

КИНОКОМПОЗИЦИЯ

Косматов В.Л.
«Операторское мастерство», 1962

Слово «композиция» в переводе с латинского означает сочинение, составление, соединение, связь.

В изобразительном искусстве композицией обычно называют способ организации элементов изображения на плоскости холста, стены, бумаги в рисунке или объемов в реальном пространстве для произведений скульптуры и архитектуры. Иногда так называют и само произведение искусства: «живописная композиция», «скульптурная композиция» и т. п.

В современных видах искусства средства композиции не ограничиваются теми строгими схемами построения и организации изобразительных элементов, которые служили незыблемыми классическими канонами в течение многих веков, как, например, симметрия, порядковое расположение в виде фриза, треугольное или пирамидальное построение, диагональное построение и т. п. С середины XIX века эти обязательные мертвые каноны начали разрушаться во имя свободного и наиболее глубокого выражения идеи произведения. Этот процесс происходил в России (произведения Александра Иванова, Крамского, Чистякова) и на Западе (искусство импрессионистов) почти одновременно.

«Делайте только то, что помогает выразить смысл сюжета и что красиво идет к нему»,— писал своему ученику замечательный русский художник и педагог П. П. Чистяков.

В современное понятие композиции входят световое решение, линейная и воздушная перспектива, ритм, разграничение планов по цвету, движение, колорит и т. п.

Композиция часто представляется трудной, несколько таинственной и не всем доступной областью. Однако если мы станем рассматривать ее как способ организовывать и направлять определенным образом внимание зрителя и разберемся в средствах, которыми для этого располагаем, нам легче будет стать на твердую почву конкретных творческих задач и решать их в соответствии с содержанием, смыслом произведения.

В изобразительном искусстве кинематографа мы будем заниматься организацией изобразительных элементов не на картинной плоскости (как, например, в живописи), а непосредственно, в реальном жизненном пространстве, и элементами, строящими композицию, будут настоящие предметы и окружающая обстановка, живые люди и их действия.

Таким образом, основными компонентами композиции здесь будут: во-первых, действительные объекты, реально существующие перед камерой, которые кинооператор по своему желанию располагает в съемочном пространстве, и, во-вторых, свет — освещение, которое делает эти предметы видимыми в том качестве и характере, как задумал это кинооператор.

Мы знаем, что одна из особенностей композиции в кинематографическом изображении — ее динамический характер. Не менее важно и то, что работа над композицией кинофильма — это не только организация элементов изображения внутри отдельного кадра (трактуемого как картина), но и дальнейшая организация — соподчинение самих этих кадров в общей композиции эпизода, сцены и всего фильма (монтаж).

Все это — от отдельной композиции кинокадра до композиции фильма в целом — должно быть подчинено единой идейно-художественной задаче: доносить до зрителя содержание, смысл снимаемого фильма в интересной, выразительной форме.

С чего же следует начинать творческую работу над кинокомпозицией?

Приведем самый простой пример: мы хотим снять загородную прогулку в выходной день. Начальный эпизод задуман как встреча: один из участников прогулки ждет в условленном месте остальных. В этом эпизоде он — главное действующее лицо; в зависимости от того,

где он находится, можно различно трактовать место действия. Если он ждет в городе или на станции, место действия является фоном. Если же ожидающий находится уже за городом, природа, как цель прогулки, может стать как бы равноправным участником действия.

Стремясь создать выразительное произведение, художник должен строить композицию так, чтобы фиксировать внимание зрителя на том главном, что выявляет содержание картины,— на сюжетно важных элементах композиции. Для этого он прежде всего должен определить центр внимания, главное действующее лицо или предмет в данной сцене и строить всю композицию так, чтобы входящие в нее второстепенные элементы как бы поддерживали этот главный центр внимания. При этом не следует ограничивать себя предвзятыми общими правилами, которые можно встретить иногда в устаревших книгах (например, что нельзя помещать центр внимания в центре или в одном из четырех углов кадра); надо исходить из реальной задачи.

Поместив основную фигуру в центре и расположив соответствующим образом другие фигуры и предметы обстановки, можно сбалансировать всю композицию так, что основная фигура, как сюжетно важный элемент, окажется в центре внимания, а другие элементы композиции поддержат этот центр, помогут зрителю воспринять содержание кадра.

Но это частный пример. Во многих случаях, например на крупном плане, целесообразнее помещать фигуру не в середине кадра, сместив центр тяжести с геометрического центра изобразительной плоскости. Здесь более закономерно наличие впереди свободного пространства, как бы освобождающего место для действия. Чтобы объяснить еще некоторые закономерности в работе над композицией, представим себе поле и три фигуры (друзья уже встретились и идут), расположенные в один ряд, на одинаковом расстоянии друг от друга. Такое расположение фигур создаст впечатление равновесия, но из-за однообразия композиция будет невыразительной. Зритель в одинаковой степени увидит все три фигуры, здесь не будет явно выраженного центра внимания.

