

СЪЕМКА: СОВЕТЫ НАЧИНАЮЩИМ ТЕЛЕВИЗИОНЩИКАМ [1]

С чего начинается монтаж? Естественно, со съемки. Неточно снятый материал рождает уйму монтажных проблем – это знает каждый, кто хоть однажды пытался монтировать «случайную» съемку или просто плохо отснятые кадры. Поэтому и мы не обойдем эту тему стороной. А начнем с самого простого – практических советов по основам подготовке и организации съемки.

Эти советы не претендуют на истину. Их задача – помочь найти «точку опоры» при съемке в различных жанрах тем, кто только начинает свой путь к мастерству. Как показывает практика, именно эти, кажущиеся элементарными правила, ежедневно нарушаются на ТВ. Причем успех съемки зависит не только от профессионализма оператора, но и от готовности к ней и знания технологии и режиссером, и редактором. А вот когда эти правила станут для Вас съемочным стандартом, меняйте их как угодно – за грань профессионализма Вы уже не переступите.

ОСНОВНЫЕ ПРАВИЛА СЪЕМКИ:

1. Выбирая площадку для синхрона всегда помните, что зритель считывает с экрана обстановку не как фон, а как СРЕДУ ОБИТАНИЯ героя.
2. Снимая в помещении, не рассчитывайте на естественное освещение: для того, чтобы реальность стала кадром, ее нужно не только высветить, но и нарисовать светом. Используйте, когда возможно, классическую схему освещения, особенно снимая портреты. Не обязательно это делать только приборами: пользуйтесь различными отражателями, в т.ч. и естественно присутствующими в помещении.
3. Тщательно следите за тем, чтобы естественный и искусственный света не смешивались. Естественный свет можно закрыть плотными шторами, перебить искусственным (вот еще одна причина, почему приборов на съемке нужно иметь больше, чем кажется на первый взгляд). Если ни то, ни другое не удастся - либо ищите фильтр дневного света (очень дорогое удовольствие), либо меняйте площадку. Не рассчитывайте на цветокоррекцию - результат все равно будет отвратительный.
4. ВСЕГДА, если нет какой-то особой задачи, пользуйтесь штативом. Кстати, именно это – один из главных внешних признаков не только профессионализма, но и культуры оператора. Прежде чем снимать «а'la Урусевский» или Фукс, научитесь работать как Москвин – тогда сможете себе позволить снять камеру со штатива без серьезного ущерба материалу.
5. Готовясь к интервью, не надейтесь на общее знание темы, ВСЕГДА составляйте «вопросник», но старайтесь НИКОГДА им не пользоваться на съемке. Обратите внимание, как неприятно выглядит уткнувшийся в бумажку перед очередным вопросом и даже во время ответа интервьюируемого ведущий. Но не менее неприятно смотреть и на человека, косноязычно или с запинками формулирующего вопрос. Кроме того, существует и психологический закон общения, выраженный в краткой бытовой формуле: «Каков вопрос – таков ответ».
6. Когда только возможно, прячьте микрофон (если, конечно это не та ситуация, когда микрофон обязательно должен быть в руках у интервьюера; но это не должно быть правилом – скорее исключение). Прошу прощения за грубоватое сравнение, но оно действительно: обращали внимание, на что похожа форма большинства микрофонов? Не хватает ассоциаций – откройте Фрейда. Теперь понятно, ЧЕМ Вы человеку в лицо тычете?!
7. Никогда ни при каких обстоятельствах микрофон из не должен переходить из рук интервьюера к кому бы то ни было. Микрофон во время интервью - это «жезл управления ситуацией».
8. Не таскайте микрофон “изо рта в рот” - если помещение не зашумлено, достаточно выбрать некое среднее расстояние между Вами и интервьюируемым, где-то на уровне груди, и только поворачивать головку - чувствительности среднего микрофона обычно бывает достаточно.
9. На документальной съемке запретите себе команды типа “мотор”, “начали”, “стоп”, так же как все переговоры вроде: “что, начали?”, “мы пишем?” “камера работает” и т.п. Найдите им человеческие синонимы и произносите всегда спокойным “бытовым” голосом. Еще лучше - имейте систему незаметных условных знаков для команд оператору и остальным членам команды. Всяческие отмашки рукой и т.д. тоже недопустимы (достаточно пальцев) - то, что обычно стимулирует актера, обычного человека сбивает, а то и шокирует.
10. Отключайте (если есть тумблер или функция в меню) или заклеивайте на камере сигнальный светодиод записи: интервью незаметно для героя началось, идет хороший разговор, и вдруг человек видит красный глазок и понимает, что идет запись. Вы и глазом не успеете моргнуть, как его поведение изменится.
11. Старайтесь как можно меньше функций совмещать на площадке: невозможно одновременно брать интервью и управлять оператором, а тем более снимать. Найдите себе или интервьюера, или режиссера, которому доверяете (не только по человечески, но и творчески, способного воплотить ваш замысел). Но уж если, убедившись до съемки, что он Вас понял, доверили - идите в этом доверии до конца и не мешайте ему. Ситуация “7 нянек” ничуть не лучше неуправляемости.

