



“ИЗДАТЕЛЬСТВО 625”

ИНФОРМАЦИОННО-ТЕХНИЧЕСКИЕ ЖУРНАЛЫ

Все в одном портфеле

121069, Россия, Москва, а/я 143
Тел./факс: (495) 691-7724, 695-9588
E-mail: expo@625-net.ru
www.625-net.ru



МАСТЕРСТВО ОПЕРАТОРА-ДОКУМЕНТАЛИСТА • ПРЯМАЯ СЪЕМКА ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Сергей Медынский



МАСТЕРСТВО

оператора-документалиста

Часть вторая

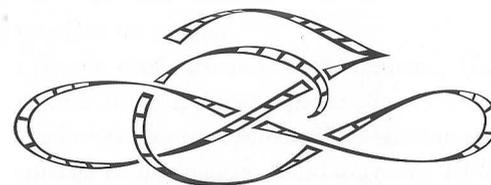
Прямая съемка действительности

С.Е. Медынский

МАСТЕРСТВО
оператора-документалиста

часть **ВТОРАЯ**

Прямая съемка
действительности



Издательство 625

Москва. 2008

Медынский С.Е.

Мастерство оператора-документалиста. — М.: "Издательство 625", 2008. —

304 с.: ил.

ISBN 978-5-901778-09-8

В первой части книги заслуженного деятеля искусств России, лауреата Ленинской премии С.Е. Медынского был дан творческий анализ смысловой и эмоциональной наполненности основного звена экранных произведений — кадра.

Во второй части "Прямая съемка действительности" обоснованы и систематизированы принципы действий оператора-документалиста на съемочной площадке. Помимо теоретических положений даны рекомендации по выполнению различных операторских приемов и прокомментированы результаты их применения.

Иллюстрации, рисунки и схемы поясняют изложенные автором советы и указания.

Книга будет полезна начинающим творческим работникам, студентам творческих вузов, а также практикующим операторам и режиссерам, желающим расширить свои знания и повысить профессиональное мастерство.

© Медынский С. Е.; 2008

© Издательство 625; 2008

ISBN 978-5-901778-09-8

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Лучше изучить лишнее, чем ничего не изучить.

*Римский политический деятель
философ и писатель Сенека
(около 4 г. до н.э. — 65 г. н.э.)*

Взяв в руки камеру, документалист прежде всего задает себе вопросы: "Что снимать?" и "Как снимать?". Те самые, которые впервые задал себе автор этой книги, вернувшись осенью 1945-го с Великой войны и вознамерившись поступить во Всесоюзный государственный институт кинематографии.

Потом он задавал себе эти вопросы на каждой съемке. Решал их, иногда удачно, иногда делая ошибки. Но первую встречу с творческими проблемами он запомнил на всю жизнь.

— *Фотоаппарат есть?* — мрачно спросил декан.

— *Есть.*

— *Пленка есть?*

— *Есть.*

— *Походите вокруг ВГИКа, — немного подумав, сказал декан. — Сделайте десятка полтора снимков и принесите показать заведующему кафедрой операторского мастерства Анатолию Дмитриевичу Головне. Вот тогда и поговорим. Курс уже набран, студенты давно учатся. Где вы были летом?*

— *Только что демобилизовался, — жалостливым голосом сказала я и послушно побрел на улицу.*

Город был серым, озабоченным, хлопотливым. Почерневшие, давно ждущие ремонта дома. Трамваи, густо облепленные людьми. Редкие автомобили, обгоняющие извозчиков. Обшарпанным, неприветливым, с выщербленными ступеньками было и здание ВГИКа.

Чего хочет от меня декан?

Довольно долго я стоял около института, но не снял ни одного кадра. И чем больше я ждал чего-то, тем безотраднее представлялась мне дальнейшая судьба. А чем мрачнее виделось будущее, тем труднее было начать действовать. Вопросы "Что?" и "Как?" напрочь сковывали мою инициативу.

...Стоптаные валенки. Потрепанные телогрейки. Шинели без погон. Несколько шубок с воротниками из каких-то драных кошек. Кирзовые сапоги. Два-три приличных пальто и опять телогрейки.

"Нарочно выгнал на улицу, — с неприязнью подумал я о декане, — а завтра увидит мои снимки и скажет: "Нет, не то". Доставать из-за пазухи фотокамеру не хотелось...

Теперь-то мне ясно, что я должен был делать в той, как мне казалось, безвыходной ситуации. За несколько часов, отведенных мне деканом, я мог снять репортаж о послевоенной Москве. Показать следы войны, облик и характеры людей, проблемы тогдашней жизни. Такой фото-очерк, взглянув на который, каждый сказал бы: "Да, это Москва 1945 года". И вдруг...

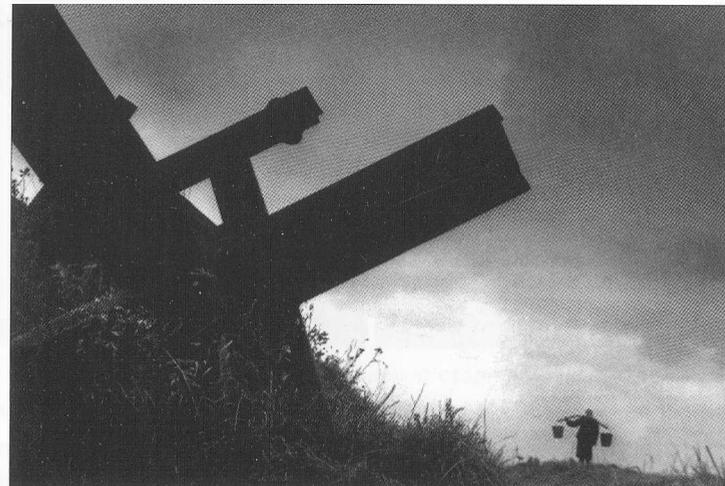
Вот об этом стоит поговорить особо. "Вдруг" — это неожиданность, которую жизнь все время преподносит документалисту. Причем он не имеет права считать, что она происходит "вдруг". Он должен принять к сведению создавшуюся ситуацию и отразить ее в своем репортаже.

Так вот, вдруг я увидел растопыренный противотанковый еж, который почему-то не был увезен и спокойно ржавел на берегу речки Яузы. Этот еж говорил о войне точно и ясно: она не только закончилась совсем недавно — враг был недалеко от нашей столицы.

И вдруг... опять ВДРУГ! — я увидел женщину с коромыслом на плечах. Я подождал немного, скомпоновал кадр и нажал спуск. Затвор щелкнул... Первый кадр очерка явно получился. Я удачно использовал передний план, и композиция должна была понравиться тем, кто решал мою судьбу.

Этот снимок чудом уцелел, и сегодня он напоминает мне о том далеком судьбоносном дне, когда я бродил вокруг ВГИКа с неясной надеждой стать кинодокументалистом (кадр 1).

..Длинная очередь протянулась из дверей хлебного магазина. Я снял общий план, который говорил, что война была долгой, что некому было пахать и сеять. Спрятав камеру, я подошел поближе и понаблюдал за людьми. Вот молодая женщина в шапке-ушанке со следами снятой звездочки. Может, сама воевала, а может, сняла шапку с мужа: "Слава богу, живой остался!" Рядом с нею —



Кадр 1

старушка. На лице застыла печаль. Чувствуется — на весь остаток жизни. Наверное, и сейчас думает о похоронке, пришедшей с фронта. А может, и не одну страшную весть приняла она из рук почтальона. Через несколько человек от нее стоит инвалид. Уставил куда-то неподвижный взгляд, задумчиво курит. Пустой рукав заткнут за поясной ремень, в единственной руке — большая хозяйственная сумка. Тут же две молоденькие девчушки. Весело смеются, оживленно щебечут о чем-то. Для них эта жизнь — трудная, с только что пережитым огромным горем — все равно радость.

Но как снять эти лица, чтобы они остались такими же, какими я их вижу? Подойдешь с фотоаппаратом поближе — все исчезнет. А то и в милицию отведут какие-нибудь бдительные товарищи. Тогда это было очень просто... Я вернулся во ВГИК.

— Что случилось? Вы уже все закончили? — удивленно поднял брови декан.

— Нет, — сказал я. — Мне нужен длиннофокусный объектив, чтобы снять крупные планы.

— Идите на базу съемочной техники, — сказал декан. — Я позвоню туда, скажу, чтобы выдали "сто тридцать пятый". В залог оставите паспорт.



Кадры 2а, б

Теперь я почувствовал себя гораздо увереннее. Благодаря длиннофокусному объективу у меня в руках оказалось что-то вроде "скрытой камеры". Спокойно понаблюдав за очередью, я издали снял несколько портретов. Мои герои не обращали на меня никакого внимания. Шансы на поступление во ВГИК в середине учебного года явно увеличивались (кадры 2а, б). И тут я увидел группу инвалидов, которые стояли около пивного ларька — "деревяшки", как в то время именовались эти заведения.

...Костыли. Пустые рукава. Оживленная пьяненькая жестикуляция. Я машинально поднял камеру и сделал один снимок. Снова приходилась длиннофокусная оптика. Ведь подойди я поближе — мог бы получить костылем по шее. И правильно! Не имел я права так снимать инвалидов с их тяжким горем и убогим утешением. Я со стыдом почувствовал, что мой репортаж — спекуляция на чужом несчастье. Творческий азарт, который до этого охватил меня, угас. Но в то же время я понимал, что отводить взгляд от искалеченного войной человека — значит, не сказать о тех жертвах, которые принесены ради Победы. В городах и селах тех лет количество инвалидов бросалось в глаза. Это было приметой времени. И я нашел выход. Когда мимо меня прошла пара — он на костылях, она с тяжелой сумкой, — я немного подождал и снял их вслед. Лица не было видно, а вдаль уходил ряд домов. "Таких семей много", — говорил снятый кадр.

Я вспомнил этот момент двадцать шесть лет спустя на одной из улочек города Хайфон, когда снимал телефильм "Вьетнам непобедимый". Мальчишки — дети военного времени — весело гоняли по пыльному закоулку

тряпичный мячик, и среди них был одноногий калека. Он так же азартно, как все остальные, что-то кричал, торопился подскочить к мячику, опираясь на свой костыль. Это удавалось ему редко, только когда тряпичный комочек случайно отлетал в его сторону. Но надо было видеть, каким счастьем при этом светилось его лицо!

Тогда я не стал снимать этот эпизод. Не захотел ради нескольких выразительных кадров, говорящих об ужасах войны, напоминать мальчугану в эти светлые для него минуты, что он не такой как все, что он — инвалид...

И сегодня я очень настороженно отношусь к фотографиям, которые приносят некоторые студенты ВГИКа, искусно снявшие "живописных" нищих, инвалидов, "изжеванных" жизнью стариков и старушек. Слов нет, вокруг немало подобных сюжетов, но если кадр снят без осязательного сочувствия к человеку, то зачем? Для меня это каждый раз неприятная загадка, о чем не скажешь студенту впрямую (кадры 3а, б).

Поздней осенью 1945 года я тоже решал для себя такую задачу, и это было еще одним профессиональным уроком. Сейчас, вспоминая тот день, чувствую, что прожил его удивительно емко. Отсылая меня на холодную, неуютную улицу, декан вовсе не собирался сломать мою молодую жизнь. Он просто хотел, чтобы я подтвердил серьезность своих намерений. А может, его насторожило то, что на вопрос "Хотите работать в документальном кино? Почему?" я ответил довольно неопределенно и сбивчиво.



Кадры 3а, б

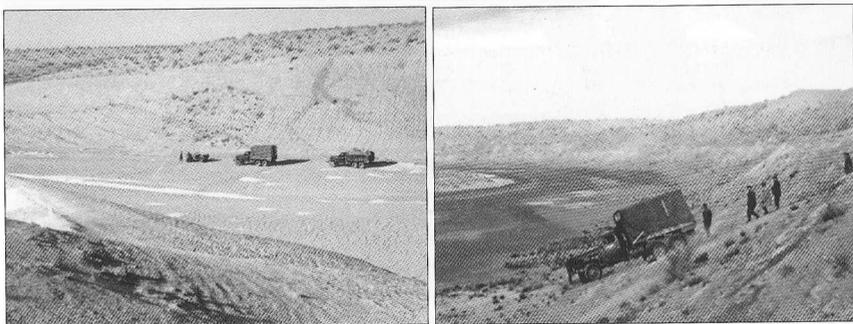
Но не мог же я продекламировать четверостишие, которое не имело никакого отношения к кинопублицистике:

*Я много жил в гостиницах,
Слезал на разных станциях.
Что впереди раскинется —
Все позади останется...*

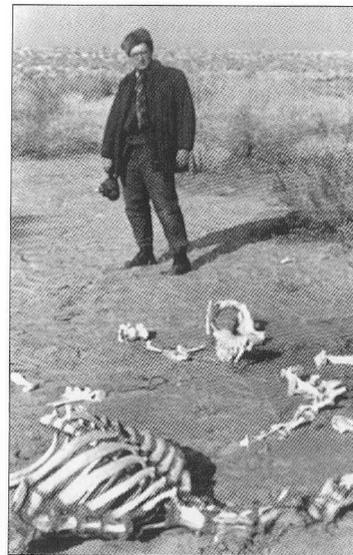
Это строфа из стихотворения, в котором Константин Симонов обращался к замечательной актрисе Валентине Серовой. Об их любви знала вся страна. Но, прочитав эти строчки, я подумал о военном репортере и поэте: "Какой он счастливый! Он всегда в пути к новым людям, новым местам и ситуациям! Перед ним всегда **ДОРОГА!**..."

...Утром 3 января 1951 года колонна машин выехала из тихого узбекского городка Нукус и перед нами потянулись просторы пустыни Каракум (кадры 4а, б). Мы едем по трассе Главного Туркменского канала, который, как объявлено, будет построен по замыслу Сталина. Если бы гениальный вождь и учитель не умер, то сотни тысяч зековских скелетов легли бы вдоль, в сущности, никому не нужного русла. Зачем обводнять безлюдные просторы? В январе 1951 года человеческих косточек нам не видно — встречаются только верблюжьи (кадр 5а).

В экспедицию тронулись ведущие гидростроители страны — Калижнюк, Семенов, Эристов. Им проектировать и строить будущий канал, они решили своими глазами увидеть, что к чему... С ними — режиссер-оператор Центральной студии документальных фильмов Роман Лазаревич Кармен с ассистентом Сергеем Медынским. Не знаю, завидуют



Кадры 4а, б



Кадр 5а

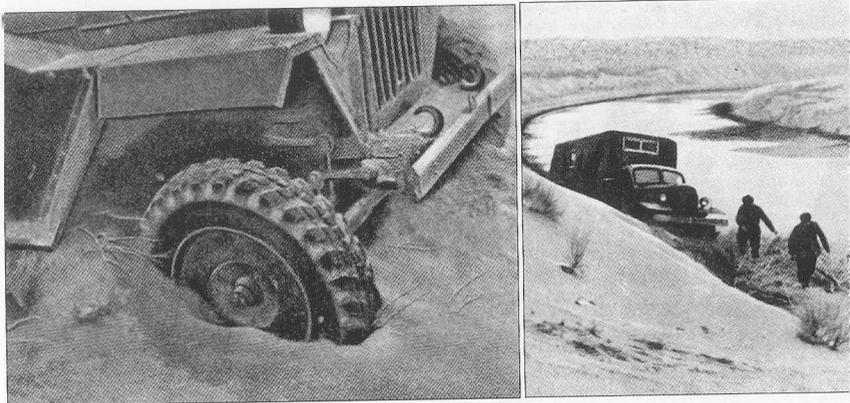


Кадр 5б

ли ребята-ассистенты Медынскому, а Кармену, не сомневаюсь, многие коллеги завидуют — еще одна Сталинская премия обеспечена. Шеф, понимая это, организовал съемку "уходящего объекта" — фильм еще не запущен в производство, но деньги на нашу экспедицию Госкино выделило. Попробуй не выдели: "Сталин сказал — и зацветут Каракумы"! (кадры 5а, б).

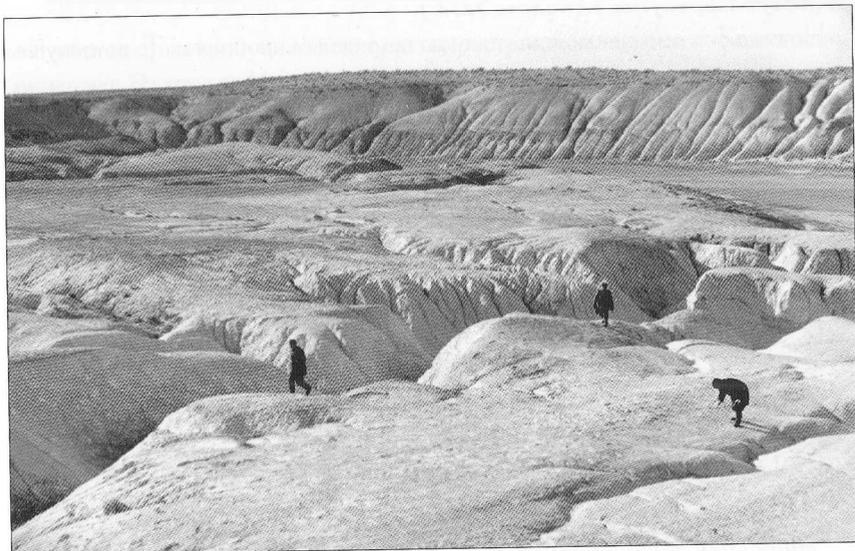
Но пока они не зацвели, и мы едем по нехоженным просторам. То по сыпучим пескам — и за целый день одолеваем километра два-три, то по высохшим соляным озерам, где машины проскакивают, как по шоссе, то перед нами появляется какой-то "лунный" пейзаж (кадры 6а, б, в).

... Еще один день подошел к концу. На студеном зимнем небе появились крупные, блестящие звезды. Мороз минус пятнадцать, но мы его не чувствуем. Наломав саксаула и приготовив запас дров для ночного костра, мы ужинаем сухарями с кусками колбасы, оттаивая свои "пайки" над огнем. С сознанием выполненного долга выпиваем по сто граммов спирта — положено, как наркомовские сто грамм в дни войны. Выпиваем для профилактики: уже неделю спим под открытым небом, а температура прошлой ночью была минус пятнадцать. После ужина кипятим в котле чай и с удовольствием прихлебываем терпкий чифирь, согревая замерзшие руки горячей кружкой.



Кадры ба, б

Снег разгребли, на промерзший песок набросали ветви саксаула и на них растелили кошму. Скоро все улягутся вповалку: снизу кошма, сверху — другая. Нахлобучат поглубже шапки — кому хочется морозной ночью остаться без ушей? Уснут, и под черным туркменским небом разнесется богатырский храп, заглушающий треск горящего всю ночь костра.



Кадр бв

Уснут все, кроме ночного дежурного и карменовского ассистента, которому нужно смотать в зарядном мешке снятую за день пленку, упаковать ее в коробки, аккуратно написать, когда и что снято камерой "Аймо" (ЕуеМо), которой шеф снимал еще военную хронику. Потом на освобожденные бобышки надо намотать чистую пленку, выдуть все песчинки из камеры, проверить объективы и только после этого... И так каждую ночь.

Роман Лазаревич устраивается поудобнее, подложив под голову теплые сапоги — предмет зависти многих, оставляет мне место с краю, смотрит с явным сочувствием и вдруг, весело подмигнув, говорит: "Запишите в свою книжечку, Сережа, — нет профессии лучше, чем профессия кинодокументалиста!" И хотя мне безумно хочется спать — день был очень нелегким и следующие будут такими же, я не задумываясь и не кривя душой отвечаю: "Да, Роман Лазаревич. Конечно! Дорога!!!"

...Всю ночь я печатал фотографии, сделанные по требованию декана. А наутро пришел в институт: "Разрешите? Здравствте". И положил на стол серию снимков, аккуратно наклеенных на картонные паспарту, пронумерованных и подписанных.

Приняли меня в середине учебного года, но с одним условием: я должен догнать курс и сдать зимнюю сессию, до того как начнутся весенние экзамены. Не успею — отчислят.

— Понятно? — строго спросил декан.

Мне было понятно.

— Давай, Медынский, — отбросив официально-равнодушное "Вы", ободряюще сказал декан. — Если ты семи пядей во лбу, то догонишь.

— Я не семи, — возразил я, — но я хочу учиться и догоню.

— Правильно, — согласился он. — Если по-настоящему хочешь, сделаешь!

С той поры прошла уйма времени. Старательный абитуриент стал ассистентом оператора, потом оператором, режиссером и сценаристом своих фильмов. Работал в системах Госкино и Гостелерадио. Был автором и ведущим циклов телепередач для кино- и фотолюбителей. На конкурсе, организованном Международной организацией журналистов "Мир Вьетнаму",

в котором участвовало 1800 работ из 24 стран, он за радиопередачу "Дети и бомбы" получил одну из первых премий. Вместе с прославленным документалистом Романом Лазаревичем Карменом и оператором Джаванширом Мамедовым за фильмы об азербайджанских нефтяниках был удостоен Ленинской премии. Параллельно занялся преподавательской работой и до сих пор преподает в родном институте. Пишет статьи и книги, одну из которых вы сейчас держите в руках...

Почему автор решил опубликовать свои мысли по поводу мастерства документалиста? Дело в том, что давным-давно, выбирая профессию, он поступил на литературный факультет педагогического института имени Карла Либкнехта и усердно посещал занятия по латыни. Их вел тихий, интеллигентный старичок, явно из "бывших", как тогда именовались те, кто не имел счастья блистать пролетарским происхождением. Помню, как однажды он с грустной улыбкой сказал: "Человек, который читал Гомера, чем-то отличается от человека, который его не читал. Чем? Сейчас я вряд ли могу вам это объяснить". Так вот, на его занятиях я услышал и почему-то на всю жизнь запомнил латинскую поговорку *A bovi majore discit arare minor*, что в переводе значит "У старшего вола учится пахать младший".

Цель автора этой книги — дать читателю руководство к действию. Сделать так, чтобы человек, взяв съемочную камеру, действовал быстро и результативно. Возможно ли это? В какой-то степени да. Осмысление теоретических положений, разбор примеров, приведенных в тексте, помогут читателю выработать чувство композиции, научат быть изобретательным в творческих поисках, привьют вкус к эксперименту.

Автору хотелось нацелить читателя на активный творческий поиск, подсказать, как следует действовать, чтобы **НАХОДИТЬ** удачные решения, и он постарался собрать и систематизировать советы молодым специалистам, студентам творческих вузов, а также всем, кто интересуется вопросами операторского мастерства и не успокаивается на достигнутом. Конечно, эта книга — не сборник готовых рецептов, познакомившись с которыми, каждый немедленно станет отличным оператором.

В искусстве нет категорических установок и жестких правил, но все, что автор изложил на основании своего многолетнего, разностороннего и многотрудного опыта, по его мнению, должно принести пользу внимательному читателю.

I. СПЕЦИФИКА ПРОФЕССИИ

Там сцены не на чеховских
там у плетня дорожках,
слезами
плачет мать,
там падают на снег
не понарошку,
и после съемок
им уже не встать.
Там жизнь и смерть показаны
неброско:
мешает слякоть,
застилает дым.
И входит не артист,
а Рокоссовский,
и мы в конце картины победим!

Феликс Чуев (1941 – 1999)

Мы, операторы, – основные кинематографисты. С нас начинался кинематограф, с нами он существовал, развивался и совершенствовался, с нами будет продолжаться как в кино, так и на телевидении.

А.Д. Головня (1900 – 1982)

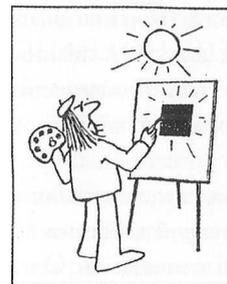
Сергей Михайлович Эйзенштейн говорил
о своем операторе и единомышленнике:
"Тиссэ – это мои глаза!"

Зрителю некогда думать.
Он хочет чувствовать.

Уолт Дисней (1901 – 1966)

Первый закон искусства: если тебе нечего сказать – молчи. Если тебе есть что сказать – скажи, но не лги.

Ромен Роллан (1866 – 1944)



Я так вижу

*Я пил вашу воду и ваше вино,
Я ел ваш хлеб и соль.
Я был с вами рядом под огненным
градом
И с вами прошел через радость
и боль.*

Редьярд Киплинг (1865 – 1936)

Опыт. Навыки. Шаблон. Ошибки

В первой части "Мастерства оператора-документалиста" читатель мог ознакомиться с основными принципами формирования выразительного изображения, с теми средствами, которые при этом можно применять, и с результатами, к которым следует стремиться.

Во второй части автор дает рекомендации по творческому использованию широкого арсенала операторских средств и приемов во время работы на съемочной площадке.

Все, что было сказано в первой части, не ограничивает инициативу оператора и не мешает ему искать собственные пути к достижению цели. Наоборот, именно профессионализм помогает творческой личности находить оптимальные практические решения.

В то же время ЗНАТЬ — еще не значит УМЕТЬ. Знание — это усвоенная теория, а умение — это практические действия, приводящие к необходимым результатам. Но без знания предмета, без понимания причины своих действий оператор может рассчитывать только на случайность, а это не метод работы. Целенаправленная творческая деятельность предполагает *точный выбор между случайным и необходимым*. И тут без знаний нельзя надеяться на успех. Это прекрасно сформулировал английский философ Фрэнсис Бэкон в известном афоризме "Знание — сила". Как следует получать знания? Об этом с древнейших времен задумывались лучшие умы человечества. "Учиться надо всегда и везде", — утверждал римский оратор Квинтилиан. Его совет — не только мастерам ораторского искусства!

Творческая деятельность оператора — это создание художественных ценностей, основанное на материале, взятом из окружающей действительности. Природа творчества — проблема чрезвычайной сложности. Одни считали творчество болезненной одержимостью, другие — животворным

дыханием бессознательного, третьи — мистической интуицией или проявлением инстинктов. Но, так или иначе, в творческом процессе принимают участие все духовные силы автора, который реализует свой замысел благодаря МАСТЕРСТВУ — то есть умению, которое проявляется благодаря ОБУЧЕНИЮ и ПРАКТИКЕ.

Ошибка думать, что умение дается человеку от рождения. Врожденной является лишь способность к познанию окружающего мира — к обучению. Но одних теоретических знаний для постижения профессии недостаточно. Недаром говорилось: "Теория без практики мертва!"

Но и практика без теоретических знаний может оказаться слепой. Они сильны только вместе.

Работая на съемочной площадке, оператор приобретает ОПЫТ — то есть каждый раз, отражая события внешнего мира, он может оценивать и сравнивать адекватность полученных результатов с первоначальным замыслом. Удачные или неудачные варианты съемок остаются в памяти и позволяют ему совершенствовать свое мастерство.

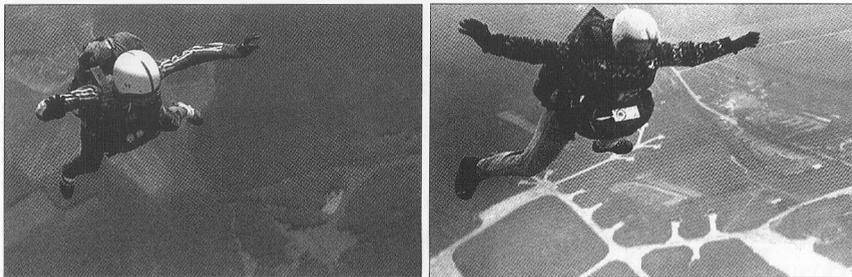
"Опыт — лучший учитель!" — заметили еще древние римляне.

Но следует различать такие качества творческой личности, как имеющийся опыт и НАВЫКИ. Если опыт — это совокупность представлений о событиях, происходящих в реальности, то навыки — это действия, которые в результате длительных и однообразных повторений становятся автоматическими, что пагубно для творческого процесса. В таких случаях сознательные действия подменяются механической реакцией на сложившиеся обстоятельства и оператор ведет съемку, не вникая в существо ситуации. В итоге приобретенные навыки начинают управлять оператором, и он не перестраивается в зависимости от глубинных качеств объекта. Ясно, что внешнее увидеть просто — оно прежде всего бросается в глаза, и в работе оператора появляются шаблонные решения.

ШАБЛОН, ШТАМП — это, как известно, раз и навсегда принятые образцы, которым точно следуют в практической деятельности. И если такая методика необходима в технике, то она противоречит подлинному искусству.

Но надо отметить, что к схожим результатам можно прийти не только при бездумном подходе к съемке.

Если два оператора одинаково серьезно отнеслись к осмыслению сходных ситуаций и захотели отразить своеобразие объекта, то они могут снять планы, почти точно повторяющие друг друга, как, например, решили свои



Кадры 7а, б

задачи два оператора-хроникера (кадры 7а, б). В обоих случаях пустой центр кадра и диагональная композиция отлично передают положение, в котором находится парашютист, и говорить о стереотипе авторского мышления не приходится.

Есть ли гарантия, что оператор, усвоивший теоретические положения, будет действовать, не совершая ошибок? Разумеется, таких гарантий нет. Работая, он будет экспериментировать, в той или иной степени отклоняться от оптимальных решений, искренне веря, что снятый им материал создает точную картину события. Между тем заблуждения и ошибки всегда говорят о неумении документалиста ориентироваться в реальной ситуации, в результате чего факт предстает перед зрителем в искаженном виде.

Конечно, от невольных ошибок не застрахован никто. Это заметили еще древние римляне. *Ergare humanum est — "Ошибаться свойственно человеку"*, — утверждали они. Но тут же добавляли: *stultum est in errore perseverare — "глупо упорствовать в ошибке"*. В этом смысле каждый просчет может принести пользу, только если оператор поймет его причину. Ошибки, как и неудачи, — это приобретение опыта. Но те же римляне нас предупреждают: "Умно поступает тот, кто учится на чужих ошибках".

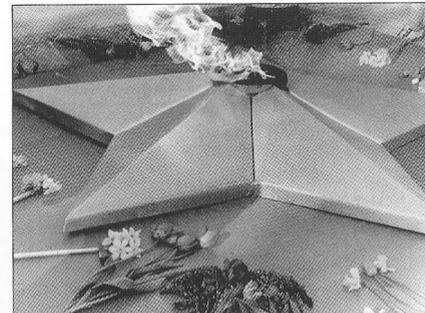
Что касается ошибок, то убедить оператора, снявшего неудачный кадр, что он не прав, вовсе не просто. Человек, который ошибся, обычно искренне убежден, что именно на его стороне правда, тем более что в сложившихся ситуациях могут быть вполне приемлемые, но различные решения. Тут только одна бесспорная оценка: нужно выяснить, раскрывает снятый кадр сущность объекта или дезориентирует зрителя. Так, например, если репортер, снимая могилу Неизвестного солдата, «зарезал» Вечный огонь, не понимая его символического значения — он сделал явную творческую ошибку (кадр 8а). Он обратил внимание зрителя

на второстепенное, вместо того чтобы внятно показать главное, как это сделал грамотный оператор (кадр 8б).

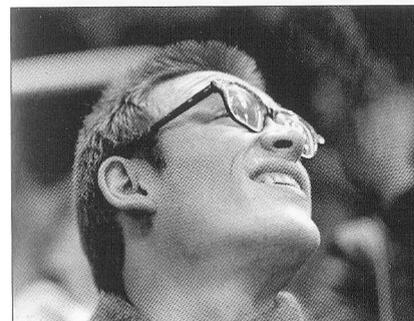
Или другой пример: ошибочная ракурсная позиция хроникера, снимавшего крупный план человека, реагирующего на боксерское соревнование (кадр 8в). Кто это? Если это тренер, то он просто не увидит все, что происходит с его подопечным на ринге, а если это зритель, то почему он наблюдает за поединком, сидя где-то ниже ринга?!

Еще одна ошибка: желая показать контакт наездника и его коня, оператор занял нелепую точку съемки и применил короткофокусную оптику (кадр 8г). В итоге он снял странный кадр, ни в коей мере не отражающий реальную ситуацию.

И что бы ни думали авторы, как бы они ни возражали, ни один здравомыслящий режиссер *не включит такие кадры в монтаж эпизода.*



Кадры 8а, б



Кадры 8в, г



Кстати, ЛОЖЬ и заблуждение вызываются разными причинами. Лживая позиция хроникера заключается в том, что он заведомо выбирает и снимает ситуации, которые не отвечают истинному положению вещей. В определенном смысле ложь противоположна ошибке и заблуждению, хотя итог у них один и тот же. Но преднамеренность и непреднамеренность искажения отличаются друг от друга по исходным причинам. Древнегреческий философ Платон называл собственно ложь "ложью в словах", а заблуждение — "ложью в уме". Можно заметить, что в практике работы оператора и то, и другое приведет ко "лжи в кадрах" и зрителю будет безразлична причина фальшивого отражения действительности.

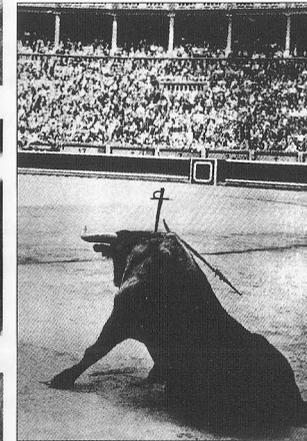
Декабрь 1964 года. Из столицы Кении — города Найроби — уходят английские войска. В 12 часов ночи на стадионе "Джамхури" я буду снимать провозглашение республики...

А пока на бетонных плитах аэродрома разворачивается красочная церемония прощания с колонизаторами. Гулко бухает барабан, вздрагивают леопардовые шкуры на плечах чернокожих музыкантов. Яркая шумная толпа пришла посмотреть на последний парад чужеземцев. Солдаты Стаффордширского полка проходят торжественным маршем, знаменосцы свертывают и зачехляют знамена.

Я снимаю реакцию кенийцев — крупные планы. Вот мрачный, нахмуренный мужчина — это то, что нужно. Когда я жму кнопку камеры, он вдруг вынимает изо рта сигаретку и смачно сплевывает. Репортерская удача! Кадр будет смонтирован с уходящими к самолету знаменосцами. Вот двое с явно издевательскими ухмылками — тоже годится! Еще один — с недобрый прищуром глаз... Материал, который устроит мое начальство, постепенно набирается.

Вижу — рядом работает оператор-датчанин, его материал пойдет куда-то в Европу. Вот он снимает улыбающегося паренька, который приветливо машет рукой кому-то из солдат-англичан. А вот милая чернокожая девушка утирает непрошеные слезинки. А вот кто-то просто смотрит заинтересованно и очень по-доброму...

Попробовал бы я снять прощанье с колонизаторами так, как этот датчанин. Что сказала бы мое начальство? Что сказал бы консультант из Министерства иностранных дел? Вспоминать и смешно, и грустно... Так вот, лгал я тогда в Кении, снимая уход из страны англичан, или действовал именно так,



Кадры 9а, б, в, г, д, е, ж

как полагалось образцовому советскому хроникеру да еще с партийным билетом в кармане? А попробуй жить без партбилета — за рубеж-то не пустят...

При этом надо заметить, что, даже стремясь быть полностью беспристрастным, документалист работает тенденциозно, так как он выбирает и объект, и момент съемки. На одном и том же событии он может получить самые разные результаты (кадры 9а, б, в, г, д, е, ж). Конечно, потом все будет решено во время монтажа, но заготовку для монтажной фразы делает оператор, и каждый хроникер фиксирует то, что возникает перед объективом съемочной камеры.

Оформляя произведение, автор стремится внушить аудитории те мысли и чувства, которые испытывает сам. Таким образом, тенденциозность замысла — неотъемлемое качество всех произведений искусства, будь то значительное творение художника или отдельный кадр.

Закономерен вопрос: а можно ли стать МАСТЕРОМ, не зная теоретических положений, записанных в популярных книгах и научных трактатах? Ведь любой человек имеет право взять в руки кисть или съемочную камеру и начать действовать, не обращая внимания на мнение признанных авторитетов. История искусств хранит имена гениальных самоучек, которые оставили нам замечательные образцы своего творчества. Но таких людей — единицы. И даже великие художники учились мастерству у своих наставников.

Древние мыслители пришли к выводу, что для достижения творческих вершин у человека есть три пути.

Первый — *подражание уже имеющимся высоким образцам*. Это, считали они, не сулящий особых успехов путь. Ведь то, что сделает автор, уже было создано другими людьми и знакомо всем. Новые варианты — это повтор, репродукция, копия...

Путь второй — *расчет только на собственные силы*. Это достойный уважения путь, но, в сущности, безрезультатный. Ведь чтобы уяснить себе все тонкости мастерства на основании собственных попыток и ошибок, автору не хватит целой жизни.

И лишь третий путь одобряли древние мудрецы — *путь самостоятельного размышления, основанного на богатстве общей мысли*. Идя этим путем, творческий человек передает СВОИ ВПЕЧАТЛЕНИЯ, выражает СВОЕ ПОНИМАНИЕ фактов, но при этом не отвергает чужие удачные находки. Он как бы советуется с теми, кто творил до него. Ошибки других мастеров служат ему разумным предостережением, и он не повторяет их в своей практике.

В конце концов, о мастерстве лучше всего сказал все тот же Фрэнсис Бэкон: *"Столько можем, сколько знаем"*.

Рабочий инструмент оператора

«Мы, кинематографисты-операторы, владеем самым чудесным изобразительным инструментом — кинокамерой», — говорил Анатолий Дмитриевич Головня.

ИНСТРУМЕНТ — это орудие, при помощи которого человек взаимодействует с различными материалами, видоизменяя их или заново создавая какие-либо вещи, приобретающие самостоятельное значение.

Съемочная камера — инструмент особый. Она не принадлежит к тем колющим, режущим, давящим, шлифующим или ударным устройствам, которые применяются с целью механической обработки предмета. Действия, которые выполняет оператор с помощью камеры, в итоге создают съемочный кадр, предназначенный для ДУХОВНОГО ПОТРЕБЛЕНИЯ зрительской аудиторией.

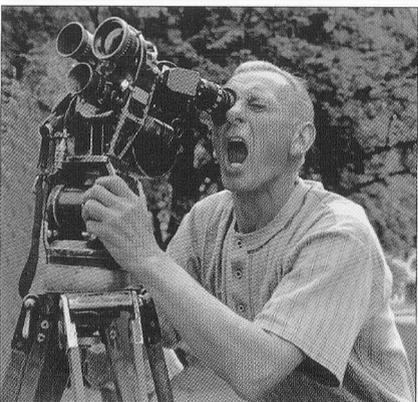
Кинематограф и телевидение тесно связаны с развитием технических средств, создающих движущееся изображение. Главную роль при этом, естественно, играет съемочная камера. Но, несмотря на всю сложность устройства, она не может самостоятельно решить ни одной творческой задачи, так как ничего не чувствует, ничему не отдает предпочтение и сама ничего не выделит из окружающей действительности. Только в руках оператора она может "включиться" в происходящее и сымитировать человеческие действия, окрашенные соответствующими эмоциями. Она может двигаться вместе с участниками съемки, менять направление "взгляда", "рассматривать" окружающее в различных масштабах.

Зритель в известной мере *отождествляет себя со съемочной камерой*, и то, что увидела камера, увидел и зритель. Если камера передвигается в толпе, то это передвигается зритель. Поэтому рекомендуется "заставить" камеру не бесстрастно фиксировать какое-либо событие, а включиться в его течение так, как это сделал бы герой или заинтересованный свидетель.

В этом и заключается коренное отличие инструмента, которым работает оператор, от инструментов токаря или скульптора, шахтера или ученого, ювелира или врача. Но, чтобы сообщить зафиксированному действию те внешние признаки, которые свойственны поведению человека, оператору необходимо представить свою камеру субъектом, то есть существом, которое в состоянии реагировать на возникшую ситуацию.

СУБЪЕКТ — философская категория, обозначающая активного, обладающего волей и сознанием индивида, действия которого зависят от характера событий. Наделив съемочную камеру свойством субъекта, оператор может использовать ее как инструмент, который позволит не только воспроизвести на экране содержание объективной реальности, но и передать эмоциональное состояние человека, воспринимающего эту реальность. Сообщить зрителю содержание происходящих событий не трудно, достаточно нажать пусковую кнопку камеры. Некоторые творческие работники, проделав это, простодушно полагают, что задача выполнена. Но они забывают, что в реальной жизни, кроме логико-понятийного суждения о факте, у нас возникает эмоциональная оценка этого факта, которую может "ощутить" и выразить инструмент оператора.

Но для этого сам оператор должен понять и прочувствовать то, что переживает в данный момент герой, что переполняет его душу и как он воспринимает окружающие события. Только так рабочий инструмент и человек как бы становятся единым целым и вместе могут передать зрителю самые сокровенные мысли и чувства своих героев (кадр 10).



Кадр 10

Если съемку ведет равнодушный оператор, то изображение, созданное им, оставит зрителя равнодушным.

Говоря о камере, которая не просто "видит", а выражает чувства героев, Сергей Павлович Урусевский так формулировал свое творческое кредо: *"...мне как оператору всегда интересно не просто фиксировать то, что происходит перед аппаратом. Мне интересно снимать основную тему сцены: любовь, ненависть, горе, радость, отчаяние..."*.

Чтобы усилить личностный эффект, следует не просто показать героя. Зафиксировав его крупный план, камера должна "рассмотреть" то, что он видит, внимательным взглядом объектива.

...На буровой все гремит и грохочет. Бригадир Фарид Рамазанов следит, как идет работа. Камера нацелена на "верхового" — туда, где нефтяник работает с очередным звеном. Потом камера "смотрит", как бурильщики подают звено к месту соединения. Захваты разошлись, камера "переводит взгляд" на лебедчика, который отпускает тормоз, и колонна труб устремляется вниз...

В этом эпизоде "взгляд" камеры — это взгляд бурового мастера, все мысли которого там, где турбобур пробивается к очередному пласту сибирской нефти. Только кинематограф и телевидение владеют подобным способом общения со зрителем.

Когда по экрану перемещаются световые и цветовые пятна, зритель воспринимает изображение как ту реальность, которая в момент съемки происходила перед камерой. Это и есть УСЛОВНОСТЬ — одно из удивительных свойств искусства, которое позволяет нам судить о жизни, несмотря на нетождественность художественного образа и действительного объекта. В сущности, это величайшее чудо — мы верим во все происходящее на экране, зная, что оно придумано авторами и сделано при помощи съемочной камеры и других технических средств.

Таким образом, творческая группа имеет широчайшие возможности образно характеризовать ПРОСТРАНСТВО, ВРЕМЯ и ДВИЖЕНИЕ, в которых существует и действует экранный герой, а значит — создавать художественный образ самого героя.

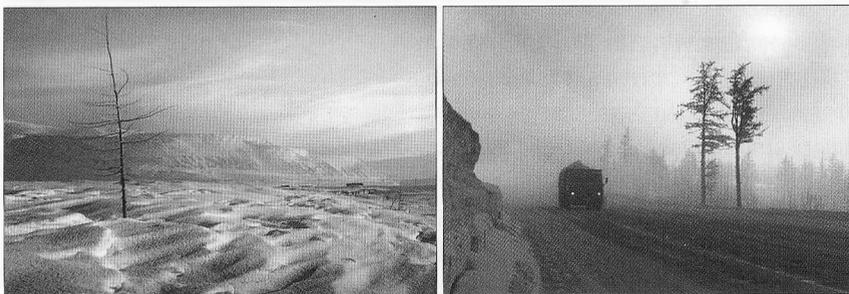
Съемочная камера со сменными объективами может "увидеть" окружающий мир не так, как свойственно человеку. Меняя угол зрения оптической системы, оператор передает перспективу в непривычной для нашего зрения форме и благодаря этому на экране *создается новое пространство, меняющее смысл и эмоциональную окраску событий*. Это один из путей образной трактовки фактов.

Так как движение — это перемещение объектов в пространстве, то, манипулируя с изображением пространства, можно создавать на экране динамические эффекты, *абсолютно не соответствующие исходным положениям*. Это тоже способ образной трактовки действительности.

Механизм кинокамеры позволяет менять частоту кадров, вести съемку с обратным движением пленки и благодаря этому *получать временные превращения реальных событий*. На телевидении то же самое достигается электронным способом.

Еще на заре кинематографа при помощи камеры братьев Люмьер можно было выполнять операторские приемы, которые широко применяются сегодня. Но тогда оператор не умел пользоваться тем инструментом, который был у него в руках. Он всего лишь правильно определял экспозицию, наводил объектив на фокус и крутил ручку камеры. В конце позапрошлого века этого было вполне достаточно и тем, кто снимал короткие сюжеты, и тем, кто их смотрел. Все приходило в восторг, видя чудо ожившей фотографии, персонажи которой передвигались по белому полотну, создавая иллюзию живой человеческой жизни. Об экранном образе снятых героев, о монтажном развитии сюжета первые кинематографисты не имели представления. Они брали любую литературную основу и снимали для нее несколько живых иллюстраций. Так, например, "Преступление и наказание" по роману Достоевского демонстрировалось на экране всего восемь минут.

Кинематограф начался с технологии, основанной на фотохимическом галогенсеребряном процессе, позволяющем получить изображение. Потом пришла электроника телевидения, а сегодня появилась новая технология — цифровая. Как у каждого новшества, у нее есть преимущества: это быстродействие, возможность немедленного контроля и исправления снятого кадра, полное взаимодействие с компьютером. Но при этом новый процесс нисколько не затронул творческих принципов, по которым формируется изображение. Конечно, снятый кадр можно видоизменить до неузнаваемости, но все это происходит ЗА объективом съемочной камеры



Кадры 11а, б

ПОСЛЕ нажатия пусковой кнопки. Так что новая технология получения изобразительного ряда не отменяет тех положений, закономерностей и принципов, которые должен знать и использовать оператор.

Решающим фактором при формировании изображения, как и во времена Люмьеров или Леонардо да Винчи, *осталась творческая личность*. Самая совершенная аппаратура может только облегчить съемочный процесс, ускорить его, но конечный результат всегда зависит от подготовки специалиста, который должен грамотно пользоваться своей техникой.

— Возьми общий план, — просит режиссер, — а еще лучше,ними длинную панораму.

— А что снимать? — удивляется оператор. — Посмотри, какой невыразительный пейзаж. Все так уныло и неинтересно...

Пейзаж действительно был скучным по колориту и однообразным, но оператор не понял, что в этой "невыразительности" есть то, что нужно режиссеру. В фильме был эпизод о водителях, работающих на северных трассах, и режиссер учел, что пейзаж, от которого веяло холодом и безлюдьем, создаст образ бескрайних просторов, которые окружают героев фильма (кадры 11а, б).

Документалист не должен действовать абсолютно произвольно, так как объекты съемки всегда ставят перед ним творческую задачу и определяют пределы его деятельности. Съемочная камера существует не для того, чтобы раскрывать и комментировать "душевное богатство" автора. Хозяин инструмента должен применять его так, чтобы как можно точнее охарактеризовать предмет съемки. Формируя изображение на этой основе, оператор исходит из закономерностей и качеств объекта, который и "руководит" действиями камеры. Но, чтобы передать чувства героев и вызвать у зрителя какие-либо эмоции, оператор сам должен ощутить то, что в данный момент переживают герои. Сначала он должен понять и почувствовать, а уж потом призвать на помощь рабочий инструмент, который даст возможность найти соответствующую форму.

Об этом очень точно говорил Урусевский: "Должен добавить, что какой бы эпизод ни снимался, какая бы камера ни применялась, необходимое условие — внутренняя взволнованность, творческое возбуждение во время съемки, и не боюсь даже сказать — вдохновение... Если же этого волнения на съемке не возникает, если в съемке не участвует сердце,

то какие бы предварительные разработки ни делались, какие бы расчеты и договоренности о смене планов, ритма и прочего ни проводились заранее, — живого, трепетного, эмоционального изображения на экране не возникает. Это я знаю по собственному опыту”.

Технические средства, которыми сегодня владеет каждый оператор, никак не являются гарантией высокого творческого уровня снятого материала. Нередко бывает так, что, понадеявшись на отличный инструмент, человек, взявший его в руки, дает весьма низкопробную продукцию. Только усилие операторской мысли может заставить камеру работать результативно. И тогда зритель при взгляде на экран будет смеяться и грустить, радоваться и негодовать, с нетерпением ждать разрешения конфликта или удивляться неблаговидному поведению героев...

Наивно полагать, что оператор, не овладевший фундаментом профессии, может работать творчески. Неритмично проведенная панорама, слишком короткий съемочный план, нелогичная композиция, неряшливое световое решение — все это испортит конечный результат, несмотря на отличные исходные данные, предложенные документалисту реальной жизнью. Свободное владение сложным инструментом, обеспечивающим съемочный процесс, инициатива и полет фантазии — вот тот сплав, который делает оператора ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТЬЮ.

Если есть замысел

Оператор формирует изображение, используя технику, назначение которой — обеспечить выполнение творческого замысла. Одни и те же средства применяются по-разному в зависимости от таланта и профессиональной подготовки человека, который ведет съемку. Успех приходит к тому, кто смог составить наиболее выразительную модель факта, о котором должен рассказать экран.

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЙ КАДР — это такой кадр, глядя на который зритель поймет и почувствует, ЧТО происходило перед камерой во время съемки, ПОЧЕМУ у героев то или иное настроение, КАК развивались события. Иначе говоря, выразительным оказывается кадр, в котором форма наиболее достоверно и ярко выявляет содержание. Содержание и форма — категории, присущие любому явлению природы и общества, ибо в каждом из них есть внешние и внутренние составляющие, неразрывно связанные друг с другом.

СОДЕРЖАНИЕ КАДРА — это та многообразная действительность, которую снимает оператор. Главным образом, это человек и его взаимодействие с окружающим миром.

ФОРМА КАДРА — это комбинация специфических изобразительных средств для выявления содержания. Вялая, невыразительная форма неминуемо снизит смысловую и эмоциональную насыщенность содержания.

В качестве примера возьмем съемку 1-го сентября. Фиксируя общий план, оператор нажал кнопку камеры в тот момент, когда на лицах ребятшек не было никаких эмоций, а фон оказался выведенным из фокуса и поэтому не дал зрителю внятной информации о характере события. В итоге атмосфера необычного дня не выявлена.

А на крупном плане первоклассника все передано удачно. Чувствуется внутреннее напряжение маленького человечка, перед которым развернулось



Кадры 12а, б

незнакомое действие. Мальчуган выделен из окружающей среды, но в композицию включены цветы — признак праздника. Все удалось, потому что форма соответствует содержанию (кадры 12а, б). Экран с беспощадной точностью выявляет ошибки творческой группы. Снятое изображение — не театральная сцена, где любой эпизод спектакля завтра можно сыграть по-другому. Поэтому формирование кадра — это *процесс, в котором нельзя упустить мелочей*.

Взаимосвязь содержания и формы — это серьезная проблема, и целые искусствоведческие концепции выстраивались с целью отстоять абсолютизацию формы, доказать ее автономность. Между тем содержание и форма неотделимы друг от друга. Еще в позапрошлом веке русский критик и публицист Виссарион Григорьевич Белинский замечал, что *"когда форма есть выражение содержания, она связана с ним так тесно, что отделить ее от содержания — значит уничтожить самое содержание; и наоборот: отделить содержание от формы значит уничтожить форму"*. Иными словами, выбор оператором изобразительных средств зависит от особенностей жизненного материала, положенного в основу снимаемого кадра, и от идейно-эстетического отношения оператора к этому материалу.

Есть известное диалектическое положение, обоснованное в XVIII веке немецким философом Гегелем: *содержание переходит в форму, форма переходит в содержание*. Поэтому, например, абсолютно ложны часто встречающиеся утверждения, что в каком-либо фильме "хорошее содержание, но плохая форма" или наоборот. В таких случаях речь должна идти о неудавшемся замысле авторов.

ЗАМЫСЕЛ в широком его значении — это исходное представление автора о своем будущем произведении. Именно с этого начинается любой ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС. И профессиональная зрелость художника, его мастерство проявляются в глубокой и всесторонней предварительной разработке замысла.

То же самое в миниатюре происходит при съемке каждого кадра. У документалиста сложность этого, казалось бы, простого действия (нажал кнопку — получил картинку) усугубляется тем, что жизнь вокруг съемочной группы течет по своим законам, различные ситуации возникают неожиданно, люди вступают во взаимодействие, результаты которого непредсказуемы.

В этих условиях оператор должен ориентироваться и фиксировать те моменты действительности, которые представляют интерес для будущего произведения.

Конечно, рабочий материал всегда содержит кадры, которые в дальнейшем оказываются невостребованными. Так называемый "отсев" при творческой работе неминуем, это предусмотрено правилами производства. Но у профессионала отсев минимален, и каждый кадр, по той или иной причине не вошедший в монтаж, может при необходимости дополнить изобразительный ряд.

Не так давно один студент-оператор сообщил мне радостную весть: он с другим студентом-режиссером снял для профессионального канала плановый документальный телефильм объемом, как и полагается на ТВ, 26 минут эфирного времени. Я, вполне естественно, порадовался за перспективных молодых специалистов. Но когда он упомянул, что для 26-минутного фильма они сняли 16 часов материала (?!), я пришел в ужас!

— Знаешь, дорогой мой, — сказал я ему. — Будь у меня частный институт, я бы выгнал вас обоих через пять минут после того, как узнал о вашей бездумной работе на съемочной площадке.

— А мы снимали на видео, без лимита, — возразил он. — Магнитку-то зачем экономить? Это же не пленка...

Он не понял, что они снимали не «без лимита», а без замысла, действуя абсолютно непрофессионально. И, кстати, он довольно просто перешел на следующий курс.

Вот и спрашивается: а что бы сделали эти кинематографисты, если бы расход пленки у них был таким, какой был в свое время в Госкино? Пейзажи — 1 к 2. Событийная съемка — 1 к 3. Синхронные съемки — 1 к 4,5. Правда, спортивные фильмы — 1 к 5... Лимит пленки не столько «связывал» инициативу оператора, сколько ЗАСТАВЛЯЛ его ДУМАТЬ перед съемкой, и главное — во время съемки. А «работать» с лимитом 1 к 35? Нет, неспроста я пришел в ужас!..

Вполне понятно, что работа документалиста — ПРЯМАЯ СЪЕМКА ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ (термин А.Д. Головни) — не позволяет оператору долго раздумывать перед выполнением каждого кадра. Между замыслом и съемкой практически нет зазора. Репортаж ведется в том ритме, в котором развиваются события, а это требует от хроникера мгновенной реакции. На первый взгляд может показаться, что оператор действует чисто автоматически, не делая попытки осмыслить будущий кадр. Но на самом деле все гораздо сложнее.

Съемка не может состояться без того, чтобы у автора не возник повод для ее выполнения. Момент фиксации изображения — это и есть РЕАЛИЗАЦИЯ ЗАМЫСЛА, причем импульсом к съемке могут служить самые различные факторы. Иногда потребность нажать кнопку рождается внезапно, но причиной всегда является какой-либо внешний толчок. Заметив неожиданно возникшую ситуацию, оператор может снять выразительный кадр, не отдавая себе отчет, в чем его смысл и обаяние. Но результат съемки в конечном счете обусловлен *мировоззрением автора, его жизненным опытом, эрудицией и, конечно, профессиональной подготовкой.*

Так, например, снимая материал о начале учебного года, и зная, что вопрос о системе школьного образования должны комментировать специалисты самого высокого уровня, оператор может снять план, в котором, помимо конкретного содержания, будет смысл, высказанный не впрямую (кадр 13). Живой момент — зевок усталой первоклассницы — говорит не только о том, что ребенка разбудили и он не выспался. Кадр подтвердит, что сегодня кончилась беспечная жизнь: наступила пора



Кадр 13

ответственности и, чего греха таить, утомительных забот. Маленький человек на наших глазах прощается с уютным дошкольным детством, и зритель воспримет этот кадр с сочувственной улыбкой, вспомнив свой "первый раз в первый класс"... Если замысел не появится, такой кадр не будет снят, и материал потеряет живописный изобразительный штрих, который мог бы разбавить серьезное изложение главной темы.

Оценивая снятое изображение, всегда можно выяснить творческую и гражданскую позицию оператора, а также уровень его профессионального мастерства. Если, например, снимая митинг, оператор зафиксирует крупные планы двух участниц, то он не отразит ничего, кроме факта, что женщины присутствовали на этом событии (кадры 14а, б). Но если, стоя на тех же съемочных точках, оператор возьмет объектив с широким углом зрения, то репортаж получит подтверждение того противостояния, которое привело людей на площадь (кадры 14в, г).

Любое событие можно снять по-разному (кадры 15а, б). И в первом, и во втором случае показана одна и та же ситуация: человек просит подаяния. Первый вариант съемки — простая констатация факта, и можно предположить, что оператор рассчитывал на текстовое сопровождение кадра. Во втором случае работает фон, говорящий о сытой и безмятежной жизни людей, которые безучастно минуют несчастного человека. Энергичная динамика переднеплановых объектов усилит эмоциональную окраску этой печальной сцены. Ясно, что второй оператор отдавал себе отчет в том, что его материал должен быть убедителен. А это и есть проявление профессионализма. Как видим, от замысла оператора зависят выбор момента съемки,



Кадры 14а, б



Кадры 14в, г

действия. Это опять-таки вопрос органического единства формы кадра с его содержанием.

Но бывает и так, что автор не отдает себе отчета в своих действиях, а значит, теряет возможность видеть смысл и итог собственных творческих устремлений. Есть поучительная притча, говорящая об отношении человека к делам своих рук.



Кадры 15а, б

съемочной точки и угла зрения на объект, **что в итоге делает композицию емкой по содержанию.**

Таким образом, чтобы снять впечатляющий кадр, следует найти комплекс изобразительных средств, которые передадут зрителю не только внешний вид объекта (что вовсе нетрудно сделать!), но и **чувство, которое оператор испытал при съемке.**

Это значит, что замысел не должен ограничиваться желанием зафиксировать факт существования объекта.

Каждый раз оператору следует учитывать все привходящие обстоятельства: состояние среды, окружающей героя, его мимику и жесты, световые условия съемки, возможность применить движение камеры или изменить динамический характер

действия.

Это опять-таки вопрос органического единства формы кадра с его содержанием.



Идет стройка. Работают каменщики. Прохожий спрашивает одного из них:

— *Что делаете, мужики?*

— *А ты не видишь? Вот раствор, вот кирпичи. Кладу их друг к дружке...*

— *Что делаете, мужики?* — *спрашивает другой прохожий у другого мастера.*

— *Строим здание,* — *отвечает тот.*

— *Что делаете?* — *спрашивают у третьего.*

— *Создаем произведение искусства...*

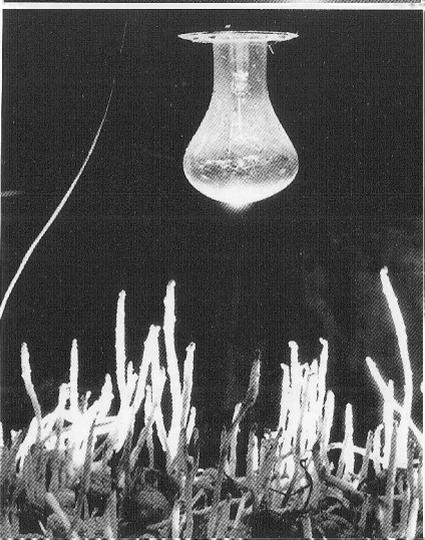
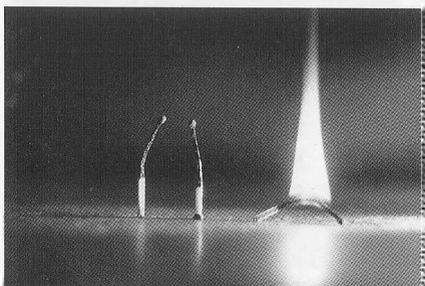
Никто из работавших не погрешил против истины. Но каждый ответил в меру своего понимания того процесса, которым он занят. И легко понять, что последний из отвечавших не положит кирпичи вкривь и вкось, не будет работать с засохшим раствором и проследит, чтобы вертикали и горизонталы будущего здания тянулись как по линейке. Он один — по-настоящему творческий человек, для которого работа — процесс, приносящий душевное удовлетворение.

Все найденное художниками прошлого проверено столетиями развития творческой мысли и *основано на знании физиологии и психологии человека.* Операторы и режиссеры, не имеющие достаточных сведений об этих положениях, нередко действуют вопреки здравому смыслу, с наивной верой, что открывают нечто новое. Они не обращают внимания на то, что форма, найденная ими, подчас мешает зрителю уяснить содержание сюжета телепередачи или фильма. И тогда на экране появляются кадры, снятые качающейся или перекошенной камерой, нелепые укрупнения, а монтажные связи соседних планов искажают пространственные координаты объектов. Конечно, искушенный зритель все равно пробивается к смыслу происходящих на экране событий, но это получается вопреки действиям "новаторов". Отрицание очевидных положений вполне можно охарактеризовать словами Гегеля: "воинствующее невежество".

Часто смелость суждений служит лишь оправданием профессиональной безответственности. Через два века после Гегеля советский скульптор Анна Голубкина поражалась той быстроте, с какой "робость незнания переходит в бойкость невежества". Так что у таких "новаторов" были предшественники...

Людам, которые с бездумной щедростью увлекаются украшательством изобразительного ряда, давным-давно возразили наши далекие предки. Они оставили нам простую и предельно емкую поговорку: "По одежке встречают, по уму — провожают!" Что сказано? А то, что красивая, яркая форма не заменит убогого содержания! Что форма должна соответствовать содержанию. Что приоритет в этом дуэте принадлежит СОДЕРЖАНИЮ. Можно, конечно, думать, что это наблюдение устарело, и не обращать на него внимания. Но теми же мудрыми людьми сказано: "Великие истины слишком значительны, чтобы каждый раз быть новыми".

Если есть замысел, то самая простая по форме композиция, составленная из самых простых объектов, приобретает образный характер и является



Кадры 15в.

зрителю как яркое выражение авторской мысли (кадры 15в, г). Оба кадра предельно лаконичны, но на одном изображена трагедия отвергнутой любви, а на другом — вера в ложный идеал. Возможно, не каждый зритель поймет замысел автора, но опять обратимся к вечной латыни, которая гласит: Sapienti sat, что в переводе значит "Для понимающего — достаточно".

Языком изображения

Формируя изобразительный ряд, оператор ведет разговор со зрителем на языке искусства.

ЯЗЫК — это особая знаковая система, с помощью которой человек выражает свои мысли и чувства, основанные на впечатлениях от окружающей действительности и происходящих в ней событий.

При речевом общении мы формулируем и высказываем собственные суждения, а также усваиваем чужие. Поэтому язык — это форма существования и выражения мышления, то есть тех процессов, которые происходят в нашем сознании. Без языка было бы невозможно фиксировать, сохранять и передавать из поколения в поколение знания, накопленные человечеством.

ЯЗЫК ИСКУССТВА — это термин, имеющий своеобразный, метафорический характер, основанный на аналогии между словесным языком и изобразительными средствами, которые обращены к зрителям, слушателям или читателям. Подобно тому, как словесным языком человек выражает реальность мысли, в языке искусства проявляется реальность художественных образов.

Если без устной речи и письменности было бы невозможно сохранить и передать будущим поколениям сведения о прошлом, то без изобразительного языка мы не могли бы это прошлое УВИДЕТЬ. Перед нами не возникали бы картины давным-давно прошедших событий, мы не знали бы, как выглядят их участники, в какой обстановке они жили. Наиболее достоверно прошлое является нам в кадрах, снятых операторами-документалистами. Как, например, мы могли бы увидеть события и участников Великой Отечественной войны, если в те грозные годы кинохроникеры не сняли бы более пяти миллионов метров киноплёнки, за которые каждый пятый кинодокументалист заплатил своей жизнью?..

"Я останавливаю время" — так назвал одну из своих книг замечательный документалист Владислав Микоша. Лучше и точнее не скажешь о кадрах, снятых камерой оператора-хроникера. Миллионы и миллионы часов ПРОШЛОГО бережно хранятся в фильмотеках всего мира, и насколько беднее была бы информация об ушедших поколениях, если бы не эти материалы!

Взяв отдельное слово как единицу речи и уподобив его снятому кадру, мы можем совокупность слов — фразу — принять за эпизод, а очерк, повесть, роман — за фильм или телепередачу. В сущности, принципиальной разницы тут нет — каждое слово выражает определенное понятие, а, монтируясь друг с другом, слова создают художественные образы, которые мы видим в своем воображении. Творческие процессы автора, формирующего произведение из отдельных кадров, и автора, воплощающего свой замысел за счет комбинации отдельных слов, схожи.

Но, в отличие от слов, элементы изобразительного языка обладают не тем предметно-понятийным значением, с которым каждый человек знаком с детства. То, что появляется на экране, — это своеобразные языковые знаки, которые зритель должен понять и принять. В отличие от членораздельной речи, при помощи которой мы общаемся, выразительные средства экрана не даны каждому человеку в его непосредственной жизненной практике. Чтобы овладеть языком искусства, оператору следует изучить основы мастерства, а зрителю, чтобы понимать сказанное, нужен определенный уровень культуры.

Различают два вида речи — МОТОРНУЮ — высказывание своих мыслей, чувств и намерений и СЕНСОРНУЮ — понимание собеседника.

Речь оператора — это моторная система. Помня об этом, он должен действовать так, чтобы его монолог был понятен тем, к кому он обращается. Если при речевом общении собеседник излагает свои мысли, захлебываясь скороговоркой, проглатывая окончания фраз или, наоборот, растягивая слова, разбавляя речь словами-паразитами и повторами, мы воспринимаем его сообщение с трудом, а иногда и с раздражением. В таких случаях важно не только то, что высказано, но и как это сделано, в каком темпоритме сообщается информация. Поэтому выбор темпа, в котором оператор панорамирует, перемещает камеру во время съемки, заботится о длине планов, — ЗАДАЧА ТВОРЧЕСКАЯ, не менее важная, чем все остальные.

ТЕМП (от лат. *tempus* — время) — это скорость, с которой протекает какое-либо явление, быстрота движения объектов. При любом темпе съемки

композиционные элементы остаются в тех же пространственных соотношениях, взаимодействие предметов и фигур, попавших в поле зрения камеры, будет тем же самым. Таким образом, темповый характер приема не решает никаких задач, касающихся содержания кадра. Роль темпа в другом: он обращен к врожденным свойствам высшей нервной деятельности человека и *влияет на характер восприятия того содержания, которое проявляется в рамках кадра.*

Как темперамент человека диктует ему динамику психической деятельности, так и движение камеры может прокомментировать глубину или невыразительность чувств, подчеркнуть меланхоличность или агрессивность героя, усилить ощущение внезапности при появлении опасности и настороженное отношение к ее источнику.

Темпоритмическая неточность при выполнении приема так же пагубна, как неряшливая композиция кадра, бесфокусность сюжетно-важного объекта или грубо пересвеченный портрет положительного героя. Находясь в положении зрителей, мы с недоумением следим за изображением, которое преподносит нам автор, не владеющий культурой и мастерством изобразительной речи. Несоответствие динамического момента той реальной ситуации, о которой рассказывает экран, может напрочь уничтожить эффект выбранного оператором приема. Ведь темпоритм снятого плана — это интонация художественно-изобразительного языка.

ИНТОНАЦИЯ (от лат. *intonare* — громко произносить) — основное выразительное средство, позволяющее передать отношение говорящего к предмету речи и собеседнику. При речевом общении интонация выражается определенным тембром, высотой и силой голоса, с помощью которых оформляется эмоционально насыщенная мысль. Оператор имеет дело с изображением, интонационная окраска которого — в характере движения камеры, длине (времени демонстрации) снятого кадра, изменении динамики внутрикадровых компонентов благодаря использованию оптики либо в искусственном замедлении или убыстрении реального действия.