Если теперь изменить точку наблюдения или переставить фигуры так, как изображено на рис. 1, *e*, то художественный эффект будет более значительным, зритель сможет сосредоточиться на части композиции и не будет отвлекаться на поиски центра внимания.

При расположении двух фигур одна за другой создается ощущение глубины. Если рассматривать их с точки, когда одна из фигур расположена совсем близко к наблюдателю, то ощущение глубины пространства будет еще большим.

Такое глубинное расположение предметов дает нам представление о перспективе.

В изобразительном искусстве перспективой называют метод изображения на картинной плоскости предметов в соответствии с теми кажущимися изменениями их величины, четкости, форм и цвета, которые обуславливаются степенью отдаленности их от точки наблюдения.

Масштабные изменения величины предметов, направления и размеры линий, связанные с расстоянием от глаза наблюдателя, называют линейной перспективой.

Предметы при удалении, как известно, теряют четкость очертаний и насыщенность цвета, как бы погружаясь в дымку. Это явление, зависящее от толщины, плотности и цвета атмосферного слоя, находящегося между глазом наблюдателя и созерцаемым объектом, называют воздушной перспективой.

Представим себе уходящее вдаль шоссе. Более удаленные предметы потеряли четкость очертаний из-за природной дымки. Здесь впечатление глубины пространства достигается за счет как линейной, так и воздушной перспективы.

Художник должен изучать эти возможности, учитывать и использовать их при работе над композицией картины, а кинооператор -- при съемке каждого отдельного кадра.

Средствами кинематографической техники оператор может воспроизводить подлинное движение предметов в пространстве, то есть создавать динамические композиции.

Если на пейзаже изобразить удаляющиеся автомобили, то из-за перспективного

сокращения они по мере удаления будут непрерывно менять свои кажущиеся размеры. Такого рода изменяющаяся перспектива при использовании различной съемочной оптики может быть очень выразительной.

Так, при применении широкоугольных (короткофокусных) объективов из-за более активного изменения перспективных сокращений динамичность, ощущение движения предметов в глубину пространства будут значительно более выразительными и эффектными, чем при съемке объективами с более длинным фокусным расстоянием (при прежней скорости поступательного движения).

При съемке крупных планов следует избегать применения короткофокусной оптики, так как при этом возможно искажение формы лица. Умело же подобранная съемочная оптика часто вообще может помочь в эмоциональном решении снимаемых кадров.

Так, автору этих строк для художественного фильма надо было снять сцену, в которой тяжело больному человеку кажется, что на него мчатся всадники. При съемке был использован телеобъектив с фокусным расстоянием 450 мм. В результате получился очень выразительный кадр: скачущие на камеру на большом от нее расстоянии всадники благодаря длиннофокусной оптике имели совсем малый

«масштабный прирост». Несмотря на то, что лошади шли галопом, в большом темпе, на экране создавалось впечатление, что они скачут на месте.

Попробуем, например, так расположить в кадре фигуры людей, одетых в светлые и темные платья, чтобы одни из них были освещены солнцем, другие оказались в тени и т. д. . В этом случае в композиции примет участие еще один изобразительный фактор — тон, контраст изображения.

Перемещая фигуры в пространстве, фиксируя их в определенном положении и меняя их тон при помощи подбора костюмов, изменения освещения и т. п., можно еще больше усилить ощущение глубины изображения.

Таким образом, работая над композицией кадра, оператор должен передать: 1) равновесие, 2) движение, 3) тон и цвет, 4) перспективу (глубину пространства).

Изменяя взаиморасположение предметов, отыскивая гармонические сочетания тонов, а также их перспективные сопоставления, можно добиться на двухмерной картинной плоскости эффекта глубины.

В любой композиции, когда ставится задача такого глубинного построения кадра, чрезвычайно эффективны перспективно удаляющиеся и сходящиеся линии .

В целом важнейшей задачей композиции можно считать организацию внимания зрителя таким образом, чтобы

глаза его не блуждали по снимаемому пространству, а были направлены на сюжетно важную часть, как в центр внимания.

Одна из отличительных особенностей композиции кинокадра — постоянная пропорция сторон рамки съемочной камеры, в которую оператор должен отобрать и поместить все композиционные элементы.

Кроме того, кинооператору надо учитывать движение, ставить и решать связанные с ним задачи. Важно определить, из какого положения движущийся объект выйдет, в какое положение он придет и каковы будут характеристики его движения по направлению, по темпу и ритму.

Распределяя предметы или располагая их в глубине снимаемого пространства, кинооператор этим решает многие вопросы статической перспективы. Если же объект съемки находится в движении, оператор должен решить задачи динамической перспективы, так называемой киноперспективы.

Фильм состоит из многих отдельно снятых кусков, которые посредством монтажа собраны, вернее творчески соединены между собой. Практически это выражается в установлении последовательности расположения и определении длины каждого отдельно снятого куска пленки-плана.