12. Место режиссера - за спиной оператора. Точнее - слева и чуть сзади. Кстати именно это ухо наушника и должно приподниматься. Тогда можно очень тихо отдать команду. А еще лучше приучить оператора понимать прикосновения к спине - и герою не видно, и более точно можно управлять, включая скорость ПНР и трансфокации (например, чуть усиливая давление или перенося его с одного края ладони на другой при панораме). Для команд обычно достаточно одного слова: “справа”, “наезд”, “руки” и т.п.

13. Внимательно следите за тенями, особенно когда работаете на натуре. Даже за 10 минут СНХ тень от носа может вырасти на 5 см., а глаза оказаться в полной тени.

14. Никогда не пользуйтесь на съемке камерными спецэффектами – сделать их на пульте проще и получается точнее, а убрать снятые на камеру уже не возможно.

15. Не увлекайтесь трансфокацией, всякими движениями и спецэффектами, если это специально не стоит в задаче и стилистике, «тормозите» оператора и не берите их без крайней нужды в монтаж: это слишком сильные средства, чтобы растрчивать их попусту (зачем кувалда там, где достаточно отвертки), а действие и динамика в кадре и монтаже обычно гораздо выразительнее динамики камеры.

16. Поэтому же при съемке любых панорам и наездов-отъездов приучите оператора, прежде чем сдвинуть камеру и остановить ее после панорамы или трансфокации, снять в статике начальный и конечный планы (хотя бы по 5 - 7 сек.). Тогда ненужное движение можно будет «вырезать», оставив статичные планы.

17. Не забывайте о горизонте - зритель скорее простит небольшое дрожание камеры, чем стабильный, но перекошенный кадр.

Естественно, для каждого вида материала существует и своя специфика съемок.

РЕПОРТАЖ

Здесь зритель прощает многое: и микрофон в кадре, и тени, и нестабильный кадр. Только не «переусердствуйте», иначе ощущение ухваченного оперативного события перерастет в ощущение грязи. А как относятся к грязи? Вообще же, снимая репортаж, старайтесь передать атмосферу события. Самые ценные синхроны здесь - не объясняющие, а заражающие эмоционально, передающие энергетику, динамику и эмоцию события. Самые ценные кадры - те же, плюс самые острые моменты - опоры, сломы событий. Остальное объясните за кадром.

Если снимаете одной камерой сюжет о футбольном матче (или т.п.) – снимайте детали: ноги с мячом, свистки, голы, падения и орущих зрителей. Вбрасывания и беготня по полю общим планом неинтересны – таких кадров достаточно десятка на репортаж.

В репортаже важна только одна логика - логика развития события от слома к слома. Не важно, что вы не можете часто снять самого события - только его последствия. Если сумеете камерой и монтажом (включая архивы) сымитировать его ход, зритель простит вам опоздание. Только не пытайтесь разыгрывать или «художественно» воспроизвести - подставка почитается сразу и разрушит доверие даже к тому, что вы и вправду сняли. Спецэффекты в репортаже и вообще в информации неуместны - разве что шторка между сюжетами и отбивки блоков. Главное и единственное требование, которое предъявляет зритель к репортажу - увидеть собственными глазами основные фазы события, ощутить его эмоциональную доминанту. Поэтому чем меньше острых перипетий, тем меньше временная «цена» сюжета - в среднем она не должна выходить за рамки 1...3 минут. Сообщайте и снимайте только главное и те детали, которые передают эмоциональную доминанту.

ОЧЕРК

предполагает, прежде всего, некое авторское осмысление материала. Даже если в его основе лежит репортаж, требования зрителя как к эстетике кадра и монтажа, так и к выстроенности общей концепции возрастают на порядок.

