда буду писать про текст к фильму!

Вот добровольно-принудительно сажусь за стол, беру перо, чистый лист бумаги. *«Тянется рука к перу, перо к бумаге...»*

Ничего подобного. Пока пишу первую строчку, мысль убежала вперёд. Появилась другая, за ней третья. Из потока сознания на бумагу ложатся лишь клочки мыслей.

«Если бы мог описать сотую долю того, что я слышу и вижу» (из дневников Л.Н. Толстого).

Вот почему в соучастники этого писания беру уже зафиксированные на бумаге мысли известных людей, совпадающие по резонансу с моими мыслями и чувствами.

Хотя это не всегда хорошо. Когда моя старшая дочь писала учебник по режиссуре, я её умолял оставить первоначальный вариант, основанный на наивных примерах из собственной жизни. Так нет – послушалась советов «добрых дяденек» – пошла по поводу умных советов - так чтобы было как у всех.

Своя фраза - цитата - своя фраза - цитата. В результате получился неплохой, но «цитатный учебник».

«Как всё учёно, умно, и как всё пусто!» - опять же Толстой.

Я тоже буду использовать цитаты, ибо всё, что ныне читаю, или читал раньше, так или иначе примеряю на себя, для того чтобы подтвердить, что не я один такой «умник». До меня подобные мысли приходили в голову и другим. Вот, кстати, цитата из любимых мною дневников Л.Н. Толстого:

«Когда люди восхищаются Шекспиром, Бетховеном, они восхищаются своими мыслями, мечтами, вызываемыми Шекспиром, Бетховеном».

В качестве «цитатника Мао» я остановился на созвучных мыслях из дневников писателя Л.Н. Толстого, режиссёра Г.М. Козинцева, оператора С.П. Урусевского и других авторов специально прочитанных в последнее время.

Перед началом любой работы всегда встаёт вопрос: «Кому это надо?» Раньше я что-то бормотал по этому поводу, мол, тем, кто любит кино, студентам, родственникам.

Сегодня - нет ответа. Скорее всего, пишу для того, чтобы для себя уяснить вопрос: «Кто же такой автор-оператор?»

Как писал Л.Н. Толстой: *«... уяснил себе - уясняется и другим».*

Не надоел вам ещё Толстой? Я то понятно...

В начале я хотел назвать книжку «РЕЖОПЕР», что в переводе означает «РЕЖИССЁР - ОПЕРАТОР» и в подзаголовок поставить ещё слово «Антиучебник». Добрые люди отговорили.

Учебник - это когда всё разложено по полочкам, где написано «так делать можно, а так нельзя» мне это не очень нравится.

Опыт создания как бы учебника, а ещё точнее, шпаргалки для отупевающих студентов по операторскому мастерству у меня уже был - это книжка «Съёмщик».

Кое-что разумное из неё вставлю в эту работу.

Книг о киносъёмочном мастерстве написано не так уж много.

Прежде всего, это труды мастеров кинооператорского дела А.Д. Головни, С.Е. Медынского, Ю.И. Екельчика, Л.В. Косматова, Е.Н. Андрикайниса.

Другие же авторы, описывая технологию съёмок, в основном лишь советуют: «Снимать надо со штатива», «Панораму вести плавно», «Так снимать можно, а так нельзя».

Возникают вопросы.

Почему надо снимать так или иначе? Где истоки операторского мастерства? Как влияет тот или иной кадр на зрителя? Что происходит в сознании и подсознании?

Ответы на эти и другие вопросы искал в разных источниках. Кое-что находил, но этого было мало.

Тогда решил найти ответ сам.

Эти записки - собственный бред по поводу профессии автора-оператора. Вы не найдёте здесь категорических указаний «так снимать можно, а так нельзя». В нём одни лишь размышления, предположения на пути в таинственный мир авторского кино. То, что я сам увидел, почувствовал, пережил. На личном, так сказать, опыте.

Может быть, кому-нибудь и пригодится эта книжка?

Садовнику интересны книги про сад и огород, геологу про камни, кинологу про собак.

А для тех, кто хочет сам снять и показать свой фильм?

Ещё вопрос. Можно ли по этой книжке и вообще можно ли научиться профессии автора-оператора?

Есть известное выражение: «Научить нельзя - научиться можно».

Почему?

Вначале расскажу притчу:

К Великому Познавшему пришёл ученик, желавший чудес и говорит: «После чуда уверую». Учитель печально улыбнулся и показал ему великое чудо. Ученик воскликнул: «Теперь я согласен под твоей рукой пройти служение, Учитель!» Но учитель показал ему на дверь и сказал ему: «Теперь ты мне больше не нужен».

Нетерпеливому ученику, верующему только в чудо, учитель не нужен. Такого научить нельзя. Учитель выбирает ученика, а не наоборот.

Почему нельзя научить?

Знания передаются не через повторение и зубрёжку, знания передаются через понимание - переживание. Научить даже обезьяну можно класть кирпичи, строгать доски, печь пироги.

Как и во всякой профессии, профессия автора-оператора имеет свою ремесленную основу. Вот ремеслу научиться можно. Замерять экспозицию, наводить на резкость, снимать со штатива.

Профессии же автора-оператора научить нельзя. Как учили Микеланджело, а вслед за ним Роден - чтобы создать скульптуру достаточно взять каменную глыбу и отсечь всё лишнее. Научить владеть молотком и долотом можно, но как научить видеть тот образ, что скрыт в камне?

«Мир каждый видит в облике ином...», - писал Гёте в «Фаусте».

А если сильно захотеть и если есть дар божий?

Тогда, наверно можно. Но если ты дальтоник и не видишь красный цвет, то, сколько не тверди «красный, красный», для тебя, всё равно, все кошки - серы. Мораль сей басни такова - каждый должен заниматься делом, дарованным ему судьбой.

«Обучать невозможно - можно только учиться. Нужно уметь брать и заставлять себе давать. Самое великое искусство - это умение ставить вопросы и добиваться ответов».

С. Эйзенштейн

И последнее в столь долгом вступлении.

Хотите дам совет, как выбрать себе нужную книжку, и нужна ли вам именно эта книжка? Можно с помощью отвеса, или рамки задать вопрос: «Нужна мне эта книжка?» и получите ответ: «Да», или «Нет». Можно приложить книжку ко лбу, или к сердцу. Почувствуете тепло - это ваша книжка.

Нет - не тратьте время и деньги.

Часть I

КАК Я СТАЛ АВТОРОМ-ОПЕРАТОРОМ

*Что повлияло на выбор профессии? Откуда истоки познания?
Работа на студии. Учёба во ВГИКе. Чужой среди своих.*

Все мы родом из детства

- А ты кто такой?

И. Ильф, Е. Петров «Золотой телёнок»

В детстве закладываются в основном все программы поведения в будущей жизни, почти так же как в пустой файл компьютера записываются определённые образы. Потом на одни и те же жизненные ситуации, каждый из нас реагирует по своему «файлу». Для одного нет зверя страшнее собаки (его собака в детстве укусила), для другого собака лучший друг (его собака спасла при пожаре).

Первые записи в «файл». Нарисовал каляки-маляки - начало живописного увлечения, кружение - что-то близкое к танцам, игра в кубики - склонность к архитектуре и т.д. «Файл» заполняется.

Ой, как трудно их потом удалить в корзину!

Проходят годы... Увлечённая учёба, нудная работа, интересные съёмки передач... и вдруг, оказывается, что самое стоящее было в детстве.

Помню, как будто это было вчера, 9 мая 1945 года.

Раннее солнечное утро. Мне 7 лет. Надо побыстрее занять плот, что в луже между улицей Фасадной и железной дорогой, по которой время от времени шли поезда с фронта, с разбитыми немецкими танками на переплавку в город Сталинск на КМК.

Никого нет. Беру шест. Выплываю на середину.

Тут со стороны железной дороги появляется Юра Попов. Потом он стал одним из лучших футболистов нашей седьмой школы. Витя Черномырдин и Володя Черемнов (будущие футболисты команды «Кузбасс») уступали ему по силе удара. При мне Юрка мячом сломал штангу ворот.

Так вот. В то утро он стал кричать, чтобы я отдал ему плот. Я отплываю дальше. Он начинает бросать в меня гальки.

Я как могу - уклоняюсь. Но когда отвернулся... Надо же! Одна из них угодила мне в голову. С разбитой головой, весь в крови, я выполз на улицу Фасадную. А там какая-то безумная радость! Многие обнимаются-целуются. Подходит ко мне незнакомая тётя, берёт на руки и со слезами на глазах несёт домой. Благо мы жили недалеко, на улице Калинина. С той поры для меня солнечный день 9 мая 1945 года - праздник «со слезами на глазах».



№ 2. Я с мамой в возрасте 7 лет

Когда я был совсем маленький, то, показывая картинки из книжки няне, говорил, что это кино. Правда, я этого не помню, мама рассказывала, да и кино тогда в глаза не видел.

Потом уже, в школе, не пропускал ни одного фильма, даже документального. Часто сбегал с уроков, а деньги на билеты просто воровал у матери. Билет стоил всего 10 копеек. Помню в кинотеатре им. Островского были ночные сеансы в 12 и 1.40 ночи. Иногда удавалось прорваться в зал мимо глухонемого контролёра и увидеть «запрещённый» фильм.

Какие это были фильмы!

«Тарзан», «Тарзан в западне», «Под кардинальской мантией», «У стен Малопаги», «Три мушкетёра», «Багдадский вор», «Девушка моей мечты», «Королевские пираты», «Расплата», «Большой вальс» и много-много других.

Перед началом фильмов обычно стоял титр: «Этот фильм взят в качестве трофея после разгрома Советской Армией немецко-фашистских войск под Берлином».

Никогда не забуду русские фильмы: «Поликушка», «Маскарад», «Отец Сергий», «Бесприданница», «Чапаев», «Вратарь», «Цирк», «Потомок Чингисхана», «Путёвка в жизнь», «Мы из Кронштадта», «Иван Грозный» и т.д.

Здесь можно бесконечно продолжать перечисление фильмов.

Приведу строчки из письма Бориса Бычкова. Он один из первых прокопчан кто поступил во ВГИК на очное отделение кинооператорского факультета в мастерскую Леонида Косматова.

«...Я тоже помню, что контролёр в кинотеатре им. Николая Островского точно был глухонемой.

А ты помнишь, какой прекрасный это был кинотеатр, целый зрелищный комплекс - перед каждым вечерним сеансом в дальнем фойе играл эстрадный оркестр, вел конференс и пел Борис Борецкий. В оркестре была немолодая, но красивая пианистка, похожая на Нани Брегвадзе, и статный, красивый барабанищик, похожий на Че Гевару, только без бороды?

А как прекрасно работало устройство медленного гашения света перед демонстрацией фильма - просто волшебство!

А помнишь, какой был психоз, когда шли четыре серии про Тарзана, какие были очереди, как потом орала пацаны, забирались на деревья или сараи, подражая Тарзану?»

Как и все пацаны, я ходил во Дворец пионеров. Там были «...драмкружок, кружок по фото, мне ещё и петь охота...»

В фотокружок я почему-то в школьные годы не ходил.

Балетным позициям научила Галина Васильевна (фамилию её к своему стыду забыл). Помню, тогда она ещё обучала танцам в Новокузнецке Владимира Шубарина.

Учился я и музыке. Учитель был из пленных немцев. Адольф Фокардлович (фамилию забыл). Он ходил по домам нашего под странным названием посёлка Изопропункт и обучал бестолковых детей музыке. Говорили, что он бывший дирижёр Великого германского оркестра. У него я и научился нотной грамоте, играть гаммы и кое-какие мелодии на аккордеоне.

Из дерева и двух линз я смастерил самодельный телескоп. Почему-то луна в нём была мокрая. На небо мало смотрел, в основном подсматривал за поведением людей. Чем не скрытая камера? Только изображение было вверх ногами.

Но, главное это КИНО. Пусть это будет даже диафильм.

Помню, увидел первый диафильм «Волк и лиса» у дальних родственников в посёлке Спиченково в узком, длинном коридоре высоко под потолком. Помню даже запах от лампы фильмоскопа.

Оказывается не я один был такой, кто балдел от диафильмов.

Получаю письмо от Бори Бычкова. Он пишет:

«Когда мне было лет 11-12, мне купили фильмоскоп и несколько диафильмов, среди них было два особенно жалостливых, первый - «Батрачка» по Т.Г. Шевченко. Бедная девушка нагуляла сына и подбросила его к одиноким старикам и нанялась к ним в батрачки и только умирая, призналась сыну, что она его родная мать».

Начинался этот диафильм так:

*В воскресенье рано-рано
Поле крылось туманом
И стояла во тумане
Словно тополь на кургане
Молодица молодая
Что-то к сердцу прижимая...*

«Второй,- продолжает Боря, - «Девочка из города». У ребёнка во время бомбёжки погибли родители, и её удочерила другая женщина.

И вот, если в солнечный день поймать «солнечный зайчик» маленьким зеркалом и направить его в открытую заднюю стенку фильмоскопа и всё это направить на белёную белую стену, например в притемнённое пространство под кроватью, то на стене возникает яркое чёткое изображение 50х60 см.

Домашний кинотеатр! Бабушка моя, Пелагея Петровна, была очень уважаемый человек, к ней приходили многочисленные подруги, и если был солнечный день, я устраивал киносеанс.

Зрительницы ложились на пол, чтобы удобно было лежать, они подкладывали какую-нибудь старую одежду, и я показывал эти два диафильма, с выражением и в лицах читал подписи.

Успех был потрясающий, некоторые приходили по несколько раз и просили повторить. Глядя и слушая меня, они плакали, сморкались, один раз одной женщине стало плохо, и мы отхаживали её нашатырным спиртом. Уходили и гладили меня по голове, говорили, что я молодец, но безотцовщина.

Вскоре обо мне пошла двусмысленная слава, стали говорить: «У Егоровны внучек под кроватью такое показывает, что без слёз смотреть невозможно!» Я прекратил сеансы и сказал бабушке, что если они будут просить, чтобы сказала, что я сломал аппарат».

У меня первый фильмоскоп был самодельным. Вместо объектива чёрный лист бумаги с дыркой, проткнутой простой иглой, как в камере обскура. Чем меньше было отверстие, тем резче было изображение, но яркость хуже.

В отличие от Бориса я под кроватью кина не показывал, слезы у бабушек не вызывал и деньги за просмотр не брал. У меня другие были зрители - мальчишки и девчонки с улицы Марии Старцевой. Многие ленты, как «Семён Дежнёв», «Счастлирое плавание», «Сын полка» и другие озвучивал музыкой с пластинок. На экране появлялся титр, я заводил радиолу и звучала музыка Дунаевского из фильма «Дети капитана Гранта»...

Как жаль, что с детства нас учат только говорить, но не видеть.

Научно-популярные лекции в ДК Артёма о живописи мало что давали. Книг было мало. Первая книга по кино, которую я сам купил, была «История кино» Жоржа Садуля. Я мало, что понимал в ней. Читать книги, в которых рассказывается о фильмах, которые ты не видел, малоинтересное занятие.

Как-то роюсь в комодe нашел кусочек киноплёнки старого фильма с изображением красивой женщины в папахе.

Какое это было счастье! Я хранил эту плёнку как драгоценность. Подумать только, что эта другая жизнь была так привлекательна!

Однажды в газете «Пионерская правда» прочитал маленькую заметку «Как самому снять и показать кинофильм».

И пошло и поехало...

Сам смастерил деревянную камеру для съёмок на 16 миллиметровую плёнку. Вырезал зубчатые барабаны, выдумывал какие-то рейферные механизмы, чертил, пилил, строгал - всё для того, чтобы узнать, как самому снять и показать кинофильм.

Снимал этой камерой и через неё же показывал друзьям первые движущиеся картинки.

Один из первых снятых кадров. Мы с другом по прозвищу Пират устроили драку на краю обвала. Ручку аппарата крутил мой младший брат Алька.



№ 3. На съёмке первых кадров

Потом придумал широкоэкрannую систему кинематографа. Ещё в 1956 году сделал широкоэкрannую камеру и назвал её «Кадр-35-235». Подробнее об этом в главе «Река по имени КИНО». Здесь же отмечу лишь то, что широкоэкрannого кино тогда у нас в Прокопьевске ещё не было.

Не зная азов киносъёмки, нагло задумал снять фильм по рассказу Проспера Мериме «Матео Фальконе». Нарисовал кадры на бумаге, слева картинки, справа текст и музыка. Жаль, не сохранил.

Снял десятиминутный фильм - поход на Поднебесные Зубья «Умный в гору не пойдёт...» Пробовал ещё что-то снять о шахте Калинина, но дальше задумок дело не пошло.

Увлёкся фотографией.

На этот раз фотокамера была не самодельная.

Вначале это был фотоаппарат «Любитель». С него можно было печатать снимки 6×6 без увеличения. Потом мне мама купила зеркальный «Зенит».

Им-то я и наснимал эти фотографии.



№ 4. Вовка



№ 5. Зимний день



№ 6. Толкачи.



№ 7. Лена



№ 8. Малина с молоком



№ 9. Бой с петухом



№ 10. Мои друзья



№ 11. Открытка, которую продавали немые.



№ 12. Моя улица



№ 13. Пейзаж с сосной



№ 15. Таня



№ 14. Вечер



№ 16. Перекур



№ 17. После дождя



№ 18. Село Ижморка



№ 19. Поднебесные Зубья



№ 20. В Москву за песнями



№ 21. Художник

Наивно мечтал учиться во ВГИКе. Мечтать не вредно.

Мать сказала: «Пока приличную профессию не получишь, ни о каком ВГИКе и не мечтай».

Родственники мне говорили: «Зачем тебе это? Будешь в лучшем случае показывать кино в Островском. Вначале надо получить достойную денежную профессию!»

Какую? Конечно, шахтёрскую.

Так я отучился в Прокопьевском горном техникуме.

Маркшейдер из меня получился некудышный. После учёбы я, как положено, три года тянул лямку геодезиста. Полевые работы ещё куда ни шло. Геодезические приборы чем-то напоминали съёмочную технику - такой же штатив, такая же оптика.



А вот работа в кабинете крутить ручку арифмометра, считать теодолитные хода скупа несусветная. В обеденное время от камеральных работ сбегал в кино. Купишь, бывало два пирожка с повидлом и стаканчик мороженого, вот и весь обед в зрительном зале. Смотрел всё подряд - лишь бы КИНО было.

Это были и первые тупые китайские фильмы как «Стальной солдат», или «Седая девушка». Много смотрел заморских фильмов про балет на льду. Попадалась и классика мирового кино: «Тупик», «Три мушкетёра», «Королевские пираты». Наши фильмы: «Сельская учительница», «Падение Берлина», «Молодая гвардия» и ещё много-много игровых и документальных фильмов.

У меня был сосед Линка Булыгин. Сколько ему не говорили, что в кино играют актёры и всё не по настоящему, он упрямо по несколько раз ходил на «Чапаева», всё надеялся, что тот выплывет.

И по несколько раз смотрел «Утраченные грёзы» считая, что вот-вот в следующий раз обнажённая героиня выглянет из-за камня во весь рост. Я же фильм «Чапаев» посмотрел раз пятнадцать. Это было ещё в школе. Меня просто выгнали с уроков и я целую неделю ходил на «Чапаева». Если было четыре урока, то два сеанса в кино, если шесть, то три сеанса.

Таким образом, я фильм «Чапаев» знаю почти наизусть.

Если Горький говорил, что «всем хорошим в себе я обязан книгам», то я обязан фильмам.

Стал навдываться во Дворец пионеров. Об этом мне напомнил в своём письме Боря Бычков, правда, не мне, а моей лучшей половине.

«Нас познакомил руководитель фотостудии прокопьевского Дворца пионеров Ростислав Теодорович Маслов – крупный, красивый мужчина, лет пятидесяти, с голубыми глазами, с интеллигентными манерами и доброй улыбкой».

Добавлю. У нас в школе Ростислав Теодорович преподавал немецкий язык. Он меня часто ласково называл Gross Faulpelz, что в переводе означает Большой Дурак.

«Я иногда приходил к нему, когда возникали вопросы по фотографии. Однажды он мне представил высокого улыбающегося молодого человека (у них улыбки были даже похожи): «Это Юра Светлаков, который хочет стать кинооператором, а это Боря Бычков, который хочет того же самого!»

«Два года разницы в наших возрастах в то время нас значительно отличала. К тому же я был сублильным и плохо одетым – это было поводом для комплекса неполноценности».

«Да и недоброежелатели про меня судачили: «Ну, прям чё попало! Этот-то собирается в Москве учиться!». Но в поведении Ростислава Теодоровича и Юры не было никакого высокомерия, оба были уважительны и внимательны. Я был повергнут в уныние, что Юра даже кинокамеру изобрёл, до чего я даже помышлять не мог!»

Все эти перечисления событий, что сегодня нарисовала мне память - записанные «файлы». Каждый из нас привязан к своему «файлу», к своей точке зрения, к своей правде.

К тому времени я твёрдо решил сменить профессию.

Работа на студии



Фрагмент из книжки «КЕМЕРОВСКОЕ ТЕЛЕВИДЕНИЕ.
История в чёрно-белых фотографиях».

Зачем ты в наш колхоз приехал? из песни

7 сентября 1961 года ярко светило послеобеденное солнце, золотилась листва, было тепло и даже жарко. Пахло полынью. Куда ни кинь взор - кругом поля, только вдаль стояли телевизионная вышка и два строения - одно из них - сама студия, другое - жилой дом. Я в кирзовых сапогах, с фотографиями под мышкой шёл на окраину города Кемерово устраиваться на работу.

До сего дня я после окончания горного техникума на Тырганских горах работал в Прокопьевске геодезистом в Управлении главного архитектора города (с окладом 1300 рублей в месяц). Два раза поступал во ВГИК, пока мне преподаватель Роман Николаевич Ильин не сказал: «Деточка, пока ты не будешь работать по специальности оператора, ни о каком ВГИКе и не мечтай!» А я смел мечтать!

На втором этаже студии в кабинет директора вела длинная ковровая дорожка. В своей книжке «Съёмщик» я написал: «До сего дня осталось ощущение, что топчу их чистые ковры своими сапогами». В приёмной встретила улыбчивая секретарша Люся Дурасова (потом стала Поляковой). В кабинете директор Дмитрий Иванович Култаев вызвал по телефону оператора, чтобы оценить мои фотокарточки. Через минуту в кабинет, как ветер, ворвался, как я потом узнал, кинооператор Фотин. Со скоростью 24 кадра в секунду просмотрел фотографии и улетел, на ходу бросив: «Берём!» Так я был принят на работу ассистентом оператора, с окладом 300 рублей в месяц.

«Не в деньгах счастье», - это правило было для меня основным.

В конце дня тот же Виктор Фотин посадил меня на свой мотороллер, который через каждые 100 метров чихал и останавливался, так что пришлось мне его толкать до Южного посёлка, где Фотин устроил мне ночлег в кладовке у своей первой жены. Там я жил, пока не устроился в общежитие в студийном доме.

На следующий день с оператором Анатолием Кандинским - «Кандсем» поехал на съёмки в Белово на цинковый завод.

Там под лестницей, в пыли и грязи, в мешке перезаряжал кассеты от «Пентафлекса». Вечером «отметили» первую съёмку, да так, что с той поры решил вообще не пить спиртного. Я и до этого не пил. После командировки Кандей подарил мне книжку «Сергей Эйзенштейн. Избранное».

Общага была на первом этаже студийного дома. В одной комнате жил инженер телецентра Шая Гершкович со своей семьёй. По ночам слышно было, как он ходил по коридору, убаюкивая плачущего ребёнка. В другой маленькой комнатке жили две девчонки. У нас в большой проходной комнате стояли четыре кровати с тумбочками. На этой фотографии мой угол.



Через нашу комнату был вход к телевизионному мастеру Фёдору. У него на столе вечно стоял самодельный телевизор без корпуса. Народ у нас периодически менялся. Постоянным был Серёга Минин - верхолаз на телевизионной вышке. Одно время жил парень, который по утрам вместо чая пил воду из-под горячего крана с большим количеством сахара. Не делайте это. Таких людей осталось немного.

Возвращаясь, бывало, утром в общагу от любимой девушки, глядь - в одной канаве лежит один работник студии, в другой - другой, и все, точно стоворились, просят сбегать за бутылкой в ближайший магазин и суют в руку трояк. А ближайший десятый магазин-то был за тридевять земель! Подходишь, бывало, к студийному дому, а с балкона второго этажа кто-нибудь спускает на верёвке авоську с деньгами и запиской с той же просьбой.

Обычно по утрам в дверь общаги я не входил и не потому, что не было ключа, а чтобы не будить соседей, сподручнее было залезть в комнату через большую форточку.

На студии для меня основным правилом было: «**Делай всё сам**».

В первые дни, когда спросил оператора Благодарова, как заряжать кассету для «Конваса», он ответил: «Шарупить надо». С той поры и «шарупил» всё сам: и снимал, и монтировал, и озвучивал, и т.д.

До того как вышел на тропу ведущего передач «Кинолетопись Кузбасса», «Шаг за горизонт», «Семейный альбом» и других, был просто кинооператором, или иначе - съёмщиком, а ещё точнее, режопером (режиссёром-оператором). Снимал фильмы, очерки, сюжеты. Одна из первых самостоятельных съёмок была в Горной Шории. «Лучше гор могут быть только горы».

В дальнейшем чаще всего снимал или в Горной Шории, или в Горном Алтае. Да и дело не в горах, а в людях, которые там живут.

Одним из первых снимал концертные ролики на натуре. На студии говорили: «У кого не хватает шариков, тот снимает ролики». За них не платили ни копейки. Поэтому их снимали те, «у кого не хватало шариков».

Прошли годы...

Оглядываясь назад, чтобы понять настоящее и увидеть будущее, я всё больше и больше убеждаюсь в том, что первые тридцать лет работы на студии были для меня и, смею надеяться, для моих соратников годами радостного, несмотря ни на что, творчества. Когда мы, по словам К.С.Станиславского, учились «*трудное сделать привычным, привычное - лёгким, а лёгкое - прекрасным*».

Благодаря студии телевидения мне удалось реализовать многие свои съёмочные планы.

Я никогда не стремился угодить начальству, всё, что ни делал, старался выполнять искренне и всегда видел за кадром своего справедливого зрителя. Как воспримет какая-нибудь Мария Ивановна или Иван Петрович то, что я снял и о чём рассказал? Благодаря телевидению меня стали узнавать, чего обычно с кинооператорами не бывает. Это не столь важно. Главное, когда «*в сердцах людей нашёл созвучие своим созданиям*». А.С.Пушкин.

Тут, вероятно, настала пора показать ещё несколько своих фотографий той поры и кадры из некоторых фильмов.



№ 22. Первая съёмка на студии 1963 г.



№ 23. «Туристы»



№ 24. В командировке



№ 25. На телевизионной вышке



№ 26. Кадры из фильма «Март. Горная Шория»



№ 27. На съемках в Горной Шории



№ 28. На съёмках



№ 29. На съёмках



№ 30. Митинг на шахте им. Калинина



№ 31. На съёмках



№ 32. Кадры из фильма «Хор»



№ 33. Кадры из фильма «Преодолеть себя»



№ 34. Кадры из фильма «Микрофон для всех»



№ 35. Кадры из фильма «Граница на замке»

Учёба во ВГИКе

Ученье свет, а не ученых - тьма.

Пословица на свой лад

С третьего захода я всё же в 1963 году поступил во Всесоюзный государственный институт кинематографии на операторский факультет в экспериментальную мастерскую автора-оператора.

О том, что конкурс был громадный - 300 человек на место ничего не говорит. А вот как проходили вступительные экзамены по мастерству - другое дело.

Например, вот как проходило собеседование.

Входишь в аудиторию. Там за длинным столом как на картине Леонардо да Винчи «Тайная вечеря» сидят несколько на вид доброжелательных незнакомых мужиков. Один из них говорит:

- Садитесь. Ну, рассказывайте.
- Что?
- Ну, что же вы, молодой человек, ничего не знаете?
- Знаю.
- Художников знаете? Назовите кого-нибудь.
- Ну, Венецианов.
- А картины его помните?
- Помню
- Какие?
- «На жатве»...
- Хорошо. Что изображено на картине «На жатве»?
- Женщина сидит, вдали поле.
- Что у неё в руках?
- Кажется ребёнок.
- А во что женщина одета?
- В сарафан.
- Какого цвета?
- Не знаю, я чёрно-белую репродукцию смотрел...
- А кого из композиторов знаете...

Всё бы хорошо, но вся эта беседа прерывалась восклицаниями: «Ну, что же вы ничего не знаете!»

На вступительных экзаменах надо было снять в павильоне гипс и портрет, а на натуре репортаж. Соперники устраивали маленькие подянки: то свет включают во время зарядки плёнки в тёмной комнате, то вместо проявителя подсунут закрепитель.

ВГИК - институт особенный, удивительный, почитаемый. Учителя были отменные. Лекции по операторскому мастерству читали живые классики.

Один Анатолий Дмитриевич Головня что стоил. Помимо знаний основ операторского мастерства отец всех советских операторов требовал от студента удостоверение спортсмена по любому виду и знание Библии.

Это ещё по-божески. Сергей Михайлович Эйзенштейн по воспоминаниям Сергея Ростюцкого дал ему задание проштудировать все 20 томов «Рюгон-Маккаров» Эмиля Золя, а также комментарии к ним. Параллельно с этой работой рекомендовал Ростюцкому познакомиться с полотнами французских импрессионистов, послушать музыкальные произведения Равеля и Дебюсси. При этом чтение романов должно сопровождаться детальным анализом отдельных эпизодов под определённым углом зрения.

Попробуйте прочитать и проанализировать хотя бы один роман, да что роман, сказку про курочку Рябу, и вы поймете, как это «просто» учиться во ВГИКе.

На первой же лекции Анатолий Дмитриевич сказал: «В Советском Союзе есть три великих оператора: Андрей Москвин, Эдуард Тиссэ и Анатолий Головня. Так что, дэточки, знание работ этих операторов обязательно».

На лекции Головня часто повторял: «**Дэточки, самое главное в операторском мастерстве - это композиция**».

На следующую пару приходил Пятницкий и говорил: «Самое главное в операторском мастерстве - это экспозиция».

Потом приходил Симонов, и мы у него спросили: «Александр Григорьевич, так что же самое главное в операторском мастерстве?» «Если вы будите отвечать Анатолию Дмитриевичу, то говорите, что композиция. А если Фёдору Степановичу, то говорите, что экспозиция».

На экзамене Анатолий Дмитриевич обычно словоохотливым студентам говорил: «Дэточка, ты мне конкретно отвечай!»

Когда называют имя известного кинооператора у меня на внутреннем экране в первую очередь возникают снятые ими фильмы. Юрий Екельчик - «Весна», «Богдан Хмельницкий»; Борис Волчок - «Пышка», «Тринадцать»; Эдуард Тиссэ – «Броненосец «Потёмкин», «Александр Невский»; Андрей Москвин - «Иван Грозный», «Юность Максима»; Сергей Урусевский - «Сельская учительница», «Неотправленное письмо» и так далее.

Лекция по истории зарубежного изобразительного искусства.

Открывается дверь. В аудиторию входит Борис Николаевич Симолин. Небольшого роста, в сером клетчатом пиджаке, со значком ВДНХ. Садится верхом на стул, достает пачку сигарет «Друг», прикуривает, делает первую затяжку и на выдохе произносит тему лекции: « Паоло Веронезе...»

В отличие от других преподавателей, никогда не приносил ни каких репродукций с картин. Их содержание показывал жестами. Я до сих пор помню, где и как лежит рука Данаи.

Это была первая часть знакомства с картинами известных мастеров. Вторая часть проходила в Музее изобразительных искусств им. Пушкина. Симолин на подлинниках показывал и объяснял нервную манеру письма Ван Гога и Гогена, лучезарную живопись импрессионистов Моне и Мане.

Появление в институте Виктора Борисовича Шкловского всегда событие. Его рваная, полная афоризмов речь неподражаема. Как говорил, так и ходил Шкловский. За ним всегда следовала какая-то старушка, вероятно жена, в отличие от Герасимова, который всегда ходил за Макаровой, а не впереди её. Такие встречи запоминаются надолго.

Курс у нас был экспериментальный.

Готовили авторов-операторов. Группа была разношерстная. Кто работал на Ленфильме, кто на Мосфильме, а кто и на Кемеровской студии телевидения.

Не знаю, так ли было на самом деле, но осталось ощущение, что курсовые работы мы делали, прежде всего, друг для друга. Каждый выкаблучивался в придумках разнообразных операторских средств.

Кто зональные линзы, кто насадки. Я, например, придумал на «Конвас» возможность снять три отдельные изображения в одном кадре.

Там же во ВГИКе впервые столкнулся с темой «автор-оператор».

Надо было добровольно-принудительно написать реферат «Авторский киноочерк». Для этого надо было перерывать массу литературы от очерков В.Г. Белинского до Бориса Горбатого. В одном из очерков А.М. Горького нашёл практический совет - как снимать очерки. Его формула пригодилась мне на долгие годы. Звучит она так:

«Очерк лежит где-то между исследованием и рассказом».

Для того чтобы эти слова хорошо запомнить, я написал их большими буквами и повесил в общежитии над кроватью, вместо фотографий красивых девушек или ковра с лебедями.

Примите как совет. Для того чтобы мысль вошла не только в сознание, но и в подсознание напишите большими буквами и повесьте на видном месте. Например:

«Мы ищем что-то, что находится между фактом и вымыслом», - похожие на Горького слова режиссёра Ларсена фон Триера.

К формуле Горького мы ещё вернёмся.

Во время сессии успевал бегать на чужие просмотры и лекции других курсов. На актёрском курсе запомнилась лекция о системе Станиславского.

Защищался красиво снятой, но бестолковой картиной «В лесу родилась ёлочка» по одноимённой детской песенке.

Великий Мастер - оператор классических фильмов советского кинематографа «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Суворов» и других, Анатолий Дмитриевич Головня, после защиты дипломной работы остановил меня в дверях и сказал:

- Дэточка, коль ты начал всё делать в кино сам, то и дальше будешь делать всё сам.

Спустя время сбылись его пророческие слова.

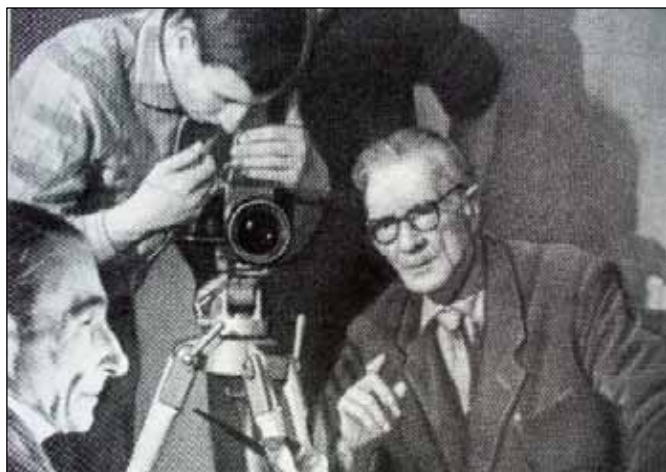
Теперь несколько фотографий студенческой поры.