В кинокомпозиции существенную роль играет выбор масштаба изображения снимаемых

объектов. В кинематографической практике эти масштабы обычно определяются терминами: «общий план», «средний план», «крупный план» и «деталь». Такое условное деление изображения по масштабу снимаемых предметов в кадре практически очень удобно и помогает сделать обобщения, вывести закономерности, определить некоторые принципы расположения элементов композиции в неизменной кадровой рамке кинокамеры при разномасштабных изображениях. В практике кинематографического искусства общеприняты следующие назначения этих планов.

1. Общий план дает возможность планировать действие так, чтобы были хорошо видны все предметы сцены, все действующие в ней лица и их перемещения в пределах границ рамки кадра. На общем плане хорошо воспроизводится движение фигуры.

2. Средний план как бы приближает объект съемки к зрителю. Здесь оператор акцентирует внимание зрителя на части снимаемого действия, выделяя из общего плана все то, что нужно для более выразительного показа. На среднем плане хорошо воспроизводится жест снимаемого человека.

3. Крупный план дает возможность показать лицо человека в движении. Крупный план концентрирует внимание зрителя, «приближая» к нему ту часть действия, которую надо показать в подробностях, недоступных ни для среднего, ни тем более для общего плана. На крупном плане лица, освещенного кинооператором, отчетливо видны глаза и вся «мимическая жизнь», передающая тончайшие душевные переживания.

4. Деталь, сверхкрупный план, иногда называемый макропланом, представляет собой разновидность крупного плана. Акцентируется внимание на какой-либо важной детали, которая по замыслу постановщика фильма должна привлечь особое внимание зрителя и часто имеет чисто эмоциональное значение в общем сюжетно-монтажном сопоставлении ряда кадров.

Решая, каким планом снимать тот или иной кадр, кинооператор должен тщательно продумать и ясно представить себе преемственность в переходе от одной степени приближения к объекту съемки к другой. Только правильно найденное соотношение крупности снимаемых и затем последовательно показываемых на экране кадров может обеспечить плавность и непрерывность показа действия. Так, переход в монтаже с общего плана на крупный (или недостаточно средний) нередко воспринимается зрителем как некоторая потеря ощущения ориентировки места действия, поскольку зритель внезапно перестает видеть ту среду, окружение, которое было при показе общего или среднего плана.

Рассмотрим одну крайность, в которую нередко впадают начинающие кинолюбители. Речь идет о монтажном переходе с одного плана на другой без достаточного изменения их масштабности. В этом случае кадры также не монтируются и задуманный автором плавный переход с одного плана на другой зритель воспринимает как своеобразный скачок.

Каждая установка камеры, выбор точки съемки, то есть съемка отдельного кадра, должны быть мотивированы общим ходом развития сюжета или действия в сцене, потому что кинематографический образ создается в результате сопоставления только логически следующих один за другим так называемых монтажных планов.

В процессе подготовки к съемке есть возможность заблаговременно предусмотреть основную форму монтажной композиции отдельной сцены или эпизода и даже всего фильма в целом. Это в первую очередь относится к так называемым художественным фильмам, которые всегда снимаются по заранее разработанному плану в виде постановочного сценария.

Общая композиция фильма, предусмотренная постановочным сценарием, может в большей или в меньшей степени определить композицию отдельных кадров каждой сцены. Поэтому на всех стадиях работы кинооператор должен представлять себе назначение каждого элемента, составляющего композицию кадра.

Каждый эпизод или сцена должны рассматриваться кинооператором с точки зрения их содержания и места в фильме в связи с общим ходом развития действия.

Снимая, оператор должен так организовать материал перед камерой, чтобы движение, световые эффекты, «цветовой удар», поворот головы актера, действие на втором плане и т. п. имели определенный смысл или хотя бы не отвлекали внимания от главного, сюжетно важного содержания сцены.

Оператор должен представлять себе еще при съемке каждого кадра, какой план предшествует снимаемому сейчас плану и какой новый кадр последует за ним. Необходимо представлять себе и так называемую монтажную преемственность по всем основным признакам: темпу и ритму движения, направлению движения, свету и цвету как действующих лиц, так и фона, основным элементам фона, направлению взгляда актера, особенно при съемке крупных планов и смотрящих друг на друга действующих лиц, масштабным сопоставлениям, то есть планам.

Кинолюбитель, который хочет серьезно заниматься киноискусством, должен изучать своеобразную «динамику в свете», помня, что свет, освещение — основа его творчества, а движение — одна из важнейших особенностей кинематографической изобразительности. Наблюдая в жизни движущийся предмет, освещенный светом (солнечным или искусственным), посмотрите, как передвигаются тени, как погружаются в тень одни части фигуры или лица, как освещаются другие.

Человек вышел в сад из темного проема двери и пошел по аллее. По его фигуре заскользили тени и тем быстрее, чем быстрее пошел человек. Это подчеркнуло его поступательное движение. Идя совсем рядом, посмотрите, как тени проходят по его лицу, а световые пятна, приходящие им на смену, передают динамику идущего человека.