В жизни мы придаем интонационному характеру речи огромное значение. Иногда не так важно, ЧТО говорит человек, много важнее — КАК он произносит сказанное. Психологи заметили, что из вербального (словесного) общения мы черпаем меньше информации, чем из звучания голоса собеседника, его мимики, жестикуляции — то есть из интонационного

оформления речи. Например, слово "да" имеет утвердительное значение, только если оно написано. А произнести его можно с самыми разными оттенками, в том числе и с отрицательной интонацией. Без интонационной окраски информации не может быть вразумительного сообщения вообще и выразительного кадра в частности. Документалист должен помнить об этом, так же как и о том, что интонация изобразительного языка может иметь различную степень активности, которая иногда полностью зависит от темпа исполнения приема.

— А это что? — недоуменно спросил преподаватель. — Что это за план?

— Обзорная панорама, — неуверенно ответил оператор. — Это горы, окружающие наше село.

— Да никакая это не панорама, — застонал преподаватель. — Это просто кусок экспонированной пленки. Как снято? Зачем?

А замысел был блестящий. Поколения предков оператора жили в кавказском селе, отгороженном от остального мира цепью величественных горных хребтов. В селе были живы столетние старики, бережно хранящие традиции. Старое и новое. Современная техника и вековые навыки простого повседневного труда..

— Дорогой Леван! — сказал преподаватель. — Когда твои пра-пра-прадеды были чумазыми малышами, эти горы были точно такими же, как сейчас. И когда твои пра-пра-правнуки будут седыми почтенными старцами, горы будут точно такими же, какие ты собираешься показать зрителю. Ведь дело не в пейзаже, а в том, как эти горы выковывали своеобразную психологию людей, как возникали традиции, как...

— Это можно сказать в тексте, — предложил студент.

— Можно, — согласился преподаватель. — Но не нужно. Ты ведь не журналист, не работник радио. Ты оператор, и твоя забота — выразительное изображение!

— А в чем ошибка? — спросил студент.

— Ты, дорогой Леван, сам сказал "горы, которые окружают наше село". Горы... Это, дорогой мой, что-то величественное, вечное...

— Понимаю, — согласился студент. — А как это снять?

— В центре села я поставил бы самого старого из жителей, завел с ним разговор о жизни, а потом начал бы медленную панораму и сделал ее на 360 градусов. И с этой панорамы я начал бы весь фильм.

— Вам хорошо, Сергей Евгеньевич, — сказал студент. — Вы профессор...

— Ну и что? — удивился преподаватель.

— А то, что, увидев вашу панораму, все сказали бы: "Отличное творческое решение"! А мне сказали бы: "Чего это она такая длинная? Сократите или вообще выкиньте из монтажа"...

— Дорогой мой, — вздохнул преподаватель. — Если ты думаешь, что у меня всегда были умные, понимающие начальники, то ох, как ошибаешься! А что касается панорамы, то я повторил бы ее точно так же, но первую снял бы летом, а вторую — зимой. И ею закончил бы фильм...

Но даже при самом успешном решении темы у оператора нет гарантии, что его усилия будут восприняты так, как он рассчитывал.

— Ребята, вы были в Третьяковской галерее? — спрашивает учительница.

— Были! — отвечает дружный хор голосов.

— Вася, а какая картина тебе понравилась больше всех?

— "Три богатыря".

— А что на ней изображено?

— Три богатыря...

Учительница объяснит Васе, что Виктор Михайлович Васнецов сказал посетителям галереи о патриотизме, о готовности защитить Родину от вражеского нашествия. Но оператор не может стоять перед экраном и объяснять зрителям свой замысел. Вот поэтому не о яркости изображения, а о глубине мысли следует думать в первую очередь.

Привлечь внимание зрителя эффектной формой легко — внешнее воспринимается просто.

— Витя, ты видел картину "Явление Христа народу"?

— Видел.

— Расскажи о ее содержании. Какая она?

— Большая...

Оба юных зрителя увидели форму, но не поняли содержания. Так бывает, и, к сожалению, не редко.

Изобразительный язык может использовать кадры как в прямом, конкретном значении, так и в переносном, когда изображение приобретает новую, глубинную окраску. В литературоведении это называется тропом. ТРОП — характеристика какого-либо явления при помощи смысловых оттенков слова, присущих ему, но уже не связанных с его основным значением. В литературе троп представляет собой двухчастное словосочетание, в котором одна часть выступает в прямом, а другая — в переносном значении.

*Со снопом волос твоих овсяных
Отоснилась ты мне навсегда...*

(С. Есенин)

У читателя возникает образ, который он создает, сопоставляя понятия, предложенные автором, а зритель сопоставляет те объекты, которые запечатлены оператором. Причем один объект теряет свое первоначальное значение и *на первый план выходит переносное, которое создает образ.*

Так, например, делая репортаж о демонстрации, можно снять различные по смысловому наполнению кадры, сопоставив два объекта — человека и красный флаг (кадры 16а, б, в). Человека, идущего с флагом, зритель воспримет как факт, не выходящий за рамки конкретного значения. Оператор в данном случае не привнес в композицию ничего, что могло бы вызвать у зрителя более сложную реакцию. Сняты два объекта, взаимосвязь которых подана в

самом обычном толковании. Здесь нечего додумывать, все ясно с первого взгляда. Но эти же составляющие — человек и флаг — могут выглядеть по-другому. Оператор, владеющий образным языком, всего лишь займет нужную ему точку, и благодаря визуальному совмещению объектов изобразительная характеристика героя станет образом, составленным с известной долей юмора. То, что красное полотнище

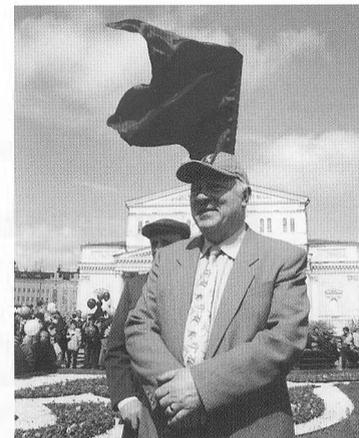


Кадр 16а

возникает "из головы" человека, заставит зрителя понять лукавый замысел автора, который намекает, что есть люди, до сих пор живущие прошлым. Кадр 16в утверждает ту же мысль, но она выражена более категорично, так как оператор привлек к ее оформлению динамический момент. Красный флаг будет периодически заслонять голову знаменосца, утверждая, что идеи, которые исповедуют демонстранты, отрицают все рассуждающее и личностное. Такой кадр-троп сообщает информацию, *выходящую за рамки конкретного значения объекта.* Зритель домысливает авторскую позицию, что вызывает интерес к визуальному ряду, а стало быть, и к развитию смысловой линии произведения. Как в литературе или в речевом общении людей, кадр-троп становится многослойным элементом изобразительного языка, предлагая зрителю самостоятельно уловить глубинный смысл образа.

Получить изображение — еще не значит говорить со зрителем образным языком искусства, и термин "картинка", широко и безответственно применяемый на телевидении, не такая уж безобидная формулировка. Если использовать ее как профессиональный жаргон, это одно, а если в практической работе следовать ее сути — то считать действия оператора мастерством нельзя.

Но еще раз повторим, что не каждый одинаково воспримет снятый образ. Тут уместно вспомнить слова замечательного детского поэта С.Я. Маршак: *"Нет ничего дороже для автора, чем пристальное и чуткое внимание талантливого читателя!"*



Кадры 16б, в

Альтернатива документалиста

У творческой группы игрового фильма практически не возникает проблемы: снимать или не снимать данный объект? Все утверждено в подготовительном периоде, и вопрос только в том, как выполнить поставленную задачу. У документалиста этому КАК предшествует дилемма: НУЖНО или НЕ НУЖНО ВЫПОЛНЯТЬ?

И только если оператор поймет, что объект достоин внимания, творческая задача возникает и начинается ее реализация.

Такая оценка предвяет дальнейшие действия оператора (рис. 1).

В сущности, это основополагающий творческий акт, от которого зависит сама возможность успешного завершения съемки. Чтобы прийти к правильному выводу, необходимо заранее понять, что данная ситуация сыграет свою роль в окончательной монтажной модели факта. Сложность момента в том, что при взгляде на объект у оператора без всякой подготовки должно возникнуть разделительное умозаключение, которое заставит его принять одно из двух взаимоисключающих решений — ДА или НЕТ, причем иногда это нужно сделать мгновенно: промедли — и ситуация изменится или вовсе исчезнет. При этом решение "да" вовсе не гарантирует того, что творческая задача будет решена успешно. Дальше все зависит от действий оператора.

Разумный, целеустремленный отбор фактов из хаоса окружающих явлений возможен только в том случае, когда оператор владеет основами режиссерского и сценарного мастерства. (рис. 2). Конечно, никто не

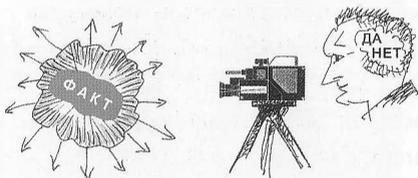


Рис. 1

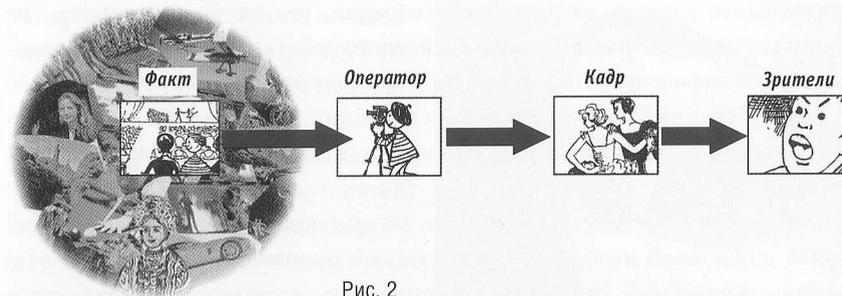


Рис. 2

требует, чтобы хроникер был полновесным режиссером и сценаристом, но общаться с живой, не отрепетированной действительностью он вынужден с учетом требований, которые предъявляют к материалу представители смежных профессий.

Авторское отношение к процессу съемки **обязательно присутствует в творческой лаборатории документалиста**. Недаром многие операторы этого профиля становятся режиссерами и сценаристами своих фильмов. Так сложилась судьба Романа Кармена, Владислава Микоши, Марины Голдовской, Владлена Трошкина, Малика Каюмова — всех не перечислить! Характерно и то, что именно документалисты написали множество прекрасных книг, посвященных профессиональным проблемам, — Микоша, Кармен, Голдовская, Вихирев, Каюмов, Школьников, Небылицкий, Яцун... Авторское начало было ядром их профессии, и все они творчески росли от съемки к съемке.

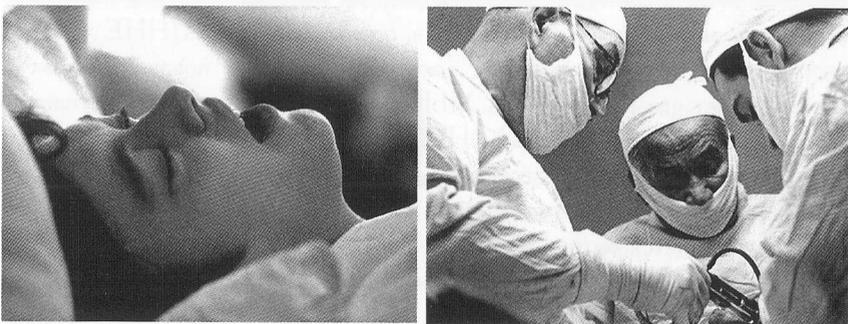
Согласно закону о единстве и борьбе противоположностей, съемочный объект является документалисту в тесной связи положительных и отрицательных качеств, важных и несущественных признаков, определяющих и случайных зависимостей. Каждый раз, оценив эти ВНЕШНИЕ данные, оператор-документалист решает, насколько внешний показатель факта соответствует его глубинному СМЫСЛУ, и только потом приступает к съемке. Это и есть СПЕЦИФИКА ПРОФЕССИИ. Если этого не происходит, то оператор работает наобум, создавая проблемы режиссеру и монтажнеру. Таким образом, уже на предварительном этапе можно выяснить, является он творческой личностью или нажимает кнопку камеры, не понимая истинную ценность изображения.

По каким признакам можно судить о необходимости снять репортажный кадр или отказаться от него? Конечно, в первую очередь оператор должен

внимательно следить за развитием ситуации, что даст возможность "не промахнуться" и отразить течение основного действия, а кроме того, рекомендуется зафиксировать начальную и завершающую фазы события.

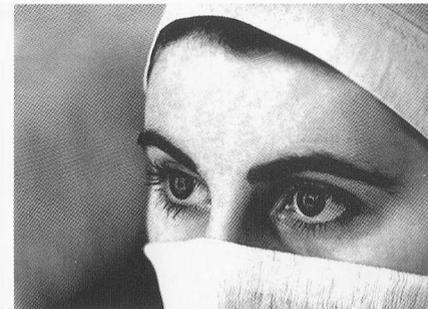
Только уяснив основные признаки ситуации, факта или человеческого характера, оператор может судить, является ли данный объект в данный момент поводом для съемки. Без такого самоконтроля в материале обязательно окажется обилие планов, не имеющих прямой или косвенной связи с основной изобразительной линией произведения. Каждый раз, найдя генеральный стержень повествования, оператор не ошибется в выборе объекта съемки. Ситуации, люди, предметы — все, что имеет отношение к отражаемому **ДЕЙСТВИЮ**, должно попасть в изобразительный ряд снимаемого сюжета. Это простое правило не всегда учитывается оператором, но если оно соблюдено, то в материале не будет случайных кадров, нарушающих прямое развитие мысли и мешающих режиссеру монтировать сюжет.

Все, что задействовано или может быть задействовано в том процессе, который снимает оператор, все, что влияет на поведение людей во время происходящего действия, все, что может прокомментировать развитие сюжета **БЕЗ ПОЯСНЕНИЯ** изобразительного ряда **ТЕКСТОМ**, — все это гарантированно может войти в монтажную модель снимаемого факта. Так, например, определив для себя, что является главными опознавательными признаками хирургической операции: **СТРАДАНИЕ** с одной стороны, и **НАПРЯЖЕННОЕ ВНИМАНИЕ** — с другой, оператор снимет кадры, отражающие то и другое (кадры 17а, б). В то же время, невнимательный оператор, не думающий о конечном этапе работы над



Кадры 17а, б

материалом, может снять и такие планы, которые явно выпадут из монтажа по причине своей невыразительности (кадр 17в).



Кадр 17в

Многообразие и разнозначность признаков, качеств и связей объекта всегда является тем препятствием, которое нужно понять и преодолеть. И если, например, оператор увидит 9-го мая (кадр 18а) яркую фигуру, то, помня, что главное в праздничном репортаже — проявление человеческих чувств, он не станет снимать такой спокойный план (кадр 18б). Не стоит снимать и встречу двух однополчан, если нет признаков их принадлежности к ветеранам прошедшей войны (кадр 18в). Эмоции есть, но изобразительное напоминание, что дело происходит 9-го мая и оба персонажа — участники войны, отсутствует. Оператор, выстроивший такую композицию, не учитывал роль второго плана и не обратил внимания на отсутствие характерных деталей. Неудачно скомпонован кадр, где ветераны взяты слишком крупно. Они "вырваны" из окружающей среды, а, кроме того, зрителю в первую очередь бросятся в глаза натуралистически выявленные морщины и неровности кожи, невыгодно подчеркивающие возраст героев (кадр 18г). Конечно, участники Великой Отечественной постарели, но это показано весьма бестактно. Из-за преувеличенной крупности плана непонятно и то, что герой встретился с женщиной, память о которой ему дорога.



Кадры 18а, б



Кадры 18в, г, д

Только четвертый вариант, несмотря на кажущуюся простоту, точно передает смысл и настроение праздничного дня. Военная форма одного ветерана и боевые награды на штатском пиджаке другого отлично объясняют причину их эмоций. Средний план позволил сохранить связь героев с общей атмосферой праздника (кадр 18д). Если предположить, что все четыре кадра сняты одним и тем же оператором, то ясно, что в трех случаях он напрасно нажимал пусковую кнопку камеры, так как требовательный режиссер отправит невыразительные планы в корзину.

Работать без ошибок можно, если есть конкретный замысел и задача **ясна оператору еще до события**. Такая предварительная нацеленность дает возможность избавиться от слабого материала, что не менее важно, чем охота за выразительными кадрами. Так, снимая репортаж 9-го мая и намереваясь отразить тему воспитания патриотизма, опытный хроникер оставит без внимания одну из увиденных сценок и обязательно снимет другую, при их внешней однотипности.

Обе композиции сложены из одинаковых составляющих. Есть ребенок, есть ветеран, есть пилотка на голове юного персонажа. Но сценки различны в главном — именно в том, ради чего снят кадр. В одном случае эмоциональное состояние юного героя красноречиво свидетельствует о его интересе к событию, а в другом — наоборот. В удачном варианте



Кадры 19а, б

значительно все: и орден Славы на груди ветерана, и присутствие его внука, живо реагирующего на общее настроение, и цветы, попавшие в кадр, и тесная толпа вокруг главных персонажей (кадры 19а, б). Несомненно, очень точно выбран инструмент, о котором сказано у многих фронтовиков:

*...От машин заиндевельх
шел народ как на огонь.*

*И кому какое дело —
кто играет, чья гармонь,—*

это Твардовский заметил в поэме "Василий Теркин".

*...Бьется в тесной печурке огонь.
На поленьях смола как слеза.*

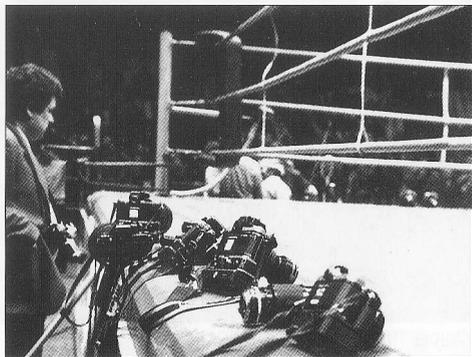
*И поет мне в землянке гармонь
Про улыбку твою и глаза,—*

а это Сурков, поэт, написавший прекрасное стихотворение "Землянка", ставшее песней.

Ясно, что, выбирая из двух схожих ситуаций, стоило остановиться на втором варианте, который дал гораздо больше осмысленной и эмоциональной информации по сравнению с первым.

В выборе "ДА" или "НЕТ" оператору может помочь внимание к взаимосвязи людей и предметов, присутствующих в кадре. Если снята реакция героя, нужно показать, на что она обращена, что ее вызвало. Если в кадре появился предмет — показать, для чего он предназначен и как им пользуются. Если снята неожиданная реплика, обращенная к кому-либо из участников действия, то нужно показать, кому она адресована. Такие монтажные сцепки очень достоверно характеризуют действие и легко соединяются в единую изобразительную систему.

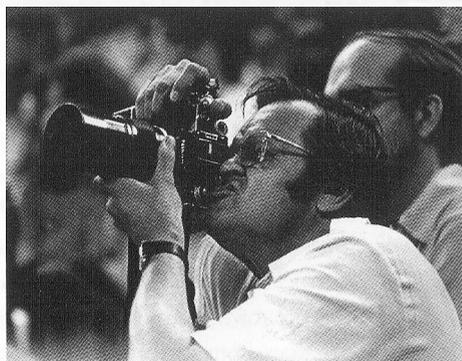
В то же время, казалось бы, невыразительные предметы, если понять их скрытый от невнимательного взгляда смысл, *могут стать материалом, который органично войдет в монтаж (кадр 20а)*. Такой натюрморт скажет об интересе прессы к предстоящему действию, и груда фотоаппаратуры, "готовой к бою", будет активной составля-



Кадр 20а

ющей зрительного ряда. Опытный хроникер еще на съемке поймет, что такой план может стать началом сюжета о боксерских соревнованиях. В середину эпизода режиссер его не поставит, так как в перерыве между раундами окажутся планы с отдыхающими боксерами, секундантами и судьями, а в конце статичный план будет ненужным довеском. Это пример операторской режиссуры, без владения которой можно не обратить внимания на объект, усиливающий эмоциональную значимость материала. Кстати, линия, заявленная в начале сюжета натюрмортом, может иметь логическое продолжение, когда на экране появится фоторепортер, работающий на события *(кадр 20б)*. Это тот самый **ДИСТАНЦИОННЫЙ МОНТАЖ**, о котором писал режиссер-документалист Артавазд Пелешян. Дело в том, что, увидев активно действующего фотографа, зритель вызовет из подсознания кадр с фотоаппаратурой, что усилит изобразительную энергетику обоих планов. В то же время абсолютно ненужным окажется кадр с кино-

оператором, живо реагирующим на что-то, явно не имеющее отношения к его творческой задаче. Заявленная эмоция совершенно очевидно не найдет расшифровки в остальном материале *(кадр 20в)*. Это пример того, что нельзя засорять изобразительный ряд случайными, не работающими на раскрытие темы планами.

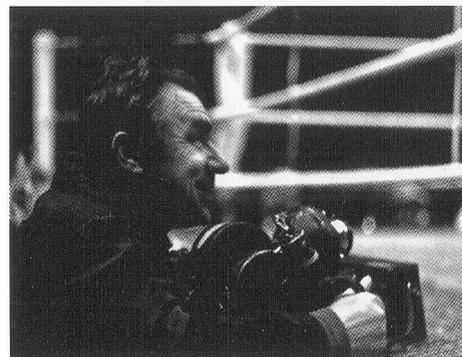


Кадр 20б

Из внешних показателей объекта следует выделять только то, что характеризует **ДАННУЮ СИТУАЦИЮ** и **ДАННЫЙ МОМЕНТ**. Если внешние признаки объекта проступают ясно, то решить — **ЗА** или **ПРОТИВ** — довольно легко. Но чаще жизнь предлагает оператору сложные загадки, тем более что он не может знать, как будет развиваться событие и какие возможности снять выразительный кадр появятся в дальнейшем. Поэтому вполне объяснимо, что в снятом материале появляются кадры, которые не всегда полностью отвечают намерениям оператора. Важно только, чтобы каждый из снятых кадров в той или иной степени раскрывал намеченную тему.

Документалист только тогда достигает высоких творческих результатов, когда он относится к отбору жизненных фактов и ситуаций именно как к **АЛЬТЕРНАТИВЕ**. Если при оценке объекта оператор действует, не отвечая "да" или "нет", а говорит себе "**МОЖЕТ БЫТЬ**" и снимает факт, оставляя возможность окончательного решения другим членам творческой группы, — он расписывается в своем непрофессионализме. Конечно, он зафиксирует изображение, но выполнит это не как творческая личность, а как технарь, знающий, что нужно сделать, чтобы привести в действие съемочную камеру.

Если мы говорим об операторском мастерстве как об умении создать изобразительную **МОДЕЛЬ РЕАЛЬНОГО ФАКТА**, а не как о возможности получить неосмысленное изображение, то нам должно быть ясно, что только **ОТВЕТСТВЕННЫЙ ВЫБОР** и **ОБРАЗНАЯ ТРАКТОВКА** объекта будут свидетельством настоящего владения документалистом своей профессией.



Кадр 20в

Это иллюзия, будто неигровое экранное произведение опирается на материал самодовлеющий, будто действительность говорит с нами сама по себе. *Говорить ее нужно заставить*. А значит, прежде чем снимать любой кадр, следует понять происходящее, выбрать из него самое основное, существенное, а потом сообразить, как это

представить зрителю. **ФАКТ В ЖИЗНИ** и **ФАКТ В ИСКУССТВЕ** — разные вещи. Искусство извлекает из реальности ее суть, ее душу. Как этого добиться — дело документалиста, но какой бы путь он ни избрал, он обязан раскрыть глубинное значение факта и придать ему эмоциональную, действенную, динамичную форму.

Понятие **КОМПОЗИЦИИ** актуально для всех видов искусства.

В кинематографе и на телевидении это общее построение фильма или передачи, система средств раскрытия художественных образов, их связей и отношений, характеризующих жизненные явления, показанные на экране. Композиция позволяет зрителю идти от части к целому, от первичных значений и смыслов к обобщенному содержанию произведения и обратно. В больших экранных формах наиболее активным элементом композиции является построение сюжета, но мы в данном случае этой проблемы касаться не будем. Мы поговорим о том, как следует компоновать кадр, с тем чтобы добиться поставленной цели.

После решения "ДА" оператор выбирает съёмочную точку, угол зрения оптики и формирует композиционную структуру кадра или, выражаясь точнее, **ПОЛИКОМПОЗИЦИЮ**, которая представит объект зрителю.

II. КОМПОЗИЦИЯ КАДРА

КОМПОЗИЦИЯ (от лат. *compositio* — составление, сочинение). Построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером и назначением и во многом определяющее его восприятие.

БСЭ, том 12, 1983.



В пластических искусствах композиция объединяет частные моменты построения художественной формы (реальное или иллюзорное формирование пространства и объема, симметрия и асимметрия, масштаб, ритм и пропорции, нюанс и контраст, перспектива, группировка, цветовое решение и т. д.). К. организует как внутреннее построение произведения, так и его соотношение с окружающей средой и зрителем.

Там же

ПОЛИКОМПОЗИЦИЯ

термин советского киноведа, критика,

*сценариста Григория Павловича ЧАХИРЬЯНА
(1902 — 1971)*

ПОЛИ... (*по-гречески много, многие*).

**Я беру глыбу мрамора
и отсекаю от нее
все лишнее...**

*Микеланджело Буонарроти
(1475 — 1564)*

Живописец, бессмысленно срисовывающий, руководствуясь практикой и суждением глаза, подобен зеркалу, которое отражает все противостоящие ему предметы, не обладая знанием их.

Леонардо да Винчи (1452 — 1519)

Главное для меня — композиция. Тут есть какой-то твердый, неуловимый закон, который можно только чутьем угадать, но который до того непреложен, что каждый прибавленный или убавленный вершок холста или лишняя поставленная точка разом меняют всю композицию.

В.И. Суриков (1848 — 1916)

Взаимодействие частей

Как бы ни относился оператор к проблеме построения композиции, в итоге на плоскости экрана создается комбинация световых и цветных пятен, глядя на которые зритель судит о жизненном явлении, зафиксированном съемочной камерой. А раз так, то именно КОМПОЗИЦИЯ кадра дает возможность увидеть и понять, что хотел сказать автор изобразительного ряда, нажимая пусковую кнопку камеры.

Выстроить грамотную композицию при съемке планов с внутрикадровой динамикой, а тем более во время съемки с движущейся точки сложно, поэтому в первой части "Мастерства оператора-документалиста" мы говорили о ПОЛИКОМПОЗИЦИИ кадра.

Все, что было сказано о сюжетно-композиционном центре и силовых линиях в живописном полотне, рисунке или фотографии, абсолютно справедливо и для динамичного изображения. Ведь фотограф, художник и оператор действуют по одному и тому же принципу: *они создают на двумерной плоскости картину трехмерного мира*. В конце концов, кадр, снятый оператором, можно представить себе как цепь статичных композиций, непрерывно сменяющих друг друга. Так, кстати, и получили динамическое изображение братья Люмьеры, камера которых снимала за одну секунду 16 отдельных кадров, расположенных на киноплёнке друг за другом.

При повседневном общении мы смотрим на то, что нас интересует, не обращая внимания на остальные объекты, попавшие в поле зрения. А на картинной плоскости кадра окружающий нас мир выглядит по-другому. Дело в том, что, ограничив поле зрения границами кадра, оператор берет на себя обязательство расположить в нем не случайные, маловажные детали, а что-то значительное — иначе зачем было выделять именно этот участок из остального пространства?

Профессор Головня назвал этот творческий акт КАДРИРОВАНИЕМ. Это важный момент съемки. В него включены и выбор объекта, и поиски формы, в которой он будет показан. Скомпоновав изображение, оператор ставит себя в положение автора, действия которого можно анализировать, решая, правомерны они или нет. Конечно, такая оценка не делается зрителем явно, он не специалист-искусствовед, но, глядя на экран, он невольно ищет логические обоснования и гармонические закономерности композиции. То, на что человек не обратил бы внимания в обычных условиях, обрамленные границами кадра вызывает у него определенные эстетические комментарии.

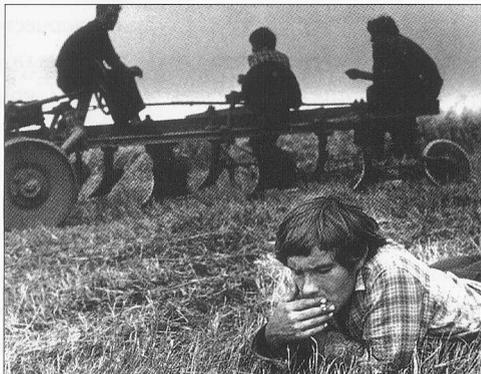
Влияют ли границы на характер композиции, заключенной внутри кадрового пространства? Безусловно, да, в том смысле, что они требуют от оператора представить зрителю изобразительную информацию, имеющую конкретное значение. Это предполагает, что изображение должно быть оформлено в определенную комбинацию зрительных знаков, дающую повод для выводов и умозаключений.

С самых далеких времен художники-живописцы выяснили, что границы картины — РАМА, как они говорили, — тесно связаны с композицией и создают впечатление, которое искусствоведы назвали АНТИЦИПАЦИЕЙ. Этот термин обозначает предвосхищение, предугадывание того, что внутри картинной плоскости обязательно произойдет что-то значительное, достойное внимания, и у зрителя возникнет иллюзия пространства, уходящего вглубь. Это относится и к экранным искусствам.

Ясно, что снятый кадр приобретает полную значимость, входя в монтажную связь с другими кадрами. Но нельзя забывать, что он всегда имеет собственный смысл. И чем точнее и эмоциональнее кадр будет выстроен, тем выразительнее окажется вся монтажная фраза, обращенная к аудитории. Поэтому забота о композиционной структуре отдельного кадра — в то же время *забота о художественной значимости всего произведения в целом*.

Оператор игрового фильма имеет возможность заранее обдумать съемку на основании режиссерского сценария и потом вносить поправки в намеченные мизансцены, а документалист работает в иных условиях. Его действия при построении кадра заключаются в быстром выборе съемочной точки и угла зрения объектива, чтобы композиция выражала сущность снимаемой сцены и не включала заведомо ненужных деталей.

Если оператор выстроил неудачную композицию, он должен *немедленно снять новый вариант* (кадр 21а). Ситуация ясна: у землеробов небольшой перерыв в работе. Основной персонаж хорош. Второй план — тоже. Момент съемки выбран удачно. Но оператор не выделил главного героя, центр композиции пуст, снизу картинной плоскости кадр срезан. Рыхлость такой конструкции легко устранить, если занять низкую съемочную точку и, сменив объектив, укрупнить основного героя, что погасит активность второго плана (кадр 21б). В приведенной композиции минимум изобразительных компонентов: главный объект, участок среды и детали второго плана.



Кадры 21б, б

Ситуация довольно простая, но, как видим, и тут возможны просчеты.

Гораздо сложнее вести съемку, когда в поле зрения камеры множество составляющих. В таких случаях нужно следить, чтобы в кадр не попадали персонажи, предметы и участки пространства, которые "разбавят" композицию и тем самым снизят ее целенаправленность. Часто такие ошибки оператор допускает на репортажной съемке, когда он вынужден быстро реагировать на создавшуюся ситуацию и не имеет времени сменить точку. Но тогда он должен *мгновенно изменить угол зрения объектива*, помня, что он работает оптикой с переменным фокусным расстоянием. Скомпонованное изображение не всегда является грубой ошибкой, но, тем не менее, оператор всегда может выстроить более четкую композицию, если уберет с картинной плоскости все, не участвующее в действии, и срежет часть пространства, окружающего главного героя (кадр 22).



Кадр 22

Принцип "убрать все лишнее" как раз и есть стремление прийти к оптимальному варианту композиционного построения. То, что не является необходимым, "засоряет" картинную плоскость, отвлекая внимание от сюжетно важного объекта.

Тут уместно вспомнить утверждение Федора Михайловича Достоевского: "*Величайшее умение писателя — это уметь вычеркивать*", а также принцип Дзиги Вертова: "*Из хаоса явлений я выбираю*". Как видим, они утверждают, что, выстраивая композицию произведения, следует избавляться от всех элементов, не работающих на четкое восприятие авторской мысли. В этом плане интересно сравнить первоначальный вариант репинского полотна "Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года" с картиной, выставленной в Третьяковской галерее (илл. 1а, б). В первой попытке скомпоновать изображение слишком много внимания было уделено показу среды, и впоследствии автор убрал часть пространства. Кроме того, герои в окончательной композиции изменили свое положение. Безвольно повисшая рука царевича судорожно упирается в пол, показывая зрителям, что он бессознательно надеется, что рана не смертельна. Изменился и поворот головы царя. Лица отца и сына развернуты в противоположных направлениях, косвенно



Кадры 236, в

то нет никакой нужды укрупнять его до предела (кадр 236). Такое решение даст сведения только о своеобразии черт лица. Кадр следует скомпоновать так, чтобы в нем присутствовали детали, говорящие об образе жизни северян, а, стало быть, косвенно об их психологии. меховая одежда, камусные рукавицы, часть чума на втором плане и оленьи рога — все должно попасть в поле зрения камеры, но в таких пропорциях, чтобы не "тянуть на себя" большую часть зрительского внимания. Надо помнить: если второстепенные элементы композиции в первую очередь привлекают внимание, то они снижают изобразительную энергетику главного объекта. Присутствуя в подчиненном положении, они не наносят урона развитию сюжета, а, наоборот, делают его более насыщенным (кадр 23в). Изобразительные связи второстепенных элементов с главным объектом ощущаются визуально, и задача оператора — *заметить эти связи и показать их так, чтобы они перешли в смысловые и логические*. Только в этих случаях кадр становится емким и впечатляющим.

Но всегда ли нужны стройность и гармоничность изобразительной конструкции? Иногда авторы приходят к противоположному решению, и тогда именно огрехи композиционного построения становятся тем творческим приемом, который воздействует на зрителя. Казалось бы, включение в картинную плоскость лишь части лица героя — нелепость, творческий брак. Но подобное решение принял студент ВГИКа Леонид Михайлов, снимая фильм, темой которого было философское раздумье о Природе, Человеке и течении Времени. В общей стилистике изобразительного ряда такой кадр вовсе не резал глаз, а смотрелся как образное выражение человеческой судьбы в круговороте вечных космических событий (кадр 24).



Кадр 24

Композиция кадра — это не абсолютно четкая, логически безупречная конструкция, лишенная признаков реальной жизни. В окружающей нас действительности все складывается по бесконечно сложным и разнообразным схемам, которые зависят от бесчисленного множества условий и случайностей. Это и есть тот "хаос", который имел в виду Дзига Вертов. Он говорил не о той зияющей бездне, наполненной туманом и мраком, которая, по мнению древних греков, царила до сотворения мира. Он хотел, чтобы человек, взявший в руки камеру, внимательно посмотрел вокруг, попытался разобраться в своих впечатлениях, подумал о том, что ему нравится или не нравится, и *определил, что он хочет сказать зрителю*.

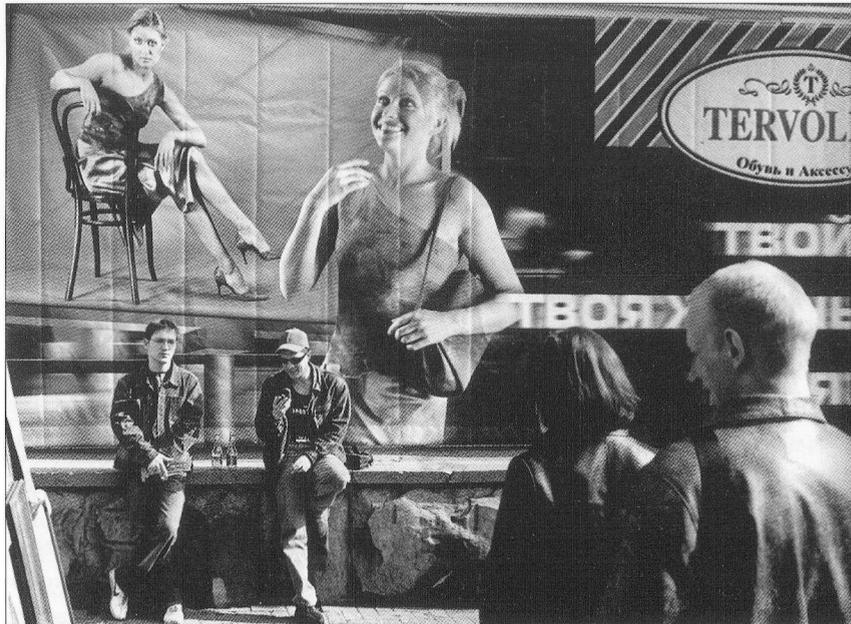
Композиция — это изобразительная конструкция, которая может сообщать простые или сложные понятия, комментировать положительные или отрицательные факты, но в любом случае она призвана раскрывать значение и смысл жизненных явлений. От композиционного построения кадра зависит ясность и выразительность монолога, обращенного к зрителю. Все, что зафиксировала камера, и то, КАК ЭТО СДЕЛАНО, и есть творческая забота оператора.

Проблемы композиции — это не законы, навязанные художникам учеными мужами. Все положения, сформулированные теоретиками и практиками, которых интересовали творческие вопросы, основаны на восприятии произведения искусства нашим сознанием. Их авторы исходили из физиологических возмож-

ностей человеческого организма. Отрицать их выводы — значит недопонимать ПСИХИКУ ЧЕЛОВЕКА, которая, как известно, есть особая функция головного мозга, отражающего и познающего реальную действительность.

Из-за невнимания к композиционному построению кадра искажается характер впечатлений, которые посетили бы зрителя при непосредственном наблюдении реальных событий. Конечно, реакция оператора зависит от субъективной оценки. Но в том-то и дело, что бывают ситуации, когда оператор, нажав пусковую кнопку, как бы устраняется от композиционного истолкования действительности. В таких случаях автор изображения встает в позицию человека, который считает себя пассивным наблюдателем факта.

Но СОЗЕРЦАТЕЛЬНОСТЬ — это лишь начальная ступень познания, и она предполагает бездейственное отношение к окружающей действительности. Если мы говорим о ТВОРЧЕСТВЕ, то такое отношение к процессу съемки непростительно. В этом случае оператор самоустраняется от авторской трактовки факта и возникает та самая ситуация, когда КАМЕРА снимает с помощью оператора, а не ОПЕРАТОР с помощью камеры.

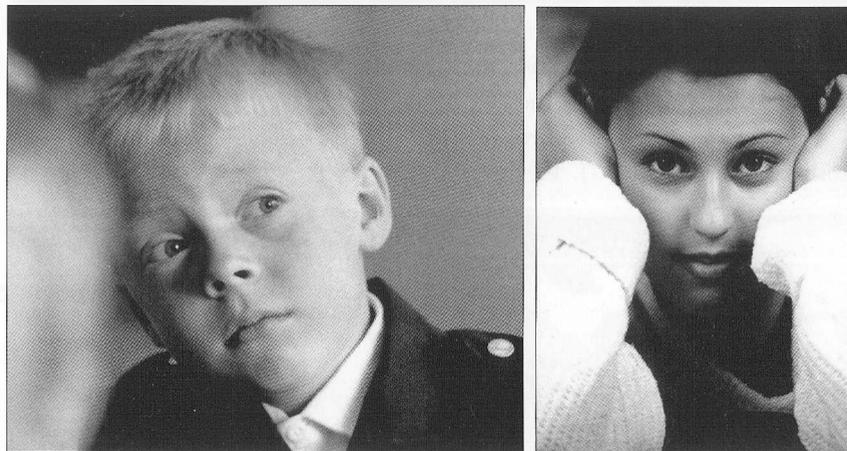


Кадр 25а

Чисто внешняя живописность композиции, множество случайных деталей, чрезмерная активность маловажных элементов изображения — все это может выглядеть очень эффектно и иногда с интересом воспринимается зрителем, но за этим обилием ненужных изобразительных раздражителей неминуемо скроется содержание зрительного ряда (кадр 25а). О таком методе творческой работы образно сказал Маяковский:

...Кудреватые мудрейки,
мудреватые кудрейки —
черт их разберет!..

Довольно частая композиционная ошибка — включение в картинную плоскость кадра активных изобразительных компонентов, не имеющих прямого отношения к основному объекту. Особенно нежелательно появление светлых бесформенных пятен, которые своей динамикой притягивают внимание зрителей, не неся никакой смысловой информации (кадры 25б, в). Действие таких помех очевидно, их можно уподобить словам-паразитам, которые абсолютно бессмысленны в связной речи, обращенной к слушателям. И, говоря о композиции кадра, нелишне вспомнить еще раз, что три столетия назад французский поэт и теоретик классицизма Никола Буало сказал: *"Кто ясно мыслит, тот ясно и излагает"*.



Кадры 25б, в

Глубина плоскости

ИЛЛЮЗИЯ в переводе с латыни значит "ошибка, заблуждение".

В самом деле, когда мы смотрим на плоский экран, мы почему-то видим, как объект удаляется от нас или, наоборот, приближается. Это результат той самой условности — удивительного свойства искусства, о котором уже упоминалось. Мы знаем, что экран двухмерен, но даем себя обмануть и соглашаемся, что у плоскости есть ГЛУБИНА. Это и есть иллюзия третьего измерения. Она возникает благодаря **ВООБРАЖЕНИЮ** — способности нашего сознания строить модель реальности на основании жизненного опыта.

В первой части "Мастерства оператора-документалиста" перечислены способы передачи эффекта третьего измерения на плоскости кадра. Это линейная, тональная, оптическая, динамическая перспективы, эффект заслонения и работа со светом. Используя эти приемы, оператор может создать **ГЛУБИННУЮ КОМПОЗИЦИЮ**, то есть такую, которая вызовет ощущение пространства, уходящего в глубь картинной плоскости.

Обычно иллюзорную глубину кадра создают несколько изобразительных компонентов (кадр 26). Во-первых, такой план выглядит глубинным за



Кадр 26

счет линейной перспективы, которая в данном случае выражена масштабным перепадом самолетного шасси и самолета, стоящего вдали. Во-вторых, играют роль тональные различия разноудаленных объектов. В-третьих, если пилот сдвинется с места, сработает эффект заслонения, так как его фигура закроет какие-то части фона, а потом она скроется за колесом шасси.



Кадр 27

Глубинная композиция очень наглядна, если она строится **по схеме линейной перспективы**. В жизни по мере приближения или удаления от наблюдателя масштаб объекта изменяется — так мы ориентируемся в окружающем пространстве.

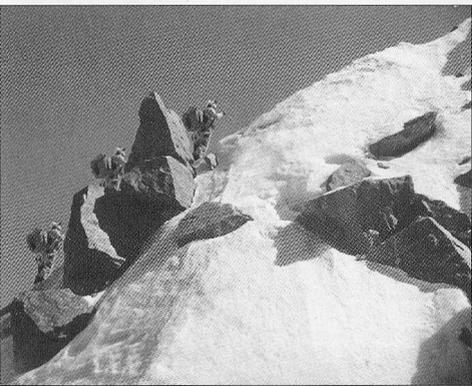
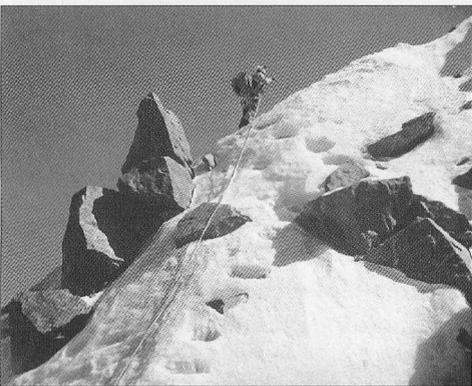
Так же "видит" мир съемочная камера, объектив которой самостоятельно передает иллюзию глубины (кадр 27). Оператор в состоянии управлять этой возможностью, используя объектив с различными углами зрения и контролируя расположение композиционных элементов внутри кадра.



Кадр 28а



Кадр 286



Кадр 29а, б

Если герой, появляясь на картинной плоскости, занимает очень малое, подчиненное положение, *это тоже свидетельствует о протяженности пространства* (кадр 28а). Пренебрегая такой композиционной схемой, оператор обеднит не только пространственные показатели, он может нанести урон образу героя, который нередко противостоит окружающей среде (кадр 28б). Такой план сохраняется в сознании зрителя на протяжении всего сюжета и, действуя дистанционно, помогает создавать образ героя.

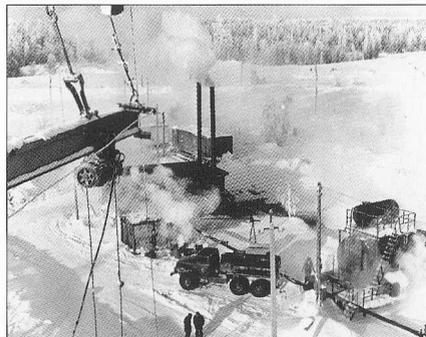
Глубинная композиция, основанная на перепаде масштабов и эффекте заслонения, получается *при включении в нее деталей переднего* плана, которые перекрывают часть пространства, а подчас и главного героя. Так, например, альпинист может подниматься по склону перед каменной глыбой, что будет вполне приемлемым вариантом съемки, но он может пройти за камнем, который на время перекроет его фигуру, и снятый план будет гораздо живописнее (кадры 29а, б). Невнимательный оператор упустит такую возможность.



Кадр 30а, б

Выявляя положения объектов, передний план создает достоверную картину среды, окружающей героев, а это иногда важнее, чем пространственная ориентация зрителя. Так, снимая пограничный дозор, оператор может занять точку, с которой бойцы будут видны сквозь заросли камыша (кадр 30а). Такая композиция создаст эффект глубины, подчеркнет динамику движения пограничников и покажет обстановку, в которой они действуют. В данном примере объект перемещается, а передний план — неподвижен. Возможен другой вариант, когда главный объект неподвижен, а его на время перекрывает переднеплановый (кадр 30б).

Как видим, "эффект заслонения" выразителен и когда главный объект перемещается за переднеплановым, и когда динамичный передний план на время закрывает основной объект. Могут сложиться комбинации, когда и



Кадр 31а, б



Кадр 31в

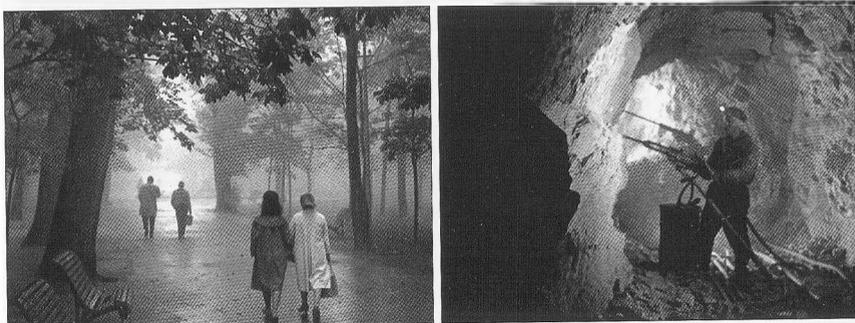
передний план, и объект, который находится за ним, — оба перемещаются, или оба неподвижны, но в любом случае **появится иллюзия глубины кадра**.

При съемке с движения передне-плановая деталь может соединить в единую композицию транспортное средство, среду и действующее лицо, благодаря чему

возникает эффект присутствия. Так, например, если оператор снял с вертолета дальний план, то кадр будет выглядеть как пейзаж, не соотношенный с конкретной ситуацией (кадр 31а). Но если в кадре есть детали переднего плана, то зритель увидит пейзаж глазами человека, находящегося в летящем вертолете (кадр 31б). Такой кадр гораздо легче монтируется с остальным материалом воздушного репортажа.

Оператор-документалист всегда **должен подготавливать монтажные связи кадров непосредственно во время съемки**. И если, например, герой едет в машине, то кроме кадров, показывающих окружающее пространство, следует снять план с точки зрения героя, включив в композицию деталь переднего плана (кадр 31в).

Эффект глубины особенно ощутим **при съемке в условиях тональной перспективы** (кадр 32а). Тональное угасание отдаленных объектов в сочетании с "эффектом заслонения" дает отличный результат, который можно усилить, снимая объекты, двигающиеся в направлении оптической



Кадр 32а, б

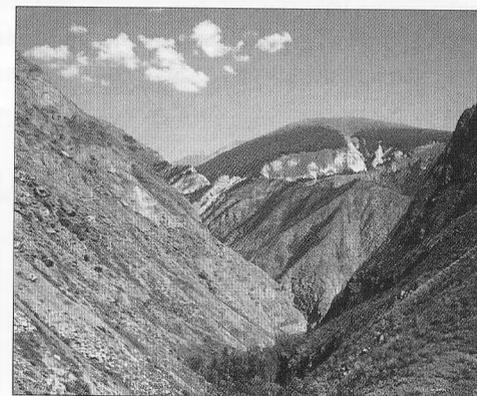


Кадр 33а, б

оси объектива. Фигуры людей по мере удаления от съемочной точки будут терять тональную насыщенность, создавая тем самым иллюзию глубины пространства.

По возможности следует применять такой метод съемки и в интерьерах. Находясь в заводском цехе, производственном помещении или в сухой шахте, где работа ведется в пыльной среде, оператор сделает ошибку, если не применит контрольные источники света, которые позволят получить глубинную композицию, особенно если она будет опираться на темный передний план (кадр 32б). Контрольный свет — естественный или свет приборов — **всегда дает возможность подчеркнуть иллюзорную глубину пространства**. Даже блик, попавший на объект съемки, отделит его от окружающей среды (кадры 33а, б).

Снимая на природе, передать пространственный эффект при фронтальном (лобовом) освещении невозможно (кадр 34а). "Сопки крадут расстояния..." — задумчиво изрек один из ветеранов ЦСДФ, когда его упрекнули за невыразительные пейзажи, снятые



Кадр 34а

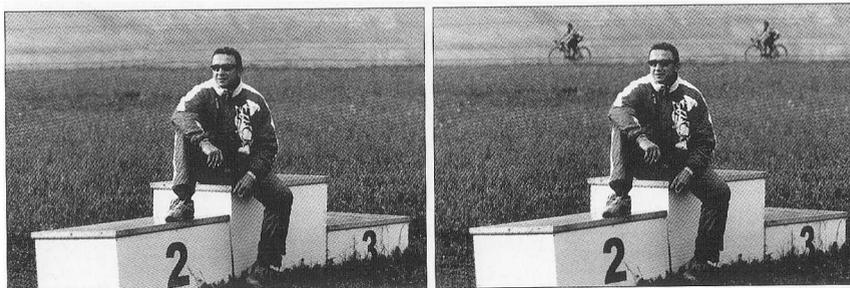


Кадр 34б

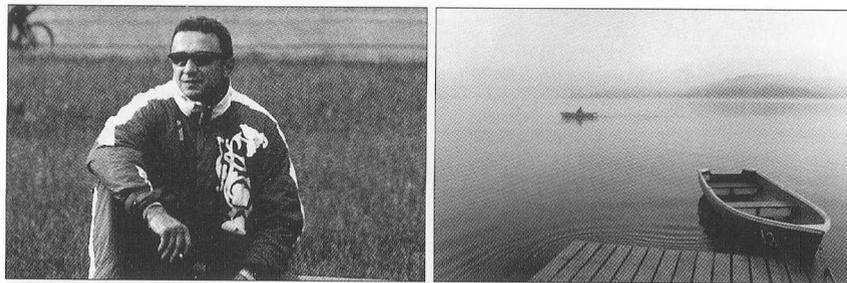
на Дальнем Востоке. Он был не прав. Дело в том, что он снимал эти сопки при лобовом освещении, забыв, что только контровой свет, выявляя тональную перспективу, позволяет создать глубинную композицию (кадр 34б).

Второй план (фон) при внимательном отношении оператора тоже активно *участвует в формировании глубинной композиции*. Но чтобы появилась иллюзия глубины кадра, на фоне должны располагаться какие-либо ориентиры, без которых второй план бессилен (кадр 35а). Если за спиной тренера ровная поверхность, пространственный эффект отсутствует. Но если оператор снимет момент, когда в поле зрения камеры промчатся велосипедисты, композиция изменит свой характер (кадр 35б).

Цепочка велосипедистов, мелькнувшая за спиной тренера, за счет перепада масштабов создаст ощущение глубины кадра, и оно сохранится, когда спортсмены исчезнут. Следует позаботиться о втором плане и при съемке



Кадры 35а, б



Кадр-1 35в, г

укрупнения (кадр 35в). В таких случаях перепад масштабов в изображении равновеликих объектов всегда приносит желаемые результаты, и глубинные композиции становятся очень убедительными (кадр 35г).

Когда мы хотим что-нибудь разглядеть, начинает работать наш зрительный аппарат: меняется кривизна хрусталика, оси глазных яблок сходятся на выбранной точке, и мы четко видим интересующий нас предмет. Мы как бы "наводим на фокус" оптическую систему нашего организма. К такому же результату приходит и оператор, когда он наводит на фокус объектив камеры. В итоге одна зона обретает резкость, другие выводятся из фокуса (кадры 36а, б). Это та самая оптическая перспектива, *которая активно участвует в формировании глубинных композиций*.

Существует такое понятие, как ПАНФОКУС — это когда по всей глубине кадра мы видим резкое изображение. В таких случаях мы не обращаем внимания на характер оптического рисунка и определяем пространственное положение объектов по другим признакам. Но "мягкость" изображения — расплывчатость контуров, которые характерны для одной зоны и четко отделяют ее от другой, где все находится в резкости, всегда создает иллюзию глубины кадра.



Кадры 36а, б



Кадр 36в

Когда оператор во время съемки переводит фокус с одного объекта на другой, именно оптическая перспектива *позволяет управлять вниманием зрителя*, указывая ему, куда смотреть и на что реагировать. При этом нужно очень внимательно контролировать степень расфокусировки объектов. Перебор в таких случаях может вызвать неприятные ощущения (кадр 36в).

Кроме основных схем и условий, дающих возможность построить глубинную композицию, есть мощное средство, в полной мере доступное только оператору игрового фильма. Это организация внутрикадрового передвижения актеров по "заказу" творческой группы — построение мизансцен.

МИЗАНСЦЕНА согласно словарю иностранных слов в переводе с французского означает "постановка на сцене". У документалиста нет ни сцены, ни актеров. Однако перед его камерой, так же как и перед камерой оператора-игровика, перемещаются участники съемки. И если актеры действуют по указанию режиссера, то оператор-документалист, выстраивая композицию кадра, считает с траекториями движения персонажа и даже предугадывает их. Когда оператор выбирает удачные съемочные точки, у него в кадре будет не хаотичное движение людей, а "мизансцены", которые скажут о смысле происходящих событий, характере героев, своеобразии развивающегося действия. При передвижении объектов и героев в глубь кадра или из глубины кадра к камере *сами объекты съемки подчеркивают иллюзию третьего измерения*. Основную роль при этом играет динамическая перспектива, активность которой особенно велика, если съемка ведется короткофокусной (широкоугольной) оптикой, создающей резкие перспективные изменения движущихся объектов.

Естественно, наиболее эффектное применение динамической перспективы — это съемка с движущейся точки. Кадр, выполненный с движения, *всегда обладает иллюзорной глубиной*. Такое впечатление возникает оттого, что точка зрения на окружающие объекты все время меняется, создавая все новые и новые перспективные соотношения, объекты видны в меняющемся

масштабе под разными углами зрения, и все это складывается в картину, близкую к тому, что видит человек, перемещающийся в реальном пространстве.

Линейная, тональная и динамическая перспективы подчеркиваются, если движение объекта направлено вдоль оптической оси объектива, а при "эффекте заслонения" — наоборот, если движение происходит поперек взгляда камеры. Причем в таких случаях бесфокусность переднего плана ничуть не мешает восприятию снятой композиции (кадр 37).

Иллюзия глубины кадра *важна для экранного зрителя так же, как динамика экранного изображения*. Без них экран не мог бы создавать модель действительности, которая является подобием живой жизни. Поэтому работа оператора над формированием глубинных композиций — *это работа над достоверностью экранных образов героев и их судеб*.



Кадр 37

Закрытая и открытая

Если геометрия оперирует линиями, которые можно обозначить на плоскости и в пространстве, то у искусствоведов тоже есть линии, помогающие понять логику композиционных решений. Их называют по-разному: "композиционные", "силовые", "активные", "линии внимания" или "взаимодействия". Их нельзя зафиксировать, это воображаемые линии, но если оператор их "увидел", он *выстроит композицию, которая убедительно передаст суть снимаемого объекта*. Не существуя визуально, они отражают характер жизненных явлений, раскрывают своеобразие происходящего действия, объясняют закономерность человеческих поступков и причину возникновения эмоций.

Такие линии можно найти, глядя на полотна художников. Так, на картине А.Д. Кившенко "Военный совет в Филях" они организуют композицию и замкнуты внутри интерьера, в котором фельдмаршал Кутузов обсуждает план военных действий. Линии общения участников совета тянутся к лицу главнокомандующего, а его взгляд и рука, протянутая к полководцам, — это тоже линии, которые связывают все компоненты изображения в единый смысловой узел (илл. 2). Потоки света, падающего из маленького оконца на Кутузова и его генералов, — это линии, создающие впечатление органичного единства места и времени того события, которое изображает художник. Второстепенные персонажи — адъютант, стоящий за спиной Кутузова, и невольный свидетель военного совета, расположившийся на полотах, также устремили взгляды в центр картинной плоскости.

Как видим, в такой композиции линии взаимодействия не выходят за раму картины. Конечно, за ее пределами продолжается пространство, существует предметный мир, но это в данном случае не интересует автора. Событие ясно и исчерпывающе изображено внутри полотна, и внимание зрителей



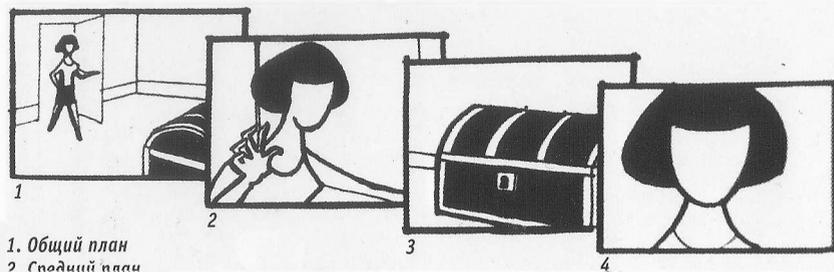
Иллюстрация 2

не выходит за пределы композиции. Именно такой принцип изображения позволил искусствоведам говорить о **ЗАКРЫТЫХ** композициях. Линии закрытых конструкций связывают те объекты, которые заключены в прямоугольнике картины, фотографии или кадра. Они расшифровывают характер уже представленного содержания и не несут в себе элемента неожиданности.

Если в видеоискателе камеры оператор видит ситуацию, которая не требует выхода за границы кадра, это закрытая композиция, у которой *все организующие линии начинаются и заканчиваются внутри картинной плоскости* (кадр 38). Конечно, при съемке эпизода такой кадр можно взять за основу и дополнить монтажными планами разной крупности, снятыми с различных точек, но все дополнения нужно искать только внутри зафиксированной ситуации. В этом *специфика закрытых композиций*, именно такие требования они предъявляют к процессу съемки.



Кадр 38



1. Общий план
2. Средний план
3. Деталь
4. Крупный план

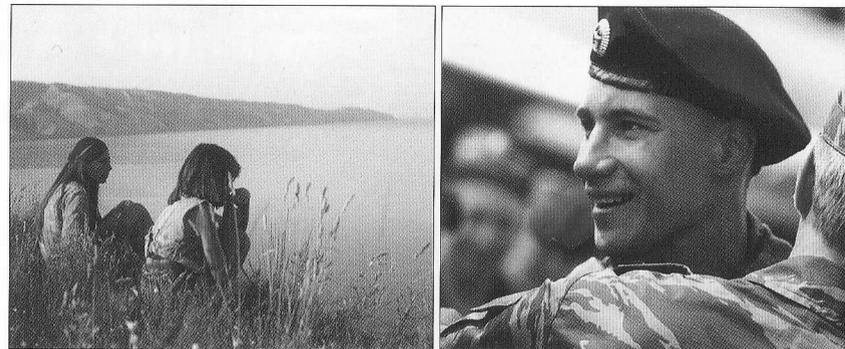
Рис. 3

В данном случае оператору не следовало ограничиваться только средним планом. Грамотный хроникер обязательно снял бы крупные планы обоих героев, руку тренера и, может быть, панораму с лица одного персонажа на лицо другого. Это называется **РАСКАДРОВАТЬ** действие, и от такого набора разномасштабных кадров, снятых с разных точек, не откажется ни один режиссер. В сущности, раскадрованная ситуация — это мини-фильм, который живо и достоверно характеризует реальный факт (рис. 3).

Материал, снятый таким методом, легко монтируется и прекрасно смотрится, расширяя сведения об объекте съемки. Поэтому, если объект предстает перед оператором в закрытой композиции, не стоит ограничиваться только общим или средним планом. Такую ситуацию *следует представить в развернутом виде — то есть раскадровать*. Это очевидное правило часто нарушают операторы-хроникеры, оправдываясь тем, что они работают в условиях временного дефицита. Действительно, время при репортаже — очень дорогой фактор, но нужно помнить, что грамотный оператор должен не только успеть, но, *прежде всего, он обязан снять выразительный материал*. *Festina lente* — "Поспешай медленно", — говорили римляне, и за две тысячи лет этот совет нисколько не устарел.

Иной принцип построения и, соответственно, воздействия на зрителя у так называемых **ОТКРЫТЫХ** композиций. Их силовые линии, определяющие связи объектов с окружающей средой, друг с другом и с предметами, *всегда устремлены за пределы картинной плоскости*.

Специфика открытых композиций заключается в том, что они требуют обязательного показа пространственных координат заявленного события. Линии взаимодействия, выходящие из композиции, — это подтверждение



Кадры 39а, б

того, что за пределами кадра есть вещи, люди и ситуации, которые связаны с главным объектом (кадры 39а, б). Воспринимая открытую композицию, зритель ожидает, что авторы переключат его внимание на тот участок среды, куда уходят силовые линии, которые выносят развитие сюжета за границы кадра. Они предлагают зрителю домыслить **ПРИЧИНУ** их возникновения, так как выражают **СЛЕДСТВИЕ**, оставляя причину за пределами зрительского внимания. Поэтому открытая композиция — это всегда интрига, требующая разъяснения.

Линии открытых композиций создают новые ситуации, которые не только имеют собственный смысл, но и возвращают зрителя к уже увиденному. В этом заключается энергетическая емкость открытых композиций, которые *развертывают показанное действие не только во времени, но и в пространстве*.

Открытая композиция со статикой внутрикадровых объектов может быть эмоционально напряженной — все зависит от ситуации и настроения героев. Предвосхищение фактов возникает потому, что открытая композиция — это начало какого-то действия или реакция на какое-то событие, но всегда — ожидание новой изобразительной информации.

В этом плане очень показательна картина "Утро на Куликовом поле". На полотне — русское войско перед началом битвы. Автор не стал изображать момент кровавой сечи. По мнению Александра Павловича Бубнова, так стояла княжеская дружина ранним утром 8 сентября 1380 года, готовая победить или лечь на поле брани. Рука Дмитрия Донского с мечом вскинута в сторону врага. Взгляды воинов устремлены туда же — в сторону войска Мамайя. Автор наделил своих персонажей разными



Иллюстрация 3а

психологическими характеристиками — каждый по-своему ожидает приближения недругов. Все силовые линии направлены за пределы картины (илл. 3а). Если бы оператор-хроникер снял такой общий план, конечно, следовало раскадровать композицию, дополнив ее крупными планами воинов, что усилило бы эмоциональный накал эпизода (илл. 3б, в, г). Как видим, острая драматургия статичной композиции состоялась потому, что художник предпочел оформить свой замысел, выведя силовые линии за границы полотна.

Чем эмоциональнее действие, происходящее в кадре, тем больше необходимость расшифровки силовых линий. Так, сняв металлургов около мартеновской печи, оператор должен в следующем кадре показать, что вызвало их интерес (кадр 40). Это необходимо сделать потому, что при появлении героев у зрителя возникнет законное желание узнать, что привлекло их внимание. Кадр-следствие требует монтажной связи с



Иллюстрации 3б, в, г

кадром-причиной, и *открытая композиция обязательно должна иметь логическое завершение.*

Так же категоричны линии, которыми *обозначается перемещение объектов в пространстве.* Это одинаково справедливо для снятого кадра и для произведения живописца. Полотно художника Иллариона Михайловича Пярнишника "В 1812 году" —



Кадр 40

типичная открытая композиция. Персонажи "пришли" из глубины заснеженного пространства и сейчас "уйдут" за обрез картинной плоскости (илл. 4). Позы идущих людей, диагональное направление силовых линий — все это усиливает иллюзию движения группы. Такой эффект можно получить, только создав открытую композицию, силовые линии которой выйдут за раму, ограничивающую изображение.



Иллюстрация 4

Снимая сцену, воссозданную Прянишниковым, оператор мог бы выстроить точно такую композицию и придать ей дополнительную выразительность, выпустив переднеплановую группу из кадра. В этом случае его действия, в сущности, ничем не отличались бы от работы, проделанной художником-живописцем. Но, имея в руках съемочную камеру, оператор мог провести панораму за проходящей группой, и план, снятый таким приемом, стал бы гораздо богаче по внутрикадровой информации. Сначала зритель разглядел бы пленных, а потом, когда они удалились от съемочной точки, главную роль на картинной плоскости обрели бы снежные просторы России, которые были злейшим врагом отступавших французов.

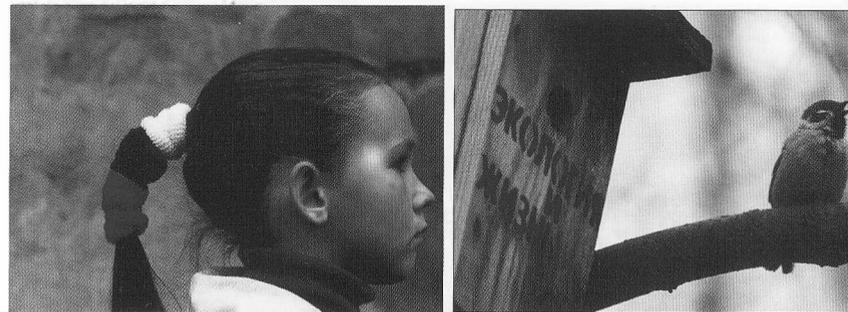
Кстати, открытая композиционная конструкция так же, как и закрытая, может быть раскадрована. Только в одном случае автор ищет дополнение к снятому плану внутри картинной плоскости, а в другом — должен выйти за ее пределы. Смысл происходящего действия в таких случаях *раскрывается в других кадрах монтажного ряда*. Если объект перемещается, стремясь выйти из картинной плоскости, то оператор может поступить двояко: либо выпустить его из кадра, либо провести за ним панораму, причем объект будет взят в поле зрения так, чтобы перед ним в направлении силовых линий оставалось больше свободного пространства, чем позади него (*кадр 41а*). Это не шаблонное требование теоретиков, это продиктовано здравым смыслом. Ведь если мы смотрим на что-то или движемся куда-то, перед нами всегда есть пустое пространство, и нас не интересует то, что остается у нас за спиной. И если мы в известной мере отождествляем себя с героями, которые возникают на экране, то нам также некомфортно воспринимать



Кадр 41а

композицию с человеком, животным или с двигающимся механизмом, если объект "упирается" в рамку кадра, ограничивающую его взгляд или путь (*кадры 41б, в*).

Как уже упоминалось, все диктуется авторской задачей, и если оператора интересует не факт движения, а путь, который проделал объект, то композиция будет

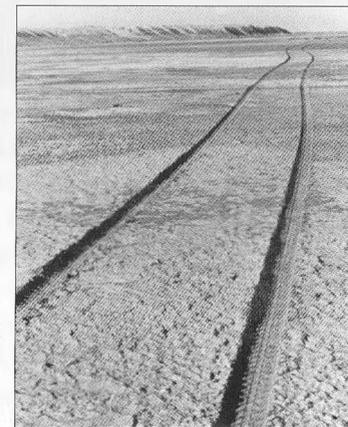


Кадры 41б, в

иной. В таком случае пространство за объектом будет больше, чем перед ним. Кстати, если важен именно пройденный участок пути, то на нем следует зафиксировать внимание зрителя, выпустив объект из кадра и оставив в поле зрения следы прохода или проезда.