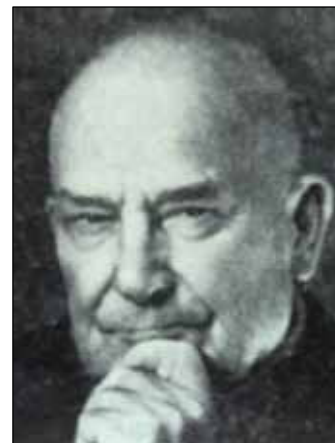
№ 36. Абитуриенты ВГИКа
Второй слева будущий режиссёр фильма «Чёрная курица»
Виктор Грес



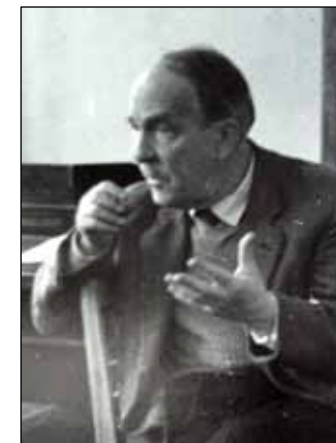
№ 38. Е.А. Иофис и Е.М. Голдовский



№ 37. Кинооператор А.А. Левицкий



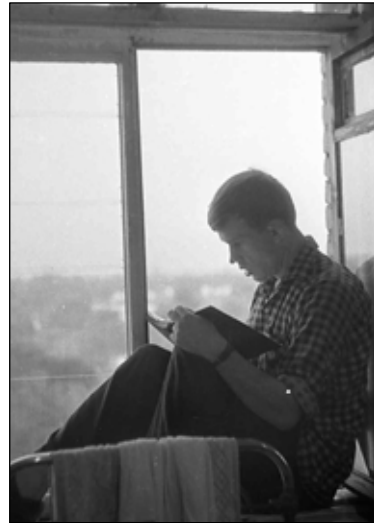
№ 39. А.Д. Головня



№ 40. Б.Н. Симолин



№ 41. Москва



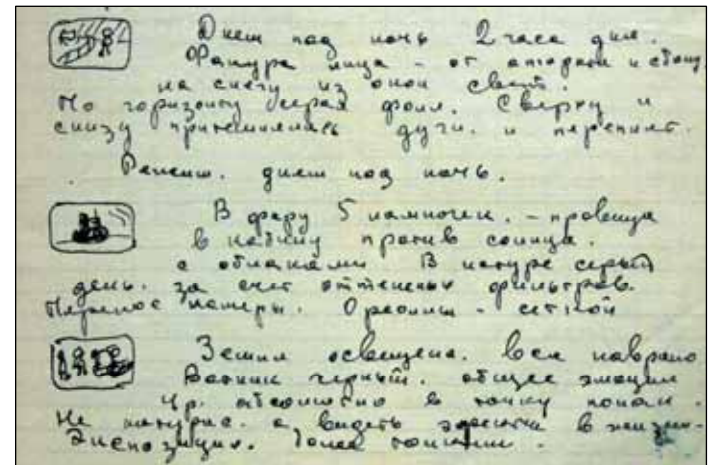
№ 42. ВГИК. Общига



№ 44. Съёмка на ВДНХ



№ 43. Л.В. Косматов



№ 45. Страничка из конспекта

После ВГИКа

*«Свой среди чужих, чужой среди своих»
из фильма*

Во ВГИКе нас учили мастерству и ответственности за изображение. Учили одному, а на деле оказалось совсем другое.

Первую фразу, которую услышал на студии после защиты диплома: «Мы ВГИКов не кончали».

Не у меня одного. Вот что пишет мне Борис Бычков:

«Сколько помню я студий, и впечатлительное самое открытое. Этот постоянный негласный антагонизм между учёными и выжидателями ВГИКа.

Сколько раз я слышал эту едкую фразу: «Мы ВГИКов не кончили!». В Новосибирске я был первым ВГИКовцем за всю историю существования студии. Тебя учили "нарушить", а мне просто делать гадости.

Однажды сошёл материал в пролётку, прошло минут 30, слышу: зовёт меня проявщица негатива. Подхожу, она протягивает мне пакет, в который был упакован материал – он оказался разорванным по оныхамости отёрткой или гвоздём. Проявил – жаловался.»

У нас, правда, так не делали. В киногруппе придерживались мушкетёрского правила «Один за всех – все за одного».

А то можно подумать, что всё было так беспросветно и безнадежно. Как раз наоборот. Я специально слушаю краски на то, что мешало работе.

Самостоятельность кое-кому на студии не правилась, ибо все считали, что кино – искусство коллективное.

Один главный редактор так и сказал мне: «Дворник должен быть дворником».

Нетушки! С трудом, но пытался сохранить свой голос, свое видение ТВ. Ну не согласен я с мнением многих.

Что делать? К примеру, утверждение, что телевидение искусство коллективное.

Мне кажется, всякое творчество – это самовыражение. Групповое самовыражение называется по-другому, но только не творчеством. Невозможно играть на скрипке вдвоём, тем более, втроем.

Известный анекдот.

Фильм снимает слепой оператор, глухой звукарь – что получится? Чепуха. А режиссёр говорит: «А мне нравится».

Ответственность спихивали друг на друга.

Не принимала моя душа самоуверенных работников. Как правило, из-под их пера не выходило ничего стоящего.

Не нравилось мне и отношение редакторов к операторам. Например, выезд на съёмку. Оператор обвешан, как ёлочка: на плече камера, в руке штатив, в другой осветительный прибор. Были времена, когда приходилось носить ещё и магнитофон. Садимся в машину. С приклепанным, утомлённым лицом редактор, естественно, с ручкой и блокнотом садиться на первое сиденье. Оператор грузит в багажник аппаратуру и с камерой занимает заднее, не очень удобное сиденье. Это мелочь, соринка в глазу, о многом говорит.

Я видел противоположное. К нам в город приезжала съёмочная группа Ленинградской студии документальных фильмов. Режиссёр известный документалист Михаил Литвяков и оператор Юра.

Выходят из машины. Юра несёт небольшую камеру. А Лауреат нескольких Международных премий тяжёлый штатив. Оказалось, им надо было доснять в музее изобразительных искусств всего-то одну картинку художника Ивана Селиванова.

Видели бы вы, как Литвяков ублажал оператора. И штатив поставит, и отгонит зрителей. Вплоть до того: «Юрочка, тебе мороженку кушать?»

Вот пример понимания, что в кино и в телевидение главное – картинка. Как снимет оператор, такой и будет фильм!

У нас на телевидении главное – слово.

Один из руководителей (бывший работник радио) так и дьяволит: «Телевидение – это обкартинный текст».

Я же всё в кино стремился делать сам: и снимать, и монтировать, и музыку подбирать, и текст писать.

Как говорят: «И швец, и жнец, и на дуде игрец».

Не по своей воле стал ведущим передач. По образованию и, наверно, по призванию я, прежде всего кинооператор - съёмщик. Ведение передач как бы не моё дело.

Но наступает пора, когда за кадром остаётся многое, о чём бы надо рассказать, но невозможно снять. Тогда и решился на роль ведущего, прекрасно понимая, что не моё это дело.

Если не мы, то кто же?

Занимался поиском кинодокументов по истории кино Сибири. Написал книжку «Киноленты памяти» (1986) и решил подарить один экземпляр начальнику.

Первое, что он сказал: «Кто тебе разрешил писать?» и приказом отлучил на год от эфира, чтобы я знал своё место, чтобы не нарушал правило «оператор должен только снимать».

Продолжал снимать киноочерки. Попутно вёл циклы телевизионных передач: «Кинолетопись Кузбасса» (1974-1982), «Рассказы о Кузбассе» (1982-1984), «Люди земли Кузнецкой» (1986-1989).

Затем сделал шаг в область непонятных и таинственных явлений. Выпустил в эфир около 700 передач «Шаг за горизонт» (1986-2006). По материалам передач написал книжку с таким же названием «Шаг за горизонт» (1997). Потом ещё одну «Шаг за горизонт-2» (2003).

Параллельно с «Шагом» запустил новый цикл под названием «Семейный альбом» (1999-2006).

В конце концов, настало время, когда я со своими передачами пришёлся «не ко двору её величества».

«Вот какое время наступило, скажи, Алиса».

О том, как я в «эпоху гласности» ушёл со студии и о технологии закрытия неудобных программ как-нибудь напишу, ибо в «стол» оказалось достаточно много смонтированных и, на мой взгляд, любопытных, но запрещённых к эфиру передач.

А пока помещаю в книжку несколько фотографий после ВГИКовской поры и кадры из цикловых передач.



№ 46. В монтажной



№ 47. На съёмках



№ 49. Киногруппа 70-х годов



№ 48. На съёмках



№ 50. Операторы 90-х годов



Франц Грунд
(в центре)



В студии



Николай
Куценко

№ 51. Участники передач «Кинолетопись Кузбасса»



№ 52. Кинооператор Г. Цветков



№ 53. Режиссёр И. Беляев



Кинооператор
В. Соломин



Фотокорреспонденты
газеты «Кузбасс»



Кинорежиссёр
М. Литвяков

№ 54. Участники передач «Кинолетопись Кузбасса»



№ 55. Кадры из фильмов «Мы этой силы частица» и «Половодье»



Н. Вдовин



В. Костин



П. Кокорин



П. Друзь



А. Бобров



А. Мартьянов



В. Раздаев



А. Верлан



Ф. Покровский



В. Ваграмов



М. Аверин



И. Балибалов

№ 56. Участники передач «Люди Земли Кузнецкой»

№ 57. Участники передач «Люди Земли Кузнецкой»



А. Чувьлко



М. Перепелицин



Баба Славка Севрюкова



Ю. Никифоров



Шапка передачи



А. Шевцов



В. Переводчиков (слева)



А. Яковенко



И. Шмельов



В. Ажажа



Цзин Каньчжень



А. Шубин-Абрамов

№ 58. Участники передач «Шаг за горизонт»

№ 59. Участники передач «Шаг за горизонт»



А. Дерюгин



С. Шупенко



И. Нилова



I Конференция
«Контакты Кузбасса»



Н. Чепокhov (Таракай)



Б. Золотов



И. Уразов (справа)



Дядя Коля



Е. Березиков

№ 60. Участники передач «Шаг за горизонт»

№ 61. Участники передач «Шаг за горизонт»



А. Черняев



Г. Поздоровкин



И. Васильева



Г. Балаши



В. Бабанин



А. Червоненко



Ф. Спиридонов



Г. Марков



А. Дмитриев



А. Боковиков



Д. Кандяба



В. Владимиров

№ 62. Участники передач «Шаг за горизонт»

№ 63. Участники передач «Шаг за горизонт»



Шапка передачи



С. Медвский



Г. Скударнова



Виссарион



З. Апаньева



В. Полосатый



Отец Иннокентий



П. Белоусов



Г. Понутриев



Е. Шерстевников

№ 64. Участники передач «Семейный альбом»

№ 65. Участники передач «Семейный альбом»



Б. Лепих



Э. Тараканов



Ю. Сергеев



№ 66. Участники передачи «Семейный альбом»



И. Белявский



Л. Гермидович

№ 67. Участники передач «Семейный альбом»



Губернатор
Аман Тулеев



Поэт
Борис Бурмистров



Музыкант
Александр Соловьёв

№ 68. Участники последней передачи
«Шаг за горизонт. 20 лет в эфире»



Архитектор
Олег Раиков



Футболист
Виталий Ряздаев



Актёр
Олег Кухарев

№ 69. Участники последней передачи
«Шаг за горизонт. 20 лет в эфире»

Институт культуры

Учёных много - умных мало.
тоже пословица

«Если не знаешь предмета, - советовал Сергей Михайлович Эйзенштейн, - иди его преподавать».

Чтобы понять тайну профессии я пошёл преподавать курс «Операторское мастерство» с первых дней основания кафедры кинофотомастерства в институте культуры. И не только это.

Надо было с кем-то делиться снятым, увиденным, услышанным, прочитанным.

Со студийными собратьями этого не получалось. Даже на летучках надо было говорить не то, что на самом деле думаешь, а как бы кого не обидеть. В институте совсем другое дело. Не в смысле кого-нибудь обидеть, а посоветовать.

«Есть вопросы к докладчику?», - обычно этим вопросом я начинаю каждую встречу со студентами. Кто-то из них скажет: «А доклада-то не было».

На самом деле, чтение лекции по заранее заготовленному плану унылое занятие. Только тогда, когда забываю про рамки программы, когда у студентов возникают любые вопросы, когда мозг начинает шевелиться и выдавать «на гора» удивительные даже для самого себя мысли - вот тогда считаю, беседа состоялась.

Это подтвердил мне профессор ВГИКа, кинооператор, Лауреат Ленинской премии Сергей Евгеньевич Медынский во время записи передачи о нём.

«Когда ребята во ВГИКе спрашивают: «Сергей Евгеньевич, у вас лекция». Ну, какая лекция! Лекция - это теоретическая...»

Это не лекция у нас, а творческая беседа».

Подробно о встрече с Медынским читайте в моей книжке «Путь непослушания, или неправильные люди».

Лучше всего лекции сопровождать «показками» своих работ и «рассказами» о том, как они создавались. И вовсе не обязательно говорить только об операторском мастерстве, но и обо всём на свете.

По ВГИКу сужу. Всё, что говорили - не помню, а что показывали и рассказывали, как это делается - помню.

Говорят, что и в китайской опере обучают не рассказами, а показами.

В стародавние времена старцы ученикам не сказки рассказывали, а показы устраивали. Как понимать язык птиц и зверей. Как ходить во воде, яки посуху и так далее.

Я убеждён в том, что преподавать специальность должен практик.

Допустим, вы обучаете в цирке канатоходцев, а сами и шага не сделали по канату, знаете только инструкцию типа: «Она по проволоке ходила, махала белую ногой...»

Сколько студентов не досчитаетесь к концу семестра!

Хотя теоретики тоже нужны. По словам Карела Чапека, «критики объясняют автору, что он делает не так, как делали бы они, если бы умели».

При первой встрече со студентами спрашиваю: «Какая ваша главная задача?» Молчание, кто-то говорит о знаниях, профессии. Подсказываю: «Вырвать у этих гадов высшее образование». А теперь повторите. Слышу неразборчивый шёпот: «Вырвать у этих га...» Зато после защиты диплома они как рывкнут: «Наша главная задача была ВЫРВАТЬ У ЭТИХ ГАДОВ...»

«Учитель воспитай ученика, чтоб было у кого учиться».

Кто это сказал? Не помню.

- Так, я не поняла! Кто это?
из радиопередачи «Юмор FM»

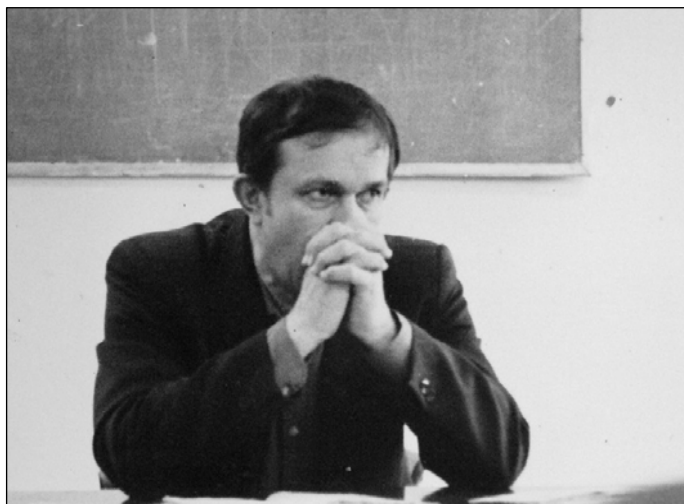
Проходят годы... Увлечённая учёба, нудная работа, интересные съёмки передач... и вдруг, оказывается, что самое стоящее было в детстве.

Вот примерно так я становился автором-оператором.

Были и другие подводные камни. Всё что вспомнил - открытие памяти сегодняшнего дня. Завтра будет по-другому. Теперь настала пора поразмышлять о профессии автора-оператора.

Что же надо знать и уметь, чтобы быть им? Хотя нет.

Прежде надо посмотреть фотографии и поиграть в КИНО.



№ 70. На лекции



№ 72. После лекции



№ 71. Студенты



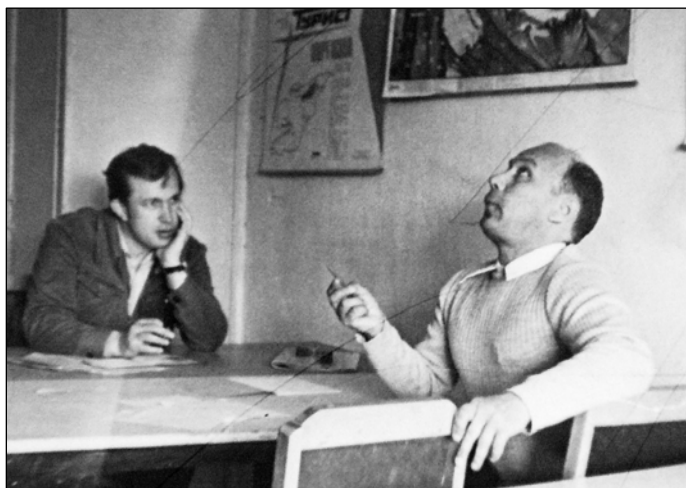
№ 73. Студенты



№ 74. На перемене



№ 76. Студенты



№ 75. На экзамене



№ 77. На лекции



№ 78. Студенты

№ 79. Студенты

Игра в КИНО

Сегодня мы играем так!

К. Гоцци. «Принцесса Турандот»

Люди играют в разные игры. Взгляните окрест себя, и вы увидите во всём игру. Дети играют в папу и маму. Взрослые играют в семью. Адам и Ева тоже играли и доигрались - их выгнали из рая. Музыканты играют «на гармошке у прохожих на виду». Актёры играют в театр. В карты играют и проигрывают. В шахматы играют и выигрывают. Кстати, шахматы не просто игра, а подсказка человеку, что им кто-то управляет. Играют в футбол, в работу, в войну, в науку, в медицину и тому подобное. Понимают, что играют, но продолжают играть.

«Весь мир театр, а люди в нём актёры».

В. Шекспир. «Гамлет»

Везде и всюду: играют, играют, играют...

Почему же, когда мы говорим о живописи, музыке, театре, кино, телевидении - называем это искусство?

Что означает это таинственное слово «искусство»?

С одной стороны - это «искусный» в каком-либо деле, мастер.

С другой стороны - искусственный, неестественный, неживой.

С третьей - искуситель, соблазнитель.

Кстати, слова «искусство» нет в толковом словаре В.И. Даля.

В других словарях написано:

«Искусство - специфический ряд практически - духовного освоения мира». Словарь русского языка.

«Искусство - творческое воспроизведение действительности в художественных образах, творческая художественная деятельность». Большая советская энциклопедия

Истину заволкли туманом красоты наши искусствоведы.

На самом деле, всё должно быть проще.

У Василия Фёдорова: *«По главной сути - жизнь проста...»*

Запутали искусственные веды даже такое понятие, как «кино» и «телевидение».

Они условно их разделили, придумали свою специфику.

На самом деле кино и телевидение - «близнецы-братья».

Разница лишь в том, на какой носитель фиксируется и передаётся изображение - на киноплёнку или на магнитную ленту. Самое же главное - язык кино и телевидения остаётся один и тот же.

Здесь необходимо сделать небольшое отступление.

При фотографическом процессе свет, отражаясь от объекта, проходя через объектив, образует на плёнке не только скрытые, но и видимые центры изображения. Под действием света галоидное серебро (AgBr) восстанавливается до металлического серебра (Ag) даже без проявки.

Свет + (AgBr) = Ag.

Серебро по таблице Менделеева называется АРГЕНТУМ.

АР или РА - солнце. ГЕН - есть ген. Т - твердь. УМ - ум.

В кристаллической решётке серебра фиксируются разные волны.

Не здесь ли ответ на вопрос: «Когда волнуешь я во время съёмки - волнуется потом и зритель?»

При показе отснятого изображения свет проходит через плёнку и отбрасывает на экран тень. Тени бродят по экрану. На зрителя воздействует таинственная тень.

При телевизионном методе отражённый свет кодируется в электромагнитные колебания и затем или записывается на ферромагнитную плёнку, или переносится с помощью радиоволн к приёмнику.

Если взглянуть на шкалу электромагнитных волн - то видно, что телевизионный метод, в отличие от фотографического, тяготеет к невидимой левой части спектра излучений и захватывает зону радиоволн.

Киноизображение, снятое по фотографическому методу, по шкале электромагнитных волн ближе к синей зоне спектра и находится в правой части зоны видимого света, чуть захватывая пограничные зоны. Получается, что кино это, прежде всего зрелище.

Телевидение же захватывает, помимо зоны видимого света, ещё и большую зону радиоволн.

Поэтому изображение и звук здесь почти равнозначны.

Недаром в фильмах «Рассказывает Иракий Андроников», «Виктор Шкловский», «Смеющийся человек» и других ведущую роль играет звук.

Повторяю, кино и телевидение - родные братья.

В дальнейшем, для простоты разговора, давайте договоримся: кино и телевидение будем называть одним словом «КИНО».

«Из всех искусств для нас важнейшим является кино», - говорил В.И. Ленин в беседе с А.В. Луначарским.

Что такое кино?

Вот что о нём говорят известные режиссёры:

«Кино есть музыка света». Абель Ганс.

«Кино - это правда 24 кадра в секунду». Сергей Юткевич.

«Всё, что движется на экране, - это кино». Жан Ренуар.

«Я, машина, показываю вам мир таким, каким только я его смогу увидеть». Дзига Вертов.

«Фильм - вызов и себе, и зрителю». Ингмар Бергман.

«Кино - это мечта». Федерико Феллини. Он же сравнивал процесс съёмок фильма с увлекательной игрой.

«Кино - запечатлённое время». Андрей Тарковский.

Я же добавлю: *«Кино есть зафиксированное время в пространственных тенях».*

КИНО - ЭТО ИГРА.

В эту игру я играю много лет.

ИГ-РА. ИГ - вероятно иго, но есть перевод как огонь.

РА - солнце.

Слово «игра» у древних греков означало «ребячество», у римлян - «радость, веселье», у древних германцев - «лёгкое, плавное движение».

Платон в своих «Законах» призывал жить играючи, дабы *«сыскать милость богов и прожить свой век согласно свойствам своей природы».*

Не следует, наверное, толковать слово «игра» как только наслаждение, веселье. Есть игры серьёзные.

Кино такая же игра, как и все игры. Любая игра может пройти успешно, если её участники знают правила и не нарушают их. В футбол играют ногами, в волейбол - руками. «Игра без правил» - тоже игра, но уже по другим правилам.

Все виды игр в кино по ощущениям можно разделить на три группы: зрительные, звуковые и зрительно-звуковые.

«Зрение больше всего поражает наше воображение, ибо зрение является самым острым из всех чувств», - слова Платона.

«Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать», - говорит пословица. 70-80 % информации из окружающего нас мира мы получаем через зрение. Если мы воспринимаем окружающий мир с помощью пяти чувств, то в кино используем всего два: зрение и слух.



Итак. Что это за игра в «КИНО»?

Описание игры.

Один или нескольких игроков придумывают или не придумывают жизненную ситуацию и с помощью камеры снимают отдельные кадры для будущего фильма. Полученный набор кадров монтируют (склеивают), озвучивают и показывают зрителю.

Схема игры.

Замысел - Подготовка - Съёмка - Монтаж - Показ.

Правила игры.

Вначале АВТОР сочиняет игру.

Придумывает последовательность событий, экспозицию, завязку, развитие действия, развязку события, пропуская всё через «авторскую призму». Термин взят у Дзиги Вертова.

Игроки определяют объект, цель, время и название игры.

При игре в документальное кино такие понятия как завязка, конфликт, кульминация иные, чем в игровом кино.

В кино игроков может быть несколько: автор сценария, режиссёр, оператор, художник, актёры и т.д. Поминальный список в титрах фильма иногда встречается очень большой.

Играть в кино может и один игрок, но тогда ему приходится играть за всех. «И чтец, и жнец...»

Способности игроков.

Есть игроки одарённые от природы. Я знал некоторых операторов, которые нигде не учились, но чувство света, чувство композиции было у них, как говорят, от бога.

По мере накопления опыта игрок (съёмщик) становится всё искуснее. Приёмы, не ведущие к цели, он отбрасывает. Постепенно вырабатывает свой почерк, стиль.

Условия игры.

В футбол играют мячом, в войну - танками. В кино - камерой, оптикой, светом, микрофоном.

Язык игры.

Важнее всего в игре в КИНО - **знание ЯЗЫКА** изображения, который состоит из следующих основных приёмов:

1. Деление на планы.
2. Точка съёмки.
3. Оптика.
4. Освещение.
5. Цвет.
6. Движение аппарата.
7. Композиция кадра.

Применение этих семи приёмов изобразительной техники в различных сочетаниях даёт разнообразие языка кино. Плюс ещё монтаж, звук, текст и т.д. Подробнее об этом поговорим ниже.

Объект игры.

Объектом игры может быть что и кто угодно. Хотите снимайте на грядке - жучка, на кухне - таракана, в шахте - шахтёра, в поле - крестьянина. Важно подчеркнуть, что ограничений в выборе объектов съёмки нет.

Название игры.

Всякий раз, когда я рассказываю студентам об языке кино, о выразительных возможностях камеры, предлагаю экранизировать простенькую фразу «У попа была собака, он её любил...», или «Жили- были дед и баба, была у них курочка Ряба».

Студенты придумывают общие, средние и крупные планы, музыкальное сопровождение, наезды-отъезды.

Но все, как правило, забывают главное - в какую игру они собираются играть: детектив, драму, комедию, эротику, оперу.

Важно определить название игры, или, как в книгах пишут, определить жанр. От этого зависит применение выразительных приёмов, продолжительность фильма, стиль.

Незнание законов не освобождает от ответственности.

Время игры.

Время игры в кино включает подготовительный, съёмочный и монтажный периоды, но учитывается лишь экранное время.

От него зависит манера игры: сюжет ли это будет, очерк или полнометражный фильм.

Зрители.

Игра без зрителей - не игра. Зрители бывают разные. Созерцатели (потребители) и зрители-созидатели (соучастники). Зритель должен быть подготовленным к восприятию фильма, иначе он ничего не поймёт в вашей игре.

Однажды из Африки в Париж привезли папуаса и повели его в кино. Он испытал ужас от увиденного. Перед его взором появлялись отдельно голова, отдельно руки, ноги и другие части тела. Такого четвертования человека он, бедняга, не выдержал и сбежал. Мы же это «четвертование» считаем выразительными средствами, т.к. привыкли из частей складывать целое.

Слава богу, у зрителя пока не включается опознаватель - это, мол, крупный план, это средний, это общий. Он просто смотрит фильм, приёмы съёмки пока остаются за кадром.

А судьи кто?

Зритель или сам игрок? Ответ смотрите в конце книжки.

По высоким меркам, игроки стараются добиться эмоциональной реакции зрителя, как говорили древние греки, катарсиса - очищения души. По мнению Аристотеля, катарсис вызывает чувства просветления, как в процессе восприятия, так и в процессе создания.

Вывод из спорных рассуждениях об игре в кино:

Зная правила игры в кино, можно всякий раз получать удовольствие не только от процесса съёмок, но и от результата. Игра доставит радость и тем, кто её творит, и тому, кто её смотрит.

Чтобы снять хороший фильм, требуется не так уж много.

Всякий раз, приступая к съёмкам фильма, не забывайте, что это по большому счёту ИГРА на самых тонких вибрациях души и чувств.

Вот и всё. Хотя нет. Всё, что здесь написано про игру в кино, как говорил Василий Иванович Чапаев, «наплевать и забыть». Мне просто показалось, что такая модель как-то объясняет процесс создания фильма.

Вспомнил строчку из эзотерической книги «Зов»: *«Всякое суждение есть уже проявленное действие».*

Теперь плавно переходим к размышлениям том, кто же такой автор-оператор и с чем его едят.



№ 80. Кинооператор Е. Славинский



№ 81. На съёмках фильма «Колчаковщина». 1928 г.

Часть II

ПРОФЕССИЯ АВТОР-ОПЕРАТОР

«Всяк дурак по-своему с ума сходит».

пословица

В толковом словаре В.И. Даля слово «дурак» означает «глупый человек, тупица, тупой, непонятливый, безрассудный».

Что же делать? Может быть заменить на другую поговорку: «У всякой пташки свои замашки»? Нет. Уже больно хорошо звучит первая.

Посмотрите, как написаны буквы в слове Д - У - РА - К.

Д - похоже на дом. По «ВсеЯСветной грамоте» правильнее писать иначе. Внизу как бы фундамент, вверху как пламя свечи.

Д - дом или знак Вселенского Добра.

У - знак Призыва Земных Знаний.

РА - это, понятно, знак Солнца.

КА - в Древнем Египте обозначалась душа.

Даже поверхностный взгляд на слово «Д-У-Р-А-К» говорит, что это дом у солнца, где живёт душа.

Допустимо ли такое прочтение? Может быть да, а может быть нет. Скорее всего, да. Вспомните русские сказки.

У Декарта написано: *«Определите значение слов, и вы освободите человечество от многих забот».*

Значение слов можно определить с помощью ВсеЯСветной Грамоты. Была такая Грамота на Руси. Из 147 букв ВсеЯСветной Азбуки осталось всего 33, тем самым ограничился контакт человека с окружающим миром. Каждая буква имела объём, цвет, звук, запах, движение. Как раньше говорили, буква «разумы имела». Об этом мне поведал основатель Школы Великого Посвящения А.Ф. Шубин-Абрамов: «Каждое слово - Код Материи Построения, Код Сути Построенного. Человек ДОЛЖОН (!) Словом Жизнь Творить».

Мне, признаюсь, ранее не приходило в голову поглубже понять суть каждого сказанного и написанного слова.

Кто же такой автор-оператор и с чем его едят?

Автор - понятно, он и в Африке автор. Оператор - ещё понятнее. Автор-оператор сам себе режиссёр, и чтец, и жнец, и на дуде игрец.

Посмотрите на слово ОП-Е-РА-ТОР.

И в нём есть РА - солнце. РА - есть и в слове РА-БОТА. «Ботать» по блавному - говорить, рассказывать. Стало быть, работа - проливать свет, рассказывать о солнце.

Обычно слово кинооператор связывают со специалистом, производящим съёмку фильма. ОПЕРАТОР в переводе с латинского означает «исполнитель».

Мне нравится трактовка слова КИНООПЕРАТОР как «сочиняющий торную дорогу в кино».

ОПЕРА в переводе с итальянского - сочинение.

ТОР - большая, хорошая, торная дорога.

Есть и другие понятия слова тор: озеро, верхняя часть горной долины, Бог грома, выпуклость и даже безумец в переводе с немецкого языка. Не надо забывать, что в слове кинооператор есть РА - солнце. ОП - звук, влияющий на сердечную чакру.

В заморском кино оператора называют КАМЕРАМАН.

КА - душа. РА - солнце. МАН - человек, страстный любитель.

Безумное влечение человека к солнцу через душу.

Посмотрим на прочтение слова АВТОР.

АВ - так лают собаки. Шутка.

ТОР - вы уже знаете. Получается - собачья дорога, или судьба. ТОР можно прочитать в обратную сторону, чтобы понять ещё один смысл. Получается РОТ. Вот и думайте, что же означает слово АВТОР.

У В.И. Даля АВТОР - творец, сочинитель, писатель.

Я не буду ничего доказывать. Цель этой работы - передать информацию, которую приобрёл на пути овладения профессией съёмщика. Если даже одному из Вас эта книжка уже пришлась по душе, искренне рад тому, что появился на Земле ещё один человек, совпадающий со мной киношной вибрацией.

Итак, сделаем ещё один шаг.

«И тысячемильное путешествие начинается с одного шага».

Лао-Цзы

Казалось бы, со временем прибавляется опыт, умение, но не тут-то было. В профессии автора-оператора всё наоборот. Чем больше знаешь, тем больше сомнений как снимать. Вот профессия повара, плотника другое дело. Один раз научился и навык на всю жизнь.

«Когда ты всего лишь оператор, от тебя зависит только пластическое решение фильма и у тебя гораздо спокойнее жизнь, чем у человека, который вынужден совмещать в одном лице несколько профессий. Не каждый хочет обречь себя на такую судьбу...».

В. Трошин, кинооператор

«Документалист не только профессия, но и позиция. Это позиция исследователя, которому во что бы то ни стало необходимо докопаться до истины. Во имя самой истины».

И. Беляев, режиссёр

«Знаете ли вы, из какого мусора вырастают стихи».

В. Маяковский, поэт

А знаете ли вы, из каких же кирпичиков состоит профессия автора оператора? Прежде чем определить сорт кирпича и начать из него строить здание надо уяснить, какие же основные правила необходимы автору-оператору при создании фильма.

Ответ подсказал всё то же Лев Николаевич Толстой. Теперь нашёл его точные слова.

«Чтобы создать произведение искусства нужно следовать трём правилам:

1. Выдающееся по значимости содержание.

2. Красота формы.

3. Задушевность».

В другом месте написано *«искренность»*. Я уже писал об этом.

Одна из глав книги С. Муратова «Пристрастная камера» так и называется: *«Покажи мне мир - и я скажу тебе, кто ты»*.

Что же должен знать автор-оператор?

Отвечаю: **«ЖИЗНЬ. ИСТОРИЮ КИНО. ЯЗЫК КИНО».**

- А конкретнее можно?

- Можно. Автор-оператор должен знать законы создания фильма, историю кино, а главное иметь собственный взгляд на окружающий мир. Знание жизни обязательное условие быть автором-оператором.

«Фильм о документальном герое начинается не с героя, а с автора, с его взглядов», - заметил критик Сергей Муратов и далее в его книге «Диалог», - *«Изображаемое лицо интересует автора не само по себе, а скорее как возможность собственного самовыражения».*

Собственный взгляд на жизнь предполагает обширные знания в области литературы, живописи, музыки, театра, кинематографа.

Иван Стрекков в книге «Автор и документальный фильм» пишет:

«Автор фильма - будь то писатель, или режиссёр, или оператор несёт в своём произведении свой мир образов, через них мы познаём его отношение к жизни. Это отношение в конечном итоге важнее всего для зрителя».

Вот видите, оказывается надо играть и себя и героя, а не как учил Станиславский играть не себя, а партнёра

«То, что я показываю зрителям лишено объективности – это моя личная интерпретации события. Это то, что лично мне показалось самым важным».

Роже Луи

«Я - киноглаз. Я - глаз механический, я, машина, показываю вам мир таким, каким только я смогу увидеть».

Дзига Вертов

«Только при наличии собственного взгляда на вещи режиссёр становится художником, а кинематограф - искусством».