От подобных наблюдений пусть и возникают мысли о киноизображении: нет ли еще какого-либо смысла в этом беспокойном чередовании света и тени на фигуре и лице человека? У художника вполне закономерно может появиться мысль о том, что это «беспокойство» может быть трагедийно, но может быть и радостно, весело. В самом деле, если человек идет к тяжело больному другу — это трагедийно. В другом случае человек идет к близкому другу после непродолжительной разлуки, друг ждет его, он полон здоровья и жизни. Это уже весело, радостно.

И вот задача: можно ли в том же ритме, в том же темпе, в тех же светотеневых условиях (динамике игры светотени) подчеркнуть кинооператорскими средствами любое из этих двух состояний человека? Да, можно. Сделайте тени контрастными, темными, от этого «света» как бы будут перекрываться тенью — это будет мрачно, трагедийно. Тени тонкие, прозрачные, легко просвечивающиеся на всех деталях фигуры человека и на лице создадут радостное, оптимистическое настроение.

Наблюдая за динамикой светотени, обратите внимание и на то, как свет «обтекает» фигуру человека или как, например, тень, передвигаясь от носа по лицу, подчеркивает его форму.

Такая объемность акцентируется в данном случае и благодаря «движению светотеневых масс». Такой динамический, объемно-скульптурный эффект на объекте в нашем примере в сочетании с уходящими в перспективу рядами деревьев может подчеркнуть (при широкоугольном объективе) линейную перспективу или смягчить ее (при более длиннофокусной оптике).

Поскольку прирост масштабности у движущегося объекта при объективах с различными фокусными расстояниями при всех равных прочих условиях, то есть при тех же расстояниях, скорости и направлении движения, различен, иллюзорная скорость будет тем больше, чем короче фокусное расстояние.

Когда же в кадре присутствуют элементы, которые могут создать или «поддержать» линейную перспективу (например, при статической камере на камеру движется поезд, а при движении камеры — любые неподвижные, перспективно удаляющиеся статические или движущиеся предметы), мы имеем дело с динамической перспективой, которая также становится тем «энергичнее» и даже утрированнее, чем короче фокусное расстояние применяемого объектива.

Собственно кинематографическое движение — это не только видимое в кадре движение предметов, действующих лиц или самой съемочной камеры. Такие средства кинематографической выразительности, как перемена ракурса (точки съемки), выразительное освещение на общем, среднем и крупном планах, сам факт перемены масштабности планов, если они монтажно связаны по' смыслу, также создают ощущение движения. Наконец, все те средства воспроизведения движения, которыми пользуются художники других видов изобразительного искусства, могут быть применены и при решении изобразительных задач кинокомпозиции.

Таким образом, работая над композицией кинокадра, мы имеем дело с двумя видами движения. Первое — это движение подлинное (перемещение предметов в съемочном пространстве) и второе — иллюзорное, то есть стремление создать впечатление движения соответствующим расположением фигур, приданием им выразительных поз и т. п. При построении монтажной фразы обычно отдельные кадры не представляют собой законченной композиции, а, как правило, являются только частью," фрагментом единой монтажной композиции, смонтированного эпизода или сцены фильма. Поэтому необходимо, komponуя кадр, так строить движение, например на крупном плане, чтобы оно органично переходило в следующий кадр, например на средний план.

Часто у начинающих кинолюбителей композиционное построение, особенно крупного плана, бывает центральным. Это закономерно для молодого кинематографиста, так как при этом ему как бы яснее виден переход действия из кадра в кадр при монтаже. Ему кажется, что зрителю так легче «отыскивать» актера во всех кадрах данной монтажной фразы.

Но по мере приобретения опыта кинооператор-любитель, несомненно, будет уже сам находить интересные, острые композиционные решения каждого кадра, например, когда «равновесие» композиций как бы нарушено, но вместе с тем и движение и предметное заполнение их взаимно монтирующиеся, а главное, по смыслу, содержанию один кадр является продолжением другого.

Часто движущийся человек не может «вписаться» в кадр без учета тех положений, .которые он будет занимать по ходу действия. Иными словами, надо «вписать его движение», поскольку он в кадре движется, перемещается. Следует помнить, что между фигурами, находящимися в кадре, должна быть связь не только изобразительная, но и действенная. Например, в кадре два человека обращаются друг к другу, движутся, меняют расстояния между собой и предметами обстановки и т. п. А раз это так, то и композиционное равновесие меняется, иначе говоря, изменяется гармония, «баланс» в расположении фигур в кадре.

Вот человек должен подойти к двери. Кинооператору надо так расположить эту дверь (взять ее в кадр), чтобы человеку было удобно двигаться . komponуя такой кадр, кинооператор должен стремиться и к хорошей изобразительной форме, располагая соответствующим образом все предметы обстановки и сочетая их с движением фигур в кадре.

Направление и темп движения в кадре должны быть связаны между собой, потому что объекты движутся в кадре не только в определенных направлениях, но и в определенное время преодолевают то или иное расстояние.