А любой след — это результат какого-либо действия, и хотя оно в данный момент не происходит, но его образ хранится или возникает в сознании зрителя, и поэтому статичный кадр может быть очень активным изобразительным компонентом, говорящим о действии героев (*кадр 41г*).

Грамотная композиция всегда строится так, чтобы ее смысл был ясен зрителю без дикторской подсказки.



Кадр 41г

Визуальное равновесие

УРАВНОВЕШЕННАЯ композиция, — отмечают искусствоведы, глядя на пейзаж, написанный художником, или неодобрительно качают головами — **НЕУРАВНОВЕШЕННАЯ**. Термины явно взяты из физики и говорят о силе тяжести. При чем же тут произведение искусства?

А дело в том, что мы всегда неосознанно стремимся к равновесию. У каждого малыша, когда он старается сделать первый самостоятельный шаг, возникает и на всю жизнь остается ощущение равновесия как блага и покоя. Только этим можно объяснить, что два человека смотрят на картину и, не сговариваясь, согласно кивают головами: "Да-а... левая сторона тяжеловата. А вот тут надо бы уравнове-е-сить...". Как уравновесить? Куда положить недостающую гирьку? А "положить" можно. Только не гирьку, а световые потоки, отраженные объектом.

Поле экрана, пока на нем нет изображения, — ничего не значащий прямоугольник. Но как только лучи света появляются на экранной плоскости, наше впечатление от светлых и темных участков снятого кадра меняется. Когда света много, белая поверхность создает впечатление пустоты, легкости. А если света мало, темное пятно выглядит тяжелым. Такая оценка вызывается *сложными психологическими установками, вплоть до ассоциаций с легкостью белых облаков и тяжестью черной земли*. Вспомним нашу образную речь. Метафора "тяжелое небо" вызовет у нас картину небосклона, затянутого темными, а никак не светлыми облаками. А услышав "тяжелая туча", мы сразу поймем, что она была свинцового или вовсе черного цвета (кадр 42). Словесные формулировки — это результат образного мышления. Их истоки — в жизненном опыте, накопленном многими поколениями.

Зритель связывает насыщенность светотональных пятен, которые появляются на экране, с их воображаемой "тяжестью", и от их расположения зависит оценка композиционных равновесий (рис. 4а). При взгляде на



Кадр 42

такое расположение тональных масс зрителю будет казаться, что картинная плоскость кадра не уравновешена и одна ее половина "перетягивает" другую.

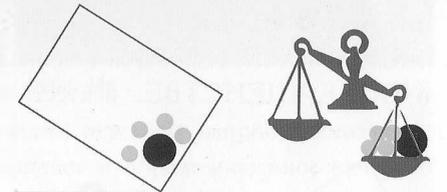


Рис. 4а

Выстроить грамотную, уравновешенную композицию легко, если представить себе картинную плоскость в виде весов, а в качестве гирь — все, что имеет смысловое и эмоциональное значение и привлекает внимание зрителей. Не стоит думать, что эти "весы" делят кадр пополам с геометрической точностью. Равновесие изобразительных компонентов создается из самых разных составляющих, так что гармоничная композиция не имеет ничего общего с простыми базарными весами.

Если одна половина картинной плоскости явно перегружена и несет значительный объем изобразительной информации, а другая — пуста, то эта ничем не мотивированная пустота вызывает недоумение зрителя. Ощущение дискомфорта от неуравновешенных композиций действует на характер восприятия экранного изображения, и с этим нельзя не считаться (кадр 43).



Кадр 43

То же самое произойдет, если в кадре непропорционально распределятся количественные показатели (рис. 4б). И лишь уравновесив композицию, оператор может надеяться, что она будет восприниматься комфортно (рис. 4в).

Так, например, убрав лишнее белое поле с правой половины кадра и тем самым точнее определив свое

отношение к показанной ситуации, оператор скомпонует изображение, которое будет выглядеть гораздо логичнее (кадры 44а, б). Тем же стремлением к равновесию продиктовано композиционное решение плана, где темная плоскость стены "облегчена" светлым пятном подворотни (кадр 44в).

Конечно, не всегда автор стремится к гармонии композиционной структуры, но нарушать стройность композиции стоит лишь тогда, когда в этом есть определенный смысл. Если его нет, кадр может вызвать ощущение негармоничности и неустроенности в судьбе героев.

Говоря о ГАРМОНИИ, чувстве КРАСОТЫ и ПРЕКРАСНОГО, о СОВЕРШЕНСТВЕ, искусствоведы и философы дают сложные,

а подчас довольно противоречивые определения, которые каждый может принимать или не принимать. Но так или иначе зритель откликается на информацию, идущую с экрана, и на основе чувственных впечатлений делает логические выводы, ищет внутреннюю суть фактов, дает оценки событиям. Весь комплекс звукозрительных сигналов, заключенных в кадре, влияет на восприятие композиционной конструкции. Поэтому *равновесие композиции нельзя сводить лишь к расположению свето- и цветотональных компонентов. Динамика*

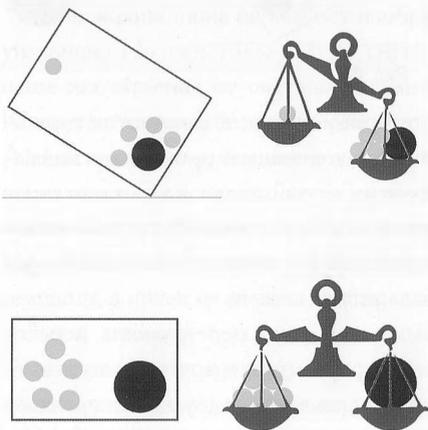


Рис. 4б, в

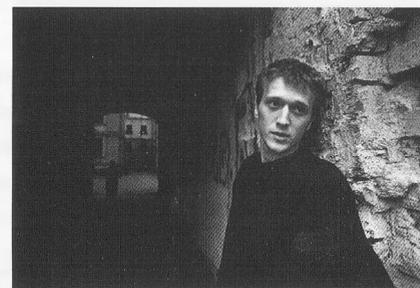


Кадры 44а, б

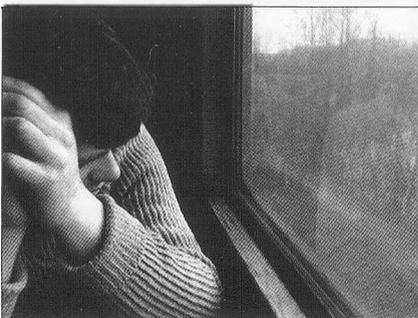


световых пятен, смысловое значение объектов, даже характер звуковой информации — все это участвует в формировании оптико-фонического содержания картинной плоскости и *создает ощущение композиционного равновесия.*

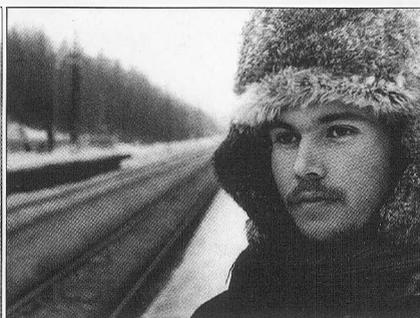
Рассмотрим пример, в котором левая часть кадра явно "тяжелее" правой, если судить только по тональным массам (кадр 45а). Но если взять эту композицию в динамике, то мелькающий за окном пейзаж придаст изображению иное качество по сравнению с неподвижной фотографией. Активность правой части кадра компенсирует ее тональную легкость, и в итоге композиция будет восприниматься как уравновешенная. А если представить этот кадр



Кадр 44в



Кадры 45а, б



в сопровождении перестука вагонных колес и услышать протяжный гудок тепловоза, то получится впечатляющий образ: человек уехал и ему плохо от этой разлуки.

В следующем примере, если судить только по расположению фигуры, правая часть кадра явно "утяжелена" (кадр 45б). Но это не просто темное пятно, это главный герой, ожидающий прибытия поезда. И, несмотря на то что поезда на экране еще нет, для зрителей левая часть кадра заранее активна: об этом говорит линия взгляда героя. Если бы он смотрел в противоположную сторону, композиция выглядела бы полной нелепостью. И хотя действие на левой половине кадра развернется в будущем, она нагружена смысловой значимостью, а это "уравновешивает" обе половины картинной плоскости.

Когда в кадре появится подошедший состав, вся композиция изменится. Если до прихода поезда сюжетно-важным было содержание правой части, то динамика левой привлечет внимание зрителя, который перенесет взгляд справа налево. Если герой войдет в вагон, оба сюжетно-активных компонента "перегрузят" левую часть кадра и композиционное равновесие нарушится. В игровом фильме такие изменения мизансцен намечены заранее, и оператор всегда знает, как вести съемку. Документалисту, чтобы не зафиксировать "развалившуюся" композицию, следует выбрать один из двух простых, но безошибочных вариантов.

Первый: провести панораму налево, вслед за героем, входящим в вагон. Кадр будет целиком заполнен "тяжелой" темной массой, в центре которой окажется вагонная дверь, и картинная плоскость уравновесится. Когда дверь закроется, стоит провести панораму вслед за уходящим поездом. В эпизоде будет поставлена изобразительная точка.

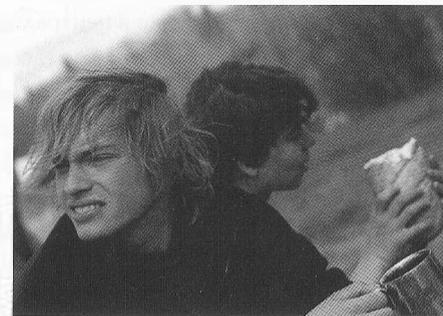
Второй вариант: выпустить героя из кадра и провести панораму направо, на пустую платформу. Режиссер подложит на конец плана звук уходящего поезда, и результат окажется сходным с первым вариантом. Композиция уравновешена, герой уехал, и можно переходить к следующему эпизоду.

Эффект равновесия *создают не только изобразительные массы, но и воображаемые линии*, без которых представить гармоничную, логически стройную композицию довольно трудно. Эти линии наделяют значимостью свободные участки кадрового пространства, подтверждают внутренние связи персонажей, обосновывают взаимоположение предметов. Подчас именно они определяют право композиции существовать в том виде,

в каком она предстает перед зрителем. Оценивать композицию в отрыве от конкретной творческой задачи не следует, и если, например, оператор хочет снять кадр, выражающий момент размолвки персонажей и охватившее их тягостное чувство, то неуравновешенная композиция уместна. Она своей нелогичностью подчеркивает переживания героев (кадр 46).

Резкий асимметричный сдвиг героя к границе картинной плоскости знаком мастерам живописи. Так выстроено полотно "Абсент" французского художника-импрессиониста Эдгара Дега (илл. 5). Неустроенность персонажей чувствуется в их позах, в выражении лиц. Чтобы убедительнее передать их душевное состояние, автор создал неряшливую композицию с обилием случайных деталей и посадил мужчину так, что он буквально уперся взглядом в раму картины. Как видим, когда открытая композиция строится с нарушением очевидных требований, ее *неуравновешенность характеризует душевное смятение и пассивность изображенных людей*. Дисгармония в композиционном оформлении свидетельствует об отсутствии гармонии в судьбе героев.

Почему неуравновешенная композиция вызывает у зрителя тягостное ощущение? Нет ли тут досужих домыслов теоретиков? Предположить это может тот, кто забыл, что у человека есть сложнейшая система поддержания равновесия, чутко реагирующая на изменение положения тела.



Кадр 46

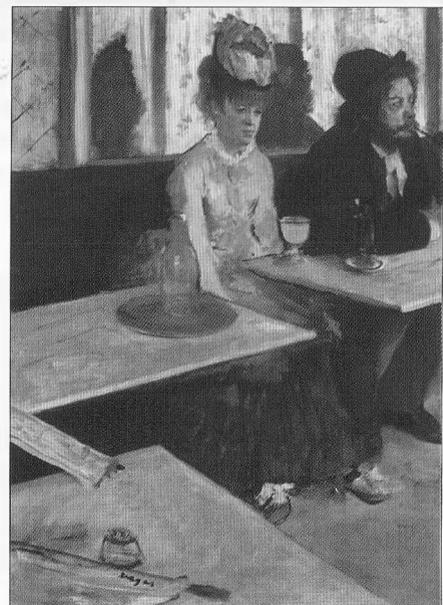


Иллюстрация 5

При нарушении равновесия в центральную нервную систему человека идут сигналы от мышц, сухожилий, суставов, от зрительного и вестибулярного аппарата, и взаимодействие возникающих при этом рефлексов позволяет нам восстанавливать и сохранять равновесие. Конечно, разбалансированная композиция кадра — это не палуба качающегося корабля, и она не подвергает зрителя механическому воздействию, которое может вызвать приступ морской болезни. Но медикам известно, что у некоторых людей симптомы укачивания появляются уже при посадке на судно и даже при воспоминании о путешествии по бурному морю. Так что *воздействие неуравновешенной композиции может быть очень активным.*

В то же время, не стоит полагать, что равновесие композиции разрешит все творческие проблемы, возникшие при съемке. Расположение объектов на картинной плоскости — это всего лишь оформление какой-либо конкретной ситуации, имеющей определенный смысл, что, конечно, не исключает стремления автора к яркости изобразительной формы. Если вспомнить про аналогию человеческой речи и образного языка искусства, то можно утверждать, что композиция кадра иногда говорит со зрителем грамотно и красноречиво, а иногда общается с аудиторией как косноязычный равнодушный человек. И хотя в обоих случаях зритель поймет, о чем шла речь, в первом случае он восхитится образным языком оратора, а во втором будет "слушать" со скукой и недоумением (кадр 47). С такой точки, при такой композиции выражение лиц героев, их жесты не будут переданы достаточно выразительно. Сюжетно-композиционный центр кадра пуст, но вместе с тем он активен по своим световым качествам и

отвлекает внимание от основных персонажей. Кроме того, его бесфокусность — нежелательный раздражитель для зрения. Глядя на такой кадр, вспомним утверждение: "Оператор-документалист прежде всего должен УМЕТЬ НЕ СНИМАТЬ!"



Кадр 47

Динамика неустойчивости

Архитектоника кадровой плоскости имеет еще одну характеристику. Это так называемые **УСТОЙЧИВОСТЬ** и **НЕУСТОЙЧИВОСТЬ** композиции.

В принципе, они схожи с типами уравновешенных и неуравновешенных композиционных конструкций. Ясно, что неуравновешенное изображение не может быть устойчивым, а неустойчивое, естественно, не уравновешено. Но некоторая разница все же имеется.

Устойчивость — это *способность веществ, процессов, систем сохранять исходное положение и состояние под действием посторонних сил.* Понятие "устойчивость" выражает не только равновесие композиционных компонентов, но в значительной степени отсутствие динамики действия.

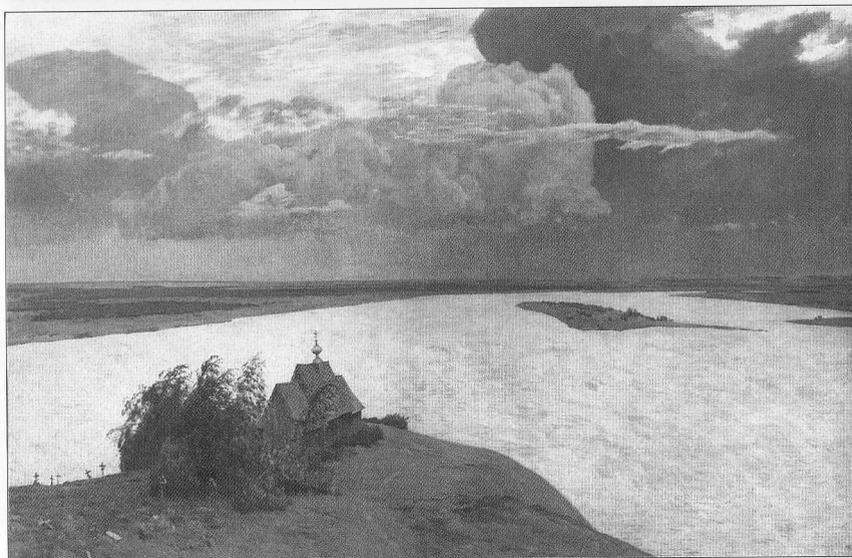
Неустойчивость предполагает *изменение, превращение, перемену положения в пространстве*, что шире простого равновесия. Поэтому при съемке стремительно перемещающегося объекта оператор обязательно выстроит открытую композицию, обладающую качествами неуравновешенности и неустойчивости. Поступив так, он с максимальной убедительностью передаст уникальность действия (кадр 48).



Кадр 48

Главные изобразительные компоненты **УСТОЙЧИВЫХ** композиций равномерно расположены на картинной плоскости, что создает ощущение законченности и покоя. Их силовые линии пересекаются под прямыми углами, выделяя сюжетный центр кадра. Как правило, именно так

строятся пейзажные кадры, говорящие о лирическом состоянии природы. Эти схемы издавна знакомы художникам-пейзажистам. Достаточно вспомнить полотно Куинджи "Березовая роща" или Левитана "Над вечным покоем" (илл. 6а, б). Это так называемые "настроенческие" пейзажи, энергетика которых во многом зависит от их композиционного построения.



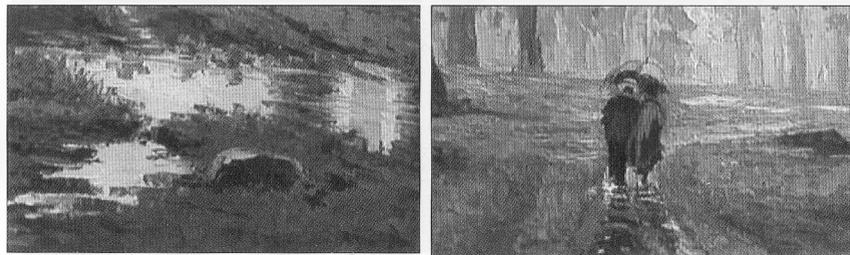
Иллюстрации 6а, б



Иллюстрация 7а

Устойчивые композиции не требуют расшифровки своего содержания в других монтажных планах. Но оператор может раскадровать найденную ситуацию так же, как это делается при съемке закрытых композиций. Стоит учесть, что такой материал не рекомендуется снимать и монтировать короткими планами, так как ощущение покоя и стабильности исчезнет, если снятый план промелькнет за считанные секунды.

Рассмотрим полотно Иван Ивановича Шишкина "После дождя" (илл. 7а). Предположим, группа решила дополнить такой общий план, раскадровав его в эпизод. Если оператор снимет несколько укрупнений на этом же

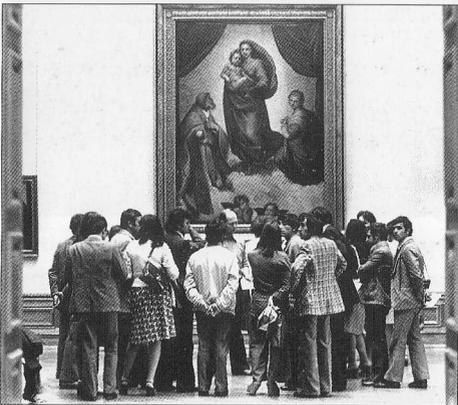


Иллюстрации 7б, в

объекте, режиссер сможет составить монтажную фразу, добытую с минимальными затратами времени и сил. Когда материал собран таким образом и укрупнения узнаваемы, у зрителя возникает ощущение тишины и покоя (илл. 7б, в).

Стоит взять за правило: документалисту никогда не следует покидать объект, если есть возможность *на этом же месте и в этих же условиях зафиксировать кадры, развивающие заявленную тему.*

Классическая форма уравновешенной, устойчивой композиции — это СИММЕТРИЯ. Из всех видов симметрии (а их предостаточно) оператор встречается с ЗЕРКАЛЬНОЙ — такой, у которой по обе стороны оси располагаются структуры, зеркально повторяющие друг друга как "правое" и "левое" (кадры 49а, б).



Проблема симметрии всегда занимала ученых, художников и мыслителей. Лев Николаевич Толстой однажды записал: *"...я вдруг был поражен мыслью: почему симметрия приятна глазу? Что такое симметрия? Это природное чувство, отвечал я сам себе. На чем же оно основано?"*

В самом деле, на чем? Посмотрим вокруг и убедимся, что с симметрией мы встречаемся везде и всюду. В растительном и животном мире. В мире неживой природы. Чрезвычайно сложные виды симметрии участвуют в организации материального мира, и зеркальная симметрия — это лишь частный случай, но именно с ней мы встречаемся с первых моментов нашей жизни. Над ребенком склоняются лица родителей, и они симметричны.



Кадры 49а, б

Он видит свои руки — левую и правую. Он срывает первый цветок и видит симметричные лепестки. Его окружают люди и животные, тела которых симметричны. Симметричны творения человеческих рук — посуда и инструменты, машины и мебель.

Симметрия — *непререкаемое утверждение порядка и покоя*, доказательство равновесия и устойчивости. Она не требует выхода за пределы картинной плоскости. Ее главный центр всегда очевиден. Одна ее часть никогда не спорит с другой. Это как бы две композиции, утверждающие одну и ту же мысль. Все это создает ощущение гармонии и завершенности, легкой для восприятия.

Может показаться, что обращение к симметрии обрекает композицию на однообразие и заведомо делает ее неинтересной. Не стоит ли делать наоборот — стараться заполнять вторую половину кадра чем-то новым, обогащающим зрительское впечатление? Вопрос логичен, но ответ на него прост: все зависит от объекта и его толкования автором.

Вовсе не значит, что в симметричном оформлении всегда разыгрывается спокойное действие. То, что происходит в устойчивом кадре, зависит от развития сюжета. Иногда автор может сыграть именно на несоответствии обстановки характеру события.

Интерьер, в котором происходит беседа Христа с учениками на картине Леонардо да Винчи "Тайная вечеря", симметричен, но это не снижает накала страстей. Наоборот, спокойствие композиции позволяет зрителю сосредоточиться на взаимоотношениях персонажей. Второй план картины не содержит активной информации, потому что фон симметричен и предельно скуп по своему содержанию. Симметрично изображение стола,

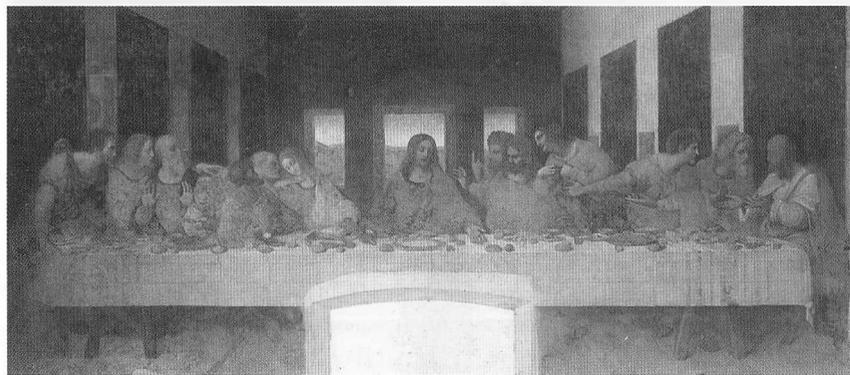


Иллюстрация 8

за которым сидят участники действия. В центре полотна — фигура Христа, и все композиционные линии стянуты к лицу Учителя (илл. 8).

Если симметрия — это противовес хаосу и беспокойству, то по законам диалектики рядом с ней должно быть противоположное начало. Оно есть. Это АСИММЕТРИЯ, которая является основным условием при построении неустойчивых композиций.

НЕУСТОЙЧИВЫЕ композиции — это такие, в которых картинная плоскость заполнена неравномерно, равновесие объектов нарушено, а силовые линии пересекаются под острыми углами. Такие композиционные конструкции хорошо *передают динамику объектов и создают впечатление внутренней напряженности*, если речь идет о психологической характеристике героев.

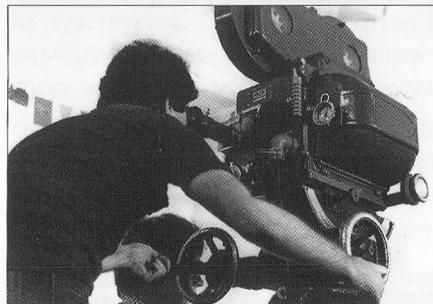
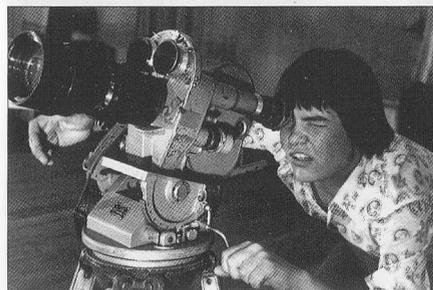
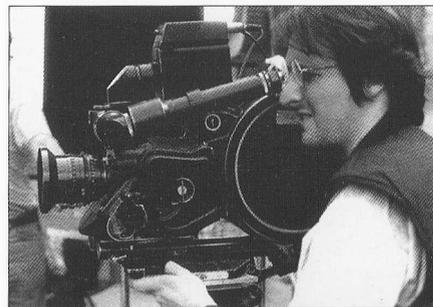
Неустойчивая композиция всегда активна. Она *противостоит равновесию, покою и порядку*. Даже статичные объекты, помещенные в такую композиционную структуру, приобретают устремленность к другому состоянию. Неясность в судьбе героя, его тревогу при ожидании неприятных событий, ощущение печали и недоумения — такие эмоции можно подчеркнуть, выстроив разбалансированную, неустойчивую композицию (кадр 50).

Неустойчивой является диагональная конструкция, которая имеет динамический характер, даже если кадр статичен и снятый объект не совершает активных действий. Эту динамику — внешнюю или внутреннюю — создает **ДИАГОНАЛЬ**, та линия, которая по определению геометрии "соединяет две вершины многоугольника, не лежащие на одной и той же стороне". И хотя она заканчивается внутри кадра, зритель мысленно выводит ее устремление за рамки экрана, что придает диагональным построениям дополнительную энергетику.

Если вертикали и горизонталы кадрового пространства выражают состояние покоя, то *диагональ отрицает стабильность и устойчивость*, потому что каждый ее участок смещен по отношению к предыдущему и по вертикали, и по горизонтали. Диагональ противоречит четким направлениям линий, ограничивающих кадр, и



Кадр 50



Кадры 51а, б, в

поэтому объекты, расположенные в диагональных позициях, производят впечатление противоборства с окружающей средой, обстоятельствами и проблемами, заявленными в кадре или существующими вне его границ.

Съемка с точки, при которой оптическая ось камеры перпендикулярна направлению движения или фронтальной плоскости объекта, обычно приводит к маловыразительным результатам (кадр 51а). В то же время, достаточно выстроить диагональную — **НЕУСТОЙЧИВУЮ** — композицию и активность объекта будет выявлена (кадр 51б). Причем диагональ одинаково активна, устремлена ли она снизу вверх или сверху вниз (кадр 51в).

Содержание диагональных композиций всегда *воспринимается зрителем как момент действия или предчувствие действия*. Это справедливо и для статичных положений, и когда оператор снимает объект, перемещающийся в пространстве. Кстати, этот эффект можно усилить ракурсной позицией камеры. Именно так скомпоновал полотно "Заморские гости" художник, археолог и писатель Николай Константинович Рерих. Диагональ и ракурс позволили автору убедительно передать динамику действия: судно варягов будто "соскальзывает" из глубины картинной плоскости к ее краю.

Такая композиция, снятая оператором, была бы гораздо выразительнее при панорамировании за объектом. Благодаря панораме оператор "раздвинул" бы границы пространства, а ракурсная точка съемки позволила увидеть замор-



Иллюстрация 9

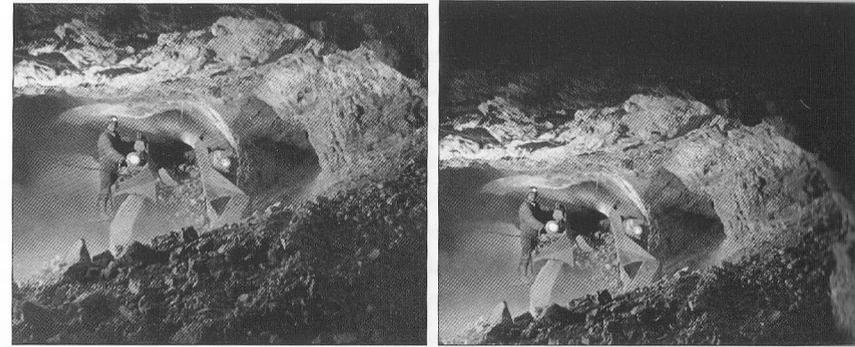
ских мореходов под разными углами зрения. Ладья сначала увеличивалась бы в масштабе, а потом уменьшалась, что создавало бы эффект глубины кадра, который подчеркивали чайки, пролетающие по переднему плану (илл. 9).

Диагональ как неустойчивая композиция особенно эффектна при съемке таких видов спорта, как бег, мото- и велогонки, лыжные соревнования, в которых выигрывает участник, опередивший соперников. Если в наборе кадров, рассказывающих о спортивной событии, оператор снимет диагональные композиции, они усилят динамику действия (кадр 52).

Устойчивой или неустойчивой композиция может быть не только по отношению к горизонтали. В этом плане поучительна съемка, которую много лет назад провел автор этих записок, работая в шахте заполярного поселка Иультин.



Кадр 52



Кадры 53а, б

Он использовал темный передний план, фигуры горняков не залил "любовым" светом, учел правило сюжетно-композиционного центра. Благодаря тому что шахта была "сухой", пыль, просвеченная контровыми источниками, создавала тональную перспективу (кадр 53а).

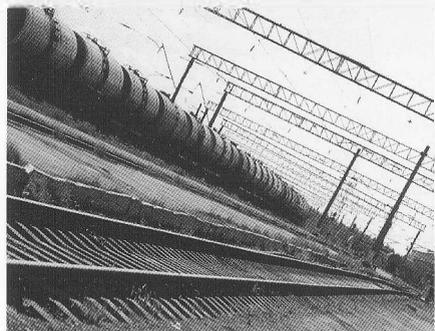
Если бы съемка велась в открытом карьере, все было бы правильно. Но люди работали под землей, на глубине несколько сотен метров, а это не чувствуется. Молодой оператор не понял, что, спустившись в шахту, ему *нужно было изменить принцип композиционного построения кадра*. Темная масса породы, тающая угрозу, должна была нависать над головами горняков. Неустойчивая композиция соответствовала бы специфике опасного труда шахтеров. Сегодня оператор Медынский снял бы этот план по-другому (кадр 53б).

Если в одном случае неустойчивость изобразительных компонентов предельно выразительна, то в другом она может помешать развитию действия и напрочь выпасть из изобразительной стилистики эпизода. Так, например, рассказывая о спокойном периоде в жизни героя, оператор допустит явную ошибку, если для такого эпизода снимет "эффектный", но, в сущности, чужеродный по форме план (кадр 54).



Кадр 54

Но не нужно путать неустойчивую КОМПОЗИЦИЮ с неустойчивой КАМЕРОЙ. Композиция — это результат осмысленных действий оператора, который намерен выстроить изображение так, чтобы оно сообщало зрителю сумму сведений, раскрывающих характер объекта, но отнюдь не оператора. Перекос камеры (да еще во время съемки) всего-навсего говорит о том, что оператор изменил положение своего рабочего инструмента, и на экране возникло изображение реального объекта, не имеющее отношения к его специфике, его качествам и даже к его внешним признакам.



В подобных случаях причина одна и та же: оператор просто не мог скомпоновать заинтересовавшую его ситуацию. Объекты не вмещались в кадр, когда автор глядел в визир с неправильно выбранной съемочной точки, и вместо того, чтобы сменить позицию и заново скомпоновать изоб-



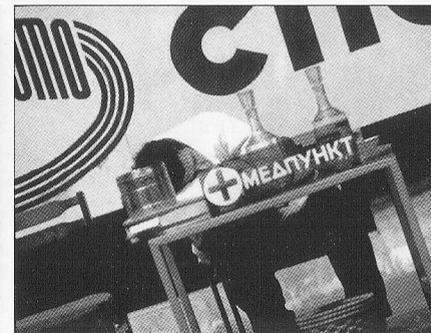
Кадры 55а, б

ражение, то есть, ВМЕСТО ТВОРЧЕСКОГО ПОИСКА оператор просто изменил положение камеры. Такой перекокс кадра привлекает внимание зрителя не содержанием, а формой, то есть сведения об объекте оператор заменил демонстрацией своих действий, забыв, ради чего они должны совершаться (кадры 55а, б). Характерно, что подобные эффекты не встречаются в игровых фильмах, созданием которых, как правило, занимаются квалифицированные специалисты, понимающие отрицательное воздействие таких экспериментов. Активность перекошенного кадра объясняется тем, что существует земное тяготенье, а у человека, как уже упоминалось, есть сложнейшая система равновесия, и он обязательно обратит внимание на ненормальное положение оператора во время съемки. Но это обращение не к воображению зрителя, а к его физиологическим ощущениям, что *неминуемо отвлечет аудиторию от смыслового значения кадра.*

Можно ли использовать перекокс камеры как творческий прием, характеризующий какую-либо реальную ситуацию? Конечно, можно. Если оператор имеет основание для съемки такого кадра, то перекошенное изображение будет вполне уместно.

Боксер получил удар, отправивший его в нокаут. Следуют планы, снятые "с его точки зрения". Они могут быть не только перекошенными, но и перевернутыми "вверх дном" и даже выведены из фокуса...

Оператор снимает танцевальную группу во время выступления или репетиции. В набор кадров включены композиции, снятые с позиции одного из участников действия. Оператор находился в кругу танцоров, и его камера тоже "пляшет", как и те, кого он снимает...



Кадры 56а, б

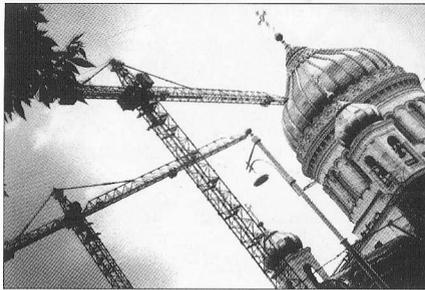
В праздничной толпе снят человек, который явно находится в "неуравновешенном" положении, и можно предположить, что он веселил себя приемом горячительных напитков. В эпизоде снят ряд перекошенных планов...



Кадр 56в

Как видим, если есть причина для появления неустойчивого кадра, его можно снять и он *не вызовет недоумения* (кадры 56а, б, в).

В конце концов каждое композиционное построение кадра — *следствие действий оператора, вызванное какой-либо причиной*. И если это следствие не является результатом осмысления объекта и желанием автора передать свои впечатления в виде изобразительной конструкции — то это просто творческая беспомощность. Достаточно сравнить два одновременных кадра, — один выполнен бездумно, а другой — с пониманием роли графики (кадры 56г, д).



Кадры 56г, д



Главная точка

Силовые линии закрытой композиции направлены внутрь картинной плоскости и собираются в плотный узел, а линии, организующие открытую композицию, наоборот, стремятся в стороны от главного объекта и выходят за рамки кадра. Что же это за точка, которая является центром композиции, как она выглядит и какова ее роль?

На плоскости кадра обычно есть участок, на котором расположено главное действующее лицо, происходит наиболее важное действие или находится предмет, привлекающий внимание героев и подчиняющий себе остальные компоненты изобразительной конструкции. Это и есть **СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННЫЙ ЦЕНТР**, куда стягиваются линии, являющиеся скелетом композиции (кадр 57).



Кадр 57

Centrum в переводе с латыни значит "острие циркуля". Круги, описанные при помощи этого инструмента, могут быть любых размеров, а центр — один, и без опоры на него нельзя построить окружность. Сюжетно-композиционный центр вовсе не обязательно находится в геометрическом центре прямоугольника, но в любом случае *он дает зрителю главную информацию.*

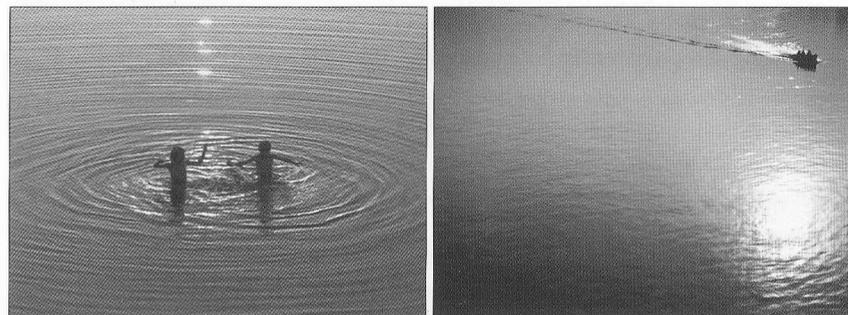
Центральная сюжетная точка не рождается по желанию оператора. Ее появление диктуется конкретной жизненной ситуацией, осмыслить которую и понять, на что в первую очередь следует обратить внимание зрителя, и есть задача, стоящая перед оператором при компоновке кадра. Иногда, строя композицию, он отталкивается от того направления, в котором перемещаются объекты съемки, иногда основой служат взгляды персонажей, участвующих в действии, иногда это силовые линии, предвосхищающие чей-то поступок или указывающие на результат этого поступка.

Все силовые линии композиции всегда связаны с центром, отражая то взаимодействие, которое свойственно объектам съемки в реальной жизни. Если оператор нажимает пусковую кнопку камеры, не представляя себе, что является главным объектом его интереса, не понимая тех закономерностей, которым подчиняются предметы, попавшие в кадр, то композиция может превратиться в набор светотональных пятен, лишенный логики и запутывающий зрителя (кадр 58).

Во всех ли случаях сюжетный центр ясно выражен? Практически во всех, хотя он не всегда конкретен и изобразительно ярок. Например, при показе пейзажей четко выраженного центра, как правило, нет. В таких случаях центром композиции становится участок пространства, не имеющий резких границ, и зритель прежде всего обращает внимание на среднюю часть картинной плоскости. Это решение *диктуется устройством нашего зрительного аппарата.* Дело в том, что напротив зрачка, в направлении оптической оси глаза есть участок наилучшего видения — так называемое "желтое пятно"



Кадр: 58



Кадры 59а, б

(о нем упоминалось в первой части "Мастерства оператора-документалиста"). Там на сетчатке находится наибольшая концентрация светочувствительных клеток, и, естественно, желая что-то разглядеть, человек невольно старается, чтобы изображение сюжетно-важного предмета формировалось на центральной части глазного дна. Мало того, в середине "желтого пятна" находится "центральная ямка", которая сплошь состоит из светочувствительных клеток. Она свободна от кровеносных капилляров, и лучи света попадают на нее без всяких препятствий. Таким образом, именно механизм нашего зрения и его психофизиологические свойства обуславливают требование *помещать сюжетно-важные объекты в центральной части кадра.*

Если расположить группу купающихся ребят в середине картинной плоскости, то зритель примет такую композицию за взгляд "заинтересованной" камеры (кадр 59а). В то же время кадр, где в центре не оказалось привлекающего внимание объекта, все равно заставит зрителя в первую очередь посмотреть на среднюю часть экрана (кадр 59б). Даже присутствие конкретного предмета не нарушит этого эффекта, и зритель будет спокойно наблюдать, как в центр картинной плоскости придут поднятые катером волны. Это произойдет потому, что малозначимый объект появился в поле периферического зрения.

ПЕРИФЕРИЧЕСКОЕ ЗРЕНИЕ отличается низкой остротой, и в жизни мы не придаем серьезного значения информации, полученной с его помощью. Вместе с тем, оно дает сведения о появлении предметов в поле зрения, прежде чем их изображение попадет в центральную часть сетчатки.

Поэтому, например, впечатление от городского пейзажа, построенного на статике, может измениться, если в зоне периферийного зрения появится активный объект, который привлечет внимание своей динамикой и заставит

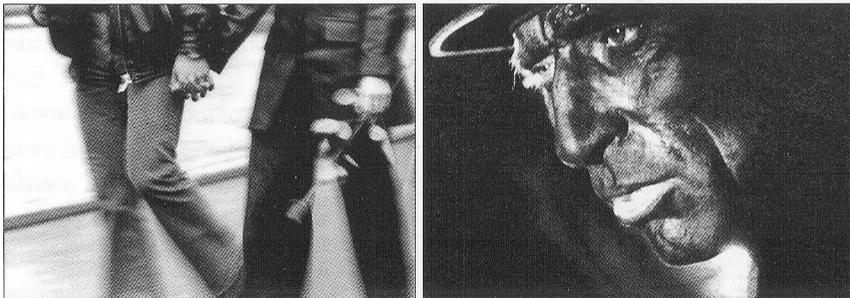
зрителя перенести взгляд в сторону от центра (кадр 60). Чтобы этого не случилось, оператору следовало немного подождать и нажать кнопку камеры, когда человек переместится в середину кадрового пространства. Такое изображение не заставит зрителя отвести взгляд от центрального участка композиции.



Кадр 60

Определить сюжетно-важное действие и держать его в центре статичного кадра гораздо проще, чем, панорамируя, следить за движущимся объектом. Но в том и другом случае законы восприятия едины и оператор не должен нарушать логику композиции (кадр 61а). Значение кадра понятно. Сомкнутые ладони — это взаимная симпатия молодых людей. И конечно, эти руки должны быть в центре картинной плоскости. Найдя трогательную, емкую по смыслу деталь, оператор снизил ее значение, неточно выстроив композицию. Компоновать изображение, забывая о роли сюжетно-композиционного центра — *значит оказывать плохую услугу как зрителю, так и герою.*

Такие просчеты особенно заметны при съемке крупных планов (кадр 61б). Портрет бригадира горноспасателей — человека опасной профессии — явно неудачен. Оператор не позаботился о том, чтобы зритель обратил внимание на суровый, целеустремленный взгляд героя, на каску с фонариком, необходимым для спуска в аварийную шахту. Вместо этого в центре кадра — ноздря героя и ярко высвеченная губа. "Картинка" есть, образа не получилось.



Кадры 61а, б

Возможен ли кадр с двумя сюжетными центрами? Очевидно, нет, потому что зритель все равно отдаст предпочтение какому-то одному действующему лицу или предмету: тому, который в данный момент является главным и появление которого подготовлено предыдущими монтажными планами. Говоря о композиции кадра, не стоит забывать, что она *является зрителю в монтаже с предшествующим материалом* и неразрывно связана с ним. Так, например, план с двумя объектами будет восприниматься зрителем в зависимости от того, что было на экране до него (кадр 62).

Вполне понятно, что зритель сначала увидит всю плоскость кадра, а потом обратит внимание на один объект и переведет взгляд на другой. Порядок этого осмотра явно рассчитан на взгляд слева направо, так как "товар" продавщицы помещен на переднем плане, тем самым как бы утверждая эту очередность. Но зритель сам решит, в каком порядке он рассмотрит композицию. В данном случае сюжетно-композиционный центр не так категоричен, как бывает обычно, и зависит это от специфики материала.

Вспомним картину художника Николая Николаевича Ге "Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе" (илл. 10). Что в ней является центром композиции? Средняя часть картинной плоскости пуста. Но это не "портрет стола", это пространство, разделяющее двух героев, и оно включено в композицию неспроста. Когда мы переводим взгляд с лица царя на царевича и потом обратно, то ощущаем ту нравственную пропасть, которая разделяет отца и сына. Линия внимания Петра — это активная



Кадр 62

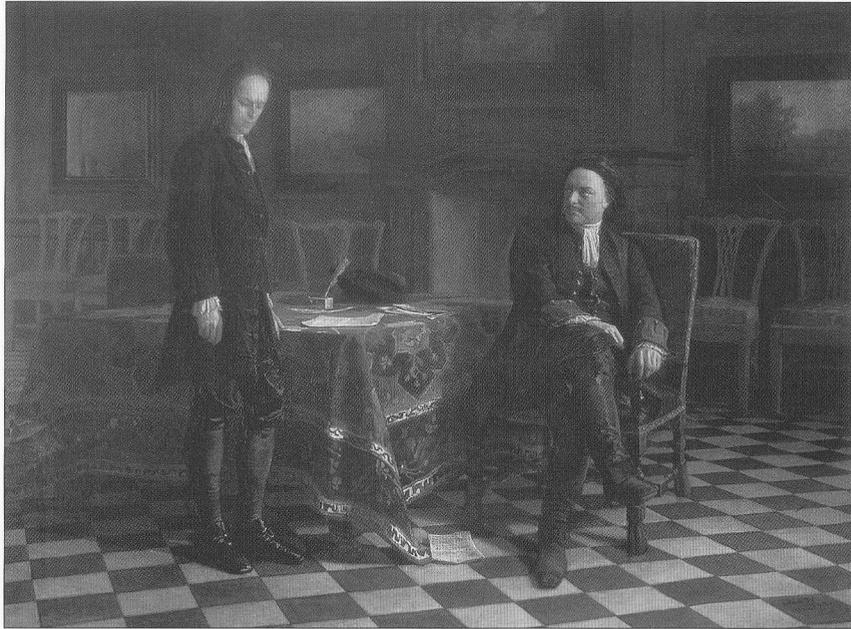


Иллюстрация 10

горизонталь, которая тянется к лицу сына. Взгляд Алексея — линия подчиненная, пассивная, она направлена вниз. Линия Петра и есть тот композиционный стержень, на котором держится картина.

Эту ситуацию легче понять, если представить ее в виде кадров из фильма. Бесспорно, главным сюжетно-композиционным центром будет лицо Петра. Его реплики и реакция царевича подтвердят неравнозначность двух персонажей. Зрительская оценка снятого материала будет зависеть от тех реплик, которые произнесут участники диалога. И композиционный центр будет меняться по мере развития сюжета. Смысл разговора продиктует оператору характер раскадровки эпизода, и каждый раз нужно будет строить композицию с новым сюжетным центром. Как видим, композиционное решение кадра иногда *зависит от звуковой части материала*.

Изображение, которое строится по принципу подчинения всех компонентов единому центру, может быть реализовано в бесконечном количестве композиционных схем. В этом и заключается возможность художника *руководствоваться четкими правилами и в то же время быть абсолютно свободным в своих творческих решениях*.



Кадры 63а, б

И если ничем не загруженный центр кадра будет выглядеть в одном случае довольно нелепо (кадр 63а), то в другом, не нарушая положения о смысловой значимости центра, можно построить выразительную композицию, в средней части которой окажется пустое пространство (кадр 63б). Такая компоновка кадра — не результат теоретической неграмотности оператора или отрицания им роли смыслового центра композиции. Пустота под ногами парашютиста — это изобразительный сигнал, показывающий специфику момента, говорящий о мастерстве и отваге человека, падающего с заоблачной высоты. Убрав открытое пространство под ногами человека, мы получим кадр, лишенный изобразительного довода, который делает композицию осмысленной и эмоциональной.



Кадр 64

Также насыщена смыслом и пустота в центре композиции, где главный герой сдвинут в зону периферического зрения (кадр 64). Казалось бы, оператору интересен сам ветеран Великой Отечественной войны, который надеется на встречу с фронтовыми друзьями, и, безусловно, его поза и мимика говорят о его переживаниях. Но композиция, которую сформировал автор, со щемящей выразительностью свидетельствует, что время неумолимо сокращает число людей, добывавших Родине великую Победу. Как сказал в одном из стихотворений Константин Симонов:

*...Слишком многих друзей недокличется
Повидавшее смерть поколение.
И обратно все увеличится
В нашей смерти испытанном зрении.*

В знаменитой картине "Приказ о наступлении" композиция выглядит чрезвычайно своеобразно. Она, казалось бы, отрицает все принятые нормы (илл. 11). Верхняя граница рамы "режет" изображение, проходя по толпе бойцов и отсекая задний план. Силовые линии картины устремлены



Иллюстрация 11

к командиру, стоящему спиной к зрителям. Автор будто нарочно скрывает от нас наиболее очевидный сюжетно-композиционный центр. На полотне нет окружающего пейзажа, не выписана фактура снега, нет лишних предметов. В сущности, автор хочет, чтобы мы ощутили значение слов, которые для кого-то из слушающих будут последними в жизни. Мы, зрители, как и стоящие красноармейцы, смотрим на снег, на сапоги командира, на приклады винтовок и не фиксируем свое внимание ни на чем. Такая композиция — это предложение "уйти в себя", прислушаться к своим ощущениям и мыслям. Из-за того что сюжетно-композиционный центр в его традиционном оформлении отсутствует, удивительно точно и своеобразно переданы натянутость нервов перед близким сражением и неопределенность человеческих судеб. Бывший красный командир Петр Митрофанович Шухмин, несомненно, писал это полотно, заново переживая то, что испытывал в подобные моменты, и стремился вызвать такие же чувства у зрителей.

Вспомним, что даже в самых сложных ситуациях, ведя съемку в боевых условиях, операторы-хроникеры работали, не снижая требований к грамотной компоновке кадра. С риском для жизни снимая трагические моменты человеческого существования, фоторепортеры и фронтовые операторы разных фирм и стран думали о том, чтобы их кадры действовали на зрителей не только конкретным содержанием, но и выразительной формой, и помнили о роли сюжетно-композиционного центра (кадры 65а, б, в, г).

Как видим, сюжетно-композиционный центр может выглядеть по-разному. Тут нет раз и навсегда установленного порядка: "так можно делать, а вот так — ни в коем случае". Все, как мы знаем, зависит от творческого замысла. Но, кроме исключительных случаев, композиционный центр кадра должен располагаться в средней части картинной плоскости, в соответствии с физиологическими особенностями нашего зрительного аппарата.



Кадры 65а, б



Кадры 65в, г

Только тогда изображение полностью выполнит свою задачу. У профессионала, твердо усвоившего закономерности композиционных построений кадра, все получается как бы автоматически. Но это далеко не так. В основе съемки каждого кадра лежит, *во-первых, знание теоретических основ, а во-вторых, практическая работа, во время которой человек совершенствует свое мастерство.*

Снизу вверх и сверху вниз

Если оператор ведет съемку в таком положении, когда оптическая ось объектива направлена к вертикальным плоскостям объекта под любым углом, кроме прямого, то его позиция называется ракурсной. Таким образом, РАКУРС может быть только двух видов — **ВЕРХНИЙ РАКУРС** или **НИЖНИЙ РАКУРС** (рис. 5).

Ракурсное изображение всегда эффектно, так как оно — результат необычной точки зрения на знакомый объект. В этом его несомненное достоинство, но в этом и его недостаток. Оригинальность взгляда в первую очередь влияет на восприятие и может увести внимание зрителя от основной линии повествования. Это не всегда катастрофично, но часто бессмысленно.

Если оператор выбирает ракурсную позицию, не вникая в ее смысл, то он *дает зрителю невнятную изобразительную информацию о предмете* съемки. Так, например, снимая митинг, оператор, ведущий репортаж, скомпоновал абсолютно нелепый, не имеющий отношения к главной теме план

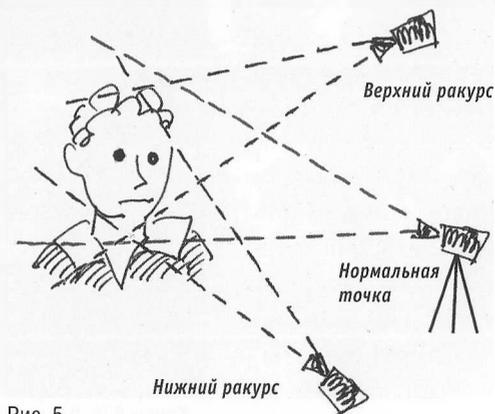
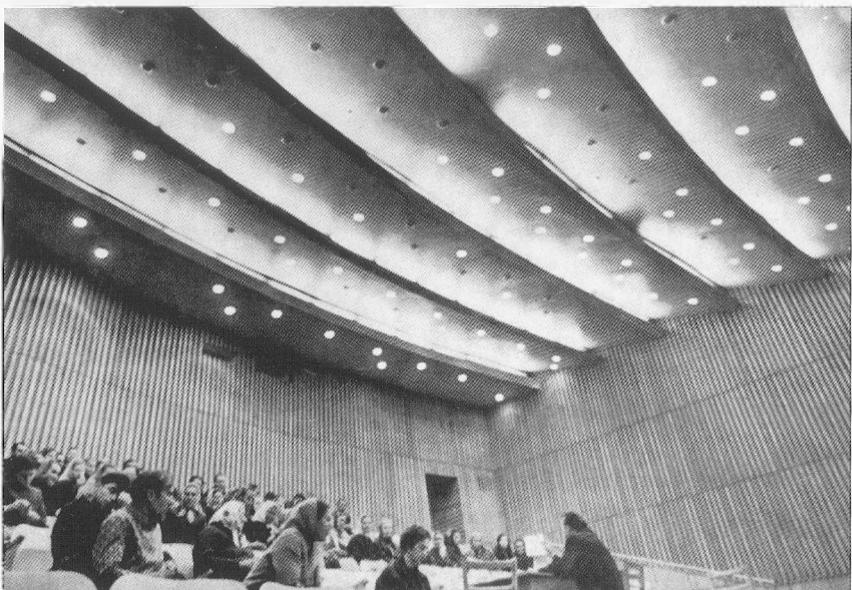


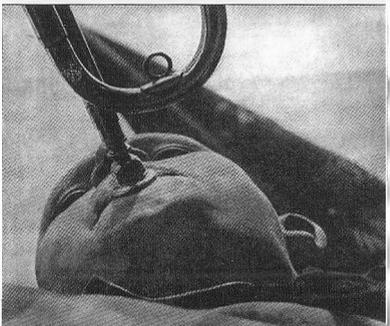
Рис. 5



Кадр 66

(кадр 66). Интерьер показан так, что собравшиеся люди выглядят второстепенным элементом композиции — снят потолок, а не участники митинга. Выстроив "эффектный" с его точки зрения план, автор не понял значения своих действий.

Говоря о необычных точках зрения знатоки-искусствоведы могут вспомнить творчество Александра Михайловича Родченко — художника, дизайнера и мастера фотоискусства, который прославился своими острыми и неожиданными ракурсами, заставлявшими людей по-новому взглянуть на знакомые объекты и ситуации (кадры 67а, б). Все так. Но судить о чем-либо следует, толь-



Кадры 67а, б

ко учитывая условия, место и время происшедшего события или свершившегося факта. А когда творил Родченко? Где? В начале XX века в молодой Советской республике, где людям все хотелось делать по-новому. "Отречемся от старого мира! Отряхнем его прах с наших ног!", — так пели и так думали. "Весь мир насилья мы разрушим до основанья, а затем..." — так пели и так делали. Это была какая-то чудовищная цепная реакция, когда прежнее, привычное, заменялось новым, подчас неожиданным и вычурным.

Ошминальд — это имя, которым наш сосед назвал своего первенца. Оно обозначало "Отто Шмидт на льдине" — вот такое впечатление произвела на соседа гибель "Челюскина" и спасенье высадившихся на лед людей. А его друг, работавший на каком-то военном объекте, назвал старшего сына Огнесклад. Интересно, хотели бы вы, чтобы ваше отчество было Огнескладович? Так что вычурные ракурсы Родченко вполне объяснимы, но сегодня?...

Главные свойства и качества объекта *могут раскрыться только в осмысленном оформлении*. Тот, кто усвоил эту простую истину, не снимет композицию, которая ни в коей мере не отражает истинное значение факта (кадр 68а). Глядя на такое изображение, зритель заметит, что съемка велась с верхней



Кадр 68а

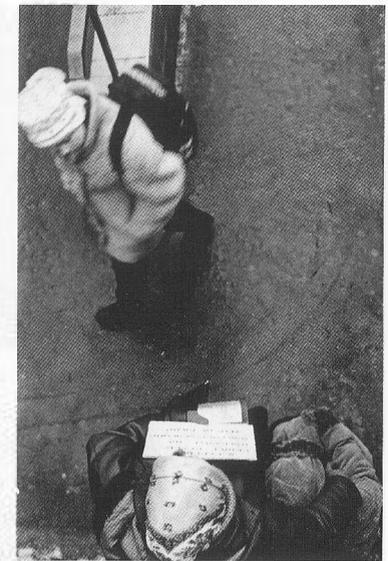


Кадр 68б

точки, но не увидит главного, как его не увидел и не смог отразить автор. Очевидно, он не понял, что главное в такой ситуации не то, что происходит вокруг ребенка, а то, что происходит в его душе. Чтобы раскрыть внутренний мир человека, *нужно показать его реакцию на окружающие события*. Другого пути нет. Только мимика, жестикация, поведение героя могут передать его внутреннее состояние, и поэтому в данном случае ракурсная композиция была абсолютно противопоказана. Оператор лишил себя возможности дать психологическую характеристику маленькой девочки, впервые попавшей на праздник, сложность и значение которого она не в состоянии понять. Кадр должен был отразить то, что малышку уже готовят к будущему и стараются заложить в ее сознание чувства, которые потом превратятся в гражданскую позицию. Осмыслив это, другой оператор успешно решил задачу (кадр 68б). Выражение лица девочки, цветы в ее руке, трогательная "военная" форма, окружающие люди — все работает на тему.

Между тем яркая живописность ракурсных композиций часто увлекает автора, и он строит изображение, напрочь уничтожая основной смысл и эмоциональную напряженность факта. Так, например, найдя драматичную ситуацию, оператор зачем-то снял ее с верхней точки, не предъявив зрителю ничего, кроме необычной позиции съемочной камеры (кадр 68в). Как и в первом случае, автор забыл (а может, и не догадывался!), что любая жизненная коллизия трогает читателя, слушателя или зрителя только потому,

что в ней участвуют люди. Именно человек и его судьба — *главный объект любого произведения искусства*, впрямую или опосредованно об этом сказал художник. Ракурс вовсе не нужен, если он не раскрывает, а прячет от зрителя человеческие контакты или противостояния. С точки, выбранной в данном случае, невозможно выстроить изображение, которое выразительно покажет горестное положение одной стороны и неучастие в человеческой беде другой. Автор только проиллюстрировал факт, а иллюстрация — это самый легкий и не самый результативный путь в документалистике. Он же самый опасный, так как *создает видимость правды без попытки раскрыть суть происходящего*. Конечно, проиллюстрировать мысль гораздо легче, чем найти ее образное выражение, и если оператор действительно проникся остротой положений, он должен показать не искаженные фигурки людей, а человеческое горе, незащищенность и противостоящие этому равнодушие и душевную слепоту. Как это достигается? В первой части "Мастерства оператора-документалиста" шла речь о СУЩНОСТИ и ЯВЛЕНИИ (рис. 6). Понятно, что оператор может сказать о глубинных процессах, только показывая их внешние признаки. Весь вопрос в том, ЧТО он отберет и



Кадр 68в

Весь вопрос в том, ЧТО он отберет и

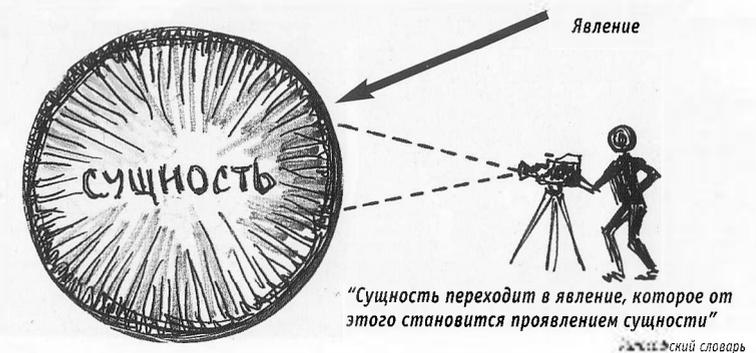


Рис. 6



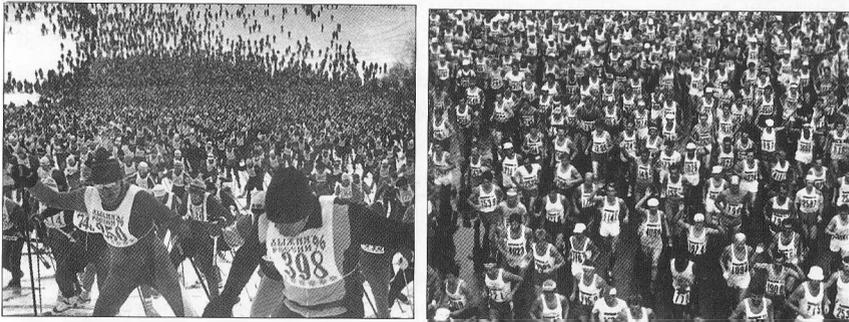
Кадр 68г

КАК это покажет. В сходной ситуации другой оператор снял кадр, который с горькой выразительностью сказал о человеческой судьбе и общественной проблеме (кадр 68г).

Конечно, ракурсная композиция не меняет содержание кадра. Оператор обращается к ней, преследуя разные цели.

Прежде всего, положение съемочной камеры относительно объекта съемки **ПРОСТРАНСТВЕННО ОРИЕНТИРУЕТ ЗРИТЕЛЯ**, который активно включается в развивающееся действие. Верхний ракурс дает возможность широко "развернуть" пространство и вписать объект в окружающую среду. Пространство всегда связано с тем, что в нем происходит. Не обратив на это должного внимания, оператор рискует недостаточно выразительно представить главное событие или конкретных героев.

Иногда верхний ракурсный план с его возможностями необходим, чтобы **сообщить зрителю количественный показатель события** (кадры 69а, б). Массовость кресса или праздника станет ясна, только если выбрана верхняя точка. Не сняв такие планы, оператор обеднит изобразительный ряд эпизода и переложит на текст обязанность сообщить зрителю то, что можно показать одним репортажным кадром.



Кадры 69а, б

Пространственная ориентация зрителя — это не только стремление автора передать внешние параметры события. Иногда ракурсная композиция придает изображаемому действию подлинный драматизм. Так случилось с фотографией фронтового корреспондента Дмитрия Бальтерманца "Атака" (кадр 70а). Снимок, сделанный из окопа, говорит вовсе не о том, что бойцы преодолевают препятствие. Если пули и осколки, летящие навстречу атакующим, нельзя зафиксировать, то о них можно сказать положением съемочной точки, неопровержимо свидетельствующей о смертельной опасности. Будто об этих бойцах строки замечательной поэмы Александра Трифоновича Твардовского:

*...И увидел, понял Теркин,
Что настал его черед.
— Взвод! За родину! Вперед!..
И доверчиво по знаку,
За товарищем спеша,
С места бросились в атаку
Сорок душ — одна душа....*



Кадр 70а



Кадр 70б

Когда Бальтерманц нажимал спуск своей "Лейки", фронтовой кинохроникер Владислав Микоша снимал атаку морских пехотинцев в осажденном Севастополе, тоже выбрав нижнюю точку. Кадры похожи, потому что съемка велась в сходных условиях (кадр 70б). В них беспощадная правда смертельной опасности. Правда войны.

В мае 1945-го Евгений Халдей снял кадр, который стал хрестоматийным и останется в людской памяти навсегда (кадр 71). Символическая композиция снята с верхней точки так, чтобы знамя победы развевалось над поверженной столицей фашистского рейха. Верхний ракурс придает простому действию дополнительную выразительность, так как снизу на победное знамя мог взглянуть любой житель Берлина, а увидеть его с верхней точки могли только победители.



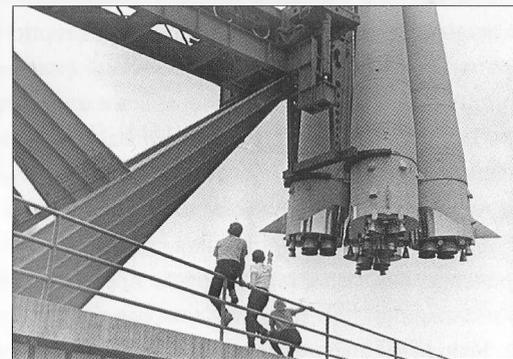
Кадр 71

Пространственная ориентация зрителя — это самый очевидный результат применения ракурсной съемки, но не менее важны и другие качества приема. Ракурсная позиция позволяет показать СПЕЦИФИЧЕСКИЕ

ПРИЗНАКИ объекта, которые иногда можно заметить только с выбранной оператором точки. При этом рекомендуется следить, чтобы композиция не была нарочитой и *отражала связь главных героев с предметами и средой*, в которой происходит действие.

С учетом этих соображений снята сценка в Москве на ВВЦ (кадр 72). Смысл кадра читается просто: ракета вызвала интерес ребят, потому что она может уноситься в небо. В сущности, изображение соответствует позиции человека, гуляющего по выставке и рассматривающего экспонаты. Зафиксирована удачная деталь: рука мальчика указывает на ракету. Этот жест — основной композиционный вектор, определяющий характер монтажных планов, которые следует снять, раскадровывая этот эпизод. Портреты ребят, детали ракеты — все потребует ракурсных композиций, так как именно на такое решение нацеливает оператора сам объект. В приведенном примере нижняя точка камеры закономерна, так как и ракета, и взгляды ребят устремлены вверх.

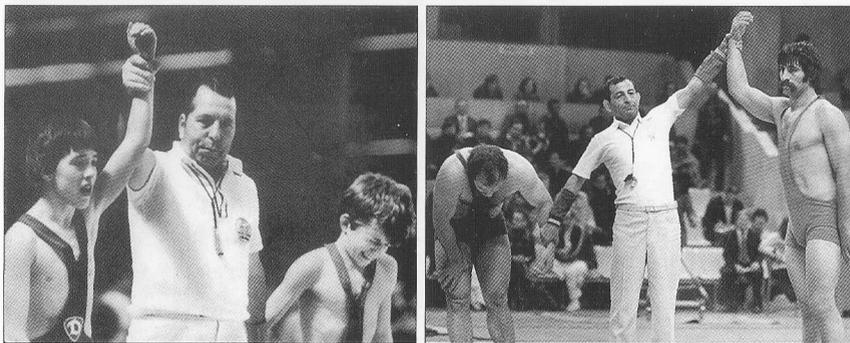
Как видим, ракурсный кадр, соотнесенный с положением, поведением или мыслями людей, *органично входит в стилистику изобразительного ряда, убедительно объясняя характер происходящего действия*.



Кадр 72

Это вполне закономерно, поскольку камера в таких случаях смотрит на мир так же, как и герой. И если точка зрения не противоречит естественной реакции человека на окружающие события, то ракурс придает материалу дополнительную выразительность.

Кроме всего перечисленного, ракурс, являясь изобразительным эпитетом, может придать объекту определенную ЭМОЦИОНАЛЬНУЮ ОКРАСКУ, показать духовное состояние и нравственные качества героев. В таких случаях зритель воспринимает ракурс как аналогию литературного эпитета. Величественный..., радостный..., победный... — очевидно, раскрыть смысл этих понятий и показать чувства людей, переживающих подобные состояния, поможет взгляд с нижней точки.

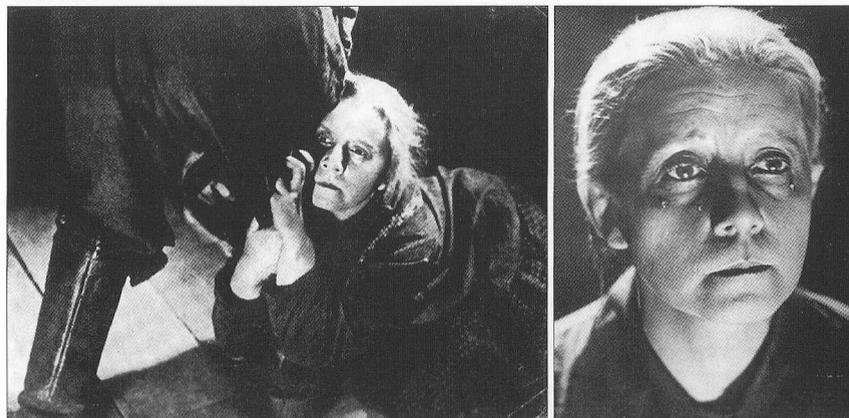


Кадры 73а, б

Горестный..., поверженный..., удрученный... Как снять героя, которого характеризуют такими словами? Конечно, эти варианты должны быть сняты с верхней точки. Позицию камеры диктуют наши чувства, которые всегда имеют внешние характеристики. Мимика и поза человека — это следствие его переживаний (кадры 73а, б). Ракурсная композиция фиксирует следствие, и если оператор уловил это, он убедительно скажет зрителю о ПРИЧИНЕ, вызвавшей ситуацию, поступок или настроение героя. Если в применении ракурса есть смысл — рождается эмоция. Если смысла нет, вместо образа — пустота. "Гордо опущенная голова", "весело сгорбленная спина", "радостно поникшие плечи" — при речевом общении такие фразы прозвучали бы абсолютной нелепостью. Аналогично действует на зрителя бессмысленное применение ракурса.