Андрей Тарковский

Определив основные задачи, стоящие перед автором-оператором. Посмотрим на каком же поле ему придётся пахать, кто до него вспахал его и не раз засеивал.

Время - назад!

Посмотрим на историю кино.

Предлагаю свою версию развития кинематографа из книжки «Съёмщик» сильно исправленную и дополненную.

Река по имени КИНО.

ОТ НАСКАЛЬНЫХ РИСУНКОВ ДО СЪЁМОК МЫСЛЕЙ И СНОВ

Что было.

Что есть.

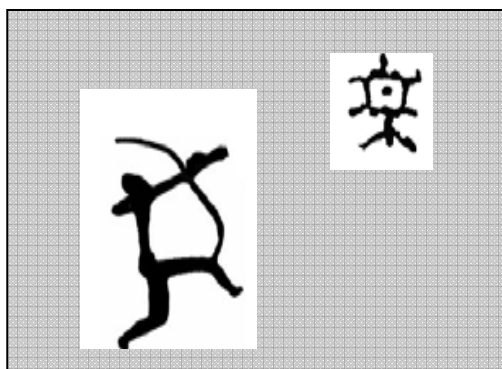
Что будет.

реплика при гаданиях

Прежде, чем войти в реку, надо узнать, откуда она течёт, какие воды несёт. Недаром говорят: «Не зная броду, не лезь в воду».

«Не зная прошлого, невозможно понять подлинный смысл настоящего и цели будущего» /из статьи А.М. Горького/.

Обратим свой взор в далёкие времена. Посмотрим на Саянские петроглифы V-III века до н.э. На них изображён стрелок с луком, а чуть выше что-то очень похожее на телевизионную камеру.



№ 82. Кадр из очерка «Тайна Томской писаницы»

Вы заметили, древний человек рисовал на скалах без привычных рамок. О чём это говорит? О том, что видение образа мира у него было другое. Он воспринимал мир, по-научному говоря, континуумально, то есть - непрерывно, сразу весь.

Смотрим дальше. Все фигуры в движении. Как и в детских рисунках, полностью отсутствует перспектива, вероятно, о ней они не знали.

А теперь начнём удивляться.

С подачи учителя Юрия Валентиновича Баринова покажу вам то, на что никто не обращает внимание. Под рисунками первобытных людей Томской писаницы проступают рисунки неизвестной цивилизации. Я сам это увидел через камеру - портрет инопланетянина в скафандре.



№ 83. Кадр из очерка «Тайна Томской писаницы»

Подобные рисунки встречаются и в пещерах.

Художник, который сидел в ней, рисовал мамонта не по памяти и не выскакивал всякий раз наружу, чтобы посмотреть, какие у него уши, какой бивень. Дело в том, что его друг сидел на дереве, смотрел на мамонта и передавал образ художнику. Об этом написано в трудах академика Влаиля Петровича Казначеева.

Передача мысли образами на расстояние, говорят, была и у атлантов. В то время человеку не нужна была техногенная аппаратура, но в результате каких-то катастроф, человек потерял свои способности. Сказки сохранили память о прошлом: «Свет мой зеркальце! скажи, да всю правду доложи...», где зеркальце не только рассказывало, но и показывало картинки.

В наше «новое время» человек медленно возвращается на круги своя, чтобы «сказку сделать былью».

Первый шаг в этом направлении - остановить мгновение.

*Едва я миг отдельный возвеличу,
Вскричав: «Мгновение, повремени!»*

Гёте. «Фауст»

Человек хотел «остановить мгновение», зафиксировать момент действительности на камне, бумаге, плёнке, экране. Потом он стремился к тому, чтобы изображение было естественным, т.е. с ним можно было общаться с помощью наших чувств. В конце концов, чтобы оно ещё протекало во времени - было движущимся.

История человечества знает немало загадок, не разгаданных до сего времени. Описание некоторых из них заслуживают доверия. В Китае в V веке существовало «волшебное зеркало».



№ 84. «Волшебное зеркало»

Выпуклая сторона его была отлита из светлой бронзы, отполированной до блеска. С оборотной стороны «волшебное зеркало» было покрыто отлитым из бронзы рисунками и иероглифами.

Под яркими лучами солнца через отражающую поверхность можно «смотреть насквозь» и видеть узоры на оборотной стороне. Если на такое зеркало упадёт солнечный свет, то эти рисунки проступают на лицевой стороне и отражаются на стене.

Каким образом массивная бронза становится прозрачной? Никто не знает. Секрет «волшебного зеркала» не разгадан.

Плутарх описал лампу над входом в храм Амона, которая горела уже несколько столетий и не гасла. Лампы, которые горели сами по себе находили повсюду. Только никто не мог объяснить за счёт какой энергии они горят. Существует мнение, что эти лампы подарок инопланетян.

«Волшебный фонарь» был известен в Древнем Египте, с его помощью жрецы показывали фантастические картинки на стенах храма. О его существовании есть упоминание даже в Библии.

В сказке «Аленький цветочек» у чудища страшного и лохматого был, не поверите, телевизор с большим экраном «... на белой мраморной стене появились словеса огненные: «Не господин я твой, а послушный раб...»

Что сказки! В «Слове о полку Игореве» говорится, что наиболее одарённые русские воины смотрелись в свои медные щиты, как в зеркало, и «видели», чем занимаются их жены.

Чудес на свете много - всех не перечить.

Нас же интересуют чудеса в реке по имени КИНО.

Известно, что кино было изобретено братьями Люмьер.

Об этом написано в любом учебнике по истории кино: «Первый общедоступный кинематографический сеанс состоялся 28 декабря 1895 года в Париже в «Гранд-кафе» на бульваре Капуцинов,14»

Этот день принято считать днём рождения кинематографа.

Это был первый двадцатиминутный платный сеанс. Билет стоил один франк. Выходит, что мы отмечаем день коммерческого кино. На самом же деле, Луи и Огюст Люмьеры ещё в марте 1895 года показывали свой первый фильм «Выход рабочих с фабрики» для членов какого-то фотографического общества.

Того человека, кто снимал кино, называли **съёмщиком**. Первым съёмщиком был Луи Люмьер. Всякие там режиссёры, сценаристы появились позднее. Режиссёров документального кино называли инструкторами.

Фильм был женского рода, назывался «фильма».

На год раньше Люмьеров в Америке Эдисон и его помощник Диксон изобрели кинескоп. На маленьком экране, со спичечный коробок, только один зритель мог видеть изображение Диксона, который снимал шляпу и говорил: «Здравствуйте, господин Эдисон. Я счастлив вас видеть».

Представляете, первый фильм был звуковым!

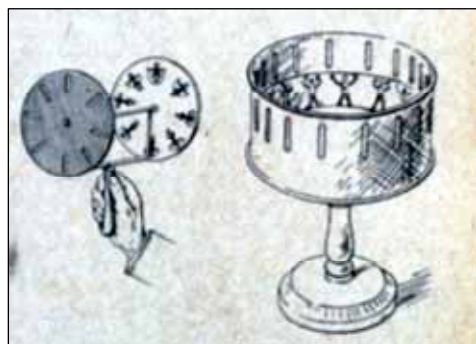
Звук был записан на фонограф. Впрочем, патентов на изобретение кинематографа было много.

Создание кино было возможно, прежде всего, потому, что глаз человека способен сохранять образ видимого предмета.

Посмотрите на яркую лампочку. Закройте глаза. Образ лампочки ещё некоторое время будет стоять перед глазами.

Первым на это свойство глаз обратил внимание ещё Платон. Помните, в школе на углах страниц учебников вы рисовали фазы бегущего человека или рожицы. При перелистывании рисунки двигались.

На этой способности глаза были основаны игрушки типа стробоскопа.



№ 85. Стробоскоп

Своим появлением кино обязано многим открытиям в науке и технике и в первую очередь фотографии.

Продолжаем удивляться. Знаете ли вы, что в **Древнем Египте существовала фотография?**

Археологи при раскопках гробницы в Гизе обнаружили папирус длиной 50 метров и шириной 1,5 метра. В нём описан секрет фотографирования радужки глаза специальными металлическими пластинками с особым покрытием.

Пластины подносились к глазу на расстоянии двух сантиметров и держались четыре минуты. Затем смазывались какой-то жидкостью и снова подносились к глазу на 30 секунд.

После такой процедуры пластины подвергались химической обработке, и изображение становилось видимым и цветным. Яркие краски изображения глаз на пластинах сохранилось до наших дней! Фотографии использовались жрецами с целью диагностики по радужке глаз. По сохранившимся пластинкам с изображением глаз фараона Тутанхамона можно судить о том, что он был очень болезненным человеком.

Я предполагаю, что в Древнем Египте существовало и кино. На древнеегипетских гробницах часто встречаются изображения, содержащие фазы движения: борьбы, охоты, танцев.



№ 86. Египетские рисунки

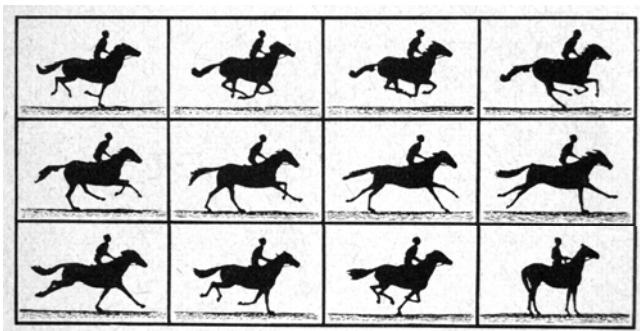
Имея простенькое приспособление типа стробоскопа, древние египтяне могли увидеть эти рисунки в движении.

«Движение,- писал Огюст Роден, - не что иное, как переход от одного положения к другому».

Слово кинематограф в переводе означает: кинемо - движение, графия - пишу.

Первым шагом перехода от статической фотографии к движущейся кинематографии был опыт съёмок на ипподроме.

Один американец поспорил с друзьями, что на какие-то мгновения мчащаяся лошадь не касается земли. Фотограф Эдвард Мейбридж установил вдоль дорожки ипподрома через небольшие интервалы несколько фотоаппаратов. К их затворам привязал нитки и протянул их поперёк дорожки. Скачущая лошадь поочередно рвала нитки - затвор срабатывал. В результате получилась кинограмма, то есть фазы движения.



№ 87. Фотографии Э Мейбриджа

Американец выиграл пари, а Э. Мейбридж издал альбом “Бег лошади” и ещё 11 томов снимков движущихся животных. Он, например, выбрасывал любимую кошку из окошка и снимал её в полёте. По его просьбе Эдисон сконструировал специальный аппарат для показа этих фотографий на экране.

Вот теперь и считай, кто изобрёл кино. Хотя сложно определить, кто же первый изобрёл кинематограф. Изобретателей было много. В Германии Макс Складоновский, в Англии Берт Эрикс, в России Н.Акимов, в той же Франции Жорж Демени и Леон Гомон и много других.

Итак. На рубеже веков, всего каких-то 100 лет назад, появилось двухмерное чёрно-белое кино.

«Кинематограф открыл тайну движения. Это великолепно», - писал Л.Н. Толстой после того, как побывал на первых киносеансах. Один любопытный штрих.

Многие съёмщики пытались запечатлеть великого писателя для истории. Камеры он не стеснялся, но указаний типа «вы как бы читаете», «как бы вдаль смотрите» не выносил и мог рывкнуть:

- Я чё, клоун тебе?! ЖИЗНЬ карауль и хватай, а не КАБЫ жизнь выдумывай!

В 1908 году Толстой писал: «Теперь мы сможем запечатлеть русскую жизнь такой, какая она есть на самом деле. Нам теперь не нужно придумывать истории...

Мне кажется, что со временем вообще перестанут выдумывать художественные произведения. Будет совестно сочинять про какого-нибудь вымышленного Ивана Ивановича или Марью Петровну.

Писатели, если они будут, будут не сочинять, а только рассказывать то значительное или интересное, что случилось наблюдать в жизни».

Всем известно, что первые зрители при появлении поезда на экране вскакивали и убегали. Я как-то в это не верил, пока оператор Алексей Баранов не рассказал мне о том, что когда они впервые показывали кино чукчам, то те, с появлением первых кадров, выскакивали из чума, ощупывали его, приговаривая: “Однако, шайтан”. Это было уже в 30-е годы.

Волшебный немой кинематограф быстро завоёвывал весь мир.

Шли поиски языка кино, с помощью которого можно было не только передавать движение, но и выражать мысли и чувства. В немом кино появились удивительные по изобразительному решению фильмы, которые, как маяки в бурном море, указывали верный путь развития нового искусства.

Для меня это, прежде всего, “Нетерпимость” Гриффита, “Алчность” Штрокгейма, “Земля” Довженко, “Цирк” Чаплина и много-много других, в том числе и фильмы, снятые у нас в Сибири: “Тунгус с Хэнычара”, “В боях рождённый”, “Конец Журавлихи”, “Избушка на Байкале” и другие.

Первым сибирским игровым фильмом был снятый в 1924 году «Красный газ». Драма в 7 частях. Режиссёр Иван Калабухов. Оператор Михаил Налётный. У меня чудом сохранился кадр из этого фильма.



№ 88. Кадр из фильма «Красный газ»

Актёр Владимир Владимирович Гарденин, исполняющий роль рабочего Андрея в этом фильме, работал в 1941 году главным режиссёром кемеровского театра драмы.

Картина «Красный газ» не сохранилась. В газетах того времени сообщалось, что по зрительскому успеху она уступала лишь «Красным дьяволятам».

Можно ещё много рассказывать о сибирском кино, но надо возвращаться к теме этой главы.

Человек быстро привыкает ко всему новому. После двух - трёх сеансов он уже не вскакивает с места при приближении поезда на экране. Для естественного восприятия изображения надо было придумать, чтобы этот паровоз ещё бы и гудел, листья шелестели, человек говорил.

Нужен был звук.

Первый звуковой фильм, где совмещён звук и изображение, был снят в Америке. «Дон Жуан» (1926). Но это был фильм только с музыкальным сопровождением. Первые разговорные сцены появились в фильме «Певец джаза» (1927).

У нас принято считать первым звуковым фильмом «Путёвку в жизнь» (1931).

Занимаясь поисками документов по истории кино Сибири, я для себя открыл, что первым звуковым фильмом был документальный фильм «План великих работ» (1930) режиссёра Абрама Роома. Одна часть этого фильма снималась у нас в Кузбассе. Сохранилась фотография бригады Нефёдова с шахты 5-6 со съёмочной группой А. Роома.



№ 89. Фото из музея

Дзига Вертов, приступая к съёмкам своего первого звукового фильма «Симфония Донбасса», обратился к Абраму Роому за советом, на что он ответил: «*Это бесполезное дело. Я пробовал - не получилось*». Вертов снял свой звуковой фильм и был разочарован. Звук был плохой. После показа фильма на Западе Вертов получает от Чарли Чаплина письмо: «*Я считаю «Энтузиазм» одной из самых волнующих симфоний, которую я когда-либо слышал*».

Почему так произошло? С одной стороны плохо, с другой - «волнующая симфония»? Разгадка проста.

Вертов смотрел кино на плохой аппаратуре, поэтому звук, как в испорченном магнитофоне, «плавал», а Чаплин смотрел на хорошем проекционном аппарате.

Однако звуковое кино было и раньше тридцатых годов. В газете «Сибирская жизнь» за 1917 год я встретил рекламу такого содержания:

«Театр Мир. Говорящая картинка «Мировой пожар». Картина сопровождается пением, чтением монологов, духовым оркестром и звуковыми эффектами, полнейшая иллюзия боя. Цены увеличены.»



№ 90. Газета «Сибирская жизнь»

Фильм озвучивался голосами актёров за экраном.

На заре изобретения звука в кино многие кинематографисты вслед за Виктором Шкловским говорили: *«Говорящий фильм так же нужен, как поющая книга.»*

В конце концов, человек привык к звуку в кино.

В эти годы сбываются предсказания знаменитого астролога Мишеля Нострадамуса о появлении телевидения: *«Люди изобретут чудесные зеркала, при помощи которых смогут на большом расстоянии разговаривать и видеть друг друга.»* Как в сказке: *«Катится яблочко по блюдечку, а там города и страны...»*

Сохранился любопытный документ. В апреле 1921 года В.И. Ленин получил письмо о состоянии дел в Нижегородской радиолaborатории. В нём, в частности, было написано:

«При усовершенствовании прибора можно достигнуть следующих результатов: 1) видеть на экране подвижное изображение говорящего человека...»

Рядом с этими строчками Ленин сделал пометку:

«т. Горбунов! Помогите усовершенствовать и, когда доведут до X, скажите мне.»

Кажется, в журнале «Химия и жизнь» я встречал сообщение о том, что Владимиру Ильичу был показан телевизор и, что удивительно, размер экрана был 2х3 метра! Позднее я нашёл информацию о первом изобретателе телевидения.

Это был Лев Сергеевич Термен. Он был известен как создатель первого в мире электромузыкального инструмента.



№ 91. Лев Сергеевич Термен

Прибор издавал звук, высота и сила которого зависела от положения руки между обкладками конденсатора. Играть на нём следовало, водя руками по воздуху - в зависимости от того, как двигались руки, инструмент пел тише или громче, выше или ниже.

Никаких струн и клавиш, непохожий ни на что тембр. Среди физиков разнесся слух: *«Термен играет Глюка на вольтметре!»*

Своё изобретение он назвал «терменвокс».

В 1921 году Термена пригласили сыграть для Ленина. В кабинете, кроме Ленина, было ещё человек десять. Инструмент настолько понравился Ленину, что он дал «добро» на гастроли и распорядился обеспечить Термену бесплатный проезд по железной дороге всей России. Газета «Правда» напечатала восторженный отзыв. Учёному создали все условия для творчества.

Потом он изобрёл телевизор. Вернее дальновизор - так назвал Лев Сергеевич своё детище. Весной 1926 года инженер Термен демонстрировал в Наркомате обороны свою систему дальновидения.

Особенно сильное впечатление этот прибор произвёл на Ворошилова. Маршал не верил глазам, когда перед ним на колоссальном экране (метр на метр) появилось изображение улицы, находившейся за стенами дома. На экране шёл по двору Сталин.

Разработки немедленно засекретили, а титул первооткрывателя в области телевидения несколько лет спустя достался эмигранту из России Владимиру Зворыкину.

В кино ведутся **поиски цвета**.

Первые цветные фильмы появились через год после изобретения кино. Правда, ленты раскрашивались вручную. Всем известен факт раскраски флага в красный цвет в фильме «Броненосец Потёмкин».

Первым появилось цветное кино, снятое по двухцветному методу. В Америке это был «Черный пират» (1926), у нас - «Груня Корнакова» (1935). Небо в этих фильмах было синее, деревья - синие, а лица - красные. Потом стали снимать по трёхцветному методу на одной плёнке.

Для естественного восприятия не хватало обзора изображения. Рамка «эддисоновского» кадра оказалась тесной.

Придумали **широкоэкранное кино**.

Ещё в 1927 году Абель Ганс в фильме «Наполеон» применил широкий экран. Его снимал с помощью трёх камер и показывал с трёх проекционных аппаратов.

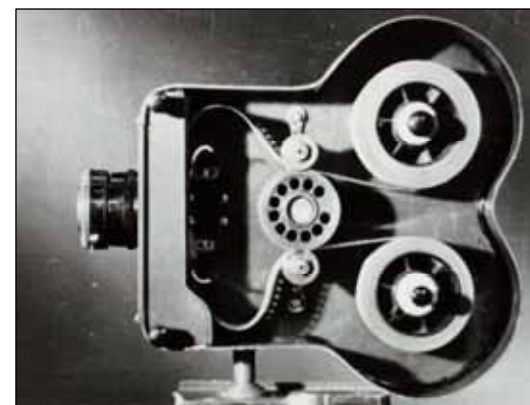
Есть много методов создания широкого экрана. Его можно получить с помощью анаморфотной оптики, каширования кадра и продольной съёмки.

Об этом можно прочитать в специальной литературе. Я же расскажу, что придумал сам.

Всё началось из-за экономии плёнки. В Прокопьевске появилась в продаже 35-мм плёнка «Agfa» в рулонах по 17 метров. Если её зарядить в обычный аппарат, то даже со скоростью 16 кадров в секунду - это меньше минуты экранного времени. Вот я и додумался изменить шаг кадра. Вместо четырёх перфораций - две. Считая, что до этого всяк дурак додуматься может, не запатентовал изобретение. Да я и не думал об этом. Потом, уже во ВГИКе, Николай Николаевич Кудряшов сказал мне о необходимости такого шага: «Валенок ты сибирский, - сказал он, - мы бы сейчас с тобой шампанское пили».

К тому времени у нас в стране наибольшее применение нашла система широкоэкранного кино по методу анаморфирования кадра, когда при съёмке и проекции фильма перед объективом устанавливается анаморфотная насадка, которая при съёмке «сжимает», а при проекции «растягивает» изображение. Предлагаемая мною система не требовала никаких насадок.

Для съёмок и демонстрации фильма по этой системе я разработал и изготовил съёмочно-проекционный аппарат и назвал его «Кадр - 35 - 235».



№ 92. Съёмочно-проекционный аппарат «Кадр 35-235»



№ 93. На съёмках камерой «Кадр 35-235»

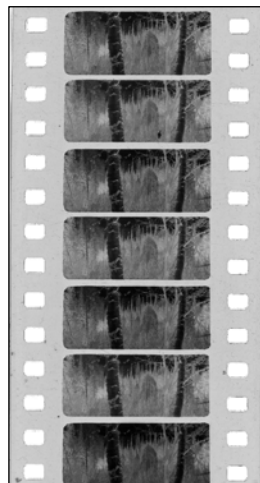
Основные технические характеристики аппарата:

Размер кадра - 20x8,5мм.

Соотношение сторон кадра -1: 2,35.

Привод - ручной.

Ёмкость кассеты - 60 м.



№ 94. Кадры



№ 95. Кадры

Моя система широкоэкранного кино «Кадр-35-235» имела ряд достоинств:

1. Двойная экономия плёнки.
2. Уменьшение веса аппаратуры.
3. Применение стереофонического звучания.
4. Использование всего арсенала существующей оптики.

Была предусмотрена возможность демонстрации фильма без перемотки пленки. На обычной 35 мм. копии помещались две части широкоэкранного фильма отпечатанных по отношению друг к другу «верх ногами». (№ 103)

Самодельным был и широкоугольный объектив.



№ 96. Кадр, снятый камерой «Кадр 35-235»

По совету Н.Н. Кудряшова я послал в журнал «Техника кино и телевидения» статью «Ещё раз о кашированном кадре» с описанием этой системы.

Пришел ответ: «По заключению специалистов, Ваша статья представляет изложение вопросов уже известных из печати систем». Прав был Николай Николаевич - время было упущено.

Спустя годы подобная система кино нашла широкое применение при съёмках фильмов в Италии, Польше, США («Технископ»), Японии («Ультрасемископ»).

Первое ощущение от просмотра первых широкоэкранных и широкоформатных фильмов «Илья Муромец» (1956), «Повесть пламенных лет» (1960) было похоже на «Прибытие поезда».

Панорамный экран вызывал ощущение соучастия, будто сам взлетаешь в небо на самолёте. Можно вертеть головой. Звук исходил из того участка экрана, где говорил актёр.

Но и этого оказалось мало. Для естественного восприятия изображения на экране нужен был объём - третье измерение.

Придумали стереокино.

Есть два основных метода стереокино - очковое, или поляризационное, и безочковое, с использованием растрового экрана. Если очковое кино есть почти в каждом большом городе и многие знают о нём, то безочковое кино знают немногие.

В Москве в послевоенное время, вплоть до 60-х годов, был кинотеатр «Стереокино», где демонстрировались фильмы по безочковому методу.

Под экраном были две лампочки - красная и зелёная. Надо было так приспособить голову, чтобы загорелась зелёная лампочка - тогда изображение будет объёмным и так сидеть, не двигаясь в течение всего фильма. Забавно было смотреть на зрителей после сеанса.

Я видел там несколько фильмов: «Робинзон Крузо», «Машина 22-12» и ещё какие-то документальные фильмы. Во время сеанса рядом со мной сидел мужик в майке, и всё время вскакивал, пытаясь сорвать яблоки.

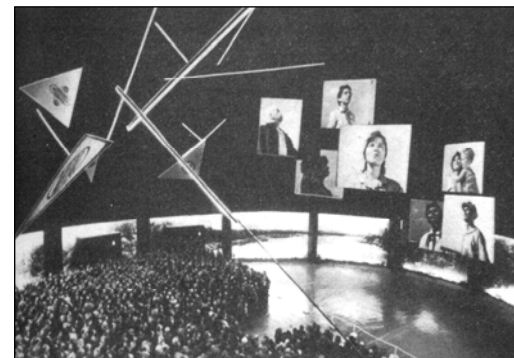
Чем не «Прибытие поезда»?

Но и этого человеку оказалось мало. Он стал придумывать всякие циркорамы, полиэкраны, аромарамы - запаховые кинотеатры. В одном из них зрителю выдавали бумажки с различными запахами. На экране появлялся номер бумажки. Достаточно было её поскрести, и она начинала издавать нужный запах. Однако их можно было перепутать. В другом подобном кинотеатре запах подводился по специальным трубам к креслам зрителей.

Чего только не придумывали, чтобы у зрителя была полная иллюзия того, что всё видимое на экране происходит как бы в реальности.

Под «бедными» зрителями качались кресла, падала сверху штукатурка, завывала сирена, издавая неслышимый инфразвук.

На Всемирной выставке в Монреале в 1967 году был показан фильм на 120 экранов сразу.



№ 97. Полиэкранный кино

Наконец изобрели голографическое кино.

Буквально это слово означает «полная запись». Создатель голографии - английский физик Д. Габор (1948) - не придавал особого значения своему открытию и с годами почти забыл о нём. Только после того, как был изобретен лазер, учёные смогли получить голографическое изображение. Первыми это сделали советский физик Ю.Н. Денисюк и американец Э. Лейт.

Первый сеанс голографического фильма продолжительностью 30 секунд был показан делегатам XII Международного союза технических кинематографических ассоциаций в 1979 году. Кино могли смотреть одновременно только четыре человека.

Что же увидели первые зрители?

Красивая девушка снимала ожерелье и опускала его в хрустальный бокал. Реакция зрителей была восторженной. Кинорежиссёр Андрей Кончаловский писал в «Советской культуре»: «То, что я увидел ... похоже на «Прибытие поезда».

Трёхмерное объёмное изображение можно создать и без использования лазера и других сложных технических средств.

Однажды я был в Бухаре. Бесцельно бродили мы по музеям. Исламская вера запрещает изображать на холсте или в камне человека, а тем более Мухаммеда. Всякие там ковровые узоры - пожалуйста. Я уже обалдел от созерцания разнообразных орнаментов, как смотритель одного музея сказала: «Хотите увидеть чудо?». Кто откажется. «Подождите минут пять. Ровно в 12.00 увидите». Ровно в 12.00 луч солнца из окна потолка упал на ребристую стену, отразился от неё и в чуть пыльном воздухе появился портрет пророка, нарисованный светом.

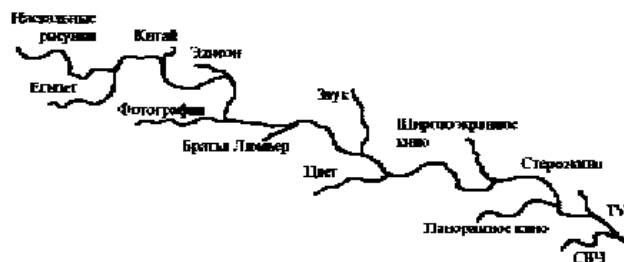
Если запрещают рисовать красками - рисуем светом!

Голографическое изображение - обман зрения. Коль так, то можно предположить, что некие земные или неземные разумные существа способны создать иллюзию реальности достаточно правдивую, трудно отличимую от действительности.

Может быть, все эти небесные знамения, НЛО всего лишь проделки Высшего Разума. Американцы же во время войны во Вьетнаме показывали страшные картинки на облаках через мощный фильмоскоп. Совсем невероятное предположение. Может быть, картина «Явление Христа народу» была кем-то смоделирована, смонтирована в голографический фильм, а затем показана землянам как реальное событие.

О чудесах ещё поговорим.

Наконец-то мы дошли до сегодняшнего дня. Я старался пройти путь истории развития техники кино, как можно быстрее, без остановок. не заходя далеко в притоки реки по имени КИНО.



№ 98. Река по имени КИНО

Было и другое «кино».

Как-то, в году примерно 1963, на одну из лекций во ВГИКе пришёл взволнованный преподаватель и тоном заговорщика сказал:

«Ребята, сегодня видел такое, во что вы не поверите. Я видел бескамерное кино. В небольшой зелёной комнате стояли три зелёных ящика, на окне висели плотные зелёные шторы. В комнате был полумрак. По команде мне прямо в голову стали показывать картинки. Яркость их была невелика. Я попросил увеличить яркость. Увеличили яркость, но при этом у меня сильно заболела голова. Закрыв глаза. В течение нескольких минут мне показывали разнообразные картинки, в том числе и то, что в данный момент происходило во дворе дачи».

Если человек видит изображение через глаз, как оптический прибор, то он может видеть непосредственно мозгом.

С той поры о бескамерном кино или телевидении я ничего не слышал. Представляю, до каких разработок в этой области можно дойти. Например, создать аппарат, с помощью которого можно безболезненно и непосредственно воздействовать на структуру человеческого мозга, и по собственному желанию заставлять зрителя самого творить, создавать образы - миражи, заказывать любое ощущение, какое угодно психическое состояние.

Так называемое «психотронное оружие», может быть, как раз из этой области. В романе А. Беляева «Властелин мира» есть описание генератора, способного внушить человеку любовь, ненависть и прочие чувства. В жизни события оказались круче выдумки. Есть сведения о том, что в Советском Союзе с 1973 начинали создавать аппаратуру, которая могла бы читать мысли на расстоянии, расшифровывая волны, исходящие от мозга. Конечная цель исследования, по признанию одного учёного, состоит в установлении контроля над интеллектом.

Взять хотя бы изобретение, зарегистрированное Госкомитетом по делам изобретений и открытий под названием «Способ вызывания искусственного сна на расстоянии с помощью радиоволн». «Радиосон» покрывал волнами-вирусами площадь в 100 км². Были созданы приборы для контроля памяти «ЛИДА» и «МК Ультра». Но это тайна за семью печатями.

Теперь обратим взор в **будущее**.

Что ждёт нас там, за поворотом реки по имени «КИНО»?

В книге Владимира Мегре «Анастасия» героиня утверждает, что у каждого человека есть способность видеть на большом расстоянии отдельных людей, происходящие с ними события с помощью невидимого луча, но люди о нём не знают и не могут им пользоваться. Человек ничего не изобрёл такого, чего нет в природе. Техника, за счёт которой существует телевидение, лишь жалкое подобие возможности этого лучика.

Тогда вопрос: «Можно ли с помощью обычной фотографии или кино зафиксировать изображение того, что было в прошлом?» Всё, что нас окружает в пространстве, обладает памятью. Как проявить эту память?

Вначале об удивительном исследовании застывших звуков.

Доцент Никольский, работавший в одном из московских научно-исследовательских институтов, занимался проблемой распознавания письменных текстов с помощью компьютера. Со страницы рукописного диктанта своего сына Никольский с коллегами воспроизводили звучание голоса диктовавшей его учительницы! Подобным образом обследовали сохранившиеся письма с фронта военных лет, написанные химическим карандашом. Здесь даже удалось услышать отзвуки далёкого боя.

Это сенсационное сообщение появилось на страницах одной из московских газет и на этом вдруг всё кончилось: больше в нашей печати практически не появилось никаких сведений о дальнейшем развитии. По-видимому, сработала пресловутая секретность.

Были приостановлены сами эти работы, имеющие чрезвычайный не только научный, но и исторический интерес. Например, в принципе, можно было услышать голос Леонардо да Винчи или Петра Великого. По крайней мере, теперь известно, что это не фантастика.

Теперь о считывании информационного следа в пространстве.

Повторю, всё, что нас окружает в пространстве, обладает памятью. Как же проявить эту память?

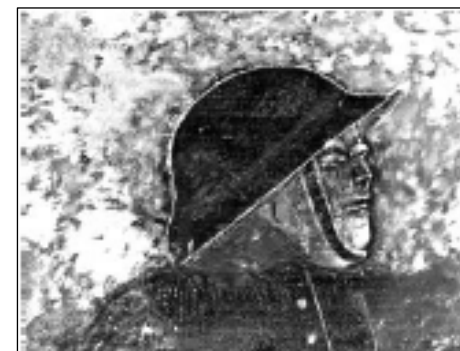
Ответ нашёл исследователь аномальных явлений Генрих Иванович Силанов из Воронежа.

С помощью специальной кварцевой оптики он получил изображение прошлого.

- *На первом же снимке*, - рассказывал Силанов, - *мы увидели машину, которой не было на этом месте, когда снимали. Через неделю снова стали снимать пустое пространство с «всплесками поля»; когда проявили, то в кадре оказались ёлки, ветки, много машин, трактор какой-то и лица людей.*

Надо сказать, что Силанов снимал в тех местах, где приборы регистрировали «всплески» электромагнитного поля.

Например, на местах посадок НЛЮ или в так называемых геопатогенных зонах.



№ 99. Фото из журнала «Свет» № 1, 1998 год

- *На ряде фотографий*, - продолжал рассказ Генрих Михайлович, - *мы отчётливо увидели головы солдат в касках. Все происходящие вокруг нас события «записываются» в электромагнитном поле Земли и при определённых условиях их можно «считывать».*

У Силанова накопилась масса снимков, которые просто не вписываются в рамки современной науки. На одном из снимков появилась неизвестная девочка, причём на фотографиях зарегистрировались несколько фаз положения её головы. То есть девочка двигалась!

Стало быть, на плёнку можно снимать ещё и движение.

Вывод. Познав «механизм считывания», мы можем получить фотографии и видеозаписи А.С. Пушкина, М.В. Ломоносова, Леонардо да Винчи, Иисуса Христа, своих дедов и прадедов - кого угодно. Это уже не фантазия, а реальность.

У Камилла Фламариона есть описание одного удивительного случая. Один парижский художник по имени Пьер Буше ради заработка снимал на фото богатые семьи. Однажды после очередной вечеринки ему всю ночь снились черти. Утром он решил проявить снятые накануне кассеты. К величайшему ужасу, Пьер на первой же плёнке обнаружил рожи ночных гостей. Послал фотографии во Французскую академию наук.

Академики были шокированы одной лишь мыслью о возможности фотографирования алкогольного бреда. Так бы это и кануло в неизвестность, если бы снимки не попали в руки учёного Фламариона.

В середине 70-х годов психиатр из Перми Геннадий Крохалёв опытным путём доказал возможность фиксации на фотоплёнке зрительных галлюцинаций, проще говоря, научился снимать мысль.