Связь действия с движением во времени и пространстве кадра — важнейшая часть кинокомпозиции. Кинооператор должен организовывать в кадре не только связь действия и движения, но и порядок, а главное, согласование движения предметов во времени и пространстве.

В 1-й главе мы говорили о свете как важнейшем средстве выражения художественных замыслов кинооператора. Но не менее важна и возможность управлять действием при помощи выразительного воспроизведения движения в кинокадре.

Работая над композицией кинокадра, нужно искать наиболее выразительную форму для всех составляющих ее элементов и обязательно в связи с определенным содержанием.

Иногда в продолжение целого монтажного куска те или иные фигуры в кадре остаются почти на одних и тех же местах, так же как и окружающие предметы и неподвижные элементы фона. В подобных случаях композиция кинокадра как бы напоминает своей статичностью станковую живопись или фотографию. Из этого следует, что композиционные принципы, типичные для статического изобразительного искусства, допустимы и в искусстве оператора. В отдельных, случаях они оправданы и служат средством дополнительной выразительности кадра.

Движение человека или группы людей в кадре, организованное специально для кино съемки, как и в театральной практике, называется мизансценой.

Особенность построения мизансцены для кино съемки — требование отчетливого показа действия человека (при съемке художественного фильма—актера), состоящего из его движения (на общем плане), жеста (на среднем плане), мимики (на крупном плане), а в звуковом фильме — и соотношения зрительной и звуковой перспективы.

Мизансцена часто приобретает выразительность в том случае, когда движение строится в глубину пространства. Здесь кинооператор часто применяет широкоугольную оптику, которая имеет большую глубину резко изображаемого пространства.

Применение широкоугольных объективов нередко расширяет также и производственные возможности: при таком объективе требуется меньшее расстояние между кинокамерой и объектом съемки. Это позволяет снимать более общие планы в относительно небольших помещениях, что в любительских условиях имеет существенное значение.

Преимущества широкоугольной оптики можно сформулировать так: 1) форма фигур и элементов фона изображается более четко, 2) в ряде случаев усиливается выразительность архитектурных сооружений или их форм за счет некоторого утрирования линейной перспективы, 3) увеличивается глубина резко изображаемого пространства, 4) движение фигур в кадре на камеру и от нее становится более экспрессивным.

Для кинолюбителя, работающего в условиях подлинного или декоративного интерьера, широкоугольная оптика предоставляет еще одно, экономическое преимущество. Имея дело с меньшими расстояниями, можно экономичнее использовать осветительные приборы и расходовать меньше электроэнергии. Осветительные приборы можно располагать ближе к освещаемым фигурам и элементам фона, то есть получать необходимую освещенность с меньшим числом осветительных приборов или приборами меньших мощностей.

Заполняя картинную плоскость, организуя пространство кадра, следует как бы заполнять его и движением. Иными словами, элементы композиции часто надо так располагать в съемочном пространстве, чтобы оставшаяся свободная часть была заполнена позже, в соответствии с дальнейшим ходом мизансцены.

Чтобы пояснить нашу мысль, приводим схемы, где даются некоторые примеры главных (изображенных жирной линией) и промежуточных (изображенных контуром) положений фигуры в кадре.

Чрезвычайно выразительной может быть композиция кадра, когда на первом плане дана фигура человека или та или иная сюжетно важная игровая деталь. При этом особое значение приобретает связь первого плана с фоном, который в зависимости от выбранной оптики «просматривается» в той или иной степени резкости. Кроме того, в кадре, снятом более широкоугольной оптикой, будет лучше ощущаться глубина. Это происходит благодаря перспективному сокращению архитектурных форм из-за масштабной связи (соотношения масштабов) первоплановой фигуры с предметами, расположенными на втором и дальнем планах снимаемого пространства — на фоне. Часто начинающие кинолюбители и фотографы говорят об «искаженной перспективе», рисуемой короткофокусным объективом. Здесь все дело в том, что короткофокусные объективы в зависимости от пространственного охвата и точки съемки передают перспективные сокращения в непривычном для глаза виде. Особенно это видно при съемке с очень близкого расстояния.

Наконец, композиции, в которых есть активное движение часто интереснее снимать именно короткофокусными объективами. Одну фигуру можно расположить близко от камеры, другая же будет свободно передвигаться в глубину пространства кадра, не рискуя выйти из фокуса. По краям кадра будут хорошо видны фон, об место действия.

В заключение все же следует сказать, что короткофокусный объектив очень полезен, если только им пользоваться разумно, не злоупотреблять его особенностями, учитывать их и тщательно выбирать точку съемки и ракурс.

Мы уже говорили, что для правильной постановки и съемки действия фигуры в отдельных монтажных кадрах необходимо располагать в их динамической взаимосвязи на общих, средних и крупных планах. В этом случае их движения будут оправданными и непрерывными. Поэтому особенно в игровых, художественных фильмах следует сначала наметить и решить так называемую генеральную мизансцену — расположение и движение фигур в съемочном пространстве, на съемочной площадке (в помещении или на натуре).