Ракурс в свое время явился подлинным открытием, превратив технический прием в яркое творческое средство. Достаточно вспомнить, как в эпоху немого кинематографа молодой оператор Анатолий Головня применил ракурс для психологической характеристики Ниловны — главной героини фильма "Мать". Изменение ракурса, под которым снимали актрису Барановскую, позволило творческой группе создать глубоко достоверный, проникнутый огромной драматической силой образ человека, изменившего свою судьбу (кадры 74а, б).

В фильме режиссера Е. Дзигана "Мы из Кронштадта" оператор Н. Наумов-Страж своеобразно решил финальную композицию. Моряки-балтийцы, сбросившие врагов с обрыва, входят в кадр, и главный герой — матрос Артем Балашов — произносит победную фразу: "А ну, кто еще хочет на Петроград?!" (кадр 75а). Ракурс усилил эмоциональный накал



Кадры 74а, б

эпизода. Интересно, что по такой же композиционной схеме сделан кадр, на котором зритель видит моряков, стоящих на краю обрыва перед казнью. И тут нет никакого противоречия, хотя потерпевшие поражение сняты в ракурсе, который соответствовал бы понятиям "величественный", "непобедимый" (кадр 75б). Все дело в том, что пленные десантники не сломлены духовно, они презирают врагов и знают, что за них отомстят боевые товарищи. Ракурсная композиция *применена соответственно творческой задаче эпизода*.

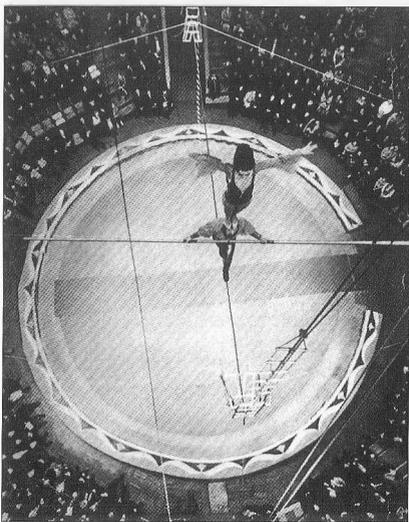
По изобразительной активности ракурс отличается от нормальной точки съемки, которая предполагает спокойную констатацию факта. Оператор, который захочет усилить момент простого действия и представить своего героя как энергичного, умелого человека, снимет ракурсную композицию,



Кадры 75а, б

которая никогда не окажется нейтральной, не влияющей на зрительское восприятие. Ракурс всегда придает объекту дополнительную эмоциональную окраску, которая может быть как положительной, так и отрицательной.

Итак, применяя ракурсную композицию, оператор решает различные задачи: он может **ПРОСТРАНСТВЕННО ОРИЕНТИРОВАТЬ** зрителя, выявлять **СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ПРИЗНАКИ** объекта или придавать ему **ЭМОЦИОНАЛЬНУЮ ХАРАКТЕРИСТИКУ**. Эти задачи иногда возникают порознь, а иногда результат достигается сплавом всех изобразительных возможностей приема. Кадр посылает зрителю самые разные импульсы, которые в сознании человека складываются воедино. Именно



Кадры 76а, б

поэтому нужно творчески оценивать значение каждого признака и не допускать приоритета незначительного над основным.

Ракурсные композиции, снятые как с верхних, так и с нижних точек, могут соединяться в монтаже, *если взаиморасположение и взаимодействие объектов в действительности строилось по вертикалям*. Так, например, крупный план юного зрителя, снятый с нижнего ракурса, органично монтируется с общим планом, снятым с верхней точки (кадры 76а, б). Это произойдет, так как у зрителя есть жизненный опыт, который подскажет ему, что действие, развернутое в вертикальном направлении, обязательно потребует от участников и наблюдателей соответствующих точек зрения. Кроме того, благодаря верхнему ракурсу общий план дал информацию о людях, которые смотрят на канатоходцев снизу вверх. А раз так, оператор может снимать их как с верхним ракурсом — с точки зрения артистов,

так и с нижним — с позиции сидящих в партере. Такая смена ракурсов не нарушит жизненной правды и в то же время позволит оператору создать подробную модель события.

Как уже было сказано, зритель смотрит на окружающее, исходя из интересов героя, а иногда и с его точки зрения. Так, ракурсная композиция с



Кадр 77

девушкой, кормящей чашек, включающая как героиню, так и поле ее зрения, будет более достоверна, чем монтаж двух кадров — крупного плана героини и неба с летящими птицами (кадр 77). Если учесть, что изображение будет сопровождаться криками чашек, то эта сценка станет еще выразительнее.

Точно так же каменное "ущелье" современного городского двора будет выглядеть гораздо убедительнее, если зритель увидит его "вместе" с героиней (кадры 78а, б).

Если ракурсный план снят с точным пониманием его значения, то он *войдет в монтажную фразу без смыслового и ритмического скачка*. Так, собственно говоря, и должно быть во всех случаях. Снимая ракурсную композицию,

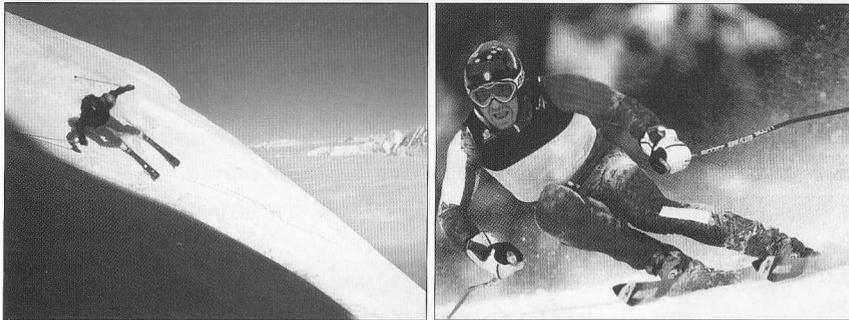


Кадры 78а, б

оператор-профессионал заранее знает, как она будет сочетаться с остальным материалом и в какой мере обогатит сюжетную линию эпизода. Если, например, речь идет о соревнованиях горнолыжников, то, учитывая, что они перемещаются по вертикальным трассам, оператор обязательно снимет панораму, которая отразит это движение, начавшись с нижнего ракурса и закончившись верхним (кадр 79а). Такими же панорамами будут сняты укрупнения, которые подчеркнут мастерство участников и позволят зрителю почувствовать специфику этого вида спорта (кадры 79б, в).

Ракурсная позиция камеры позволяет оператору *вписать объект в окружающую среду так, как не получится при съемке с нормальной точки*. Ракурс дает возможность показать перспективные изменения пейзажа и тем самым придать главному объекту дополнительную характеристику (кадры 80а, б, в).

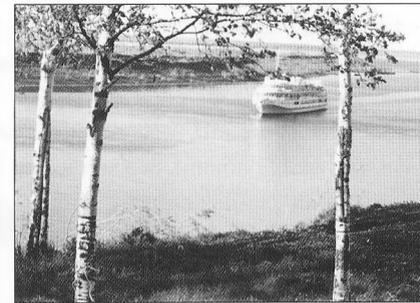
Строить ракурсную композицию следует только тогда, когда она усиливает впечатление от наблюдаемого действия, от предметного мира,



Кадры 79а, б, в

в котором находится герой, или от его эмоций, — то есть когда для этого **ИМЕЕТСЯ ПОВОД**. Ракурс не становится выразительным сам по себе, *результативность приема зависит от того, что происходит с героями*.

Если ракурс выбран ради того, чтобы получить своеобразно выстроенный кадр, то оператор скажет не об объекте, а о своем желании получить эффектный результат, который в итоге разрушит смысловое и эмоциональное единство эпизода.



Кадры 80а, б, в

Без динамики

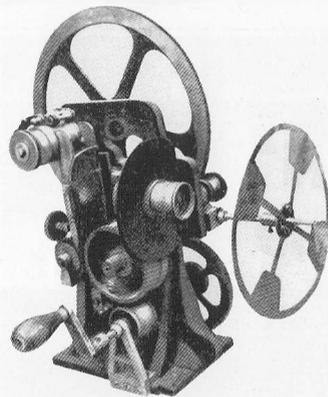
Когда в 1839 году французский художник Луи Дагер, используя опыт изобретателя Жозефа Ньепса, получил и закрепил изображение реального объекта на плоскости, он и не подозревал, к чему приведет это гениальное открытие (рис. 7а). А в декабре 1895-го стараниями братьев Люмьер плоское изображение задвигалось, и сегодня без экранных искусств — кино и ТВ — немыслима жизнь современного общества.

Далекими предшественниками кино были СТРОБОСКОПЫ — приспособления, которые позволяли создавать иллюзию динамики при наблюдении отдельных статичных фаз. Так, при быстром вращении дискового стробоскопа изображения неподвижных фигурок сливались в непрерывное движение (рис. 7б).

СТРОБОСКОПИЧЕСКИЙ ЭФФЕКТ основан на том, что мгновенное световое раздражение, воспринятое глазом, порождает в головном



Оборудование для мокрого коллодионного процесса (около 1870). Гравюра на дереве



Кинопроектор с ручным приводом

Рис. 7а, б

мозге возбуждение, от которого на доли секунды остается след. На него накладывается новое возбуждение, вследствие чего *сохраняется непрерывность образа, переходящего в следующую фазу движения*. На этом эффекте, как уже упоминалось, основан динамический кадр Люмьеров, состоящий из отдельных статичных кадриков. Поэтому все композиционные закономерности плоского изображения, найденные фотографией, *остаются правомочными и для экранных искусств*. Конечно, динамика кадра значительно обогатила зрительный ряд кино и телевидения, но фотография по-прежнему служит фундаментом операторского мастерства. Кроме того, статичные фотоснимки часто становятся изобразительной основой для фильма или телепередачи, являясь материалом, на котором строится сюжет.

В таких случаях оператор может усилить их изобразительное значение, но может сделать и так, что они будут похожи на отпечатки, наклеенные на официальный документ. Ошибки не произойдет, если творческая группа учтет, что фотография — это миг, выхваченный из потока реальной жизни с ее проблемами, человеческими страстями и неповторимыми судьбами. Фотограф останавливает динамику, а оператор, имеющий в своем распоряжении камеру и владеющий набором изобразительных приемов, может усилить энергетику снимка, придав ему динамический характер.

Чтобы фотоотпечатки "заговорили", их следует снимать *с таким же отношением, с каким оператор подходит к любым объектам реального мира*. Если рассматривать фотоснимок как общий план, на котором зафиксировано множество персонажей в различные моменты их поведения, то, приняв снимок за основу, оператор может раскадровать снятую композицию, разложив ее на отдельные монтажные звенья. Это развернет во времени остановленное мгновение. На плоском фотоотпечатке можно выделить световым лучом сюжетно важные участки композиции. В зависимости от драматургии эпизода иногда следует применить такие операторские приемы, как панорамирование, наезд или отъезд. Естественно, укрупняя отдельные участки снимка, следует выстраивать композицию кадра точно так, как это делается при съемке трехмерных объектов. Единственное, чего нельзя сделать при работе с таким материалом, — это выявить пространственные показатели. Фотография — плоскость, и иллюзия объема будет только та, которую запечатлел фотограф.

Можно ли "обогатить" информацию, которую сообщает зрителю фотоснимок? Казалось бы, нет, так как каждый снимок — это законченное произведение и в его композиции ничто не может появляться, кроме световых пятен, подчеркивающих заложенный автором смысл. Это так, но съемочная группа может усилить информативность фотографии. Фон, на котором ее расположит оператор, скажет о времени, в котором жил герой, об обстановке, его окружавшей. Рядом со снимком могут оказаться предметы, несущие дополнительные сведения об изображенных персонажах. Даже техническое качество фотографии, искаженное по сравнению с оригиналом, может повлиять на смысловую значимость отпечатка. Так, например, глядя на два снимка фронтовиков, зритель сразу поймет, кто из них возвратился с войны, а в чью семью пришла похоронка (кадры 82а, б). Скорбная выразительность портрета погибшего воина достигнута простым приемом: снимок был деформирован, а потом склеен. Кстати, это был эпизод о замечательном художнике-косторезе, который родился в чукотском поселке, а пал смертью храбрых, защищая блокадный Ленинград. Мастера звали Вуквол.



Кадры 82а, б

Есть примеры, когда законченные, раскрывающие очень серьезные темы фильмы целиком построены на съемке фотоматериала. Это вполне естественно, так как снимок — это документальное свидетельство, способное очень убедительно сказать о человеческих судьбах, об исторических событиях, и сделать это образно, отражая существенные черты характеров и глубинное значение фактов. И хотя каждая фотография фиксирует один миг, иногда выхватив из потока времени сотую долю секунды, авторы фильма могут найти такие монтажные сочетания кадров, которые придадут серии снимков впечатление развивающегося процесса и вскроют причинно-следственные связи фактов.

Творческое отношение к фотоотпечатку может сделать его энергетическое воздействие таким, о котором и не подозревал владелец фотоаппарата. Удивительным примером сплава статики фотоснимка и резкой динамики операторского приема служит изобразительный ряд неигрового фильма "Царская охота", снятого по сценарию Л. Рошаля режиссером В. Маасом. Серия фотографий, сделанных в начале XX века, которую снял оператор А. Долгин, — это философское осмысление времени, человеческих судеб, моральных принципов людей, обладающих властью. Казалось бы, чего можно ожидать, сняв вереницу фотографий и склеив их, не сопроводив изображение ни единым словом текста? Тем более что драматические моменты, которые попали в объектив фотографа, оператор снял дрожащей, дергающейся, пульсирующей камерой. Брак? В другой ситуации оператора следовало бы уволить, но именно такая стилистика съемки в сочетании со звуковым рядом (не текстом!) сделала эту ленту уникальным образцом творческого отношения к исходному материалу.

Документальная фотография, несмотря на ее статичность, полна внутренней динамики, подлинных человеческих чувств, и подчас ее смысловая насыщенность более значительна и эмоциональна, чем содержание динамического кадра, снятого равнодушным оператором. Но увидеть ее подлинную сущность, скрытую от поверхностного взгляда, дано только внимательному и думающему человеку.

Все изобразительные доводы фотоснимка предъявляются зрителю сразу, дополнительных резервов у фотоотпечатка нет. Кадр, снятый оператором, действует иначе: по мере изменения внутрикадрового действия меняются зрительские впечатления. Но иногда снятый кадр "вспоминает" принцип своей прародительницы фотографии и останавливает действие, полностью отказываясь от динамики. Тогда на экране появляется СТОП-КАДР.

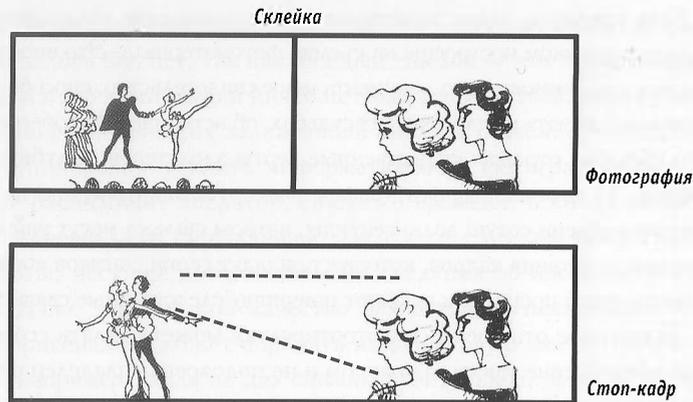


Рис. 8

Изображение, получаемое таким методом, и фотоснимок — не одно и то же. У двух внешне одинаковых статичных композиций трактовка действительности принципиально различна. Если фотография только обозначает динамику жизненных процессов, то стоп-кадр — это *изобразительная структура, имеющая динамичную предысторию, оканчивающуюся статикой*. Казалось бы, зачем возвращаться к тому, от чего кинематограф ушел более ста лет назад? Ведь, теряя динамику, экран теряет главное качество экранного изображения? Но в стоп-кадре статика выступает как результат какого-либо действия, находясь с ним в неразрывном единстве. Ритмического порога между динамикой и статикой в этой поликомпозиции нет (рис. 8). Такая структура приема заставляет зрителя острее ощутить все, что предшествовало финальной фазе, и оценить сам финал.

В фотографии мы воспринимаем статику как должное. А на экране возникшая статика выглядит абсолютно чужеродно, что привлекает особое внимание зрителя. Это ведет к тому, что содержание стоп-кадра оказывается очень эмоциональным и емким по смыслу (кадр 83). Остановленное действие позволяет увидеть финиширующую спортсменку в момент, который в реальной жизни промелькнул



Кадр 83

бы так, что зритель не почувствовал бы его своеобразия. Глядя на остановившееся изображение, мы понимаем, что кадр венчает долгий, тяжелый период тренировок, в нем отражены и предстартовая лихорадка, и динамичная борьба на дистанции. Это удивительный момент, когда цель достигнута, но еще не настало осознание победы и не пришло радостное возбуждение от того, что долгожданный рубеж преодолен. Увидеть и оценить этот миг можно только при помощи стоп-кадра — своеобразного творческого приема, придуманного кинематографистами.

Стоп-кадр выразителен только тогда, *когда ему предшествует действие, итог которого значим, но длится короткое время*. Остановив это действие, стоп-кадр отрицает объективное течение времени, что отличает его от остальных приемов, призванных создать достоверную модель жизненных процессов. Акцентируя внимание зрителя на внешнем проявлении психологических переживаний героя, стоп-кадр может сделать то, что неподвластно другим видам искусств: *он не только прерывает течение времени, он еще и растягивает остановленный временной момент*. Когда мы говорим о чудесах кино, то это — одно из самых удивительных.

Конечно, остановку действия задумывает режиссер, технически прием выполняют на трюк-машине, печатая выбранную композицию нужное количество раз или "замораживая" кадр по телевизионной технологии, но заготовку для стоп-кадра делает оператор. Он должен снять план, который станет основой для оформления режиссерского замысла. Логическая стройность композиции, ясность сюжетного центра — это обязательные условия для выразительной остановки действия. Рыхлая, запутанная композиция с обилием второстепенных деталей не позволит найти четкий изобразительный образ.

И конечно, обращаться к стоп-кадру следует в исключительных случаях. Если авторы используют его только как форму, не думая в первую очередь о содержании, то прием может стать нарочитой и бессмысленной частицей изобразительного ряда. Ирреальный переход динамики в статику — это такой *мощный драматургический прием, который не следует использовать вхолостую*.

III. ЗАИНТЕРЕСОВАННАЯ КАМЕРА

Всякое мастерство требует знания приемов.

Прием мастера кажет.

У всякого Мирона свои приемы.

*(Толковый словарь Живаго великорусского
языка Владимира Даля. С.-Петербург, 1882)*

Мало знать, надо и применять.

Мало хотеть, надо и делать.

Иоганн Вольфганг Гете (1749 – 1832)

*Мастерство – это когда “что” и “как”
приходят одновременно.*

В.Э. Мейерхольд (1874 – 1940)



*...использование киноаппарата, как КиноГлаза, более
совершенного, чем глаз человеческий, для исследования хаоса
зрительных явлений, наполнивших пространство.*

Дзига Вертов (1896 – 1954)

*... Какие бы высокие идеи ни заполняли его мысли, художником будет
только тот, кто сумеет воплотить их в своей практике и передать эти
мысли и идеи в наглядном изображении.*

*Джошуа Рейнолдс – английский живописец и теоретик искусства. Из речи,
произнесенной на открытии Королевской Академии искусств 2 января 1769 года.*

Искусству угрожают два чудовища:

Художник, который не стал мастером,

И мастер, который не стал художником

Анатоль Франс (1868 – 1936)

*Оглядываться назад нам следует только ради извлечения
уроков из прошлых ошибок и пользы из дорого купленного опыта.*

Джордж Вашингтон (1732 – 1799)

Рука мастера

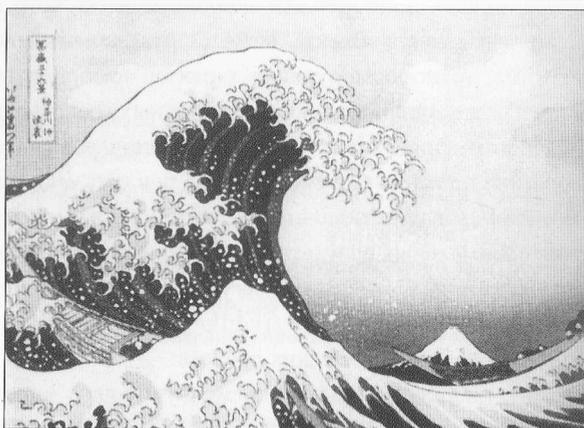
Сегодня, решая конкретную творческую задачу, оператор применяет широкий набор технических средств. Кроме камеры, штатива и светильников, в его распоряжении есть приборы для экспонетрического контроля и определения цветовых качеств объекта, оптика с различными углами зрения, насадки и фильтры, трансформирующие характер изображения, приспособления для крепления аппаратуры на транспортных средствах и для обеспечения стабильности кадра. За долгие годы становления операторского мастерства теории и практики кинематографа придумали приемы работы, позволяющие использовать съемочную и вспомогательную аппаратуру для достижения оптимальных результатов. **Съемочный прием, творческий прием, операторский прием** — термины могут быть разными, но обозначают они одно и то же: ПРИЕМ — это ДЕЙСТВИЕ, которое выполняет оператор, используя набор технических средств.

Наметив объект, оператор занимает съемочную точку, определяет угол зрения оптики, выбирает или организует характер освещения объекта, панорамирует или ведет съемку с движения, и в итоге внутрикадровое содержание приобретает ту изобразительную структуру, которую создал автор. Каждый оператор может воспользоваться любым приемом, и в этом отношении у всех творческих работников равные возможности. Но, как заметил римский автор Публий Сервилий: **“Когда двое делают одно и то же – это не одно и то же”**. У одного оператора изобразительный отчет о событии будет полным, передающим уникальность ситуации и глубину человеческих характеров, а у другого все может быть искажено до неузнаваемости.

Что же влияет на итог творческих усилий? От чего зависит результат съемки? Конечно, решающую роль играет **ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ** — то неповторимое своеобразие личности автора, которое придает результатам его деятельности уникальный характер. Свобода творческих решений оператора-документалиста реализуется за счет таланта и мастерства.

ТАЛАНТ дается человеку от природы. Это активность художественного мышления, способность эмоционально реагировать на события окружающей действительности, богатство воображения, емкость памяти, наблюдательность и умение анализировать сущность жизненных фактов. Каждый оператор в той или иной степени обладает такими способностями, но они могут оставаться не реализованными, если их хозяин не пользуется ими, не развивает их, не стремится овладеть мастерством.

МАСТЕРСТВО оператора — это высокий уровень владения техникой и выразительными средствами, что дает возможность создавать осмысленную и эмоциональную картину жизненных фактов. Для приобретения мастерства



Иллюстрации 12а, б

необходимы соответствующее образование и профессиональный опыт. Причем овладение мастерством, даже при ярком таланте человека, — это сложный процесс получения теоретических знаний и постоянный практический тренаж, позволяющий применять и проверять эти знания.

Великие художники прошлого, имена которых навсегда вписаны в историю изобразительных искусств, утверждали, что человек не должен останавливаться на достигнутом. Так, например, знаменитую серию "36 видов горы Фудзи", отличающуюся ясным и чистым рисунком, насыщенным цветом, непревзойденный мастер ксилографии, японский живописец и рисовальщик Кацусика Хокусай создал после жизненного пути в 60 лет (илл. 12а, б). Он же заметил, что начал постигать секреты своего искусства, когда ему было уже за восемьдесят.

Мастерство двуедино и как бы включает в себя два этапа: внутренний и внешний. Первый — *способность видеть и глубоко анализировать события реальной жизни*. Это процесс осмысления факта с намерением перевести его в формы изобразительного ряда. Второй этап — *умение материализовать свои замыслы*, пользуясь техникой и применяя операторские приемы с целью добиться художественного совершенства. Итог этих действий появляется на экране перед зрителем, видящим реальное событие так, как его увидели и показали оператор и режиссер. И если творцы не увидели **ГЛАВНОГО**, не отразили основополагающие черты и признаки объекта, то зритель получает превратное представление о свершившемся факте.

Формулировка "я так вижу" с целью утвердить свою правоту весьма уязвима хотя бы потому, что ее может произнести слепой человек, и она отразит его представление об окружающем мире. Но сможет ли он с достаточной полнотой сообщить сведения об этом мире? Есть грустная, но поучительная история о том, как три слепца пытались объяснить, что за животное слон. Тот, кто ощупал ноги, сказал, что слон похож на "четыре колонны". Второй подержал слона за хвост и заметил, что слон "выглядит как веревка". А третий, положивший руку на хобот, заметил, что слон "напоминает толстого удава". Каждый из них "увидел" свое, но не смог охарактеризовать объект с достаточной полнотой. Причина беды понятна. Хуже, когда оператор не дает себе труда уяснить истинное своеобразие объекта.

Невыразительная съемочная точка, необоснованный ракурс, бессмысленное панорамирование или наезд, неудачное использование оптики, непонимание динамических эффектов, получаемых при движении камеры, —

все это искажает картину реальной действительности, тем самым нивелируя смысл и эмоциональную значимость жизненных фактов. Случайное, нелогичное использование приема нередко превращается в манерничанье, выдает желание автора поразить всех своей неповторимостью, ведет к появлению кадров, раздражающих требовательного зрителя.

Помимо правомерности обращения к приему, чрезвычайно важен характер его выполнения. Экранное изображение — это не статика фотоснимка. Художественное качество снятого материала во многом зависит от внутрикадровой динамики, определяемой не только спецификой происходящего действия, но и темпоритмикой эпизода. А этот показатель изображения *впрямую связан с методикой выполнения приема*. Динамические приемы — панорама, наезд, отъезд или съемка с движения — обращаются к сложной системе психофизических способностей нашего сознания воспринимать все формы движения, существующие в реальном мире.

Главное качество экранного изображения — это постоянная смена ситуаций: исчезновение одних элементов композиции и появление новых. Такая энергетика кадра активно воздействует на зрителя. Собственно говоря, ради этой возможности передать иллюзию реального перемещения объектов в пространстве и был изобретен кинематограф.

ПРИЕМ — это, прежде всего, **АВТОРСКАЯ ОЦЕНКА** ситуации и **АВТОРСКАЯ РЕАКЦИЯ** на происходящие события. Только это и должно руководить действиями оператора во время съемки. Зная, например, что такое ракурс, и отдавая себе отчет, что можно внушить зрителю ракурсной позицией камеры, творческий человек результативно использует данный прием. Но не понимая существа применения панорамы, оператор не выявит значимость объекта, а переключит внимание зрителя на ничем не оправданную динамику изображения. Неграмотно выполненный наезд или отъезд своей внешней активностью нарушит органичное единство зрительного ряда, что нанесет вред содержанию эпизода.

Пренебрежение к специфике восприятия снятого материала, отрицание элементарных истин отзывается творческими просчетами, которые неминуемо ведут к дальнейшим ошибкам. Так, например, неумение правильно расставить камеры во время событийной съемки превращается в абсурдную монтажную фразу, когда оратор при укрупнении оказывается беседующим со своим "двойником".

Я смотрю передачи, которые ведут Швидкой, Познер и другие ведущие, где речь идет о серьезных проблемах, о злободневных событиях, и с удивлением вижу, что режиссер и оператор-постановщик не обращают ни малейшего внимания на зрительный ряд. Они не заботятся о монтажном построении передачи, не думают о роли второго плана, не понимают значения съемочной точки или цветовых компонентов кадра, — короче, нарушают все признанные и проверенные столетиями принципы общения со зрителем. Перекос камеры, нелепые укрупнения, раздражающий фон, противоестественные монтажные стыки кадров — все говорит о непонимании психологии восприятия визуального ряда.

— Сергей Евгеньевич, — сказал мне один из таких творцов. — Как вы не понимаете? Это же сейчас модно!

Он не понял, что сказал убийственную фразу...

МОДА (от латинского *modus*, что значит «мера, способ, правило») — это, как известно, *кратковременное господство* каких-либо определенных вкусов. Это *поверхностные изменения внешних форм*, что, в сущности, роднит моду с шаблоном, принятым на какое-то короткое время.

— Дорогой мой, — сказал я самонадеянному творцу. — А что если бы по вашим правилам расставили камеры операторы, показывающие футбол или хоккей? Что понял бы зритель? Или если таким образом бригада показала бы Президента? Таких мастеров выгнали бы с работы через пять минут после просмотра их репортажей! И правильно сделали бы!!

— Ну, сравнили, — возразил он. — Там же все должно быть по установленному образцу...

И опять он сказал глупость. Дело не в «установленных правилах», а в том, что творческая бригада каждый раз подчиняет свои действия интересам зрителя. Оператор и режиссер не становятся в позу «я так вижу», а заботятся о том, чтобы зритель увидел **СУЩНОСТЬ** показанного явления.

Однажды я услышал рассказ, который точно и изящно поставил все на свои места. Знакомый молодой инженер сказал мне: «Как вы не понимаете, Бетховен уже давно вышел из моды!» А я ему ответил так: «Мой дорогой, Бетховен никогда не был в моде!».

Бетховен никогда не был «в моде». Точно так же, как никогда не проходила по преёскурантам моды духовность.

*Я не стал передавать это разговор знакомым телевизионщикам. Думаю, они не поняли бы его смысл. И не знают они — убежден! — афоризма, сформулированного еще две тысячи лет назад: *Arts longa, vita brevis*, что означает «Искусство долговечно, жизнь коротка». При чем же тут мода?*

Оператор должен помнить, что, хотя с помощью приема можно расставить определенные смысловые акценты, сам по себе прием ничего не выражает, он — ФОРМА, а это значит, что для его применения нужно иметь основание.

Прием может быть предельно выразителен *только в том случае, когда в нем возникла необходимость, когда он придает факту более емкое значение.* Если этого нет и оператор не может объяснить, ради чего он выполняет тот или иной прием, то результат таких действий в лучшем случае будет нулевым.

Когда автору нечего оформлять, то прием оказывается чужеродным вкраплением в зрительный ряд.

Система приемов не меняется, но, например, в отличие от киномастеров 1930-х годов сегодняшние мастера знают, что стремительная атака конницы сильнее действует при замедленном темпе. Так что дело не в самих приемах. Они никогда не работают в искусстве как таковые — *только в контексте.*

Повернуть камеру...

У Владимира Маяковского в "Стихах о советском паспорте" есть такие строчки:

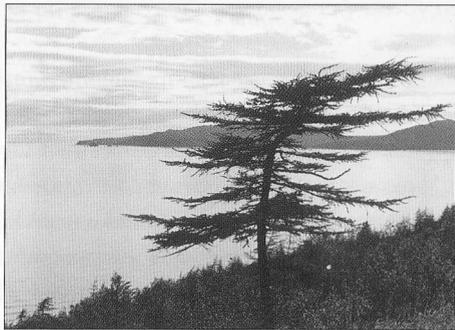
*И не повернув
головой кочан
и чувств
никаких
не изведав,
берут,
не моргнув,
паспорта датчан
и разных
прочих шведов.*

Что же это за действие, которое не совершил господин чиновник, проверявший паспорта у иностранцев? Не повернув — на языке операторов значит не сделав панораму. Господин чиновник не пожелал расширить сектор обзора. А почему? Ответ есть в той же строфе: он не изведал никаких чувств. По нескольким строчкам можно судить об основных требованиях, которые предъявляются к приему. Панорамирование должно иметь смысловую основу и быть органически связано с эмоциональным моментом.

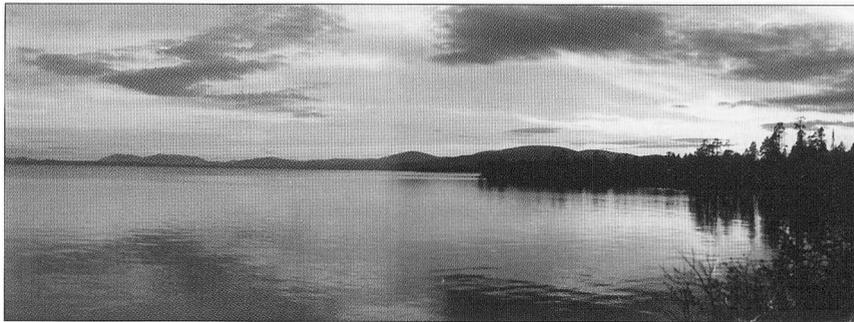
Название ПАНОРАМА происходит от сочетания двух греческих слов. *pan* — все и *horama* — вид, зрелище. Из самого названия приема *ясен принцип и цель его применения.* Благодаря панорамированию угол зрения камеры при том же самом объективе становится неизмеримо шире. Начальная стадия панорамы непрерывно дополняется новой изобразительной информацией, которая наслаивается на предыдущую, объединяется с ней, и у зрителя *возникает ощущение широкого пространства, окружающего съемочную точку.* Это простое механическое действие в свое время было принципиально важной творческой находкой.

Чтобы кадр передавал снимаемые предметы в соотношениях размеров и перспективы, привычных нашему глазу, угол зрения съёмочного объектива должен быть равен углу зрения человеческого глаза при неподвижном положении головы. Этот угол составляет в горизонтальной плоскости около 30° , а при рассматривании предметов по вертикали — около 22° . Конечно, это довольно узкое поле видения. Но человек может "панорамировать", поворачивая голову в любом направлении, и мы не чувствуем никаких ограничений при рассматривании любых объектов. Чтобы экранное изображение сохраняло такой же эффект, мало менять угол зрения объектива, необходимо разумно применить такой прием как панорама.

Конечно, характер среды можно обозначить показом общего плана, но при такой трактовке внешнего мира оператор не сможет передать протяженность ландшафта или интерьера, в котором происходит событие (кадр 84а). В конце концов, снятый общий план явится зрителю всего лишь как фотослайд с живым внутрикадровым содержанием. При съемке статичного кадра преимущество съёмочной камеры перед фотоаппаратом минимально. В случае панорамирования у зрителя возникает ощущение широкого пространства, которое ближе к реальности, так как среда не зажата рамками кадра (кадр 84б).



Кадр 84а



Кадр 84б

Особую роль играет время демонстрации панорамного плана, то есть длина панорамы. Время и Пространство неотделимы друг от друга, и съёмочный кадр, развернутый во времени, передает протяженность пространства. Здесь вступает в силу закон диалектики, говорящий о переходе количественных изменений в качественные. Он действует во всех процессах развития природы, общества и мышления. А при панорамировании именно накопление изобразительного материала влияет на зрителя, оставляя в его памяти ощущение протяженности пространства, что бессилем передать статичный общий план.

"Окно в мир" — говорили когда-то о кинематографе. Но оконная рама ограничивает поле зрения человека так же, как ограничивает его рамка кадра. Панорамирование есть *стремление оператора раздвинуть эти границы*. Понять творческих работников, которым "тесно" в прямоугольнике кадра, можно. В самом деле, если речь идет о бескрайних просторах пустыни или тундры, то была бы уместна композиция, растянутая по горизонтали. Она подчеркнула бы обстановку, в которой оказался герой (кадр 85). А если человеку предстоит трудная дорога вверх — тогда изображение, вытянутое по вертикали, было бы более выразительным (кадр 86).

Но пока и кинематографисты, и работники телевидения связаны жесткими отношениями вертикали и горизонтали кадра. Вполне понятно, по горизонтали изображение шире, так как наше зрение бинокулярно — мы смотрим на мир двумя глазами. В кино эти системы выглядят по-разному: нормальный кадр имеет формат 1:1,37, кашетированный — 1:1,66, широкоэкранный — 1:2,35. У телевизионного кадра формат 4:3, и зрителя это вполне устраивает.



Кадр 85

Интересно, что режиссер и теоретик кино Сергей Михайлович Эйзенштейн мечтал о других кадрах. Он говорил об *"отвратительной верхней части экрана, которая гнетет нас (а меня лично шесть лет) и заставляет сохранять пассивную горизонтальность..."*. Эти слова Эйзенштейн произнес на дискуссии в Голливуде в сентябре 1930 года. *"Мне хочется пропеть гимн сильной, мужественной, активной вертикальной композиции!"* — сказал он. Им была выдвинута идея *"динамического квадрата"* — экрана с меняющимися пропорциями, который мог бы *"охватить все множество существующих в мире прямоугольников"*. Эта мечта родилась не из формального желания создать эффектный изобразительный ряд. Бесконечное разнообразие жизненных ситуаций требует поиска различных композиционных решений, которые далеко не всегда вмещаются в установленные стандарты.

Пока творческая идея Эйзенштейна остается нереализованной, хотя уже были попытки (иногда довольно удачные!) создания ПОЛИЭКРАНА — системы с изменяющимися размерами и формой кадра. Массового применения полиэкран не получил. Но сегодня мы нередко видим, как творческие работники кино и телевидения собирают на картинной плоскости кадра несколько различных, а иногда и разнохарактерных зрительных образов, цветовых пятен и быстро меняющихся фрагментов, полагая, что это сделает их произведение более привлекательным. Форма в таких случаях, действительно, приобретает необычный вид, но подчас авторы абсолютно забывают, что главная задача серьезного экранного действия не удивить зрителя неожиданными формальными экзерсисами, а убедительно передать мысль.



Кадр 86

Вполне понятно желание сообщить зрителю в единицу времени как можно больше изобразительной информации, но при этом необходимо учитывать физиологические и психологические свойства человеческого организма. Перегружать орган зрения — глаз — обилием и чрезмерной активностью раздражителей — отнюдь не способ донести желаемую информацию до сознания зрителя.

ГЛАЗ человека — сложнейшая оптическая система, позволяющая тонко различать цвета, формы и расположение предметов окружающего мира. Светочувствительные части зрительного механизма развиваются из тех же тканей зародыша, что и мозг, и это дает основание считать человеческий глаз частью мозга, выдвинутой на периферию. Изобразительная какофония, которая, по мнению некоторых авторов, живописно смотрится на экране, отвлекает от постижения смысла, понятного режиссеру, но вовсе не ясного зрителю. Это опять-таки все та же **проблема единства и взаимосвязи формы и содержания**.

Между тем увлеченный съемкой оператор не всегда отдает себе отчет в том, что даже правильно скомпонованные и вполне содержательные статичные кадры могут не дать правильного представления о происходящем перед камерой. Глядя в визир и грамотно выстроив кадр, оператор, забывший о необходимости дать зрителю пространственные ориентиры, может сильно обеднить изобразительный рассказ о событии. Это объясняется тем, что, действуя в реальном мире, оператор имеет массу прямых впечатлений о происшедшем и ему может показаться, что зрителю все будет ясно только потому, что снятые кадры сделаны очевидцем.

Строители моста перекидывают металлическую ферму с одного берега речного русла на другой. У оператора в кадре на переднем плане монтажник, над его головой — кусок фермы, а вдали — одна из опор с людьми, готовыми принять дальний край фермы.

— Отойди подальше и сними панораму! — подсказывает ему режиссер.

Оператор меняет точку и панорамирует вдоль фермы. Режиссер замечает, что панорама проведена очень быстро.

— Но ведь ферма-то тяжелая! — говорит режиссер. — Зачем ты делаешь ее легкой?..

В самом деле, что будет выглядеть в кадре более массивным и впечатляющим — конструкция, вдоль которой оператор провел быструю панораму, или она же, но показанная медленной панорамой? Очевидно, спокойное движение в данном случае более уместно, так как медленное панорамирование создаст ощущение тяжести металла. Это произойдет потому, что при чувственной оценке кадра вступит в свои права жизненный опыт зрителя. Что мы поднимем быстрее — тяжелый предмет или легкий? Конечно, легкий. Значит, медленное движение убедительнее передает вес снимаемого объекта. Это пример того, как темпоритм выполнения приема влияет на его эмоциональную оценку зрителем. Вспомним еще раз Маяковского. Раз "чувств никаких не изведав", то вполне понятно дальнейшее:

*... Берут не моргнув
паспорта датчан
и разных прочих шведов.*

А дальше Маяковский говорит нам о том, что следующий "прием" господин чиновник выполнил стремительно:

*И вдруг
как будто ожогом рот
скривило господину!
Это господин чиновник берет
мою краснокожую
паспортину...*

Автор литературного произведения может не только сказать читателю об эмоциональных переживаниях героя, он может описать их внешнее выражение. А оператор может не только показать факт, но он может и **ПОДЧЕРКНУТЬ** его эмоциональную окраску **ТЕМПОРИТМОМ** приема.

Обращение к панорамированию каждый раз определяется главной задачей, стоящей перед документалистом: раскрыть сущность объекта, на который направлена камера.

Панорамирование может не только расширить поле зрения объектива. Прием поможет и в противоположном случае, когда нужно избавиться от нежелательных участков пространства, убрать ненужные детали и тем самым *выделить сюжетно важный объект*.



Кадры 87а, б



Оператор ведет репортаж 9-го мая в толпе людей, отмечающих День Победы. Его внимание привлекла женщина, держащая фотографию, где изображена она сама в дни военной молодости. Трогательная деталь, говорящая о Прошлом, которое живет в Настоящем.

Средний план явно неудачен. В поле зрения попали абсолютно невыразительные участки среды (кадр 87а). Фотокорреспондент, конечно, снял бы вертикальную композицию и избавился от всего лишнего (кадр 87б).

Такая компоновка не подвластна оператору, его подводит пресловутый формат кадра. Но можно снять панораму, начав ее с крупного плана героини и потом направив "взгляд" камеры на руку с фотографией. Таким образом панорамирование поможет избавиться от посторонних элементов композиции, а кроме того, придаст своеобразную интригу снятому плану: в кадре происходит постепенное нарастание изобразительной информации, что будет восприниматься с большим вниманием, чем средний план, на котором все данные очевидны.

Как видим, материал каждой панорамы уникален, и нет ни одного панорамного плана, который точно походил бы на другой. Поэтому может показаться, что теоретикам невозможно систематизировать бесчисленное количество ситуаций, которые являются основой для операторских решений, и нельзя сформулировать принципы, позволяющие обращаться к панорамированию. Однако есть ряд основополагающих признаков, по которым панорамы различаются принципиально.

Существует три вида панорамирования, каждый из которых имеет специфические задачи и требует определенной технологии при выполнении приема.

1. **ОБЗОРНАЯ ПАНОРАМА** (панорама оглядывания). Это изменение направления оптической оси объектива во время съемки с *целью увеличить сектор обзора* и дать более подробные сведения об объекте или пространстве, которое его окружает.
2. **ПАНОРАМА СОПРОВОЖДЕНИЯ** (панорама слежения). Это изменение направления оптической оси объектива во время съемки движущегося объекта, за которым следит оператор. Цель такого панорамирования — *зафиксировать факт перемещения объекта* из одной точки пространства в другую.
3. **ПАНОРАМА-"ПЕРЕБРОСКА"** (панорама-"перекидка"). Это максимально динамическая смена направления оптической оси объектива во время съемки, мгновенно переносящая взгляд с одного объекта на другой. Цель такого приема — *соединить два изображения в единую монтажную фразу*, не прибегая к склейке кадров.

Ясно, что термины, обозначающие виды панорам, родились в полном соответствии с восприятием реального мира системой человеческого зрения. Ведь мы говорим о секторе обзора и оглядываем окружающее пространство, мы сопровождаем взглядом двигающийся объект или следим за ним. И, конечно, каждый из нас иногда перебрасывает или перекидывает взгляд с одного предмета на другой. Такая терминология выражает сущность приема, в ней определены цели, которые он преследует, и даны указания к его грамотному выполнению.

Мало того, эта терминология еще раз советует оператору относиться к съемочной камере, как к субъекту, способному разглядывать окружающее пространство, внимательно следить за двигающимся объектом, быстро перебросить взгляд с одной ситуации на другую.

Как уже было сказано, рабочий инструмент оператора призван не просто фиксировать окружающие события. Он, благодаря творческому обращению к приему *в состоянии передать зрителю чувства, настроение и даже намерения героя*.

За рамками кадра

Как уже было сказано, **ОБЗОРНОЕ ПАНОРАМИРОВАНИЕ** — дает развернутую изобразительную характеристику пространства, окружающего героев, показывает взаимное расположение предметов, находящихся в этом пространстве, а иногда объединяет в одном съемочном плане различные объекты. Обычно содержанием обзорной панорамы бывает географическая среда, где действуют или будут действовать герои, интерьер, в котором происходит событие, внешний вид архитектурного сооружения. Это могут быть творения живописца или скульптора, предметы, с которыми взаимодействует герой, а иногда и сам герой, по которому скользит взгляд его коллег или автора.

В документальных публицистических фильмах, рассказывающих о человеке, о проблемах общественной жизни, обзорные панорамы тесно связаны с главным героем. Если авторы правильно поняли значение среды в судьбе и поведении человека, нашли обстановку, способную "прокомментировать" черты его характера, то обращение к приему оправдано и включение панорамы в монтажную фразу правомерно.

Если, например, снят крупный план маленького северянина, то в кадре не окажется конкретных сведений о том, где он живет, с чем он ежедневно встречается, как жили его родители, что им противостояло (кадр 88а). Но когда появлению героя будет предшествовать панорама, оканчивающаяся планом с маленькой



Кадр 88а

Если, например, снят крупный план маленького северянина, то в кадре не окажется конкретных сведений о том, где он живет, с чем он ежедневно встречается, как жили его родители, что им противостояло (кадр 88а). Но когда появлению героя будет предшествовать панорама, оканчивающаяся планом с маленькой



Кадр 886



фигуркой, вписанной в окружающую среду, информативная емкость крупного плана изменится. Зритель не только увидит, где живет малыш, — станет ясен образ его жизни и, стало быть, можно предположить, что суровая действительность потребует от него духовной силы и стойкости (кадр 886).

В какую сторону следовало провести эту панораму? Слева направо или справа налево? Пейзаж, окружающий малыша, в принципе одинаков на всем протяжении, и среда не подскажет, как выполнить прием. В данном случае зритель одинаково воспримет и тот, и другой вариант. Почему? Потому что "выход" на конечный кадр панорамы в обоих случаях одинаков. Главный персонаж расположен фронтально по отношению к камере и смотрит прямо перед собой. Но когда человек, которого оператор хочет представить в финале панорамы, смотрит не в сторону камеры, то *панорамировать следует только навстречу его взгляду*. Если не выполнить это простое правило, то герой "въедет в кадр" затылком и окажется стоящим спиной к пейзажу, который только что был показан (рис. 9). Это еще один пример того, как параметры приема подсказывает сам

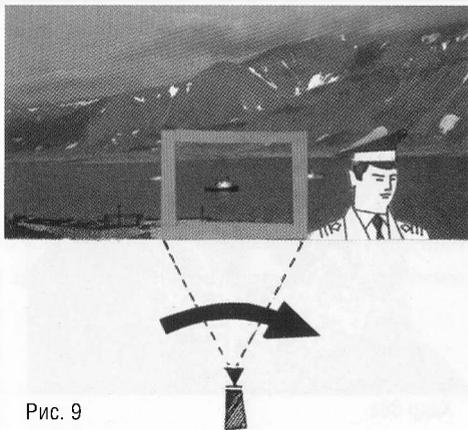


Рис. 9

объект. Так же, например, спокойный, поэтичный пейзаж, напрямую не связанный с конкретным человеком, подскажет, что панораму не следует вести слева направо, так как птицы летят в противоположном направлении и два встречных движения создадут ненужный динамический эффект (кадр 89).

В данном случае панорамирование справа налево и потом плавная остановка камеры будет более точным операторским решением.

Иногда объект явно требует от оператора конкретных действий. Увидев, например, живую сценку во время праздничного репортажа 9-го мая, оператор не сможет скомпоновать кадр так, как это сделает фоторепортер, решивший выделить своих героев из общей толпы (кадр 90). Оператор снимет панораму, сузив угол зрения объектива. Как следует ее провести? Снизу вверх или сверху вниз? Объект "утверждает" — сверху вниз. Об этом говорят направление взгляда одного из участников беседы и его жест. Если в начале панорамы в кадре появится человек, который внимательно смотрит куда-то вниз, зритель невольно заинтересуется, на ЧТО он смотрит? И панорама, проведенная сверху вниз, ответит на этот вопрос.

...Ветеран стоит около старого окопа на бывшем поле боя. Крупный план — интервью, в котором герой вспоминает прошлое: боевых друзей и события, которые происходили на этом месте много лет назад. Потом он замолчал и медленно оглядел пейзаж...



Кадр 90



Кадр 89

Чтобы эпизод стал законченным, режиссер решил снять место бывшего огневого рубежа. Конечно, можно было ограничиться простым общим планом. Можно. Но ведь сам объект подсказал: следует снять панораму, имитирующую взгляд героя. Такую панораму снять не только можно, но и **НУЖНО**. Но для того, чтобы зрители поняли, что прием — это имитация взгляда человека, о котором только что шла речь, следует снять крупный план героя, медленно поворачивающего голову, а панораму провести *в направлении его взгляда и в том темпе, в котором он оглядел окружающий пейзаж*.

Настроение героя требует, чтобы такая панорама была долгой и в конце панорамирования камера плавно остановилась, зафиксировав паузу, которая станет финалом эпизода.

Как видим, для того чтобы не допустить досадных творческих потерь, оператору следует одновременно обращать внимание на целый ряд проблем и решать задачи как творческого, так и технического характера.

Что включает в себе панорамный план? Как он скадрирован? С чего и как начинается панорама? Чем она окончилась? Каким будет ее темп и траектория движения камеры? Все эти вопросы *взаимосвязаны, и их решение зависит от общей идеи эпизода*. Помня, что снятый материал включается в общий изобразительный строй фильма или сюжета, оператор должен обеспечить монтажную связь панорамы с предыдущим и последующим планами и готовить их соединение еще на съемке.

Чтобы гарантировать возможность органичного совпадения ритмики панорамного плана с остальным материалом, часто неизвестным документалисту, панораму *следует начинать со статики и заканчивать статичным планом* (рис. 10).

Если оператор начал обзорное панорамирование с энергичного движения, панорама не смонтируется со статичным планом — в монтажной фразе произойдет ритмический скачок. Также крайне неприятен резкий переход от



Рис. 10

панорамы к полной статике. Оператор, забывающий об этом на съемке, ставит в трудное положение режиссера, монтирующего материал. Конечно, из этого правила могут быть исключения, но только в тех случаях, когда резкое монтажное сочетание ритмики обусловлено спецификой эпизода. При спокойном повествовании панорама, снятая по схеме

СТАТИКА – ПАНОРАМА – СТАТИКА,

может быть использована в пяти монтажных вариантах, которые органично включаются в любую ритмическую конструкцию (рис. 11).

В первом варианте панорамный план взят целиком, и он без проблем соединился со статичными композициями. Во втором не использована концовка панорамы, поскольку к ней присоединен другой панорамный план и статика финала оказалась не нужной. В третьем случае, наоборот, убрано статичное начало. В четвертом — не понадобились статичные фазы, так как панорама соединилась с другими панорамами, составив динамическую монтажную фразу. В пятом варианте режиссер отказался от всей панорамы и взял в монтаж только статичные планы, которые благодаря предусмотрительности оператора оказались интересными по содержанию и достаточными по длине плана. Совершенно очевидно, что только панорама, снятая по первой схеме, может без ритмических скачков *соединиться с любыми кадрами, имеющимися в распоряжении режиссера*. Другие варианты такой универсальности лишены.



Рис. 11

Переход от статичности к панорамированию обязательно должен быть плавным. Таким же должно быть и окончание панорамирования. Только тогда панорамный план может начинаться или оканчиваться на темповом участке, не дающем ритмического скачка при соединении с другим планом, имеющим собственный динамический характер. Опытный оператор всегда учитывает это и создает "запас прочности", иногда крайне необходимый при монтаже материала.

Выполнять панорамирование следует *без рывков и неожиданных изменений темпа*. Ритмические столкновения внутри панорамного плана, не обоснованные логикой развития действия, неминуемо помешают целостному восприятию эпизода. Зритель следит за плавностью любого движения, соотнося этот момент со своим жизненным опытом. Тяга к гармонии, равновесию свойственна нормальному человеческому существованию, и поэтому, глядя на неритмичное, "рваное" движение, зритель испытывает дискомфорт.

Но разумное требование вести панораму равномерно подчас может войти в противоречие с творческим замыслом, который каждый раз рождается исходя из конкретной ситуации.

Камера стоит на штативе, а вокруг съемочной группы сплошная строительная площадка. Высятся металлические фермы будущего спортзала, завершается бетонная коробка жилого дома, экскаватор выбирает грунт, готовя котлован для фундамента школы, подъемные краны подают перекрытия на верхние этажи заводского цеха. Везде кипит работа. Строится городок сибирских нефтяников и газовиков.

— Сними длинную панораму, — говорит режиссер оператору. — Покажем масштаб стройки...

Когда оператор начинает снимать, режиссер просит задерживать взгляд на отдельных объектах и иногда вести панораму в медленном темпе. Он вполне разумно сообразует с будущим текстом, которому подчинил ритмику съемочного плана. Современное экранное произведение — это система, тесно связывающая изображение и звук. Их роль меняется в зависимости от характера информации, которую хотят сообщить авторы.

Бывает и так, что приходится работать над эпизодом, состоящим из одних панорам, смонтированных друг с другом. Такая монтажная фраза

требует своеобразного отношения. Прежде всего, оператору следует определить темп панорамирования и выдержать его на протяжении всего эпизода, чтобы не разбить ритмическое единство серии. В зависимости от замысла скорость панорамирования может нарастать от плана к плану, может убывать или быть одинаковой на всем протяжении фрагмента, но не должна меняться скачкообразно вопреки логике повествования.

Морской порт. Суда, стоящие у причалов и на рейде. Задача эпизода — рассказать об экономических связях Кубы с другими странами. Материал для съемки — кормовые флаги и названия портов приписки судов, прибывших из дальних стран, разноязычные надписи на бортах и рубках — все это будто паспорта пароходов. Оператор снимает панорамы, начиная их с общих планов и заканчивая крупным планом флага или надписи. Он знает, что эпизод будет сопровождаться ритмичной кубинской песней, и следит за темпом панорамирования и за тем, чтобы количество панорам, снятых слева направо, было равно количеству панорам, снятых в противоположном направлении...

Можно представить, что было бы, если бы в результате этой съемки часть панорам оказалась выполненной в быстром темпе, а другая — в медленном. Некоторые панорамы были бы сняты плавно, а другие — скачкообразно. Ряд панорам был бы снят слева направо, а одна — справа налево. Ясно, что режиссер не принял бы материал, так как ритмические скачки разрушают изобразительное единство эпизода. К тому же такой материал неудовлетворителен еще и потому, что при озвучивании ритмика изображения не совпадет ни с одним музыкальным произведением. Это пример того, что оператор-документалист иногда должен снимать не только глядя на объект, но и слушая его, *учитывая, что снятые кадры сложатся в единую звукозрительную систему.*

Обращаясь к панорамированию, чрезвычайно важно точно определить скорость разворота камеры и длину снятого плана. От количества времени, которое оператор потратил на панорамирование, напрямую зависит время, определяющее характер восприятия материала. Любой прием действует на зрителя не только внутрикадровым изображением, но и временной протяженностью снятого плана и, как уже упоминалось, темпо-ритмическими показателями. Если оператор плавно ведет панораму, то за равные промежутки времени

зритель фиксирует равные промежутки пространства, и *панорама смотрится гармонично*. Если движение прерывисто или так динамично, что изображение не обеспечивает ожидаемого контакта с материалом, человек отрицательно реагирует на несоответствие

НЕ РЕКОМЕНДУЕТСЯ. Прием распадается на две фазы



Прием воспринимается как единая система

Рис. 12

временных и смысловых качеств снятого плана. Причина этой довольно частой ошибки заключается в том, что оператор во время съемки видит только внешние показатели объекта и не вникает в их значение.

Панорамирование удачно используется, когда оператору нужно показать понятие "много". В принципе, количественную характеристику передадут общий или дальний планы, но они скорее констатация факта, а не его образное толкование. Чтобы снять впечатляющий кадр, достаточно провести длинную панораму вдоль скопления объектов. И чем дольше будет длиться панорамирование, *тем ярче будет количественный показатель*.

Следя за внутрикадровым содержанием, оператор вынужден делать композиционные поправки, а иногда менять траекторию движения камеры. В таких случаях соединение двух соседних фаз движения рекомендуется *вести по касательной, без четкого изменения одного направления и начала другого*. Явные перемены направлений выдают "кухню" приема, и панорама распадается на отдельные части. Если оператор плавно переходит от одного движения камеры к другому, то снятый план воспринимается зрителем как единое целое (рис. 12).

Каждый этап панорамирования подготавливает переход к следующему этапу, но в структуре панорамы есть фаза, которая особенно важна. Это статичный план в финале приема. Панорама — это процесс, и зритель следит за ним, подсознательно ожидая его завершения, которое подтвердит правомерность обращения к приему. Поэтому, панорамируя, оператор должен представлять себе композицию и содержание финала. *Finis coronat opus — Конец венчает дело*, — говорили римляне, и, выполняя прием, стоит помнить это утверждение.

Бег на месте

Группа туристов идет по извилистой лесной тропинке...

По заснеженному склону стремительно несется горнолыжник. Камера следит за тем, как он проходит трассу...

Морской простор, чуть сморщенный легким ветерком. По нему плывет рыбацкое судно...

Спортсмены вышли на финишную прямую. Каждый из них мобилизует все силы, чтобы одержать победу...

В подобных ситуациях *оператора интересует факт перемещения объекта из одной точки пространства в другую*, взаимодействие снимаемого объекта с окружающей средой, и, если в кадре конкретный человек — его психологическое состояние в момент, когда он находится в поле зрения камеры. Снять такие кадры можно только **ПАНОРАМОЙ СОПРОВОЖДЕНИЯ**.

Технику выполнения приема диктует сама ситуация: камера следит за объектом, не теряя его из вида и повторяя траекторию его движения. Скорость панорамирования, длина и масштаб плана — *все зависит от объекта*. Такой диктат наиболее отчетливо виден во время длительного панорамирования за игроками, владеющими хоккейной шайбой или футбольным мячом.

Определение момента съемки, выбор съемочной точки, масштаба изображения, композиционного построения кадра — все это не технические проблемы, а творческие.

В чем смысл появления панорамного плана в монтажной ткани эпизода? Что может предшествовать панораме? Какой план будет стоять после нее? Эти вопросы нужно задавать себе заранее, так как ответы на них определят методику съемки.

Разрезая штормовую волну, к берегу идут суда рыбацкой флотилии, пробывшие в море несколько месяцев. На судах — отцы, мужья, сыновья тех, кто готовится к встрече с родными. Жены, матери, дети, друзья торопятся в порт. Они бегут по улицам Владивостока с букетами в руках.

Это эпизод из документального телефильма "За полтора часа до объятий". Операторы, которые работали в городе, снимали бегущих людей, панорамируя слева направо, а тот, кто был в море, снимал суда так, чтобы они шли навстречу бегущим (рис. 13). Легко представить себе, что эмоци-

ональный, полный искреннего человеческого волнения эпизод мог бы не состояться, если бы кто-то из операторов провел съемку без учета направления панорам.

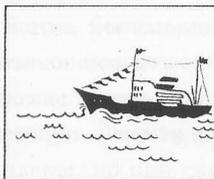


Рис. 13

Глядя на изображение, мы видим факт перемещения реальных объектов в реальном пространстве, несмотря на то что перед нами плоский и неподвижный прямоугольник экрана. Этот эффект в его простейшем виде можно создать при съемке неподвижной камерой. В таком случае лучи света, пройдя через оптическую систему камеры, будут перемещаться в кадровом окне, и на кинолентке или видеоносителе появится изображение движущегося объекта (рис. 14).

При съемке статичного плана на экране возникает условное пространство, в котором передвигается изображение сюжетно важного объекта, последовательно перекрывающее отдельные участки фона. В таких случаях динамика передается одним — **ИЗОБРАЖЕНИЕМ ОБЪЕКТА**, которое войдет в кадр и выйдет за его границы. **Фон** из-за неподвижного положения

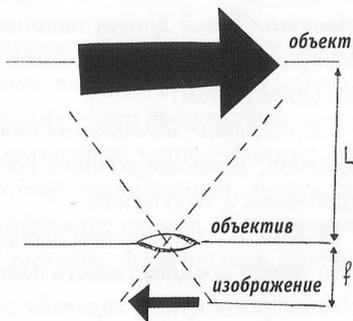


Рис. 14

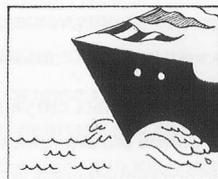


Рис. 15

камеры останется нейтральным, участвуя в формировании динамического момента только своим присутствием (рис. 15).

При сопровождающем панорамировании иллюзию движения образуют уже не один, а два изобразительных компонента —

ОБЪЕКТ и **ФОН** (рис. 16). Панорамный кадр создает впечатление, более близкое к реальности, так как детали фона подчеркивают динамику тем, что теряют четкость, приобретая характер смазки.

Эффект перемещения объекта можно получить, только показывая предмет съемки *во взаимодействии с какими-либо ориентирами, которые попадают в кадр на фоне или на переднем плане*. Без их присутствия ощущение движения пропадет и объект покажется находящимся в покое. Так, например, снимая с самолета другой самолет, несущийся с огромной скоростью, но не взяв в кадр землю или пролетающие мимо облака, оператор рискует получить план, на котором зритель увидит лайнер, неподвижно висящий в воздухе (кадр 91).

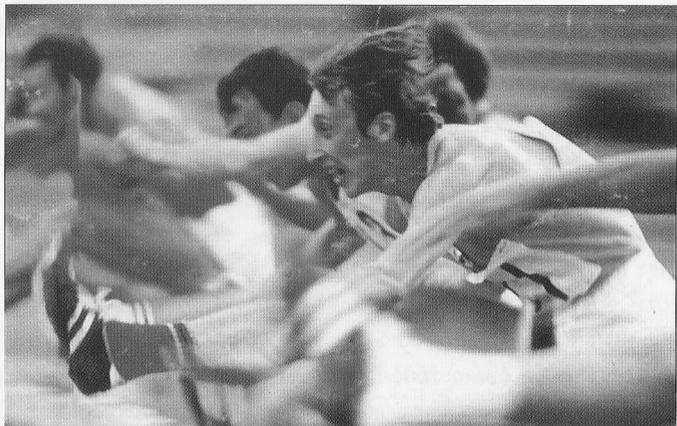
Чтобы выразительно передать момент движения, оператор должен в равной мере заботиться о *показе и объекта, и пространства, в котором он перемещается*. Без этого панорама не сможет раскрыть суть происходящего действия. Излишняя крупность композиции при таком построении кадра



Рис. 16



Кадр 91



Кадр 92

уничтожит динамический момент, так как зритель не сможет соотнести объект с окружающими ориентирами (кадр 92).

Реальное пространство трехмерно, и есть способ сопровождающего панорамирования, значительно усиливающий динамический момент, — это съемка панорамы с использованием деталей переднего плана. При таком варианте панорамирования уже не два, а три изобразительных компонента создают иллюзию движения: **ОБЪЕКТ, ДЕТАЛИ ФОНА и ПЕРЕДНИЙ ПЛАН** (рис. 17).

Переднеплановые предметы, проходя перед объективом, периодически загораживают не только участки фона, но и сюжетно важный объект, тем самым создавая впечатление глубины пространства и энергично подчеркивая эффект поступательного движения.

Уже было сказано о смысловой и эмоциональной роли переднего плана. Во время панорамирования **значение переднеплановых деталей существенно возрастает.**



Кадр 93

При творческом использовании приема передний план нередко приобретает образное значение. Связь сюжетно важного объекта и предметов переднего плана **может раскрыть душевные качества героев эпизода.** Так, например, долгая панорама за вельботами, уверенно пробирающимися между плавучими льдами, скажет о мастерстве и отваге чукотских охотников на морского зверя убедительнее любых фраз дикторского текста (кадр 93).

Выбирать масштаб кадра при сопровождающем панорамировании рекомендуется так, чтобы все время чувствовалось взаимодействие главного объекта и среды. Необходимо следить, чтобы рамка кадра не являлась преградой, изолирующей человека, животное или предмет от того пространства, в котором они передвигаются. На различных фазах приема среда может занимать разную площадь кадра, но, выстраивая композицию, нужно учитывать, что отрезок пути, по которому предстоит двигаться объекту съемки, должен быть больше, чем уже пройденный участок. Движение — процесс, устремленный в будущее, и **иллюзия движения будет убедительнее, если приоритет будет отдан предстоящему отрезку пространства.** Оператор, не обративший на это внимания, может допустить досадную ошибку, что сделает снятый кадр менее выразительным.

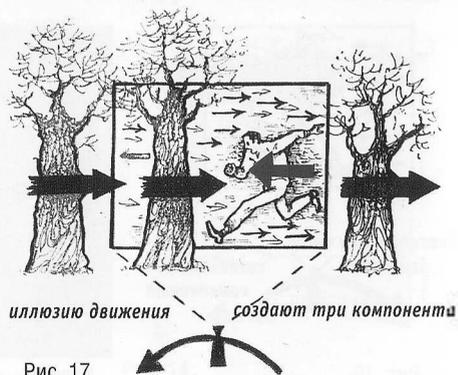


Рис. 17

Конечно, все зависит от конкретных условий, так как именно они определяют принципы изобразительного решения, и если оператора интересует не сам движущийся объект, а результат его действий, то композиция кадра станет иной. В таких случаях пространство перед объектом сведется к минимуму, а оставленные следы (борозда, проделанная плугом, следы от гусениц вездехода, волны от проходящего судна и т. п.) займут большую часть картинной плоскости.

Такие композиционные построения можно встретить у мастеров живописи всех эпох. Это вовсе не шаблонное решение — оно основывается на точном знании психологии человека и понимании законов восприятия произведений искусства. И если на картинах, где движение направлено перпендикулярно взгляду зрителя, свободное пространство оставлено впереди объекта, как, например, на полотне Серова "Петр I" (илл. 13а), то в случае, когда объекты перемещаются в глубь картинной плоскости, виден оставленный ими след. Так скомпонованы картины Прянишникова "Порожняки" (илл. 13б) и



Иллюстрация 13а



Иллюстрация 13б



Иллюстрация 13в

Сурикова "Боярыня Морозова". Записав в дневнике, как Лев Николаевич Толстой и Софья Андреевна посетили его мастерскую, Суриков вспоминал, что они посоветовали срезать часть пространства внизу. Лев Николаевич заметил, что оно мешает. "А там ничего убавить нельзя, — записал художник. — Сани не поедут" (илл. 13в).