№ 100. Фото из газеты «Аномалия»

Он рассуждал так. Фиксируемые глазом объекты преобразуются в зрительную информацию, которая поступает в определённые участки мозга.

А если предположить обратную передачу мысленных образов и их трансляцию из мозга через глаз в пространство в виде каких-то излучений, то можно получить зрительные образы на фотографии. Первые эксперименты с больными алкогольным психозом, так как у них более устойчивые зрительные галлюцинации, дали положительный результат. Были сняты «черти», «корова», «рыба», «змея», «танк», «кошка» и т.д.

Крохалёв брал простой фотоаппарат «Зенит», подносил к глазам на расстоянии 35 см и снимал с выдержкой 2-3 секунды. Из 265 фотографий на 105 получились зрительные образы.

Если использовать этот метод, то, вероятно, появится возможность снимать и воспроизводить на экране моменты вдохновения художников, поэтов. Из галлюцинаций черпали сюжеты для своих произведений Сократ, Мопассан, Гёте и многие другие. Статьи Крохалёва были опубликованы в солидных научных журналах США, Японии, Англии, Польши и так далее. Но не в Советском Союзе.

Сегодня изобретатель из Женевы Курт Оберт создал приспособление к видеомэгнитофону, с помощью которого можно записывать на видеоплётку сны!

Суть заключается в транскодировании волновых сигналов мозга спящего человека с их последующей конвертацией в видимые изображения. Проще говоря, это перекодировка сигналов мозга в видимые образы. Для этого к голове подкрепляются два электрода, и вы ложитесь спать. Проснувшись утром, вы имеете точную запись снов до мельчайших деталей. Ключ к разгадке бытия находится внутри нас. Сон - посредник между двумя мирами: духовным и материальным. В состоянии сна можно делать крупнейшие открытия, изобретения, предсказания.

Недалеко то время, когда появятся возможности для передачи грядущим поколениям всего того, что трудно, а подчас и невозможно, передать словом. Человек сможет передать не только накопленную в течение жизни информацию, но и эмоции, и многое другое, вплоть до характера своего личного самосознания.

Пройдёт время. Человек изобретёт, как говорила моя мама, «черте, что и сбоку бантик». И тогда ему будет мало.

Развитие компьютерных технологий открыло эпоху «виртуальной реальности». Искусственный мир стал похож на реальный. Появились так называемые шлемы, оборудованные стереонаушниками и двумя камерами, проецирующими изображение непосредственно в глаза, благодаря чему человек оказывается полностью отрезанным от внешнего мира.

Чудо-шлем позволил полностью воссоздать зрительный механизм естественного восприятия иного мира.

В одной из газет я прочитал такую фразу: *«Освоение виртуальных миров может привести к всеобщему психическому помешательству, ибо никто не будет знать, где он находится: в настоящем мире или вымышленном. Возможно полное прекращение общения между людьми и даже самоуничтожение человечества».*

По большому счёту кино и телевидение жуткое изобретение. Оно не только лишает людей прямого общения, но и является средством управления сознанием и поведением человека.

Не сильно напугал?

Не лучше ли вернуться к предкам и без всяких технических средств научиться воспринимать окружающий мир всеми тридцатью тремя чувствами и по старым, давно забытым правилам играть в игру по имени «КИНО»?!

Как говорят французы: «Вернёмся к нашим баранам» и поговорим о выразительных средствах кино и телевидения.



№ 101. Изобретатели кинематографа Огюст и Луи Люмьер



№ 102. Афиша 1902 года из музея кино г. Потсдама

Язык кино

Выразительные средства камеры

Что может камера?

В книгах о кино так и пишут: «Выразительные возможности кинокамеры», или «Творческая роль кинокамеры».

Как это может быть?

Орсон Уэллс называл камеру «глазом поэта»:

«Через её посредство к нам приходят послания из иного мира, приводящего нас в самое сердце великой тайны. Тут начинается волшебство».

Какая-то железка, а имеет выразительные возможности, которые мы называем языком кино!

С помощью кинокамеры мы играем в кино.

КА-МЕ-РА. КА - душа, РА - солнце.

С другой стороны можно предположить. КА - душа.

МЕРА - измерение. Получается КАМЕРА - мера души.

В дневнике С.П. Урусевского я обратил внимание на такую запись: *«Мы с камерой подъезжаем к дому Пикассо».*

Камера - одушевлённое существо.

В квантовой теории есть идея о том, что наблюдатель и наблюдаемое нераздельны. Астроном, наблюдая в телескоп звёздное небо, захотел увидеть новую звезду - увидел.

«Без оператора ручная камера «думать не умеет».

С. Урусевский

Камера помогает мне быть нахальным. Так как я стеснительный по натуре, никогда не подойду на улице к красивой девушке и не спрошу «Как пройти в библиотеку?» С камерой - другое дело. Камера обостряет зрение.

: «Мне кажется, камера может выразить то, что не в состоянии сыграть актёр».

С. Урусевский

Операторское искусство появилось совсем недавно, каких-то 100 лет и уже появился новый тип художника, имеющий свои приёмы, свои кисти, свои краски, свой язык.

О, как это здорово!

Крупность плана

Для меня деление на планы предполагает ответы на вопросы: Где? Кто? Что?

Где? - общий план- показ места действия.

Кто? - средний план- человек с руками, где видны жесты.

Что? - крупный план - лицо человека, где видна мимика.

Деталь - концентрация внимания.

Проследите за своим взглядом в момент, когда вы вошли, скажем, в автобус. Нет ли свободного места - общий план. Увидели на передней площадке девушку - средний план. Ещё не знаете, красивая она или нет. Внимание на лицо - крупный план, на ноги - крупный план. Кольцо на руке - деталь и т. д.

Взгляд фиксирует различные планы. Камера в руках оператора играет ту же роль. Ограничивая пространство рамкой кадра, выбирает крупность плана. В качестве иллюстраций - кадры из фильма «Тунгус с Хэнычара». Студия «Киносибирь». (1926)



№ 103. Кадры из фильма «Тунгус с Хэнычара»

Многие исследователи общий план делят на дальний план и общий дальний, а средний - на полусредний и средний крупный.

Крупный план говорят, что это зеркало мыслей и чувств.

Говорящие головы заполнили экраны. Говорящих много, но голов ли?

«С крупным планом в кинематографе обращайтесь с осторожностью. Это – педаль».

Сергей Колосов, режиссёр

Анекдот:

Встретились два оператора.

- Давай, старик, в театр сходим?

- Ты чё, обалдел! Два часа на один общий план смотришь.

Мне кажется, что деление на планы в кино определяется, прежде всего, по отношению к человеку.

«Человек есть мера всех вещей», - писал философ Протагор.

Где же границы деления на планы?

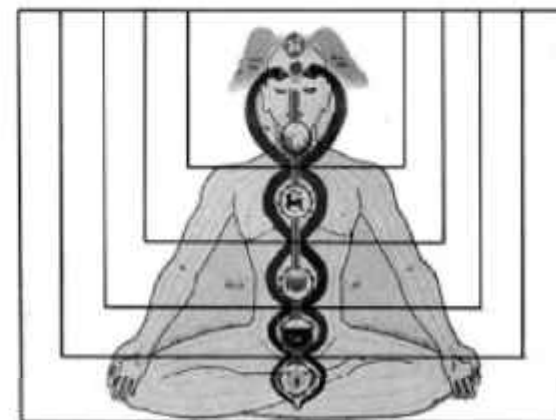
Почему средний план - это человек, снятый по пояс, а не выше и не ниже? Поиск ответа на этот вопрос привёл к восточной философии. По ней человек - это не только его физическая оболочка, но и энергетическая, состоящая из различных тел: эфирного, астрального, ментального и так далее.

Ещё у человека есть особые точки, называются чакрами. Чакры в переводе с санскрита означают «колёса», в которых происходит преобразование энергий. На теле человека насчитывают, как минимум, семь основных чакр. Каждая чакра ассоциируется с функциями психики и восприятия.

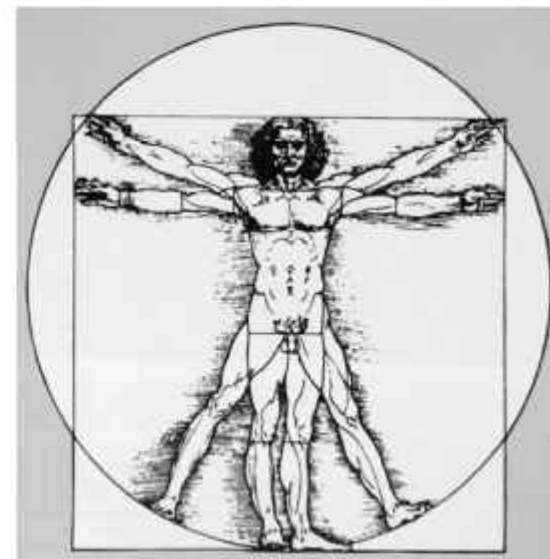
Теперь смотрите, что получается (№ 104).

Если по чакрам обозначить каждый план, то эти планы представляют собой определённую математическую величину. Деление на планы по чакрам на первый взгляд покажется наивным, но другого ответа пока не нашёл.

Если за основу взять рост человека и пересечение геометрических линий, то может быть в рисунке Леонардо да Винчи скрыта формула деления на планы? Думайте сами.



№ 104. Чакры



№ 105. Рисунок Леонардо да Винчи

Возникает вопрос, а можно ли снимать, не меняя крупности плана в одном кадре, не прерывая естественности течения времени?

Такие примеры в кино есть.

Где-то в году 1966 Шойман и Хайновский сняли фильм «Смеющийся человек». В течение часа в кадре на крупном плане профессиональный убийца Мюллер рассказывал о своих «деяниях». Рассказы Ираклия Андронникова сняты на одном среднем плане. Есть фильм «Сон», где одним общим планом снят спящий человек.

Теперь о так называемых «перебивках».

Это снятые детали: очки, книги, ручки и так далее. Они перебивками и останутся, если внимательно не вематриваться в те вещи, которые мы снимаем. Вещи говорят не только о том, что окружает героя, но и о невидимых струнах его души, представляют разнообразные ассоциации. Японец, чтобы изобразить понятие «горе», рисовал два иероглифа - сердце и кинжал.

Вспомните эпизод с картошкой в фильме «Чапаев». «Где должен быть командир?». Его можно было снять с какими угодно предметами: нарисовать на школьной доске или на песке, вместо картошки взять яблоки. Но только так решили авторы.

Другой пример из фильма «Мать» В. Пудовкина. Оператор Анатолий Головня. Разбитые часы-ходики - не просто рассыпанные по полу детали, они ещё говорят о разбитой судьбе. Осмысленная деталь превращается в символ.

Потерянный браслет в фильме С. Герасимова «Маскарад» Оператор В. Гарданов. Не просто «перебивка», а смысловое значение всего фильма.

Виктор Шкловский писал об Эйзенштейне:

«Вещи у него работают превосходно... Пенсне доктора работает лучше, чем сам доктор».

В очерке «Сказка про пшеничку», где шёл рассказ об удивительном агрономе Зинаиде Петровне Ананьевой, я после её слов: «Смотрите, какое чистое зерно!», - финальным кадром поставил её натруженные руки.



№ 106. Портрет снятый на натуре



№ 107. Кадр из очерка «Сказка про пшеничку»

Оптика и фильтры

Съёмочная оптика подобна человеческому глазу, но что удивительно, она более совершенна по техническому качеству. У объектива исправлены хроматические и сферические aberrации, увеличена разрешающая способность. Если бы мы снимали с помощью глаза, то получали бы нечёткое изображение.

В арсенал изобразительных средств автора-оператора входит применение оптики.

На экзамене спрашиваю студента:

- Какие бывают линзы?

- Впуклые и выпуклые.

Разные объективы дают разную глубину пространства, тем самым по-разному вписывают героя в среду.

Короткофокусная оптика позволяет снимать объекты, расположенные на разных расстояниях, выводить на передний план действующее лицо. Этот объектив даёт возможность находиться в непосредственной близости от вашего героя, что особенно ценно, когда вы снимаете один.

Если у вас нет широкоугольного объектива, то можно к стандартному объективу на камере приделал отрицательную линзу - получился хороший широкоугольный объектив.

Камера с широкоугольным объективом незаменима при съёмке с рук - менее заметно качание кадра.

Длиннофокусная оптика позволяет снимать крупные планы издали, размывать фон, создавать эффект сжатого пространства.

Применяя объектив с переменным фокусным расстоянием (трансфокатор) можно, не сходя с места, менять крупность плана.

Надо учесть, что при этом создаётся искусственное изменение рамок пространства. В отличие от простого наезда и отъезда камеры с объективом постоянного фокуса, изображение при трансфокации как бы сжимается и растягивается.



№ 108. Кадр снятый широкоугольной оптикой



№ 109. Кадр снятый длиннофокусным объективом

Зрительно это незаметно, но наше подсознание улавливает искусственность этой операции и, в первую очередь, постоянство перспективы.

Одно время, ни один сюжет не снимался без «наезда» и «отъезда». Даже существовала инструкция для операторов корпунктов программы «Время» снимать только трансфокатором.

Сейчас другая инструкция - не снимать трансфокатором, так как эти «наезды-отъезды» раздражают зрителя своей неестественной природой.

Какой же выход? Выход есть. Соединить два движения в кадре, например, панораму с «наездом». Так снимал А.Заболоцкий сцену свидания с матерью в фильме В.М. Шукшина «Калина красная».

С.П. Урусевский в фильме «Сорок первый» единственный раз применил трансфокатор в сцене, где Марютка стреляет в офицера. «Наезд» ассоциируется с летящей пулей.

Существующая оптика не всегда даёт нужный эффект. Иногда надо, как говорил один известный оператор, «измордовать» изображение. Для этого есть (или сам съёмщик придумывает) разнообразные насадки на объектив, фильтры, зеркала и тому подобное.

В основном операторы работают жесткими объективами и часто просто забывают о «моноклях», о насадках, которые смягчают контраст изображения и усиливают тональную перспективу.

Применение искажающих стёкол различного типа позволяют воспроизвести на экране: движение воды, игру световых зайчиков, марево, грозовые облака, движение пламени и другое.

Изготовить такие стёкла можно самому обработкой наждачной бумагой органического стекла.

Про цветные фильтры и вовсе забыли. Казалось бы, зачем цветное телевизионное изображение делать ещё цветнее?

Красиво получается.

Небо синее - пресинее, трава зеленая - презелёная.



№ 110. Кадр снятый с фильтром



№ 111. Кадр из фильма «Гражданин Кейн», снятый с применением зеркала

Забыли мы о применении всевозможных зеркал, простого вазелина, масла, капроновых сеточек, туманных фильтров, всевозможных зеркал и призм.

Больше стали надеяться на компьютерные прибабахи.

Всё что сделано руками значительно естественнее, чем механическое воспроизведение.

Если вам, например, надо снять любимую девушку в лучшем виде, наденьте на объектив капроновый чулок, прожгите сигаретой в середине - такой нехитрый приём помогает сгладить морщинки и придаст изображению нужную тональность.

Предметы, которые мы снимаем, находятся в пространстве, окружены воздухом, освещены светом.

Пространство есть перспектива.

Чтобы выявить на изображении воздух, операторы используют задымление или «туманные» фильтры.

Однажды мне надо было снять с туманной перспективой.

Был сильный мороз. Мы зажгли дустовую шашку и дым от неё дым полез в квартиры домов. Разъяренные жители чуть не сорвали съёмку. Пожалел о том, что не было «туманного» фильтра.

Как рассказывал нам А.Г. Симонов, кинооператор С.П. Урусевский в компендиум перед объективом одновременно вставлял: капроновую и тюлевую сетки, нейтральное стекло, на которое зубным порошком наносился рисунок, подкрашенные нитки и т.д. Представляю муки ассистента по определению экспозиции.

С помощью обычных белых ниток перед объективом кинооператор Эдуард Тиссэ в фильме «Иван Грозный» имитировал световые лучи.

В дипломном фильме «В лесу родилась ёлочка» надо было снять морозный узор на стекле. Выполнен он был простым способом. В пол стакане спирта я разводил две-три столовых ложки гипосульфита (фиксажа). Полученный раствор широкой кистью мазал стекло, стоящее перед камерой и прямо на глазах в кадре появлялась изморозь (113).



№ 112. Кадр снятый с калейдоскопом



№ 113. Кадр из фильма «В лесу родилась ёлочка»

Мало кто знает о зональных линзах.

Если Вам надо снять крупно муравья и на его фоне паровоз, то какой бы широкоугольный объектив вы не брали, у вас или муравей будет в фокусе, или паровоз.

Для того чтобы первый и второй планы были резкими, можно применить зональные линзы. Это положительные или отрицательные линзы в виде всевозможных фигурок, полосок, секторов. Их подставляют близко к объективу в той части, где надо изменить фокусное расстояние. (№ 114)



Впервые зональные линзы применил оператор Грег Толанд в фильме «Гражданин Кейн», а у нас Михаил Кириллов - оператор широкоэкранный фильма «Я купил папу».

С.П. Урусевский советовал операторам почаще заглядывать в магазин «Оптика», покупать там всякие стёклышки, линзочки, призмочки. Идешь по улице, увидел бутылочное стекло, подними, поднеси к объективу, посмотри, что получится. Отбирай у малых детей калейдоскопы и приспособлявай их к объективу. Вот что из этого получается (№ 112).

Руководитель моей дипломной работы Олег Александрович Родионов советовал снимать «красиво, красиво и ещё раз красиво». Я не понимал, зачем снимать красиво, пока не прочитал у авиаконструктора А. Яковлева: «Некрасивый самолёт не полетит. Не знаю почему, но не полетит». Некрасивый фильм зрители смотреть не будут.

Как бы мы не «измордовали» изображение: «Дочки, - говорил нам на лекциях Анатолий Дмитриевич Головня, - снимать надо резко».



№ 114. Кадры из фильма «Я купил папу», снятые с зональной линзой

Точка зрения

Ещё один знак в языке кино – РАКУРС, что в переводе с французского означает сокращать, укорачивать. С другой стороны по ВсеяСветной грамоте РА - солнце. КУРС - направление. Получается курс на солнце.

Ракурс не только точка съёмки, но и взгляд оператора на происходящее событие.

Кадр, снятый с верхней точки, передаёт ощущение пространства и обречённости, с нижней - величие. Почему?

Встаньте в позу великана и муравья, и вы поймёте почему.

Примеры творческого применения ракурса можно встретить в любом классическом фильме. В книжках о кино обычно приводят примеры из фильмов «Мать», В. Пудовкина и А. Головни (эпизод с часами), или же из фильма «Броненосец «Потёмкин» С.Эйзенштейна и Э.Тиссэ (эпизод на одесской лестнице), или же из фильма С.Бондарчука и В.Монахова «Судьба человека» (побег из плена).

Я лишь отмечу, что при съёмке в ракурсе широкоугольным объективом идёт нарушение пропорций тела.

Это, скорее всего, карикатурный приём.

Снимите любимую девушку таким образом. В лучшем случае она может подать на вас в суд за искажение действительности, а в худшем случае, как говорил Остап Бендер, то и побить может, возможно, ногами и по голове.

Я думаю, что если в кадре человек говорит, то все острые ракурсы, операторские эффекты будут мешать зрителю воспринимать речь.

Только когда герой молчит, можно использовать острые выразительные средства.

Завал кадра передаёт психическую неустойчивость.

Этот приём был использован в фильме Дювилье «Бальная записная книжка». Там героиня была больна психически. Когда же она выздоровела, кадр стал нормальным.

Странно, но сегодня снимать косые кадры - признак молодёжного стиля.



№ 115. Кадр из фильма «Чайки над Томью»
(нижний ракурс)



№ 116. Кадр из передачи «Рассказы о Кузбассе»,
г. Прокопьевск, 12 апреля 1961 года
(верхний ракурс)

Свет и тень

СВЕТ - основа операторского дела.

Великое дело **Светопись!** Мало кто им владеет.

Древние люди знали, что утром встаёт солнце, весь день оно светит сверху, и к вечеру уходит за горизонт. Даже если солнце закрыто облаками, днём светло, всё видно. Стало быть, днём хорошо. Наступает ночь. Свет от костра, идущий снизу, делает предметы таинственными. Лица принимают непривычное очертание. Тени вызывают тревогу. Это записалось в программу человека. Ночью - плохо, страшно.

Н.Г.Чернышевский писал о том, что *«различные роды освещения эстетически воздействуют на нас, смотря по тому отношению, какие они имеют в жизни».*

Существует неразгаданная магическая сила света!

Как сказано в Евангелие от Фомы (Сб.П соч. 3.10) *«Свет и тьма, правое и левое... - братья друг другу. Их нельзя отделять друг от друга».*

А оккультист Элифас Леви писал: *«Толпа обывателей во всех вещах принимает тень за реальность; она поворачивается спиной к свету и любуется собой во тьме, которую сами же и отбрасывают».*

Коль пошёл разговор об оккультных науках, то скажем, что в СВЕТЕ лежит разгадка тайны трёх карт: тройка, семёрка, туз.

Из Солнца выходит один луч света (ТУЗ), проходя через трёхгранную призму (ТРОЙКА) разделяется на семь цветных лучей (СЕМЁРКА). Всё просто.

Тут надо бы пропеть гимн Солнцу, но не знаю как.

«Пусть всегда будет солнце...» Невероятно, но факт на Земле нет памятника Солнцу. Есть памятники кому попало: русалке, бутылке, лаптям и даже букве Ё, не говоря уже о людях, но нет памятника Солнцу. Во ВГИКе учили - любой фильм надо начинать с восхода Солнца.

Однажды видел сон. В открытое окно подает солнечный свет, а в комнате его почему-то нет. К чему бы это?



№ 117. Светотональное освещение
из курсовой работы «Освещение»



№ 118. Светотеневое освещение
из курсовой работы «Освещение»

«В кадре, прежде всего, должно быть светло, ясно, понятно. Лишнее необходимо, во что бы то ни стало, убрать и затемнить».
Лев Кулешов, режиссёр

В съёмочной практике используют искусственные и естественные источники света. А.Д. Головня для простоты объяснения технологии освещения выделял пять видов света: рисующий, моделирующий, контровой, заполняющий и фоновой.

При всём разнообразии световых решений все они сводятся по сути дела к двум основным видам освещения: направленному и рассеянному.

Принципов киноосвещения по его характеру всего ничего:

1. Светотеневое. Глубокие тени.
2. Светотональное. Без тени.
3. Локальное.
4. Силуэтное. Без деталей.

Леонардо да Винчи в своих записках рекомендовал ученикам, что фон, окружающий фигуру каждого предмета, должен быть темнее, чем освещенная часть этой фигуры, и светлее его затемнённой части. Этим советом воспользовался оператор Андрей Москвин. В его фильмах «Юность Максима», «Дама с собачкой», «Дон Кихот» и других главное действующее лицо отделено от фона притемнённым светом.

Любимый мною контровой свет помогает увидеть окружающий мир в ореоле ауры. (120) Оператор И. Бергмана Стив Ньютвикст называл контровой свет живым, а свет без теней дохлым.

В своё время фотографы чтобы получить блеск в глазах выковыривали на изображении иголкой зрачки.

Совет. Чтобы получить «живые» глаза героя прикрепите над камерой простой фонарик с шести вольтовой лампочкой. (№ 119)

В световом решении кадра ключ к раскрытию драматургии всего фильма. Учиться световому решению можно у мастеров живописи и литературы. Вспомните хотя бы картину В. Максимова «Приход колдуна на свадьбу» и других художников. (123, 124)



№ 119. Кадр из фильма «Битва в пути». Рисующий свет с подсветкой глаз



№ 120. Контровой свет

Подсказку светового решения можно найти в литературе:

*Гром грянул, свет блеснул в тумане,
Лампада гаснет, дым бежит
Кругом всё смерклося, всё дрожит
И замерла душа в Руслане:*

А.С. Пушкин

У ЛН. Толстого в «Анне Карениной» вспомните сцену, когда Алексей Александрович Каренин ходит по комнатам, размышляя, что же сказать жене:

«Он, не раздеваясь, ходил своим ровным шагом взад и вперёд по звучащему паркету освещённой одной лампой столовой, по ковру тёмной гостиной, в которой свет отразился только на большом, недавно сделанном портрете его, висящем над диваном, и через её кабинет, где горели две свечи, освещая портреты её родных и приятельниц...»

В светлой столовой им овладевали одни мысли: «Это надо прекратить», но только он входил в тёмную гостиную появлялись другие мысли: «Ничего же не случилось?»

По поводу освещения глаз у того же Толстого в том же романе написано:

«Она долго лежала неподвижно с открытыми глазами, блеск которых, ей казалось, она сама в темноте видела».

Совет. Перечитайте «Анну Каренину», но только как учебник кинооператорского мастерства. Вы найдёте много полезного.

У Н.В. Гоголя в «Мёртвых душах»:

«...из сеней он попал в комнату, тоже тёмную, чуть-чуть озарённую светом, выходящим из-под щели, находившуюся внизу двери. Открывая эту дверь, он, наконец, очутился в свету...»

Великий оператор Андрей Николаевич Москвин, когда ставил осветительный прибор, говорил: «Это ваш собеседник».



№ 121. Съёмка портрета в интерьере



№ 122. Съёмка в павильоне



№ 123. А. Лактионов. «Письмо с фронта».
Пример освещения на натуре



№ 124. В. Пукирев. «Неравный брак».
Пример освещения в интерьере

Цвет

ЦВЕТ в кадре – забытый, неисследованный приём при съёмке фильма. Наши картины «цветные, а не цветные»,- так говорил Сергей Михайлович Эйзенштейн

По его видению: *«Свет существует в цвете».*

Говоря о роли цвета, он приходит к выводу, что цвет является как *«средства выражения движения чувств».*

Я не буду утомлять вас рассказами о насыщенности и яркости цвета, о теплых и холодных цветах, о колбочках и палочках и даже о колорите. Скажу лишь одно

Каждый цвет несет смысловую нагрузку

Красный – жизнь.

Оранжевый – здоровье.

Жёлтый – мудрость.

Зелёный – вечность.

Голубой – истину.

Синий – власть.

Фиолетовый – божественность.

Разбавленные белым цветом.

Белорозовый – успокоение, нежность. Помните выражение.

«Видит всё в розовом цвете».

Цвета разбавленные чёрным цветом означают:

Тёмнокрасный – кровь, война.

Грязноголубой – трагизм, потеря веры.

Тускложёлтый – непонимание.

Разумеется, есть много других значений. Сознание запоминает цвета в виде зрительных ощущений.

Мало кто знает, что первые теоретические исследования в области цвета описал не учёный, а поэт, автор «Фауста» Иоганн Гёте ещё в 1810 году в «Учении о цвете».

Его теория основа познания цвета в ощущениях.

Принимая во внимание смысловое значение каждого цвета и их сочетание можно в драматургическую ткань фильма вводить тот или иной цвет. Что и делают мастера кино

В фильме «Иван Грозный» в сцене «Пир в Александровской слободе» Эйзенштейн вводит цветовую гамму: красное, чёрное, золотое – несущую драматургическую основу. Вот что пишет режиссёр *«Тематически-сюжетные задачи локалируются по цветовой гамме в светлоте и строю цветообразов».*

Красное – тема заговора и возмездия.

Чёрное – тема гибели Владимира Андреевича

Золотое – тема разгула»

Цвет должен развиваться, меняться во времени. Когда цвет будет звучать как музыка, с определённым темпом и ритмом, тогда возникнет ещё один вид кино – цвето-музыка.

Это пока там, за горизонтом.

Композитор Скрябин пытался соединить, казалось бы, несоединимое: цвет и музыку. Простое сопровождение звука цветом, или автоматическое сопровождение друг друга к истинным художественным средствам воздействия на человека, мне кажется, не относится. Гёте в своём «Учении о цвете» писал, что музыку следует выводить не из конкретного цвета, а из более высокой формулы. Какой? В этом и загадка Гёте.

Два слова о панораме. Есть два вида: панорама обозрения и панорама сопровождения.

Почему панораму желательно вести слева направо, а не наоборот. Глаз привыкает к определённым движениям. На Руси принято читать буквы слова направо, арабы читают справа налево, в Китае – сверху вниз. Поэтому движение камеры слева направо для нас более естественно. Обзорную панораму следует начинать со статического кадра и вести слева направо и закончить статикой. Это вы уже знаете.

«Можно ещё много и долго говорить о цвете и свете, об оптике и фильтрах, о панорамах и ракурсах... важно уяснить одно, что линзы, фильтры, экраны и другие приспособления определяют настроение и психологическую значимость той или иной сцены».

Д. Лоусон, «Фильм - творческий процесс»

Композиция

Использование разнообразных изобразительных приёмов созвучно с оркестром, где, как правило, солирует тот или иной инструмент. Итогом владения выразительными средствами является композиция.

Слово КОМПОЗИЦИЯ в переводе с латинского означает соединение, составление.

КОМА означает искажение изображения в оптических системах или даже глубокий сон. ПОЗИЦИЯ - расположение.

«Дэточки, - говорил нам А.Д. Головня, - композиция - основа операторского мастерства» и требовал к сессии сдать на спортивный разряд и прочитывать «Апокалипсис». Разряд - понятно. Съёмщик должен обладать физической силой грузчика, реакцией спортсмена. А вот зачем читать Библию, для меня долгие годы было загадкой.

В отличие от художника, способного размещать предметы на картине по собственному усмотрению, оператор-съёмщик может лишь выбирать. А.Д. Головня назвал это кадрованием. Более того, оператор привязан к горизонтальной рамке кинокадра с соотношением сторон 1:1,33. Вертикальный кадр в кино пока противопоказан.

Искусствоведы придумывали разнообразные типы композиционных построений кадра. Нередко можно слышать: «диагональная», «треугольная», «тональная», «устойчивая», «неустойчивая», «открытая», «закрытая», «симметричная», «оптическая» и другие композиции.

При слове «диагональная композиция» на ум сразу же приходит «Боярыня Морозова» Сурикова.

При центральной композиции вовсе не обязательно совпадение с геометрическим центром.

Симметричная конструкция, говорят, всегда проста и спокойна, обычно присутствует в орнаментах.

Мне же кажется, что при симметричном построении кадра возникает необъяснимая неустойчивость.

К примеру, возьмите две одинаковые свои фотографии. Разрежьте их симметрично пополам и сопоставьте лицо только из одних левых или правых половинок. Лица окажутся непохожими, будто это не вы, а другой человек. Вот вам и симметрия.



№ 125. Лицо человека из правых и левых половинок

Композиция зависит от того, как зрачок глаза описывает пространство кадра.

По снятому горизонту в кадре могу определить, кто снимал, ВГИКовец или нет. У нас есть золотое правило, его ещё называют «правило трёх частей». Если горизонт расположен на 1/3 сверху или снизу кадра, то снимал наш брат. Разумеется, есть исключения. В начале фильма «Александр Невский» великий оператор Эдуард Тиссэ снял кадр с очень низкой линией горизонта. Надо было показать высокое небо Руси.

В чём же суть «правила трёх частей»?

Разделите кадр по вертикали и горизонтали на три равные части, как показано на рисунке. (№ 126)

Композицию кадра стоит строить так, чтобы главные предметы находились в линиях пересечения.

Как же оживить кадр?

Оператор Сергей Мякишев всегда возил с собой ветку с листьями искусственного дерева и при каждом удобном случае ставил её перед камерой.

Линейная перспектива позволяет трехмерное пространство воплощать в двухмерной плоскости так, что зритель ощущает иллюзию объёмности. То же самое и с тональной перспективой.

Ещё при съёмках важно следить за фоном.

Не раз видел, как у человека в кадре торчат «рога», линия горизонта «обрезает» голову, на втором плане мальчишки корчат рожи и так далее. Фон далеко не второстепенный изобразительный компонент кадра.

Элементарное правило - оставлять пространство перед взглядом снимаемого человека не всегда соблюдается.

Наши операторы в некоторых фильмах просто подражали в композиции кадра живописным работам.

Владимир Горданов в «Петре I» сцену допроса решил так же, как художник Ге в известной картине.

Анатолий Головня в фильме «Мать» повторил композицию Домье в картине «Прогулка заключённых». Я тоже использовал этот приём в фильме « В лесу родилась ёлочка».

Существует множество средств привлечения внимания.

Одни основаны на восприятии, другие на смысле.

Один из них принцип зрительного контраста.

Например, если в длинном ряду спичек поместить одну зажжённую, то она непременно привлечёт внимание.

Принцип смыслового контраста – соединение большого и маленького, старика и ребёнка.

Принцип внезапного преобразования предметов.

Принцип выразительных жестов и т.д.



№ 126. Кадр из фильма «Поэт»



№ 127. Кадр из фильма « В лесу родилась ёлочка»



№ 128. А. Саврасов. «Грачи прилетели».
Схема композиции. (Зрительный центр)



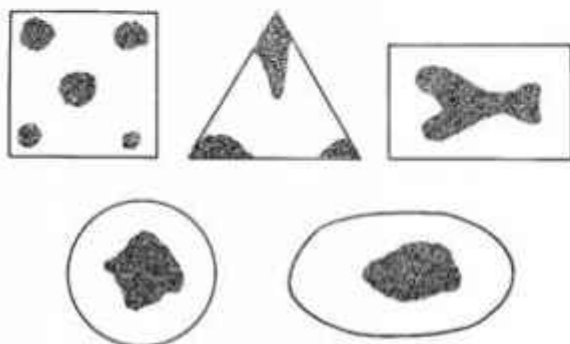
№ 138. А. Дейнека. «Оборона Петрограда». Эскиз к картине.
Параллельное движение в противоположном направлении.

0.618



№ 130. В. Суриков. «Степан Разин».
Диагональная композиция.

Квадратная, прямоугольная, овальная, круглая, треугольная плоскости по-разному воспринимаются зрителем. Зная это, оператор заранее может акцентировать внимание зрителя.



Исследователь кино Р. Арнхейм доказывал, что углы квадрата, так же как его середина зоны напряжённого внимания. В принципе это давно было известно художникам. Они часто рисовали портрет в овале, чтобы углы не отвлекали от главного - лица человека.

Зная это, оператор при съёмке иногда смягчает резкость по краям кадра или с помощью оттененного светофильтра, или с помощью простого вазелина.

Теория фазности восприятия - основа для понимания особенностей воздействия на зрителя киноизображения.

Организация внимания зрителя зависит от того, как правильно выстроить композицию кадра.

Есть наиболее общие закономерности композиции - законы единства, соподчинения, равновесия, видоизменения и т.д.

Но есть и два пути познания. Путь логического мышления и путь созерцания.

Строгое умозаключение не всегда полезно.

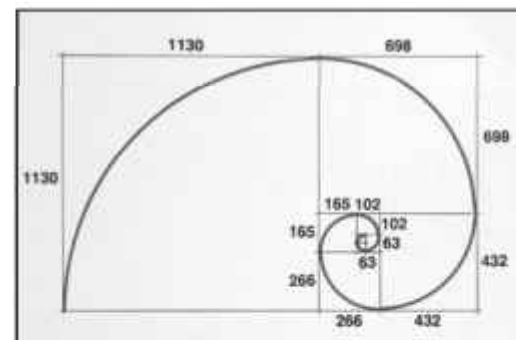
Хотелось бы увидеть целое.