От Вас ждут уже не просто показа события, но раскрытия его причин, сюжета развития и последствий, а так же, в отличии от репортажа, внятно выраженного авторского отношения. Все эти требования рождают необходимость драматургического построения сюжета, а значит приходится задействовать все без исключения его элементы.

Нестабильность кадра, технический брак, невнятный звук и синие лица здесь уже не прощаются. Зрителя не интересуют наши проблемы на съемках и в монтаже. Он знает, что это идет в эфир не через час после съемки и требует к себе уважения.

Более того, интерес к авторской подаче события здесь уже перевешивает интерес к самому событию.

Значит меняется и ситуация на съемке.

Здесь можно посоветовать следующее:

1. Не бойтесь заменить само событие его художественной интерпретацией - в отличии от информации здесь она уместна и даже необходима (естественно в пределах разумного - не с актерами же разыгрывать).

2. Точно отбирайте ассоциативный ряд - ассоциаций не должно быть ни мало (уйдет художественное осмысление), ни много (зритель просто «утонет» в них, не успевая расшифровывать).

3. Точно выбирайте заранее стилистику съемки, исходя из выбранного жанра. Вы можете стилизовать основной материал под репортаж или под отстраненное наблюдение, или под предвзятое расследование, но это должно быть четко определено и просматриваться в манере работы камеры. Причем стилистика съемки основного сюжета и ваших к нему ассоциативных видеокментариев могут отличаться, но тогда это отличие должно быть ЯВНЫМ, точно и легко считываемым и ОБЯЗАТЕЛЬНО ИДТИ В ОДНОМ И ТОМ ЖЕ КЛЮЧЕ (как бы ремарки “от автора”, данные другим шрифтом - назовем его, условно, петитом). При этом старайтесь тогда разнести съемки в разных стилистиках по дням - иначе оператору, да и Вам будет трудно перестроится и может пойти просто смешение стилей съемки - вещь в принципе недопустимая. И еще, вводя новую стилистику (но не в коем случае не более 3-х), точно определяйте визуальные “ключи доступа” к ним (желательно одновременно не менее 2 - 3-х). Это может быть “живая камера” на основном материале и жесткая статика в «петите». Или резкая смена монтажного и внутрикадрового ритма. Или переходы цвет - ч/б. Или использование только в «петите» трансфокатора и т.д. и т.п. Кэширование рамки экрана, наконец. Но если Вы взяли стилистику съемки в прием - ведите ее до конца, смене она не подлежит.

4. Если Вы чувствуете, что есть опасность какого-то брака - лучше остановите съемку или перенесите ее на другой день. В системе очерка снятый в браке (не важно, по звуку, картинке или композиции) кадр или эпизод = не снятый кадр или эпизод. В монтаж его брать ни в коем случае нельзя. Особенно, кстати это касается Ваших «петитов». Конечно, брак браку рознь. Одно дело небольшое выпадение на пленке, другое - перекошенный горизонт и «болтанка» кадра.

5. Снимайте сначала самый сложный эпизод, но в котором не задействован главный герой. Потом - все остальное. Парадокс в том, что скорее всего этот первый кусок придется переснять заново. Но это даст возможность и Вам, и оператору ощутить уже на камере точность взаимопонимания, степень сопротивления материала и станет как бы настроечным камертоном ко всей остальной работе.

6. Не держитесь за точность географических, временных, пространственных и прочих привязок (если, конечно, это не принципиально для сюжета). Какая разница, по какой аллее гулял Бунин, если аллея в соседнем парке более соответствует настроению бунинских “Темных аллей”. Смонтируйте их - вот и все. Это зритель простит быстрее, чем чахлые кустики, но зато “те самые”.

ПОСТАНОВОЧНАЯ ПРОГРАММА

требует еще большей тщательности в постановке кадра и предполагает возможность вставок игровых эпизодов либо полностью актерского построения. Здесь на первый план уже выходит оригинальность замысла, содержания и занимательность формы - материал значения практически не имеет. В конце концов какая разница, кто там сегодня будет играть в “Поле чудес” - зритель смотрит сам процесс игры. А присутствие «звезд» - только «острый соус», обостряющий вкус приевшегося «блюда».

Главное условие - будьте осторожны с натурой, т.к. та мера условности, которую обычно удается построить в павильоне, по сравнению с натурой сразу, что называется, «вылезает колом» и продает именно постановочность решения. Есть ситуации, когда это можно использовать и, выявив условность павильона, сделать ее режиссерским ходом, художественным приемом. Но в большинстве случаев, для того, чтобы нивелировать ощущение разрыва между натурой, реальными интерьерами и павильоном, необходимы отдельные усилия.