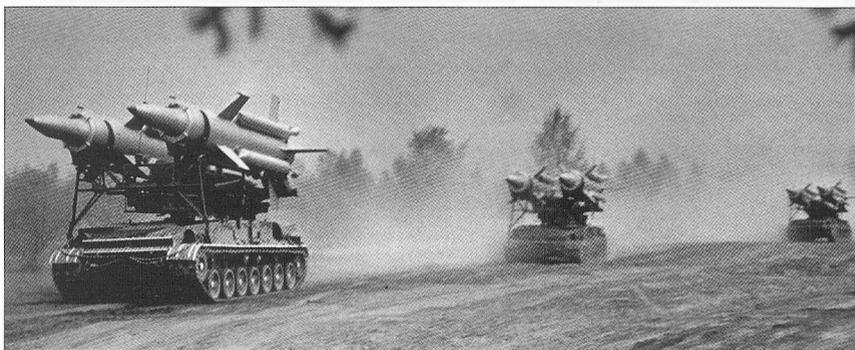
Результат панорамирования во многом зависит не только от объекта и скорости его движения, но также *от выбора съёмочной точки и оптики, которой ведётся съёмка*. Кроме того, в характере композиции, складывающейся при сопровождающем панорамировании, огромную роль играет расстояние от камеры до объекта. Если траектория его движения проходит вдалеке от оператора, то композиция кадра будет меняться неактивно. Но если оператор стоит близко к линии движения объекта и снимает план короткофокусной оптикой, то на разных этапах панорамы внутрикадровое содержание обязательно потребует композиционных поправок. При таком взаиморасположении съёмочной точки и трассы движения объекта оператор получит *разномасштабное изображение на протяжении всего панорамного плана*.

Когда, панорамируя, оператор берет в кадр один объект, то определить сюжетно важный центр картинной плоскости и выстроить композицию просто. Но часто бывает так, что оператору приходится выбирать один объект из многих. В таких случаях необходимо наметить главный предмет съёмки до его приближения. Этот выбор будет точен, если оператор представит себе, что будет происходить в кадре на последующих фазах панорамы.

По проселочной дороге идет колонна боевых машин. Общая задача у оператора есть. Она заключается в том, что нужно снять репортаж об учениях воинской части. Определены герои, известен полигон, на котором произойдет главное действие. Съёмочная группа едет на место работы, и вдруг режиссер решает: "Сними-ка вон те установки!" (кадр 94).

Иногда повод для съемки панорамы возникает совершенно неожиданно для оператора, и режиссер не знает, в какую монтажную фразу попадет снятый план. В таком случае не следует ограничиваться монотонным общим планом с тремя машинами. Грамотный оператор передаст факт движения колонны с максимальными подробностями, органично соединив разно-масштабные композиции в единую изобразительную систему. Это можно сделать только сопровождающей панорамой, заняв точку, близкую к трассе движения машин и работая широкоугольной оптикой.

Естественно, на первом этапе панорамирования в кадре окажутся три машины. Приближаясь, они будут увеличиваться в масштабе, и оператору придется отдать предпочтение той, которую он выберет как главный объект. Опытный оператор "назначит" на эту роль среднюю машину. Он будет панорамировать за ней со скоростью, позволяющей передней установке "обогнать" панораму и выйти из кадра, центральную часть которого займет средняя машина. Последняя при этом сначала окажется объектом второго плана, а потом выйдет за рамку кадра, так как все поле зрения займет средняя — главный сюжетный объект. В тот момент, когда направление оптической оси камеры и трасса движения машин



Кадр 94

пересекутся под прямым углом, в кадре окажется только укрупненная деталь средней установки. Какая? Это зависит от оператора. Он может направить объектив на гусеницу, бегущую по каткам, или на головную часть ракеты — не суть важно.

После того как камера начнет разворачиваться вслед колонне, все крупности снова возникнут на картинной плоскости кадра, но в обратном порядке, и панорама окончится общим планом, на котором будут видны три уходящие вдаль установки.

Это и есть оптимальный вариант панорамы, так как на всем протяжении снятого плана его *внутрикадровое содержание энергично менялось*. Такой план невозможно скомпоновать, заняв точку вдали от трассы, по которой движутся объекты съемки. Как видим, творческая оценка ситуации и понимание роли приема дают возможность успешно решить возникающую задачу, и каждый раз оператор-документалист должен быстро применяться к обстоятельствам.

На съемках сюжета о боевых учениях могла сложиться иная схема движения машин, требующая от оператора применения другой оптики и другой компоновки кадра. Если в предыдущем варианте ракетные установки шли, построившись походной колонной, то на этот раз боевые

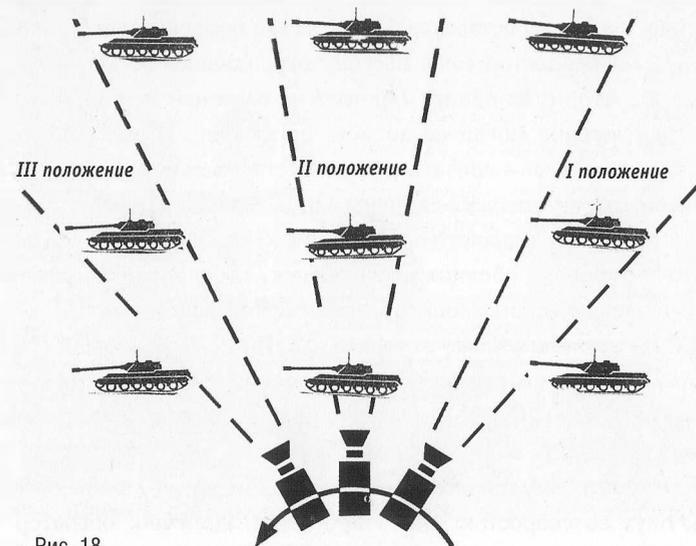


Рис. 18

машины движутся, развернувшись по фронту, а точка съемки находится вдалеке, и с нее можно снять или довольно невыразительный общий план, или, работая длиннофокусной оптикой, взять в кадр только одну машину (рис. 18).

Исходные данные ясны: точка съемки определена, темп панорамирования будет зависеть от скорости движения машин, крупность плана очевидна — в кадр берется один танк. При репортаже у оператора нет времени на длительную подготовку к съемке и он должен быстро решить главную проблему: какую из машин взять в кадр? От этого решения зависит выразительность снятого плана.

Оптимальный результат в этом случае можно получить, только панорамируя за машиной, идущей в середине строя. Во-первых, на каком-то из этапов панорамы дальний танк окажется деталью второго плана, а когда камера развернется, следя за средней машиной, дальняя выйдет из кадра, "отстав" от панорамы и подчеркнут общий динамический момент. Во-вторых, ближний танк, пересекая направление оптической оси по перпендикуляру, на время перекроет среднюю машину, а потом выйдет из кадра. Вследствие такого взаимодействия изображений композиция обретет глубину.

Выбрав в качестве основного объекта другую машину, оператор совершил бы ошибку. При панорамировании за дальним танком второй план композиции все время оставался бы пустым, а бесфокусный ближний танк воспринимался бы посторонней массой, загородившей остальные машины. Если бы оператор стал панорамировать за ближней машиной, то в кадр на всем протяжении могли не попасть остальные. В итоге панорама не передала бы главного — впечатления целеустремленного движения боевых машин, экипажи которых объединены одной задачей. Конечно, можно было провести съемку широкоугольным объективом. Но такая панорама в значительной степени обеднит изображение, тогда как работа длиннофокусной оптикой позволит сконцентрировать внимание зрителей на главных объектах, придав экспрессию внутрикадровому содержанию.

Панорама сопровождения *наиболее убедительно передает эффект движения* — в этом ей нет равных. Но оператор может создать иллюзию перемещения объекта и в статичном кадре.

В Японии есть сверхскоростные железнодорожные линии, на которых составы идут со скоростью около 300 км/ч. Конечно, оператор может снять панораму за таким поездом (кадр 95). Есть и другой вариант, тоже



Кадр 95



Кадр 96а

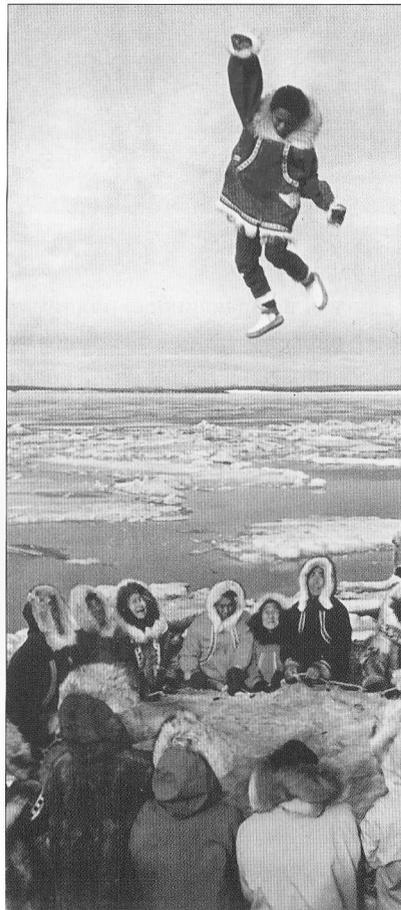
очень убедительно передающий ощущение скорости идущего поезда. Для этого оператор выберет композицию с преобладанием статичных объектов и подождет, когда в покой статики ворвется и быстро исчезнет из поля зрения железнодорожный состав (кадр 96а).

Движение объекта происходит во времени, и в этом случае именно временной отрезок своей краткостью повлияет на восприятие снятого кадра. Увидев мелькнувший поезд, зритель ощутит стремительность несущегося состава. После этого плана вполне может быть снята сопровождающая панорама, которая дополнит материал эпизода. Но при панорамировании нужно следить, чтобы поезд двигался в том же направлении, что и предыдущий. Если оператор, увлеченный выразительностью ситуации, снимет панораму за составом, который стремительно понесется навстречу предыдущему, то зритель воспримет кадр не как развитие заявленного действия, а как ожидаемое столкновение встречных поездов (кадр 96б).

Панорамирование при его осмысленном применении всегда добавит изобразительный штрих любой зафиксированной ситуации. Но при этом



Кадры 96б



Кадр 97

необходимо следить, чтобы прием не был "пустоцветом", а *помогал точнее и эмоциональнее раскрыть сущность события или своеобразие человеческих характеров.*

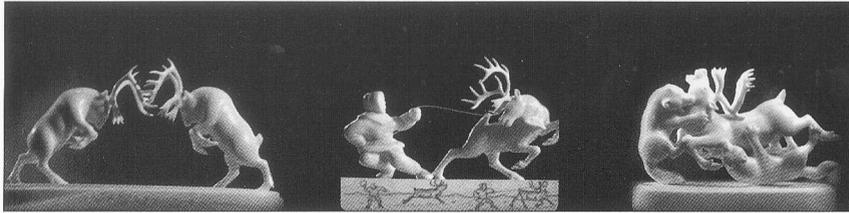
Оператор снимает материал этнографической тематики. Один из эпизодов — эскимосы состязаются в прыжках в высоту. Перед съемочной группой — что-то вроде прыжков на батуте (кадр 97).

Грамотный оператор раскадрует это действие. Сначала он снимет общий план, потом средние и крупные планы участников. Снимет ловкого мальчугана с точки зрения тех, кто держит моржовую шкуру, и, возможно, этим ограничится.

Но кроме очевидных кадров, которые снял бы любой хроникер, стоило отойти от группы, взять длиннофокусный объектив, скомпоновать кадр так, чтобы прыгун был виден во весь рост, и провести за ним несколько панорам сопровождения. Многократное повторение прыжков подчеркнет высоту, на которую

подкидывают героя сюжета. Можно также взять его в кадр крупным планом и тоже провести сопровождающие панорамы, чтобы зритель разглядел выражение лица прыгуна. В итоге такая комбинация кадров достоверно и эмоционально передаст специфику этого интересного обычая северян.

Уже было сказано, что на экране создается иллюзия движения реального объекта в реальном пространстве. Возникает этот эффект благодаря тому, что по экранной плоскости перемещается изображение объекта. Учитывая специфику восприятия экранного образа, оператор может провести съемку неподвижного объекта так, что зрители воспримут его



Кадры 98а, б, в

как перемещающийся из одной точки в другую, вращающийся, поднимающийся вверх или опускающийся вниз. Киноведы не раз вспоминали кадр из всемирно известного фильма "Броненосец "Потемкин""", когда оператор подплыл к носу неподвижно стоящего корабля, установив камеру на шлюпке, а зрители увидели, как мятежный броненосец гордо и величественно двинулся на кинозал. Оператор Тиссэ и режиссер Эйзенштейн применили очень простой прием, но кадр произвел впечатление.

Если говорить о смещении изображения в кадре, то одинаковый эффект можно получить независимо от того, *перемещается ли сам объект относительно неподвижной камеры, или съемочная камера перемещается относительно неподвижного объекта*. И в том и в другом случае на экране возникает иллюзия движения.

На столе выстроены фигурки, вырезанные из моржовых клыков чукотскими мастерами-косторезами. Талантливые художники прекрасно передали позы людей и животных, экспрессию предлагаемых сцен. Но фигурки статичны. Оператор решил выразить замысел авторов своим приемом. Он поставил все изделия в один ряд и провел вдоль них медленную панораму...

Панорама, снятая слева направо, позволила создать на неподвижном экране динамический эффект, и перед зрителями справа налево пошли, побежали, заторопились "ожившие" звери и люди. Творческое применение технического приема позволило вдохнуть в произведения художников-косторезов динамику, которую они при всем своем таланте не могли передать статичными формами (кадры 98а, б, в).

Зная принципиальную схему приема, оператор может применить ее в самых разных вариантах, снимая кадры, в которых динамический эффект вносит в изобразительный ряд оживление, *не подменяя смысл эпизода*.

Выполняя такой прием, нужно следить, чтобы фон, на который проецируется объект, был однотонным и на нем не появлялось никаких деталей,

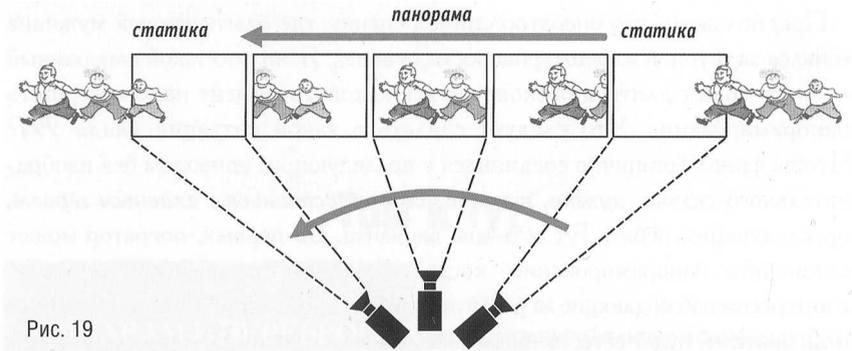


Рис. 19

позволяющих понять истинный характер взаимодействия снимаемого предмета и камеры. Эффект ПСЕВДОДВИЖЕНИЯ пропадет, если зритель увидит, что камера фиксирует разные участки фона.

Во всех видах панорам рекомендуется *уделять особое внимание начальной и конечной фазе*, но при репортаже это особенно важно, так как оператор не может снимать дубли. Чтобы гарантировать грамотное монтажное соединение панорамного плана с остальным материалом, рекомендуется делать "захлесты" — начинать съемку до того момента, когда наступает интересующий оператора этап движения объекта. В таких случаях режиссер может использовать наиболее выразительную часть панорамы и соединить ее с предыдущим и последующим планами без проблем. Чтобы подстраховаться, следует выполнять обрамление панорамы планами, на которых сюжетно-важный объект входит в кадр, когда скорость панорамирования меньше скорости объекта. Затем скорости панорамирования и объекта уравниваются, и фиксируется основной материал эпизода. Перед финалом панорамирования оператор замедляет панораму, и объект выходит за рамки кадра (рис. 19). Такой метод съемки гарантирует возможность монтажного *соединения сопровождающей панорамы с любым материалом без ритмического скачка*.

Когда перемещение объекта прямолинейно, выполнить финальный план панорамы сопровождения просто. Для этого достаточно плавно прекратить панорамирование и выпустить объект из кадра. Но если траектория движения хаотична и оператору нет необходимости долго следить за объектом, то грамотно завершить панораму — задача непростая. В какой момент прерывать съемку? Что будет в кадре? От этого зависит монтажное сочетание снятого плана с остальным материалом.

Предположим, что оператор снимал сценку, где разгневанный мужчина гонялся за группой надбедукированных мальчишек. Ясно, что такой панорамный план не может длиться бесконечно и в какой-то момент надо завершить панорамирование. Что следует сделать в такой ситуации (кадр 99)? Чтобы финал органично соединился с последующим эпизодом без изобразительного скачка, *нужно, прежде всего, расстаться с главным героем, преследующим ребят.* Тут есть два варианта. Во-первых, оператор может остановить панорамирование, когда на втором плане появятся люди, с интересом наблюдающие за разыгравшимся конфликтом. Долгий статичный план зрителей будет естественным финалом всей сценки. Во-вторых, оператор может снять панораму за какой-либо из групп испуганных ребят, которым удалось убежать от преследователя. Такой план тоже будет удачным завершением действия. Расставшись с основным героем — выпустив его из кадра, оператор удачно завершит панораму, которая без проблем соединится с последующим эпизодом независимо от его содержания.

Таким образом, финал панорамы сопровождения — очень важная часть приема, *обеспечивающая его жизнеспособность в общем потоке изобразительного материала.*



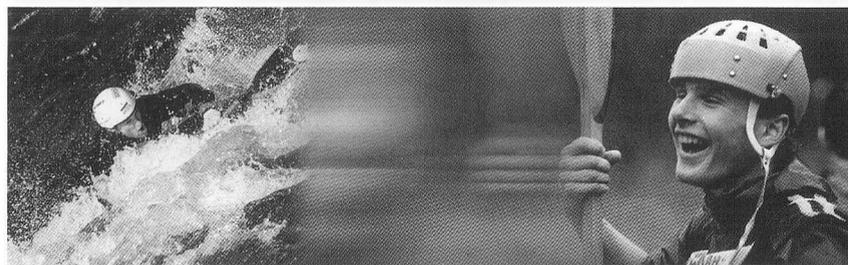
Кадр 99

Там и тут

ПОНАРАМА-ПЕРЕБРОСКА имеет коренное отличие от предыдущих.

Если в обзорной или сопровождающей панорамах основное содержание фиксируется на протяжении всего съемочного плана, то в "переброске" оператора интересуют только начальная и конечная композиции. Динамика приема так стремительна, что промежуток между началом и концом панорамы представляет собой бесформенную смазку изображения. Таким образом, переброска камеры не только выявляет смысловое единство между двумя объектами, но и утверждает *пространственно-временную связь между ними* (кадр 100).

Фактически это то самое соблюдение трех единств — ДЕЙСТВИЯ, ВРЕМЕНИ и МЕСТА, которое еще в XVII и XVIII веках эстетика классицизма предъявляла к трагедиям и комедиям, чтобы создать целостность композиции пьесы и монолитность характера героев. Сценическая действительность классицистов и утвержденный ими принцип ТРИЕДИНСТВА делают панораму-"переброску" убедительной и неопровержимой.



Причина



Следствие

Кадр 100

Начальный и конечный планы "переброски" соединяются друг с другом *в одной композиционной структуре без пресловутой склейки*. В этом и есть уникальность приема, так как при помощи склейки можно соединить планы, снятые в разных местах и в разное время, создав тем самым монтажный вариант псевдодействительности.

Если режиссер после плана "А" поставил план "Б", то получится экранный образ [А+Б], но это вовсе не значит, что в реальной жизни обе ситуации были связаны друг с другом. Тот же план "А" мог бы соседствовать с планом "В", создав другое впечатление от всей композиции [А+В]. Точно так же мог быть заменен план "А", и опять картина стала бы иной [Б+В]. Панорама-"переброска" категорически исключает возможность такого подлога.

Это делает прием *стопроцентно доказательным, а значит — эмоциональным*. Им удобно пользоваться на событийных съемках, так как он не только делает материал достоверным, но и позволяет экономить время, которого на репортаже обычно не хватает. Для того чтобы план был удачным, необходимо выбрать съемочную точку, позволяющую скомпоновать четкую композицию как начального, так и финального плана.

Панорамирование методом "переброски" соответствует принципу ПАРALLELельного МОНТАЖА, цель которого — объединить два события, происходящие в одно время, но в разных пространственных координатах. При параллельном показе фактов две смысловые линии разбиваются на отдельные кадры, которые последовательно возникают на экране (рис. 20). Параллельный монтаж позволяет соединить две ситуации, создавая напряженную драматургию. Панорама-"переброска" тоже комментирует две стороны одного факта.

Именно поэтому "переброска" обязательно должна иметь ПРИЧИНУ панорамирования, становящуюся ясной зрителю при завершении приема.

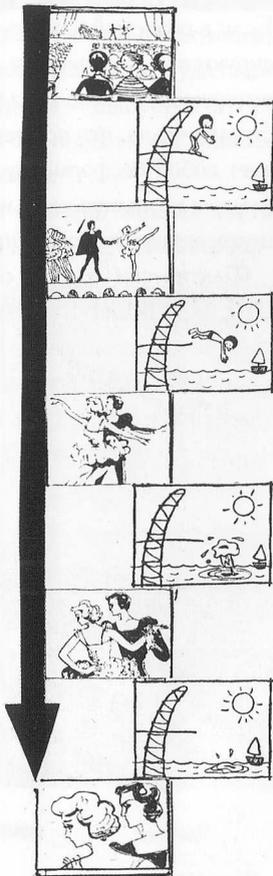
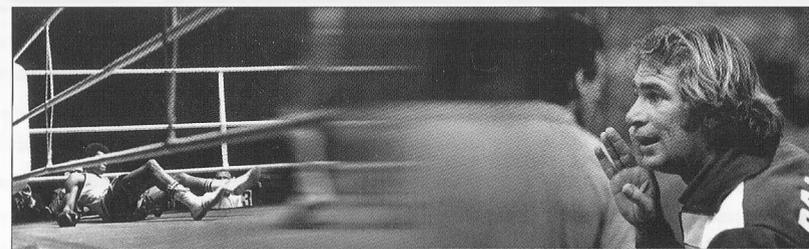


Рис. 20

Панорамы сопровождения и обзора не призваны вскрыть причинно-следственные связи между объектами съемки — у них другие задачи. Если творческая группа строит эпизод, который требует показа этой связи, то причина и следствие в таких случаях соединяются при помощи склейки двух кадров.

Следует заметить, что в "переброске" причинно-следственная связь между объектами может выявляться в любом порядке, и ее направление не всегда совпадает с последовательностью развития действия. Так, один и тот же факт может быть показан двумя изобразительными комбинациями (кадры 101, 102). Как видим, в первом варианте ПРИЧИНА и СЛЕДСТВИЕ расположены в действительной последовательности, а во втором — жизненная достоверность нарушена. Это вполне допустимо, так как на экране (о чем не раз упоминалось) создается образ события, и творческая группа вольна толковать факты, исходя из своих замыслов. Но при этом необходимо помнить, что панорама — это процесс, и в каждом случае она имеет свою уникальную драматургию. Строя прием по обычной схеме "причина — следствие", оператор потерял бы интригу, так как после боксера в нокауте зритель предугадывает



Причина

Следствие



Следствие

Причина

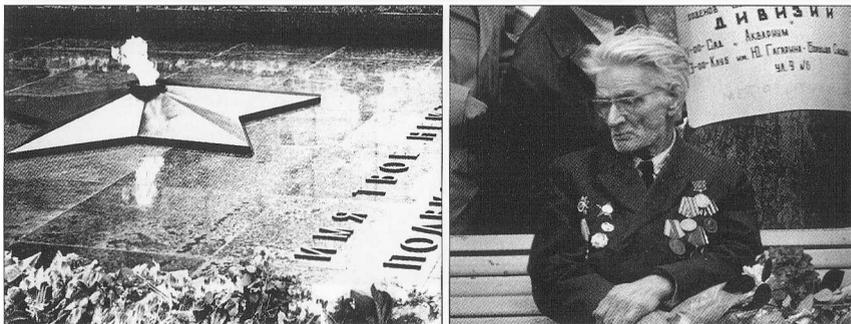
Кадры 101, 102

ту реакцию, которая показана. Появление энергично реагирующего тренера уже не будет неожиданностью, и прием не вызовет эмоциональной встряски. Во втором случае, как только на экране появился тренер, возникла интрига, которая завершается эффектным планом боксера, лежащего на ринге.

Этот пример говорит о том, что при обращении к панораме-*"переброске"* оператор должен зримо подтвердить смысловую мотивировку приема, иначе сочетание двух разнородных ситуаций будет выглядеть нелепостью. Динамика панорамирования требует объяснения, и в финальном плане следует показать решение конфликта. Овладев вниманием зрителя, активизирующимся при исчезновении первой фазы и появлении смазки, оператор не должен обмануть ожидания тех, кто следит за развитием экранного действия.

Только в тех случаях, когда зрителю становится понятна причина, вызвавшая резкое движение камеры, механика приема отступает и основным становится содержание, тем сильнее действующее на аудиторию, чем неожиданнее и энергичнее оно вскрыто.

Панорама-*"переброска"* особенно эффектна, если она выявляет парадоксальность связи объектов или острую конфликтность между ними. Неожиданность резкого темпового скачка обязательно должна иметь основание, понятное зрителю, а это возможно только тогда, когда сам автор найдет это основание. В противном случае прием нарушит стилистику изобразительного ряда. Так, например, абсолютно нелепой оказалась бы *"переброска"*, если бы во время съемки празднования Дня Победы оператор резко перевел взгляд зрителя с задумавшегося ветерана на пламя Вечного огня (кадры 103а, б). С уверенностью можно сказать, что преувеличенная динамика приема вошла бы в противоречие с настроением героя и основной



Кадры 103а, б

линией сюжета, говорящей о памяти, скорби и величии воинского подвига. В данном случае торжественность темы не допускает изобразительной скороговорки.

Вместе с тем, связать эти два плана панорамой — вполне разумное творческое решение. Но панорамирование никак не должно быть стремительным. Медленная панорама, соединив два плана, наполнила бы изображение накалом человеческих чувств и выразила настроение всех, кто был показан в снятом эпизоде. Приведенный пример говорит, что только уяснив своеобразие объекта съемки и прочувствовав его эмоциональную энергетику, оператор может сформировать выразительный кадр.

План, снятый переброской камеры, влияет на зрителя быстротой смены одних визуальных впечатлений другими, то есть **ТЕМП**ОМ выполнения приема. Именно *темп и неожиданность появления финального кадра придают содержательной составляющей материала новое качество.*

Таким образом, применяя панораму-*"переброску"*, оператор может прокомментировать сложившуюся ситуацию, подчеркнуть своеобразие какого-либо поступка героя. Порывистость, неуравновешенность, вспыльчивость, повышенная активность — вот те особенности психической деятельности человека, которые можно передать этим своеобразным приемом.

Конечно, панорама-*"переброска"* не исчерпывает замысел эпизода. Она является частью сюжетной ткани произведения и впоследствии монтируется с другими кадрами. Поэтому задача оператора — не только найти повод для такого панорамирования, но и снять планы, способные вместе с панорамой-*"переброской"* составить выразительный фрагмент сюжета, телепередачи или фильма.

Учитывая динамику приема, обращаться к нему следует с особой осторожностью и только в случае, когда оператор отдает себе отчет в смысловой значимости результата. Если провести аналогию с речевым общением, то панорама-*"переброска"* — это громкий и неожиданный возглас, который был бы абсолютно неуместен в спокойной, повествовательной беседе. Причинно-следственная связь объектов, являющаяся основанием для выполнения приема, *должна быть понятна зрителю и выражена в четких образах.*

Монтаж без склеек...

Отдельные планы, развивающие единую тему и склеенные в монтажную фразу, вполне успешно создают визуальный отчет о любом жизненном факте. Кинематограф имеет более чем столетний опыт подобной организации материала (кадры 104а, б, в, г). Глядя на такую комбинацию кадров, зритель без текстовой подсказки поймет смысловую связь между строящимися зданиями, строителями жилых домов и молодоженами, мечтающими о том, чтобы им вручили ключи от квартиры. Такое впечатление возникает потому, что монтажная связь кадров — это способ создания *изобразительной модели, отражающей реальную действительность*.

Панорама непрерывно вводит в поле зрения камеры все новые и новые объекты съемки, и поэтому панорамирование — это **МОНТАЖ** изображения **ОПЕРАТОРСКИМ ПРИЕМОМ**. Сегодня оператор может не делить разномасштабные планы на отдельные композиции для последующего монтажа, а объединить их в единую изобразительную систему во время съемки. Так, к примеру, четыре плана можно соединить склейками, и этого будет достаточно для короткого информационного сюжета



Кадры 104а, б, в, г



Рис. 21а

(рис. 21а). Но, снимая эпизод для фильма или телепередачи, оператор и режиссер могут действовать по-другому. Зафиксировав общий план, чтобы создать у зрителя ощущение среды, где будет происходить действие, оператор начнет съемку, зная, что в кадр попадет бадья с раствором, который подают на строительную площадку. С появлением нового объекта — бадьи — оператор начнет панорамировать за ней. Если она попадет в кадр крупно, то панорама станет сопровождающей, так как зритель поймет, чему оператор отдал приоритет. Но если бадья займет незначительную часть картинной плоскости, то панорама будет обзорной. Бадья станет поводом для того, чтобы развернуть перед зрителем общий план, заявленный в начале съемки (рис. 21б). Как только в поле зрения камеры попадет главный герой, ради которого, собственно говоря, и была задумана съемка, оператор может замедлить темп панорамирования, бадья выйдет за пределы композиции, а объектив с переменным фокусным расстоянием позволит

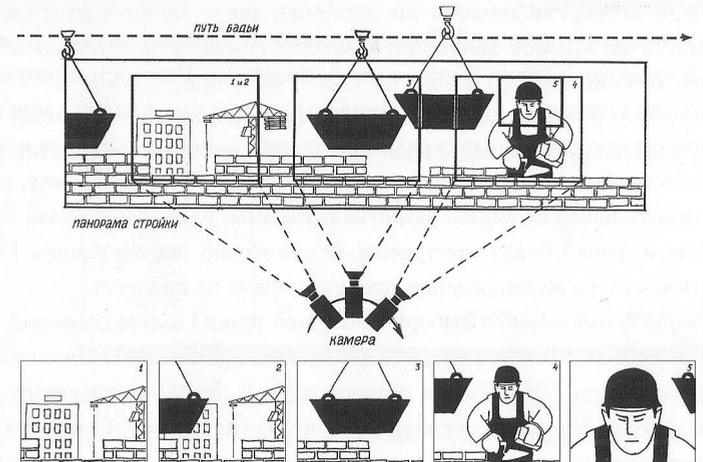


Рис. 21б

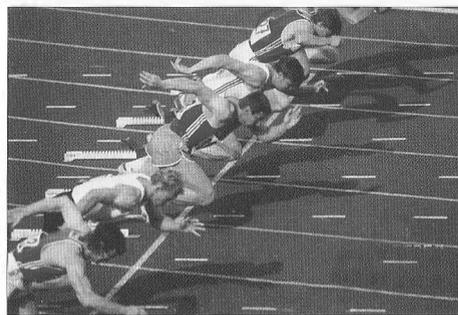
плавно "наехать" на героя. Финальная фаза панорамы окажется зрительным рядом для интервью. Таким образом, не прибегая к помощи склеек, оператор перейдет от общего плана стройки к крупному плану героя, доказательно вписав его в окружающую среду. По мере развития панорамы внимание зрителя переключится с одного объекта на другой. Накопление изобразительной информации произойдет постепенно, и при появлении очередного объекта предыдущий, утратив главенствующее положение, станет фоном, занимающим подчиненное положение.

Фактически, методом панорамирования можно снять и смонтировать целый эпизод, который органично войдет в монтажный строй фильма или телепередачи. Но, чтобы такая съемка удалась, оператор должен заранее решить ряд творческих задач:

1. **Выбрать выгодную (оптимальную) съемочную точку**, дающую возможность скомпоновать поликомпозицию плана на всем протяжении панорамы.
2. **Определить момент начала съемки и панорамирования**, чтобы зритель мог комфортно воспринимать все фазы приема.
3. **Плавно перейти со статики к панорамированию** и так же плавно перейти с панорамы на "наезд".
4. Если в конце плана у героя будут брать интервью, то **заранее оговорить с корреспондентом (режиссером), в какой форме и в какой момент это произойдет.**

Как известно, успех любой съемки зависит, прежде всего, от выбора удачной съемочной точки и угла зрения объектива. Важность этого выбора многократно возрастает при панорамировании, так как в ткань панорамного плана входит множество самых разных ситуаций, а значит, и композиционных вариантов изображения. Если оператор поспешил и начал съемку, стоя на точке, невыгодной для общего развития панорамы, то начало приема, его продолжение и финал будут выстроены недостаточно выразительно. Ничего, кроме творческого разочарования, такая панорама не принесет.

Особенно внимательно к выбору съемочной точки следует относиться на событийной съемке, так как репортаж значительно усложняет съемочный процесс. А между тем оптимальная позиция камеры позволяет соединить планы разнородного содержания в единую динамическую систему. Очень эффектно выглядит сопровождающая панорама, когда она имеет начало в статичном кадре, разъясняя суть происходящего действия и тем самым подготавливая



Кадр 105

зрителя к дальнейшему развитию сюжета. В таких случаях при выборе съемочной точки нужно в начале съемки скомпоновать кадр, имеющий самостоятельное значение, и **после того как зритель воспримет его содержание, начать панорамирование.**

Эпизоды спортивной тематики значительно выигрывают,

если оператор снимает отдельные моменты соревнований, подчеркивая их динамику панорамами сопровождения. При этом особенно эффектно выглядят кадры, соединяющие разнохарактерное действие. Так, заняв точку, с которой хорошо видны спортсмены, ожидающие выстрела, чтобы начать движение, оператор получит выразительный кадр, если поведет панораму, когда они рванутся со старта (кадр 105). Схема СТАТИКИ, переходящей в ПАНОРАМИРОВАНИЕ, всегда смотрится с азартным интересом, потому что движение камеры возникает по неожиданному диктату объекта съемки. Зрители чувствуют эту закономерность, и она помогает им переживать накал спортивной борьбы вместе с участниками действия.

Казалось бы, вопрос о направлении и темпе сопровождающей панорамы не является проблемой — как известно, все параметры приема определяет сам объект. Это так, но поступательное движение объекта из точки "А" в точку "Б" по прямой линии при показе на экране **будет зависеть от того, где во время съемки стоял оператор.** Если движение прямолинейно и зритель это знает, то нелепо будут выглядеть два кадра, снятые с разных

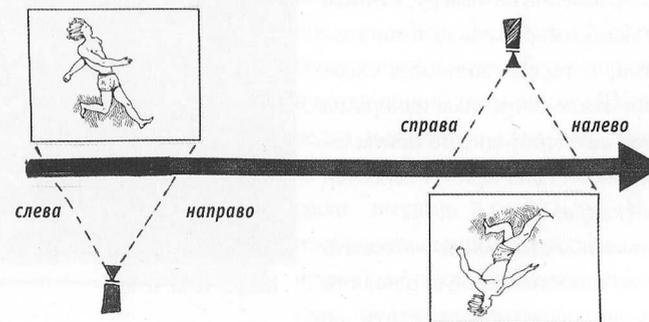


Рис. 22

сторон этой линии. Если один оператор снимет старт стометровки с точки, указанной на рисунке, а другой снимет финиш с противоположной позиции, то спортсмены, рванувшись к финишу, "прибегут" обратно к старту (рис. 22).

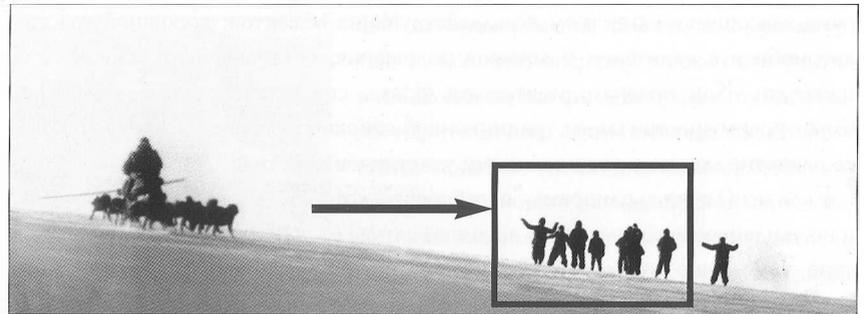
Каждый из кадров будет снят вполне профессионально, но главный оператор, расставивший подобным образом своих подопечных, совершит грубую ошибку — кадры не монтируются.

В то же время, такие соревнования, как марафонский бег или мотоциклетные гонки, растянутые во времени и проводимые на трассах с большой протяженностью, могут сниматься панорамами различного направления. Режиссер найдет возможность соединить их в логически стройную монтажную систему. Так, панорама за мотоциклистами, проведенная справа налево, не войдет в противоречие с кадром, на котором оператор зафиксирует план с движением спортсменов на камеру, а потом начнет панорамировать за теми участниками, которые двигаются слева направо. Такие встречные панорамы в данной ситуации вполне приемлемы, так как они подчеркнут характер трассы (кадры 106а, б, в, г).

Документалист должен учитывать не только самостоятельную ценность панорамы, но и обеспечивать ее



Кадры 106а, б, в, г

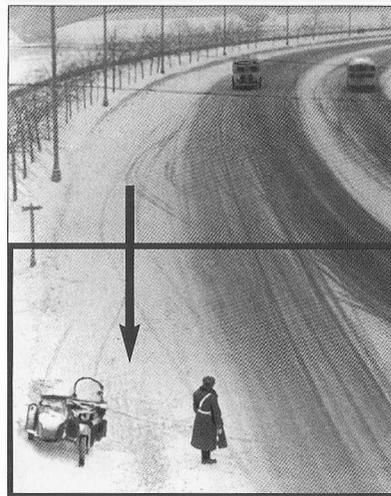


Кадр 107

монтажную связь с остальным материалом. Так, заботясь о будущем монтажном сочетании кадров, оператор, снимающий репортаж о гонках собачьих упряжек, может закончить панораму сопровождения тогда, когда в поле зрения попадут зрители (кадр 107). Панорамирование сменится статичной композицией, на которой будут зафиксированы люди, смотрящие вслед проехавшей упряжке. Действуя таким образом, оператор даст возможность после этой панорамы монтировать крупные планы зрителей или другие этапы соревнования, чем облегчит работу режиссера.

Предваряя ситуацию, которая может возникнуть на автотрассе, один оператор снимет шоссе с идущими машинами, рассчитывая, что потом режиссер

смонтирует кадр с сотрудником автоинспекции, вступившим в конфликт с кем-то из водителей. Соединив снятые планы склейкой, режиссер разовьет дальнейшее действие. У другого оператора патрульный милиционер возникнет перед зрителем не "вдруг" — не после склейки. Для этого оператор выберет точку, с которой хорошо скомпонуются общий план шоссе, а затем поведет медленную панораму, закончив ее фигурой милиционера, ожидающего свою "жертву" (кадр 108). В такой изобразительной структуре, выполненной методом внутрикадрового монтажа, будет своя драматургия, и пано-



Кадр 108

рама завершится единством всех действующих объектов: дорожной трассы, автомобиля с водителем и хозяина положения, остановившего машину для проверки. Как правило, монтажная фраза, созданная панорамированием, имеет преимущество перед традиционной сборкой отдельных кадров, так как ее развитие сходно с впечатлениями участников действия.

Если вспомнить о панораме- "переброске", которая имеет свою драматургию и неожиданное завершение, то в данном случае ее применение было бы неуместно. Так можно утверждать потому, что милиционер ни от кого не прячется и его появление не будет для водителей внезапным. А раз так, то передать появление такого персонажа после склейки, то есть изобразительным скачком, было бы не совсем точно. И конечно, чтобы имитировать впечатления водителя, панорамировать следует сверху вниз. Панорама в противоположном направлении "смонтирует" кадры в обратном порядке, и интрига, возникающая с постепенным появлением патрульного милиционера, не состоится.

Как видим, интрига подчас всецело зависит от того, *в каком направлении оператор поведет панораму*. К примеру, при съемке репортажа в День Победы, увидев в толпе интересную сценку, оператор должен сразу сориентироваться, как ему выделить из живописной группы намеченного героя и как провести панораму — снизу вверх или сверху вниз (кадр 109). В принципе, можно выполнить панорамирование и в том, и в другом направлении. Но, как уже упоминалось, оператор-документалист никогда не должен действовать по принципу "можно" — он должен подчинять свои действия понятию "нужно". В данном случае если в начале вертикальной панорамы в кадр взята надпись, то не будет никакой интриги — зрителю сразу станет ясна причина, приведшая героя на встречу ветеранов. В кадре будет раскрыто главное: боль от утраты жива в сердцах людей спустя многие годы после того, как погиб родной человек. И опытный оператор, конечно, проведет панораму сверху вниз, постепенно раскрывая сущность показанной ситуации.



Кадр 109

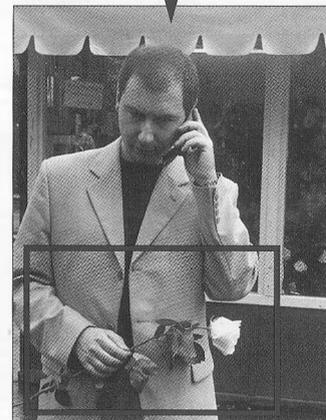


Кадры 110а

В качестве примера рассмотрим вариант, когда молодой человек, назначив свидание, ждет любимую девушку (кадр 110а). Все изобразительные доводы предъявлены зрителю сразу, и факт ожидания может быть передан только длиной плана. Но возможен вариант, когда в ситуации появится интрига. Сначала герой показан крупно и он смотрит на часы (кадр 110б). Затем план повторяется, герой с телефоном, и следует медленная панорама на руку с выразительной и трогательной деталью — розой (кадр 110в). Медленная панорама на цветок — прием, который сделает эпизод живым и эмоциональным, что не получилось бы при съемке общего плана.

Само панорамирование — это простое техническое действие, но оно становится творческим приемом, если оператор нашел основание для его выполнения. А это основание следует искать в отношении героя к окружающему пространству и предметам, с которыми он взаимодействует.

У панорамирования собственная драматургия, и, конечно, оператор должен это учитывать. Когда первая фаза панорамного плана выдает зрителю весь объем главных сведений, то вполне понятно, что интерес к дальнейшему содержанию панорамы снижается. В случае нарастания значимости изобразительного материала внимание к панорамной поликомпозиции растет, а если это приводит к эффектному завершению приема, значит, он применялся творчески и помог зрителю включиться в развивающееся событие. Это справедливо для любых ситуаций.



Кадры 110 б, в

Панорамируя, оператор легко может сменить один сюжетно важный объект на другой, который, в свою очередь, станет главным объектом сюжетной линии. Такая методика съемки активно действует на зрителя, оживляет изобразительный ряд, делая его разнообразным по характеру информации, и облегчает монтажные соединения снятых кадров.

Содержание панорамного плана в определенных условиях *становится логичным монтажным переходом от одного эпизода к следующему*. Так, сняв прилет смены бурильщиков к месту работы и закончив репортаж о разгрузке оборудования, оператор сделает правильно, если снимет панораму с вертолета на стоящую в стороне вышку (кадр 111). Такой план позволит органично перейти к новому эпизоду, который будет сниматься на буровой.

Исполнение панорамы зависит от цели, поставленной себе оператором, но она, как любой план, никогда не существует отдельно от других монтажных составляющих. При сборке материала эта цель становится зависимой от других кадров, точно так же, как и они в известной степени определяют характер и необходимость присутствия панорамы. У документалистов это всегда проблема, так как повод для панорамирования возникает неожиданно, и не всегда понятно, в какую монтажную фразу войдет снятый план. В то же время, оператору нужно заботиться о дальнейшей судьбе материала и выполнять съемку так, чтобы его усилия не были напрасной тратой времени и сил. Этого можно добиться, только объяснив себе, **ПОЧЕМУ** снята именно панорама и **ЧТО** она скажет зрителю.



Кадр 111

...и кульминация

НОВЕЛЛА — (от лат. novellus — новый) — прозаический жанр литературы, представляющий собой малую повествовательную форму, для которой характерно напряженное действие и драматизм сюжета. Под это определение вполне подходит содержание панорам, строящихся по одной четкой схеме: сначала зрителю дается объем однородной информации, а в финале панорамирования появляется композиция, *содержание которой активно дополняет полученные сведения*. Иногда финал может вступить в резкое противоречие с предварительным развитием материала, но они всегда объединены одной темой, подчас раскрываемой довольно неожиданно.

Долгая обзорная панорама, показывающая мирные вьетнамские поля и крестьян, занятых своими делами. Кто-то несет на бамбуковом коромысле корзины с поклажей, кто-то — ведра с водой. Люди переходят небольшой ручеек, через который перекинут мостик, сделанный из крыла сбитого американского самолета. Камера панорамирует вниз. Ноги идущих наступают на буквы USA (кадры 112а, б).

Пересеклись темы мира и прошедшей войны. Народного подвига и добытой победы. Панорама, переключив внимание зрителя на новый объект, придала иное значение началу плана, где были показаны мирные будни. Из столкновения начальной и заключительной частей панорамы возник новый смысл всей поликомпозиции.

Панорама-новелла *органично соединяет два визуальных образа, какими бы разнородными они ни казались*, если взять их порознь. Иногда именно из парадоксальности сочетания рождается тот смысл, ради которого оператор ведет панораму. По своей схеме такой прием близок к панораме-«переброске», так как она тоже является микроновеллой с драматургией, основанной на внезапном появлении качественно нового

изобразительного компонента. Но между этими типами панорам есть коренное различие. Если в "переброске" основная фаза панорамирования — "смазка" — не несет смысловой информации и автору важен только факт столкновения начальной и конечной композиций, то в панораме-новелле именно содержание панорамного плана постепенно готовит переход к финалу. Изобразительная новелла получается тогда, когда *центральная часть панорамы обеспечит накопление материала, который должен столкнуться с финалом*. Поэтому темпоритм новеллы всегда отличается от резкого движения камеры при переброске. Автору новеллы нужно убедить зрителя в прямом толковании показанной действительности и только после этого предъявить финал, изменяющий предварительную оценку полученной информации.

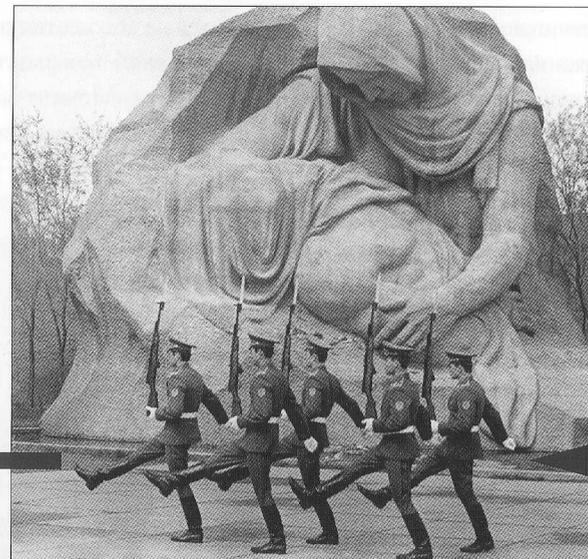


Кадры 112a и

предварительную оценку полученной

9 мая. День Победы. Печатая шаг, идут солдаты в парадной форме. Камера панорамирует за ними. Группа проходит мимо одной из скульптур Волгоградского мемориала, установленного в память о переломной битве Великой Отечественной войны, и камера останавливается. Оператор выпускает из кадра солдат и переключает внимание зрителей на величественный образ Матери, склонившейся над погибшим Героем.

Сменились не просто объекты съемки. Сменилась тематическая наполненность изобразительного ряда. Из сегодняшнего дня зрителю предложено вернуться в прошлое и вспомнить тех, кто, не щадя своей жизни, отстоял



Кадр 113

Родину от нашествия гитлеровских полчищ (кадр 113). Дальнейшее развитие темы зависит от режиссерской группы, но переход к прошлому выполнен операторским приемом.

Как видим, панорама — это всегда вариант внутрикадрового монтажа, и зритель воспринимает содержание панорамного плана по мере его развития. Но есть своеобразная методика съемки, когда оператор имеет конкретную цель — в финале категорически изменить смысл, предложенный предварительным содержанием. В таких случаях без появления финала начало и развитие панорамы потеряют образное значение, так как *финальный этап приема дает повод для сопоставлений и выводов*.

У панорам обзорного и сопровождающего типа все последовательные фазы практически равноправны и обогащение смысловой значимости происходит за счет перехода количества в качество. В панораме-новелле с появлением финальной композиции обязательно появляется информация, иногда в корне меняющая смысловой и эмоциональный характер предыдущего материала. То, что наполняло сюжетную ткань панорамы-новеллы, подчиняется финалу, растворяется в нем. В свою очередь, начало и развитие приема необходимы финалу, который без предыдущего содержания был бы дидактически сухой частью изображения и утерял бы свою образную емкость.

Нередко развитие панорамы-новеллы строится на абсолютно противоречивых толкованиях отдельных частей сюжета. Такой конфликт является пружиной, приводящей к взрывному финалу новеллы. Момент осмысления этого конфликта и есть тот образный удар, который активно влияет на зрительское восприятие приема.

Спокойный, величавый ландшафт тундры. Скупую живописность осеннего Заполярья подчеркивают сочные краски ягод морошки и голубики. Камера продолжает панорамировать, и в кадре появляется оленья упряжка, неторопливо идущая по рыжеватому ковру тундры. Все вокруг однообразно, безмятежно, и оснований для беспокойства нет... И вдруг в кадре возникает жутковатая картина: человеческий череп, обрывки колючей проволоки, покосившиеся столбы, вышки, на которых дежурили вооруженные охранники.

Панорама напомнила зрителю о страшном прошлом земли, на которой уверенно стояли лагеря ГУЛАГа (кадры 114а, б, в, г).

Столкнулись два взгляда на реальную действительность, два настроения, два жизненных принципа в оценке нашей истории.

В сущности, такой панорамный план является самостоятельным и вполне законченным произведением, выполненным лаконично и не допускающим двух истолкований. Конечно, зрители



Кадры 114а, б, в, г

могут воспринять его по-разному, но сюжет построен так, что отношение авторов к затронутой теме ясно без слов. Состоявшийся эмоциональный удар может быть подкреплён музыкой, шумовыми эффектами, но изображение *не нуждается в каком-либо текстовом сопровождении*. Текст может появиться в следующем эпизоде, где будут приведены документы, цифры, свидетельства репрессированных людей и т.п. Но если слова диктора вмешаются в строй такой изобразительной новеллы, то цельность драматургии будет разрушена и её воздействие на зрителя неминуемо ослабеет.

То, что основная идея панорамы-новеллы не декларируется словами, делает прием качественно иным по сравнению с другими типами панорам. Обзорное или сопровождающее панорамирование не может подняться до образности без монтажного сочетания с другими планами.

Панорама-новелла драматургична по своей конструкции. Причинно-следственная связь и конфликт между объектами *существуют в пределах одного съёмочного плана*.

К панораме-новелле, как ни к какой другой изобразительной форме, можно отнести замечательное изречение античного Рима: *non multa, sed multum* — "не много, но многое", что мы обычно перефразируем в совет "чтобы словам было тесно, а мыслям — просторно".

Новелла позволяет сделать так, чтобы *изображение было лаконичным, а смысл, вложенный в него, — предельно емким и выразительным*.

Как в жизни

Когда в день рождения кино 28 декабря 1895 года на парижском бульваре Капуцинок в подвале "Гран Кафе" с белого полотна экрана на зрителей первого киносеанса двинулся поезд, снятый братьями Люмьер, он не только изумил, но и испугал доверчивую аудиторию. Иллюзия реального течения жизни была еще незнакома людям того времени.

Но скоро операторы обратили внимание на *несоответствие статичного положения камеры и непрерывного изменения точки зрения человека, живущего в реальном мире*. В 1896 году оператор Промино, работавший на фирме французского режиссера Жоржа Мельеса, снял несколько пейзажей с гондолы, проплывающей по каналам Венеции. Огромный успех этого сюжета заставил Промино искать новые варианты съемок с движущихся точек. Появились кадры, снятые с экипажа, из вагона идущего поезда, а также потрясший зрителей план, снятый из подъемника Эйфелевой башни. Так возник новый прием — **СЪЕМКА С ДВИЖЕНИЯ**.

В 1916 году американский режиссер Дейвид Гриффит в знаменитом фильме "Нетерпимость", ставшем этапным в развитии мирового кинематографа и созданном с небывалым постановочным размахом, применил специальную установку для съемки с движущейся точки. Один из первых операторов-художников Билли Битцер рассказывал об этом уникальном приспособлении (рис. 23). Для его перемещения уложили железнодорожные рельсы, двигали это грандиозное сооружение 25 рабочих.

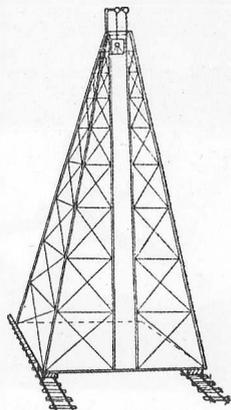
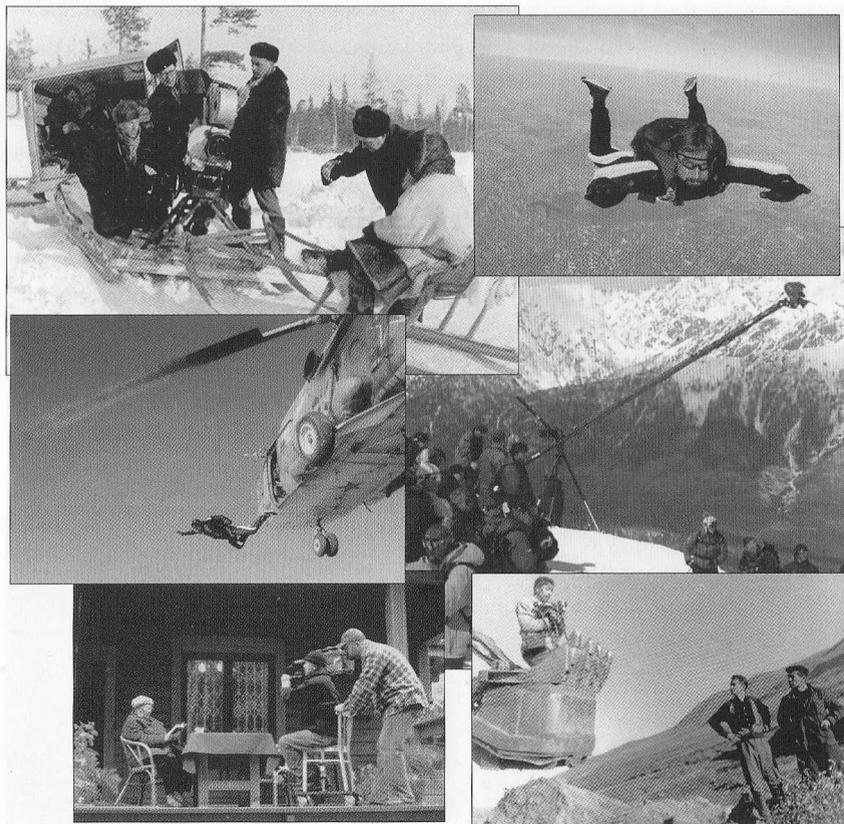


Рис. 23

Платформа с камерой, оператором и ассистентом поднималась и опускалась системой блоков и тросов, которую обслуживали восемь человек. С этой "тележки" была снята целая сцена, начинавшаяся общим планом площадью в 600 квадратных метров, заполненным движением войск, а заканчивавшаяся крупным планом двух голубей, запряженных в маленькую колесницу.

Сегодня камера оператора крепится на специальных кранах и тележках, на автомобилях, оборудованных для съемки, а также на любых механизмах и транспортных средствах. Подчас операторы ведут съемку, свободно передвигаясь с камерой в руках. Операторы-парашютисты демонстрируют замечательные образцы мастерства, снимая спортсменов во время свободного падения (кадры 115а, б, в, г, д, е).



Кадры 115а, б, в, г, д, е

"Съемка с движения — один из универсальных изобразительных приемов, который позволяет, сохраняя все возможности крупного плана, не ограничивать естественность движения человека в пространстве, не изолировать и не разобщать его с партнером. Активное движение камеры обеспечивает естественное движение как в ширину, так и в глубину пространства", — писал Анатолий Дмитриевич Головня.

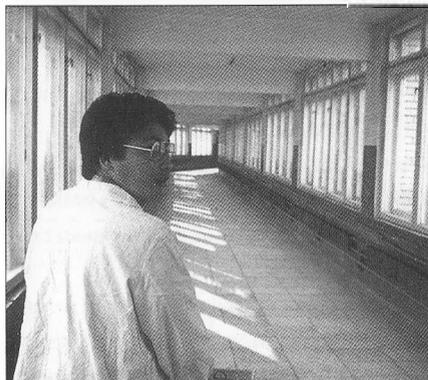
План, снятый с неподвижной точки, действует на зрителя композиционной конструкцией, характером оптического рисунка, светотональной гаммой, масштабом изображения, изменением частоты кадров и колоритом картинной плоскости. Динамика точки прибавляет к этому эффект перемещения камеры, вследствие чего содержание кадра оставляет впечатление пространственно-временного восприятия мира, *свойственного нашему сознанию в реальной жизни*. Смена положений камеры, а следовательно, и точек зрения на окружающий мир — это главное достоинство приема, так как экранное действие получает новую, более реалистическую трактовку. Снятый с движения кадр из монтажного звена, которому всегда необходима поддержка и расшифровка другими кадрами, превращается в монтажный комплекс, *характеризующий объект не по частям, а в целом*. Такой кадр — это не только имитация реального движения, совершаемого человеком. Он может выразить внутреннюю суть происходящего действия, подчеркнуть значимость предмета, углубить своеобразие человеческого характера. Ведь одно дело — снять поезд с пассажиром, проезжающим мимо оператора, и совсем другое — проехать вместе с ним в этом поезде, чтобы зритель ощутил эффект присутствия и проникся настроением героя (кадр 116а).

Можно снять коридор больницы и уходящего врача, а можно пройти вместе с этим врачом и подойти к постели больного. Степень участия в судьбе страдающего человека будет выглядеть более убедительно при съемке второго варианта (кадр 116б).

Если оператор захочет "раздвинуть" рамки экрана и создать у зрителя ощущение широкого пространства, то съемка с движущейся



Кадр 116а



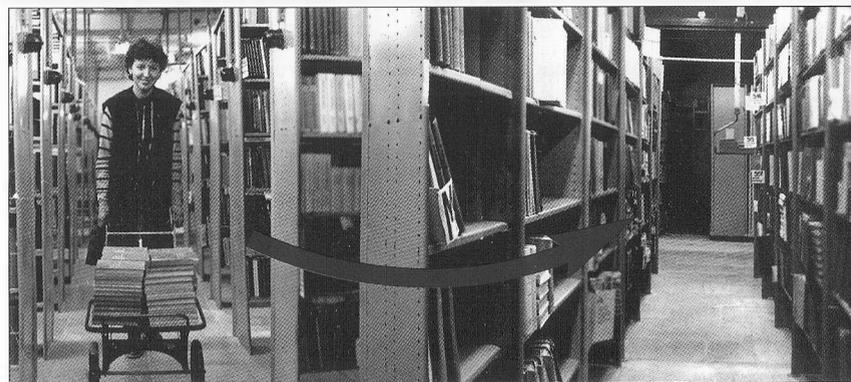
Кадр 116б

струдницей библиотеки, которая идет вдоль стеллажей, сопровождаемая движущейся камерой (кадр 117). Кстати, после такого плана следует снять проезд или проход "субъективной камерой", то есть имитировать взгляд героини, проходящей по книгохранилищу. Как видим, варианты динамических панорам могут соединяться друг с другом, усиливая впечатление достоверности снимаемого действия.

Естественно, все, что снимается с движения, оператор может показать статичными планами, и закономерен вопрос: нужна ли вообще динамика этого приема для показа человека, действующего в пространстве, или пространства, в котором действует человек? Ответ можно дать только в каждом конкретном случае, но всегда нужно следить, чтобы результат не был

точки будет гораздо результативнее, чем съемка статичного общего плана или даже обзорной панорамы. Также уместен прием, когда нужно показать *количество предметов или людей, окружающих героя*.

Так, например, многие тысячи книжных томов можно показать, сняв статичный план библиотечного хранилища или панораму по книжным полкам, но неизмеримо выразительнее будет кадр с со-



Кадр 117

чужеродным звеном в общей стилистике снятого материала. Использование приема не должно уводить в сторону, делать его случайным и лишь внешне эффективным раздражителем. Прием динамического панорамирования призван способствовать более яркому показу происходящих событий.

Съемка движущейся камерой выполняется по следующим схемам:

НАЕЗД — это приближение к объекту в направлении, близком к линии оптической оси объектива, *с целью укрупнить главный объект и вывести за пределы кадра часть окружающей среды.*

ОТЪЕЗД — это удаление от объекта в направлении, близком к линии оптической оси объектива, *с целью уменьшить масштаб изображения главного объекта и расширить поле зрения камеры, включив в композицию окружающую среду.*

ПРОЕЗД — это движение в любом выбранном оператором направлении *с целью непрерывно вводить в поле зрения камеры новые участки пространства.*

Траектория движения при динамическом панорамировании может быть самой разнообразной. Рассказывая, как в 1928 году шла работа над фильмом "Потомок Чингисхана", Головня вспоминал: *"Технически это было осуществлено следующим образом: поскольку мотора на аппарате не было, ручной камеры тоже, на мне был укреплен грудной штатив с камерой "Дебри". Я вертел ручку камеры и, изменяя положение корпуса, добивался перевода точек съемки для динамизации действия: крупно морды, ноги скачущих лошадей, лица всадников, чтобы впоследствии режиссер Пудовкин мог все смонтировать. Вот это и есть динамика действия..."*

Все операторские приемы были придуманы потому, что у кинематографистов появилось творческое отношение к съемке. Авторы изобразительного ряда стали искать средства как можно теснее сблизить эффект экранного зрелища с тем, что видит и чувствует человек, воспринимающий окружающий мир. Границы экрана не давали зрителям первых фильмов широко видеть пространство, окружающее героев, а кроме того, из первых и последних рядов кинозала человек видел экран по-разному, и для сидящих вдали от экрана сужающийся угол зрения еще больше обеднял впечатление (рис. 24а, б). Так было при просмотре кадров, снятых с неподвижной съемочной точки. Когда камера сдвинулась с места, экранное изображение обрело иные возможности действовать на воображение зрителя. Рамки экрана как бы

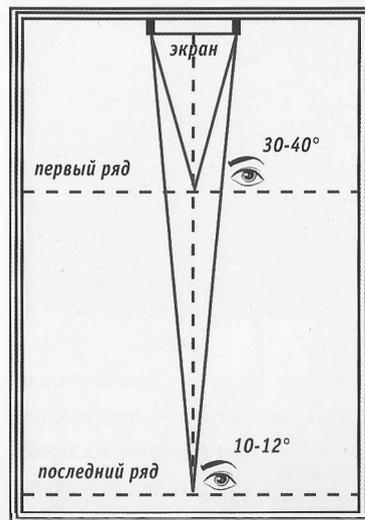


Рис. 23а

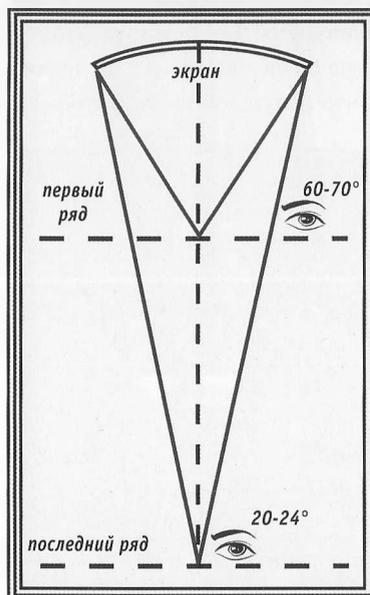


Рис. 24б

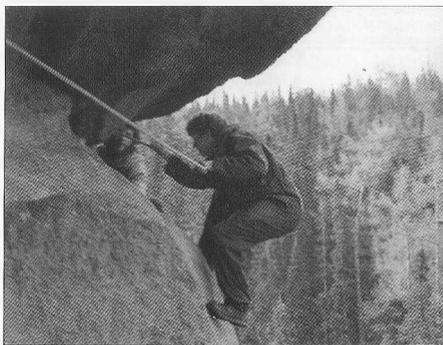
раздвинулись. Сегодня, выбирая методику съемки, оператор должен чувствовать, что наезд, отъезд или проезд *придадут зрительному ряду ту выразительность, которую не получить иным способом.*

Спортсмены-любители штурмуют отвесные скалы красноярских "Столбов". Оператор, поднявшись по доступным пешеходам тропам, занял удобную позицию и скомпоновал удачный кадр. В визире камеры вполне драматический момент — спортсмену нужно двигаться вперед и выше, а это очень сложно...

Снимая скалолазов, штурмующих отвесную стену, оператор должен решить, как ему действовать, чтобы передать зрителю суть возникшей ситуации (кадр 118а).

Снова упомянем: объект, если он правильно понят, сам подскажет оператору характер действий. Для этого нужно оценить все обстоятельства, представить себе зрительскую реакцию на то, что в данный момент видит и собирается снимать оператор. Уяснив уникальность происходящего, ощутив эмоции участников события и будущих зрителей, оператор найдет правильное творческое решение. В итоге получится выразительный кадр, раскрывающий сущность реальной ситуации и характеры показанных людей. О чем говорит снимаемая сценка? Ответ прост. Человек преодолел чувство страха. Рискуя жизнью, он начал восхождение

и борется с земным притяжением. Стоит ли "наезжать" на какой-либо участок действия? Что это принесет в уже полученную зрителем информацию? Чтобы ответить на эти вопросы и начать действовать, следует учесть — главная опасность для человека, находящегося на отвесной стене, не утес, на котором он висит, а земная твердь, лежащая далеко



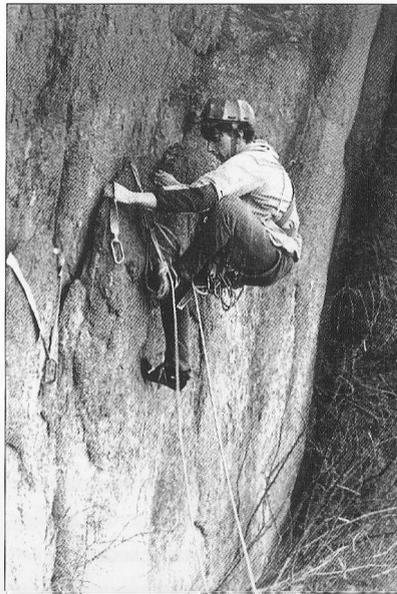
Кадр 118а

внизу. И чем больше пространство, преодоленное им, тем больше угроза падения с высоты. А раз так, то очевидная задача оператора — подчеркнуть это обстоятельство и *на двухмерной плоскости экрана создать иллюзию пространства, уходящего вниз*. Для этого есть простой и в данном случае оптимальный прием: повести медленную панораму туда, где видны маленькие фигурки людей. И чем меньше будет их масштаб, тем большим покажется расстояние, разделяющее их и героя сюжета. Оператор поступит совершенно правильно, если выполнит этот кадр, применив короткофокусную оптику, которая позволит уменьшить изображение группы, находящейся у подножия скалы (кадр 118б). Совершенно очевидно, что недумавший оператор мог "наехать" на фигуру, лицо или руки спортсмена и ровно ничего не выиграть, но потерять возможность снять выразительную панораму, говорящую о человеке с рискованным характером.

Вместе с тем, в материале мог оказаться другой кадр, снятый с применением наезда (кадры 119 а, б). Почему здесь уместен наезд? Да потому, что он очень ясно говорит о технологии совершаемого действия, а также о мастерстве человека, его совершающего. Финальная



Кадр 118б



Кадры 119а, б

композиция ясно и убедительно показывает, что жизнь героя зависит от тонкого страховочного троса. И если оператор медленно "наедет" на ногу спортсмена и потом она выйдет за верхнюю границу кадра, то в поле зрения останется участок скалы с петлей страховки. Кадр будет впечатляющим и легко смонтируется с очередным, каким бы он ни был по содержанию и композиции.