Как «увидеть» композицию кадра в целом?

Я применял довольно простой способ увидеть картину всю сразу. Для этого надо или прищуриться с целью уменьшения яркости картины, или как я делал, закрывал диафрагму на объективе, а ещё проще, ставил перед объективом плотный светофильтр. При этом снижается острота зрения, исчезают второстепенные детали. Композиция воспринимается без подробностей. Видишь неуравновешенность больших и малых масс композиции, гармоничность пропорций.

Чтобы я тут не говорил о композиции, но, по словам Ф.И. Шаляпина: *«Есть в искусстве вещи, о которых словами сказать нельзя».*

Теперь покажу картинку.



Что это?

Какие-то прямоугольники, какая-то спираль, какие-то цифры?

Это модель «золотого сечения». «Божественная пропорция» - как назвал её итальянский математик Лука Пачоли.

«По расчётам «золотого сечения» мастера искусств соотносили линейные показатели, объёмы форм, отмеряли части музыкальных произведений во времени, делили ритмические и звуковые составляющие, вели монтаж кинофильма...»

С. Медынский

«Золотое сечение»

С незапамятных времён человек задумывался над вопросом: «Можно ли «алгеброй проверить гармонию?»»

Слово «гармония» означает степень совершенства.

Есть ли формула гармоничных пропорций, по которой можно создавать произведения искусства?

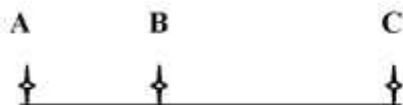
Если обратиться к творчеству Леонардо да Винчи, то он свои приёмы в живописи устанавливал по математическим законам.

Создатель сотворил человека так, что его лицо от подбородка до верхней границы лба составляет 1/10 часть всей длины тела. Рука до локтя и ширина груди составляют 1/4, а длина ступни 1/6. Человеческое тело изучено и измерено.

Остаётся только воплощать пропорции в кадре.

В области зрительных форм это «золотое сечение».

Это когда целое так относится к своей большей части, как большая часть относится к меньшей части целого.

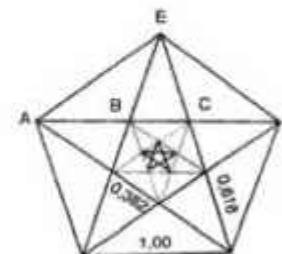


$$AC : BC = BC : AB$$

Не будем проводить математические вычисления, поверим на слово Леонардо да Винчи, в том, что главное число «золотого сечения» 0,618.

Отношение числа 0,618034 к 1 является математической основой всего сущего на Земле: основой формы игральных карт и Парфенона, подсолнуха и греческой вазы, молекулы ДНК и галактики космоса. Как пишет исследователь из Томска Юрий Лобанов: «Золотое сечение» появляется там, где меньше всего мы ожидаем: в алгебре, геометрии, кристаллографии, почвоведении, анатомии, архитектуре, биологии, эстетике, искусстве, космическом пространстве и во многих других областях знаний».

Посмотрите на пятиконечную звезду - пентаграмму, она построена по принципу «золотого сечения».



«Золотое сечение» лежит в основе почти всех природных явлений. Так, талия делит фигуру человека как раз в отношении «золотого сечения».

Выходит, и киношные планы по крупности можно и нужно делить по коэффициенту «золотого сечения» 1: 0,618.

Отсюда делайте вывод, по каким законам снимать любой фильм. Ещё Альбрехт Дюрер, к сожалению, отмечал, что «многие живописцы не изучают науки измерения».

Давным-давно известно о принципах «золотого сечения», но это как будто не для нас, съёмщиков.

Далеко не каждый оператор осознаёт, что гармония кадра при переводе снимаемого трехмерного мира в изобразительный двухмерный покинтся на пропорции, мере и числе.

Я полагаю, что неудачи в построении композиции кадра как раз и связаны, с неумением или, скорее, нежеланием пользоваться орудием точного расчёта. Понятно, что во время съёмок не всегда удаётся соблюсти все правила композиционного построения кадра, но знать надо и по возможности использовать.

Часто так бывает - выстроил кадр, а он не дышит. Повернул камеру чуть-чуть вправо, добавил чуть-чуть контрового света и чудо, кадр ожил. Кажется, это сказал художник Брюллов: «Искусство только там и начинается, где начинается чуть-чуть».



№ 131. Примеры композиционного построения кадра

№ 132. Примеры композиционного построения кадра

Магия замысла

Вначале мысль была.

Гёте. «Фауст»

Если вы задумали написать роман, вам нужна лишь ручка и бумага. Если вы решили создать скульптуру, вам потребуется молоток, камень для того, чтобы «отсечь всё лишнее», как говорил Роден. Если вы собрались снять фильм, вам надо иметь камеру, плёнку и ещё много всяких технических приспособлений.

Но самое важное - вы должны знать, что снимать.

На самом деле, замысел будущего фильма рождается по каким-то тайным законам, часто необъяснимым и мучительным. Недаром А.С.Пушкин писал: *«Над вымыслом слезами обольюсь».*

Чаще всего замысел будущего фильма возникает как вспышка света. Во тьме неведения появляется лучик света. Озарение.

Озарение приходит из пустоты. Это как на ровной глади озера появляются первое волнение. Успевай схватить мысль. Чтобы не было повторений, древние советовали строить замки на песке.

Мастера кино о замысле говорят так:

Для Андрея Тарковского замысел фильма «Зеркало» *«был буквально один и тот же сон».*

Михаил Ромм считал, что надо *«до начала съёмок представить себе картину как целое, законченное произведение».*

Сергей Юткевич подчёркивал, что *«фильм нельзя поставить, если его не увидишь заранее внутренним взором».*

Григорий Козинцев писал, что *«...замысел постановки возникает не из перебирания связки готовых ключей - кинематографических приёмов, напротив, полное забвение этих приёмов - первое условие успешной работы... Замысел фильма - вода, уходящая из-под пальцев... Новая работа начинается как любовь. А чёрт её знает, как она начинается».*

Сергей Эйзенштейн сравнивал фрагменты картин, которые вспыхивали в его воображении с *«пожаром Москвы, со всех сторон сразу».*

Орсон Уэллс говорил, что *«автор в кино мыслит в большей степени образами, чем словами».*

Рене Клеру приписывают такие слова: *«Сегодня утром я увидел на потолке весь фильм. Теперь остаётся самое малое - снять его».* И так далее.

Подсказкой замыслу может служить случайно брошенная реплика, капля росы, анекдот рассказанный Пушкиным Гоголю для «Мёртвых душ», цветок татарника для создания Толстому «Хаджи Мурата» всё это когда на душу упадёт искра божья.

Мне нравится мысль Семёна Лунгина из книги «Виденное наяву»: *«Творческий импульс чаще всего связан с состоянием удивления».*

Мой друг маг и волшебник Владимир Переводчиков любит повторять слова писателя Варжапетяна: *«Без удивления нет познания. А без познания не было бы ничего - ни круга, ни плуга, ни письменности, ни дома, ни корабля».*

Ах! И открывается дверца в неведомый мир.

*И сквозь магический кристалл
Ещё не ясно различал...*

А. Пушкин

Замысел реализуется по схеме:

Идея - Усилие – Намерение

Для меня работа над фильмом начинается всякий раз по-разному: то с какой-то встречи, то с эффекта освещения. Даже какие-то внешние силы, неведомые и неслышимые, приводят к озарению снимать тот или иной фильм.

Неисповедимы пути замысла. Вот к примеру.

Давно это было. Директор прокопьевского краеведческого музея Михаил Георгиевич Елькин сказал мимоходом, что у него сторожем работает некий Селиванов.

Ещё сказал, что он рисует, какие-то странные рисунки с обратной перспективой. Я решил встретиться с ним.

На окраине Прокопьевска, если ехать на трамвае на Ясную Поляну, есть остановка «Закладочная». Кондуктор так и объявляет: «Закладочная» по требованию». Там, среди обвалов, затерялись несколько маленьких домиков. В одном из них жил Иван Егорович Селиванов.



№ 133. И. Селиванов. Мой дом

Дом старый. Забор кривой, калитка держится на проволоке, вход в дом ушёл в землю. Нащупал дверь, стучу, вхожу. Небольшая комната. В правом углу - фикус, на стенах рисунки - кадры из фильма «Журналист». Слева - железная кровать, под кроватью хрюкал поросёнок. Из-за ситцевой занавески на дверях в другую комнату, полагаю, что там была спальня, вдруг показалась голова телёнка. В центре за столом, не застеленным ни скатертью, ни клеёнкой сидели двое.

Один из них, маленький человек с густой, растрёпанной бородой, словно старичок - лесовичок, был Иван Егорович Селиванов, известный потом всему миру художник, как его обозвали искусствоведы - примитивист.

Другой, тихий мужичок, тут же исчез и буквально через минуту вернулся с бутылкой водки.

Селиванов поджарил яиц с салом в чёрной, закопченной сковородке. Выпили. Разговор вначале не клеился, потом дед «раскололся».

Я попросил показать рисунки.

Мы вышли во двор. Селиванов полез в погреб и вытащил оттуда большой свёрток с рисунками.

Какие это были чудесные картины! Тут и кот, тут и собака, тут и петух, тут и корова. Все они нарисованы необычно. Голова маленькая, а хвост большой.



№ 134. И. Селиванов. Собака

Селиванов вытаскивал на свет божий всё новые и новые рисунки. Может быть от выпитой водки, зрелище было потрясающее. Ни одной из этих работ я потом не видел ни на одной выставке.

Самое поразительное было в том, что прямо по этим рисункам синими чернилами были нанесены исправления и написано: «Неправильно вы рисуете. Рисовать надо так»,- и было показано, как правильно рисовать.

Селиванов посылал эти рисунки в Москву, в народный университет имени Крупской, и там умные дяди и тёти оценивали его работы, учили, как правильно надо рисовать.

«Неправильно ты плотину строишь - плотину на поляне строить надо», - вспомнил я совет кота-хвастуна из сказки.

Вот эта мысль «неправильно ты рисуешь» и запала в душу. Однако замысел так и остался на бумаге. Мне сказали, что нельзя плохо говорить об учителях такого университета и о бедности художника.

Спустя годы мне пришлось, как оператору, снимать Селиванова. Он уже жил в доме престарелых, где ему специально начальство построило новый большой дом.



№ 135. Кадр из передачи о Селиванове

В этом доме всё было пронумеровано. На столе, на табуретке, на холодильнике - везде крупно стояли инвентарные номера.

Я предложил, пока дед спит на подошве его сапог написать инвентарный номер и снять. Мысль была - всё, в том числе и Селиванов, на учёте. Не согласились.

Затем долго снимали за столом нудный «задушевный» разговор. Дед пытался что-то рисовать. Зачем-то пригласили детей с кошкой.

Это был совсем другой Селиванов.

Замысел очерка «Вера» родился во время съёмок другого очерка. На Алтае я снимал крестьянина и художника Кузьму Исааковича Басаргина.

Далеко за полночь, когда уже закончилась кассета, «сдохли» аккумуляторы, в дверях мастерской появилась жена Басаргина Вера.

Дело в том, что мы напоили двух дедов. Для ритма разговора попросил водителя Сергея Родионова через каждые пять минут вставлять фразу «Деды, кончай трепаться, давай выпьем».

Ну и выпили. Серёга так увлёкся, что любимую фразу «кушать подано» стал выкрикивать через минуту.

Тут неожиданно-незвано появляется жена.



№ 136. Кадр из очерка «Художник»

Я её днём видели в столовой турбазы - она мыла посуду. Ну, думаю, сейчас нам влетит.

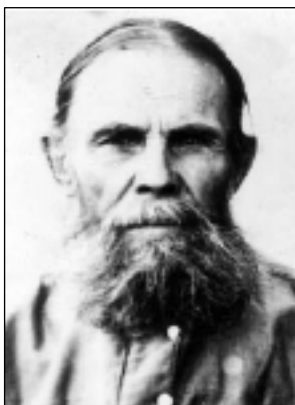
Знаете, что сказала Вера?

«Когда Феллини снимал свой фильм, то он ...», - и так далее.

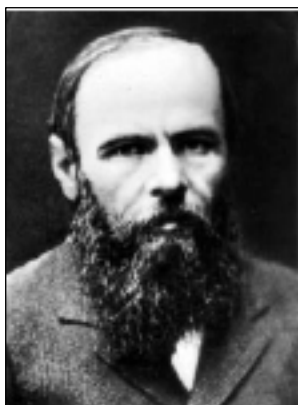
Я, во-первых, опешил, во-вторых, решил, во что бы то ни стало снять о ней очерк.

Спустя некоторое время съёмка состоялась.

Замысел очерка «Достоевский в Кузнецке» родился совершенно случайно. Как-то я просматривал альбом со старинными семейными фотографиями и обратил внимание на то, что мой дед очень похож на Фёдора Михайловича.



№ 137. Мой дед



№ 138. Ф.М.Достоевский

Невероятно, но, чтобы больше узнать о своём деде, я «заболел» на долгие годы Достоевским. Перечитал его книги. Побывал в музеях его имени. Написал большой сценарий «Достоевский в Сибири». Договорился с актёрами. Но, к сожалению, снять очерк не удалось.

«Не дело оператору снимать о Достоевском, - сказали мне на худсовете, - на это есть специальная литературно-драматическая редакция». Вероятно, чтобы замысел стал реальностью, не следует о нём рассказывать всякому встречному - поперечному.

Информация, идущая из будущего, будет заблокирована недоброжелательными мыслями.

Как же быть? Не знаю.

Ещё один, частично воплощённый замысел, был связан с именем знаменитого лётчика Владимира Мартемьянова.

Впервые я увидел Мартемьянова на огороде, он копал картошку. Тогда мне сказали, что он лётчик и летает на спортивных самолётах.

Узнав, когда у него тренировки, поехал на старый аэродром, просто посмотреть. Впечатление было чарующее.



№ 139. Кадр из фильма «Владимир Мартемьянов»

Он летал как птица, даже лучше птицы. Я как будто слышал музыку полёта.

Это был первый толчок замысла.

На следующий день пришёл к директору студии с просьбой разрешить мне снять очерк о Мартемьянове. В пылу доказательств, сказал: «Вот увидите, он станет чемпионом страны по высшему пилотажу!».

Тогда директор сказал: «Вот когда станет чемпионом, тогда и разрешим».

Прошёл год. Мартемьянов завоевал звание абсолютного чемпиона СССР по самолётному спорту.

Я снова к директору: «Вот увидите, он будет чемпионом мира». Директор сказал: «Вот когда станет чемпионом мира, тогда посмотрим, снимать или не снимать».

Не стал ждать чемпионата мира, без спроса снял несколько кадров тренировок на клочках плёнки. Чтобы не мешать летчикам, снимал их издали с помощью длиннофокусной оптики.

Прошёл ещё год. Мартемьянов в испанском городе Бильбао завоевал звание абсолютного чемпиона мира по высшему пилотажу. В Кемерово на стадионе ему была устроена торжественная встреча, где я снял ещё несколько кадров.

Написал ещё одну заявку на съёмку.

Недавно, перебирая старые бумаги, наткнулся на неё. Уже и сам забыл, что первоначальное название было «Тренировка».

Приведу несколько строчек.

«На экране безбрежное голубое небо, покрытое редкими облаками. На этом фоне появляются строчки из дневника Мартемьянова:

«Небо, ты как никто заставляешь жить полнее и содержательнее, ты как никто даёшь радость борьбы».

Огромное, как небо, зелёное поле аэродрома. Из травы с весёлой трелью взлетает в небо жаворонок. К самолёту подходит Мартемьянов, садится в кабину, смотрит на жаворонка.

Звучит текст: «Есть в высшем пилотаже свои мастера и рабочие, талантливые и посредственные пилоты. Как в музыке Моцарта, так и здесь судьба назначает своего единственного и недостижимого избранника».

- Сорок первый, я восьмой. Разрешите вылет?

- Восьмой, я сорок первый. Вылет разрешаю.

Затрепетала трава под самолётом. Рывок. Сверкая в лучах света, самолет приступает к выполнению пилотажного комплекса: поворот через крыло, спираль, бочка, штопор.

За полётом внимательно следят другие лётчики».

И так далее. Даже есть список предполагаемых вопросов Владимиру Мартемьянову. Например: «Какая самая дорогая награда?». Я уже знал, что на одном соревновании Владимир Мартемьянов и Алексей Пименов набрали одинаковое количество очков. Они распилили медали и спаяли золото с серебром, дружбу со справедливостью.



№ 140. Кадры из фильма «Владимир Мартемьянов»

13 апреля, возвращаясь из командировки, мне говорят: «Твой Мартемьянов погиб». Вызвал меня директор и сказал: «Снимай». И даже дал командировку в Москву, в киноархив, чтобы найти кадры Мартемьянова, отснятые другими операторами. Их оказалось до обидного мало.

Что делать? Снял о нём рассказы: матери, лётчиков, брата Анатолия, художника Владимира Сотникова, поэта Игоря Киселёва. Снял ещё несколько фотографий и из этого смонтировал два фильма. Один продолжительностью 10 минут, другой 30.

До сих пор жалко, что снял так мало.

Если в игровом кино автор придумывает различные ситуации поведения героя, то в документальном кино автор, прежде всего, занят поиском героя. От его выбора зависит 70% успеха будущего фильма. Если герой естественен в общении, если несёт заряд скрытой эмоциональной энергии, если он от природы исследователь, успех обеспечен. Достаточно взять камеру и зафиксировать этого человека. Он сам проявит себя.

На моём съёмочном пути встречались такие люди: это сельская учительница Марина Николаевна Чуб, учёный Виктор Дмитриевич Плыкин, актёр Александр Константинович Бобров, режиссёр и актёр Валентин Аполлонович Ваграмов, доктор Ирина Александровна Васильева, директор Академии Фронтальных проблем им. Е.В. Золотова Борис Евгеньевич Золотов и другие.

Ограничений в выборе героев как бы нет. Можно снимать всех и всё. Но, как говорили нам во ВГИКе: «Если морда - ВО, пузо - ВО, пусть по радио поёт».

«Кому нравится попадья, а кому попова дочка».

Я сам для себя вывел ещё одно правило. Если мне герой не нравится просто по человеческим качествам, лучше не снимать.

Конечно, при необходимости сниму, но «выкладываться» на все 100% не буду. Сколько кирпич не шлифуй - бриллианта не будет.

Что бы ни говорили вам о замысле, помните, мысль материальна. Мыслить вредно - мысли сбываются.



№ 141. М. Чуб. Кадр из фильма «Сельская учительница»



№ 142. Б. Золотов. Кадр из очерка «Куда идём?»

Сценарий

**«Что-то здесь не так!», -
подумал колобок, доедая лису.
Сказка на новый лад**

Принято считать, что после кристаллизации замысла собранный материал, факты, мысли, связанные с будущим фильмом, надо оформить в так называемый сценарий.

Как написано в Библии: «Вначале было слово».

Кто бы знал в начале чего?

СЛОВО по ВсеЯСветной грамоте означает: «Дар смотреть. Творить окрест с людьми».

Есть разные виды сценариев: литературный, режиссёрский, «железный», эмоциональный. Об этом писано - переписано.

Есть мастера владения словом. С каким удовольствием читаешь сценарии Довженко или Шукшина!

Я и сам, следуя советам мастеров, пытался сочинять сценарии. На самом деле «пытался». Пытал себя, пока не пришёл к мысли, что в документальном кино сценарий не всегда нужен.

Дзига Вертов считал абсурдом «сценарий не инсценированного фильма».

В его записной книжке есть такая запись: «В документальном сценарии нельзя заранее написать, что Иванов утонул во время купания».

Вы можете снять, как дядя Ваня пойдёт купаться, но тонуть по вашему желанию он вряд ли захочет, как бы вы его ни уговаривали. Поведение его будет непредсказуемо.

Однако существует худсовет, который должен знать, что будет делать автор-оператор. Дать ему машину на съёмку или не дать? Чаще не дать, так как он и заявки во время не подаёт, и считает, что словами невозможно передать задуманное, как невозможно описать музыку словами или красками. В силу каких-то привычек мы продолжаем снимать по сценарию, когда сотни раз убеждались, что из этого ничего не получается.

Предполагаю, что сценарий пишут когда нет доверия к автору, когда «приятно» навязывать свое мнение другому. Часто все написанные слова в реальной обстановке окажутся липой.

Если уж на то пошло, у Андрея Тарковского есть мысль о том, чтобы создать фильм, необходимо «близко знать форму музыкальных произведений: фуги, сонаты, симфонии и т. д., ибо фильм как форма ближе всего к музыкальному построению материала, где важна не логика, а превращение чувств и эмоций».

Каждый автор-оператор снимает свой фильм по-своему, у каждого есть свои, наработанные со временем, приёмы, методы, эффекты освещения, сценарные и режиссёрские разработки.

Удобную для работы таблицу изобрёл драматург Александр Афиногенов. На большом листе бумаги вычерчивается сетка.

	Иванов	Петров	Сидоров	Гога
Иванов				
Петров				
Сидоров				
Гога				

№ 143. Таблица Афиногенова

По горизонтали и вертикали вписываются имена действующих лиц. В клетки на их пересечении записываются сведения, касающиеся одного и того же героя: его привычки, особенности речи, характерные черты и т.д. В других клетках пересечения, скажем, «Петров – Сидоров», пишется всё, что касается взаимоотношений Петрова с *Сидоровым* и Сидорова с *Петровым*.

Таким образом, автор-оператор видит картину сюжетных переплетений всю сразу. Клеточки можно добавлять и стирать.

Классификация очерков довольно условное занятие, ибо элементы отдельных видов часто переплетаются.

Но коль так принято обозначим виды очерков, не вдаваясь в подробности. Всяк дурак по-своему с ума сходит.

1. Очерк - портрет.
2. Путевой очерк. Я однажды написал в титрах не путевой, а путёвый очерк.
3. Научно-популярный очерк.
4. Событийный.

Я же много лет снимаю очерки по формуле, которую вычитал у Максима Горького:

«Очерк стоит где-то между исследованием и рассказом».

Просто процесс исследования объекта - это научная работа. Точнее, субъективный рассказ об увиденном и услышанном который, в конце концов, даёт произведение под названием очерк.

Исследование + рассказ = очерк.

В слове «где-то» и лежит тайна создания очерка. И всё-таки я бы добавил - не рассказывать, а показывать.

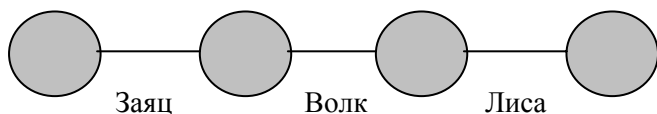
Задание. Попробуйте по этой формуле написать сценарий «Влияние комаров на удои коров».

У меня есть ещё один метод сценарной разработки.

Перед началом работы над фильмом вспоминать удивительную русскую народную сказку «КОЛОБОК».

Её можно нарисовать.

«Катится колобок, а навстречу ему волк...», - и т.д.



Каждая остановка колобка – новый эпизод фильма, новая песенка на старый лад. Ты мне петельку - я тебе крючок.

Если ещё учесть, что круг, (или иначе тор) означает «колесо» судьбы, то понятно, откуда история колобка - из-ТОРЫ-я.

Думаю, объяснять не надо. Хотя финал сказки может быть другим. Читайте эпиграф к этой главе.

Этим нехитрым методом колобка пользуются многие. Взять хотя бы книгу-притчу Пауло Коуэлью «Алхимик». Сюжетная линия две капли как в «Колобке».

Пастух Сантьяго вначале встречает дочку суконщика. Пропел её песню и как колобок покатился дальше со словами: «Я хочу повидать другие земли, и посмотреть других женщин».

Потом встречается ему толковательница снов, которая указывает ему путь в Египет, чтобы найти клад.

Потом встречается мудрец Мельхиседек, потом грабитель, потом продавец хрустала, потом англичанин. И Сантьяго (колобок) покатился через пустыню дальше. В конце концов, встречает Алхимика и свою суженую Фатиму.

Недавно я снял очерк по методу колобка.

Живет в Мариинске Иван Николаевич Дикало - глава района. В четыре часа начинается его рабочий день. Первым делом поиграет с женой в карты и едет с проверкой от одного объекта к другому, встречаясь с разными людьми.

Метод «колобка» напоминает мне притчу о том, как мужик искал красоту по всему белу свету, а она оказалась у его порога в капле росы.

Подобную схему «колобка», но уже в написании картины, можно встретить в картинах алтайского художника Николая Чепокова - Таракая. (№ 144)

Ещё один метод сценарной разработки можно найти в русских народных песнях. Возьмите любую, например «Бежал бродяга с Сахалина», или «Шумел камыш...», или «...а по утру, она проснулась, кругом помятая трава». Недаром же первый русский фильм «Стенька Разин» был снят по одноименной песне.

«И покатился колобок дальше...»

На ум приходят высказывания классиков:

«Художник наблюдает, выбирает, догадывается, компонует». А. Чехов.

«Программа действий - вот что нужно». Дзига Вертов.

«Всякое слово речённое есть ложь». Ф. Тютчев.

«По «железному сценарию» можно поставить только дубовый фильм... Рабочий сценарий, скорее, чемодан ассоциаций».

Г. Козинцев.

«Сценарий, мне кажется, должен писаться глазами».

А. Павленко.

«В своей жизни я не написал ни одного сценария. Я прихожу на место событий, снимаю и потом пытаюсь понять, что же произошло».

Крис Маркер

Так нужен сценарий или нет? Однозначного ответа нет.

Спор о необходимости сценария продолжается.

Для составления сметы и плана съёмок, наверное, да.

Мне ближе мысль Рене Клера, который считал, что «раскадровка», а не литературный сценарий, способна передать замысел автора. Раскадровка - это не просто рисование квадратиков с номерами и описанием, что происходит. Во время предварительной раскадровки руки учат голову, голова - руки.

По словам Рене Клера, предварительно надо «изложить ход действия... найти зрительные образы, более красноречивые, чем фразы, разместить под каким углом будет производиться съёмка, установить приблизительную продолжительность картины и, наконец, проделать работу, которую имел в виду Расин, когда говорил: «Моя трагедия готова, осталось только написать её».

К этому надо ещё добавить музыку и шумы, обдумать, как снимать и какие вопросы задавать.

Если уж писать, то, как советовал киносценарист Евгений Габрилович, то писать исповеди. Ещё лучше Ленин на полях книги Гегеля написал: «Богаче всего, самое конкретное и самое субъективное».

«Творческий замысел останется замыслом и не больше, если мы не будем иметь условий, в которых этот замысел может быть осуществлён», - написано в дневнике у Дзиги Вертова.

Хоть какой «гениальный» замысел, но если нет условий - камеры, машины, денег, света и так далее и тому подобное - нет фильма.



№ 144. Н. Чепок. «Месяц огненного марала»

Подготовка к съёмке

Трудно в учении - легко в бою

А.В. Суворов

Снимать без подготовки, в надежде на то, что авось наснимаем материала, а там что-нибудь и получится, нельзя. Иногда получается, но хотя бы минимальную подготовительную работу провести надо.

Автор-оператор при съёмке фильма отвечает за две вещи:

1. За построение изобразительной композиции кадра.
2. За техническое качество.

Если композиция - это что-то неконкретное, без норм и положений, по которым не определить плохо или хорошо снято. «Так задумано», - скажет вам оператор.

Техническое качество отснятого фильма - реальная вещь. Царапины, брак по свету, по экспозиции, снято не в фокусе и так далее - всё это ещё и материально наказуемо.

Поэтому, прежде чем приступить к съёмкам фильма, надо провести подготовительную работу по двум направлениям.

Первое направление «главного удара»:

Собрать весь материал: литературный, изобразительный, архивный - всё о том, что вы собираетесь снимать.

Надо знать о герое всё и даже больше, вплоть до сплетен.

Голландский режиссёр И.Ивенс писал: *«Чтобы создать документальный фильм, нужно знать жизнь героя. Знать всё».*

Ему вторят немецкие режиссёры Шойман и Хайновский: *«Приступая к беседе, мы знаем о человеке, который сидит перед камерой, буквально всё. Иногда даже больше, чем он помнит о себе».*

Перед съёмкой документального фильма «Смеющийся человек» они учли даже мелочи. Достали жене Мюллера билеты на спектакль «Моя прекрасная леди», чтобы её не было дома.

Зная пристрастие «героя» к анисовой водке купили её. Представляете, год подготовки на четыре часа съёмок для пятидесятиминутного фильма!

Выбор героя - уже доля успеха.

Есть такие самораскрывающиеся натуры. В кадре ведут себя раскованно и открыто.

Желательно перерыть горы литературы, тонны «словесной руды», чтобы вникнуть в подробности. Правда, на практике никто так не делает, но стремиться к этому надо.

Братья Васильевы во время подготовки к съёмкам фильма «Чапаев» пишут: *«Мы рылись в музеях и архивах. Мы прочитали почти все книги по гражданской войне...»*

С.М. Эйзенштейн перед каждым новым фильмом читал и перечитывал Золя. С его слов: *«Перед «Стачкой» - «Жерминаль». Перед «Генеральной линией» - «Землю». Перед «Октябрём» - «Разгром»... Сколько могу, заражаю этим современников... Молодняку рекомендую сугубо... Золя - методологически величайшая школа для кинематографиста (его страницы читаются как совершеннейшие монтажные листы)».*

До съёмок фильма «Перкуссия» я прочёл почти все медицинские учебники на эту тему. В одном из них я наткнулся на историю возникновения перкуссии. В давние времена, когда вино пили из бочек, чтобы определить, сколько осталось, стучали по бочкам. Где звук менялся - там граница. Не надо в бочку заглядывать. Так и в диагностике с помощью перкуссии (выстукивания) определяют размеры сердца, лёгких и т.д.

Желательно почитать литературные очерки: А.Н.Радишев. «Путешествие из Петербурга в Москву», А.С.Пушкин. «Путешествие в Арзрум» - где он написал: «Мы ленивы и нелюбопытны...», М.Е. Салтыков-Щедрин «Губернские очерки», А.М.Горький «Очерк о Ленине», Борис Галин «В Донбассе» и т.д.

Пример из очерка Бориса Галина «В Донбассе». Обратите внимание на световое решение. Сцена изображающая собрание рабочих на развалинах взорванного завода.

«В руках старого горнового горит одна керосиновая лампа. Директор завода произносит речь:

- И все-таки, сказал он, глядя в темноту, на людей, и всё-таки, повторил он с силой, - завод будет жить! Он должен жить! Большевики оживят его...»

Лампа в руках старого горнового дрогнула. Кто-то крикнул:

- Выше!

- И чьи-то молодые руки потянулись к старику, взяли у него лампу и подняли её выше. Люди хотели видеть лицо человека, который сказал эти слова.

- Завод будет жить!

Не обращайтесь внимание, где и когда это происходило. Важен смысл. Казалось бы, случайные детали «лампа дрогнула», «подняли лампу выше» и т.д. Это детали работают на образ.

Вроде бы, пустое дело, как чтение книг, просмотры передач, подготовка вопросов, - всё это пригодится при создании фильма.

Беседа со специалистами даёт информацию о той или иной профессии. Не ведая некоторых особенностей профессии, можно снять неправду в деталях.

Маленькая ложь вызовет большое недоверие к герою.

Я как-то видел узбекский фильм о кинооператоре. Уже не помню о чём он, но в момент, когда оператор снимал «Конвасом», камера естественно шумела, а вот шнура от аккумулятора к камере не было.

Враньё. Такого не бывает.

Во время подготовки к съёмкам надо обратить внимание на живопись и фотографию. Простой их просмотр даст толчок к построению кадра, световому эффекту, ракурсу.

Желательно во время подготовки к съёмкам посетить также краеведческие музеи. Вроде бы чепуха, ни к чему не обязывает, но видимый материал даёт толчок к определённому замыслу.

Ещё вспомнил. Задумал как-то снять передачу «Любовь моя - оперетта» о народном артисте А.К. Боброве. Собрал фотографии, прочитал газетные публикации, нашёл фрагмент из фильма с его участием и, зная, что Александр Константинович любит танцевать степ, две недели учился «бацать чечётку».

В передаче это не пригодилось. Бобров был болен. Я набрался наглости и предложил народному артисту спеть дуэтом куплеты из оперетты «Кето и Котэ». Спели:

«Если б я не пил вино, я б засох давным- давно...»

В подготовительный период большое значение играет выбор места съёмок - где снимать, на студии или на рабочем месте.

Обычно снимают шахтёра в забое, учителя в школе, боксёра на ринге. А если всё наоборот? Много зависит от замысла.

Не следует забывать и о технической стороне подготовки к съёмкам фильма.

Необходимо проверить камеру, плёнку и, как ни странно, штатив. Снятые с рук кадры даже при небольшом качании вызывают неприятные ощущения. Тряска, скорее всего, воспринимается подсознанием, а не сознанием.

Однажды я видел, как съёмочная группа германского телевидения снимала простенькое интервью в кабинете одного угольного начальника. Они занесли в кабинет большой - пребольшой штатив и поставили на него маленькую - премаленькую камеру.

Перед съёмкой необходимо проверить, работает ли камера, нет ли царапин на плёнке, заряжен ли аккумулятор. Иногда съёмки срываются из-за мелочи.

Не забыть проверить осветительные приборы и микрофон.

Обычно операторы ещё придумывают разнообразные приспособления для съёмок: нагрудные штативы, отражатели света, зональные линзы и так далее.

Когда подготовка завершилась - собран интересный тебе материал, ты уловил звучание и ритм съёмок - тогда можно вслед за Рене Клером сказать: «Мой фильм готов, его осталось только снять».

Но, *«судьба фильма всё же решается на съёмке»*, - говорил кинорежиссёр Сергей Апполинарьевич Герасимов.

Съёмка

Какой ужас! Еду на съёмку и ничего.

Г. Козинцев

Перед тем, как нажать пусковую кнопку съёмочного аппарата, я почти всегда вслух или про себя говорю вслед за Юрием Алексеевичем Гагариным: «Поехали», вместо традиционного: «Внимание! Камера! Мотор!».

Попробуйте перед съёмкой человека, разумеется, не актёра, выкрикнуть эти слова и вдобавок ещё хлопнуть перед носом хлопушкой. Жди после этого естественного поведения или откровенного разговора. Ваш герой сутки будет приходить в себя. Хлопушку с выкриками придумали в игровом кино для синхронизации звука и изображения.

В процессе создания фильма самым важным, самым ответственным, самым неповторимым и самым непродолжительным является съёмка.

Готовиться к съёмке можно и год, и два, да и монтировать можно бесконечно, а вот снимать приходится определённое время.

Разумеется, есть исключения из правил. Американский режиссёр и оператор Ричард Ликок для фильма «Эдди Сакс в Индианаполисе» несколько лет подряд снимал все заезды известного автогонщика, пока не сняли, как он разбился. В документальном кино дублей не снимают.