ОСНОВНЫЕ МЕТОДЫ СЪЕМКИ:

Несинхронная съемка, т.е. обычная съемка без звука. Главный совет здесь: никогда не пытайтесь использовать случайно записанный камерной “пушкой” звук в качестве синхрона. Этот микрофон предназначен ТОЛЬКО для записи интер-шума и только для него этот звук и годится. Остальное – уже операторское мастерство.

Синхронная съемка: сразу, до съемки решайте, как вы будете его снимать. В общем виде все синхроны делятся на официальные выступления и интервью, открытые и скрытые.

1. Официальное выступление: здесь все должно быть подчиненно задаче акцентирования внимания на выступающем. Т.е. никаких лишних деталей, тем более личного характера. Основные планы - средний и американский средний. Ракурс обычно берется фронтальный «от пупа». Общий план достаточно дать 2 - 4 раза, чтобы зритель сориентировался в пространстве, напр. в начале и в конце, под титры (можно использовать также в качестве перебивки, только снимать тогда нужно так, чтобы не было видно губ говорящего). Т.е. здесь требуется предельная строгость и даже аскетизм кадра. Микрофон должен быть или скрыт, или стоять на столе, прикрытый чем-нибудь (напр. настольным календарем и т.п.), но не в коем случае не в руках у выступающего.

2. Официальное интервью напоминает выступление, но предполагает большую открытость (не в коем случае не акцентированную) ситуации съемки, присутствие в кадре журналиста, который однако в этом случае так же не может

быть персоной, а выступает как «представитель зрительской аудитории». Прямое обращение к зрителям здесь возможно только в начале и в конце интервью. Никаких перебиваний и, тем более, спора с выступающим быть не может: вопрос, ответ с четкой точкой в конце, следующий вопрос. Микрофон может быть в руках у журналиста, но лучше его поставить на стол. Акцент здесь, как и в случае официального выступления, делается именно на интервьюируемом.

3. Открытый синхрон, как интервью, так и монолог, уже дают гораздо больше свободы. Это и возможность присутствия в кадре журналиста, и его открытая работа на камеру (вплоть до регулярного прямого обращения к зрителям), попадания в кадр съемочной и другой аппаратуры. Здесь вы можете творить все, что угодно: от официоза, до полного абсурда – в зависимости от выбранной Вами стилистики и жанра.

4. Скрытый синхрон, так же не важно, в монологе или диалоге, подразумевает создания у зрителя ощущение подсмотренности, непреднамеренности ситуации. Все, что как то касается технической стороны и самой ситуации съемки должно быть предельно скрыто. Никаких микрофонов, фонарей, проводов, вопросов из-за камеры и т.п. в кадре быть не может. Даже взгляд героев в камеру может быть только случайным. Т.е. у зрителя должно создаться ощущение скрытой камеры. Прячь же микрофон можно где угодно: начиная от скрытой по лацканом пиджака петлички, до записи с микрофонной “пушки”. Если нет ни того, ни другого, соорудите муляж книги (коробку формата большой книги с наклеенной обложкой), положите ее корешком к камере и спрячьте туда микрофон (в торцах делаются мелкие дырки, а остальное пространство внутри обклеивается поролоном). И таких муляжей можно придумать сколько угодно.

Съемка движущихся объектов. Не забывайте, что и видеокамера имеет выдержку - скорость срабатывания электронного затвора. Чем выше скорость объекта, тем выше должна быть скорость затвора. Хотя если очень нужно подчеркнуть динамику движения, можно наоборот поставить минимальную скорость и таким образом получить смазку объекта, как бы шлейф за ним. И еще: чем крупнее снят объект, чем длиннофокусней оптика, тем больше ощущение динамики движения (вспомните столбы рядом с окном поезда и в отдалении). Только опять-таки не переборщите. Это же относится и к съемке с движения.

Съемка с движения: главное - убрать или хотя бы минимизировать тряску. Такие кадры приходится снимать в основном с рук - если у вас нет спецоборудования, компенсатором служит сам оператор. Правило 1-е - минимизировать площадь контакта, чем меньше опор, тем лучше. Прежде чем нажать кнопку, постарайтесь подстроиться к ритму движения и качке. Если она ритмизирована, как в поезде, это не сложно. Но в машине рытвины и ухабы не предсказуемы. Поэтому, глядя в видоискатель, попытайтесь почувствовать, настроиться на ощущения тела. При определенной тренировке вы начнете чувствовать начало толчка и большинство из них сможете компенсировать.