Генеральная мизансцена чаще всего снимается в виде части действия. При монтажной съемке может и вообще оказаться, что часть сцены будет происходить «за кадром» и послужит только основой, руководством для построения движения в каждом отдельном монтажном кадре.

Несмотря на то, что показ обстановки в нашей практике часто дается на одном или даже нескольких общих планах, в ряде случаев можно такую «экспозицию места действия» осуществлять методом «синтетического показа», при котором отдельные детали, характеризующие среду, где протекает действие, экспонируются на средних и даже крупных планах. Иными словами, обстановка специально показывается отдельными монтажными кадрами, она как бы окружает действие. Это в ряде случаев может дать чрезвычайно выразительное решение всей сцены. Для этого снимаются так называемые монтажные планы, например детали обстановки комнаты, как бы с точки зрения того или иного действующего лица.

Используя съемку методом панорамирования камерой, можно также перейти по ходу действия с крупного плана действующего лица на общий план всей комнаты (рис. 18). Благодаря применению такого приема у зрителя создается впечатление «осматривания» обстановки.

Развивая этот прием съемки, можно совместить его с наездом камеры на какую-либо деталь обстановки, которую по смыслу снимаемой сцены нужно подчеркнуть.

Но какими бы методами съемки и монтажными приемами мы ни пользовались, следует обязательно, как правило, показать обстановку. Это условие надо учитывать при предварительных разработках и не забывать во время самой киносъемки.

На основе найденной генеральной мизансцены определяется съемочная мизансцена. При этом важнейшим условием будет точный учет движения каждой фигуры в кадре, с тем чтобы движение, особенно если оно непосредственно переходит из одного монтажного кадра в другой, было идентично.

Для этого, снимая каждый кадр монтажной фразы, полезно делать некоторый небольшой «запас» в виде продолжения съемки хотя бы на полметра и меньше против намеченной в предварительной разработке длины монтажного куска. Снимая очередной кадр, следует соответственно начинать его немного раньше. Такой запас в съемке дает возможность точнее смонтировать отдельные кадры и найти наиболее логичные фазы двух склеиваемых монтажных кусков.

Поиски лучшего монтажного варианта — это процесс творческий, а не механическое склеивание в последовательном порядке отдельно снятых кадров. Оттого, как пригнан: а) по масштабу, б) по ритму, темпу и направлению движения, в) по характеру освещения —• конец одного кадра к началу другого, и от того, есть ли взаимопреemptственность по всем

этим показателям, зависит прежде всего незаметность перехода с одного плана на другой, например с общего на средний, а затем крупный и т. д.

Движение группы людей, начатое, например, на общем плане, переходит при помощи монтажной съемки на укрупнение — на средние (групповые) и крупные (портретные) планы. При этом важно правильно построить движение и жесты не только по темпу и ритму, но и по направлению. Только тогда кадры будут монтироваться между собой. Как правило, всегда надо стремиться, чтобы движение людей переходило из кадра в кадр непрерывно и плавно. На общем плане мы различаем в основном движение (перемещение) фигуры. Оно может при монтаже начинаться на общем, а затем в какой-то мере и среднем плане. Мы также знаем и о случаях, когда перемещение фигуры не заканчивается в съемочном пространстве общего плана, а переходит на средний или среднего на крупный план или, наконец, заканчивается выходом из кадра. Во всех этих случаях при переходе с одного плана на другой движение действующего лица должно быть согласовано не только по направлению, но и по характеру жеста.

Кроме того, при подобных монтажных переходах, несмотря на то, что фигура «продвинулась» только в части съемочного пространства (не вышла из кадра), в новом кадре, например на крупном плане, движение должно начинаться с того, что фигура входит в кадр. Соблюдение последнего условия особенно важно при переходе с одного плана на другой, когда они сильно различаются по масштабу.

Композиционное расположение фигуры в зависимости от направления ее движения может быть фронтальным, профильным или диагональным.

Фронтальное построение движения в кинокадре характеризуется тем, что действие, например движение снимаемого человека (положение фигуры, жест, взгляд), направлено в сторону съемочной камеры (в фас).

Интересно отметить, что при таком композиционном расположении фигуры в кадре и направлении действия как бы отсутствует «адрес» в отношении других действующих лиц, занятых в данной сцене, и поэтому фронтально решенные планы монтируются по движению с другими кадрами независимо от направления их движения.

В творческой практике такие «чистые» фронтальные композиции используются редко, особенно при съемке крупного плана, так как в этом случае взгляд человека направляется прямо в объектив съемочной камеры, что соответствует взгляду в зрительный зал, прямо в глаза зрителя. Подобное направление взгляда актера, если при этом не ставится какая-либо специальная задача своеобразной непосредственной связи со зрителем, обычно мешает восприятию действия. При профильной композиции движение, жесты и взгляды действующего лица идут перпендикулярно оптической оси. В этом случае все уже известные нам условия «монтируемости по движению» необходимо соблюдать со скрупулезной точностью.