Роберт Флаэрти 15 месяцев снимал «Нанук с Севера».

Иногда приходится снимать в считанные секунды. Например, любые быстротекущие катастрофы: взрыв, падение самолёта, обвал. Оператор должен быть готов ко всяким неожиданностям.

Однажды поздно ночью возвращались мы с водителем Сергеем Родионовым из командировки. Разговор зашёл об НЛЮ. Серёга, не верующий ни в бога, ни в чёрта, сказал: «Пока своими глазами не увижу, не поверю в их существование».

Подъезжаем к Демьяновке. Я уже стал дремать. Вдруг Серёга резко тормозит. «Смотри!».

Смотрю. В ясном звёздном небе, слева по ходу, висит фиговина - «летающая тарелка» называется. Пока я доставал камеру, вставлял аккумулятор, кассету, она всё висела. Вышел из машины. Стал снимать. Она помаячила несколько секунд в кадре и растворилась в воздухе.



№ 145. На съёмках фильма «НЛЮ»

Александр Петрович Довженко, приступая к съёмкам фильма «Щорс», так обращался к съёмочной группе:

«Приготовьте самые чистые краски, художники. Мы будем писать отшумевшую юность свою. Осветите их, операторы, чистым светом... Пусть это будет свет вечерний, тихий, как перед праздником после долгих трудов...»

Не могу не удержаться и не привести ещё одно указание режиссёра относительно актёров: *«Пусть они мечтают. Не надо им ни есть в это время, ни пить, ни курить, ни зашивать поношенные одежды свои. Не надо обыденных слов, бытовых телодвижений, правдоподобных подробностей. Уберите все пятна медных правд. Оставьте чистое золото правды».*

Признаюсь, начиная снимать я не знаю как я буду снимать. Какой крупности будет план, куда поведу панораму, какой изберу ракурс, какую композицию.

Реализация замысла по мнению кинооператора Сергея Евгеньевича Медынского проходит по такой схеме:

Объект - оператор - кадр

Извечный вопрос: **«Как и что снимать? С чего начать?»**.

Михаил Ромм рассказывал, что когда он пришёл за советом к С.М. Эйзенштейну, как снять сапоги, стоящие у дверей, тот ответил:

«Снимите эти сапоги так хорошо, что если вы попадёте под трамвай завтра, пусть останется во ВГИКе навсегда, в музее единственный ваш кадр - сапоги у двери, чтобы я мог сказать: «Вот великий режиссёр умер без времени. Снял только сапоги, но они сохранились в музее».

Все советуют каждый кадр снимать как последний и единственный кадр в жизни. Да ещё по-новому. Как?

Многие, особенно на телевидении, советуют начинать не с героя, а с автора, с его представления. «Stand ap». Как в цирке «ап»

Ещё две-три цитаты и перейдём к размышлению о том, как самому снимать фильм под названием очерк.

«Съёмка - это творческая работа, которая требует полного напряжения всех умственных, душевных и физических сил. Оператор должен быстро, чётко и точно прореагировать на все моменты протекающего явления и найти творческое решение композиции и освещения кадра».

А. Головня, кинооператор

«Профессия оператора не только в том, чтобы крутить ручку, но и думать».

М. Ромм, кинорежиссёр

Художник Пикассо, наблюдая за кинооператором Урусевским, когда тот был у него с «камерой» в гостях, заметил: *«Он как кот обнюхивал мастерскую».*

«Обнюхать» объект до съёмки - классный совет.

После напутственных слов приступаем к съёмке.

Из разных источников вы уже знаете, что такое язык кино, с помощью которого можно рассказывать зрителю о том или ином человеке, событии, времени.

Надеюсь, вы уже запомнили формулу создания очерка:

«Очерк стоит где-то между исследованием и рассказом».

Наставление А.М. Горького запомнил на долгие годы. Даже ночью разбуди, скажу, что такое очерк, что такое приёмы киносъёмки, что такое общий, средний, крупный планы, что такое деталь, что такое ракурс и так далее.

Мало знать - надо уметь применять в практике.

Всякий раз, когда приходишь на съёмочную площадку, оглядись вокруг себя, мысленно определи, что ты будешь снимать и какими планами, а потом уже приступай к съёмкам.

Теперь о том, **где снимать**.

Выбор небольшой: натура, интерьер, павильон.

«Натура-дура, павильон-молодец», - говорят операторы. Натура капризна. Надо солнце - идёт дождь. Надо дождь - светит солнце. Натура используется съёмщиком, во-первых, как среда, в которой живёт наш герой, во-вторых, как самостоятельное действующее лицо.

В состоянии погоды, во времена года заложена драматургия видового фильма.

Обычно пейзажи включают в фильм как неизбежную необходимость показать время года или как лирическое отступление или как перебивку между эпизодами. Обычно это сопровождается музыкой или песней. Редко пейзаж несёт смысловую, эмоциональный элемент.

Снимать надо не пейзаж, а настроение.

«В описании природы надо хвататься за мелкие частности, группируя их таким образом, чтобы при прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина. Например, у тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звёздочкой мелькало стёклышко от разбитой бутылки и покатило шаром чёрная тень собаки или волка».

А. Чехов



№ 146. Пейзажи снятые в пасмурную погоду



№ 147. Пейзажи снятые в солнечную погоду

Можно раскрывать состояние человека через окружающую его обстановку, через пейзаж.

Задание. Попробуйте снять «чуден Днепр при тихой погоде...», или «горные вершины спят во тьме ночной...», или из «Слова о полку Игореве» - «дерево с тоской к земле приклонилось».

Удивительно, но критики определяют качества работы оператора по пейзажам и в лучшем случае по портретам.

Оператор волен обращаться с изображением по своему усмотрению. Захотел - снял хорошо.

Однажды меня с кинооператором Виктором Фотиным пригласили снимать очерк, а точнее экранизацию диссертации товарища Цукрова «Кузбасс- Донбасс». Мы с увлечением взялись за работу.

Первая съёмка в тайгинском депо. Надо было снять рассказ одного машиниста о том, как он водил поезда в годы войны.

Ради одного кадра мы собрали всех сварщиков, расположили их по кадру на паровозах и попросили просто так варить, чтобы только искры летели. Потом ещё напустили пару. Поставили свет. Сняли.

Кадр получился насыщенным действием и светом.

Обычно, приступая к съёмкам, никто не говорит: «Вот сегодня я сниму особенно плохо». Все стараются снять хорошо, а получается как всегда.

Главное правило: **«Оператор-документалист должен уметь не снимать!»**, – вычитал я в книжке кинооператора С.Е.Медынского. На самом деле, прежде чем нажать на пусковую кнопку камеры, подумай, что и как ты будешь снимать.

«Если нет уверенности, что нужно снимать именно так, а не иначе, именно это, а не другое, значит, фильм снимает не оператор с помощью камеры, а камера с помощью оператора.»

С. Медынский

Запомнилась мне съёмка с Алексеем Стахановым в Донбассе. Снимали его уже больного, в каком-то профилактории и, как оказалось, это была последняя съёмка знаменитого шахтёра.



№ 148. Кадр из очерка «Сегодня много лет назад»



№ 149. Кадр из очерка «Сегодня много лет назад»

Пока готовились к съёмке, Алексей Григорьевич рассказывал удивительные истории: о встрече с товарищем Сталиным в Кремле, о том, как его снимали в мягком вагоне украинские киношники.

- Я как будто бы ехал на Кавказ. А Кавказ,- сказали они, - мы без вас снимем».

Жаль, что многое не удалось снять. Плёнки было мало, да и задание было другое. Стаханов должен был рассказать о шахтёре Борисове.

Нынче другая беда. Неограниченный расход пленки приводит к тому, что снимай всё, что попадет в кадр. Это ведёт к обесцениванию изображения. Легкость достижения вообще развращает человека. Если много снимать, то потом трудно отбирать. Во время съёмок, как учил Кармен, Медынский, Урусевский - надо, прежде всего, думать.

Дзига Вертов из своего опыта вывел методы съёмок: съёмка «врасплох», скрытая камера, съёмки с отвлечением внимания, «простая» съёмка, особые приёмы - ускоренная, или замедленная съёмка, использование свойств плёнки, наблюдение за местом.

В учебниках по операторскому мастерству написано, что существуют **два метода съёмки**: объективная и субъективная камера.

Доказывают, что при съёмке объективной камерой снимают как бы отстранённым взглядом. Субъективная камера - это точка зрения героя или автора. В качестве примера приводят съёмку разговора двух участников. Снятая сцена со стороны - объективна. Снятая с позиции участника - субъективна. Я смею считать, всё, что снимается - это субъективный взгляд на мир

У одного автора я прочитал: *«Можно представить себе фильм, сделанный полностью методом субъективной камеры. Как бы от лица невидимого на экране рассказчика. Однако попытки осуществить такой формальный приём не дали удовлетворительных результатов».*

Почему? Я, в основном, все очерки, передачи снимаю этим методом. Это я так вижу. Я так снимаю. Не дядя Ваня или тётя Мотя, а я.

Другое дело, привычной ли камерой снимать или же скрытой. Раньше я любил снимать скрытой камерой. Сегодня считаю, что роль скрытой камеры несколько преувеличена. Да, ей можно снять естественное, не инсценированное поведение человека. Она незаменима при провокационных съёмках. Но, все-таки, это подглядывание в замочную скважину.

«Мне кажется, что документалисты слишком часто используют скрытую камеру, там, где она вовсе не обязательна...» Игорь Беляев

Мне ближе и честнее работа открытой камерой, когда человек видит, что его снимают, но не знает, снимают его или нет. Для этого на камере заклеиваю светящийся красный глазок.

Манера снимать открытой камерой появилась из-за того, что многое во время съёмок приходилось делать одному. Где тут прятаться, когда выходишь на съёмку, обвешанный аппаратурой, как новогодняя ёлка. Справа аккумулятор, слева магнитофон. В одной руке камера, в другой микрофон, вдобавок, весь опутан проводами.

Сейчас, с приходом телевизионной аппаратуры, стало чуть легче, но принцип съёмок открытой камерой, или как назвала Марина Голдовская «деликатной камерой», остался: снимать и задавать вопросы из-за камеры одновременно.

Отметим два важных момента в документальных съёмках:

Первое. В документальном кино дублей не бывает.

Второе. Импровизация во время съёмки.

Когда-то на телевидении не было видеозаписи - все передачи шли в эфир «живьём». Однажды я пригласил на передачу дедов, бывших шахтёров, чтобы они вспомнили, как они строили шахту «Коксовая». Режиссёр потребовал полную репетицию. В назначенное время начинается передача. Я задаю первый вопрос. Деды молчат. Повторяю вопрос. Деды молчат. Спрашиваю: «В чём дело?». Один из них говорит: «А мы тебе об этом уже рассказали».

Как бы тщательно мы не готовились к съёмкам, самое ценное рождается непосредственно на съёмочной площадке.

Когда-то давно в Горном Алтае в селе Аскат я снимал очерк «Валя плюс Боря и их приемный сын Гоша». Много воды утекло с тех пор. Борис живет один.

Как сложилась судьба? Почему на его доме табличка «продаем». Не «продаю», не «продается», а «продаем». Передать состояние одиночества помог кот Вася.

Когда Борис в огороде собирал колорадских жуков, то совершенно неожиданно из травы вылез кот, забрался к нему на руки и мурлыкая долго тёрся о небритое лицо.

Ни один актёр в мире не сыграет те чувства, те эмоции, которые иногда удаётся зафиксировать, снимая человека в реальной обстановке. Простой приём - не выключать камеру на некоторое время до, и после съёмки - приносит хорошие результаты.

Я как-то видел фильм о женщине - капитане спасательного корабля. Кино слабое, с обманом, вместо истинного пожара мне показали имитацию его, а говорили, что настоящий. Но не в этом дело. В фильме был кадр, когда капитана спрашивают: «Как вы относитесь к мужчинам?». Она молчит минуту-другую. Другой бы оператор давно бы выключил камеру, а этот продолжал снимать, несмотря на лимит плёнки. Молчание было дороже слов. Минуты через три она говорит: «Вы же видите, я выразительно молчу».

Другой пример. На съёмках фильма «Преодолеть себя» о детской цирковой студии из города Белово надо было снять рассказы ребят о том, чему они научились. Я включал камеру до того, как они начинали говорить и не выключал после того, как они сказали свои штампованные слова.

Небо и земля в поведении детей, хотя они уже привыкли к камере и не обращали на неё внимание. Всё же синхронные съёмки явились для них каким-то неожиданным, ответственным моментом.

Мальчишка лет тринадцати небрежно подходит к камере:

- Ну что, говорить?

- Говори.

Мгновенно он изменился, как будто его к доске вызвали, а он урока не знает.



№ 150. Кадры из очерка «Аскатские истории»

- Когда пришёл в цирковую студию, я ничего не умел. Сейчас могу делать переворот через голову.

- Покажи. Мы снимать не будем.

Мальчишка с восторгом прыгает. Совсем другой человек, не тот, что был минуту назад.

Ради этой правды чувств оставил в фильме весь кадр целиком.

«Мы - наблюдатели. А для того чтобы наблюдать, надо не заниматься на съёмке режиссурой, а стремится заснять событие таким как оно произошло. При этом оператор сам обязан решать, что надо снять».

Ричард Ликок

Авторские придумки часто не вписываются в реальную жизнь. Много рождается непосредственно на съёмках. Именно на съёмках нужны всякие придумки, исходя из реальной ситуации.

Снимая очерк «Шахтёрский огонёк» в Америке» обратил внимание на двух местных музыкантов. Они каждый день играли для уходящей с концерта публики одно и тоже на скрипке и банджо. Я даже снял, как они играют. Но показалось, что это обычно и не очень интересно. Играют себе да играют. Мысли не было.

Хотелось для финала, говоря высокими словами, подчеркнуть дружбу между народами.

Договорился с Александром Соловьёвым, нашим известным музыкантом, играющим на народных инструментах, чтобы он затерялся в толпе, подошёл, подыграл им и спровоцировал на игру русской мелодии.

Затея удалась. Американская «барыня» получилась. Собралась большая толпа. Кто пел, кто плясал, кто просто прыгал от удовольствия.

«Лучшее в режиссуре мне теперь кажется способность мгновенной импровизации».

Г. Козинцев



№ 151. Кадр из очерка «Преодолеть себя»



№ 152. Кадр из очерка «Шахтёрский огонёк» в Америке»

Мой однокашник по ВГИКу Валера Соломин, когда снимал фильм о кузнецах «Тёплое местечко», то разливал вино из самовара в голубенькие чайные чашки. Мужики пьянели в кадре от выпитого «чая». Это было смело по тем временам, так как вышел приказ председателя Гостелерадио С.Г. Лапина о запрете показа на передачах телевидения пьянок и голых женщин.

Вот ещё пример.

В беседе с фотокорреспондентом АПН Дмитрием Коробейниковым в прямом эфире я специально задал вопрос, не боится ли он неожиданностей во время съёмок. Вдруг рухнет стена дома, выстрелит террорист?

«Нет», - сказал Дима, не подозревая, что через минуту я попрошу подписать фотографию ручкой, которая при открывании взрывается. Надо было видеть лицо Коробейникова, когда ручка взорвалась в его руках.

Не стоит проводить такой эксперимент с беременными женщинами и стариками. Так называемые провокационные фильмы напоминают мне как в детстве привязывали за нитку три рубля, бросали на дорогу и за забором ждали, когда кто-нибудь «кльонет».

«...Художнику, как вы знаете, необходимо застигнуть людей врасплох и отнюдь не в позах для прекрасного фотографического снимка».
А. Горький

Поиск необычных приёмов привлекает зрителя. Как-то космонавт Алексей Архипович Леонов рассказал такую историю:

- Был объявлен конкурс на самый оригинальный эксперимент, который можно провести в космосе. Победила одна школьница, которая предложила взять на борт паука и посмотреть, как он будет плести паутину в невесомости.

Вот под таким неожиданным углом надо смотреть на то, что снимаешь.

Оглянись вокруг себя.

Обычно как мы снимаем. Общий, средний, крупный план. Панорама. Деталь для так называемой перебивки. Сюжет готов.

Заслуживает внимание метод съёмки в «отражённом свете». Это когда снимают объект не впрямую, а реакцию на него. Например, во ВГИКовском фильме «Бокс» оператор вместо боксёров на ринге снял тренера одного из боксёров. Надо видеть его переживание: удары, боль, радость победы - всё было на лице и в жестах тренера.

«Каждый новый предмет, зорко увиденный, порождает в нас новый орган для его восприятия».

И.Гёте

Был ещё подобный фильм «Футбол без мяча». Там вместо игры на поле были сняты зрители, их эмоции. Если подумать, то в любой съёмке можно найти отражающий объект.

Ещё вспомнил фильм режиссёра Г. Франка «Старше на 10 минут». Там съёмки проходили в кукольном театре. Оператор снимал не сам спектакль, а его отражение на лице ребёнка.

Сейчас фильмы снимают больше по сценарию, заранее всё придумывают. Так снимать можно, но ускользает какая-то неуловимая, невидимая, серебряная нить правды. Я больше люблю снимать непосредственную реакцию на то, что возникнет перед тобой, что ты видишь и чувствуешь в этот момент в этом месте.

«Если вы хотите пробиться в душу человека, вы можете это сделать только незаметно... Художник, как и встарь, управляет, но не дирижирует на виду у всех...»

И. Беляев

Пример из документального фильма «Катюша»:

Момент откровения. В просмотровом зале героине фильма показывают хронику

- Ведь это я! Видите?.. Это я. Этот потом погиб. А этот чудом спасся. Вот, смотрите, я перевязываю рану! Боже мой! Как вы узнали, что это я? Где вы взяли эту плёнку?..

Мне нравится эпизод из фильма об академике Лаврентьеве.

Его попросили ответить на вопрос:

- Не подскажите слово в кроссворде?

- А ну-ка, посмотрим... Так... Крупный учёный, который внёс значительный вклад в развитие советской науки... десять букв, начинается на «л», заканчивается на «в». Кто бы это мог быть? Пойдите, так это же Лаврентьев!»

И он задорно рассмеялся.

«Если я не зафиксирую на плёнке то, что сейчас вижу (одновременно с тем, как вижу), то я этого никогда не зафиксирую... Через секунду будет уже другое. Лучшее или худшее, но другое. Будет не то, что мне нужно, а что-то другое. Особенно это касается съёмки поведения людей!»

Дзига Вертов

После съёмок, как правило, стараюсь не показывать рабочий материал и, более того, не делать с него копии. Не раз убеждался в этом, перепишешь - считай передача или очерк по каким-то необъяснимым причинам в эфир не выходит. Суеверие какое-то. Действует, как чёрная кошка.

Заканчивая писать эту главу, увидел за окном густой снегопад. Взял камеру и снял. Зачем? Не знаю.

Очень красиво падали крупные снежинки, кружась в ритме вальса.

Не так важно, что снимать. Важнее, как снимать.



№ 153. Кадр из фильма «Старше на 10 минут»



№ 154. Кадр из фильма «Искра божья»

Интервью

- Начнём! Говори что-нибудь!
- Ну, мне право так неудобно!..
- Великолленно!.. Хорошо!.. Ещё говорите!..
 И.Ильф, Е.Петров «Двенадцать стульев»

Казалось бы, нет ничего проще: задать человеку вопрос и получить на него ответ. Какой вопрос - такой ответ.

Однако, этот самый лёгкий и распространённый метод добычи информации при съёмке, называемый нерусским словом интервью, таит в себе немало подводных камней и требует отдельного разговора.

«ИНТЕРВЬЮ» - «беседа журналиста с одним или несколькими людьми по каким-либо актуальным вопросам», - так написано в словаре.

ИНТЕР - в английском языке префикс, имеющий значение - «между».

ВЬЮ - по-английски взгляд, мнение, кругозор, точка.

Получается, что интервью - это взаимодействие во взгляде, или точка между чем-то, фокус.

Конечно, лучше использовать вместо слова «интервью» русское слово БЕСЕДА.

Беседовать - вести разговор, обмениваться или перекидываться словами, толковать, болтать, трепаться и так далее. Слово «беседчик» было в моде 30-х годов. Это человек с кем можно было поговорить за жизнь по душам.

Если уж так принято, то и мы будем говорить «интервью», подразумевая «беседа». «Мы говорим - партия, подразумеваем - Ленин». Говорим - интервью, подразумеваем - беседа.

Словом можно восславить, можно и обесславить. Слово несёт в себе то, что невозможно передать изображением.

У Н.Гумилёва прочитал: «Солнце останавливали словом».

Есть поговорка: «Слово - серебро, молчание - золото». Почему?

Намёк на ответ в сказке о царевне - лягушке.

Если представить мир информации водной гладью, то в спокойном состоянии в ней, как в болоте, отражается всё: и города, и страны, и звёзды, и лес. Когда дует ветер - на поверхности волны, потому мир воспринимаем не таким, как он есть. Когда мысли путаются, говорят, «волну гонит». С другой стороны, эта поговорка даётся человеку, как совет обдумывать каждое сказанное слово.

Не свобода слова, а ответственность за слово.

Первым, кто заметил, что телевидение - рентген души, был известный критик Владимир Семёнович Саппак.

Человек неискренний, ложный перед камерой, помимо своей воли, саморазоблачается. Экран не скрашивает, а обнажает человеческие слабости. Никакой внешний вид, занимаемая должность, почётное звание не поможет.

Яркая личность и в фуфайке личность.

В забытой пьесе Н.Погодина «Сонет Петрарки» есть слова: «Иной раз человек говорит тебе о партии, а в глазах одна беспартийность».

Экран просвечивает личность. Потеряв к ней доверие, зритель переключит приёмник на другой канал.

В одном интервью американский режиссёр-оператор Ричард Ликок заметил: *«Первое, что я говорю студентам, - никаких интервью. Потому что заставить человека самого рассказать о себе - самый дешёвый выход из положения».*

Марина Голдовская добавляет: *«Мне кажется, что интервью слишком короткий путь к истине: вопрос - ответ».*

Однако этот «дешёвый метод» даёт неплохие результаты.

Мне часто приходилось снимать очерки, используя лишь один метод интервью, где человек раскрывается через разговор. Так было при съёмках очерков «Лесные братья», «Вот моя деревня», «Судьба», «Анна Ивановна Горемыкина из Манжерока», «Счастье» и многих, многих других. Важно, как в том анекдоте про кирпичи, «лишь бы хороший человек попался». Впрочем, человек может быть любой, даже глухонемой, если «ключик» найдёшь к нему.

Нет плохих людей, есть плохие собеседники.

По своему назначению есть два вида интервью: информационное и эмоциональное.

Информационное интервью предназначено для сбора фактов по какой-либо теме.

Где-то вычитал древнюю дагестанскую поговорку: «Чтобы хорошо узнать человека, надо спросить у семерых: у беды, у радости, у женщины, у сабли, у серебра, у бутылки и у него самого». В своё время Ф.М. Достоевский, приглашая гостей, раздавал им анкету с вопросами:

1. Ваше любимое изречение, афоризм?
2. Что вы цените в людях?
3. Что вы любите?
4. Что вы склонны прощать?
5. Ваше любимое занятие?
6. Что вы цените в мужчинах?
7. Что вы цените в женщинах?
8. Что такое счастье?
9. Вы были счастливы?
10. Ваше отношение к браку?
11. Цель вашей жизни?
12. Верите ли вы в судьбу?
13. Главная черта вашего характера?
14. Что бы вы хотели сделать для всего человечества?
15. Кем бы вы хотели стать, если бы не стали...?
16. Как вы думаете, что сделано, написано вами, останется интересным и нужным для потомков?
17. Есть ли у вас дети?
18. Есть ли у вас друзья со стажем, со школьных времён?
19. Ваше отношение к Богу?
20. Был ли в вашей жизни человек, который оказал на вас наибольшее влияние?
21. С вами случались чудеса?
22. Какой вопрос вы хотели бы задать самому себе?

Такого типа интервью хорошо использовать в отдельных передачах, оставляя человека один на один с камерой, как в цикле давно забытой передачи «10 вопросов NTSC».

Золотой ключик к любой беседе в точно заданном вопросе и в умении выслушать ответ на него. Эти два простеньких правила часто не выполняются. Этому надо учиться как русскому языку и математике.

Привязанность к заранее подготовленным вопросам часто мешает беседе.

Самый гениальный вопрос, который человек задавал и сто и двести, и тысячу лет назад это «Почему?»

А мы всё ищем каверзный ответ

И не находим верного вопроса

Владимир Высоцкий

Можно задавать один и тот же «шаловой вопрос» проходим для сбора информации по какой-то конкретной теме.

Этот метод, как охота, не знаешь, какая дичь попадётся.

Ушло то время, когда человек перед камерой лишался дара речи. Для передачи «Что в имени тебе моём?» я задавал проходим единственный вопрос: «Что означает ваше имя?»

Какие разнообразные были ответы на этот вопрос и как неинтересно отвечали люди на вопрос: «Счастливы ли вы?»

Вообще спрашивать о счастье, вторгаясь в интимную жизнь незнакомого человека, не всегда уместно.

Всех кого приходилось мне снимать любят больше беседовать, а не отвечать на поставленные вопросы.

В программе «Семейный альбом» вроде бы матрица вопросов была одинакова для всех участников с небольшими вариациями.

В самом начале представлял собеседника: «Расскажи, где родился, где крестился, как учился, кто родители...»

Первые вопросы о детстве предназначены для раскрепощения, для того, чтобы сбить волнение. Человек, вспоминая далёкое-близкое забывает про студию, про камеру.

А дальше: «Как ты дошёл до такой жизни, что стал...»

Потом острые вопросы: что мешает в работе, каково отношение к начальству, смотрел ли вчера по телевизору такую-то передачу и твоё мнение, читал ли в газете...»

Несмотря на стандартные вопросы на экране, как на фотографии во время проявления иногда вырисовывается интересная личность. Но только тогда, когда между собеседниками проскочит некая искра доверия.

Из искры возгорится пламя. Пламя эмоции.

В конце концов, должен вспыхнуть свет. Важно выудить из собеседника не только его мысли, но, если повезёт, то и его чувства. «Дышите глубже: вы взволнованы!..»

Главное, как сказал Дзига Вертов: *«Абсолютная и неподдельная искренность, стопроцентная синхронизация мыслей, чувств, изображения».*

Правда есть ещё бесполое интервью, как поётся в песне:

*Поговори со мною, мама,
О чём-нибудь поговори...*

Для меня очень важно во время съёмок интервью создать атмосферу непринуждённости. Иногда делаю вид, что ничего не знаешь, или наоборот.

В очерке «Валя плюс Боря и их приёмный сын Гоша» меня удивили отношения между мужем и женой. Прожив вместе более 20 лет, они относятся друг к другу, как будто вчера встретились. Рассказывая о своей первой встрече, Борис по просьбе Валентины запел песню «Я в тебя не влюблён...». Это надо видеть и слышать. Словами не передать, как всё вокруг засветилось ярким светом. (№ 155)

В «Алтайских зарисовках» один чабан, показывая мне найденные им фигурки из корней деревьев, вдруг говорит:

- А ты снимаешь?

- Да.

- Однако врёшь. Чё она не шумит?

- Это же телевизионная камера.

- Нет. Врёшь, однако. Так не снимают.

- Другие не снимают, а я снимаю.

Человек он был открытый и в выражениях не стеснялся. (156)

С любым человеком надо научиться говорить по-свойски.



№ 155. Кадр из очерка «Валя плюс Боря»



№ 156. Кадр из очерка «Чабан»

Есть особая категория людей, с кем всегда интересно говорить. Это про них говорят: «Чудаки спасут мир».

Изобретатель из Юрги Борис Фёдорович Лелюх мастерит самодельные самолёты, летает на них, падает, ломает руки, ноги. При этом говорит: «Теперь я знаю, какая деталь не работает». И снова делает новый летательный аппарат. (№ 157)

Во время одной из съёмок я сел к нему в его новый самолёт и стал задавать вопросы:

- Опасно же летать на таких этажерках?
- Опасно, но это норма для мужчин.
- Вы обещали меня прокатить.
- Пожалейте жену.
- Какую?
- Не знаю, какую по счёту. Я не в курсе ваших личных дел.
- Радость от полёта испытываете?
- Когда перед тобой чистое небо и когда эта штука крутится, как насекомое на гребешке, и не знаешь, как её успокоить. Вот счастье!
- Сколько вы уже разбили самолётов?
- Семь. Коль я с вами говорю, то всё в порядке.

По технологии съёмок интервью я использую два метода:

1. Снимая человека, задаю ему вопросы из-за камеры.
2. Камеру ставлю на штатив, включаю её. Вопросы задаю, находясь рядом с героем в кадре.

Первый метод хорош тем, что герой, общаясь с тобой, в то же время как бы через тебя говорит со зрителем. Тут одна сложность есть. Мало того, что надо вести беседу, задавать «умные» вопросы из-за камеры, но ещё надо следить за композицией кадра.

Второй метод съёмок использую тогда, когда вижу, что человек чувствует камеру, она его отвлекает, он начинает скованно говорить. Лучше в этот момент находиться рядом с ним. Лучше всегда быть рядом со своим героем. По взгляду, по настроению можно предугадать ответ и направить разговор в нужное тебе русло.



№ 157. Кадры из очерка «Чистое небо Бориса Лелюха»



№ 158. Кадры из очерка «С песней по жизни»

При съёмке интервью, помимо того, что говорить, ещё важно знать, на каком расстоянии от ведущего должен находиться герой, с какой стороны, как держать руки, как сидеть, как стоять, как двигаться, как держать микрофон, как дышать, куда смотреть и так далее.

При разговоре с женщиной стараюсь, чтобы она была от тебя с левой стороны. Заметил, что наиболее удачный разговор получается, когда женщина находится слева от тебя. Это связано с ауральными оболочками человека и с тем, в какую сторону идут биоэнергетические потоки. Военные сохранили память предков, поэтому ходят с дамами с левой стороны - правая рука свободна, чтобы честь отдавать.

Расстояние от так называемого критиками «интервьюируемого лица» зависит от его эфирного тела.

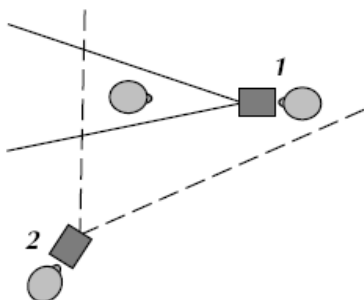
Городские жители любят говорить близко друг от друга. Японцы прямо лезут в лицо собеседника. Деревенские жители чуть ли не через дорогу могут вести «задушевные» беседы:

- Манька, как дела?

- Да, как в курятнике...

Недавно испытал третий метод съёмок интервью.

Я снимаю человека и задаю ему вопросы из-за камеры (1), а другой оператор снимает, как я снимаю (2).



Получается любопытный эффект, совсем не тот, когда в кадре просто ведущий с микрофоном.

Слева то, что снимаю я. Справа то, что снимает другой оператор.



№ 159. Кадры из передачи «Игры, в которые играют люди»

При съёмках интервью выработал для себя кое-какие правила:

1. До съёмок надо собрать хотя бы минимальную информацию о человеке, о его профессии.
2. При первом знакомстве старайся рассказывать больше о себе.
3. В день съёмок избегай встречи с героем. Если не отвертеться, то брось несколько дежурных фраз. Не открывай вопросы. Попросит - сообщи только тему разговора.
4. Уважай убеждения и веру собеседника. Вдумывайся и вслушивайся в его слова. Думай при разговоре не о себе, а о том человеке, кто говорит с тобой.
5. Никаких репетиций. Однажды с актёрами устроил полный прогон передачи. Классно получилось. В эфире было во много раз хуже. Они вспоминали, как хорошо говорили на репетиции. Рождение мысли на глазах у зрителей исчезло.
6. Не задавай сразу много вопросов. Это правило подсказал мне кинорежиссёр Игорь Беляев, когда я во время передачи о нём выпалил сразу три вопроса: «Как родился замысел фильма «Егор Иванович»? «Где происходили съёмки?». «Роль оператора в создании фильма?».
7. Следи за временем и внешним видом собеседника.

8. Говори по сознанию собеседника. Найди точку соприкосновения. Если ему интересны горшки - говори о горшках.

9. Старайся не тараторить. Когда человек быстро говорит зритель тут же забывает, о чём речь. Знай, какую роль играют паузы. Помните: *«Вы видите, как я выразительно молчу!»*

10. Умей слушать. *«Умей дать собеседнику «выговориться», - говорил Константин Симонов студентам МГУ, - Это бывает много интереснее, чем то, о чём вы хотите спросить».*

11. Не задавать оскорбительных, недоброжелательных, обвинительных вопросов типа: «Ты, братец, вор?». Не уважаешь собеседника - лучше не снимай.

12. Не допускай односложных ответов «Да», «Нет».

Как в анекдоте:

- *Вы рубль не посмотрите?*

- *Покажите*

- *Скажите, пожалуйста...*

- *Пожалуйста*

Правило как костыли, они необходимы хромоту, но мешают здоровому.

«Задача автора не только уметь «излагать перед камерой свои мысли, но в первую очередь - способствовать выявлению мыслей собеседника» С. Муратов. «Диалог»

Иногда герои не хотят сниматься. Что делать? Уговаривать?

Жил в Серпухове удивительный человек А.И. Самодумов, тот, кто обучал девчонок и стариков поднимать большой вес. До 900 килограммов! Анатолий Иванович долго не соглашался на съёмки. Потом сказал: «Приезжайте, но показывать ничего не буду». Приехали. Всё рассказал и даже показал, как поднимать гири и штанги. Я и сам попробовал оторвать от пола гирию весом в триста килограмм. Со второго раза получилось.

Ещё пример.

Однажды более трёх часов доказывал необходимость съёмок руководителям семинара «Русская Тропа» психологу Александру Алексеевичу Шевцову (Алексей) и Владимиру Фёдоровичу Пылайкину (дядя Фёдор). (№ 160)

«Нечего тут снимать, - сказали мне, - пока ты не понял, что такое Тропа, то наврешь, а когда поймёшь, то будешь «рассказывать себя», а не о других, даже снимая их».

В конце концов, дядьки разрешили снимать уроки древнерусского танца, правда, кроме лекции о колдунах.



№ 160. Кадр из передачи «Русская тропа»

Обратите внимание на слова, сказанные мне. Не так ли и мы, съёмщики, часто «рассказываем себя», снимая других.

«Внимание не тому, кто сказал, а тому, что сказано».

Л. Толстой

Герой, узнав, что к нему едет съёмщик, чистит и моет квартиру, надевает праздничный костюм, словно предстоит встреча Нового года.

Какая тут правда жизни!

Затем врывается мы. Для красоты кадра переставляем мебель, меняем шторы. Нам кажется, что так будет хорошо. Потом начинаем объяснять, что ему делать. В первые дни работы на телевидении так или почти так снимали всё: любой сюжет, любой очерк.