Скрытая камера: понятно, что в этом случае не должно быть видно ни камеры, ни оператора, ни микрофона, ни проводов, ни света. В профессиональной съемке для этого используются прозрачные только в одну сторону зеркала или такие же затемненные стекла. Достать их сложно, поэтому можно поступать проще: кусок бархата или черной ткани натянутой на раму или выполненный по драпировку. Место это должно быть затемнено и защищено от прямого света, чтобы не было блика от объектива. В ткани прорезается дырка точно под объектив. Края могут быть прикрыты мебелью и т.п. Хорошо еще перед этой ширмой поставить какую-нибудь тумбочку и вазу с цветами или еще что-то, соответствующее интерьеру. В крайнем случае можно наложить кучу чемоданов, кинуть на них ту же тряпку и извиниться перед героем за беспорядок или спрятать оператора под задрапированным столом. Свет ставится так, чтобы герой был освещен либо естественным, либо отраженным светом и только, естественно, бытовых светильников. Микрофон прячется на столе, провода под ковры, дорожки и т.п. (опять же не рассчитывайте на камерную “пушку”).

И еще вариант: иногда нет нужды даже прятать камеру, достаточно ее направить в другую сторону и разыграть там какой-то диалог. И использовать зеркало (лучше 2 - 3). Тогда даже свет, поставленный якобы на другую площадку, можно зеркалами направить туда, куда нужно. Если вы будете достаточно точны и элегантны и сами не продадите себя взглядами на оператора, то скроете камеру лучше, чем даже пряча ее. Только не забывайте об этике: сразу после монтажа, когда еще есть время что-то изменить, обязательно покажите этот эпизод герою и получите его согласие на показ. В сомнительных случаях (если не уверены в порядочности человека) - письменное. Может помочь избавиться от судебного разбирательства.

Двойная экспозиция: этот метод относится уже к комбинированным съемкам. Допустим (не обязательно в сказке), вам нужно показать двух героев - великана и лилипута, в одном кадре. Делается это так: один из героев снимается в нужном пространстве с нужной крупностью и запасом места для расположения второго персонажа. Второй снимается либо на синем фоне и заводится в кадр по маске (рир-проекция), либо на очень черном фоне (бархат или черный провал, например ночью на улице), высвеченный очень сильным точечным светом, и заводится в кадр на микшере. Оба способа имеют свои недостатки. Рир-проекция (хромокей) дает ощущение аппликативности, во втором есть опасность, что детали фона будут просвечивать через персонажа. И в любом случае вам будет необходим монитор, на котором будет видна готовая картинка - без него точно скорректировать движение и положение второго персонажа практически нереально.

Проще такие вещи делать на компьютере: некоторые монтажные программы имеют функцию отслеживаемой маски. Здесь вы отмечаете контуры снятого объекта и электронная маска отслеживает его перемещения. Хотя и здесь все не так просто, это практически ручная работа.

Домакетка и дорисовка декораций: если у вас нет возможности поехать в Индию или построить в центре Канска дворец индийского раджи, а снять персонажа на его фоне зачем-то очень нужно, то достаточно найти картинку этого дворца или, лучше, местного умельца, который сделает вам этот дворец из картона или фанеры в масштабе 1 : 100 (конечно, чем больше, тем лучше). Дальше - та же рир-проекция. А чтобы скрыть аппликативность и дать героям возможность как-то взаимодействовать с пространством, элементы 1-го и 2-го плана выполняются в натуральную величину и устанавливаются в павильоне. Иногда достаточно пары напольных ваз с цветами или каких-нибудь картонных колонн, которые при проходах будут перекрывать героя. Технологию виртуальной студии здесь рассматривать нет смысла: люди, имеющие технику такого уровня обычно на обучение персонала тоже не очень скупаются.

Съемка под фонограмму: понятно, что сначала нужно иметь саму фонограмму. Сейчас большинство исполнителей имеют возможность изготовить их самостоятельно и более-менее приличного качества. А вот дальше уже ваша работа.

Основная проблема съемки под фонограмму - это обеспечение точной синхронности. Если вы намереваетесь снять песню одним куском и потом врезать в нее планы города или любые другие несинхронные - проблемы нет. Берите "минусовку", через звуковой микшер, который может раздобыть и сам исполнитель, выстраивайте баланс между вокалом и аккомпанементом, заводите звук с пульта и картинку с камеры на видеомагнитофон - и пишете столько дублей, сколько хочется.