Еще раз вспомним: *прием никогда не имеет самостоятельного значения — он лишь средство для достижения цели*. А цель у оператора-документалиста всегда одна — создать убедительную экранную модель реальных событий.

Притяжение объекта

НАЕЗД, несмотря на кажущуюся простоту, имеет далеко не однозначное влияние на зрителя. Прежде всего, как и всякая съемка с движущейся точки, наезд с предельной убедительностью выявляет пространственные ориентиры. Дело в том, что благодаря движению камеры все время сокращается расстояние до главного объекта и при постоянном угле изображения постепенно меняются перспективные соотношения между предметами, попадающими в поле зрения объектива. Такая съемка создает иллюзию реальности происходящих действий, что *является важным, но отнюдь не основным достоинством приема.*

В арсенале умелого оператора наезд — это не фраза канцелярского языка, которым ведется официальный протокол, а образная речь, вызывающая у читателей эмоциональный отклик. Когда объект появляется в результате наезда, то оператор как бы доверительно говорит зрителю: "Всмотрись! Будь внимателен! Как это значимо, интересно и своеобразно!" (рис. 25).

Если искать аналогию в системах общения с аудиторией у литератора и у творческой группы, создающей экранное произведение, то кадр, снятый с наездом, можно считать эпитетом изобразительной речи.

ЭПИТЕТ — это образная характеристика какого-либо лица, явления или предмета посредством выразительного прилагательного. Использование эпитета, как и применение наезда, — это вопрос творческий, тонкий. Если, например, прилагательные "белый снег" или "мягкий

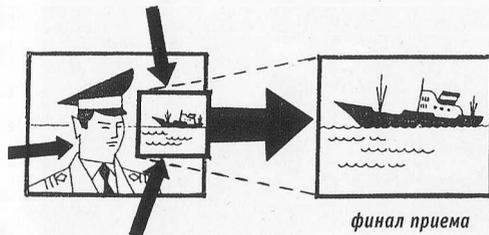


Рис. 25

"снег" будут просто предметными и логическими определениями, то в выражениях "сахарный снег" или "лебяжий снег" прилагательные явятся эпитетами, так как они дадут дополнительную художественную характеристику, легко понятную слушателю или читателю. Как сказанный или написанный эпитет обогащает наши впечатления от предмета повествования, так и наезд делает основной объект съемки более значимым и своеобразным.

На вязкой глине лежит неразорвавшийся снаряд. Следы недавней войны. К опасной находке приближаются саперы Народно-освободительной армии (телефильм "Вьетнам непобедимый", т/о "Экран"). У бойцов задача — обезвредить смертоносный металл. Осмотрев снаряд, они начинают свою работу.

Легко произнести слова "опасный", "смертоносный". Но как передать эти эпитеты изображением? Конечно, зритель понимает, что сапер действует на грани риска. Но задача оператора не только дать информацию о факте, но и сделать так, чтобы зритель почувствовал угрозу, таящуюся в неожиданно увиденном объекте, и ощутил настроение людей, приступивших к ликвидации этой угрозы.

Держа камеру в руках, оператор медленно (а значит, осторожно!) подошел к снаряду, наполовину завязшему в глине, и зафиксировал долгую паузу. Потом в кадр вошли саперные лопатки, и люди начали действовать (кадр 120).



Кадр 120

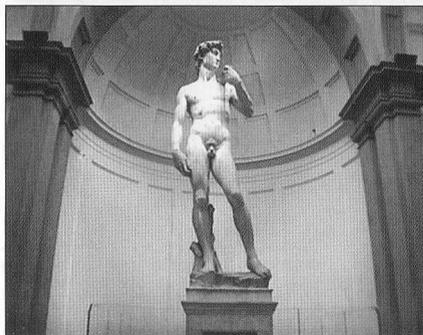
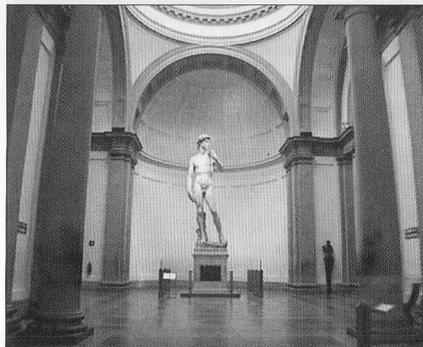
Наезд (в данном случае "проход") был снят "субъективной камерой", кадр как бы имитировал взгляд бойцов, возвращавших истерзанную войной землю к мирной жизни. Ощущение настороженности людей и опасности, исходящей от объекта, оператор постарался передать, применив съемку с движения и не забыв о темповой характеристике приема. Изобразительные эпитеты "тревожно", "опасливо" выразились в медленном движении камеры.

Темп, в котором выполнен наезд, это вовсе не способ сообщить зрителю логико-понятийное суждение о показанном предмете. Темповая характеристика приема всегда *рассчитана на чувственное восприятие изображения* и обращена к способности человека эстетически судить об окружающей действительности. Интенсивность переживаний зрителя в подавляющем большинстве случаев зависит от того темпа, в котором подается изобразительная информация. Если бы в случае с неразорванным снарядом оператор сделал быстрый наезд, подобный панораме-"переброске", то это воспринималось бы как произвольная реакция типа "вдруг!", "ах!", а если, как в приведенном примере, наезд был подчеркнута медленным, это передавало ощущение постепенно надвигающейся опасности.

Приближение к объекту и увеличение его масштаба всегда вызывает смысловую и эмоциональную оценку объекта. Герой, ситуация или предмет, выделенные из окружающей среды, в то же время осознаются зрителем *в неразрывной связи с обстановкой, показанной в начальной фазе наезда*. Своеобразная сила приема в том, что он позволяет зафиксировать в сознании зрителя два взаимоисключающих момента: связь главного объекта со средой и обособление его от этой среды. Наезд всегда имеет одну и ту же схему — он от общего переключает внимание зрителя на частное, появляющееся как концентрат содержания. Таким образом, наезд не просто дополняет круг сведений о предмете съемки. Финальная композиция должна являться главным изобразительным доводом, *в котором ясно выражена сущность объекта*. Отсутствие склеек создает слитность разномасштабных композиций, что невозможно получить в монтажной фразе, сложенной из общих, средних и крупных планов. Поэтому реакция зрителя на финальную фазу приема всегда качественно иная и более экспрессивная, чем его реакция на такой же план, но появившийся после склейки. Финал наезда органично связан с изобразительной информацией, которая поступала на протяжении съемочного плана. Поэтому, несмотря на то что в конце наезда появляется конкретный объект, зритель объединяет его значение с только что увиденным изображением. Таким образом, финал передает зрителю смысловую и эмоциональную энергетику всего приема. В этом неопределимое значение и уникальность этого метода съемки.

Общий план флорентийской Академии изящных искусств, в которой установлен беломраморный Давид — скульптура, созданная пять

веков назад великим Микеланджело. Победитель Голиафа стоит в глубине просторного светлого интерьера. Камера начинает медленный наезд. Подчиняясь темпу движения, зритель ощущает свою сопричастность к чувствам тех людей, которые, сдерживая волнение, подходили к фигуре Давида, вырубленной из бесформенной глыбы ферарского мрамора.



Кадры 121а, б, в

Конечно, оператор Анатолий Рудаков, снимавший телефильм "Давид", мог зафиксировать фигуру на общем плане, потом снять крупный и соединить их прямой склейкой. Но тогда зритель в полной мере не ощутил бы эффекта, возникающего, когда камера имитирует состояние человека, подходящего к статуе через полтысячелетия после того, как ее касалась рука самого Микеланджело (кадры 121а, б, в). Наезд — это не только возможность сообщить зрителю определенный объем информации. Наезд позволяет привести зрителя в нужное оператору эмоциональное состояние, что, как мы знаем, гораздо сложнее, чем простая констатация факта.

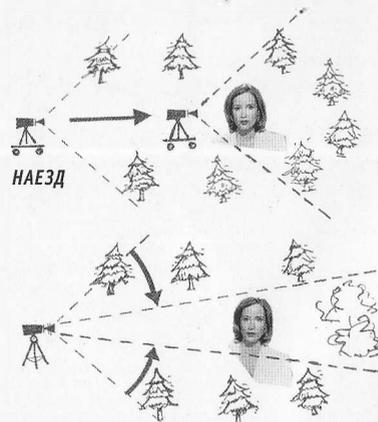
Экран — источник зрительских эмоций, характер которых зависит от умения оператора оформить материал так, чтобы аудитория не осталась равнодушной. При наезде сам факт приближения к объекту уже становится поводом для эмоционального восприятия содержания. Дело в том, что в практике человеческой деятельности стремление приблизиться к чему-либо возникает

по вполне конкретной причине. Во время наезда все происходит в обратном порядке — экран *внушает зрителю эмоции, возникающие по воле автора.*

Было время, когда приближение к объекту съемки и удаление от него осуществлялось перемещением кинокамеры. Когда появились объективы с переменным фокусным расстоянием, приемы стали выполняться не только реальным движением камеры, но и с помощью оптических систем. У таких объективов во время съемки плавно изменяется угол зрения, а стало быть, меняется масштаб изображения объекта. Это дает возможность создать впечатление приближения к предмету, если фокусное расстояние объектива увеличивается, или удаления от предмета, если оно уменьшается. Используя такую методику съемки, оператор может создать иллюзию наезда или отъезда, не прибегая к перемещению съемочной камеры.

Конечно, выполнить ПСЕВДОНАЕЗД гораздо проще, и он иногда дает отличные результаты. Однако снятый таким образом план значительно отличается от снятого с движения. Дело в том, что при реальном движении камеры к основному объекту его изображение изменяется не одинаково с изменением масштабов всех остальных предметов, попавших в поле зрения объектива. В кадре меняется взаиморасположение удаленных предметов, они проецируются на различные участки фона, меняются их перспективные характеристики. На экране все это выглядит как впечатления человека, идущего по направлению движения камеры.

Во время псевдонаезда точка съемки не меняется, *изменяется только угол изображения пространства.* Поэтому в отличие от реального наезда при использовании оптики перспектива и взаимное расположение внутрикадровых элементов остаются неизменными, а масштаб изображения всех объектов меняется одинаково, независимо от их удаленности от камеры. Изображение основного объекта, увеличиваясь, все время перекрывает один и тот же участок фона, а детали фона исчезают за рамками кадра и выходят из фокуса (рис. 26).



ПСЕВДОНАЕЗД
изменение масштаба при помощи оптики

Рис. 26

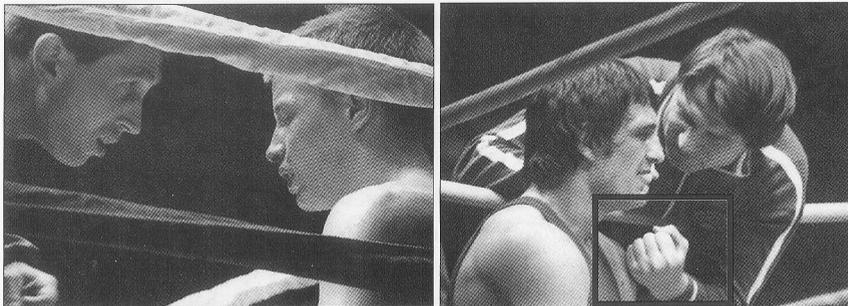
Таким образом, наезд, выполненный при помощи объектива с переменным фокусным расстоянием, *не может передать момент физического перемещения в пространстве.* Однако работа с оптикой переменного фокуса значительно упрощает съемочный процесс, позволяет действовать быстро и проводить съемки, которые невозможно выполнить камерой с обычным объективом. Выбор траектории и темпа приема, устранение тряски аппарата при съемке и другие технологические проблемы решаются легко, что для оператора-документалиста очень важно.

Таким образом, оптический наезд при всех своих недостатках имеет ряд преимуществ:

1. Для осуществления приема *не требуется никаких транспортных или вспомогательных средств.*
2. Рельеф и характер поверхности, по которой пришлось бы передвигаться, *не играют никакой роли.*
3. *На всем протяжении плана сюжетно важный объект находится в резкости,* и оператору во время съемки не нужно переводить фокус.
4. Оператор может *"наехать" на сюжетно важный объект через любую прозрачную среду или через отверстие в предмете,* который находится на переднем плане.
5. Оператор может *выполнить прием в любом темпе из любого положения,* что иногда нельзя сделать механическим перемещением камеры.

Конечно, возможность снять наезд в любое время и в любой ситуации, не двигая камеру, — это благо для документалиста. Но в то же время в этой вседозволенности таится опасность снять никому не нужный и ничего не выражающий план. Если опять вспомнить о сходстве словесного общения с изобразительным языком экрана, то бессмысленные укрупнения (или отъезды) можно уподобить словам-паразитам "так сказать", "вот", "собственно говоря", которые засоряют грамотную речь. Чтобы избежать таких ошибок, оператор должен помнить, что "наезжать" или "отъезжать" без точной творческой цели — это значит гарантированно получить материал, который будет мешать нормальной работе режиссера и монтажера.

Между тем творческие трудности применения оптического наезда для документалиста очевидны: он в большинстве случаев не знает, когда, где и в каком виде ему представится возможность снять удачный, выразительный план. Именно поэтому оператору рекомендуется всегда быть готовым к возникающим ситуациям, следить за внешними проявлениями их смысловой

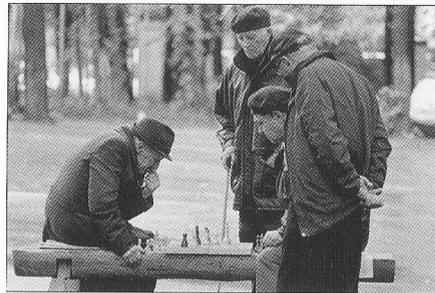


Кадры 122а, б

значимости, часто скрытой от невнимательного взгляда. Для каждого наезда должен быть повод. А этот повод оператор найдет, если уловит причинно-следственную связь между фактом, который он видит, и его глубинным смыслом. Это вопрос все той же зависимости между явлением и сущностью, обсуждавшийся в первой части "Мастерства оператора-документалиста". И если в одной ситуации оператор ничего не потеряет, не найдя повода для наезда (кадр 122а), то в другой, не "наехав" на красноречивый жест тренера, наставляющего своего подопечного, он упустит возможность снять выразительный, емкий по смыслу и эмоциям кадр (кадр 122б).

Оба тренера энергично инструктируют боксеров, и снять такие кадры — несомненная удача. Композиция кадров точна, мимика участников действия — убедительна. Мы видим, как тренеры азартно комментируют прошедшие и предстоящие моменты боя. В первом случае этого вполне достаточно для живой информации о событии, и укрупнять какую-либо деталь изображения нет необходимости. Но во втором случае оператору явно преподнесен "подарок" — рука тренера, сжатая в кулак. Вот на него следует "наехать", и режиссер будет благодарен за снятый план. Кулак тренера, показанный таким приемом, превратится в образ всей спортивной схватки, каков бы ни был ее исход. В данном случае наезд — это информация о непримиримости противников, о необходимости "собрать волю в кулак" и настроиться на победу. Такой наезд в сочетании со словами наставника подчеркнет духовную связь тренера и его питомца. Кроме того, эпизод, снятый в перерыве, не снизит накал спортивной борьбы, а внесет в материал живой, эмоциональный момент.

Уже говорилось о роли и значении жеста в изобразительной трактовке человеческого поведения. Такой прием, как наезд на руки героя во время жестикуляции, во многом усилит эффект жеста, придаст ему дополнительную



Кадр 122в

эмоциональную окраску. Снимая уличный репортаж и заметив живописную группу шахматистов, оператор поступит правильно, если, зафиксировав общий план, медленно "наедет" на озадаченного игрока (кадр 122в).

Потом можно будет раскадровать эпизод, но главное уже сделано: план, полный обаяния

и доброго юмора, окажется в заготовленном материале. Причем снять наезд следует в медленном темпе, а финальную часть сделать долгой. Это станет психологической характеристикой, отражающей внутреннюю сосредоточенность персонажа. То же самое, но снятое в быстром темпе с отсутствием паузы в конце наезда, погубит план, так как он войдет в противоречие с настроением погруженных в раздумье игроков.

Как любая съемка с движения, наезд — это один из способов внутрикадрового монтажа. Но прием становится действенным, когда его финальная фаза не является случайным или, что еще хуже, — чужеродным элементом в изобразительной трактовке факта. Только осмысленное действие не отвлекает зрителя от развития сюжетной линии, а наоборот, способствует активному восприятию экранных событий.

Идет монтаж одного из мостов на строительстве БАМа.

— Держать... Держать... Держать... — озабоченно говорит начальник мостоотряда Бутов и показывает крановщику, как это сделать. Указательный и большой пальцы его руки чуть разведены, это означает, что громадную тридцатипятитонную балку сейчас подадут вниз и поставят на опоры. По инструкции такого жеста нет, крановщик сидит в своей кабине и не слышит слов Бутова, но, судя по всему, они отлично понимают друг друга.

Оператор Сергей Урусов, снимавший телефильм "Я — хозяин БАМа", плавно "наезжает" на кисть руки, и она видна крупно, во весь экран.

Рука начальника мостоотряда, сопоставленная с огромной мостовой фермой — это образ того, как точно и увлеченно работают герои снятого эпизода (кадры 123а, б). Это отраженный показ события — все действие происходит



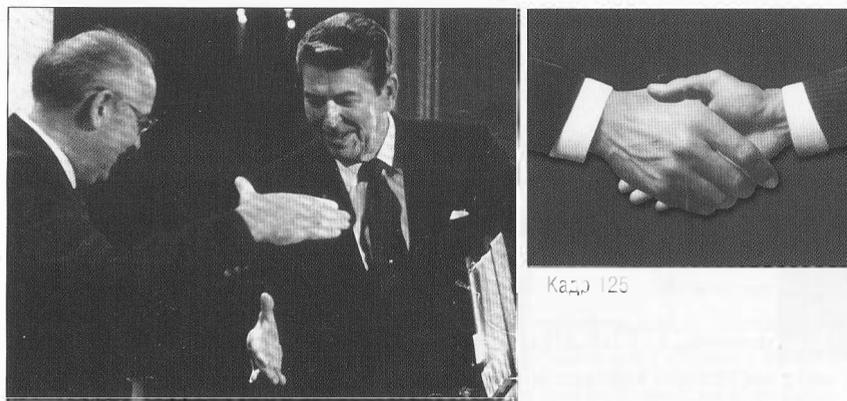
Кадры 123а, б

за пределами кадра. И конечно, здесь играет роль *сочетание изображения и звукового ряда*. Оператор понимал, что реплики Бутова пишутся, и в итоге звукозрительный кадр будет нестандартным изображением события.

При обращении к наезду показ общего через его часть, отражение всего процесса в кратковременном моменте, характеристика внутреннего состояния героя демонстрацией его неожиданной эмоции представляют для документалиста серьезную творческую задачу. И каждый раз сложность ее заключается в том, что обращение к приему должно происходить на ходу, в условиях, при которых далеко не всегда можно предугадать характер развивающегося действия.

В сущности наезд — это *выделение детали из общих изобразительных сведений, характеризующих объект съемки*. Поэтому наезжать на маловажные, ничего не разъясняющие зрителю предметы или моменты действия категорически не стоит! Ведь укрупнив какую-нибудь часть объекта оператор, тем самым, предлагает обратить на нее особое внимание, а если для этого нет никакого повода, то чего ради автор обратился к активному приему?! Без конкретного логического обоснования наезд выполняет только одну цель — он убедительно говорит о непрофессионализме оператора.

Наезд может быть предельно выразительным, если оператор, оценив создавшуюся ситуацию, правильно понял значимость приема. Так, фиксируя рукопожатие двух политических деятелей, оператор, выбравший средне-плановую композицию, вовсе не совершит ошибку, и зритель увидит, что два руководителя мощных государств пришли к важному соглашению (*кадр 124*). Но опытный хроникер обязательно "наедет" на сомкнутые ладони, символизирующие потепление международного политического климата (*кадр 125*).



Кадр 124

Кадр 125

Где искать изобразительный материал для наезда? Он всегда находится в обстановке, окружающей героя, в наборе тех предметов, которыми герой пользуется, в жестах и мимике людей, занятых каким-либо делом или реагирующих на какое-либо событие. Но при этом нужно помнить одно — объект, на который оператор совершит наезд, *обязательно должен быть связан с личностью героя*.

Какой должны быть скорость и крупность изображения при наезде? Их оператор-документалист *определяет интуитивно, исходя из характера всей ситуации*. Кстати, стоит упомянуть, что решение этих задач зависит от накопленного опыта и понимания того, что главный критерий успеха — ожидаемая реакция зрительской аудитории.

Окружение объекта

Как понятно, **ОТЪЕЗД** имеет обратную по отношению к наезду цель. Наезд постепенно выводит за рамки кадра все, что окружает главный объект, оставляя в зоне внимания то, что концентрированно выражает смысл ситуации, а отъезд, наоборот, вводит в поле зрения все новые и новые изобразительные элементы, информирующие зрителя о том, где, в каком окружении существует главный объект, тем самым заполняя и усложняя его образ (рис. 27).

Несмотря на противоположность приемов, *отъезд обладает теми же существенными признаками, что и наезд*. Такую же решающую роль играет изменение масштабов, которое действует на зрителя своей непрерывностью. Так же велики значение финальной фазы и ее зависимость от предварительной информации. Так же выразительность приема зависит от темпоритма его исполнения.

Разница в том, что обогащение снятого плана идет противоположными путями — в одном случае сущность объекта выявляется за счет постепенного исчезновения деталей окружающей обстановки, а в другом, наоборот, благодаря их появлению.

Отъезд, как и наезд и проезд, — это вариант внутрикадрового монтажа, соединяющего в единую изобразительную систему разно-масштабные композиции, *обогащающие смысловую насыщенность снимаемого плана*. И так как смысл всегда неразрывно связан с эмоциональным качеством изображения, то, обращаясь к приему,

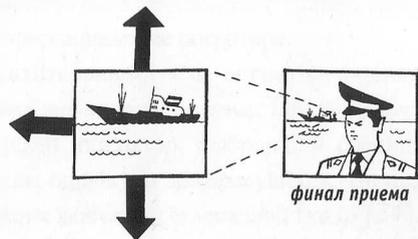


Рис. 27

оператору следует не только точно выбирать объект съемки, но и представлять себе все параметры отъезда, так как от их исполнения напрямую зависит зрительская реакция на снятый материал.

Охотники выложили на снег свои трофеи. До этого оператор снимал материал для сюжета, заказанного партией "зеленых", которых тревожит хищническое, бездумное отношение к окружающей среде, к растениям и животным. Задача оператора — наиболее выразительно показать ситуацию, свидетелем которой он стал. Можно, не мудрствуя лукаво, снять общий план и этим ограничиться. Можно провести вертикальную или горизонтальную панораму. Можно начать съемку с общего плана и потом наехать на убитого фазана или зайца.



Кадр 126а



Кадр 126б

Все, что сделает оператор, может войти в монтаж, и результат съемки убедительно продемонстрирует безжалостное отношение к живым существам, которых убивают ради развлечения (кадр 126а). Но из многих вариантов стоит выбрать тот, что будет наиболее впечатляющим. В данном случае именно отъезд снимет оператор, принявший в расчет значение таких факторов, как качество и количество.

КАЧЕСТВО и КОЛИЧЕСТВО — категории, отражающие важнейшие стороны объективной действительности. Качество — это то, что *делает предметы и явления конкретными*. Для оператора каждое убитое существо, лежащее на окровавленном снегу, — это качественный образ насильственной смерти, свидетельство бессмысленной жестокости. Количество — это такое свойство вещи, благодаря которому *можно (реально или мысленно) разделить ее на однородные части и собрать*

их в единое целое. Достигнув определенной границы, количественные изменения переходят в качественные. Этот закон действует во всех процессах развития природы, общества и мышления. Поэтому постепенный переход от единичного убийства к его многократному повторению, эффект которого оператор создаст, совершая отъезд, будет действовать на зрителя сильнее других вариантов съемки, так как процесс познания факта произойдет по нарастающей.

Оператор ставит камеру на штатив, komponует кадр, в котором виден один неподвижный зверек, и начинает медленный отъезд до общего плана (кадр 126б).

— Почему отъехал не с фазана? — спрашивает режиссер.

— Фазана не так жалко, — отвечает оператор. — Заяц больше похож на человека...

Очевидно, оператор читал книгу В. Арсеньева "Дерсу Узала" и помнил слова мудрого гольда, говорившего о животных: "Его тоже люди. Только рубашка другой"... И еще оператор помнил фразу из стихотворения Есенина: И зверье, как братьев наших меньших, Никогда не бил по голове...

Это пример того, как иногда выбрать правильный прием и успешно завершить съемку документалисту помогает информация, казалось бы, не имеющая прямого отношения к снимаемому объекту. Поэтому упомянем: эрудированный, имеющий широкий спектр знаний в самых различных областях оператор, всегда предпочтительнее узкого ремесленника, работающего по подсказке режиссера.

Если оператор ОЩУТИЛ важность перехода количественной категории в качественную, то, увидев такую ситуацию (кадр 127), он ни за что не снимет наезд, а сделает отъезд. Ведь наезд скажет зрителю: "Вот один из них". Но этот солдат уже знаком аудитории, он появился на общем плане и, в сущности, обновление информации



Кадр 127



Кадры 128а, б

окажется минимальным. Сняв же отъезд, оператор скажет: "Они все такие, как он!", что будет гораздо сильнее по эмоциональному воздействию.

Казалось бы, выполняя отъезд, оператор призывает ослабить внимание к содержанию исходной композиции. В самом деле, в начале отъезда внимание, уделяемое главному объекту съемки, снижается, но потом, по мере развития приема, этот объект характеризуется более подробно. Это происходит потому, что в начале отъезда зритель имеет *один объем данных, а по мере развития приема первоначальные впечатления обогащаются новыми сведениями.* Осмысленный отъезд, как и наезд, является миниатюрной, но вполне законченной драматургической формой, у которой

есть завязка, развитие и кульминация, обычно совпадающая с финалом.

Конечно, возможны варианты, когда финал отъезда абсолютно противоречит смыслу исходной позиции. Такой монтажный план может получиться, если оператор заранее знает, что пространство, которое он введет в поле зрения камеры, в корне изменит первоначальное толкование объекта, хотя он и останется на картинной плоскости кадра. Это вполне естественно, так как каждый объект, имея самостоятельное значение, находится в различных причинно-следственных связях с людьми и ситуациями, которые, появившись в кадре, могут не только показать настоящее, но и заставить зрителей понять будущее или прошлое.

На стене мужской и женский портреты — воспоминание о молодости. Зрителю ясно — хозяйка этого жилья уже давно не так молоды, как те, что смотрели в объектив фотоаппарата. Оператор начинает медленный отъезд, и в кадр постепенно

входят следы страшной трагедии. Зритель перестает думать о том, что герои постарели, — он понимает, что их постигло несчастье.

Отъезд от портретов на общий план — это предисловие к рассказу о людях, на которых обрушилось непоправимое горе, дом и устоявшийся быт которых безвозвратно ушли в прошлое (кадры 128а, б). Такой отъезд — это самостоятельная и горькая новелла о том, как рухнула прежняя жизнь, и все, что потом будет рассказано с экрана, пройдет под знаком вступительного кадра. Как видим, драматургия этого отъезда построена на столкновении двух смысловых линий: первоначальном впечатлении от объекта, контрастно соединенном с последующей изобразительной информацией, заставляющей зрителя изменить ход мыслей.

Конечно, такое сопоставление можно выполнить, соединив склейкой крупный план с общеплановой композицией. Но что принесет такой изобразительный скачок? Не будет ли в данном случае более уместен именно отъезд? Эти вопросы всегда должен задавать себе оператор, выполняя прием или отказываясь от него. Склейка резко изменит характер зрительской реакции, но нужно ли это для создания эмоционального впечатления от сложившейся ситуации? Ведь отъезд от портретов обеспечит постепенное нарастание впечатлений, и, кроме того, склейка значительно снизит связь первоначальной композиции с общим планом. Это опять-таки говорит о темпоритмике приема, что напрямую связано с темпом нарастания зрительских впечатлений.

Операторы игровых фильмов могут выполнять все виды съемок с движущихся точек, используя самые совершенные технические средства: краны различных конструкций, тележки с рельсовыми путями, стедикамы — приспособления для съемки камерой, которую несет на себе сам оператор или его помощник. Документалист, как правило, лишен такой возможности. Проявляя творческую инициативу и сообразуясь с обстоятельствами, он ведет такие съемки с различных транспортных средств, используя их в зависимости от ситуации, и подчас добивается отличных результатов.

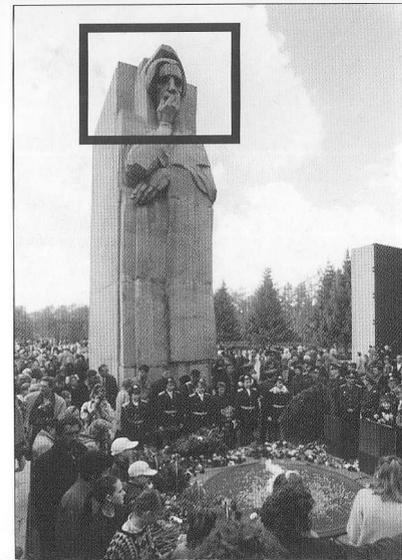
Снят эпизод высадки десанта строителей на безлюдную каменную гряду (фильм Р. Кармена "Повесть о нефтяниках Каспия"). Первые шаги по голым камням. Первый костер. Первая свая домика, в котором будут жить разведчики нефти. Десант начинает

обживать пустынный островок, моряки уходят в обратный рейс. Следует длинный отъезд, снятый с кормы уходящего судна. На переднем плане бурун от винта, дальше синие волны Каспия и группа людей, оставшихся на островке, становящаяся все меньше и меньше...

Простой по форме кадр был выполнен не для того, чтобы дать сведения об уходе судна. Изобразительная информация превратилась в образ, эмоционально подчеркивающий ощущение неизвестности, овладевшее оставленными людьми. Им предстояло выяснить — есть ли нефтяные пласты под морским дном или их нет... Образность читалась в масштабном перепаде стоящей группы и той среды, которая была вокруг. Кстати, эффект приема усиливался тем, что в начале эпизода приближение к острову было снято с носа того же судна. Таким образом, весь эпизод обрамлялся кадрами, которые в сочетании усиливали значение друг друга.

С появлением объективов переменного фокусного расстояния документалисты в большинстве случаев, выполняя наезды и отъезды, пользуются оптикой, отнюдь не снижая художественную ценность материала. В частности, как наезд, так и отъезд, снятые при помощи оптики, позволяют получить кадры, которые начнут или завершат монтаж эпизода любой тематики.

Отъезд от детали, выражающей основную тему эпизода, — это отличный способ обеспечить его монтажную связь с предыдущим материалом. Так, например, снимая эпизод или сюжет периодики о праздновании Дня Победы, оператор значительно облегчит задачу монтажера, если для начала изобразительного ряда снимет крупный план скульптуры, а потом, используя оптический отъезд, расширит угол зрения объектива и зафиксирует общий план (кадр 129). С этой же точки можно снять и финальный план сюжета — для этого следует выполнить наезд с общего плана на скорбное лицо, венчающее каменную колонну.

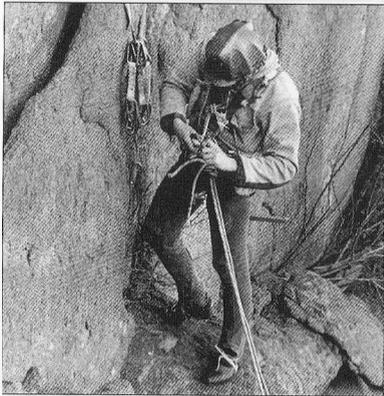
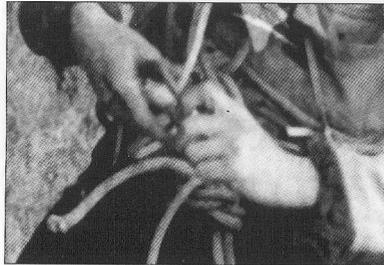


Кадр 129

Как уже упоминалось, деталь — это форма, которая не содержит большого набора данных и легко воспринимается за счет своей изобразительной лаконичности. Вместе с тем эта ограниченность отмечается сознанием человека, и он невольно ждет расшифровки заявленной ситуации. Именно поэтому отъезд от детали — это всегда удачное начало любой монтажной фразы, так как *прием помогает дальнейшему восприятию развивающегося сюжета*. Так, в частности, может начинаться очерк о скалолазах, отдельные кадры которого были прокомментированы выше.

Руки застегивают карабин страховочного троса. Человек готовится к какому-то действию, очевидно, не легкому. Судя по подготовке, от того, что он сейчас делает, будет зависеть его безопасность. Зафиксировав ситуацию, пока еще не вполне ясную зрителям, камера начинает медленный отъезд и постепенно все становится понятно: перед нами скалолаз, готовящийся к восхождению.

Деталь создает своеобразную интригу, так как непонятно, что же будет происходить в дальнейшем (кадры 130а, б). Отъезд расширяет значение начальной композиции, представит зрителю участника будущего действия, и поэтому вполне логично поставить снятый таким образом план в начало репортажа. Мало того, оператор, еще на съемке думающий о реакции зрителя, соединит отъезд с другим приемом — панорамой. После того как в поле зрения попадет человек, который подготовился к рискованному действию, камера может проследить весь предстоящий маршрут. Для этого достаточно, не прерывая отъезд, начать панорамировать вверх, по отвесной скале, покорить которую намерен герой. Финалом плана будет вершина скалистого утеса.



Кадры 130а, б

Такая методика съемки выгодна творческой группе тем, что на протяжении одного съемочного кадра в поле зрения камеры может попасть ряд разномасштабных планов, содержание которых всегда связано с развитием смысловой линии. Соединение приемов позволяет показать взаимосвязи объектов без визуальных скачков, образуемых склейками, и без текстового пояснения.

Если кадр снят соединением приемов, образовавших единую динамическую композицию, важно, чтобы в начале съемочного плана была зафиксирована статика. Так же как при панорамировании, начало отъезда и переход к статичному финалу должны выполняться без резких ритмических скачков. И самое главное: *соединение приемов не должно быть заметно*. Это значит, что отъезд должен так перейти в панораму, чтобы между ними не получилась четкой границы, или, что еще хуже, —



Рис. 28

чтобы при переходе от одного вида динамики к другому между ними не образовалась паузы (рис. 28).

Отъезд, как и наезд, всегда выявляет роль пространства, в котором существует главный объект. Иногда сочетание объекта и среды, окружающей его, может превратиться в емкий изобразительный образ.

Из-за покрытого снегом горного склона показывается тепловоз, тянущий железнодорожный состав. В открытых платформах — уголь нерюнгринского месторождения, к разработке которого приступили совсем недавно.

Оператор начинает оптический отъезд, и в поле зрения камеры постепенно входят дальние заснеженные сопки и рельсовый путь, недавно уложенный строителями северной ветки БАМа. Отъезд заканчивается дальним планом, и вот уже тоненькой ниточкой кажется путь, протянутый по бескрайним просторам. Упрямо и уверенно идет по нему железнодорожный состав.

Отъезд сделан по простой схеме. Сначала заявлен объект, а потом он вписан в окружающую среду, противоборство с которой является главной темой фильма. Конечно, благодаря отъезду зритель увидел характер местности и признаки сурового климата, но главное, о чем сказала изображение, —

упорство и мастерство людей, завершивших строительство этого сложного участка северной трассы. Не только содержание кадра, но его композиция и медленный, торжественный темп отъезда с долгой финальной паузой, — все это помогло создать убедительный образ, которым автор этой книги закончил свой фильм "Притяжение БАМа".

Отъезд и наезд — это *средства изобразительного языка, на котором экран общается со зрителем*. Между тем не секрет, что на некоторых студиях операторы-хроникеры слышат строгое предупреждение: "никаких трансфокаций". Это значит, что нельзя делать ни наездов, ни отъездов. Нелепое ограничение появилось вовсе не потому, что кто-то захотел, чтобы изображение стало бедным и невыразительным. Такие приказы появились по причине непрофессионализма. Взяв в руки современную камеру с прекрасной оптикой и имея неограниченные возможности менять масштаб изображения во время съемки, малограмотные хроникеры стали выполнять прием чисто автоматически, не понимая, что это мощное творческое средство. Бессмысленное использование техники засорило снятый материал, мешало грамотно монтировать кадры, разрушало логику повествования. Так что причина, по которой операторам предлагается отказываться от яркого изобразительного приема, появилась по вине самих операторов.

Надо отметить и то, что в материале новостного сюжета панорамы, наезды и отъезды гораздо чаще мешали четко организовать изображение. В коротком информационном сюжете ведущую роль играет текстовая часть и снятые кадры должны обеспечивать единство аудиовизуального ряда. В таких случаях только согласованная работа журналиста и оператора может уберечь творческую группу от просчетов и недоразумений.

Преимущество проезда

Из всех приемов, которыми владеет оператор, самый действенный, позволяющий получить наиболее емкую и выразительную модель реальности, — это ПРОЕЗД, или, как назвал его профессор Головня, ДИНАМИЧЕСКОЕ ПАНОРАМИРОВАНИЕ. Проезд — это съемка камерой, которая во время фиксации изображения перемещается в пространстве.

Если провести панораму со статичной точки по объектам, находящимся на разном расстоянии от камеры, то в кадре они не изменят своего расположения относительно друг друга (рис. 29а). При проезде *результат будет в корне отличаться от предыдущего*. Изображение объектов, находившихся на различных расстояниях от камеры, будет перемещаться в кадровом окне с неодинаковой скоростью, и поэтому их взаиморасположение будет все время меняться (рис. 29б).

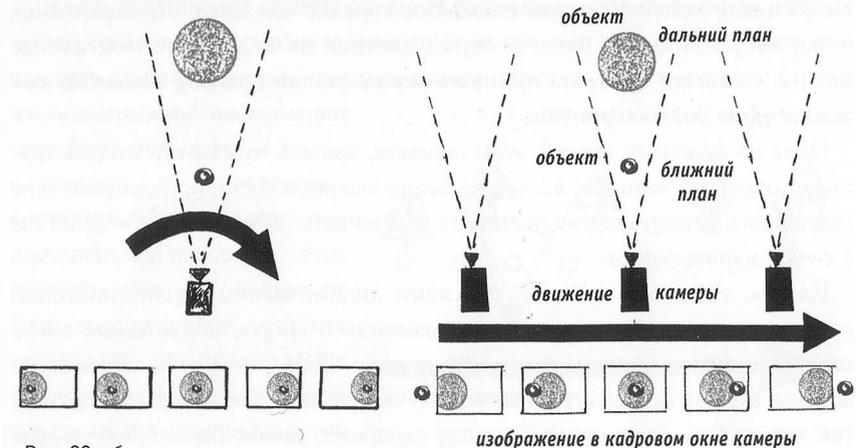


Рис. 29а, б

изображение в кадровом окне камеры

Такой эффект возникает потому, что при проезде камера имеет одинаковую скорость движения относительно всех предметов, независимо от их удаленности от съемочной точки, но *скорость перемещения изображений этих объектов по полю кадра будет тем меньше, чем больше расстояние до снимаемого объекта*. Причем близкие объекты быстрее пройдут через поле кадра, а далекие — медленнее. И дальние будут дольше находиться в поле зрения камеры. Все это делает изображение, снятое с проезда или прохода, схожим с теми впечатлениями, которые получает человек, перемещаясь в пространстве, и именно в этом главное достоинство приема, создающего на экране иллюзию реальности.

Если камера "смотрит на мир", непрерывно меняя свое положение, она позволяет создавать изобразительную модель действительности, максимально сходную с восприятием окружающего пространства человеком в реальной жизни. Благодаря динамике съемочной точки оператор может чрезвычайно подробно показать главное событие, имеет возможность в одном съемочном плане соединить самые разные ситуации, не прибегая к искусственным монтажным построениям. Такая методика съемки позволяет сталкивать друг с другом разнозначимые факты, придавая поликомпозиции самые неожиданные значения. Выше упоминалось о таком принципе операторской трактовки событий при съемке панорамы-новеллы. Проезд тоже может стать целостным произведением со своей драматургией и своей эмоциональной выразительностью.

План, снятый с движения, силен не только тем, что он облегчает визуальный контакт со зрителем. Все гораздо сложнее. Динамическое панорамирование, не разделяющее действие на отдельные монтажные планы, помогает зрителю *принять экранную трактовку событий как жизненную достоверность*.

Глядя на фрагмент, снятый этим приемом, зритель чувствует, что действующие лица воспринимают все окружающее как реальность, и, подсознательно подчиняясь этому чувству, начинает переживать развивающееся действие с точки зрения героев.

Кадры, снятые с проезда, по своим динамическим характеристикам различаются в зависимости от направления и скорости движения обеих составляющих — камеры и объекта съемки. Для упрощения творческого анализа приема можно ограничиться случаями движения камеры по прямой, так как любая, даже самая сложная панорама, может быть представлена как соединение отдельных участков прямолинейного движения.

Все разнообразие таких сочетаний можно свести к следующим позициям:

1. *Проезд камеры вдоль неподвижного объекта.*
2. *Проезд при одновременном движении камеры и объекта.*

Второй вариант, в свою очередь, можно разделить на такие схемы:

- а) *камера и объект перемещаются параллельно в одном и том же направлении с одинаковой скоростью;*
- б) *камера и объект перемещаются параллельно в одном и том же направлении, но с разными скоростями;*
- в) *камера и объект перемещаются по параллельным направлениям, но в разные стороны;*
- г) *камера и объект перемещаются по пересекающимся траекториям.*

Конечно, каждый из таких случаев будет отражать уникальную ситуацию, и каждый раз траектории, расстояния, скорости и масштабы будут неповторимы. Но все варианты съемок с движения, несмотря на их бесчисленное разнообразие, имеют в своей основе общие принципы, зная которые грамотный оператор не ошибется в выборе приема и в технике его выполнения. И всегда, обращаясь к съемке с движения, следует помнить, что прием преследует только одну, вполне очевидную цель: создать изображение, наиболее убедительно раскрывающее своеобразие объекта и наиболее достоверно отражающее возникающую перед камерой ситуацию.

Проезд камеры вдоль неподвижного объекта

Если при движении камеры объектив развернут перпендикулярно направлению движения или близко к прямому углу, это дает возможность все время вводить в поле зрения новые и новые участки пространства. Поток изобразительной информации при этом нарастает и количественно, и качественно, составляя главное содержание динамической панорамы. Этот эффект иногда называют "железнодорожным", так как он похож на впечатление человека, смотрящего из вагона поезда на проносящийся мимо пейзаж (рис. 30).

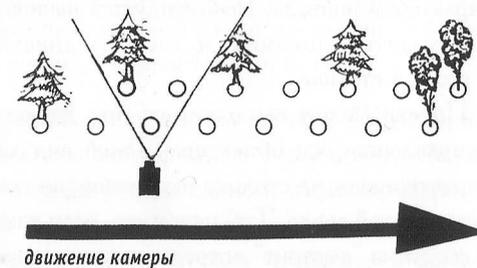


Рис. 30

Если объект съемки многопланов, с большой протяженностью в глубину, то на экране возникает изображение, обладающее своеобразной стереоскопичностью, так как *разноудаленные объекты проходят мимо зрителя с разной скоростью*, и при этом объекты, расположенные в глубине пространства, перемещаются относительно друг друга. Кроме того, у зрителя возникает впечатление, что движение предметов, находящихся близко от съемочной точки, гораздо динамичнее, чем движение тех, которые находятся вдали. Кадр получается особенно эффектным, если съемка ведется с использованием деталей переднего плана, изображение которых периодически проносится по плоскости кадра, подчеркивая скоростной момент и усиливая иллюзию глубины пространства.

Проезды такого рода сходны с обзорными панорамами. Иногда их называют также "адресными", так как они дают широкие сведения о той среде, в которой действуют герои. Такие проезды, как правило, не связаны с какой-либо динамической ситуацией, что также роднит их с обзорными панорамами и предъявляет характерные требования к их техническим качествам. Тряска, вибрация, нарушение единого темпа, резкий вход в динамику или ритмический скачок при остановке — все это крайне нежелательные ошибки, из-за которых режиссер иногда отказывается использовать снятый материал.

План, показывающий среду, в которой происходит действие, нередко появляется в монтажной фразе самостоятельно, без какой-либо подготовки. Это заставляет оператора снимать так, чтобы план был самодостаточным и мог соединиться с материалом любого ритмического характера. В связи с этим никогда не стоит снимать короткие динамические панорамы, так как впоследствии это может войти в противоречие с темпоритмическим характером эпизода. Рекомендуется начинать движение со статики, плавно переходить к динамике и, гася эту динамику, переходить в конце плана к полной статике.

Проезд может выполняться при движении в направлении, близком к направлению оси объектива. Такой вид динамического панорамирования характеризует не столько окружающую среду, сколько факт перемещения героя в этой среде. Так, например, если камера установлена на автомашине и объектив "смотрит" вперед по направлению движения, то зритель прежде всего обратит внимание на перемещение съемочной точки, то есть на динамический момент, а уже потом заметит характер той местности, которая



Кадры 131а, б, в, г

окружает машину. Таким образом, направление "взгляда" камеры *играет важную роль, придавая снятому изображению то или иное толкование*. Чтобы выбрать направление оптической оси камеры, оператор должен отдавать себе отчет, как снятое изображение воспримет зритель.

Проезд (как и панорама) — это всегда постепенное накопление изобразительного материала, который входит в поле зрения объектива и уходит за пределы кадра, уступая место новому, складываясь с ним в единую смысловую систему. Иногда последовательное развитие снимаемого плана имеет конкретную цель — раскрыть количественные показатели объекта, будь то отрезок какого-либо пути, протяженность архитектурного ансамбля, длина заводского цеха с множеством станков или колонна людей, объединенных единой целью.

Камера движется вдоль длинной очереди посетителей, желающих попасть в залы столичного Музея изобразительных искусств. Долгий проезд подчеркивает количество людей, а значит, косвенно говорит об интересе к развернутой в Музее выставке. В кадре появляются все новые и новые лица — это люди разного возраста, разных национальностей, каждый из них по-своему ожидает встречи с большим Искусством... (кадры 131а, б, в, г).

Снятый план предвещает серию фильмов на канале "Культура", рассказывающих об уникальных экспонатах музея. Проезд был сделан с операторского крана и заканчивался общим планом, зафиксированным с верхней точки. Кран двигался в том направлении, куда стремилась очередь. Камера была развернута в противоположную сторону, чтобы в поле зрения все время входили все новые и новые группы посетителей и зритель мог видеть выражения их лиц (рис. 31).

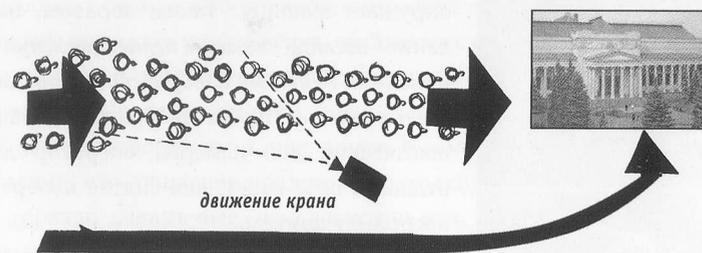


Рис. 31

Темп движения позволял разглядеть людей. При быстром проезде это важное качество снятого материала было бы утеряно.

Из приведенного примера ясно, что *скорость проезда может весьма ощутимо усилить или ослабить эффект снятого плана*. На результат съемки также влияет величина угла между оптической осью объектива и направлением движения камеры. Если они близки друг к другу и камера направлена в сторону своего движения, то изобразительная информация обновляется пассивно, так как все, что последовательно попадает в кадр, заранее известно зрителю. Когда угол между направлениями движения и "взгляда" камеры равен 90° , то появление в кадре новых объектов и их исчезновение из поля зрения происходит наиболее энергично, что не всегда желательно.

Эффект псевдодвижения объекта

Если объехать вокруг неподвижного предмета съемки, находящегося на нейтральном (это обязательное условие) фоне, и зафиксировать его с разных точек зрения, то в итоге камера и объект как бы "поменяются ролями". *Неподвижный объект, снятый с движущейся точки, обретет псеводинамический момент*, и у зрителя появится впечатление, что объект вращается в сторону, противоположную движению камеры (рис. 32).

Так, например, А. Рудаков, работая с режиссером А. Ханютиным над телефильмом "Давид" о скульптуре великого Микеланджело, снял эпизод, комментирующий знаменитую фразу

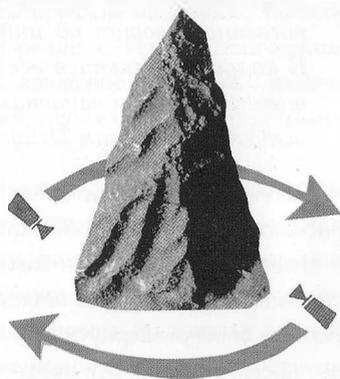
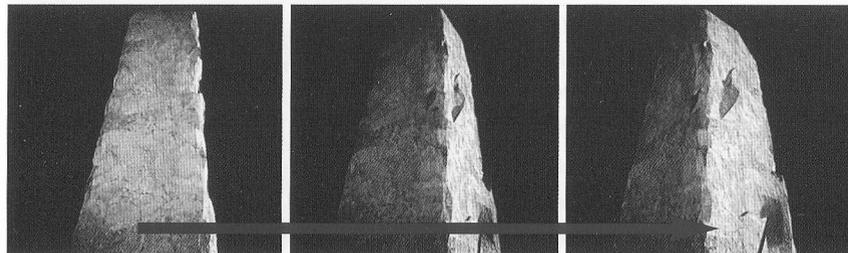


Рис. 32



Кадры 132а, б, в

мастера: "Я беру каменную глыбу и отсекаю от нее все лишнее". Естественно, авторам понадобилось снять мраморный блок, который выглядел достаточно невыразительно и сам по себе не давал возможности снять живописный кадр. Оператор решил эпизод просто: камера в момент съемки передвигалась по окружности, в центре которой стояла глыба мрамора. Создав динамический момент, творческая группа получила кадр, в котором блок медленно повернулся вокруг своей оси (кадры 132а, б, в).

Эта методика съемки позволяет создавать иллюзию движения статичных объектов, которые благодаря простому операторскому приему приобретают яркие изобразительные характеристики.

В принципе, результат сходен с тем, что получается, когда оператор выполняет обзорную панораму по неподвижному объекту, добиваясь иллюзии перемещения предметов, но в случае простого панорамирования объект "движется" прямолинейно и его нельзя увидеть с разных точек зрения. При динамическом панорамировании объект может быть представлен с различных позиций камеры, что даст выразительную характеристику самого объекта съемки и той ситуации, в которой он находится.

Проезд параллельно движению объекта в одном с ним направлении

Съемка такого проезда дает результат, *сходный с сопровождающим панорамированием*, но возможности проезда гораздо шире. Оператор, как и при съемке обычной панорамы, следит за движением объекта, не теряя его из вида. Темп, направление и траекторию проезда, так же как и композицию кадра, при этом диктует сам объект, что в точности соответствует действиям оператора при панорамировании. Проезд такого рода является динамической панорамой сопровождения или сопровождающим проездом.

Камера, которая следит за объектом, может находиться впереди объекта, рядом или позади него, а также менять свое положение относительно объекта, чего нельзя сделать при панорамировании со статичной точки (рис. 33а, б).

Перемещаясь параллельно движению объекта, оператор может долго держать его в кадре, что создает **длительный**

контакт со зрителем, который успевает разглядеть объект во всех подробностях, а если это человек, то почувствовать его душевное состояние. Любая актерская сцена или эпизод неинтересного фильма всегда значительно выигрывают от мотивированной протяженности материала.

Кстати, это нужно учитывать и при монтаже. Нередко, отдав материал в чужие руки, оператор с огорчением видит, что в окончательном варианте эпизода хороший план "зарезан", из-за чего нарушен ритм повествования и прерван эмоциональный контакт со зрителем. Так бывает, когда у монтажера нет чувства ритма и он недостаточно уяснил себе истинное значение происходящего действия. Вопрос тонкий, заранее предусмотреть возможность такой ошибки трудно. Избежать ее можно лишь тогда, когда человек, монтирующий изображение, будет относиться к нему с позиции зрителя, который, не зная авторского замысла, сначала видит снятый кадр и только потом воспринимает его смысл. У оператора это происходит в обратном порядке. Его действия вызваны тем, что он сначала осмыслил и эмоционально воспринял факт, и только потом приступил к его оформлению. Автор не может отнестись к кадру так, как это сделает зритель, но он **должен представить себе зрительскую реакцию** — на то он и является творческой личностью. Иначе легко ошибиться и не увидеть, что замысел не реализован.

Если камера и объект съемки двигаются параллельно с одинаковой скоростью, оператор может получить своеобразный эффект, названный "приведение к статике". Он заключается в том, что масштаб объекта, взятого в кадр, все время остается одним и тем же, а фактор движения выявляется

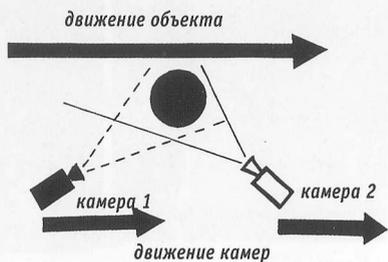
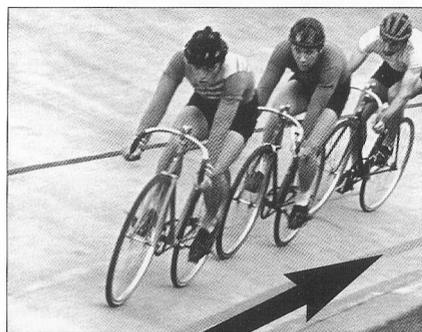


Рис. 33а



Рис. 33б



Кадр 133

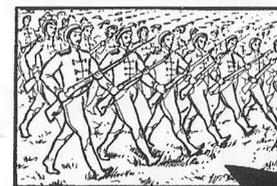
движение трека

за счет других ориентиров, изображение которых перемещается по картинной плоскости. Этим приемом часто пользуются при спортивных репортажах, снимая велосипедистов, мотогонщиков или бегунов на дальние дистанции — то есть в случаях, когда оператор имеет транспортное средство, с которого может долго следить за перемещающимся объектом (кадр 133).

Очень выразительно воссоздали эпизод "психической атаки" в знаменитом фильме "Чапаев" операторы А. Ксенофонтов и А. Сигаев. Их камера на тележке двигалась впереди каппелевцев, не отставая и не обгоняя офицерский строй, благодаря чему композиционное построение кадра все время оставалось постоянным. Кстати, эта стабильность изображения и породила термин "приведение к статике". Поступательное движение колонны передавалось участком земли, двигавшейся навстречу идущим (рис. 34).

Как уже упоминалось, иллюзия пространственного перемещения объектов возникает на экране только тогда, когда они показаны во взаимодействии с какими-либо ориентирами, а если двигающийся объект снят слишком крупно или если фон, на который он проецируется, нейтрален, то динамический момент исчезает.

При таких условиях можно допустить другую ошибку, причина которой будет в несоответствии скоростей движущегося объекта и камеры. Так произошло с одним документалистом, снимавшим летящий самолет с другого,

движение
земли
под ногами идущих

скорость которого превышала скорость объекта съемки. Оператор не учел того, что съемка велась на фоне безоблачного неба. Он обогнал снимаемый авиалайнер, и на экране возник эффект движения в обратную сторону. При наличии деталей фона зритель не потерял бы иллюзию реального движения и увидел летящий самолет с разных точек.

Рис. 34

Проезд по параллельным траекториям, когда объект и камера движутся в противоположных направлениях

Проезд такого рода позволяет усилить динамический момент, так как визуальное ощущение скорости складывается из двух показателей:

$$V_{\text{относительная}} = V_{\text{объекта}} + V_{\text{съёмочной точки}}$$

Этот прием используется, когда оператору нужно усилить иллюзию движения объекта, приближающегося к точке съёмки, а потом удаляющегося от нее (рис. 35). Фактически, это один из вариантов сопровождающего панорамирования, которое *сочетается с поворотом камеры, чтобы удерживать объект в поле зрения*. В этом случае прием складывается из двух составляющих: динамического панорамирования и панорамы сопровождения камерой, находящейся на транспортном средстве.

Естественно, визуальный эффект снятого кадра напрямую зависит от скоростей, с которыми перемещаются объект и съёмочная точка, но значительную роль играют расстояние между траекториями движения и фокусное расстояние (угол зрения) оптической системы. Чем ближе друг к другу пути следования объекта и камеры, тем активнее будет ощущаться динамика приближения объекта к съёмочной точке и удаления от нее. Причем когда оптическая ось объектива окажется перпендикулярной траектории движения объекта, у зрителя создается впечатление, что скорость достигла наибольшей величины.

В свою очередь, это впечатление будет зависеть от характера изображения, переданного различной оптикой. Короткофокусный объектив подчеркнет динамику своей способностью энергично менять масштаб приближающихся или удаляющихся предметов.

Чтобы получить оптимальный вариант такого проезда, оператору нужно создать условия для удачной съёмки: определить расстояние между траекториями встречных движений, договориться о максимальной скорости обоих участников действия (конечно, если это не событийный репортаж), выбрать соответствующую оптику и обязательно снять

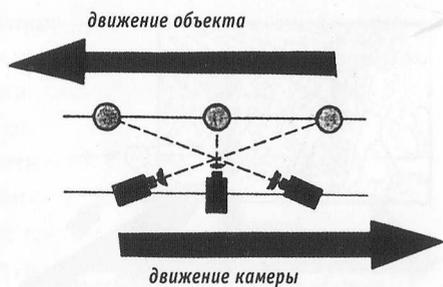


Рис. 35

длинный план, так как время демонстрации выгодно оттенит его достоинства, а короткий план не раскроет в полной мере замысел автора.

"Я договорился, — объявил режиссер. — Мы будем снимать с катера, а навстречу пройдут два морских охотника, которые ведут патрулирование в пограничных водах".

... Охотники идут в кильватерном строе — друг за другом. Оператор берет их в кадр на общем плане. Катер оператора идет встречным курсом с предельной скоростью. Расстояние между трассами такое, чтобы после приближения кораблей волны, которые они поднимут, не раскачали операторский катер. Если не предусмотреть эту возможность, кадр оборвется преждевременно, и оператор не сможет снять уход кораблей в открытое море. Охотники приближаются, увеличиваясь в масштабе. Когда оптическая ось камеры направлена перпендикулярно линии движения кораблей, в поле зрения оказывается нос первого охотника, стремительно разрезающий волны. Движение продолжается, охотники уходят вдаль, уменьшаясь в масштабе. Оператор прекращает съёмку только тогда, когда его катер подбросило волнами, разбегающимися от промчавшихся кораблей.

— Отлично! — воскликнул довольный режиссер.

— Экран покажет, — скромно заметил оператор.

В данном случае катер был транспортным средством, а оператор панорамировал, развернувшись почти на 180°. Снятый план позволил показать среду, в которой происходит действие, подчеркнул динамику устремившихся в море кораблей и оказался живописным по композиционным построениям, перетекавшим друг в друга по мере развития приема.

Камера и объект движутся по пересекающимся траекториям

Мы уже говорили о ЛИНИИ ОБЩЕНИЯ (внимания, движения): о том, что грамотный оператор никогда не пересекает ее, зная, что невнимание к этому правилу приведет к монтажным ошибкам. На экране возникнут спортсмены, которые рванутся со старта и тут же прибегут обратно, или крупный план героя, который беседует со своим «двойником», или машины, которые вот-вот столкнутся... Нелепость таких огрехов очевид-



Кадры 134а, б

на, но нерадивые монтажеры иногда не обращают на них внимания, озадачивая или забавляя зрителей (кадры 134а, б).

Между тем пересечение этих линий, которое неприемлемо при съемке со статичных точек, вполне допустимо при динамическом панорамировании. Если зритель ВИДЕЛ, что камера изменила свое положение относительно объекта,

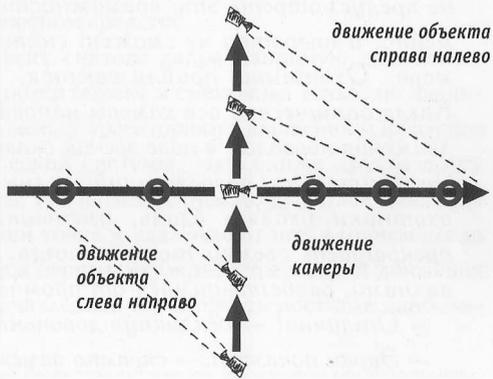


Рис. 36

то изменение пространственных ориентиров воспримется без какого-либо недоумения, так как будет ясна его причина. Объект будет продолжать движение в противоположном направлении, и поэтому оператор должен снимать остальные монтажные планы, учитывая это обстоятельство (рис. 36).

— Почему у тебя все портреты, средние планы и пейзажи сняты, когда пароход шел по кадру слева направо? — недоуменно спросил режиссер.

— А он так и шел. Я снимал его с катера, — ответил оператор.

— Но ведь ты пересек линию движения, ты снял капитана с другой стороны? — возмущился режиссер.

— Ну и что? — пожал плечами оператор. — Смотри, какой отличный кадр получился.

— А с чем я буду его монтировать? — закричал режиссер. — Твой шедевр полетит в корзину! Пароход будет идти слева направо, а капитан, снятый в рубке, будет смотреть справа налево?! Ты хоть книжки-то по монтажу читал?

— Мало ли чего они там пишут, — невозмутимо сказал оператор.

Проезд по сложной траектории

Движение по сложной траектории — это конгломерат приемов, органично перетекающих друг в друга. По мере развития динамической панорамы такого типа могут возникать паузы, меняться направление и темп движения камеры, а также ракурсы, под которыми ведется съемка.

План, снятый этим методом, способен дать богатую изобразительную информацию. В поле зрения камеры последовательно попадут и пространство, как его видит герой, и он сам, показанный в разных масштабах с разных точек. И все это может повторяться в самых неожиданных комбинациях, как это бывает в жизни. Благодаря таким возможностям проезд (или проход) по сложной траектории — один из наиболее выразительных съемочных приемов.

Режиссер и оператор хотят представить зрителю город, в котором будут развиваться события телефильма "Звезда Заполярья". Они стоят на окраине Норильска.

— Смотри, какой общий план, — говорит оператор и ставит камеру на штатив. — Я сниму пейзажик.

Режиссер, немного помолчав, решает: "Надо снять проезд".

...Машина, с которой ведут съемку, выезжает на круглую площадь, огибает сквер с каменным обелиском, поворачивает на главную улицу Норильска и долго едет по ней. Чтобы снятый план не был однообразен, оператор периодически плавно разворачивает камеру то по направлению движения, то по сторонам, имитируя заинтересованный взгляд человека, впервые въезжающего в город.

— Хорошо! — сказал режиссер. — Это то, что надо!

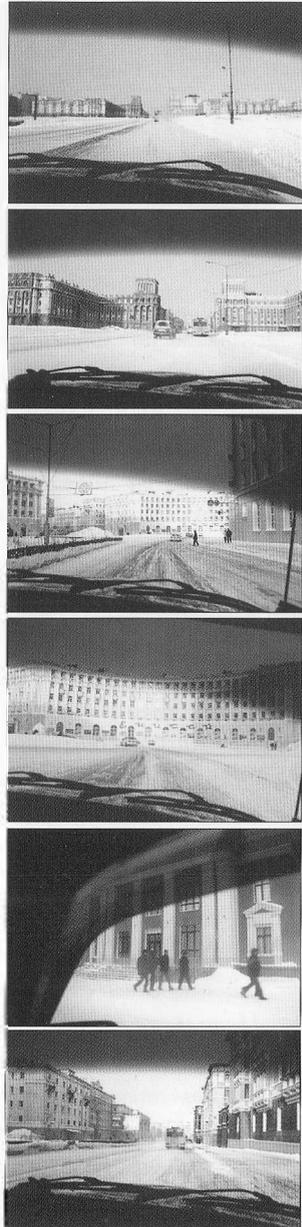
В самом деле, даже несколько общих планов, снятых со статичных точек, не показали бы город так достоверно, как это удалось сделать

благодаря съемке с движущейся точки. В этом случае сыграли роль и объем информации, и операторский прием, создавший "эффект присутствия". Зритель как будто побывал в незнакомом городе и увидел его так, как это произошло бы в действительности (кадры 135а, б, в, г, д, е).

Конечно, выразительность снятого плана зависит, прежде всего, от внутрикадрового содержания — оно дает основную информацию. Но изобразительную информацию можно оформить при помощи приема так, что она **приобретет образное значение**. В качестве примера вспомним съемку динамической панорамы, снятой с гидроплана для фильма "Повесть о нефтяниках Каспия" режиссера Кармена (кадр 136).

План был снят с летающей лодки "Каталина", еще помнившей дни Великой Отечественной войны. В носовой кабине, на месте пулеметной турели была установлена съемочная камера "Синефон".

Наша "Каталина" ложится на курс. Я включаю камеру. Впереди — нефтеналивные цистерны с танкером, принимающим добытую нефть, домики рабочего поселка, вышки, соединенные стальными дорогами, катера, от которых тянутся белые усы пены. Летчик Михаил Зорин плавно разворачивает "Каталину", следя за извивающейся эстакадой. Благодаря его мастерству камера все время фиксирует план с нужной нам композицией. Под этот пролет песня звучала как призывный набат:



Кадры 135а, б, в, г, д, е

*Песня мужества плывет
На морском просторе.
Трудовой Баку вперед,
Трудовой Баку вперед
Устремился в море!...*

Впереди — все реже и реже стоящие в открытом море разведывательные буровые, а за ними — бескрайняя синева Каспия...

Таким был финал документального фильма, в свое время удостоенного Ленинской премии. Длинный пролет вдоль нефтепромысла был не простой информацией о том, что нефтяники Азербайджана возвели всемирно известный морской промысел "Нефтяные Камни". Эта динамическая панорама в сочетании со звуковым рядом стала символом трудового подвига бакинцев (кадры 137а, б, в).

Каждый операторский прием оформляет реальные ситуации, комментирует знакомые зрителю жизненные факты. И, если в снятом материале открывается дополнительный смысл, кадр становится гораздо шире своего конкретного содержания. Это значит, что оператор творчески отнесся к пониманию жизненного явления и увидел то, что в нем скрыто от невнимательного взгляда. Именно так и поступил Роман Лазаревич Кармен, организовав этот пролет. Характерно, что нефтяники, которые возвели промысел, пришли в восторг, увидев результат своих дел, показанный таким приемом.

При съемке плана, заключающего в себе символику, документалист строит картину из материала действительности, **не привнося в нее второй смысл, а открывая его в комплексе общих свойств предметов**.



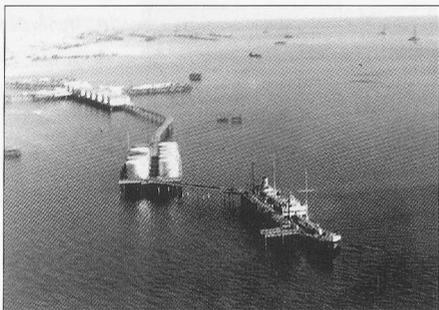
Кадр 136

В сущности, проезды — это использование динамической перспективы, один из вариантов которой — результат перемещения в пространстве съемочной точки, установленной на транспортном средстве. Как уже упоминалось, в подобных ситуациях **усиливается воздействие всех факторов, выявляющих глубину кадра: линейной и тональной**

перспектив, эффекта заслонения, а также результат, получаемый при мелькании света и теней, попадающих на участки пространства, в котором движется камера.

Именно поэтому так живо смотрятся планы, когда камера перемещается в толпе, или среди статуй, стоящих в парковой аллее, или мимо колоннады здания, при условии, что объектив развернут вперед, по ходу движения. *Такой проезд создает эффект особой стереоскопичности*, так как все объекты как бы расступаются перед зрителем, расходятся в стороны, исчезая за пределами кадра. При этом предметы, находящиеся близко от камеры, все время проецируются на различные участки второго плана, что еще больше усиливает эффект динамики и глубины кадра.