Третий вид расположения и действия фигуры в кинокадре — диагональное, когда фигура и лицо человека находятся относительно оптической оси камеры диагонально, вернее в $3/4$ (труакар). Такое композиционное построение представляет наибольший интерес, оно более выразительно.

Диагональное расположение и движение фигуры в кадре — это среднее между фронтальным и профильным, вернее «объединяющее» их; благодаря ему лучше используются выразительные достоинства как первого, так и второго композиционного построения (рис. 19). Если при фронтальном построении видны обе стороны лица человека, то все эти элементы композиции, будучи похожими друг на друга, повторяющимися в их симметричном расположении, как бы отвлекают своим однообразием зрителя и рассеивают его внимание. При профильном построении, наоборот, зритель видит только одну сторону фигуры и лица человека.

Ограничение выразительных средств при профильных композициях, равно как и некоторое их «излишество», особенно в показе симметрично расположенных деталей объекта при фронтальном построении, иногда может дать своеобразные и сильные по

эмоциональному воздействию кадры.

Мы не отрицаем возможности использования уже рассмотренных и других различных видов построения кинокадра. Мало того, мы думаем, что нужно широко использовать все виды композиции кадра, стремясь к тому, чтобы отдельные приемы взаимно обогащали друг друга.

Все это должно помогать зрителю ориентироваться в съемочном пространстве. В подобных случаях помимо решения других художественных задач кинооператор должен управлять вниманием зрителя всеми доступными выразительными средствами. При таких монтажных съемках в вопросе ориентировки зрителя существенную роль может также играть четко воспроизведенный эффект освещения. Подобные кадры, несмотря на преемственность по фону, все же не могут монтироваться подряд из-за одномасштабности планов.

Используя съемку движущейся камерой, подобное перемещение съемочных точек можно производить в виде непрерывно и плавно меняющихся композиций.

Располагая фигуры при профильной и диагональной композиции кадра, часто придерживаются одного правила — наличия свободного пространства. Это правило традиционно не только при композиции кинокадра, но и в изобразительном искусстве

В кинокомпозиции наличие такого пространства тем более логично и целесообразно, что при съемке движущегося объекта бывает необходимо как бы дать действующему лицу свободное место для выполнения того или иного движения. В композиционное построение кинокадра, как движущейся картины, подобное заполнение пространства часто может внести особую выразительность. При всяком панорамировании на выразительность кадра влияет и фон, который как бы приходит в движение, что тоже помогает решению общей художественной задачи снимаемого кадра. Следует всегда помнить о фоне, о предметах обстановки на заднем плане снимаемого кадра и, если это возможно, организовывать их как элементы композиции.

Как показал опыт, оставляя перед действующим лицом большее или меньшее пространство, оператор решает эмоциональную задачу -- характеризует своеобразное настроение «свободы» или «притеснения» действующего лица.

Наличие в кадре, в частности при съемке крупных планов, некоторого свободного пространства в направлении взгляда обычно принято считать уравновешенной композицией. Такая композиция смотрится более спокойно, а поэтому и действие, содержание воспринимаются более естественно, логично.

Компонуя кадр, мы должны всегда точно знать, из какого положения фигура выйдет и в какое придет. Учитывая в связи с этим известную протяженность пространства для действия, оператор должен учесть также и скорость движения фигуры, чтобы в какой-то мере определить длительность показа ее в отдельных положениях.

«Воздух», то есть свободное пространство, оставляемое перед лицом актера при съемке его в профиль или в $3/4$, не всегда служит «пространством для действия». Дело в том, что наличие такого пространства перед лицом актера условно как бы заполняется «направлением взгляда», и этим уже создается необходимое композиционное равновесие. Нарушение же этого правила может внести новую окраску в композицию, создать более заостренное решение.

Представим себе, что в кадре, который мы снимаем, не дается «воздуха» перед фигурой. Этим нарушается композиционное равновесие, рамка кадра как бы останавливает движение. Такой прием, использованный художником в соответствии с тем или иным содержанием снимаемой сцены, может помочь в нахождении более углубленной эмоционально-заостренной формы ее решения.

В кинокомпозиции этот прием может быть решен «в действии», когда, например, снимаемый монтажный кусок начинается с наличием значительного «воздуха», а по ходу действия актер, переменяя позицию, «лишается» этого дополнительного пространства.

Если же идти от обратного, то при желании сохранением «воздуха» можно осуществить

постоянство композиционного равновесия. Для этого следует, используя возможности плавного панорамирования при съемке, несколько смещать камеру в сторону, следя за тем, чтобы «воздух» перед лицом актера все время оставался -одинаковым.