Но если у вас есть подозрение, что дубли придется монтировать или захочется перейти склейкой со среднего плана на крупный - ситуация меняется принципиально. И при малейшей ошибке головная боль на монтаже от отчаянных попыток попасть в синхрон вам обеспечена.

Во-первых, в этом случае пользуйтесь только "плюсовкой". Ни один даже самый крутой профессионал идеально, до 1/25 доли секунды, в фонограмму никогда не попадет.

Во-вторых, не используйте для воспроизведения фонограммы никакими, даже самыми идеальными аудиомагнитофонами - у них слишком нестабильна скорость воспроизведения. Эта девиация скорости не воспринимается на слух, но для серьезной рассинхронизации ее вполне достаточно.

Абсолютно точно выдержать скорость воспроизведения может только магнитофон с кварцевой стабилизацией скорости ведущего вала. Такая стабилизация используется в аудиомагнитофонах "Nagra", "Ритм-репортаж", некоторых моделях "Ритмов" и т.п. профессиональной теле-, кинотехнике. И абсолютно во всех, даже бытовых, видеомагнитофонах. Поэтому первое, что нужно сделать при подготовке к съемке под фонограмму, это переписать "плюсовку" на видеомагнитофон. Причем переписать только 1 раз. Если вы захотите упростить себе жизнь и переписать ее, чтобы не отмазываться при дублях, несколько раз с обычного кассетника, то получите то же расхождение синхрона из-за нестабильности скорости. Вот с видеомагнитофона можете переписывать уже сколько угодно. За 1-2 секунды до фонограммы желательно записать короткий звуковой сигнал - «пик». Он поможет потом подогнать синхрон.

Более того именно с этой кассеты (она и будет теперь у вас мастер-фонограммой), нужно сделать копию на другую видеокассету, с которой вы будете воспроизводить фонограмму на съемке. Мастер-кассета, как более высокого качества, должна использоваться только на монтаже.

Далее возможны две технологии съемки:

1-я - если на месте съемки у вас есть нормальная розетка 220 в., вы воспроизводите фонограмму с любого видеомагнитофона на усилитель и снимаете столько дублей, сколько требуется.

2-я - если вам приходится снимать в открытом поле или на городской улице, где негде установить и подключить видеомагнитофон (аккумуляторные В/М есть не на всех студиях), вы переписываете фонограмму на видеокассету столько раз, сколько дублей нужно будет снять, вставляете эту кассету ее в камеру, аудио выход камеры подключаете к любому усилителю с портативным питанием, и снимаете дубли в режиме "вставки по видео" ("Insert").

Качество воспроизведения фонограммы на съемке значения не имеет - этот звук вы будете использовать только для ориентировки на монтаже. Важно только обеспечить разборчивость и внятность звука для исполнителей, чтобы они сами могли попасть в свою фонограмму.

На монтаже вы берете мастер кассету и входя в СНХ с фонограммой (лучше всего это делать по акцентам и сильным долям, например ударника) накладываете картинку, так же в режиме "вставки по видео" на фонограмму. Если не ошиблись в технологии подготовки, попали точно в такт и исполнитель вам не открыл рот поперек своей же фонограммы - синхронность вам обеспечена.

Лучше всего монтировать в такой последовательности (не обязательно, но удобней): синхронизируется и накладывается на фонограмму крупный план вокалиста. Потом в него, в соответствии с монтажным планом делаются врезки средних и общих планов, а затем делаются врезки инструменталистов.

Причем с последними можно использовать т.н. “ложный синхрон”, т.е. кадры которые не точно соответствуют исполняемому месту, но похожи на него по общему абрису движения и попадают в ритм.

Этот прием особенно выручает, когда нет возможности снять музыкальный номер под фонограмму. Тогда вы снимаете на самой песне только вокалиста, а инструменталистов доснимаете на других номерах. И подкладываете в ложном СНХ. Если даже в ложном СНХ трудно попасть в ритм (особенно часто это случается с барабанами), здесь может спасти ситуацию стробирование кадров и различные размытки, засветки и т.п. приемы, смазывающие точное восприятие синхрона (только не используйте их на вокалисте).

Вот основные проблемы, с которыми сталкиваются на съемке начинающие, и способы их решения. Возможно я что-то упустил как несущественное или понятное default – пишите, постараюсь ответить.

А если Вы профессионал и у Вас есть что добавить к этому краткому пособию для начинающих, буду рад возможности расширить этот раздел и Вашими советами.