Планы такого рода нередко выполняются без использования каких-либо транспортных средств. Оператор в этом случае передвигается, держа камеру в руках: так называемая "съемка с рук". Свободное обращение с камерой дает возможность показать ситуацию и людей с самых разных позиций. Такая "заинтересованная" камера не только наблюдает за событием, но и *реагирует на окружающее так, как это делают участники реального действия*. А для этого требуется, чтобы оператор-документалист передвигался так же, как и его герои, оказываясь в нужный момент там, где происходит событие, включая камеру одновременно с началом действия, а еще лучше — заранее предчувствуя его начало. Оператор Л.В. Косматов в одной из своих статей назвал этот прием съемкой "освобожденной камерой".



Кадры 137а, б, в

Герой телефильма "Встречи в Уренгое" — Женя Пищальников — стоит около готовой траншеи. Оператор берет его в кадр средним планом. За спиной Жени — строительная площадка, на которой кипит работа.

— Левее забирай! Левее! — кричит Женя и энергично протягивает обе руки, показывая бульдозеристу, куда нужно двигаться.

Оператор медленно переходит на обратную точку, и теперь камера направлена в ту сторону, куда смотрит Женя. Бульдозерист передергивает рычаги, машина трогается, Женя, обгоняя бульдозер, бежит вперед, оператор — за ним. Женя останавливается, разворачивается в сторону бульдозера, и его руки снова приходят в движение — он указывает, куда нужно отвалить снятый грунт. Зафиксировав эти "дирижерские" жесты, оператор медленно панорамирует на бульдозер и снимает его уже с точки зрения бригадира...

Этот эпизод, снятый одним планом, достоверно сказал об энергии и увлеченности героя. Нужно заметить, что, работая в такой манере и пытаясь контролировать композицию кадра, глядя в визир аппарата, можно лишь ухудшить результат. Дело в том, что оператор, связавший себя необходимостью соблюдать традиционную технологию съемки, не сможет передвигаться так же свободно, с такой же быстротой, как человек, которого снимают во время энергичного действия.

Конечно, используя такой прием при недостаточном опыте, можно неудачно скомпоновать кадр, "срезать" часть головы героя, неточно взять в кадр сюжетно-важную деталь. Поэтому съемка крупных планов без визуального контроля требует знания оптики, умения пространственно ориентировать камеру относительно объекта. Есть риск, что план не будет содержать того действия, на которое рассчитывает оператор. Но такой риск разумен, *потому что он целенаправлен*. При некоторой практике и достаточном внимании к процессу съемки добиться положительных результатов нетрудно. Главный выигрыш при такой съемке — предельная достоверность жизненной ситуации, а иногда это единственная возможность снять крупный план энергично действующего героя в обстоятельствах, когда другая методика съемки не даст результатов.

Охотничьи собаки остановили леопарда, подбежавшие звероловы прижали его к снегу рогатинами и сейчас начнут вязать. Оператор протягивает камеру вперед, направляет ее так, что в кадре оказывается крупный план Игната Трофимова — известного на Дальнем Востоке зверолова. Потом оператор разворачивает объектив вниз, чтобы снять оскаленную морду плененного леопарда. На фокус камеру наводить не надо, расстояние до зверя точно такое, как было до крупных планов охотников...

Кадр вошел в документальный фильм, выпущенный Дальневосточной студией кинохроники (кадр 138). Такой план нельзя было снять, глядя в визир, и оператор Медынский держал камеру на вытянутых руках и только так смог дотянуться до тех точек, с которых можно было снять лица людей и крупный план зверя.

В разработке и практическом применении этого приема ведущую роль, несомненно, сыграл оператор Урусевский, творчество которого активно повлияло на формирование изобразительного языка экрана. Вот что он говорил



Кадр 138

в одной из бесед, размышляя о творческом применении операторских приемов в фильме "Летят журавли": "...например, после эпизода, когда доведенная до отчаяния Вероника выбегает из госпиталя, мы заставили ее бежать по улице, мимо домов, вдоль железнодорожного полотна. Она бежит, не помня себя, не понимая, что делает, не зная, куда бежит. В сознании ее мелькает мысль о самоубийстве.

Чтобы выразить это ее состояние, камера бежала вместе с ней, иногда находилась в руках Татьяны Самойловой, которая снимала саму себя. Потом камера бежала мимо домов, деревьев, все убыстряя и убыстряя движение, и в конце эпизода изображение становилось совсем "смазанным", доходило до полной абстракции.

Ритм сцены, доходящей до беспредметного мельканья на экране, должен был, с одной стороны, передать состояние Вероники, с другой — вовлечь зрителя в действие, заставить его бежать с героиней и сопереживать вместе с ней...

Однако если взять камеру и просто бежать рядом с актерами, то из этого еще ничего не получится. Каждая панорама требует внутрикадрового монтажа, определенного ритма, чередования кусков, смены планов, наездов и прочего.

...Естественно, когда оператор бежит вместе с героями, то удаляясь от них, то снова приближаясь, заглядывая в лицо одному, другому, натываясь на деревья, падая вместе с героями, панорама не может и не должна быть плавной. Но этот технический "недостаток" в подобных съемках является художественным достоинством".

Сергей Павлович Урусевский был знаком со спецификой работы документалиста. В дни Великой Отечественной войны он был фронтовым репортером, снимал сюжеты, участвовал в создании фильмов "69-я параллель", "Битва за нашу Советскую Украину". После войны, вернувшись в игровой кинематограф, он новаторски использовал съемку ручной камерой, оригинально применял динамические приемы, что позволило создавать психологически яркие зрительные образы и добиваться эффекта соучастия зрителя в происходящем на экране действии.

Надо отметить, что все творческие находки Урусевского появились не потому, что оператор решил снять внешне эффектные кадры. Его действия были вызваны желанием показать душевные переживания героев, вызвать у зрителя понимание того, что с ними происходит. Яркая форма у Сергея Павловича выразительно разъясняет содержание ситуаций и своеобразие человеческих характеров.

Снимая "освобожденной" камерой, оператор должен внимательно следить за тем, чтобы ее динамика точно не повторяла амплитуду перемещения героя. Если камера и человек, находящийся в кадре, жестко связаны друг с другом, *ощущение динамики может полностью исчезнуть*, так как движение экранных объектов ощущается зрителем только относительно каких-либо ориентиров. Если к тому же все происходит на нейтральном фоне (безоблачное небо, ровная стена здания, однообразный далекий ландшафт и пр.), то ничто не подчеркнет факт передвижения объекта, и он может показаться абсолютно статичным.

Сняты репортажные кадры мотогонки. И вдруг на экране среди материала, отражающего динамику этого спорта, появляется крупный план гонщика, снятый камерой, которую оператор

укрепил на переднем крыле мотоцикла. В кадре — руль и лицо человека, за спиной которого — голубое небо и ни облачка.

Динамический эффект пропал. План, снятый для телефильма "Себя преодолеть", смотрелся как фотоснимок.

Так произошло потому, что спортсмен и камера были неподвижны относительно друг друга. Если бы героя снимали с другого мотоцикла, динамические показатели камеры и объекта оказались бы различными, и кадр усилил бы впечатление динамики происходящих событий. Это пример того, как проезд, снятый без учета его дальнейшей судьбы, может оказаться в смысловой и ритмической изоляции по отношению к остальному материалу, удачно снятому оператором.

Конечно, ведя съемку "с рук", следует применять короткофокусную оптику. Широкий угол зрения таких систем дает возможность скрыть неприятный эффект качающегося кадра, а значительная глубина резкости короткофокусных объективов позволит не заботиться о фокусности изображения. Освободив себя от этих забот, оператор может целиком сосредоточиться на творческом использовании приема.

Эффект проезда можно получить и при съемке со статичной точки. Для этого достаточно провести за объектом сопровождающую панораму, используя длиннофокусную оптику. Узкий угол зрения оптической

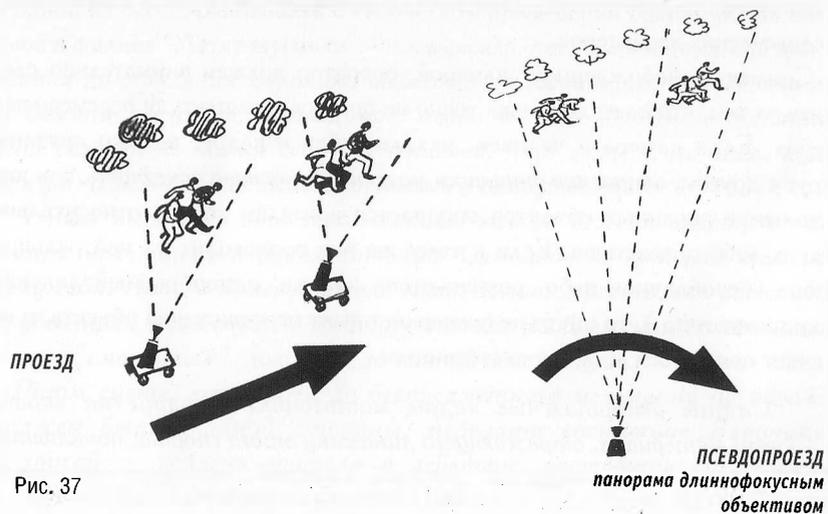


Рис. 37

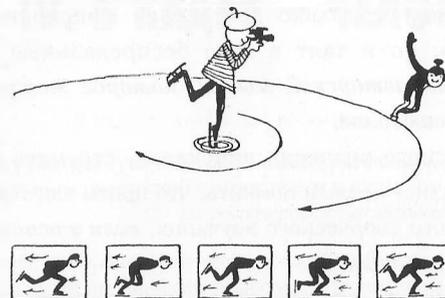


Рис. 38

системы превратит второй план композиции в бесформенную смазку, и у зрителя возникнет впечатление, что объект снят с движущейся точки. Это так называемый ПСЕВДОПРОЕЗД (рис. 37).

Выполняя такой прием, следует учитывать, что объект должен находиться далеко от камеры или двигаться по дуге, в центре которой находится съемочная точка. Это позволит держать предмет съемки в одном и том же масштабе на протяжении всего плана (рис. 38).

Съемки с движения — широкая область операторской работы. Это убедительный способ *передать иллюзию трехмерности окружающего мира, максимально приблизиться к достоверности показываемых событий и проникнуть в глубину характеров действующих в кадре героев*. Прямая съемка жизненных фактов при использовании динамического панорамирования придает эмоциональную окраску изобразительной модели реального факта.

Проезд, наезд и отъезд могут применяться комбинированно, перетекая друг в друга, составляя динамические композиции, помогающие наиболее ярко и убедительно *раскрывать многообразие жизненных явлений и связей*.

При этом надо помнить, что планы, снятые без учета их дальнейшей судьбы, могут оказаться в смысловой и ритмической изоляции, если оператор не подготовит варианты будущих монтажных соединений.

Что может предшествовать динамической панораме?

Какой план будет стоять после нее?

Эти вопросы необходимо задавать себе заранее, так как ответ на них определит технологию съемки.

Съемки с движения не только достоверно фиксируют объективно существующий мир, но и таят в себе беспредельные возможности *образного выражения авторской мысли, которое может вырастать до изобразительных символов.*

В поисках переносного значения кинокадра, стремясь к образности, символикe, документалист должен помнить, что прием как таковой не может дать материал высокого творческого звучания, *если в основе зрительного образа не лежит смысл, идея.*

Прием динамической съемки не работает самостоятельно, он может только раскрыть содержание, так как он — способ, средство. Он — форма. Если оператору нечего оформлять, прием динамического панорамирования, как и любой другой прием, бессилен.

Что касается выбора и выполнения приема, то это и есть то авторское решение, о котором упоминалось в главе “Альтернатива документалиста”. Формируя материал неигрового характера оператор должен помнить о такой специфике профессии. Его действия будут по-настоящему успешны, если прием выразит сущность происходящего события, предмета или человеческого характера. *Поиски и характеристика этой сущности и есть творческий процесс,* которым занят оператор-документалист. О природе творчества прекрасно сказал Борис Пастернак:

Во всем мне хочется дойти
До самой сути.
В работе, в поисках пути,
В сердечной смуте.
До сущности протекших дней
До их причины.
До оснований, до корней,
До сердцевины.

Это трудно, но, выбрав профессию документалиста нужно следовать такому принятию!

IV. В КАДРЕ — ЧЕЛОВЕК

ЧЕЛОВЕК, общественное существо, обладающее сознанием, разумом; субъект общественно-исторической деятельности и культуры.

Иллюстрированный энциклопедический словарь. 2004

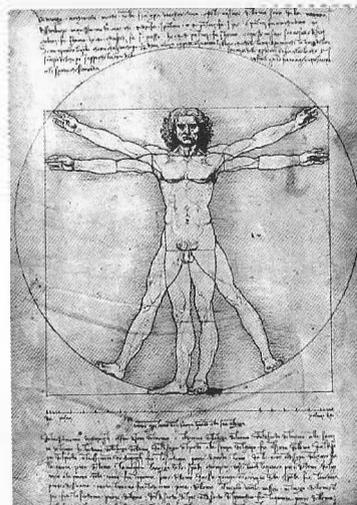
Сущность человека, его происхождение и назначение, место человека в мире были и остаются центральными проблемами философии, религии, науки и искусства.

Там же

HOMO SAPIENS (лат.) — человек разумный
Термин введен в XVIII веке шведским
естествоиспытателем Карлом Линнеем (1707 – 1778)

Hominem ex opiribus ejus cognosces (лат.) –
Человека узнают по его делам

Сатин: ЧЕЛОВЕК! ЭТО ЖЕ ОГРОМНО!
ЭТО ЗВУЧИТ ГОРДО!
Пьеса “На дне”. М. Горький (1868 – 1936)



Фигура человека, вписанная в круг и квадрат.
Королевская академия. Венеция.

*Гений – это на один процент
вдохновение и на 99 – потение.*
Томас Алва Эдиссон (1847 – 1931)

*Нет на свете дела труднее, чем писать
простую и честную правду о человеке.*
Эрнест Хемингуэй (1899 – 1961)

Самый главный объект

Снимая пейзаж, мы показываем среду, где происходит, происходило или будет происходить действие с участием человека.

Снимая архитектурное сооружение, говорим о месте, где разворачиваются события, или восхищаемся творением человеческих рук.

Снимаем предметы — с ними взаимодействуют люди.

Если герой не появится в кадре, то все равно, что бы мы ни снимали, — все соотносено с существованием **ЧЕЛОВЕКА**. Он всегда главный объект экранных событий.

Но как показываем его мы — операторы? Всегда ли изображение отвечает на вопросы: **КАКОЙ он?** Как он **СЕБЯ ВЕДЕТ?** Что он **ЧУВСТВУЕТ?** И, в конце концов, как **МЫ** к нему относимся? Речь идет не о тексте, а о творческом отношении к изображению. И вот тут нельзя не поговорить о тех рамках, которые ограничивают пространство экранной жизни человека, "загоняя" его в жесткую клетку картинной плоскости.

Между тем человек живет и действует в реальном **ВРЕМЕНИ** и реальном **ПРОСТРАНСТВЕ**, а это неминуемо ведет к тому, что условные время и пространство могут уничтожить ощущение живой, настоящей жизни. Но ведь мы хотим, чтобы экран волновал зрителя, заставляя его переживать **НАСТОЯЩИЕ**, а отнюдь не условные чувства. Радость. Гнев. Недоумение. Печаль. Восхищение... Передать эти чувства персонажа — задача каждого художника. Можно ли добиться таких результатов, не вникая в значение внутрикадрового содержания, не заботясь о композиции кадра? Очевидно, нет.

Работа над образом героя — процесс сложный, и дать оператору четкую схему действий на все случаи жизни невозможно. Но опорные пункты, от которых стоит отталкиваться при съемке событий и людей, есть. Если оператор не вникает в истинное значение реальных фактов, он рискует

жестко ошибиться, так как может принять случайное за существенное, живописное за главное. И тогда в снятом материале появятся пейзажи, не соотношенные с развивающимся действием, предметы, не имеющие отношения к герою, и сам герой в неестественной для него ситуации. Такие планы не только затруднят работу в монтажно-тонировочном периоде, их обилие размоет черты человеческого характера.

Большие художники всегда возражали против двух крайностей в понимании образа героя — *натуралистического копирования действительности и субъективистского произвола автора*. И если для показа неосмысленного потока жизни достаточно запечатлеть человека в любую минуту его существования, то для сторонников субъективистского взгляда имеет значение только прихотливая игра собственной фантазии. Под предлогом "я так вижу", под флагом индивидуальной свободы художника они оправдывают любой авторский произвол, любое искажение действительности, игнорируя сущность объекта. А ведь оператор-документалист является посредником между объектом своего внимания и зрителем. Съемка — это своеобразный диалог "голоса предмета" и "голоса оператора". Только при таком понимании творческого процесса документалист может добиться максимального приближения к жизненной достоверности образа. Максим Горький замечал: *"Художник — это человек, который умеет разработать свои личные — субъективные — впечатления, найти в них общезначимое — объективное — и который умеет дать своим представлениям свои формы"*.

Экранная модель человеческого характера создается **МОНТАЖОМ КАДРОВ**, каждый из которых несет свою долю сведений о душевных качествах героя. Изображение, возникающее на картинной плоскости, это **ВНУТРИКАДРОВЫЙ** монтаж, складывающийся как взаимосвязь всех выразительных средств кадра, объединенных композиционной структурой в новое художественное целое — **МИЗАНКАДР** (термин С.М. Эйзенштейна).

Каждый кадр передает зрителю содержание какой-либо конкретной жизненной ситуации. То, что происходит с изображением в пределах одного съемочного плана, является подобием наших впечатлений от реальной действительности. Сочетание разномасштабных изображений, изменение глубины мизансцен, столкновение разнозначимых элементов композиции складываются в единую систему и происходят в замкнутом пространстве кадра, отчего и родился термин "внутрикадровый".

Каждый мизанкадр изначально ориентирован на сочетание с другими. Дополняя друг друга, они позволяют авторам раскрыть своеобразие человеческих отношений. Это **МЕЖКАДРОВЫЙ** тип монтажа, в процессе которого мизанкадры взаимно обогащаются, полностью раскрывая свое содержание, и образ героя возникает как синтез черт его характера.

СИНТЕЗ — это мысленное воссоединение целого из отдельных частей, в данном случае — из зафиксированных поступков и реплик человека.

Чтобы из снятого материала сложился полноценный образ героя, оператору-документалисту рекомендуется действовать по принятой у театральных актеров методике, утверждающей: **КОРОЛЯ ИГРАЕТ СВИТА**. Это значит, что яркая характеристика главного действующего лица зависит не только от его облика и поведения. Все актеры своими действиями и репликами, интонациями формируют заданный драматургом сценический портрет короля.

Документалист, снимая реального человека, не ставит задач ни своему герою, ни окружающим его людям. И чтобы экранный образ обрел жизненные черты, оператор обращает внимание на среду обитания героя, на вещи, его окружающие, на его взаимоотношения с другими персонажами — то есть на то, *как он воспринимает события внешнего мира и как выглядит этот мир с его точки зрения*. Отступление от такого принципа ведет к неудаче.

В жизни мы не обращаем внимания на не нужные нам предметы, не интересуемся ситуациями, которые нас не касаются. Экранное изображение действует на нас по-другому. Снятый кадр "навязывает" нам авторское толкование факта. Мы воспринимаем картинную плоскость и все, что на ней происходит, как данность, которая осмыслена оператором, предполагающим, что мы извлечем из увиденного предложенную информацию. Сложный процесс зрительского сотворчества идет от эстетического восприятия снятого кадра к заложенной в нем идее, выявить которую иногда непросто. По образному определению Хемингуэя, она бывает скрытой, как 7/8 айсберга, находящихся под водой. Плохо, когда идея декларируется примитивно, но если во время съемки сам автор не отдавал себе отчета, зачем он нажимает пусковую кнопку камеры, то откуда взяться зрительскому соучастию и сотворчеству? Тот, кому адресовано экранное действие, должен уловить значение и внутреннюю связь снятых кадров.

Приход звука отчасти "потеснил" зрительный ряд и в то же время *усилил энергетику изображения*, сделал его более жизненным и эмоциональным.

Но при этом снятое изображение по-прежнему остается ведущим компонентом в аудиовизуальном двуединстве кадра. Конечно, экранный герой проживает условную жизнь, но зритель **ВИДИТ**, что он совершает поступки, реагирует на ситуации, и это активно воспринимается не при рассказе человека о пережитом, а при **ПОКАЗЕ** совершаемого действия.

Модель жизненного факта составляется из композиций, соединении которых позволяет акцентировать внимание зрителя на определенных участках пространства, на ярких моментах действия. Для этого профессионалы разделили масштаб планов на **ДАЛЬНИЙ**, **ОБЩИЙ**, **СРЕДНИЙ**, **ПЕРВЫЙ**, **КРУПНЫЙ** и **ДЕТАЛЬ**, каждый из которых выполняет определенные задачи. Первые теоретики телевидения утверждали, что оно является "искусством крупного плана". Это было вполне справедливо для черно-белого изображения, когда размер экрана у телевизора "Беларусь" был всего-навсего 18×24 см, а у "Темпа" — 24×33 см. Кроме того, искусствоведы ориентировались на четкость изображения, которая была гораздо хуже, чем сегодня. Для первой отечественной системы, стартовавшей еще в предвоенные годы, был принят стандарт с четкостью изображения 343 строки. А через десять лет выбрали стандарт более четкий — 625 строк.

Напомним: в телевидении от передатчика к приемнику с огромной скоростью передаются сообщения о яркости отдельных точек изображения. Они передаются поочередно, сначала один горизонтальный ряд — одна **СТРОКА**, затем другая. Так, строка за строкой, в сотые доли секунды формируется весь кадр. Можно считать, что элементы, из которых складывается изображение, — это квадратики или кружки, плотно уложенные в строку. Число строк определяет четкость изображения на телевизионном экране. Кстати, разработчики телевидения высокой четкости — **ТВЧ** — предлагают еще больше увеличить число строк, и даже до нескольких тысяч. Как будут развиваться события, покажет время, но сегодня оператор, работающий для телезрителя, может не беспокоиться: экран телевизора успешно передаст любой масштаб изображения.

Конечно, экранные события — это не личное знакомство с реальными людьми, живущими в реальном мире. Но при внимательном отборе и фиксации материала оператор-документалист получит полноценную модель действительности и создаст убедительные характеры героев.

Герой и среда

Ясно, что прямой связи между характером человека и окружающим пространством нет, но *показ среды всегда помогает создать полноценный экранный образ героя*. Чтобы понять чувства человека, уловить смысл его поступков, нужно видеть, где он находится, что его окружает. Ведь он не может не ощущать себя в среде, он в ней живет, она является источником его поступков и эмоций.

Пространство и вещи, окружающие героя, могут сказать о его привычках и характере. До появления экранных искусств этим приемом широко пользовались в литературе. Авторы описывали среду, в которой действуют персонажи, и читатель буквально видел пейзажи и интерьеры.

"...В гостиной стояла прекрасная мебель, обтянутая щегольской шелковой материей, которая, верно, стоила весьма недешево; но на два кресла ее не хватало, и кресла стояли обтянуты просто рогожею... Вечеру подавался на стол очень щегольской подсвечник из темной бронзы с тремя античными грациями, с перламутрным щегольским щитом, и рядом с ним ставился какой-то просто медный инвалид, хромой, свернувшийся на сторону и весь в сале..."

Такой интерьер рисует Гоголь, рассказывая читателю о визите Чичикова к помещику Манилову. Но вот герой "Мертвых душ" едет дальше:

"... В углу гостиной стояло пузатое ореховое бюро на нелепых четырех ногах, совершенный медведь. Стол, кресла, стулья — все было самого тяжелого и беспокойного свойства, — словом, каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: "И я тоже Собакевич!""

От Собакевича Павел Иванович направился к другому хозяину:

"... Из сеней он попал в комнату, тоже темную, чуть-чуть озаренную светом, выходящим из-под щели, находившейся внизу двери. Отворивши эту дверь, он наконец очутился в свету и был поражен представшим беспорядком. Казалось, как будто в доме происходило мытье полов и сюда на время нагромодили всю мебель. На одном столе стоял даже сломанный стул, и рядом с ним часы с остановившимся маятником".

Так началась встреча Чичикова с Плюшкиным. Что это — рассказы о комнатах и мебели? Нет, это рассказы о хозяевах этих комнат, об их вкусах, привычках, образе жизни. Это часть психологического портрета героев.

Теория литературы называет этот прием **РЕТАРДАЦИЕЙ** — от латинского слова *retardatio*, что значит "запаздывание", "замедление". Действительно, включение текста, отвлекающего читателя от прямого развития действия, казалось бы, нарушает стройность произведения. Но на самом деле такие отступления являются важным смысловым дополнением, по-своему объясняющим человеческий характер. Оператор и режиссер, внимательно анализируя связи героя с окружающей средой, всегда находят возможность показать пейзаж или интерьер для более полной характеристики действующих лиц. Таким образом, показ среды, несмотря на торможение сюжета, на самом деле очень значимый элемент изобразительного ряда.

Может показаться, что в наборе композиций, составляющих образ героя, вовсе не обязательны дальние и общие планы, задача которых — показать пространство. Но это далеко не так. Без показа среды **образ человека может лишиться определяющих черт его характера**. Один, два или несколько общих планов потребуются для характеристики главного персонажа — это всегда решается на месте. Так, если в сюжете о чукотских охотниках на

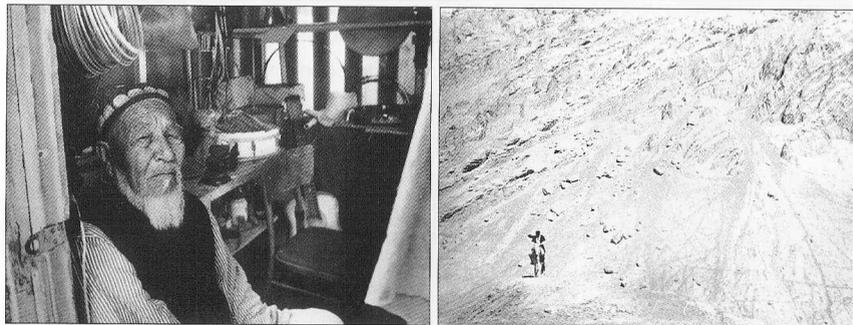


Кадры 139а, б, в

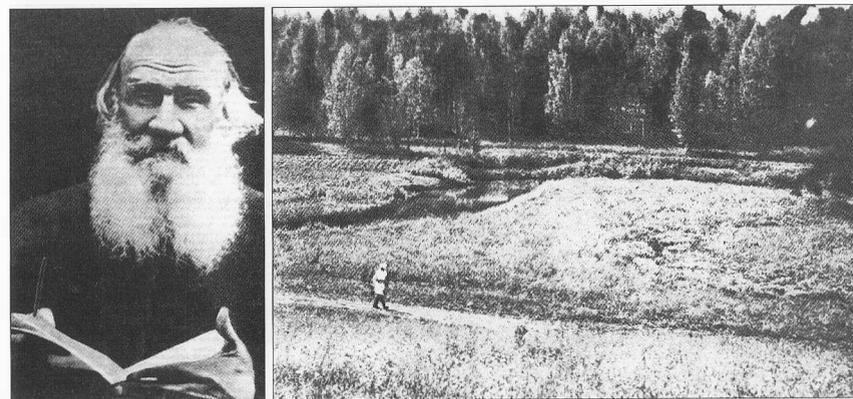


Кадр 139г

морского зверя оператор ограничится средними и крупными планами, но не снимет вельботы в открытом море, то фраза диктора о зверобоях, проводящих на промысле по двое-трое суток, пользуясь незатухающим светом полярного дня, прозвучит недостаточно убедительно (кадры 139а, б, в, г). Если речь идет о лесничем, то как можно не снять лес с его зарослями, животным миром, причем в разное время суток? Если снимать сюжет о водителях-«дальнобойщиках», то нельзя обойтись без пейзажей с бесконечными лентами дорог, уходящих к горизонту. Снимая рыбаков, нельзя не показать морские пейзажи — от полного штиля до штормовой погоды. И если оператор снял человека только на среднем плане, то зритель получит объем сведений, который будет гораздо беднее без плана, где герой появится в среде, окружающей его с детства (кадры 140а, б).

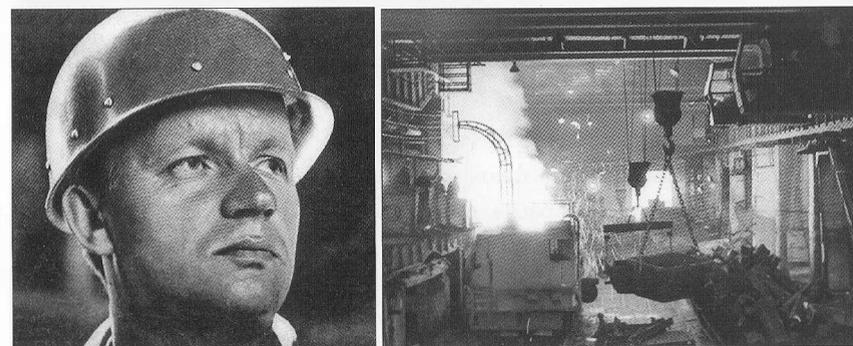


Кадры 140а, б



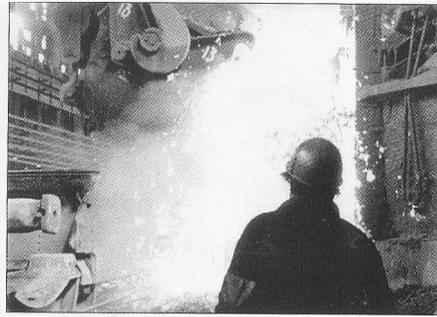
Кадры 141а, б

Стоит вспомнить одну из фотографий, сделанную издателем и другом Толстого Владимиром Григорьевичем Чертковым. Как известно, Лев Николаевич не особенно жаловал кинохроникеров и не любил фотографироваться. Но Чертков вел фотолетопись, понимая, какое значение эти снимки имеют для будущих поколений. И характерно, что кроме жанровых сценок и портретов он снял композицию, в которой маленькая фигура Толстого видна на фоне Яснополянского леса, не раз упомянутого в «Анне Карениной». Это как раз среда, окружавшая великого писателя и героев его произведений. Чертков почувствовал, что в коллекции снимков должна быть композиция, отражающая связь Льва Николаевича с вечной и величественной природой России (кадры 141а, б).



Кадры 142а, б

"Вписать" героя в среду можно не только соединяя общий и крупный планы склейкой. Такая монтажная конструкция, в сущности, не доказательна, герой и среда соединены, но в то же время и **РАЗЪЕДИНЕННЫ**. Чтобы показать, что герой действительно находится в этом пространстве, следует снять план с обратной точки (кадры 142а, б).



Кадр 142в

ОБРАТНАЯ (встречная) точка съемки — это безошибочный способ доказать зрителю, что герой *находится в непосредственной связи с окружающей средой и именно в это время*. Занимая обратное положение, камера "видит" не только героя, но и среду с его точки зрения (кадр 142в). Чтобы получить такой материал, оператор должен вести съемку, сначала направляя объектив на героя, а потом в сторону его взгляда. Работая по этой проверенной практикой схеме, оператор может рассчитывать, что из снятого материала сложится эпизод, характеризующий поведение человека со всей полнотой, на которую способно экранное изображение (рис. 39). Обратная позиция сближает впечатления зрителя с впечатлениями героя и всегда дает удобный повод перейти к съемке "субъективной" камерой.

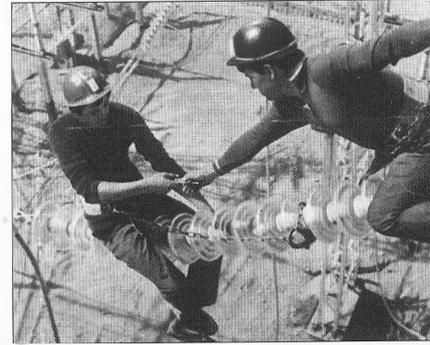


обратная точка

съемка объекта

Рис. 39

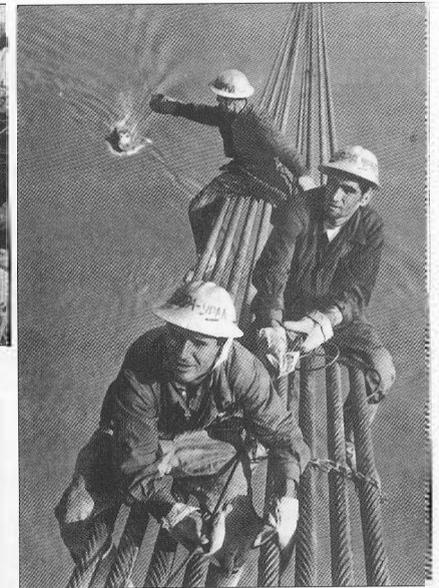
Как известно, **СУБЪЕКТИВНАЯ** камера — это прием, имитирующий взгляд человека, рассматривающего окружающее пространство или передвигающегося в нем. Обычно такой кадр монтируется после крупного плана человека, участвующего в раскадрованном действии, и зритель соотносит полученное изображение с впечатлениями героя. Такая методика съемки создает **ЭФФЕКТ ПРИСУТСТВИЯ**, зритель как бы перемещается в пространстве и участвует в действии вместе с героями. Именно поэтому данный прием также называют **ЭФФЕКТОМ УЧАСТИЯ**. Такой эффект может возникать при взаимодействии героя с окружающими предметами,



Кадр 143а

но особенно ярко его возможности проявляются во время показа пространства, связанного с поведением и ощущениями героев. А это значит, что в большинстве случаев изображение среды фиксируется на дальнем или общем плане при панорамировании или съемке с движения.

Иногда, чтобы ярче выявить мастерство героя, **необходимо показать условия, в которых он совершает какое-либо действие**. Как правило, это касается ситуаций, когда человек находится в необычной среде или работает, подвергая себя опасности. Например, снимая монтажников-верхолазов, необходимо передать зрителю ощущение высоты, что сложно сделать, учитывая двухмерность экрана (кадр 143а). Но изобретательный оператор



Кадр 143б



Кадр 144а, б



найдет выход. Человек или предмет, перемещаясь на втором плане, придут иллюзию глубины плоскому изображению, и оператор косвенно *скажет о характере героев* (кадр 143б).

Ощущение высоты, на которой находится человек, можно передать по-другому и не менее убедительно. Если, снимая сборщиков кокосовых орехов, оператор ограничится показом человека на верхушке пальмы, то зритель не получит никаких пространственных ориентиров (кадр 144а). Средние планы "прозвучат", когда зритель увидит, на какой высоте находятся кроны деревьев, причем подчеркнуть эту высоту помогут фигурки проходящих людей (кадр 144б).

Главный герой документалиста может оказаться в самых непредсказуемых ситуациях, и трудность творческой работы оператора заключается в том, что каждый раз он должен показать происходящее действие с наибольшей выразительностью. Оператор справится со своей задачей, если выберет наиболее подходящий прием и правильно использует технические средства. И если герой, участвуя в мотоциклетных гонках, совершает резкие развороты, выполняет головокружительные прыжки, то грамотный оператор, несомненно, применит **ШИРОКОУГОЛЬНЫЙ** объектив, чтобы уменьшить размер фигур, стоящих на втором плане, и займет **НИЖНЮЮ** точку. Благодаря знанию свойств оптики и роли съемочной точки, оператор визуально увеличит высоту прыжка, что подчеркнет мастерство героя (кадр 145).



Кадр 145

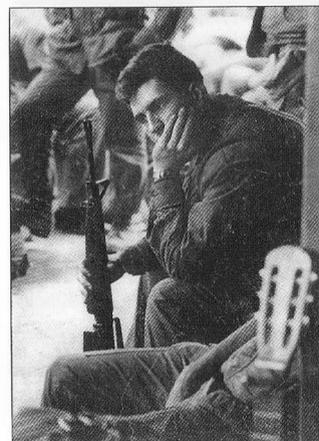
Как видим, одну и ту же задачу — создать у зрителя пространственную иллюзию — можно решить различными способами, всегда зависящими от сложившихся условий.

Конечно, сжатые сроки экранного действия нередко вынуждают творческую группу идти по упрощенной схеме и не обращать внимания на обстановку, окружающую участников съемки. Но тем важнее в процессе работы зафиксировать материал такого рода. Если оператор не учел это требование, то образ человека нередко превращается в сухую схему и о характере героя сообщают только слова дикторского текста.

Емкий кадр

Выполнение свою задачу, ни дальний, ни общий план не может внятно показать действие, совершаемое героем, темп и результаты его усилий. Это станет ясно только при съемке человека на **СРЕДНЕМ** или **ПЕРВОМ** планах, различие между которыми, кстати, не так уж велико: в одном случае фигуры видны до колен, а в другом — до пояса. Но только такие композиции раскроют специфику трудового процесса, которым занят герой, и его отношение к происходящим событиям. Инструменты, используемые им для работы, характер и цель его действий, контакты с окружающими — все становится очевидным *только на среднеплановых композициях*. Эти масштабы хорошо передают, какие усилия и для чего прилагает человек, чтобы добиться поставленной цели, и что он при этом переживает.

Средние и первые планы не прерывают связи героя с окружающей средой, их крупность позволяет следить за его мимикой, и самое главное — они передают **ПОЗЫ** и **ЖЕСТИКУЛЯЦИЮ**, что иногда говорит о душевном состоянии человека гораздо убедительнее мимики и слов (кадры 146а, б). Позы людей могут выразить их чувства



Кадры 146а, б

и даже предложить зрителю угадать их мысли. Характерно: один — немец в 1945 году — размышляет после войны и поражения, а другой — американец в 1975 — перед боевыми действиями во Вьетнаме, но *мысли у того и другого одинаковы, оттого одинаково внешнее выражение их переживаний*. Позы, положение рук, задумчивые лица — все работает на характеристику душевного состояния персонажей, и добиться такого результата не мог бы оператор, снявший их общим или крупным планом.

Живописцы и скульпторы всех времен прекрасно знали великую силу жеста и тщательно следили за руками своих героев, создавая образы страсти и страдания, любви и мужества, власти и сомнения.

Коснулись друг друга руки бога Саваофа и Адама на фреске "Сотворение мира" Микеланджело. Старик отец обнимает блудного сына на полотне Рембрандта. Рука роденовского "Мыслителя" говорит о глубоком раздумье. Рука Петра Первого — "Медного всадника", изваянного Фальконе, властно указывает: "Здесь будет город заложен назло надменному соседу". В бездействии лежит рука петровского соратника Меншикова, сосланного после смерти царя в сибирскую глушь Березово. Суриков показывает: все в прошлом — власть, сила, удача.

Взметнулось двуперстие боярыни Морозовой. Это целая речь, протестующая и призывающая. Ей откликнулась рука юродивого, сидящего на снегу. Этот жест — не только ответ человека, который никого не боится. Это выражение духовного порыва очень многих людей, стоящих в толпе. В глубине души именно так они отвечают на призыв бунтовщицы, но они скованы страхом. От руки Морозовой можно провести силовую линию к двуперстию юродивого: убрать одну из этих рук — погибнет яростный накал гениального суриковского творения. "*Персты рук твоих тонкокопны, а очи твои молниеносны. Кидаешься ты на врагов, аки лев...*" — это слова протопопа Аввакума, обращенные к "неистойвой боярыне". Как видим, точно совпадают они с портретом кисти Сурикова (илл. 14а, б).

Бесспорно, все мастера живописи и скульптуры знали совет великого флорентийца Леонардо: "*Делай фигуры с такими жестами, которые достаточно показывали бы то, что творится в душе фигуры, иначе твоё искусство не будет достойно похвалы*". На полотнах художников жест каждого персонажа очевиден, и на него можно смотреть долго. А на экране он мелькнул и исчез. Чтобы жест был замечен, оператор должен выделить его из общего действия, зафиксировать на нем внимание зрителя. А это вопрос



Иллюстрации 14а, б

композиции кадра и момента, когда следует нажать пусковую кнопку камеры. В игровом фильме режиссер вместе с оператором определяет, как они снимут жестикуляцию актера. А как работать документалисту, который не знает, что в следующий момент сделает герой, какой будет его реплика и каким — жест? Надеяться на счастливую случайность? Но это не творческий метод.

Везет тому, кто умеет включить камеру во время острой, напряженной ситуации и *ведет съемку, предчувствуя, что эмоции героя получат внешнее выражение*. Руки "живут" в кадре, отражая мысли и чувства говорящего, слушающего или действующего человека. И поэтому оператор, понимающий, как складываются взаимоотношения героев, всегда имеет шанс уловить фазу их поведения, сопровождаемую жестикуляцией. Искать жест, работающий на образ героя, нужно во внутреннем состоянии человека, на которого направлен объектив камеры. Оператор, действующий по этому принципу, всегда заранее займет выгодную точку, выберет нужный масштаб изображения и вовремя нажмет пусковую кнопку камеры (кадр 147).

Как любое действие, жестикуляция интересна и значима не только в момент ее осуществления. Наиболее емкими по смыслу и эмоциям оказываются кадры, запечатлевшие фазу покоя, переходящего в жест. Дзига Вертов говорил о выразительности плана, в котором зафиксировано РОЖДЕНИЕ МЫСЛИ героя. По аналогии можно сказать, что оператору следует уловить момент РОЖДЕНИЯ ЖЕСТА,



Кадр 147



Кадры 148а, б



Кадр 149

когда в начале плана руки героя спокойны и лишь потом начинается движение (кадры 148а, б). Свершившийся жест — это уже итог, а *пауза, переходящая в жест*, — это процесс, и значит, именно то, чем занята документалистика, создающая модель жизненных событий.

Если пауза вызвана конкретным переживанием героя и зритель это почувствует, то статичный средний план с неподвижными руками человека может превратиться в яркий образ, который будет с исчерпывающей убедительностью говорить о характере героя, о его настроении или намерениях. Дело за малым — оператор только тогда снимет выразительный кадр, когда поймет, чем вызвано именно такое положение рук и почему они неподвижны (кадр 149). В предложенной зрителю композиции все это выполнено на высоком уровне. Руки человека, невидимого зрителю, говорят о напряженном раздумье над ситуацией, сложившейся на шахматной доске, которая, в свою очередь, скрыта от зрителей.

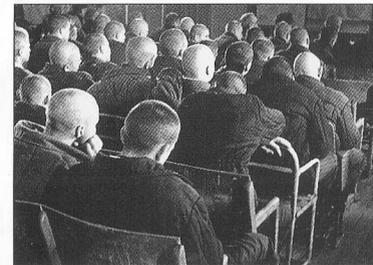
Автор этого кадра «заглянул» в душу героя и, вместо вполне законного желания показать его лицо, создал одним планом образ напряженного спортивного соревнования. Чтобы решить такую задачу, оператор нашел оптимальную съемочную точку и скомпоновал средний план.

И хотя мимика человека наиболее достоверно передает его чувства, иногда съемка среднего плана с обратной точки может

оказаться очень уместным решением, красноречиво говорящим о настроении и даже судьбе героев (кадры 150а, б, в).

Как видим, среднеплановые композиции выполняют очень важную роль при создании емкой модели жизнедеятельности героя. Конечно, бывают экранные произведения, авторы которых обходятся без такой формы, заменяя ПОКАЗ действия РАСКАЗОМ о нем или ограничиваясь показом реакции героев на что-то, не представленное в кадре, чем заставляют зрителей домысливать упущенное. В принципе, возможны любые творческие решения, но истинный профессионал, так или иначе, раскроет характер происходящего на среднем плане действия и вызовет у аудитории ту эмоциональную оценку факта, которую ощутил он сам. Конечно, в формировании образа человека значительную роль играет словесное сопровождение, но мотивировка слов и поступков *только тогда обоснована и убедительна, когда оператор подготовил их изобразительным материалом*. Здесь уместно вспомнить простую истину: "Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать".

Среднеплановые кадры позволяют передать зрителю такую изобразительную информацию, которую оператор не может сообщить планами других масштабов. Поэтому, работая на съемочной площадке, документалист должен тщательно следить за поведением героя и точно выбирать моменты фиксации средних и первых планов.



Кадры 150а, б, в

Технология поступка

Формируя изобразительную модель реальных характеров, авторы показывают героев в различных обстоятельствах. Хирурга — за операционным столом, нефтяника — когда идет бурение скважины, скульптора — в его мастерской, сельского жителя — во время уборки урожая... Занимаясь своим делом, человек использует необходимые инструменты, "участвующие" в экранном действии. А это значит, что, рассказывая о человеке, оператор должен внятно показать **ТЕХНОЛОГИЮ ПРОИЗВОДСТВЕННОГО ПРОЦЕССА**, которым занят герой.

Материал, показывающий практические действия героя, не обязательно снимать подробно и исчерпывающе, как это сделала бы группа научно-популярного фильма. Но без информации о том, **ЧЕМ ЗАНЯТ** герой и **КАК** он **ЭТО ДЕЛАЕТ**, его образ не будет полным. Профессиональная деятельность — неотъемлемая часть жизненных интересов героя, и обойти это обстоятельство, подробно рассказывая о человеке, невозможно.

Кстати, напомним, изображение самых простых предметов и действий, если они точно осмыслены и снятый кадр нашел свое место в монтажной фразе, могут превратиться в яркий кинематографический образ, который сообщит зрителю гораздо больше информации, чем его конкретное содержание.

Казалось бы, что можно сделать, имея перед собой пушку и стоящего около нее солдата? Но кто-то из фронтовых операторов 2-го февраля 1943 года снял наводчика, зачехляющего ствол своего орудия. Кадр с улыбающимся бойцом, снятый в день, когда окончилась Сталинградская битва, стал символом, говорящим, что в Великой Отечественной войне наступил перелом, что гитлеровцы, дошедшие летом 42-го до Волги, разбиты, и что наши войска пойдут на запад до Берлина! А всего-то на экране был кадр с солдатом, натягивающим брезентовый чехол на пушечное жерло.

Чтобы подтвердить взаимозависимость человека и предметов, которыми он пользуется, нужно не только выбирать узловые моменты действия, но и *укрупнять изображение, расшифровывая смысл этих действий*. Так, если не снять крупно установку и маскировку капкана, то для зрителя многое останется загадкой, несмотря на присутствие средних и общих планов (кадры 151а, б, в, г).

Поэтому правдивый показ отдельных моментов трудового процесса всегда очень убедителен и такие эпизоды являются существенным штрихом к портрету героя. "Правдивый" — в данном случае значит технологически грамотный и передающий внутреннее состояние человека. Поэтому документалист всегда должен вникать в специфику поступков своих героев, понимать смысл и последовательность их действий. Без этого оператор может пропустить важные, узловые моменты рабочего процесса и, наоборот, зафиксировать массу ненужных подробностей, а режиссер при монтаже может перепутать порядок производственных операций. И хотя специалист не заметит таких ошибок, профессионалу они помешают воспринимать развитие сюжета.

Так, на просмотре одного игрового фильма побывала известная писательница И. Грекова — доктор технических наук, профессор. По ходу



Кадры 151а, б, в



Кадр 151г

фильма герой писал на доске какие-то формулы. Формулы эти, на взгляд специалиста, ровным счетом ничего не выражали, были бессмысленным набором неких математических знаков. И поэтому, заметила писательница, фильм перестал для нее существовать, она уже не верила не только в научные открытия героя, но и в его личные дела. **Так одна смысловая неточность разрушила впечатление от всего фильма.**

Автор этой книги на всю жизнь запомнил чувство неловкости, которое он — молодой оператор, снимавший ученых новосибирского Академгородка, — испытал, когда его шеф давал задания герою. "Покрутите-ка это колесико, — говорил маститый режиссер доктору технических наук. — А теперь поиграйте пальцами по кнопкам...". Нетрудно представить впечатление, оставшееся у нашего героя, который из уважения к столичным кинематографистам безропотно выполнял бессмысленные просьбы.

Однажды автор сам попал в смешное положение, снимая уже в качестве оператора Дальневосточной студии кинохроники чукотских оленеводов. Когда бригадир Уреу и оленьтехник Валя Задорнова осматривали стадо, оператору показалось, что негоже такому специалисту, как Валя, быть без какой-либо спецодежды, и он попросил доверчивую девушку надеть белый медицинский халат (кадр 152). Это было в эпоху так называемой "лакировки действительности", кадр попал в киножурналы "Советский Дальний Восток" и "Новости дня". Мало того, его напечатали в газете "Советская культура". Все было прекрасно, но когда автор снова оказался на Чукотке, не было поселка, где знакомые северяне не разводили бы руками "Ну, ты, Серега, даешь!". Конечно, оленьтехник следит за стадом, лечит оленей, но при чем тут белый медицинский халат?!



Кадр 152

Предметный мир окружает человека, и съемочной группе следует *относиться к вещам, имеющим связь с героем, с таким же вниманием, как к нему самому.* Рецепт этого прост. Оператор должен видеть и понимать назначение предметов так же, как его герой, и включать их в зрительный ряд, исходя из интересов героя. Только при

этом условии изображение будет осмысленным и не поставит участников съемки и оператора в неловкое положение.

Обратив внимание на инструменты, одежду или приспособления, с которыми работает человек, следует решить, в какой композиционной форме они появятся на экране. Оператор — автор изображения, и он может усилить его выразитель-



Кадр 153а

ность, или, наоборот, недостаточно активно проявить свое отношение к возникшей ситуации. В связи с этим не всегда нужно довольствоваться тем, что предложил случай. Например, увидев картину предстоящего рискованного действия и вспомнив совет Кармена "Снимать — значит думать!", оператор может усилить момент опасности, грозящей его героям (кадр 153а). Зная, что ритмическая композиция имеет особое влияние на зрительское восприятие, оператор может "организовать" другой кадр, который, безусловно, окажется более впечатляющим (кадр 153б). В данном случае композиция не просто подчеркнет количество людей с противогазами — ритмика настойчиво предупредит о риске, грозящем героям эпизода, а значит, скажет об их характерах.

Конечно, второй вариант кадра не будет репортажным, но документалист имеет право применять **ПОСТАНОВОЧНЫЙ** метод работы, если в этом есть необходимость, и организованный кадр не будет фальшью, идущей вразрез с остальным материалом. Важно помнить, что оператор-хроникер *не рабски копирует факт, а создает его образную трактовку.*



Кадр 153б



Кадр 154

репортажа 9-го мая заметил живописную группу ветеранов (кадр 154) и снял средний и крупные планы героев, ему следует занять обратную точку и показать альбом с фотографиями, имитируя взгляд участника встречи (рис. 40).

Каждый поступок героя развернут во времени и, отражая его развитие, не стоит ограничиваться одним съемочным планом. Помня, что в распоряжении группы есть такой творческий прием, как раскадровка эпизода, оператор может фиксировать действие с разных съемочных точек, в различном масштабе, что в итоге сложится в модель свершившегося факта. И если результат съемки совпадет с впечатлениями героя, можно считать, что цель достигнута. Причем, как уже упоминалось, вовсе не обязательно давать подробный отчет обо всех фазах действия. Оператор-документалист всегда должен помнить, что он создает *не техническую инструкцию, а изобразительный образ факта.*

Из каких монтажных планов сложится внятная картина действий



Рис. 40

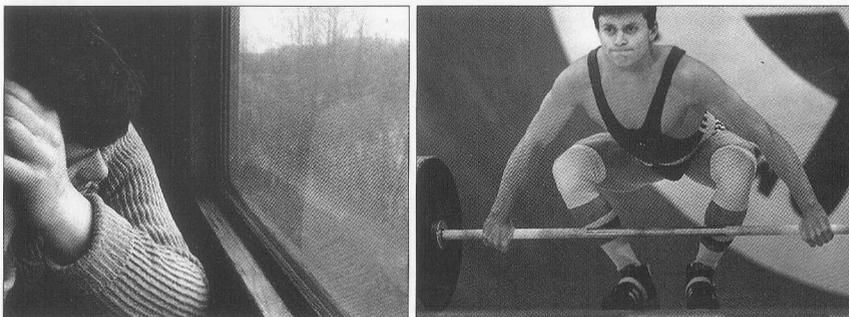
героя — это задача автора, который может решить ее по-разному. Но замечено, что наиболее удачны варианты, фиксирующие *начало и финал того процесса, которым занят герой.* Эти моменты всегда выразительны и вызывают живую реакцию. Конечно, все зависит от сложившейся ситуации, и дать категорическую установку "Делай так, а не иначе!" нельзя. Но следует помнить, что говоря о характере человека, снимая его практическую деятельность, оператор не получит желаемого результата, если смысл действий героя останется загадкой для зрителей.

Загадка, без следующего за ней разъяснения, всегда вызывает нежелательную отрицательную реакцию. Это касается также любого действия, не законченного на протяжении снимаемого кадра. Дело в том, что, увидев начало и развитие какого-либо поступка, зритель **ОЖИДАЕТ** завершения действия — на это ориентирует его экран. И, естественно, если оператор или режиссер, снимая или монтируя какой-либо кадр, прервут его на активной фазе движения, это вызовет недоумение у зрителя (кадры 155а, б). Ритмический скачок, который неминуемо возникает при незавершенном в кадре действии или при динамичном перемещении объекта съемки, не выпущенного из кадра, — это *всегда дискомфорт восприятия, а стало быть, непонимание оператором своей задачи.* В приведенных примерах избежать профессиональной ошибки было просто: достаточно было выпустить девушку из кадра или продлить план, где он прерван на незавершенной фазе движения.

Характерна и другая изобразительная неточность. Невнимательно следя за развитием действия, оператор может оставить за рамками кадра части изображения, и зритель увидит героя в неряшливом оформлении



Кадры 155а, б



Кадры 155в, г

(кадры 155в, г). Как правило, такие композиционные ошибки весьма нежелательны, так как они *демонстрируют известное неуважение к снимаемому человеку.*

Общаясь с людьми, занятыми своим привычным делом, оператор и режиссер непременно должны знать не только назначение инструментов и приспособлений, с которыми работает участник съемки, но и *правильно именовать их.* Так, снимая нефтяников, оператору следует знать, что делает лебедчик и "верховой", что такое турбобур и штуцер. Снимая хирургов, следует иметь представление о том, когда и как применяется зажим, капельница или кетгут. Работая со строителями, нелишне усвоить, что такое кельма, а в мастерской художника быть в курсе, чем техника пастельной живописи отличается от произведений, выполненных масляными красками, и что такое грунтовка полотна. Без этого трудно установить доверительный контакт с персонажами фильма или сюжета. Это не такое маловажное соображение, как может показаться на первый взгляд. Не зная или путая специальные термины, которыми пользуются герои, оператор тем самым демонстрирует *пренебрежение к их профессиональным заботам, и, стало быть, к ним самим.* Такая бестактность неминуемо отразится на отношении участников съемки к творческой группе, что повлияет на общий итог работы.

Заглянуть в душу

Полотна мастеров живописи подсказывали первым операторам, что передать увиденное можно в разном масштабе. Но рядом существовал театр, мешавший кинематографистам найти такое выразительное средство, как укрупнение действия. На театральной сцене все показывалось "общим планом", и операторы невольно переносили принцип театральности в молодое искусство кино. Лишь со временем стремление обратить внимание зрителя на яркие моменты актерской игры заставило операторов делить изображение на фрагменты различной крупности. Так появились разномасштабные композиции.

Впервые зрители увидели такой кадр через восемь лет после изобретения кинематографа. В 1903 году американский режиссер Эдвин Портер начал "рубить" людей и крупно показал полицейского, направляющего пистолет на зрителей, в нашумевшем фильме "Большое ограбление поезда".

Это было подлинным творческим открытием.

Сегодня экранное произведение немыслимо без крупных планов, дающих возможность *установить доверительный контакт с героем.* Театралы могут напомнить, что в театре нельзя приблизить актера к зрителю, и, тем не менее, контакт зала со сценой устанавливается в полной мере. Но театр имеет принципиальное отличие от экранных искусств. На театральных подмостках находится живой человек, и зритель ощущает контакт с ним, а не с бесплотной светотенью,двигающейся по плоскости экрана. Конечно, глядя из глубины театрального зала, человек не видит слезинки на лице актрисы, но он переживает чужое горе так же, как в реальной жизни. Экранному изображению, чтобы пробиться к зрителю, понадобились компенсации, одна из которых — **КРУПНЫЙ ПЛАН.**

Крупный план человека — объект особый. Он может передать зрителю самые скрытые мысли и переживания героя. Речь идет не о постановочном портрете и не об актерской сцене, а о подсмотренном и зафиксированном оператором неожиданным поведением человека.

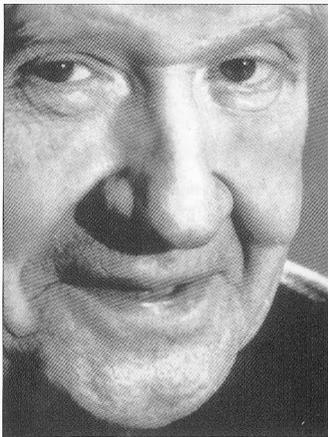


Кадр 156

Кстати, именно так был сделан снимок супруги первого космонавта Юрия Гагарина, когда радио объявило о благополучном завершении полета (кадр 156).

Замечательный журналист Василий Песков заранее занял нужную точку и **ЖДАЛ** момента, когда следовало нажать спуск фотокамеры. Снимок обошел печатные издания мировой прессы. Пример для любого документалиста!

Как видим, чтобы снять впечатляющий кадр, прежде всего, **нужно владеть ситуацией, без чего оператор пропустит решающую фазу действия.** Предугадав развитие событий, оператор займет выгодную точку съемки и, выбрав правильный угол зрения на объект, получит желаемый результат. Масштаб изображения, второй план портрета, световое решение — все не должно быть случайным даже в условиях репортажной съемки. Желательно также, чтобы, сняв крупный план, оператор подготовил для него монтажные связки, и, конечно, обратил особое внимание на то, как освещено лицо снимаемого человека. Ведь даже на съемке события хроникер может занять невыигрышную позицию, когда солнце будет освещать героя прямыми лучами, находясь за спиной оператора. При таком расположении объекта съемки, камеры и источника освещения напрочь теряется пластика изображения, становятся заметны все дефекты кожного покрова и герой явится зрителю в неудачном, неряшливом исполнении его портрета (кадр 157).

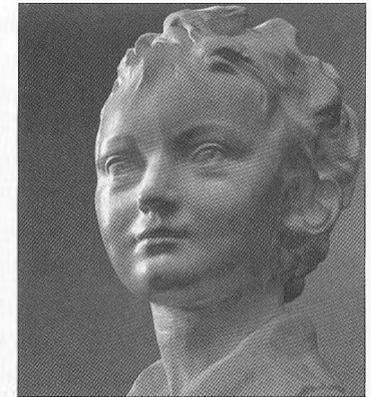


Кадр 157

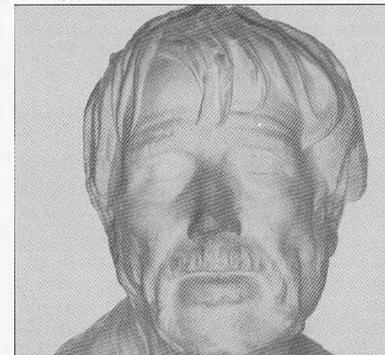
Между тем оператор, понимающий, что такое оптимальная съемочная точка на человека, что такое мягкий поток света вместо прямых резких лучей, даже мертвый холодный гипс снимет так, что статичный бюст будет казаться с живым человеческим лицом (кадр 158).

Разговор о свете будет у нас впереди — в третьей части пособия, но пока напомним: именно свет способен решить успех или неудачу крупного плана. Ведь один и тот же объект может выглядеть абсолютно по-разному в зависимости от того, как он освещен оператором (кадры 159а, б).

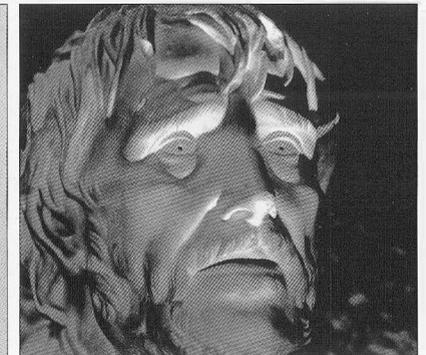
Портрет человека **издавна считался особым, в некотором смысле даже высшим родом искусства**, как бы "барометром" его состояния. Пожалуй, ни один из жанров изобразительного творчества не привлекал к себе такого пристального внимания и не возбуждал более ожесточенных споров. Это понятно, так как именно портрет позволяет показать не внешние черты, а **ВНУТРЕННИЙ МИР ЧЕЛОВЕКА**. Объем литературы о портрете поистине огромен — монографии искусствоведов, высказывания величайших художников, ученых, писателей. В своем труде "Эстетические отношения искусства к действительности" Николай Гаврилович Чернышевский заметил, что портрет пишется "... для того, чтобы помочь нашему воспоминанию о живом человеке, когда его нет перед нашими глазами, и дать о нем некоторое понятие тем людям, которые не имели случая его видеть". Это замечание на сто процентов относится к работе оператора над крупным планом героя. Ведь смысл фразы, адресованной нам



Кадр 158



Кадр 159а, б

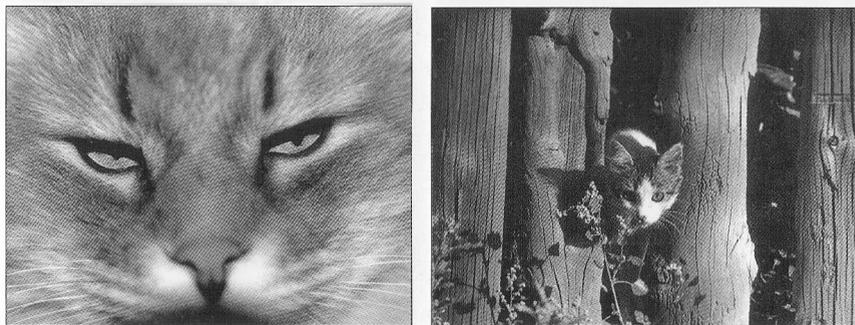


Чернышевским, — дать сведения о человеке, о его характере и мыслях, а не просто показать его усы, цвет глаз и прическу. Крупный план — это ЛИЧНОСТЬ, а не черты лица.

О состоянии, настроении человека можно судить по разным внешним признакам, но только крупный план наиболее ясно передает мимику героя — движения лицевых мышц, обычно совершаемых непроизвольно, рефлексивно. Именно этим они особенно выразительны, так как это одна из форм проявления человеческих чувств. Великий мастер театрального искусства Константин Сергеевич Станиславский говорил, что *мимика неотделима от всего строя мыслей, действий и чувств человека и является органичным выражением его внутренней жизни*.

Конечно, мимика человека наиболее выразительна на укрупнении, но на нем же отчетливо заметно все, что вовсе не нужно видеть для выявления характера и что подчас совсем не хотел бы демонстрировать сам герой. Между тем нередко крупные планы подаются в таком масштабе, с таким освещением, что зритель вынужден разглядывать морщины, бородавки и прочие физические изменения "объекта", вызванные безжалостным временем. Бессмысленное укрупнение человеческого лица — это не творческая работа по созданию психологического образа героя.

Бездумно укрупняя лицо героя, оператор вырывает его из среды обитания, сосредоточивает внимание зрителя на изображении, которое в сущности ничего не объясняет, так как у него нет никаких показателей, характеризующих ситуацию. Ну что, например, скажет предельно крупный план очаровательного животного по сравнению с более общей композицией, полной напряженной жизненной достоверности (кадры 160а, б)?



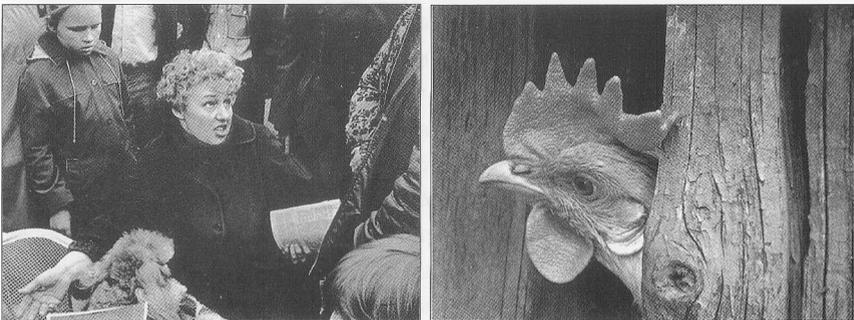
Кадры 160а, б

Ошибочную методику портретистов еще в позапрошлом веке резко критиковал Чернышевский. "Что касается портретов, сходных до отвратительности, — писал он, — это надобно понимать так: всякая копия, для того, чтобы быть верною, должна передавать существенные черты подлинника; портрет, не передающий главнейших черт лица, неверен; а когда мелочные подробности лица переданы при этом отчетливо, лицо на портрете выходит обезображенным, бессмысленным, мертвым — как же ему не быть отвратительным?". Эти слова сегодня удивительно уместны, так как нелепые укрупнения в последнее время вошли в моду как у документалистов, так и у операторов игровых фильмов (кадры 161а, б).

Конечно, крупный план, снятый оператором, и портрет, написанный художником, отличаются по своей жизненной достоверности. Но у них есть общая черта, которая очень важна, — *направление взгляда изображенного человека, "взгляд портрета"*. Эта воображаемая линия часто диктует оператору, как выстроить следующий кадр (кадр 162а). Так, совершенно очевидно, что взгляд сидящей женщины требует, чтобы человек, на которого она обратила внимание, смотрел справа налево, был снят с нижней точки и скомпонован в таком же масштабе, как и предыдущий. Таким образом, взгляд героя подсказывает оператору методику съемки. Как видим, правило ОТКРЫТОЙ КОМПОЗИЦИИ действительно в любых ситуациях. Кстати, обратить внимание на что-то, заинтересовавшее героя, могут не только люди, но и наши "меньшие братья" (кадр 162б).



Кадры 161а, б



Кадры 162а, б

Особенно выразительны портреты с прямым взглядом героя в объектив камеры, которые во времена пресловутой "лакировки действительности" выбраковывал ОТК: "У вас человек посмотрел в объектив". Считалось, что герой нарушил "правду жизни" — выдал своим взглядом присутствие съемочной группы...

Между тем взгляд героя в камеру — это прекрасный способ осуществить духовный контакт между ним и зрителем. Искусствоведы назвали такой прием КОММУНИКАбельность портрета. Он хорошо известен живописцам разных направлений. Именно так в 1650 году знаменитый испанский живописец Диего Веласкес написал портрет римского папы Иннокентия X (илл. 15). Благодаря прямому подозрительному взгляду



Иллюстрация 15

художник раскрыл внутреннюю сущность позировавшего человека. На полотне изображен властный, жестокий, коварный деятель католической церкви. Известно, что, увидев законченную работу, папа обронил знаменательную фразу: "Слишком правдиво!".

В нашей обыденной жизни немало образных формулировок, в которых оценка взгляда выражает человеческие чувства. "Глаза — зеркало души", "посмотрел — рублем подарил", "взгляд красноречивее слов". Такой взгляд есть на полотне советского



Иллюстрация 16

художника Е.Е. Моисеенко "Красные пришли", где один из бойцов на скаку "смотрит" на зрителей (илл. 16). Это делает картину похожей на документальный кадр, когда всадник, за которым панорамирует камера, успевает заинтересованно взглянуть в объектив.



Характерно, что авторы плакатов, призывающих людей совершить гражданский поступок и откликнуться на призыв, имеющий общенародное значение, всегда предпочитали изобразить символическую фигуру, **взгляд и жест которой напрямую обращены к зрителю**. Таким, в частности, был плакат "Родина-Мать зовет", созданный Ираклием Тоидзе в первые дни Великой Отечественной войны, а также плакат времен Гражданской войны "Ты записался добровольцем?" художника Дени (илл. 17а, б).