Такая компенсация должна производиться оператором очень тщательно и быть незаметна для зрителя. Для этого следует придерживаться общего правила, по которому такого рода панорамирование за движущимся объектом должно осуществляться точно в тот момент, когда происходит само движение фигуры. Совершенно недопустимо, чтобы панорамирование, например, отставало от движения актера и камеры. Начинаящий кинолюбитель должен хорошо потренироваться, прежде чем приступать к таким съемкам. Начинаящему любителю вообще не следует стремиться к выполнению сложных панорам. Перебрасывая камеру с одного пейзажа на другой, с одной фигуры на группу фигур и т. п., кинолюбитель часто не дает себе отчета в том, что его будущие зрители (да и он сам) не смогут разобраться и оценить всего того, что им снято. Ведь в результате такой съемки на экране будут быстро появляться и исчезать дома, деревья, люди и т. п. - все то, что попадет случайно в объектив камеры.

Правда, любая, даже самая резкая панорама в виде так называемой «переброски камеры», имеет право на существование в кинофильме. Такие кадры могут помочь интересному изобразительному решению той или иной сцены, но они должны быть оправданы ее содержанием, отвечать ее эмоциональным задачам или, наконец, применяться как условный прием резкой, мгновенной перемены места действия и т. п.

Использование большого количества различных приемов не всегда помогает более глубокому раскрытию эмоционально-сюжетной стороны произведения. Отказ от ряда выразительных приемов, скупость средств нередко могут помочь создать более острую характеристику образа, поступков героя. Поэтому не только качество, но и количество приемов, используемых художником для выражения творческих замыслов, играет существенную роль в решении смысловых задач произведения.

Важно умение художника отобрать нужные приемы для решения конкретно поставленной творческой задачи, способность его чувствовать меру в степени использования каждого приема. Художественный вкус никогда не должен покидать настоящего художника, который хочет в понятной, художественно заостренной форме донести до зрителя идею и содержание произведения.

На первых порах изобретения звукового кино были забыты, отброшены некоторые чисто кинематографические выразительные приемы съемки. Произошло это потому, что содержание фильма как произведения искусства стало доноситься до зрителя не только зрительными образами (жестом, движением, мимикой), но и речью. Среда, обстановка места действия также стали нередко характеризоваться шумами (звук идущего поезда, свист ветра и т. п.), а музыка, часто написанная композитором специально для данного фильма, подняла эмоциональную сторону кинопроизведения.

Мы считаем, что все ранее найденные приемы изобразительного мастерства не должны быть забыты. Приобретение кинематографом звука, так же как и цвета, следует расценивать не как замену одних выразительных средств другими, а как обогащение этого синтетического вида искусства.

Мы знаем, что расположение фигур и масштаб их в кадре находятся в прямой связи с действием, которое в свою очередь зависит от содержания снимаемой сцены.

Масштаб изображения действующего лица, таким образом, зависит в основном от поставленной сюжетно-смысловой задачи, от того, что именно хотят показать зрителю в кадре — движение, перемещение фигуры персонажа в съемочном пространстве, жест (движение рук, поворот фигуры и т. п.) или только мимику (движение мимических мышц лица).

Выше мы в основном рассматривали однофигурные композиции (в кадре действует один человек). При работе над многофигурными кинокомпозициями, когда в кадре действует

несколько персонажей, правила и приемы мастерства в своей основе остаются теми же. Так, например, диагональное построение движения в кадре и в этом случае считается наиболее выразительным и подчиняется правилам, о которых мы говорили выше.

Если у вас имеется широкоугольный объектив, то его целесообразно использовать, работая над многофигурными или двухфигурными композициями. Например, при глубинном и диагональном расположении действующих лиц одна фигура может находиться ближе, другая дальше (так, как это было изображено на рис. 16). Это дает возможность при сохранении удовлетворительной резкости изображаемого пространства получить особо выразительную композицию благодаря преобладанию первоплановой фигуры. Мы знаем, что, работая над композицией каждого кадра, оператор должен с полной ясностью представлять себе, какие кадры по форме и содержанию предшествуют ему, а также следуют за ним. Это особенно сложно при работе над художественным фильмом, когда съемка из производственных соображений ведется не в логическом (сценарном) порядке, а вразбивку. Здесь обычно целесообразнее сначала отснять все общие планы, а затем переходить на средние, крупные и по возможности в одном и том же направлении. Только после этого следует переходить на съемки обратных и боковых точек.

При такой съемке «вразбивку» начинающему любителю трудно запомнить все те признаки, по которым будут монтироваться эпизоды снимаемого фильма. Для предупреждения ошибок нужно, чтобы кто-либо из помощников оператора (или режиссера) был своеобразным «секретарем» и вел подробную запись, делая композиционные зарисовки кадров, снятых в течение дня, а заодно брал на заметку всевозможные дополнения или переделки в обстановке, в техническом оснащении, необходимость в которых выявилась в процессе съемки. «Секретарь» должен фиксировать в дневнике все то, что может быть полезно для последующих съемок.

От внимания «секретаря» не должны ускользнуть все стороны съемочного процесса:

- 1) направление движения актеров;
- 2) при звуковой съемке — на каком слове актер закончил говорить в данном кадре;
- 3) масштаб снятого плана;
- 4) направление взгляда актера, что особенно важно для съемки обратных точек двух и более действующих лиц;
- 5) действие актеров на втором плане;
- 6) специальные эффекты и т. п.