Режиссёр командовал:
- Подойдите к столу. Встаньте. Задумайтесь. Возьмите ручку. Пишите что-нибудь. Теперь говорите что-нибудь.

Герой, словно робот, выполнял все указания.

Стоит ли удивляться, что участник съёмок, предварительно издёрганый, не ходил, а двигался, не говорил, а вспоминал написанное. В конце концов, зрители, естественно, выключали свои приёмники.

Это не кино и не игра в кино, а плохая инсценировка.

Стоит ли хороших людей превращать в плохих актёров?

Стоит ли лепить действительность под наше представление?

Эти приёмы были у всех. Мы не исключение.

Сейчас современная аппаратура позволяет снимать, не нарушая естественного течения событий, не привлекая к себе внимания.

Важно не ставить героя в свои придуманные рамки поведение.

Интереснее всего при съёмках интервью находить нестандартные подходы к собеседнику.

В передачах цикла «Люди земли Кузнецкой» я иногда просил известных Героев Социалистического Труда сыграть на тех инструментах, на которых они играли в детстве. Конечно, об этом знал заранее и прятал «рояль в кустах».

А что делать если человек не желает рассказывать о себе правду? Под ногти иголки, чтобы узнать подноготную правду.

Вовсе нет. Интервью не допрос в гестапо.

В беседе с Виссарионом меня больше интересовали бытовые подробности: что ест, что пьёт, какие телевизионные программы смотрит этот человек, которого некоторые считают за новое явление Христа.

Я видел много фильмов о нём, но там все как сговорились, в один голос задают одни и те же вопросы на глобальные темы. Что меня удивило - Виссарион чувствовал человека так тонко, что мог говорить с ним на том уровне сознания, на котором тот находился. (№ 161)

- Встречаясь с тем или иным человеком, - сказал он мне, - я как бы знаю его и отвечаю на таком уровне, как ему надо услышать.



№ 161. Кадр из очерка «Виссарион. Последний Завет»»

Самое ужасное, на мой взгляд, в ведении передачи воспоминание написанного тобой же текста. Там всё гладко. Точки и запятыя на месте. Отрепетировано несколько раз. Как только начинается съёмка самоконтроль улавливает несоответствие и начинается белиберда. То там ударение неправильно поставил, то забыл что-то. Не мысль работает, а подконтрольная память.

Какие бы прекрасные интервью мы не наснимали, всё это пока сырой материал - кирпичики в руках съёмщика. Он - строитель. Что он построит - другое дело. Храм или землянку, а перед ней старуху с разбитым корытом - покажет экран.

Завтра мне предстоит синхронная съёмка. Приготовил вопросы, но вряд ли они пригодятся. Важно, попадёт ли собеседник, а, точнее, постараюсь ли я, то камерой, то звуком попасть в резонанс его мыслей и слов?

Примет ли он мою игру в доверие? Правил нет.

Монтаж

- Джонни, сделай мне монтаж!
из фильма «Человек с бульвара Капуцинов»

Сегодня процесс создания фильма очень похож на ленинскую теорию познания объективной реальности: «От живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике».

Разделять целое на части. Изучать их. Складывать в новое целое.

В процессе съёмок мы разбиваем события, явления, предметы, в том числе и человека, на отдельные кадры-ячейки.

Каждый кадр снимаем с определённой продолжительностью, определённой крупностью плана, под определённым углом зрения.

Потом соединяем кадры вместе. Собираем, или, как говорят киношники, монтируем отснятые кадры в единое новое целое в такой последовательности, чтобы получить готовый к показу фильм.

Ещё раз повторю удивительное по своей простоте для меня открытие: мы воспринимаем мир монтажно. Смотрю ли я в окно или в глаза любимой девушки, всегда и везде моё зрение постоянно монтирует: общий, средний, крупный планы.

Монтаж в кино совпадает с логикой человеческого зрения.

Виктор Борисович Шкловский рассказывал нам, студентам ВГИКа, о том, как он слушал речь Ленина, когда тот выступал на каком-то митинге. Микрофонов не было. Чтобы всем было слышно, Ленин как молния метался по площадке. Площадкой был грузовик с опущенными бортами. Виктор Борисович не помнил, что говорил Ленин, его завораживало движение, то, как чудно чувствовал Владимир Ильич край грузовика: «Ни разу не оступился». Шкловский видел то лицо Ленина, то ботинок у самого края площадки.

Слово МОНТАЖ в переводе с французского означает подъём, установка, сборка. МОНО - один.

Мир мы воспринимаем с помощью чувств. А чувств-то у нас сохранилось не так уж много. Раньше было «тридцать три удовольствия». Из 33 чувств осталось всего пять: зрение, слух, нюх, вкус и осязание.

А где всё остальное?

Сегодня мы видим окружающий мир дискретно, что в переводе означает прерывисто, выборочно, состоящую из частей.

Не здесь ли кроются истоки монтажа?

Гениальная по своей простоте мысль - мы воспринимаем мир монтажно! Например. Вы подходите к перекрёстку. Ваше внимание переключается то на машину слева, то на светофор, то на девушку справа. То общий план, то средний, то крупный.

Наши предки видели мир единым.

Это трудно представить, но это было так. Читайте Веды.

Как из букв составляют слово, как из слов возникают стихи, так из сопоставления кадров рождается кино.

Можно монтаж представить мозаичным полотном, или же вспомнить Вавилонский феномен. Бытие 11:1.

«1. На всей земле был один язык и одно наречие. 5. И сошёл Господь посмотреть...7. Сойдём же и смешаем там язык их так, чтобы один не понимал речи другого».

Монтаж рвёт пространство и время не только по геометрии, но и по месту действия.

В кино всё смонтировано: человек со зверем, букашка с бумажкой, космос с телегой, Париж с Москвой и т. д.

Монтаж как в сказке про живую и другую воду.

Вначале съёмкой убил жизнь.

Разбил её на кадры.

Потом вдохнул жизнь.

Собрал кадры вместе и окропил живой водой.

«Киноправда» делается из материала так же, как дом делается из кирпича. Из кирпичей можно сложить и печь, и кремлёвскую стену, и многое другое». Дзига Вертов

Надо уточнить, смотря какие кирпичи, какие кадры, какой раствор и какие связи.

Эйзенштейн говорил о кадрах-ячейках, похожих на соты.

Монтаж в кино, очевидно, возник из-за возможности рвать плёнку на части, а потом склеивать их вместе. Случай помог. Иначе ещё бы сто лет не было монтажа в кино.

Известно, что монтажу, как выразительному средству кино, большое значение придавали практики и теоретики советского и мирового кинематографа.

По словам Всеволода Пудовкина, монтаж - это насильственное управление мыслью и ассоциацией зрителя: *«Кадром направляют внимание зрителя»*.

Сам Пудовкин, монтируя кадры демонстрации с ледоходом, добивался метафорического звучания эпизода.

«Кадр можно уподобить речевому слогу».

С. Медынский

Дзига Вертов говорил, что *«монтаж подобен библейскому акту сотворения человека»*.

Сергей Эйзенштейн утверждал, что в сочетании двух кадров «высекается мысль».

Кадр плюс кадр не равен двум, а образует нечто новое.

«Монтаж аттракционов» позволяет вызвать у зрителя определённую ассоциацию.

Кадры можно не только соединять, но и «стыковать».

Меньшевик + балалайка = болтун.

Керенский + павлин = важный.

Как бы ни прямолинейно было такое монтажное решение, только позднее Эйзенштейн напишет:

«...Ставя рядом меньшевика и арфу, меньшевика и балалайку, мы раздвигали рамки параллельного монтажа в новое качество, в новую область из сферы действия в сферу смысла».

Нужно учиться монтажной выразительности у Пушкина, Толстого, Гоголя, Чехова, и других русских и заморских писателей. Я уже писал об «учебнике» кинооператорского мастерства - романе Л.Н.Толстого «Анна Каренина».

Теперь на примере строк из «Полтавы» Пушкина посмотрите, как разбивает на планы Эйзенштейн образ Петра.

1.Тогда-то свыше вдохновенный раздался звучный глас Петра: «За дело, с богом!» Сначала слышим только голос. Пётр ещё не появился.

2.Из шатра, толпой любимцев окруженный,
Толпа людей.

3.Выходит Пётр.

Здесь и далее понятно.

4.Его глаза сияют.

5.Лик его ужасен.

6.Движенья быстры.

7.Он прекрасен.

И так далее.

Лев Кулешов сравнивал монтаж с композицией красок в живописи и гармонической последовательностью звуков в музыке. Всем известен его монтажный эксперимент.

Один и тот же крупный план актёра Мозжухина последовательно соединял с другими кадрами: молодая женщина в трауре, тарелка супа, играющая девочка. Разные прочтения. В первом - скорбь, во втором - голод, в третьем - кто как поймёт, можно как нежность. Всякий раз зритель получал новое ощущение.

Мозжухин + Суп = Голод.

Мозжухин + Девочка = Страсть.

У Гриффита кадры снятые в разных местах как бы врезаются друг в друга, создают ощущение одновременно двух действий – это и есть так называемый параллельный монтаж.

«Искусство не в том, чтобы затейливо взять кадр, или «загнуть» понеожиданней ракурс. Я стремлюсь монтировать не кадры, а эмоциональные состояния людей, которых я же снимал как оператор. Картина, несомненно, должна быть построена по законам логики, но мне важна возникающая за монтажным продуманность её эмоционального наполнения».

Олег Арцеулов, кинооператор

«Если кадры в фильме просто стоят в одном ряду, как две сцеплённые шестерёнки, то это не монтаж, это соединение материала по логическому, историческому или другому признаку. А в кино необходим более результативный способ создания кадров».

М. Ромм

Какой? Монтаж аттракционов?

Самым простым и доступным является последовательный и параллельный монтаж. Можно придумать и другие виды монтажа. Есть ещё перекрёстный монтаж, как разновидность параллельного, когда второй кадр берётся как бы из другой «оперы». Есть монтаж кадров для создания определённой ассоциации - называется ассоциативным и т.д.

Главное. Мысль выкладывается кадрами.

«Режиссёр снимает только действительность. Монтирует же он смысл».

Бела Балаш,

кинокритик

Есть ещё внутрикадровый монтаж, или монтаж без склеек.

Используя метод глубинного построения кадра, где объект перемещается с общего на крупный план и обратно, можно делать смену планов без склеек.

Надо учесть, что монтаж в процессе создания фильма идёт всё время. Выбор героя - монтаж. Определение правил игры - монтаж. Подготовка к съёмкам - монтаж. Сама съёмка - тем более монтаж. Склейка отснятого материала так и называется - монтаж. Время показа фильма в эфире - тоже монтаж.

Выходит, всё, что мы делаем в кино - это монтаж.

Для плавного показа действия есть определённые правила монтажа. Действие в отснятых кадрах должно совпадать по движению, по темпу, по тону, по цвету.

О приёмах монтажа великие мастера написали достаточно много, поэтому мы не будем говорить ни о ритме, ни о темпе, ни о переходах, ни о перебивках.

Под словом монтаж я же представляю не только склейку, а, скорее, окончательное оформление фильма.

Процесс оформления фильма условно разделим на несколько этапов:

1. Расшифровка отснятого материала.
2. Написание титров. Оформление шапки.
3. Разбивка материала на эпизоды .
4. Продумать переходы между эпизодами: затемнения, детали, надписи.
5. Определить продолжительность всего очерка и эпизодов в отдельности.
7. Выбрать музыку и шумы.
8. Написать дикторский текст.

После этого можно приступить к сборке.

Мне часто стыдно сто раз рассказывать о том, что написано в книгах, что знают многие. Надо открывать своё, а не повторять общеизвестные истины. Поэтому бросим лишь беглый взгляд на каждый из этапов оформления фильма.

Вначале просмотр отснятого материала. Здесь не только убираются бракованные планы, но и рождаются новые идеи, новые мысли, появляются неожиданные решения, отличные от первоначального замысла.

Важен не только отбор, но осмысление. За каждым кадром - мысль.

Первым делом надо подумать о начальных и конечных титрах.

ТИТР в переводе с французского означает содержание какого-либо вещества в растворе.

Это как обёртка для конфет: пока неизвестно, вкусные они или нет, но красиво. В написании титров важен и тон, и фон, и цвет, и шрифт, и пробелы между строчками. Буквы шрифта следует подбирать по смыслу.

Название фильма желательно придумать ещё до начала съёмок, причём такое, чтобы оно было точное и неизбитое, привлекало внимание зрителя.

Разве привлечёт внимание такое название, как «Три смены» или «День за днём»? Достаточно добавить к названию слово «тайна», как появится заинтересованность.

У меня есть несколько передач, где в названии есть слово «тайна»: «Тайна рисунков Наска», «Тайна пламени», «Тайна пирамиды Джосера».

Чаще всего названия лишь повторяют то, что зритель увидит потом. Нельзя конечно требовать от оператора ещё и владения словом, но к этому стремиться надо. Автору-оператору это необходимо.

Титры в начале позволяют, в какой-то мере, раскрыть смысл будущего фильма. Они играют роль как бы увертюры.

Возникает вопрос, почему в конце фильма непременно стоит титр «Конец». Никому же не приходит в голову мысль в конце книжки написать «Конец».

Дело в том, что на заре кинематографа долго не могли додуматься до такого пустяка, чтобы показывать фильм непрерывно с двух проекторов. Показывали сначала одну часть - это где-то 300 метров 35-мм плёнки. По времени минут 15, если учесть, что скорость проекции была 16 кадров в секунду. После показа первой части на экране появлялся титр «Конец первой части». Затем показывали 2-ю часть и так же в конце - титр «Конец второй части» и так далее, пока фильм не кончится. В конце, непременно, «Конец фильма».

Титры могут быть не только в начале или в конце, но и сопровождать весь фильм. Иногда без них просто не обойтись.

Например, вам надо снять «Прошло 10 лет». Можно снять падающие листки календаря или смену времён года. Титр проще и понятнее.

Титры позволяют быстро и точно передать сведения о погоде, спортивный результат, смену места действия, а так же «информацию к размышлению».

Титры готовы. Теперь надо расшифровать отснятый материал и разбросать его по эпизодам. Расшифровку лучше делать самому. Руки учат голову. Во время расшифровки приходят разные идеи: как смонтировать, что ещё доснять, какую музыку найти и тому подобное.

При расшифровке отснятого материала обычно справа ставлю порядковый номер кадра, слева - время от начала кассеты.

Например:

27' 15``	Общий. Корова идёт по полю.....	№ 47
28' 05``	КП. Трава.....	№ 48
28' 50``	КП. Кузнечик.....	№ 49
29' 10``	СР. Пастух играет на дудке.....	№ 50
30' 45``	КП. Дудка.....	№ 51

Так же расшифровываю и синхронное интервью. Текст разбираю на смысловые фразы, ненужное зачёркиваю.

Можно сразу отбирать нужные кадры, но лучше - во время вторичного просмотра, когда уже фильм предварительно разбит на эпизоды.

После этого монтирую на бумаге.

Условно отснятый материал разбираю на эпизоды и в каждом эпизоде ставлю порядковый номер нужного кадра.

Эпизод № 1. КОЛХОЗ. 5. 6. 24. 37. 7. 15.

Эпизод № 2. ПОЛЕ 48. 49. 47. 50. 13.

Эпизод № 3. ИВАН 33. 34. 35. 36. 64.

Раньше рисовал кадры - квадратики, теперь перешёл на цифровую систему. Смею заверить, очень удобно во время монтажа находить нужный кадр.

Из всего отснятого материала выбираете нужный кадр. Без жалости выбрасывайте те кадры, которые не работают на фильм, как бы дороги они Вам не были.

Чехов писал: «Вычёркивание не менее важно, чем способы писания».

Перефразируем. Безжалостное выбрасывание проходных кадров, а иногда и целых эпизодов не менее важно, чем создание их.

Сотри случайные черты,

И ты увидишь: мир прекрасен.

А. Блок. «Возмездие»

Теперь о так называемом **дикторском тексте**.

Дикторский текст, точнее, ваш закадровый голос или комментарий должен служить не только средством информации, но и нести в себе авторское своеобразие.

Это ты снимаешь, ты монтируешь, это твой фильм, а не беспристрастное детище диктора. Ты, как автор, можешь размышлять по поводу событий и вообще о жизни. Ты можешь быть добрым, ироничным, романтическим, но не злым.

Текст должен быть ближе к разговорному языку, как беседа с любимой девушкой. Не говоришь же ты ей: «Сегодня я совершил трудовой подвиг. Выполнил план на 150%».

Словесное описание в идеале должно быть переплетено с изображением.

*«В начале было Слово». С первых строк
Загадка. Так ли понял я намёк?
Ведь я так высоко не ставлю слово,
Чтоб думать, что оно всему основа.*

Гёте. «Фауст»

Когда-то мне казалось, что можно вообще обойтись без дикторского текста.

«В наших фильмах логическая основа в самом изображении и в звуке. Если фильм идёт полчаса, а комментарии звучат лишь две минуты, то фильм хорош... Мы мечтаем создать такие фильмы, где вообще не будет необходимости в дикторе». Р. Ликок

Два слова о **звуковом оформлении** фильма.

Завидую тем, кто может сочинять музыку. Музыка создаёт атмосферу, недосказанную изображением.

К сожалению, у меня нет под рукой знакомого композитора, который мог бы создавать звуковую партитуру фильма. Приходится искать музыку и шумы в фонотеке.

Использовать её можно по-разному:

1. Что видишь, то и слышишь.
2. Контрапунктом. Несовпадение изображения и звука.

Когда-то мастера кино С.М. Эйзенштейн, В.И. Пудовкин и Г.В. Александров подписали документ «Будущее звуковой фильму.

Заявка», где утверждали, что «только контрапунктическое использование звука по отношению к зрительному монтажному куску даёт новые возможности монтажного развития и совершенствования». Проще говоря, в кадре кричит человек, а мы слышим звук сирены скорой помощи, как в фильме «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещён».

Как записать шумы в домашних условиях?

Хруст снега под ногами (в фильмах «Морозко», «Вокзал на двоих») - мнут крахмал в матерчатом мешке.

Потрескивание горящих дров в огне («Таёжный роман») – перебирают пальцами обычный веник.

Идёт дождь («Три тополя на Плющихе») - льют воду из душа в жестяной таз.

Едут танки («Батальоны просят огня») – крутят огромный деревянный барабан с булыжниками внутри.

Чавкающее болото («А зори здесь тихие...») - месят руками в тазу растолчённый в воде мел.

Драка, удары («Москва слезам не верит») - бьют сложенные в мешок кочаны капусты.

Шум шин по шоссе («Бумер») - водят кусочками старой кожи по асфальту.

Хлопанье дверцами автомобиля («Зимняя вишня») - через тряпку стучат рукой по пустому ящику.

Нелишне после монтажа фильма изображение и звук смотреть и слушать отдельно. Кажется, Мейерхольд говорил, что, по сочетанию звука и изображения, режиссёр должен ставить спектакль два раза: для слепых и для глухих.

Сборку фильма люблю делать один. Дело не в доверии. Да и как же самое интересное после съёмок, самое сладкое отдавать какой-то монтажёрке?

«Хозяином монтажа должен быть тот, кто держит камеру, кто видит, регистрирует, знает событие и ведёт рассказ о нём».
Ричард Ликок

Люблю встречаться один на один с отснятым материалом.

По словам Эсфирь Шуб Сергей Михайлович Эйзенштейн говорил: «... что монтировать надо весело, что от душевного состояния изменяется отношение к одному и тому же монтажному куску - к выбору дублей».

Сейчас, по сути дела, весь монтаж идёт во время съёмки. Во время монтажа идёт лишь сборка - удаление брака и вставка перебивочных затычек.

Мне иногда говорят: «У тебя не смонтированный очерк». Эти упрёки сыпались и в адрес передачи «Город Солнца», и в адрес «Алтайских зарисовок», и некоторых других.

Вначале я обижался. Потом подумал: «Так я же этого добивался, чтобы ощущение от очерка было как от непосредственного сопричастия со снятым объектом».

Я не воспринимаю рубленый монтаж. Короткие планы не схватываются моим сознанием. Мне ближе неторопливый рассказ.

Дело в том, что у человека есть инерция восприятия. От увиденного кадра тянется шлейф. Что бы мне после него не показывали - я этого сознательно не вижу. Трудно уловить смысл. Поэтому я не люблю снимать сюжеты.

Преподаватель ВГИКа Роман Николаевич Ильин ещё на заре телевидения говорил нам: «*Не нужно монтажом порывать общение героя и зрителя*».

Андрей Тарковский мечтал о монтаже без монтажа: «*Сейчас мне хочется, чтобы между монтажными склейками не было временного разрыва*».

Французский режиссёр Робер Брессон добивался «*выразительности путём сжатости*», отвергая красивую фотографию, ракурсы, двойные экспозиции. Он писал: «*Часто менять объектив - это то же, что сиюминутно менять очки*».

Теперь о времени. Кто-то когда-то решил, что наилучший объём очерка - 10 минут экранного времени.

К чему это привело? К укорачиванию жизненных ситуаций, вколачиванию событий в жизни людей в тесный метраж.

Тут паузу убрали, там реплику выбросили и что получили?

Пропадает дыхание, пропадает рождение мысли.

Разумеется, эталона нет. Мне кажется 30-45 минут оптимальный вариант. Один школьный урок.

Главное для меня в монтаже - достичь того, чтобы мой фильм «задышал».

У человека есть ухо, горло, нос, сердце, лёгкие, почки, печень, клетки мозга. Каждый орган имеет свою частотную вибрацию. Сердце делает столько-то ударов в минуту, лёгкие - столько-то. Создатель соединил их вместе так, что организм ожил, заработал, как самостоятельная единица.

Так и при монтаже: разные эпизоды со своим ритмом, соединяясь вместе, должны создать живой фильм.

Старейший критик кино Бела Балаш точно подметил, что «*монтаж даёт повествованию дыхание*».

Добейся, чтобы твой фильм задышал своей жизнью.

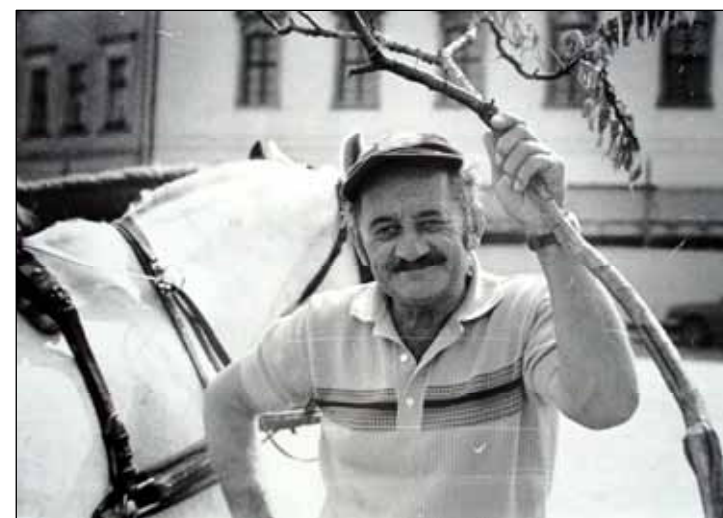
«*Сила монтажа в том, что в творческий процесс включаются эмоции и разум зрителя*».

С. Эйзенштейн

Фильм готов. Настало время показа.

Как же встретят твою работу зрители?

«***Приходите огорчаться!***», - так говорил великий оператор Андрей Николаевич Москвин.



№ 162. Кадры из очерка «Венгрия»

№ 163. Кадры из очерка «Венгрия»

Для кого снимают фильмы?

Так для кого же снимают фильмы?

Для несуществующего зрителя?

Признаюсь, я не понимаю что такое зритель. Для меня всякий раз конкретное лицо, или близкие мне по духу люди.

Но, скорее всего, снимаешь для самого себя.

Толстой писал Фету в 1870 году:

«Вы спрашивали моего мнения о стихотворении; но ведь я знаю то счастье оно вам дано сознанием того, что оно прекрасно, и что оно вылезло-таки из вас, что оно - вы...»

Опять сомнения. Даже петух, найдя зерно, кукарекает, зазывая кур. Одному не интересно.

Как оценивать работу автора-оператора?

*Нам не дано предугадать
Как слово наше отзовется,
И нам сочувствие дается,
Как нам дается благодать.*

Ф. Тютчев

Ты сам себе высший суд.

*Я - кинооператор твой,
история
Иначе бы писать стихи не стоило.*

Е. Евтушенко

Редко бывает, но бывает, когда от съёмок получаешь истинное удовольствие. Тут я вспомнил слова Терентия Семёновича Мальцева: *«Не тот пахарь, который пашет, а тот, кто любит своей пахотой».*

Если сам с удовольствием смотришь сотворённое тобой, считай, фильм получился.

Это же твоё вероисповедание.

Есть ещё и критики.

«Художник - это глаза, а критик - это очки». Поль Элюар
«Критики - это всегда те, которые пытались быть художниками и не успели». Л.Н. Толстой

Как измерить неизмеримое, как оценить неопенимое?

На весах силу эмоций не взвесишь.

Чем же измеряется ценность фильма?

Иной фильм вспыхнет яркой звёздочка и потухнет в памяти.

Другой – преследует тебя всю жизнь, проходит испытание временем. Как определить цену картины Андрея Тарковского «Зеркало» которую, по его словам, будут смотреть не один раз, а *«будут смотреть вечно».*

Другое дело, когда взаимоотношение товар-деньги-товар приводит созданию потребительских фильмов. Зритель, заплатив деньги, рассчитывает получить определённый набор услуг. О каком духовном проникновении во внутренний мир человека может быть речь

*Когда в искусстве что-то есть от рынка,
то это так смертельно для него,
как будто в кинокамере соринка
стирающее даже волшебство.*

Е. Евтушенко

Когда-то я безумно восторгался фильмом «Гарзан». Спустя годы на одном киношном семинаре в Новосибирске появилась возможность вновь увидеть это фильм, окунуться в атмосферу моего детства. Лучше бы я этого не делал. Серый фильм, небрежно снятый на рирэкрane.

У Геннадия Шпаликова есть строчки:

*По несчастью, или счастьем
Истина проста
Никогда не возвращайся
В прежние места.
Даже если пепелище
Выглядит вполне –
Не найти, того, что ищешь
Ни тебе, ни мне.*

Как же оценивать зрителю ваш фильм?

Есть мудрые слова: *«Судить произведение по законам, созданным автором»*. Для меня похвала какого-нибудь незнакомого прохожего гораздо значимее, чем оценка на летучке.

Значит не всё ещё потеряно, если мужики зовут в садик выпить, бабушки на остановках предлагают семечки.

«Минуй нас пуще всех печалей и барский гнев, и барская любовь». А. Пушкин

Тут же вспомнил Козьму Пруткова: *«Поощрение столь же необходимо гениальному писателю, сколь необходима канифоль смычку скрипки»*.

С другой стороны Лев Толстой писал: *«Художник никогда не должен оглядываться на свою работу, любоваться ею, не должен ставить мастерство своей целью, как не должен человек идущий думать о своей походке и любоваться ею»*.

Пусть разные будут оценки. Одним он придётся по душе, другим покажется легковесным, третьим - не смонтированным, четвёртым, пятым, шестым... Информацию все получают одинаковую. Весь вопрос, в каком зеркале она отражается и с какого уровня её берут.

Отвлекусь на пример.

Как-то я снял небольшой очерк о первой электрической станции в Кузбассе. В Горскино на реке Ур сохранились развалины этой станции. Недалеко был старый дом. Может быть, подумал я, в нём живёт кто-нибудь из строителей станции.

- Да, это мой старик, - сказала мне бабушка.

Вышел небритый дед в старой фуфайке.

- Ребята, только быстро, тут зять с бутылкой приехал, ждать не будет.

- Нам минут десять хватит.

Сели мы на завалинку и пошёл разговор.

Дед нарисовал красочную картину строительства с присказками и прибаутками. И как ток по проводам бежит, и про лампочки с сосочками.

Сюжет был показан в эфире. Настал понедельник. Летучка.



№ 164. Кадр из очерка «Горскино»

Думал, что похвалят. Получилось наоборот. Меня спросили, а знаю ли я, сколько лет советской власти и почему у тебя герой небритый, в фуфайке и так далее. Не поняли. Видно, время не пришло. Оценка со стороны не всегда совпадает с оценкой игрока.

Победа не всегда бывает за нами, но наше дело правое.

Не следует навязывать другим то, что для тебя очевидно и естественно. Для другого человека это может быть неприемлемо. Есть свирепые почитатели. Не устают писать разгромные письма во все инстанции. Неугомонные вы мои, не травите себе нервы - переключитесь на другой канал.

Зритель сам выбирает для просмотра ту или иную передачу, тем самым составляет программу собственного восприятия.

Один щелчок и программа выключена.

А ты не забыл выключить телевизор?

Тут я подумал: *«К чему все эти рассуждения, когда мы живём в мире иллюзий и сами не что иное, как иллюзионное изображение?»*.

Доброе слово автору-оператору

Кое-кто порой считает работу кинооператора не творческой, а чисто технической - «привод к камере». Забывая при этом, что часто ради выразительного кадра операторы рискуют жизнью.

Их засыпает углём в бункере, они ложатся на рельсы, они падают в оркестровые ямы, они сутками сидят в засаде и всё для того чтобы снять единственный и неповторимый кадр в своей жизни.

В конце 1964 года в актовом зале ВГИКа состоялась встреча с С.П. Урусевским. Сергей Павлович рассказывал, как снимался фильм «Я - Куба». В конце встречи сказал, что какая бы камера ни применялась, необходимое условие - внутренняя взволнованность, творческое возбуждение во время съёмки. Если этого волнения на съёмке нет, если не участвует сердце, то какие предварительные разработки, какие расчёты о смене планов, ритма и прочего ни делались бы заранее, живого, трепетного, эмоционального изображения на экране не возникнет.

Вот почему я всякий раз не устаю повторять его слова: *«Когда волнуешь я во время съёмок - волнуется потом и зритель».*

Во ВГИКе, помню, в году 1966 видел фильм Юрия Белянкина о скульпторе С. Конёнкове. Не то это была дипломная, не то курсовая работа, которая вначале называлась «Выставка», а потом после досъёмок и перемонтажа другим режиссёром «Художник». Мне больше нравился первый вариант. Сам Конёнков написал в газете «Советская культура» статью о фильме. Я тогда же переписал несколько строк из неё в свою записную книжечку.

«Автор... выступает в интересной роли увлечённого зрителя. Насколько такой взгляд острее, внимательнее, нежели взгляд оператора-объективиста, который с тупым усердием, без тени собственного чувства и мысли демонстрирует зрителю чужое для него искусство... Неинтересно и вредно... когда в показе искусства, рассказе о нём нет любви того, кто показывает или рассказывает».

Мечтать вредно

Есть у меня неосуществлённые мечты.

Первая мечта.

Как бы мне хотелось снять фильм о ком угодно, где угодно, на каком-нибудь «буранном полустанке», вдали от суеты городов, но так, чтобы время для съёмок было ни день, ни два, а скажем, месяц или даже два.

«Мне хочется возле каждой женщины пожить с аппаратом два-три месяца».

Э. Шуб

Мне тоже.

«Картины должны быть разные, обязательно разные. Человек должен самовыражаться в картине, а если ему нечего выразить и он что-то воспроизводит, это не произведение искусства. Это воспроизведение».

С. Урусевский

Вторая мечта.

Об одном и том же человеке снять несколько фильмов разными съёмочными группами.

«У каждого человека есть своя история, а в истории свои критические моменты. И о человеке можно безошибочно судить по тому, как он действовал и каким он являлся в эти моменты, когда на весах судьбы ляжет и его жизнь, и честь, и счастье».

В. Белинский

«Как бы хорошо написать художественное произведение, в котором бы ясно высказать текучесть человека, то, что он один и тот же, то злодей, то ангел, то мудрец, то идиот, то силач, то бессильное существо... У Чехова «В овраге» старик был тем особенно хороши, что он был почти святой, а между тем пьющий и ругатель»

Л. Толстой

Поздно пришла мысль снять кино про друга детства Робку Трубеева. Классный был парень.

Мастер спорта по вольной борьбе. В армии парашютист. Более 300 прыжков. Один прыжок без парашюта - запутались стропы. Работал в шахте. Падал в печь. Опять поломал руки-ноги. Собрали. В конце концов, запил...



Третья мечта.

Возрождение документального кино. Вы не задавали вопрос, почему полные залы собирал фильм «Воспоминание о будущем». В нём не было ни кровавых интриг, ни ловко закрученного сюжета. Одни загадки без отгадок.

Эйзенштейн признавался в любви к документальному кино:

«Я люблю факты, детали, предметы, которые несут образное осмысление явлений. Я люблю сопоставление таких деталей, предметов, фактов, которые поднимаются почти до обобщённого символа события».

Недавно спросили известного документалиста Виктора Лисаковича: «Где можно посмотреть документальные фильмы?» Он ответил: «Да, НИГДЕ!» Телевидение просто боится показывать простого человека. Один ответ - не формат. Кинозалы захватили боевики и криминалы. И всё же.

«Значение документального кино будет возрастать в той степени, в какой будет расти интерес людей к познанию действительности». Р. Арнхейм

Четвёртая мечта.

Ходить в кино на оператора. Как в театре ходят на актёра. Признаюсь, мне иногда интересен не столько сам фильм, сколько его автор со своим своеобразным почерком.

Их фильмы, как правило, не известны зрителям. Мелькнут один-два раза на экране и уходят в небытие.

Посмотреть бы заново. Хотя бы свои. Увы! Многих фильмов просто нет - сожгли плёнку на серебро.

Много ли зрителей их видели? Раз-два и обчёлся...

Пятая мечта.

Вывести формулу КИНО. Как бы хотелось, просто подставляя данные в формулу получить результат. В книжке «Путь непослушания, или неправильные люди» попробовал вывести формулу типа:

$$K = \frac{t + \Pi + Д}{E} g$$

Где t - время, Π - пространство, Д - движение, E - творческая энергия, g - коэффициент гармонии, 0,618.

Кино есть время в пространственной двухмерной форме, или правильнее сказать, в тенях. Тут больше вопросов, чем ответов.

Каким способом измерить эмоцию (E)?

Шестая мечта.

Завести записную книжечку, в которую записывать созвучные тебе мысли. Например.

«Мне нравится мысль режиссёра Михаила Рома, который говорил, что мы делаем большую ошибку, не ставя на площади Маяковского кинокамеру и не снимая сотни метров просто так - для истории, для потомства, для сравнения жизни города, не снимая жизнь такой, как она есть, для того чтобы в дальнейшем воспользоваться эти материалом».

В. Трошин, кинооператор

*Лишь камера,
качаясь на весу,
ещё дрожала человеческой дрожью.*

Е. Евтушенко, поэт

«Документалист не только профессия, но и позиция. Это позиция исследователя, которому во что бы то ни стало необходимо докопаться до истины. Во имя самой истины».

Игорь Беляев, режиссёр

«Если ты взял в руки кинокамеру, не снимай всякой чепухи. Документальное кино – волшебное оружие и главное его качество – возможность нападать. Не фиксировать, не констатировать, не выжидать, не обороняться, боже упаси, суесловить, а именно нападать!»