Бывает взгляд, не адресованный никому, а как бы обращенный "внутри себя", и от этого он не становится менее выразительным. Для такого портрета или крупного плана характерна не драматургия действия, а драматургия мысли.

Пятьсот лет назад перед мольбертом итальянского живописца Бернардино ди Ветто ди Бьяджо стоял мальчик, которому художник, названный потом Пинториккьо, подарил долгие столетия общения с людьми нашей планеты. Сколько времени писал этот портрет Пинториккьо? Этому никто не знает. Но ясно, что художник тонко понимал хрупкий душевный мир маленького человека, перед которым открывалась взрослая жизнь (илл. 18).

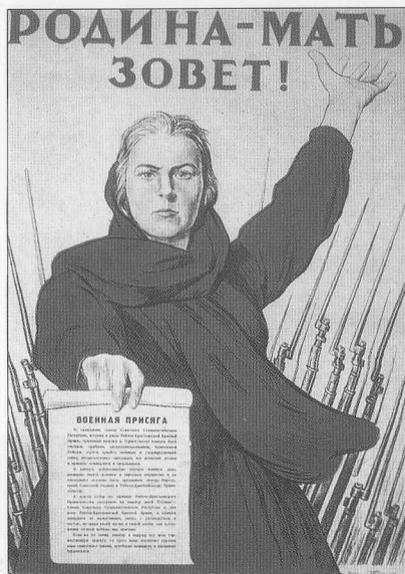


Иллюстрация 17 б

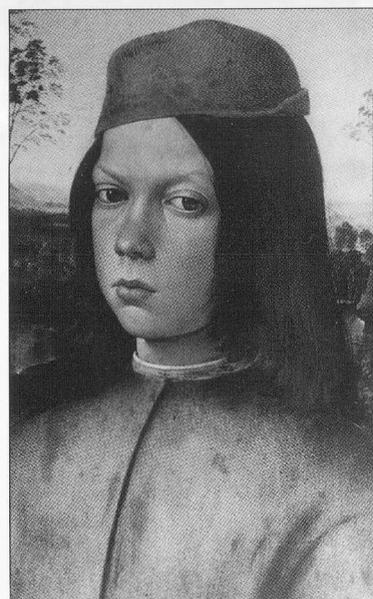
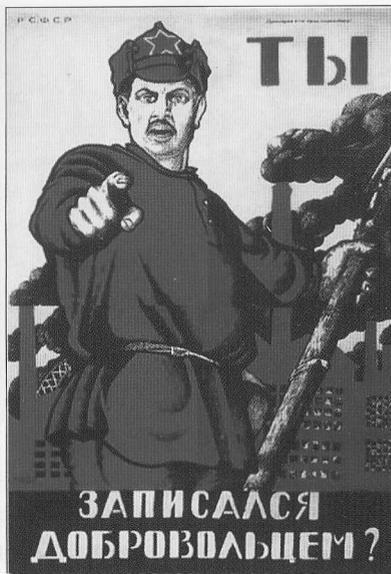


Иллюстрация 8

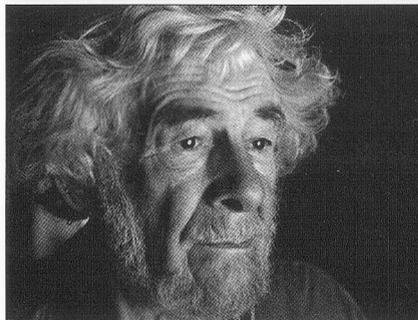


Кадр 163

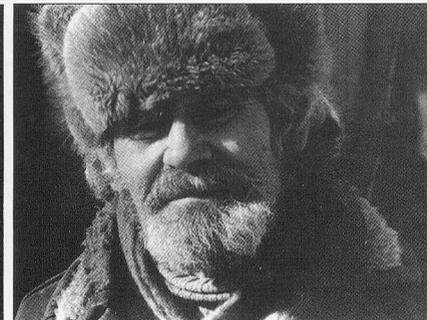
А через пять столетий в Москве студент ВГИКа Саша Носовский взял фотокамеру "Зенит-Е" и снял свою племянницу Аленку. Он хотел сделать портрет по учебному курсу "Фотокомпозиция" и не подозревал, что у него, в сущности, получится то же самое, что и у Пинториккьо (кадр 163). В глазах девочки виден сложный и таинственный момент узнавания жизни. Как мальчик, написанный пять веков назад, она еще не осознала себя личностью, но в глазах — предчувствие... У людей есть вечные проблемы, и каждый взгляд, зафиксированный художником или оператором, отражает внутреннее состояние персонажа. Не важно, каким способом автор остановил время и заглянул в душу своего героя — написал портрет красками на полотне, нарисовал карандашом на листе бумаги или зафиксировал с помощью съемочной камеры.

Чтобы взгляд героя привлек внимание зрителя, *нужно следить за тем, как освещен портрет*. Если глазные впадины затемнены и на глаза не попадают лучи света, то лицо теряет живое выражение, ради чего, собственно говоря, и снимался крупный план. Конечно, при событийном репортаже такие просчеты неизбежны, но во всех остальных случаях настоятельно рекомендуется учитывать, как на человека падает свет, или применять подсветку, делающую взгляд более выразительным (кадры 164а, б).

Особые проблемы возникают у хроникера, снимающего крупный план героя, когда тот *занят делом, требующим активного перемещения в пространстве*. В таких случаях нужно следить за тем, чтобы человек не "вывалился" из кадра и не ушел в зону нерезкости. Поэтому динамичный портрет никогда не следует снимать длиннофокусной оптикой, очень затрудняющей соблюдение технических параметров изображения. Чтобы избежать неудач, оператору



Кадры 164а, б





Кадр 135

ру нужно применить объектив с нормальным или даже широким углом зрения и перемещаться, сохраняя композицию и резкость кадра.

Именно так выполнен план работающего металлурга (кадр 165). Несмотря на крайне невыгодные условия — оператор стоит рядом с печной заслонкой мартена, что ограничивает свободу

его действий, — автор отлично справился с задачей. Портрет полон жизненной достоверности, потому что снят в естественных условиях и оператор точно выбрал момент, когда следовало включить мотор камеры. Это пример того, как важно представлять себе технологию производственного процесса, в котором участвует герой. Такое знание дает возможность *расставить осветительные приборы в безопасных местах и встать на съемочную точку до того, как начнется действие*. Если такая подготовка не проведена, то момент наиболее выигрышного поведения героя будет упущен. А имитация любых действий всегда создает ощущение фальши.

Работая над крупным планом, следует помнить, что он становится осмысленным только в тех случаях, когда монтажно соединен с другими масштабными композициями, *расшифровывающими причину эмоционального поведения героя*. Что толку, если, глядя на человека, зритель не понимает, почему он радуется или печалится, что его заботит? Что думать о человеке, если неизвестно, чем он занят, какие у него намерения и на что он реагирует? По информации, которую сообщает портрет, этого не определить. Чтобы использовать все возможности крупного плана, он должен быть связан с другими композициями, своим содержанием разъясняющими его полную значимость. Иначе портрет может остаться "вещью в себе", а не "вещью для зрителей". Напомним еще раз: работая над крупными планами, оператор-документалист должен **СНИМАТЬ МОНТАЖНО** без подсказки режиссера и предварительной подготовки.

Роль второстепенного

На картинной плоскости кадра оператор может построить глубинную композицию, включив в нее детали **ПЕРЕДНЕГО** плана и **ФОНА** — второго плана. Причем второй план обычно является неотъемлемым компонентом изображения, так как он — часть того пространства, в котором находится герой. Это пейзаж или интерьер, в пределах которого могут происходить самые разные события.

Надо учесть, что второй план в реальной жизни и второй план на плоскости экрана воспринимаются нами по-разному. Мы, глядя на реального собеседника, целиком отдаем ему внимание и не считаем фон активной

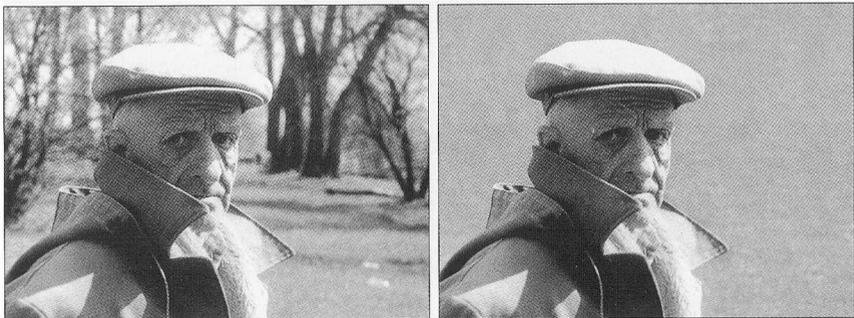


Кадр 166

частью зрительного образа. Конечно, детали фона попадают в зону нашего видения, но когда они находятся вдали от интересующего нас человека, наш глаз ясно фиксирует только главный объект, не "наводя фокус" на второй план. А когда мы смотрим на экран, фон находится на одной плоскости с изображением других объектов, что позволяет ему проявлять свое значение более энергично, чем это происходит в жизни. И поэтому второй план подчас *не менее активен, чем главный герой, о котором рассказывает экран*. Так, например, предельно выразительна композиция, где ребенок находится в мире взрослых и куда, судя по всему, привел дочку "любящий" родитель. Маленький человек и семейные проблемы, несущие девочке и ее маме много горя, — именно такой вывод сделает зритель, увидев на фоне пустые бутылки (кадр 166).

Как видим, несмотря на свою второстепенную роль, фон способен эмоционально подчеркнуть внутреннее состояние героя и даже сказать о его судьбе. Если, к примеру, крупный план пожилого человека, размышляющего о жизненных невзгодах и одиночестве, будет спроецирован на черные ветви осенних деревьев, композиция окажется более выразительной, чем тот же портрет на фоне нейтральной плоскости. Характер природы в данном случае будет точно соответствовать настроению героя (кадры 167а, б).

Из приведенных примеров ясно, что снятый кадр воспринимается зрителем как изобразительная единица, все части которой появляются на экране одновременно и как единое целое. Конечно, фон — вспомогательный элемент композиции, но он не существует отдельно от главного объекта и у него одна роль — **ПОМОЧЬ ГЛАВНОМУ УТВЕРДИТЬ СВОЮ ЗНАЧИМОСТЬ**. Фон может дополнить характеристику



Кадры 167а, б

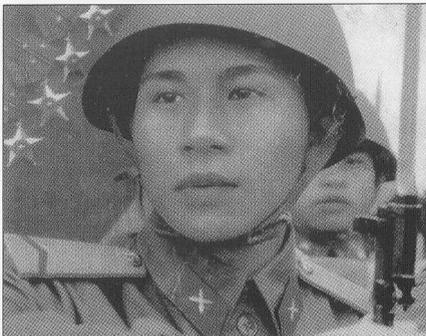
главного объекта, объяснить ситуацию, в которой оказался основной герой, но может и помешать пониманию авторского замысла своей назойливой активностью. Поэтому если оператор невнимателен к работе над вторым планом, он, фактически, *проявляет невнимание к главному объекту*. Ведь говоря об отдельных элементах композиционной структуры кадра, мы, по сути дела, искажаем истину, так как композиция воспринимается зрителем в органичном единстве всех ее частей. Эти части должны разумно сочетаться, а не мешать друг другу.

Раскадровывая эпизод, нужно внимательно следить, на какой фон проецируется не только главный объект, но и его детали, так как при композиционной ошибке можно исказить смысловое значение снятого материала. Так, в частности, случилось с оператором, неудачно выбравшим фон для деталей памятника "Гражданину Мину и князю Пожарскому", стоящему в Москве на Красной площади (кадры 168а, б, в).

Скульптор Иван Мартос соединил руки Мина и Пожарского на рукояти меча, подчеркивая духовное единение героев. Рука князя опирается на щит, как бы заявляя: "мы не нападаем, мы защищаем Отечество".



Кадры 168а, б, в



Кадр 169



Кадры 170а, б

Это неудачно передано оператором, так как слишком активный фон не выделяет сюжетно-важные детали, а скрадывает их значение. Второстепенные элементы композиции мешают постижению замысла скульптора.

Даже незначительная неточность может привести к неудачной компоновке плана (кадр 169). Ясно, что оператор, снимавший строй бойцов Народно-освободительной армии Вьетнама, занял неудачную съемочную точку, и солдат, стоящий рядом со знаменосцем, получился "одноглазым". Автору этой композиции следовало встать чуть-чуть правее, но он не сделал этого, поскольку "не видел", что происходит на втором плане.

Предмет, появляющийся в кадре, всегда многозначен, и поэтому он имеет массу внешних признаков. Следует учитывать это и не позволять второстепенному "вмешиваться" в логику изобразительной комбинации. Но если оператор нашел смыслово оправданную связь между второстепенным и главным объектами, то конкретный предмет, появляясь на фоне, *может стать емким смысловым сигналом, и без него образ человека утратит выразительность.*

В качестве примера вспомним снимок фронтового репортера,

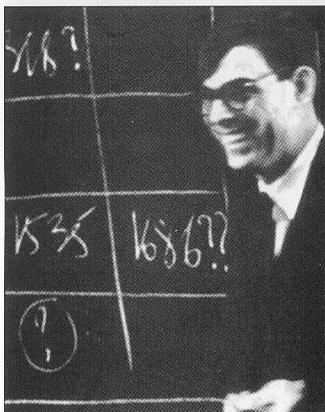
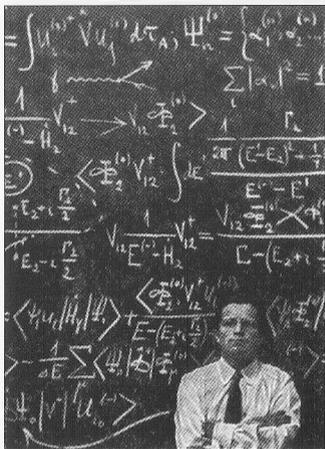
сделанный в дни Великой Отечественной войны (кадр 170а). Кадр не станет символом, если убрать с фона 45-миллиметровую пушечку, воевавшую в боевых порядках атакующих (кадр 170б).

Играет роль не только конкретное содержание второго плана, *но и пространство, занимаемое фоном на плоскости кадра.* Здесь опять-таки нужно учитывать взаимозависимость количественного и качественного компонентов, определяющую значимость композиции. Если, например, ведя репортаж о событиях, происходящих на просторах Арктики ("Белое безмолвие" по определению Джека Лондона), оператор будет показывать жителей Севера только на средних и крупных планах, забыв о роли фона, то зритель недополучит сведения о жизни героев. А если "Белое безмолвие" займет значительную часть картинной плоскости, то подобные кадры объяснят своеобразие характера северян (кадр 171).

"Количество фона" может влиять на изобразительную характеристику героя не только при показе среды, не зависящей от человека. То, что является следствием человеческих усилий, всегда убедительно говорит о герое, крупный план которого может оказаться менее информативным, чем ком-



Кадр 171



Кадры 172а, б

позиция с человеком, помещенным на фоне показателей его деятельности (кадры 172а, б).

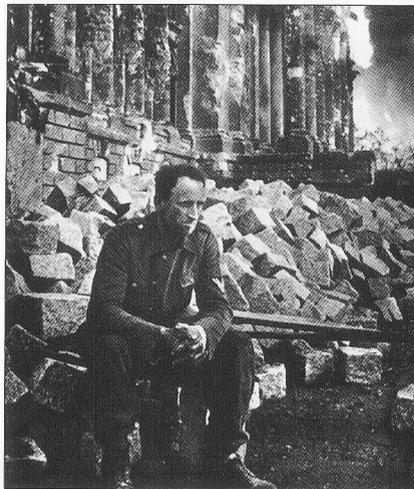
Количественный показатель второго плана может не только влиять на характеристику конкретного человека и объяснять его душевное состояние. Он может *превратить снятую композицию в изобразительный символ общественных событий*, как, например, кадр, говорящий о катастрофе, постигшей гитлеровскую Германию (кадр 173). За спиной немецкого солдата не просто груда развалин, а рухнувший режим, принесший народам Европы неисчислимые страдания.

В любом случае фон пространственно ориентирует зрителя, и это надо учитывать, чтобы правильно выстроить монтажную фразу. При изменении крупности нужно, чтобы в композиции всегда оставались признаки фона, заявленного на широких планах. Оператор, игнорирующий это требование, разрушает визуальное единство эпизода, так как в случае ошибки исчезает связь крупного плана с дальним и общим планами (рис. 41).

Участвуя в формировании характера героя, второстепенные элементы композиции не

всегда выступают как незначительное добавление к основной информации. Иногда их изобразительное красноречие проявляется так активно, что они *становятся решающим фактором и как бы "подчиняют" себе главного героя*. Бывают обстоятельства, когда без их участия образное решение не состоится ярко и впечатляюще. Все зависит от сложившихся условий и умения оператора вовремя использовать арсенал творческих средств. Задача документалиста — всегда быть начеку, заметить и зафиксировать то, что выявляет ситуацию и будет принято зрителем так, как предложил автор.

При творческом отношении к композиционной конструкции кадра передний план тоже может характеризовать показанную ситуацию и тем



Кадр 173



Кадр 174

самым говорить о впечатлениях героя. Так, снимая эпизод о боевых учениях пограничников и заметив пробегающего по переднему плану варана, оператор правильно сделает, если нажмет кнопку камеры и снимет кадр, который подтвердит характер среды, окружающей его героев (кадр 174).

Но чтобы деталь переднего плана что-то объяснила, *оператор должен уловить ее связь с человеком и включить эту деталь в кадр так, чтобы она не оказалась случайным элементом композиции*. К примеру, когда оператор не контролировал свои действия, в кадре появился нелепый передний

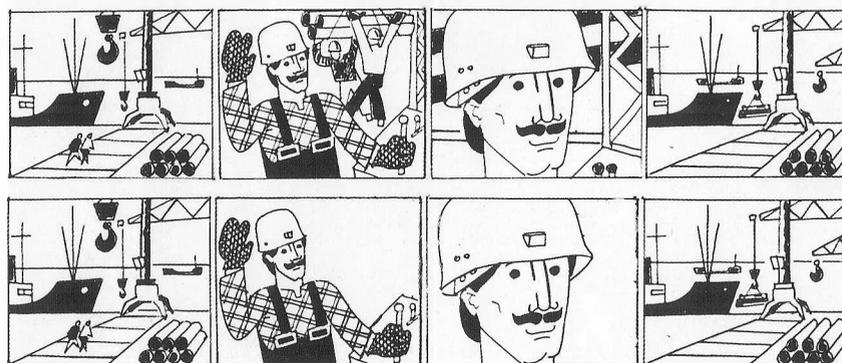
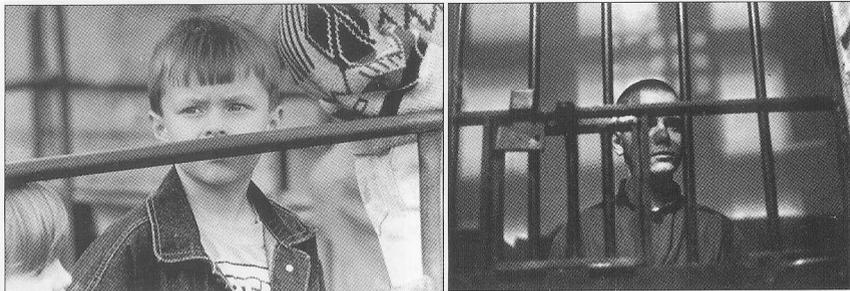


Рис. 41



Кадр 175

Кадр 176

план (кадр 175). Вместе с тем переднеплановая деталь, загораживающая лицо главного героя, может быть предельно выразительной, если она несет смысловую нагрузку (кадр 176). Прутья решетки ясно говорят о том, что юный правонарушитель изолирован от свободы, от общества, от родителей. Форма в данном случае найдена не случайно.

Веточки и листик на переднем плане — это всего лишь шаблонное композиционное решение, придающее кадру живописность, подчеркивающее пространственные координаты объектов. Но когда фронтовой кинооператор Микоша снимает огненные струи "Катюш", ведущих огонь по врагу, через цветущие ветви яблонь — композиция становится образным противопоставлением мира и войны, жизни и смерти.

Если у оператора есть повод придать фону или переднему плану и их взаимоотношению с главным объектом смысловую зависимость, *то композиция приобретает драматическое значение*. Все зависит от того, как осмыслена сложившаяся ситуация.

Говорящие предметы

Показ ПРЕДМЕТНОГО МИРА помогает создавать образ героя. Когда вещь напрямую связана с человеком, их зависимость дополняет его характеристику. Если, скажем, снят крупный план человека, то зритель узнает о нем гораздо больше, увидев боевой орден. Все останется прежним — и черты лица, и взгляд, но изобразительная деталь напомнит о фронтовой юности героя (кадры 177а, б). Съемка предметного мира — важная творческая задача, главная трудность которой состоит в поиске и показе вещи как связи человека с фактами его биографии.

Творческий прием — характеристика ЧЕЛОВЕКА через окружающие его ПРЕДМЕТЫ — верно служит не только операторам и режиссерам.



Кадры 177а, б

...Янтарь на трубках Цареграда,
Фарфор и бронза на столе,
И, чувств изнеженных отрада,
Духи в граненом хрустале;
Гребенки, пилочки стальные,
Прямые ножницы, кривые,
И щетки тридцати родов
И для ногтей и для зубов.

Что это за перечисление? А это предметы, украшавшие кабинет "философа в осьмнадцать лет" — Евгения Онегина. Для чего Александру Сергеевичу Пушкину понадобилось разглядывать комнату своего героя, да еще заниматься перечислением всего, что он увидел? Конечно, для того, чтобы читатели поняли, что за человек Онегин. Ведь эти вещи — круг его интересов, образ его жизни, а значит, часть его психологического портрета. И наверное, делая фильм или телепередачу об Онегине, режиссер и оператор не оставили бы без внимания эти предметы: туалетные безделушки были бы сняты заинтересованной панорамой.

А вот другие предметы, принадлежавшие героине поэмы "Строгая любовь", жившей по воле поэта Ярослава Смелякова в молодой Советской России и не расстававшейся со своим портфельчиком из кожи "свирепого лжекрокодила":

В его отделеньях, жестоких и темных,
хозяйка хранила немало добра:
любительский снимок
курящейся домны,
потершийся оттиск большого копра.
... Но не было там ни бесстыжей помады,
ни скромненькой ленты,
ни терпких духов,
ни светлого зеркальца — тихой отрады
всех девушек новых и древних веков.
Скорей бы ответили общему тону,
портфель, как подсумок, набив до полна,
полфунта гвоздей, да десяток патронов,
да, кстати к тому, образуе чугуна.

Можно не ставить рядом и не сравнивать Онегина и его сверстницу — комсомолку Лизу. Чтобы узнать об их отношении к жизни, выяснить круг их интересов, достаточно поглядеть на вещи, которые их окружают.

Показ предметов впечатляет тогда, *когда становится понятна их связь с судьбой или просто с поведением героев.*



Кадр 178

Если, к примеру, в сюжет включен план с лежащей на траве миной, а герой, увидев ее, начинает какие-то действия, то опасный предмет разумнее ввести в кадр не прямой склейкой, а при помощи субъективной камеры (кадр 178). Такая методика съемки позволит показать появление смертоносной находки с точки зрения героя, что, несомненно, усилит выразительность всего эпизода. Этот кадр можно сделать более драматичным, если на мину упадет тень острожно подходящего сапера.

Иногда авторское отношение превращает предмет в емкий изобразительный образ. Вот, например, что увидел Константин Симонов летом 1939 года, когда в районе реки Халхин-Гол японские войска вторглись на территорию Монголии, имеющей союзный договор с СССР, и были разгромлены советско-монгольскими силами:

Мы сняли куклу со штабной машины.
Спасая жизнь, ссылаясь на войну,
Три офицера — храбрые мужчины —
Ее в машине бросили одну.
Привязанная ниточкой за шею,
Она, бежать отчаявшись давно,
Смотрела на разбитые траншеи,
Дрожа в своем холодном кимоно.
...Когда я вспоминаю поражение,
Всю горечь их отчаянья и страх,
Я вижу не воронки в три сажени,
Не трупы на дымящихся кострах, —
Я вижу глаз ее косые щелки,

*Пучок волос, затянутый узлом,
Я вижу куклу, на крученом шелке
Висящую за выбитым стеклом.*

Это стихотворение написал двадцатитрехлетний военный корреспондент газеты "Красная звезда". Показана ДЕТАЛЬ, но сказано о СОБЫТИИ, в котором участвовали тысячи людей. В скупых строчках "снято" все — от общих планов до деталей. Есть крупный план "героини" и подсказка снять план с ее точки зрения: "смотрела на разбитые траншеи". Подсказано, как снять глубинную композицию с передним планом: "висящую за выбитым стеклом". Вдумчивое отношение к предметному миру, окружающему героев, всегда поможет найти глубинные связи вещей с судьбами людей, и оператор снимет предмет как ОБРАЗНУЮ ХАРАКТЕРИСТИКУ ЧЕЛОВЕКА и СОБЫТИЯ.

Предметы, не связанные с конкретным человеком, все равно могут комментировать то, что происходило или будет происходить с людьми. Панорама с разрушенного города на груду военного снаряжения — такой кадр с острой выразительностью будет сопровождать напряженный рассказ о судьбе героев (кадр 179а). О чем, например, скажут зрителю старые, потрескавшиеся бревна, пережившие несколько поколений? Чуткому человеку, понимающему образный язык экрана, торцы старых бревен скажут не о крепости деревянного сруба, а о людях, заботливо и умело возводивших человеческое жилье, думая о своих детях, внуках и правнуках (кадр 179б).

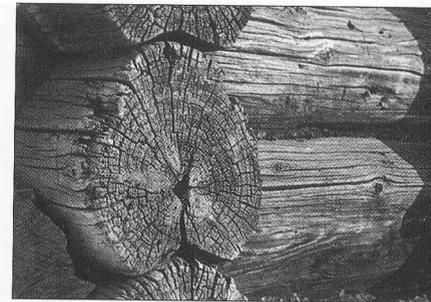


Кадр 179а

Даже если человек не появился на экране, вещи, служившие ему, могут не только заявить о его пристрастиях, но точно сказать о судьбе. Так, в биографическом фильме о Шостаковиче оператор Лев Зильберг снял самые обыкновенные музыкальные инструменты — скрипки, валторну, контрабас, которые с потрясающей силой

сказали о трагедии, постигшей Ленинград в дни Великой Отечественной войны. Как известно, 7-я симфония была создана композитором в условиях вражеской блокады и впервые исполнена в осажденном городе-герое. Съёмочная группа фильма через много лет повторила это событие, собрав слушателей и музыкантов, переживших военное лихолетье. Оркестр звучал в полную мощь, но в зале, как и на сцене, редко-редко сидели люди. А на месте погибших исполнителей лежали их инструменты. Предметы свидетельствовали о трагической участи своих хозяев (кадры 180а, б).

Творческое осмысление позволяет снимать вещи, не связанные с конкретным человеком, придавая им символическое значение. В частности, операторы-дальневосточники Альберт Самойлов и Андрей Сидоров, снимая фильм о заброшенном лагере ГУЛАГа, сняли обыкновенную двуручную пилу, вмерзшую в лед, стоптанный ботинок, брошенный безвестным зеком, и пирамиду из пустых консервных банок, причем кадр с банками был построен так же, как и известное полотно Верещагина "Апофеоз войны". Груда банок, снятая операторами (кадр 181), и груда человеческих черепов, написанная художником (илл. 18), действовали как горькое напоминание о загубленных человеческих жизнях. Таким приемом изобразительной символики пользуются и мастера игрового кино. Достаточно



Кадр 179б



Кадры 180а, б



Кадр 181

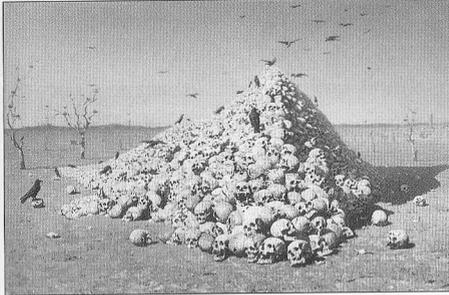


Иллюстрация 18

вспомнить кадр с торцами спиленных деревьев из фильма "Покаяние" режиссера Тенгиза Абуладзе и оператора Михаила Аграновича, где мертвые бревна символизировали трагическую участь людей.

В сущности, композиция с предметами — это **НАТЮРМОРТ**, относящийся к изобразительному жанру, зародившемуся в живописи и оформившемуся как самостоятельное направление реалистического искусства еще в XVII веке. Хотя в переводе с французского этот термин означает "мертвая природа", каждая композиция утверждала эстетическую ценность простых вещей, окружавших **ЧЕЛОВЕКА**. И если французы ввели в название таких композиций слово *morte* — "мертвая", то у англичан термин звучит иначе: *still life* — "остановленная" или "спокойная жизнь", что, в сущности, гораздо ближе к истине. Кстати, этому жанру уделили свое внимание такие мастера отечественной живописи, как Васнецов, Крамской, Левитан, Коровин, Грабарь.

Натюрморты, которые снимает оператор-документалист, имеют право на существование, когда они *свидетельствуют о трудовой и творческой деятельности героев фильма или сюжета*. Предметы, не связанные с судьбой конкретного человека или не являющиеся своеобразными символами, выпадают из монтажа, так как они не соотносятся с характером героя и ничего не объясняют зрителю.

Шаги в прошлое

Одно дело — снимать героя, который благополучно здравствует, и совсем другое — вести рассказ о человеке, ушедшем из жизни. Что может послужить изобразительным материалом для такого фильма? В этих случаях у оператора весьма ограниченные возможности, но и тут мастера-документалисты дают образцы творческого отношения к сложной задаче и решают ее довольно простыми методами.

Во-первых, *это съёмка природы — тех мест, где герой жил*, действовал, которые были свидетелями его поступков, источником его настроения.

Во-вторых, *это интерьеры, хранящие следы присутствия человека*, что легко прокомментировать, так как пейзаж и интерьер — это среда, окружавшая героя при жизни.

В-третьих, *это иконографический материал* — письма, документы, фотографии, которые отражают какие-то моменты жизни героя, доказательно свидетельствуют о его поступках и мыслях, дают сведения о его взаимоотношениях с другими людьми.

И, в-четвертых, *это предметный мир, это вещи героя*, говорящие о его личности, о времени, в котором он жил, о событиях, в которых он участвовал. Предмет — это немой свидетель прошлого.

Как снимать такой материал, чтобы, несмотря на отсутствие человека и на статичность, он был эмоционален? А относиться к нему следует так же, как к любым объектам трехмерной формы.

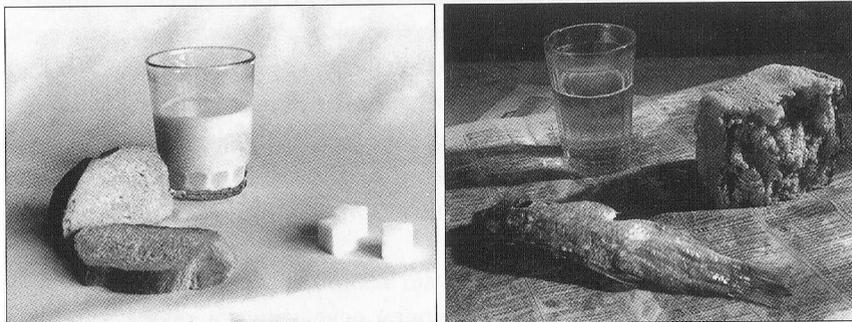
Снимая пейзажи, не следует забывать, что *состояние природы необходимо соотносить с тем периодом или конкретным случаем из жизни героя*, о котором пойдет речь.

Ведь один и тот же ландшафт будет выглядеть по-разному в солнечную погоду, в дождь или при вечернем освещении, а также в разные времена года.

Снимая интерьер, *следует выбрать или создать световой режим*, который будет соответствовать заявленной ситуации. Одно и то же помещение способно характеризовать светлый, беззаботный период жизни героя, но может производить тягостное, гнетущее впечатление из-за вечернего освещения с подчеркнутым контрастом и глубокими тенями.

Точно так же *следует относиться к таким объектам, как письма, документы, фотографии*. Если этого не сделать, плоские объекты на плоском экране могут превратиться в довольно скучные, протокольные композиции. У оператора всегда есть возможность поработать со светом, выделив лучом важные участки плоскости, раскадровать изображение так, как это делается при съемке объемных предметов. Можно обратиться к таким приемам, как панорамирование, наезд или отъезд, с тем, чтобы обратить внимание зрителей на сюжетно значимые участки плоского объекта. Если все время помнить, что письмо, документ, любимая книга героя — это не бездушные клочки бумаги, а молчаливые свидетели драматических событий и каждый объект такого рода ценен неразрывной связью с человеком, то оператор найдет разумное творческое решение. Равнодушие к такому материалу пагубно, потому что это равнодушие к судьбе героя, о котором должна рассказать творческая группа.

Все сказанное *также относится к съемкам натюрмортов*. Выбор значимых предметов, композиционное решение кадра, создание выразительных световых эффектов, применение операторских приемов — все это должно быть задействовано во время съемки вещей, связанных с героем (кадры 182а, б). В отличие от натюрмортов, написанных живописцем, оператор может ввести в предметную композицию динамический

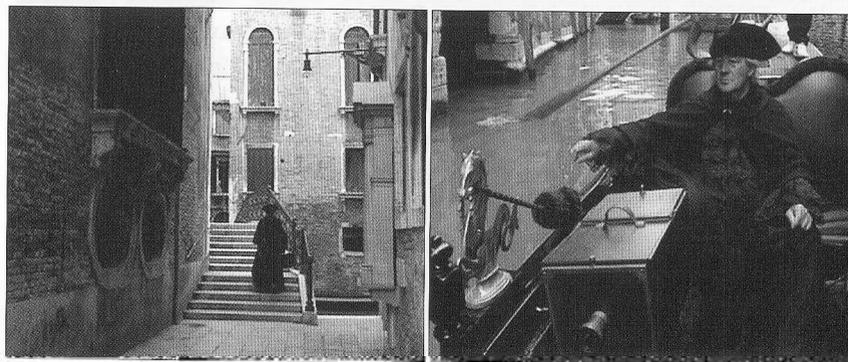


Кадры 182а, б

момент. Из стакана с горячим чаем может идти пар. Папироса в пепельнице может дымиться, а маятник часов — мерно покачиваться, символизируя течение времени. Огонек свечи может трепетать от легкого ветерка, а граммофонная пластинка крутиться, воспроизводя мелодию, которую когда-то любил слушать герой фильма... Такие приметы живой жизни всегда придают ощущение достоверности рассказу о человеке, закончившем свой жизненный путь. Учитывая характер эпизода, иногда следует освещать предметы динамичным светом, меняя направление или интенсивность светового потока.

Погружаясь в прошлое, рассказывая о герое, которого невозможно снять, документалисты нередко *используют статистов или актеров, повторяющих структуру события в интерьерах, где когда-то происходило реальное действие*. Так, например, сделан фильм о художнике Каналетто, жившем два с половиной столетия назад и писавшем пейзажи родной Венеции. Режиссер А. Ханютин и оператор А. Рудаков пригласили актера, который, периодически появляясь на улицах и площадях Венеции, имитировал действия героя, создавая впечатляющую картину событий XVIII века. Естественно, оператор тщательно выбирал натуру и следил, чтобы в кадр не попали признаки современного города (кадры 183а, б).

Следует помнить, что объекты такого характера нельзя снимать наобум, не зная текстовых сообщений, с которыми изображение во время монтажа соединится в единую звукозрительную систему. Рассказывая о человеке, ушедшем из жизни, группа должна иметь четкий сценарный план, и оператору нужно настоять на том, чтобы ему была предоставлена возможность



Кадры 183а, б

ознакомиться со сценарной основой ДО НАЧАЛА СЪЕМОК. Только тогда он сможет действовать, представляя результат своих усилий, и группе не придется трудиться вхолостую.

Что касается жесткого сценария, то именно благодаря этому принципу работы — точно написанному и талантливо прочитанному плану — оператор Ирина Уральская сняла ряд замечательных фильмов о людях Серебряного века, в том числе и эпизод в фильме "Голоса", удостоенном многих наград на различных кинофестивалях. Камера, имитирующая приход сотрудников ЧК в дом поэта Максимилиана Волошина в 1920 году, поднимается по лестнице, осматривает интерьер, общается с хозяевами дома. Съемка с движения, беспокойные лучи света, выхватывающие из окружающей среды то один, то другой предмет, ритмика "взгляда" непрошеного гостя — все это в сочетании с репликами действующих лиц сделало изобразительный ряд, состоящий из предметов и фотографий, абсолютно достоверным эпизодом из жизни героев.

Такой прием, именуемый ВОССТАНОВЛЕНИЕ или реконструкция факта, вовсе не противоречит принципу документальности материала. Ведь то, что оператор предлагает зрителю, — это не реальность, послужившая основой эпизода. Это, как уже упоминалось, ее модель. Даже прямая телепередача, обладающая на сегодня максимумом документальности, не соответствует нашему восприятию реального мира, поскольку ограничена рамками кадра, его двухмерностью, выбором момента записи изображения, законами перспективы оптической системы. Таким образом, понятие ДОКУМЕНТАЛЬНОСТИ не столько в тождественности изображения действительным фактам, сколько в том доверии, которое возникает у зрителя при восприятии репортажного кадра, говорящего о реальных событиях и характерах. В конце концов, искусство вообще *"не требует признания его произведений за действительность"*. Это записал еще в XIX веке немецкий философ Людвиг Фейербах. Так что в любом случае документалист дает зрителю, сидящему перед экраном, свое толкование факта, который возникает как ПРАВДА ИСКУССТВА, а отнюдь не реальность подлинной жизни.

Методом восстановления факта пользовался Эйзенштейн, показывая в фильме "Октябрь" эпизод взятия Зимнего дворца. Режиссер Эрмлер в историко-документальном фильме "Перед судом истории", рассказывая об отречении Николая II, выстроил декорацию железнодорожного вагона, в котором произошло это событие. Кармен повторил момент прихода первых

разведчиков-буровиков в фильме "Повесть о нефтяниках Каспия", причем в эпизоде "Высадка десанта" участвовали те люди, которые высаживались на такую же гряду островов четыре года назад. Они шли на том же судне и везли с собой те же инструменты и приборы, с которыми работали в действительности. Даже погода была такой же, как в день события, вошедшего в историю нефтяного промысла. Естественно, все участники первого десанта заново пережили все, что происходило в прошлом: и высадку, и строительство первой буровой вышки, и первый нефтяной поток, ударивший из-под морского дна. А группа снимала все репортажно. На претензии некоторых киноведов, упрекавших Кармена в "фальсификации факта", в одной из рецензий на фильм ответил Михаил Ильич Ромм. Правда, по его мнению, была не в том, что Кармен рассказал, КАК происходило это знаменательное событие, а в том, что был ПРАВДИВО показан сегодняшний день промысла и люди, совершающие трудовой подвиг.

В фильме "Пылающий остров" Кармен показал момент высадки на берег Кубы сторонников Фиделя Кастро, свергнувших антинародный режим Батисты. Высадка со шхуны "Гранма" происходила в 1956 году, а в 1961-м зрители увидели образные кадры, имитирующие действия людей, которые не появлялись на экране. Субъективная камера "пробиралась" через камыши. Рука человека несла винтовку, готовую к бою. Следы на прибрежной полосе говорили о прошедших десантниках. Проворные крабы разбежались, услышав шаги высаживающейся группы.

Документальный фильм *в равной степени может показывать как Настоящее, так и Будущее и Прошлое*. В любом случае материалом для таких фильмов является мнение автора, и когда оператор ПОКАЗЫВАЕТ зрителям факт, свидетелем которого он не был, он, в сущности, материализует свою ПАМЯТЬ о прошлом.

Если свидетель действительного факта может сохранить о нем информацию, то оператору, восстанавливающему факт, следует тщательно изучить все, что касается прошлого. Без такой подготовки он не поймет причины поступков героя, не передаст человеческих эмоций и даже исказит структуру происходивших событий. Только *представив прошлое с позиции героя, можно найти правильную методику съемки* и создать образ, способный заставить зрителя поверить в происходящее на экране.

Модель характера

Как видим, экранный образ героя складывается из многих изобразительных компонентов, а не только из планов, где снят именно он. Лишь в миллисекундном протоколе достаточно зафиксировать фамилию, имя и отчество человека да попросить его сказать несколько фраз по поводу совершенного поступка. У документалистов задача другая. Они хотят представить своего героя как **ЛИЧНОСТЬ**, показать и обосновать его отношение к сложным жизненным фактам. Перед зрителями должен появиться не бездушный манекен, а живой человек с его сомнениями, радостями и огорчениями, причем в фильме или телепередаче может быть ограниченное число реальных ситуаций. Дело не в их количестве, а в том, как раскрыт уникальный характер героя, внятно ли сказано о его жизненных принципах и манере поведения. Это нелегкая задача, и творческий успех приходит только благодаря пристальному вниманию к человеку, на которого направлен объектив камеры.

"Пристальное внимание" — это камера, фиксирующая только факты и ситуации, имеющие отношение к **ЖИЗНЕННЫМ ИНТЕРЕСАМ ГЕРОЯ**, и относящаяся к ним сообразно его пониманию окружающих событий. В таких случаях у зрителей исчезает **ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ДИСТАНЦИЯ** — сознание того, что перед ними не сама действительность, а лишь ее изображение, и они начинают воспринимать все показанное как бы изнутри, перенося свои оценки с изображения на реальность. Вот тогда и возникает то приятие условного, о котором так просто и точно сказал поэт: "Над вымыслом слезами обольюсь".

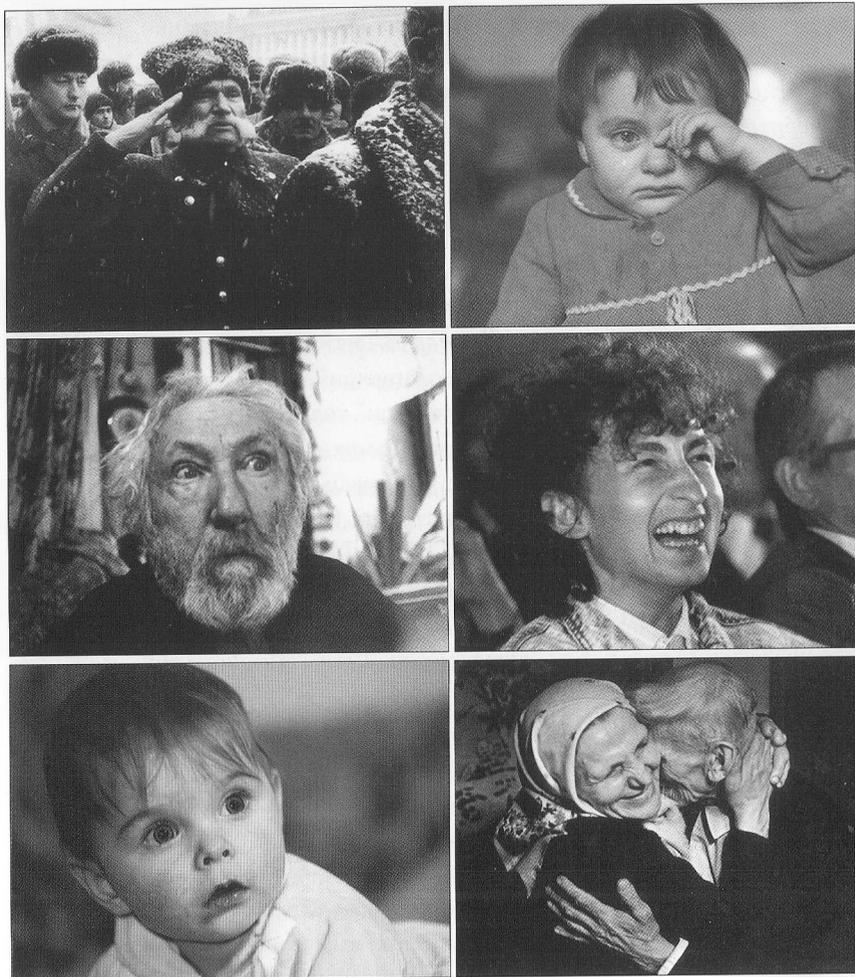
И живописец, и фотомастер могут создать психологически сложный портрет человека, изобразив один миг из потока событий. Экранный образ героя развернут во времени и, казалось бы, это дает документалисту свободу действий, но на самом деле жесткие ограничения есть. Если оператор

зафиксирует нехарактерные для человека поступки и реплики, если герой будет снят в окружении случайных собеседников и предметов, а среда опровергнет правомерность показанных действий, то **образ героя может приобрести не только искаженный, но и абсолютно противоположный смысл**. От подобных творческих ошибок предостерегал, в частности, Достоевский. Один из героев его романа "Подросток" говорил о том, что фотографические снимки редко бывают похожими на оригинал, так как "в редкие мгновения человеческое лицо выражает главные черты характера, и поэтому Наполеон, запечатленный в иную минуту, мог бы показаться глупым, а Бисмарк — нежным".

Поэтому не прав документалист, полагающий, что нажав кнопку камеры, он гарантированно получит "правду жизни" только потому, что он не вмешивался в ее течение. Все гораздо сложнее. Оператор **ОБЯЗАН** вмешиваться в происходящее, но не в том смысле, что он будет "поправлять" действие и руководить участниками съемки. Он должен **НАБЛЮДАТЬ** за событием, **ОЦЕНИВАТЬ**, **ОТБИРАТЬ** и **ФИКСИРОВАТЬ** те основополагающие моменты действительности, которые потом сложатся в **МОДЕЛЬ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ХАРАКТЕРА**, адекватную тому, что происходило перед съемочной камерой. Такое "вмешательство" в событие необходимо, так как это и есть **АВТОРСКАЯ ПОЗИЦИЯ** документалиста, от которой зависит, **ЧТО** и **КАК** увидел оператор и смог ли он передать **СВОЮ** трактовку факта зрителям.

Как известно, мимика и жестикация человека нередко проявляются **РЕФЛЕКТОРНО**, помимо его воли, и поэтому они подчас выражают самые искренние, даже сокровенные чувства. Эти внешние показатели, зафиксированные камерой, — неопровержимый довод подлинного отношения героя к людям и событиям, о которых рассказывает документалист. Поэтому, создавая модель человеческого характера, оператору надлежит внимательно следить за реакцией героя на окружающие события.

РЕАКЦИЯ человека — это ответ его организма на какие-либо внешние или внутренние раздражители, и, уловив этот момент, оператор не только даст оценку ситуации, в которой участвует герой, но ярко и убедительно скажет о его характере (кадры 184а, б, в, г, д, е, ж, з). Таким образом, **реакция на событие — неотъемлемая часть самого события** и выразительное средство, раскрывающее внутренний мир человека.



Кадры 184а, б, в, г, д, е

Образ героя конструируется из разных составляющих, которые появляются в результате творческого использования технических средств и применения широкого набора операторских приемов.

Еще раз повторим: **РАЗНОМАСШТАБНОСТЬ** изображения, смена **ТОЧЕК СЪЕМКИ**, изменение **ОПТИЧЕСКИХ** характеристик пространства, разнообразие **ПРИЕМОВ** и, наконец, **МОНТАЖ КАДРОВ**, трансформирующий пространственные и временные параметры дей-

ствительности, позволяют создавать такие характеристики объектов, которые за короткий временной промежуток не получит наблюдатель реального действия, оценивающий факт, глядя с одной точки под одним и тем же углом зрения. В этом смысле возможности экрана безграничны, но оператор должен следить, чтобы создаваемый образ не искажал жизненной правды. Писатель Константин Федин очень точно заметил: *"Фантазия не должна отрывать образ от логики жизни, не должна превращать образ в фантазматическую. Фантазия не исключает логики"*.

Как уже говорилось, зафиксировать какую-либо ситуацию, используя современную съемочную аппаратуру, легче легкого. Но снять материал, из которого сложится достоверная и выразительная модель **КОНКРЕТНОГО** человеческого характера, — это как раз и есть **МАСТЕРСТВО**, позволяющее автору изобразительного ряда найти путь к сердцу зрителя.

В качестве наиболее удачных примеров нельзя не вспомнить авторские работы Марины Голдовской "Хирург Вишневский", "Раиса Немчинская", фильм Вячеслава Виноградова "Токарь" или фильм "Катюша" режиссера Виктора Лисаковича и оператора Аркадия Левитана. Кстати, эти выдающиеся произведения кино- и теледокументалистики были созданы в условиях, когда авторам мешала необходимость использовать осветительные приборы, когда звукозаписывающая аппаратура была далека от совершенства. Но талант и целеустремленность творческой группы — это главное, что позволяет добиваться высоких результатов. Не техника и не операторский прием создают образ героя, *его создает реализация авторского замысла при помощи техники*. Без творческого осмысления объекта никто и никогда успеха не добивался.



Кадры 184ж, з

Оператор — один из участников ПРОИЗВОДСТВЕННОГО ПРОЦЕССА, и потому он должен выполнить все намеченное в отведенное для этого время. Успех творческих усилий покоится на трех китах:

ХОЧЕТ, МОЖЕТ, УСПЕВАЕТ.

И "успевает" в этом сочетании не менее важное условие, чем удачное творческое решение. Вспомним совет наших далеких предков — "Дорого яичко ко Христову дню". Уложиться в установленные сроки — необходимый профессиональный показатель мастерства оператора-документалиста.

Понятно, что при съемке короткого информационного сюжета у оператора нет возможности дать развернутую характеристику героя. Но и тут профессионально подготовленная группа заботится о времени и месте съемки, следит, чтобы фон, на котором корреспондент берет интервью, не был чужероден теме репортажа. Предметы, окружающие человека или используемые им, освещение портрета — все играет роль при создании информационного материала, и уж тем более это приобретает очень важное значение, когда перед группой стоит задача дать жизнеподобный образ человека.

Конечно, оценка факта и формирование его изобразительной модели зависят от автора, но если игнорировать личностные качества персонажа, то на экране может возникнуть психологический портрет оператора, а не героя. Если собственное "Я" оператор поставит выше личности своего героя и на съемке будет заботиться не о том впечатлении, которое произведет образ снимаемого человека, а о том, как будет выглядеть сам автор, то **форма затмивает самобытность содержания**. Вместо уникального человеческого характера зритель обратит внимание на вычурность операторских приемов, не имеющих отношения к главному герою.

Избежит подобных ошибок тот оператор, который понял и принял замечательный совет Константина Сергеевича Станиславского: **"Любите искусство в себе, а не себя в искусстве!"**

ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ

*Тот, кто наблюдает за игрой со стороны,
видит больше, чем игроки.*

*Сэмюэл Ричардсон, английский писатель
1689 — 1761*

— Что вижу, то пою? — подозрительно спросил оператор.

— Не совсем так, — сказал режиссер. — Пою то, что вижу.

Оператор пожал плечами. Он явно не уловил разницу между вариантами. Сценарную заявку он мельком проглядел задолго до начала съемок. Пока нашли деньги на производство и собрали группу, на объекте что-то изменялось, но герои оставались на своих местах, и заявленная проблема не исчезла. Режиссер поговорил с людьми, проехал по местам предстоящих съемок и разумно решил, что группа будет снимать реальную жизнь, допуская, что герои "поправят" его на пути к успеху, внесут в первоначальный замысел что-то свое, о чем не подозревал автор заявки. Репортаж, считал режиссер, даст живую картину происходящих событий. Но оператор явно не одобрял такое решение и не скрывал этого.

— Пойми! — горячился режиссер. — Ведь репортаж — это самое главное, самое острое оружие документалистики, он...

— Знаю, читал, — перебил его оператор. — Но там же написано, что ты как режиссер должен руководить съемкой! Вот ты и руководи.

Оператора не устраивало то, что он не знал, какое действие последует за предыдущим, кто и что скажет, и он был несколько растерян. Но всего этого не знали и сами участники съемок. Развертывалась ситуация, жизненно необходимая тем, кого снимали, — это и определило режиссерский выбор. Именно то, что никто из действующих лиц не знал, как сложится разговор, к каким выводам придут спорящие, по мнению режиссера и представляло интерес. Он надеялся, что в процессе общения героев проявятся их характеры и точнее выявится суть проблемы, обозначенной в сценарном плане.

Глядя на поникшего оператора, режиссер подумал, что тот очень часто смотрел фильмы, похожие на спектакли с непрофессиональными актерами, и что синхроны часто выглядят как ответы на домашнее задание, где режиссер — учитель, а герой — ученик.

— Ты пойми, — сказал режиссер, — после выбора объекта руководить действиями съемочной группы должен не заранее написанный протокол события, а сама жизнь! Не организованные, а естественно возникшие ситуации должны стать основой этого эпизода! И не авторское насилие, подгоняющее жизнь под замысел, придает вес добытому материалу, а авторское умение подчиниться жизни, понять ее и извлечь из нее модель события.

— Словесная эквилибристика, — поморщился оператор.

— Нет, принципиальное отношение к главной проблеме, что такое есть документ, а что игровое кино, — возразил режиссер.

Оператор равнодушно смотрел на героев. Ему никак не хотелось подчиняться жизни. До этого он работал, подчиняя все окружающее интересам своей камеры.

— Снимай же! — настаивал режиссер.

Оператор нехотя включил камеру. Герои, увлеченные своим делом, передвинулись на другое место, отвернулись. Собственные проблемы занимали их гораздо больше, чем интересы документалистов. Оператор остановил мотор.

— Почему?! — застонал режиссер.

— Что же я затылки буду снимать, что ли? — раздраженно проворчал оператор, поражаясь тупости и профессиональной неподготовленности режиссера. — Кадр не компонуется. Скажи, чтобы не отворачивались!

— Да не затылки, а жизнь! Суть происходящего действия! Эмоциональные моменты! — запричитал режиссер. — Следи за людьми, поспеши вслед за ними с камерой! И не думай так скрупулезно о композиции. Нам, прежде всего, надо передать содержание, хотя оно и находится в диалектическом единстве с формой...

— Словоблудие! — сурово сказал оператор и нехотя включил камеру. — Вот посмотрим, что скажет шеф.

— Ну что вы мне все время "достоверность", "подлинность"? — раздраженно спросил продюсер. — Нам не это нужно. Нам надо, чтобы фильм купили. Зря, что ли, я давал баксы? Ваши герои даже ни разу не заматерились. Почему? Где тут правда жизни?

— Возьмите четырнадцатый том Гегеля! — сказал режиссер, желая продемонстрировать свою эрудицию. — Страница сто девяносто четыре, цитирую: "Мы можем обозначить поэтическое представление как образное, поскольку оно ставит перед нашим взором вместо абстрактной сущности конкретную ее реальность". А что значит "конкретную"? А это факт, добытый нами в гуще жизни. Мы должны идти не от того, что нам захотелось сотворить, не считаясь с героем, мы должны идти от факта, от мысли, высказанной самим героем! Нам нельзя выдумывать факты, подтасовывать их. Нам следует уловить момент реального действия, а не заставлять героя "играть". Искусство документалистики — это поиски факта!

— Цитирую классиков, — предупредил друг шефа, бизнесмен, который в недавнем прошлом преподавал общественные науки. — "Глупо, как факт"...

— Не спорю с авторитетами, — согласился режиссер. — Но это справедливо тогда, когда факт случаен, не отобран, а значит, и не осмыслен. Но если в нем глубина, которая вызовет цепь ассоциаций, то факт обязательно станет образом.

...Падает трехтонное долото. Острые стальные зубья ударили в мерзлый грунт. Разлетелись в стороны снежные фонтанчики и осколки камней. "Забурка" — начало бурения пятнадцатиметровой скважины для бетонного столба, на который опрется мост. В этом ударе по заснеженной целине — суть того, что происходит на всей трассе. По нехоженным просторам идут строители магистрали — вот что скажет зрителю первый удар. Люди, которые готовят скважины для мостовых опор, не просто буровики, они — первопроходцы.

— Технология, — равнодушно сказал шеф. — Информация о работе железного станка. Это тыщу раз было в эпоху застоя. Скукота! Смотреться не будет!...

— Образ, — сказал режиссер. — Символ!

— А почему ты их приравниваешь? — спросил оператор.

— В той или иной мере всякий образ условен и символичен уже потому, что в единичном воплощает общее, — терпеливо объяснил режиссер. — Но надо смотреть и видеть!

— Это как в пинг-понге, — заступился за режиссера ассистент оператора. — Нужен партнер. Ты подал мячик — его должны отбить. А если тот,

кто напротив, не умеет играть — тут уж ничего не поделаешь. Один в эту игру не сыграешь...

"Вечная проблема, — думал режиссер. — Художник и тот, к кому он обращается. Ведь никогда нет гарантии, что тебя правильно поймут. И как быть в каждом конкретном случае? Если усложнить форму — за внешним, изысканным не разглядят суть. А если ориентироваться только на содержание, будешь прямолинейен и скучен. Уйти в продюсеры? — денег нет. Уйду в киноведы. Буду жить спокойно и ругать чужие фильмы... Или книжку напишу про мастерство... Только на эти деньги не проживешь..."

— Не расстраивайтесь! — словно отвечая его мыслям, сказал ассистент. — Любишь хоккей — смотри хоккей. Хочешь смотреть Аллу Пугачеву или Петросяна — переключайся на другой канал. Но ведь есть такие зрители, которым будет интересно смотреть на строителей. Они про этот станок все поймут и спасибо вам скажут. А когда через сто лет будут смотреть нашу хронику, так что им захочется увидеть — мордобой, матерщину, убийства, криминал, голые задницы или наш станок и ребят, идущих по вечной мерзлоте?..

"Да, — подумал режиссер. — Устами младенца...". И продолжил уже вслух:

— Документалистика — как мемуарная литература. Некоторым нравится, кто-то безумно увлечен, а кому-то совершенно безразлично. Зритель-то у нас разный. Молодой и умудренный опытом. Сегодняшний и зритель будущего. Зритель, интерес которого определяется уровнем культуры, особенностями характера, профессиональной принадлежностью, политической и гражданской зрелостью, а иногда просто географией того места, где человек родился или живет. Фильм делается для всех, и потом каждый увидит его так, как он смотрит на жизнь. Замечательный российский документалист Виталий Манский недаром ввел термин "реальное кино". Он не терпит никакой режиссерской отсебятины, его принцип: основа фильма — живая трепетная жизнь.

— А при чем же тут режиссер, если "живая трепетная", — ехидно спросил оператор. — Вот и получается "что вижу — то и пою!"

— Нет, я уже тебе объяснял. Пою то, что вижу. И даже не пою, а воспеваю!

— Но от перестановки слагаемых сумма, как известно, не меняется, — заметил оператор.

— Здесь тебе не арифметика, — возразил режиссер. — Вот ты не знаешь принципа адмирала Макарова, который своему труду ""Витязь" в Тихом океане" предположил девиз "Пишем, что наблюдаем, чего не наблюдаем, того не пишем".

— Ну и причем тут Тихий океан? — недоверчиво спросил оператор.

— Не океан, — сказал режиссер. — А принцип, который придает весомость добытому материалу, делает его нужным не только автору. Лоции адмирала живут по сей день. Они не потеряли своего значения, так как они — правда!

— Что вы заладили "правда, правда", — недовольно вмешался продюсер. — Мне нужно, чтобы зритель визжал и плакал, а от вашей правды пахнет скукой. Я деньги вложил, а что я вижу взамен?..

...Сенокос. Герой фильма Павел Тимофеевич Полянский нагибается и с хрустом срывает толстенный травяной стебель. "Разве его просушишь? — говорит он съемочной группе. — Это же сгниет. А машина все перерубит на сенаж, это же белковое все, и корова съест. Это благодать, что сенаж придумали".

— Слово "благодать" — самое главное в этом коротком синхроне, — сказал режиссер. — В нем — душа Полянского, отданная любимому делу, радость, которую он ощущает, когда на лугах все идет хорошо. В этой фразе и временная емкость. Ведь слово "благодать" вырвалось при воспоминании о той зимней поре, когда скотине угрожает бескормица. Семь-восемь месяцев длится зима на Алтае. Вот почему сенаж — "благодать"!

— И за эту "благодать" я буду платить деньги лично вам? — сердито спросил продюсер. — А где режиссура?

— Как "где", — удивился режиссер. — А отбор фактов во время съемки — это что? А порядок, в котором факты предстают перед зрителем, монтаж эпизодов — разве это не режиссура? А люди, действующие в фильме, и их отношение к происходящим событиям — не режиссура? Все это, отобранное и скомпонованное документалистом, и есть авторская позиция. И за это вам жалко платить? Не ожидал...

— А где же "реальное кино", если вы все берете на себя? — раздраженно спросил продюсер.

— Реплика Полянского и есть "реальное кино"! — подтвердил режиссер. — На все сто процентов, правдивое, не выдуманное из героя, а выплеснутое им от полноты чувств. Пусть это частное, но оно принадлежит человеку, а не навязано ему со стороны. Из таких штрихов и создается образ героя.

— А если зритель не заметит вашего штриха? — спросил продюсер. — И если вы хотели дать эту информацию, то надо было просто сказать в

тексте: "С большой радостью и волнением Полянский видит хороший урожай трав. И настроение у него отличное"! А то интервью у вас очень короткое. Всего несколько слов.

— Sapienti sat, — вдруг сказал ассистент на чистой латыни. — Умному достаточно.

— Понимающему достаточно, — более точно перевел режиссер и вдруг вспомнил давным-давно виденный фильм. ... "Взволнованным возвращался наш герой с сессии Верховного Совета"... — прочитал текст диктор. А сам герой молча сидел у самолетного окошечка и спокойно смотрел на пейзаж, расстилавшийся внизу. Вряд ли диктор хотел кого-то обмануть, но он никого не убедил. Логика зрительского восприятия проста: если о том, что якобы волнует героя, говорит не он сам, если эмоции героя "не предъявляются", то, может быть, их и не было вовсе? Решать за героя, публиковать отчет о его душевном состоянии, задача явно неблагоприятная. И не стоит сажать людей в кружок и давать им задание: "Скажите вот об этом, выясните отношения, и, пожалуйста, не обращайтесь внимания на камеру"...

— А я тебе сниму такой эпизод с блеском! — сказал оператор. — Ты только приведи людей, дай им настоящее режиссерское задание. И не будем мы никого ждать, не будем мучиться. Зрителя обмануть — раз плюнуть.

И режиссер снова вспомнил... он был еще молоденьким ассистентом...

— Садитесь вот сюда, аксакал, — почтительно говорит он седобородому старику туркмену. — Вы будете играть в шахматы с этим молодым человеком. (Сверхзадача есть — связь поколений!).

— А вы двое, — говорит он юноше и девушке, — встанете вот тут и будете весело разговаривать. (Сверхзадача — показать равноправие мужчин и женщин).

— А вы встаньте у книжного шкафа и выбирайте себе какую-нибудь книжку. (Сверхзадача — показ взрослого культурного уровня).

— И наконец, вы, взяв из рук библиотекаря книжку, поблагодарите его и с улыбкой уходите, а вы — как он только отойдет — сразу подходите к столику. (Особой сверхзадачи нет, есть желание шефа придать кадру жизнеподобие).

— Все готово? — нетерпеливо кричит шеф. — Приготовились. Камера! Начали!.. Пошли все... Веселее, веселее...

Идет 1950 год. Ассистент работает на документальном фильме.

— Цитирую Михаила Кольцова, — предупредил режиссер, явно рассчитывая, что шеф не знает имя этого замечательного журналиста, но промолчит. — "Метод, по которому главным образом работаю я, — это не прибавлять искусственных красок к тем фактам, которые есть, не смешивать и не разбавлять факты каким-либо вымыслом — хотя бы и художественным, — а публицистические факты оттенить, дать их так, чтобы они резали глаз".

— Цитирую его же, — добавил эрудированный друг шефа. — "Я исправляю отсутствие дополняющего факта "воображаемыми величинами"". Это что? Реальное кино?

— Не надо передергивать, — возразил режиссер. — Там дальше следует: "Поскольку же мне приходится все-таки пользоваться вымыслом, я ввожу его в чистом виде, кусками совершенно беллетристическими"... — Вот так!

Никому не запрещено включать в документальную литературу или в неигровой фильм вымысел и чисто актерские фрагменты, если это подкрепит мысль, поможет создать образ. Но не стоит выдавать разыгранную сценку за подлинную. Что вы скажете о документе, который подделан?

— А я считаю так, — ответил режиссеру студент ВГИКа, сдававший экзамен по курсу "Документальное кино". — Авторам неигрового фильма никогда не надо забывать, что они имеют дело с конкретной личностью, а не с человеком вообще. И если они его снимают, то он должен быть самим собой, а не тем, кого хотели бы видеть сценарист и режиссер. И "я" авторов должно быть таким, чтобы образно, впечатляюще проявилось "Я" героя. И еще я никогда не буду работать с самонадеянными, недумающими операторами...

— Давайте вашу зачетку, — сказал режиссер. — Я вам ставлю высший балл. Желаю успеха!.. И, пожалуйста, не забывайте девиз адмирала Макарова! Он имеет значение не только для моряков, но и для документалистов!..

Закончив и отредактировав рукопись, подобрав все кадры, иллюстрации и рисунки, автор этой книги вдруг опять вспомнил первый курс пединститута и старенького преподавателя латыни... И закончил он вторую часть "Мастерства оператора-документалиста" замечательной фразой: Feci quod potui, faciant meliora potentes, которая в переводе звучит так: "Я сделал, что мог, кто может, пусть сделает лучше"...

Оглавление

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ	3
I. СПЕЦИФИКА ПРОФЕССИИ	
Опыт. Навыки. Шаблон. Ошибки	14
Рабочий инструмент оператора	21
Если есть замысел	27
Языком изображения	35
Альтернатива документалиста	42
II. КОМПОЗИЦИЯ КАДРА	
Взаимодействие частей	52
Глубина плоскости	62
Закрыва́тая и открытая	72
Визуальное равновесие	80
Динамика неустойчивости	87
Главная точка	99
Снизу вверх и сверху вниз	109
Без динамики	124
III. ЗАИНТЕРЕСОВАННАЯ КАМЕРА	
Рука мастера	131
Повернуть камеру... ..	137
За рамками кадра	145
Бег на месте	153
Там и тут	169
Монтаж без склеек... ..	174
...и кульминация	183
Как в жизни	188
Притяжение объекта	196
Окружение объекта	206
Преимущество проезда	215
IV. В КАДРЕ – ЧЕЛОВЕК	
Самый главный объект	238
Герой и среда	242
Емкий кадр	249
Технология поступка	254
Заглянуть в душу	261
Роль второстепенного	271
Говорящие предметы	279
Шаги в прошлое	285
Модель характера	290
ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ	295

Рекомендуемая литература

1. Артюшин Л.Ф., Барский И.Д., Винокур А.И. Справочник кинооператора. М.: Галактика-Л., 1999
2. Брилл Т. Свет. Воздействие на произведение искусства. М.: Мир, 1983
3. Голдовская М.Е. Человек крупным планом. М.: Искусство, 1984
4. Голдовская М.Е. Женщина с киноаппаратом. М.: Материк, 2001
5. Головня А.Д. Мастерство кинооператора. М.: Искусство, 1995
6. Железняков В.Н. Цвет и контраст. М.: ВГИК, 2001
7. Кармен Р.Л. Но пасаран! М.: Советская Россия, 1972
8. Луньков Д.А. Куриловские калачи. М.: Алгоритм, 1984
9. Медынский С.Е. Мастерство оператора-документалиста. Часть I. М.: 625, 2004
10. Микоша В.В. Я останавливаю время. М.: Искусство, 2005
11. Образцов С.В. Эстафета искусств. М.: Искусство, 1987
12. Раушенбах В.В. Геометрия картины и зрительное восприятие. С.-Пб.: Азбука, 2001
13. Пааташвили Л.Г. Полвека у стены Леонардо. М.: 625, 2006
14. Составители Липков А.И., Урусевская И.С. Сергей Урусевский с кинокамерой и за мольбертом. М.: Алгоритм, 2002
15. Фирсова Д.С. Зима и весна сорок пятого. М.: Искусство, 1980