А. Медведкин, режиссёр

«Кино должно являть людям то, что ты сам воспринимаешь сердцем и глазом».

Роберт Флаэрти, режиссёр

«Можно снять так, что всё будет видно. Можно снять так, что ничего не будет видно. Можно снять с «эффектом» - и видно и не видно. А должен быть четвёртый способ: видно больше, чем видно. До него никто из нас не дошёл».

А. Москвин, кинооператор

Вот так-то, авторы - операторы всё оказывается впереди!

Роман Кармен, обращаясь к своему молодому оператору Сергею Медынскому, говорил:

«Запишите в свою книжечку, Сережа, нельзя быть равнодушным! Нужно быть беспокойны!..

Запишите в свою книжечку, Сережа, тому, кто любит раскисать и жаловаться, не стоит работать в документальном кино...

Запишите в свою книжечку, Сережа, кинохроникер никогда не должен командовать своими героями. Нужно быть просто рядом с ними, что бы они не делали...

Помните, Сережа, настоящая операторская работа документалиста заключается не в том, чтобы фиксировать всё, что происходит, а в том, чтобы выразить смысл, настроение, дать образ происходящего, показать ваше отношение к нему...

Постоянно спрашивать себя:

Что у меня в кадре, когда я нажимаю кнопку камеры?

Зачем у меня в визире именно то, что я снимаю?

Что я сказал зрителю этим кадром?

Что скажу снятым сюжетом? Эпизодом? Фильмом?»

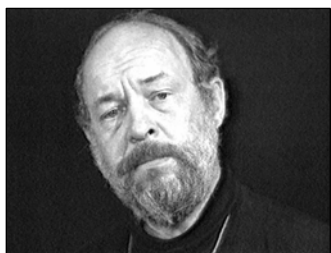
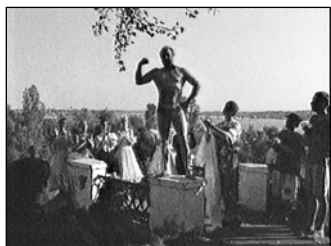
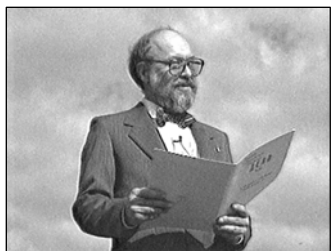
Список документальных фильмов, которые произвели на автора особо сильное впечатление:

«Человек с киноаппаратом». Д. Вертов.
«Нанук с Севера», «Человек из Арана». Р. Флаэрти.
«Дождь». И.Ивенс.
«Обыкновенный фашизм». М. Ромм.
«Смеющийся человек». Г. Шойман, В. Хайновский.
«Без легенд», «Старше на десять минут». Г. Франк.
«Взгляните на лицо». П. Коган, П. Мостовой.
«Вечное движение». М. Меркель.
«Вороне где-то бог...» В. Виноградов.
«Зоопарк». Г.Ханстер.
«У войны не женское лицо». В. Дашук.
«Труды и дни Терентия Мальцева». Д. Луньков.
«Судьба Кузьмы Поклонова». А.Ватолин, Ю.Малашин.
«Точка опоры». Е.Корзун.
«Сибирью плененные». И. Галин.
«Сергей Есенин». П. Русанов.
«Повесть о нефтяниках Каспия». Р. Кармен, С. Медынский.
«Катюша». В. Лисакович, А. Левитан.
«Чабан». М. Туратбеков, Б. Шамшиев.
«Битва за нашу Советскую Украину». А.Довженко.
«Ярмарка», «Шахтёрский характер», «Дуроковина». И.Беляев.
«9 лет с экстрасенсами». Б. Олендер.
«Воспоминание о будущем». Эрик фон Дэникен.
«Выставка». Ю. Белянкин.
«Под открытым небом». А.Ерицян.
«Архангельский мужик». М.Голдовская.
«Тот, кто с песней». В.Тарин.
«Лучшие годы нашей жизни». Б.Галантер.
«Тише». В. Касаковский.
«Искра божья». Ю. Шиллер.
«Чей хлеб вкуснее». В. Соломин.
«Коянискаци». Р.Реджио и другие.



№ 165. «Нанук с Севера» Р.Флаэрти. (Кадры слева)
№ 166. «Человек с киноаппаратом». Д. Вертов (Кадры справа)

№ 167. «Катюша». В. Лисакович. (Кадры слева)
№ 168. «Повесть о нефтяниках Каспия». Р. Кармен. (Кадры справа)



№ 160. «Дураковина». И. Беляев. (Кадры слева)
№ 170. «Архангельский мужик». М. Голдовская. (Кадры справа)

№ 171. «Судьба Кузьмы Поклонова». Ю. Малашин. (Кадры слева)
№ 172. «Точка опоры». Е. Корзун. (Кадры справа)

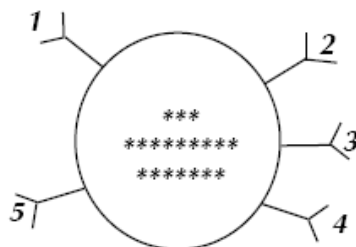
Вместо послесловия

*Ах, обмануть меня не трудно,
Я сам обманываться рад!*

А.С. Пушкин

Всё, когда-либо увиденное, услышанное, унюханное нами кодируется и записывается в нейронных цепях головного мозга. У человека в голове 15-20 миллиардов нейронных клеток и 300 млрд. межклеточных соединений.

Нарисуем модель головы.



1.2.3.4.5. - наружные информационные каналы, с помощью которых мы воспринимаем окружающий мир:

1. Зрение. 2. Слух. 3. Осязание. 4. Обоняние. 5. Вкус.

Есть и другие рецепторы, например, чувство равновесия, но оно где-то внутри. Более того, у человека было 33 чувства, осталось только пять. Сохранилось выражение: «Гридцать три удовольствия».

Что происходит в голове, когда человек видит изображение на экране?

В этот момент между нейронами (они изображены в виде звёздочек) образуются связи, меняется их структура. Образ записывается в нейтральных полях головного мозга особенно сильно, когда восприятие идёт сразу по всем каналам, или когда связано с большими эмоциями, или когда голова совершенно пуста, как у малого ребёнка.

Поэтому, вся информация в детстве записывается особенно сильно. Повторю, все мы родом из детства.

В любой момент, в любое время, даже во сне, информация оставляет след в виде нейронных связей.

Не надо быть нейрофизиологом, чтобы сказать, что все мы разные. Даже близнецы в одной семье разные. Поэтому при восприятии изображения на экране у каждого будут разные образы, ибо у каждого из нас своя программа. Вот почему один видит в луже отражение солнца, другой - грязь.

Не реальность отражается в сознании, а представление каждого о реальности.

Опыт восприятия опускается на базу жизненного опыта. У каждого свой луч восприятия и каждый в любом объекте видит своё, каждый понимает в меру своей испорченности.

Я часто думал, почему фильм Сергея Эйзенштейна «Броненосец Потёмкин», признанный как «лучший фильм всех времён и народов», воспринимается сегодня зрителем равнодушно. В своё время, после просмотра фильма на крейсере «Семь провинций» вспыхнуло восстание.

Во-первых. Сегодня мы смотрим фильм со скоростью 24 кадра в секунду, а снят он был на 16 кадров в секунду. При переводе с 16 кадров на 24 появился мультипликационный эффект. Зрительно это незаметно, но подсознание считывает информацию, что, через кадр, один кадр появляется дважды.

Во-вторых. Экран при показе был очень большим. Зрительный маркер, следовательно, был мощным.

В-третьих. Фильм сопровождался специально написанной музыкой Э. Майзеля в исполнении Большого Берлинского оркестра. Ритмически музыка совпадала с изображением. Сила воздействия увеличивалась в несколько раз. Тем более, голландские моряки были в аналогичной ситуации, что и моряки «Потёмкина». Большой экран, плюс громкая музыка, плюс коллективное восприятие, плюс знакомая ситуация. Всё это спровоцировало восстание.

Здесь, вероятно, сыграл ещё и эффект толпы, так называемый метод психологической индукции.

Он заключался в том, что, если при просмотре любого фильма в среду зрителей запустить несколько подготовленных людей - клакёров, то они создадут нужное настроение у остальной публики.

Однажды я попал на детский сеанс. Смотрел какой-то скучный фильм, кажется, это был «Зорро». Дети вокруг меня по поводу и без повода почему-то дико хохотали. К концу сеанса и я стал таким же - попал в их поле действия. Стоит во время просмотра громко шепнуть: «Какая ерунда», или «Какая прелесть», как впечатление изменится в ту или другую сторону.

Важно, чтобы энергетическое поле нескольких человек заставило входить в резонансное колебание разрозненные энергетические поля других зрителей. Здесь особый разговор. Если кино ещё как-то собирало людей вместе, то телевидение разобщило их.

В кино на человека действует только два рецептора: зрение и слух, но какое это мощное оружие воздействия на психику!

Как же происходит обмен эмоциями?

Любой объект излучает волны, которые взаимодействуют со средой. След взаимодействия в виде волн, световых и других, оператор с помощью камеры переводит на плёнку. При этом плёнка фиксирует и другие волны, в том числе эмоции. При проекции её на экран, зритель, попадая в резонанс световых и других волн, чувствует те же эмоции, что излучал объект съёмки и стоящий за камерой оператор.

Недаром великий оператор Сергей Павлович Урусевский говорил: *«Когда волнуешь я во время съёмки, волнуется потом и зритель. Когда равнодушен я - равнодушен и зритель».*

Однажды мне поручили снять сюжет о Дне Победы. Около горсада собрались курсанты училища связи. Оркестр играл «Прощание славянки». Тут я увидел маленькую девочку со спящим котёнком на плече. Было солнечное утро. Луч солнца контровым светом освещал её. Я стал снимать.

Курсанты, стуча сапогами по асфальту, под звуки марша пошли мимо девочки с котёнком.

Я снимал и снимал неотрывно один и тот же план.

От восторга по телу забегали «мурашки». Ну, думаю, это мне так показалось. Все тридцать метров плёнки искрутил на этот план.

После проявки кому бы ни показывал этот материал, даже без звука, впечатление было такое же, как у меня во время съёмки. Зрительный образ сработал.

К сожалению, плёнка не сохранилась.

«Любовь, и ненависть, и радость можно выразить своим изображением в сочетании с движением, ритмом, светом и главное - внутренним ощущением, горением, творческой взволнованностью оператора-художника». С. Урусевский

Методов внедрения любой информации в сознание человека достаточно много. Часть из них нигде не публикуется - «секретные материалы». О других методах можно догадаться исходя из модели восприятия окружающего мира.

Придумали же эффект «25-го кадра»!

Помню, как первый раз «попался» на этом эксперименте.

Во ВГИКе показывали фильм Клемана «Война окончена». После просмотра все ребята из нашей группы вдруг захотели попить пива. Оказалось, что в этом фильме три раза в разных местах был вклеен всего один кадрик «Мужики пьют пиво». Зрительно мы его не видели.

Подсознание заметило, привело в действие рецепторы жажды, и мы попались на удочку.

Можно на звуковую дорожку накладывать любую информацию, записанную на частоте, не воспринимаемой человеком.

Есть ещё способ - вшивание в организм небольшой капсулы, играющей роль приёмника команд, поступающих извне. Это уже из области шпионажа. В Америке такие действия запрещены законом. У нас пока такого закона нет.

Существует информационное воздействие на психику и помимо воли человека. Определённое сочетание света и цвета, звука и тишины - всё это сигналы - маркеры.

Любое слово, произнесённое или графически представленное, любой знак, цвет, свет - это уже программа.

Китайский философ Конфуций писал: *«Знаки управляют миром».*

Пока не исследован вопрос, как происходит воздействие изображения на зрителя. Может быть, информация о воздействии света, цвета, звука где-то есть, но народу неизвестно.

Сегодня в каждом доме вместо иконы - телевизионный экран. Ежедневно, ежечасно мы получаем большой поток кодированной информации.

Во благо или во вред - вот в чём вопрос.

Телевидение было задумано, прежде всего, как средство общения людей. Стало как средство управления сознанием зрителя

Любопытная информация. На основе строгих научных экспериментов доказали, что «врать лучше по телевизору». Мимика, жесты служат прекрасным средством маскировки неправды. Врать не хорошо - учили меня в детстве. Единожды солгавши кто тебе поверит. Оказывается - неправда норма жизни человека. Психологи утверждают, что вполне нормальный человек врёт не менее двух-трёх раз в день. Из десяти минут все врут в течении двух минут. Вот и нашел ответ, почему мой родственник Катовщикова говорил: «Если я не совру - то болею».

Когда в документальном фильме показывают сцены насилия, убийств, катастроф в соединении с подобными игровыми фильмами, у зрителя возникают серьёзные изменения в сознании:

Выдумка и реальность смешиваются. Мир кажется сценой, люди - актёрами. Зритель - посторонний наблюдатель.

Постепенно появляется мысль о невозможности изменения хода событий.

Вспомните, когда танки шли на штурм Белого дома, вы сидели дома в мягком кресле. Один вопрос мучил вас: «Попадёт или не попадёт? Мань, ещё налеп чайку, глянь-ка, стреляют».

Разве эти чувства должны быть у нормального человека?

Приучили же нас к равнодушию.

«Не жалею, не зову, не плачу».

Анекдот:

Показывают по телевизору сюжет о птичьей grippe.

Маленькая девочка спрашивает маму:

- Мам, а почему дяди птичек убивают?

- Чтобы не болели, дитя моё.

На всех каналах по ящику толдычат одно и то же: «Молчи, терпи и кайся». Принцип короткого монтажа, неожиданных поворотов действий, стремление к увлекательности приводит к искажению действительности, к расщеплению сознания, к шизофрении. И вот результат.

Совсем недавно в 1966 году режиссёр Герц Франк с моим другом по ВГИКу Рихардом Пиком и другими операторами снимали документальный фильм «235 000 000 лиц» - таково было население страны. Сегодня нас осталось 141 377 000. В этом вина и телевизионных передач, расщепляющих душу и психику людей.

Разрушительная телемания нарастает как снежный ком.

Настало время скользящего внимания.

«И мелькают города и страны...»

Крутятся фильмы как свадебные ролики, снятые профессиональными халтурщиками. Внешнее любование приходит на смену внутреннему переживанию. Это действует на нервы, а не на чувства.

А.С. Пушкин советовал своей жене не читать плохие книги: *«Не марай воображение».*

«Наше общество со своими журналами, газетами, книгами, лекциями совершенно подобно ошалевшей толпе, в которой все говорят и никто не слушает», - писал Л.Н. Толстой в 1902 году.

М.А. Булгаков в «Собаьем сердце» предупреждал: *«Хочешь быть здоров, не читай советские газеты, не слушай советское радио».*

Тут я бы добавил: «И наше телевидение».

Калечат зрителя вседозволенностью. Начинает казаться, что прекрасен Гитлер (на скрипке играет, любит рисовать, детей по головке гладит).

Лев Николаевич Толстой предупреждал «...я ненавижу газеты и журналы - давно их не читаю и считаю их вредными заведениями для произведения махровых цветов, никогда не дающих плода, заведением, производительно истощающих умственную и даже художественную почву... **газета и журнал избирает своей целью интерес минуты**».

Всякий раз, переключая каналы телевизора, рискуем подключиться к станциям ад, где шум и драки, вой и убийства.

Тени бродят по экранам, точнее фантомы.

Фантом, в переводе призрак, привидение. Фантомы всюду в быту и мире, танцах, живописи, науке и искусстве.

«В наше время наибольших эффектов в производстве фантомов достигло телевидение и кино. Недаром о кино В.И. Ленин говорил, что оно «важнейшее из искусств». Но он и не предполагал какого успеха на поприще творении фантомов достигнет телевидение».

Е.А. Акопова «Сезам, откройся», Т.1., М. Парацельс, 1994.

Изначально кинематограф назывался «иллюзион».

«Иллюзион» с французского означает обман, обманчивое представление. Во-первых, это обман чувств, вызванный искажением восприятия действительности. Во-вторых, необоснованная надежда, несбыточная мечта.

Дурят нашего брата.

В чём же иллюзия кино?

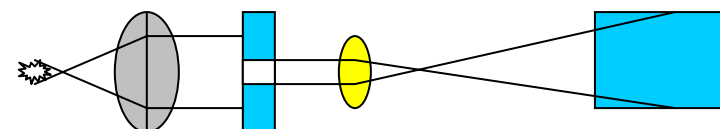
Ответ нашёл в статье «Кинематограф» известного искусствоведа Павла Павловича Муратова. Ещё в 1925 году он писал: *«В чём иллюзия? В том, что кажется, будто это живые люди или «что кажется» будто они говорят? Но, несомненно, никогда, ни одной минуты это никому не кажется и нет ничего менее живого вообще, чем кинематографический человек».*

Зритель видит не Шукшина или Чаплина - он видит снимки с них. В театре - другое дело. Студии же, где снимают фильмы, называют «фабрикой грёз». «Грёза» - есть мечта, блажь, мнимое везение, бред. Не случайно всё это.

Вы проходите в зрительный зал. Киномеханик заряжает плёнку в проектор. Заметьте, кадры вверх ногами. Как при рождении ребёнок видит мир перевернутым.

Затем гаснет свет и на белом полотне экрана появляется движущееся изображение.

Источник света Обтюратор Плёнка Объектив Экран



№ 45. Схема демонстрации фильма

На самом деле, перед взором зрителя мелькают кадры.

Миг-Миг-Миг...

А между мигами, когда передвигается плёнка и обтюратор перекрывает поток свет, что находится?

Темнота, мрак. Порция света - порция темноты.

Ещё Гёте в своём «Учении о цвете» говорил о сочетании света и мрака.

При демонстрации фильма свет, проходя через пленку, отбрасывает тень на экран. Тени бродят по экранам! Почти по Марксу с Призраком Коммунизма, который бродит по Европе. Не сказал же Карл просто: «Коммунизм бродит», а именно Призрак. Призрак, он и в Африке Призрак. Тень на экране живёт самостоятельной жизнью, как у Шварца в пьесе «Тень».

О том, как была внедрена в жизнь теории визуального воздействия на зрительскую массу напрямую до сих пор никто не говорит.

Один из примеров.

Ещё много лет тому назад Майя Дерен снимала в Голливуде коротенькие ленты. Дерен под влияние Фрейда не просто экспериментировала, нарезая кадры или особым образом двигая камеру: она искажала восприятие действительности, добивалась смены настроения и замены понятий, насильно вмешивалась в процесс восприятия.

Представьте себе девушку, идущую по улице, входящую в дом, открывающую дверь, поднимающуюся по лестнице вверх и подходящую к окну. В нём она видит, как она идёт по улице, входит в дом, открывает дверь, подходит к окну и видит, как она идёт по улице, входит в дом, открывает дверь, подходит к окну и видит... и всё повторяется вновь и вновь.

Рассказать тебе сказку про белого бычка...

В итоге зритель, после череды повторов видит перед собой убитую героиню и с облегчением вздыхает: ведь с её кончиной рвётся и черед пугающей его круговерти.

Так мирный обыватель начинает склоняться к агрессии, к навязанному ему выбору, который он до показа такого фильма, несомненно, бы отверг.

Набор приёмов, которыми сегодня лихо пользуются все: от создателей музыкальных видеоклипов (нарезка планов с мельчайшей продолжительностью) до полнометражных фильмов известен.

В конце концов, у человека действительно наступает психическое истощение, и он становится безоружным перед воздействием экрана.

«Наше телевидение - это несчастье нашего времени, это чистый бизнес без души и совести».

Р. Ликок

Давно уже ведётся «тихая» Третья мировая война по воздействию на мозг человека. К реализации проектов контроля над разумом были привлечены многие учёные. Помните в главе «Река по имени КИНО» я рассказывал о бескамерном телевидении. С той поры прошло сорок с гаком лет. Представляете, как можно усовершенствовать этот прибор.

Это тебе ни какая-нибудь установка «Артишок» или «ЛИДА»!

*Сердца, не занятые нами,
Не мешкая, займёт наш враг.*

В Фёдоров

Мир экрана, с моей точки зрения, должен иметь запретные темы, те, которые разрушают человека как личность.

Помните у Александра Пушкина: *«...чувства добрые я лирой пробуждал»*. Владимир Маяковский восклицал: *«Светить всегда, светить везде...»*.

Возникает ещё один вопрос - восприятие изображения.

Мы не обучаемся языку изображений.

Нас учат говорить слова: «Мама мыла раму».

Нас учат радоваться стихам. Нас учат понимать прозу.

В изучении языка есть всякие науки: лингвистика, семиотика.

Но нас не учат «ставить глаз», как сказал художник В. Серов.

В изобразительной культуре общения, в умении видеть, мы брошены от рождения на произвол судьбы. В школе с 5 по 10 класс рисовали, а затем чертили один и тот же горшок на табуретке. Ни о свете, ни о цвете, ни о том, как смотреть, что видеть, не было сказано ни слова.

О каком восприятии можно говорить!

Все мы самоучки. Чтобы самому научиться играть на гитаре и то есть пособие, называется «Самоучитель». Возможно, мы уже утратили единство изображения и чувства. Разорвалась где-то цепь. Не все способны понимать. В подтверждении этой мысли три цитаты.

«Все мы глядим с удивлением на картину, когда видим изображённую в ней натуру или страсть человеческую...». Но те, кто способен наслаждаться ещё и растворением красок, соединением тени и света, «двойное увеселение чувствуют».

М. Ломоносов

«Бесценные вещи и бесценные области реального бытия проходят мимо наших ушей и наших глаз, если не подготовлены уши, чтобы слышать, и не подготовлены глаза, чтобы видеть...»

А. Ухтомский

«Если ты хочешь наслаждаться искусством, то ты должен быть художественно образованным человеком».

Карл Маркс

Заповеди автора-оператора

Гори, гори ясно!
из песни

Признаемся, что процесс создания фильма - процесс мучительный. Часто проходит через страдания и муки.

Хотя нет. Работу надо делать легко и весело.

Во время работы над фильмом съёмщик уходит в свой замысел, порой становится, что греха таить, нетерпимым в семье, на работе. Кто-то умеет это прятать за маску любезности или выпивки. Как бы там ни было, профессия съёмщика - одна из самых опасных, наряду с лётчиком, шахтёром, металлургом. В этом месте следовало бы пропеть гимн АВТОРУ-ОПЕРАТОРУ документального кино.

Что ныне происходит в нашей телевизионной практике?

Приехал. Увидел. Снял.

Съёмка проходит в спешке. Некогда поставить свет, выверить композицию кадра. Свет в потолок. Всё видно. Никаких тебе световых пятен, «рембрандтовского» светового рисунка, силуэтов, эффектов освещения и тому подобного.

Кинооператор Дмитрий Месхиев даже в отношении игровых фильмов говорил: *«Операторское искусство - это живопись на больших скоростях»*.

Как же уметь хорошо снимать на больших скоростях, в сутолоке событий? На выручку приходит практика и выработанные со временем правила-заповеди.

Каждый выбирает заповеди для себя.

Учитель А.Д. Головня советовал нам при подготовке к экзамену по операторскому мастерству внимательно читать Библию. Зачем это надо оператору? Вероятно для того, чтобы самому наработать ряд правил - заповедей. Соблюдая их, меньше будешь допускать ошибок в таком невероятно интересном и завлекательном деле, как съёмка фильма.

Эти правила я вывел для себя и стараюсь их не нарушать.

Дурак, запомни!

1. Делай всё сам. Никогда не надейся, что кто-то тебе снимет, кто-то смонтирует, кто-то текст напишет.

2. Сам проверяй перед съёмкой всю аппаратуру.

3. Помни язык кино. Придумай начало и конец. Середина снимется сама собой.

4. Соблюдай правила игры в кино.

6. Будь невидимкой при съёмке. Не мешай людям во время работы, не приспособливай героя к свету, к камере.

7. Обращай внимание на детали.

9. Не мордуй человека. Крупный план не всегда «зеркало души».

10. Не суди. Не давай оценок. Любая оценка ведёт к конфликту. Конфликт приводит к стрессу. Стресс к болезни. Больной оператор хуже больного врача.

12. Не снимай пожары, катастрофы - всё, где гибнут люди, опасно для твоего и зрителя здоровья.

13. Будь готов к съёмкам в любое время дня и ночи.

14. Нашёл интересного героя - снимай сегодня, сейчас. Не жди с моря погоды.

15. Твой герой - твой гость. Будь к нему благожелательным.

17. Стремись увидеть событие так, как никто до тебя его не видел.

18. Избегай организованных съёмок. Не снимай чепухи. «Оператор должен уметь не снимать».

19. Снимай «жизнь врасплох», «жизнь как она есть».

16. Не спеши в монтаже. Слово не воробей. Поймают - вылетишь.

11. «Хвалу и клевету приемли равнодушно». Хвали себя сам. Пусть ругают другие.

20. Снимай СВОЙ фильм. С-ВОЙ. Сам вой!

21. Твой фильм проходит путь от мечты до экрана. Мечта рождает мысль. Мысль - ощущение. Ощущение - волю. Воля концентрируется в луч. Луч в свет. Свет в фильм.

Вот, кажется и добрался до финала, до конца путешествия по неизведанным дорожкам автора-оператора.

Перед тем, как сказать до свиданья, ещё раз подчеркну.

Всё, что здесь написано, - мысли этого времени, этого часа. Цитаты брал из тех книг, которые были под рукой. Они были нужны лишь для подтверждения собственной мысли. Вероятно, в другом времени, в другом пространстве, об этом же самом написал бы иначе.

«Но вот следы ног кончаются. По обеим сторонам этих последних следов на песке видны удары моховых перьев крылатого существа. И дальнейшее преследование его по этим следам невозможно».

М. Пришвин

Завтра новый день, новые планы. Надеюсь, новые съёмки, новые передачи. Опять остаёшься один на один с необъятным материалом, имя которому - жизнь. Снова тот же вопрос: «Как?».

Как ЖИЗНЬ превратить в КИНО.

«Я думал, что с годами будет легче. Ни фига подобного!»

С. Герасимов

Профессия автора-оператора подарила мне встречи со многими людьми, которые были знамениты, вошли в историю. Я видел, как много неудач выпало на их долю. Да я и сам не раз терпел поражения. Главное, что я вынес из этого:

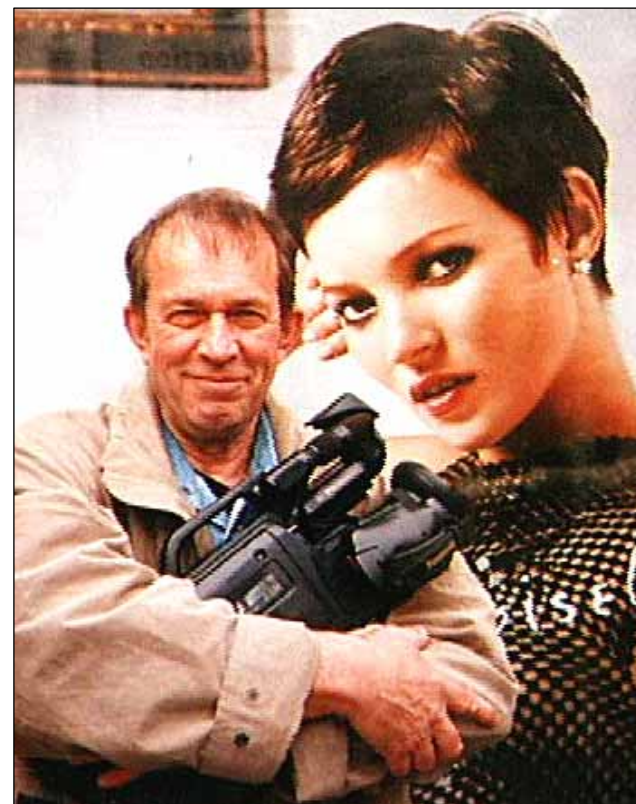
Побеждает тот, кто постоянно делает то дело, которое ему по душе.

Идите и творите!

17. 09. 2007 года

г. Кемерово.

www.svetlakov.kuztpp.ru



- Так, я не поняла! Кто это?
из радиопередачи «Юмор FM»

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

для тех, кто сам собирается снять свой фильм.

Во время написания этой работы автор заглядывал в них.

- Абрамов-Шубин А.Ф. Буковник ВсеЯСветной грамоты. 1998.
Андроникова М.Н. Портрет. М., 1980.
Андроникова М.Н. Сколько лет кино? М., 1968.
Базен А. Что такое кино? М., 1972.
Бела Балаш. Искусство кино. М., 1945.
Беляев А.Р. Властелин мира. М., 1960.
Беляев И.К. Спектакль без актёра. М., 1982.
Берг Э. Игры, в которые играют люди. СПб., 1992.
Бернд фон Виттенбург. Шах Планете Земля. 1996.
Вайсфельд И.В. Искусство в движении. М., 1981.
Вертов Дзига. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966.
Выгодский А.С. Психология искусства. М., 1968.
Ганс Рихтер. Борьба за фильм. М., 1981.
Гарасимов С.А. Собрание сочинений в 3 т. М., 1982.
Герлингхауз Г. Кинодокументалисты мира. М., 1986.
Голдовский Е.А. Избранные статьи. М., 1970.
Голдовская М.Е. Человек крупным планом. М., 1981.
Голдовская М. Е. Женщина с киноаппаратом. М., 2001.
Головня А.Д. Мастерство кинооператора. М., 1965.
Горький А.М. Собрание сочинений. М., 1953.
Довженко А.П. Сочинения в 4-х томах. М., 1967.
Дробашенко С.В. Феномен действительности. М., 1972.
Дробашенко С.В. Пространство экранного документа. М. 1986.
Ефимов Э.М. Искусство экрана. М., 1983.
Ефимов Э.М. Замысел - фильм - зритель. М., 1987.
Ильин Р.Н. Изобразительные ресурсы экрана. М., 1973.
История советского кино в 4-х томах. М., 1970.
Искусство древнего Египта. М., 1958
Карел Рейсц. Техника монтажа. М., 1960.
Кармен Р.Л. Искусство кинорепортёра. М., 1974.
Клер Р. Размышление о киноискусстве. М., 1958.
Козинцев Г.М. Собрание сочинений в 5 т. М., 1982.
Комаров С.В. История зарубежного кино. М., 1965.
Козначеев В.П. Феномен человека. Новосибирск, 1991.
Косматов Л.В. Свет в искусстве оператора. М., 1970.
Косматов Л.В. Операторское мастерство. М., 1962.
Кракауэр З. Природа фильма. М., 1974.
Кулешов Л.В. Собрание сочинений в 3 т. М., 1987.
Кузнецов Г.В. Журналист на экране. М., 1985.
Лейда Д. Из фильмов-фильмы. М., 1966.
Листов.В.С. Ленин и кино. М., 1986.
Линдрен Э. Искусство кино. М., 1956.
Лотис Т.И. Искусство кинооператора. М., 1974.
Лоусон Г. Фильм - творческий процесс. М., 1965.
Луньков Д.А. Наедине с современником. М., 1978.
Льюис Брус. Диктор телевидения. М., 1973.
Марсель Мартен. Язык кино. М., 1959.
Мартыненко Ю. Документальное киноискусство. М., 1979.
Мачерет А.В. О поэтике киноискусства. М., 1981.
Медынский С.Е. Мастерство кинооператора
хроникально-документальных фильмов. М., 1984.
Медынский С.Е. «Компонуем кинокадр». М., 1992.
Меркель М.М. Включить полный свет! М., 1962.
Меркель М.М. Угол зрения. М., 1980.
Мир Трояна. СПб., 1998.
Морозов С.А. История фотографии. М., 1976.
Муратов С.А. Пристрастная камера. М., 1976.
Муратов С.А. Диалог. М., 1983.
Никитина В.Я. Свет на лицах. М., 1984.
Никифоров А. Очерк в кино. М., Искусство, 1962.
Правда кино и киноправда. М., 1967.
Пудовкин В.И. Избранное. М., 1955.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Рабигер М. Режиссёр документального кино. М., 1999
 Раубер Г. О законах художественного восприятия. М., 1985
 Рейс К. Техника киномонтажа. М., 1960.
 Ромм М.И. Избранные произведения в 3 томах. М., 1980.
 Рошаль Л.М. Мир и игра. М., 1978.
 Саптак В.С. Телевидение и мы. М., 1968.
 Светлаков Ю.Я. Киноленты памяти. 1986.
 Светлаков Ю.Я. Кинолетопись Кузбасса. Кемерово, 2004.
 Светлаков Ю.Я. Путь непослушания. Кемерово, 2006.
 Светлаков Ю.Я. Кемеровское телевидение. Кемерово, 2007.
 Скударнова Г.С. Эстетика звучащего слова. Кемерово, 1997.
 Толстой Л.Н. Об искусстве. М., 1993.
 ТВ-репортёр. М., 1976.
 Уэллс Орсон. Статьи. Свидетельство. Интервью. М., 1975.
 Феллини Федерико. Делать фильм. М., 1984.
 Франк Г.В. Карта Птолемея. М., 1973.
 Фрейлих С.И. Теория кино. М., 1992.
 Хайновский В, Шойман Г.«Смеющийся человек и другие».1970.
 Чахарьян Г.П. Изобразительный мир экрана. М., 1977.
 Шкловский В.Б. За 40 лет. М., 1965.
 Шуб Э. Крупным планом. М., 1958.
 Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 т М., 1971.
 Юткевич С.И. Контрапункт режиссёра. М., 1961.

Журналы «Искусство кино» и «Советское радио и телевидение».
 Газеты: «Советская культура», «Сибирская жизнь» и другие.
 Журналы: «Искусство кино», «Вопросы киноискусства», «Свет», «Техника кино и телевидения», «Техника - молодёжи», «Терминатор» и другие.

Вместо предисловия 6

Часть 1. Как я стал автором-оператором 12

 Все мы родом из детства 12
 Работа на студии 32
 Учёба во ВГИКе 48
 После ВГИКа 56
 Институт культуры 80
 Игра в КИНО 88

Часть 2. Профессия автор-оператор 96

 Река по имени КИНО 100
 Язык КИНО 126
 Магия замысла. 164
 Сценарий 178
 Подготовка к съёмке 182
 Съёмка 186
 Интервью 204
 Монтаж 218
 Для кого снимают фильм? 232
 Доброе слово автору-оператору 236
 Мечтать вредно 237
 Список документальных фильмов 241

Вместо послесловия 246

Светлаков Юрий Яковлевич

АВТОР-ОПЕРАТОР

Корректор: Е.Г.Стафиевская
Компьютерный набор:
Е.Ю.Светлакова
Вёрстка и фото автора

Подписано к печати 07.11.2007. Формат 60x90 1/16
Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура «Таймс»
Усл. Печ. Л. 20. Тираж 500 экз. Заказ № 18675

Отпечатано в ООО «АРФ»
Адрес: 650025, г. Кемерово, ул. Черняховского, 4