

С. Е. Медынский

ОПЕРАТОР

Пространство. Кадр



АСПЕКТ ПРЕСС

**Москва
2011**

УДК 654+77
ББК 76.032+37.95
М42

М42 **Медынский Сергей Евгеньевич**
Оператор: Пространство. Кадр: Учеб. пособие для студентов вузов / С. Е. Медынский. — М.: Аспект Пресс, 2011. — 111 с.

ISBN 978-5-7567-0613-0

В книге дан творческий анализ одного из операторских приемов — панорамирования. Обоснованы и систематизированы принципы использования панорам различного типа, прокомментированы результаты их применения. Помимо теоретических положений, автором даны советы по технологии использования приемов в зависимости от поставленных творческих задач, стоящих перед съемочной группой.

Пособие рассчитано на операторов и режиссеров кино и телевидения.

УДК 654+77
ББК 76.032+37.95

ISBN 978-5-7567-0613-0

© ЗАО Издательство «Аспект Пресс»,
2004, 2011

Все учебники издательства «Аспект Пресс» на сайте
www.aspectpress.ru

Введение

Экранное искусство началось тогда, когда братья Люмьер первый раз повернули ручку съёмочной камеры и сняли первый кадр из того бесконечного ряда кадров, которые вот уже более ста лет снимают операторы игрового, научно-популярного, документального и анимационного кино и телевидения.

Каждый раз перед ними возникает задача создать изобразительную модель реальности, которая языком искусства расскажет зрителю о каком-либо конкретном факте, происходившем перед съёмочной камерой.

Постепенно в арсенале творческих средств оператора появляются все новые и новые съёмочные приемы, применяя которые операторская группа формирует зрительный ряд фильма, сюжета периодики или телепередачи. Тот, кто решил посвятить себя работе в кино или на телевидении, должен свободно и осмысленно пользоваться всем набором изобразительных приемов, одним из которых является **панорамирование**. Не овладев этим емким по смыслу и эмоциональным по форме методом съемки, нельзя стать профессионалом высокого класса.

I. ПАНОРАМИРОВАНИЕ СО СТАТИЧНОЙ ТОЧКИ

Название ПАНОРАМА произошло от сочетания двух греческих слов:

«PAN» — «все» (в сложных словах эта приставка обозначает «относящийся ко всему», «охватывающий все») и

«HORAMA» — «вид», «зрелище».

Из названия приема ясно, какую цель он преследует и в каких случаях его следует применять.

Как и почему она появилась?

«Окно в мир» — говорили когда-то о кинематографе. Действительно, прямоугольник экрана показывал зрителям удивительные события, происходящие в самых разных местах нашей планеты. Но оконная рама ограничивает поле зрения человека так же, как ограничивает его рамка кадра. Между тем мир, который окружал кинооператора, был беспредельно широк и конечно настал момент, когда оператор, стремясь увидеть что-то интересное, но не имея возможности раздвинуть рамки кадра, решил, не прекращая съемку, повернуть камеру по горизонтали.

Так родилась **панорама**.

Благодаря панорамированию *угол зрения камеры при том же самом объективе стал неизмеримо шире*. Камера еще оставалась на штативе, но уже «оглядывала» окружающий мир так, как смотрел бы человек, попавший на место съемки. Это простое по своей сути механическое действие было принципиально важной творческой находкой. Начальная стадия панорамы непрерывно дополнялась новой изобразительной информацией, которая наслаивалась на предыдущую, объединялась с ней, и у зрителя возникало ощущение широкого пространства, в котором происходят события, показанные на киноэкране (рис. 1).

Несмотря на очевидные достоинства приема и простоту выполнения, операторы далеко не сразу поняли его роль. Так, на-

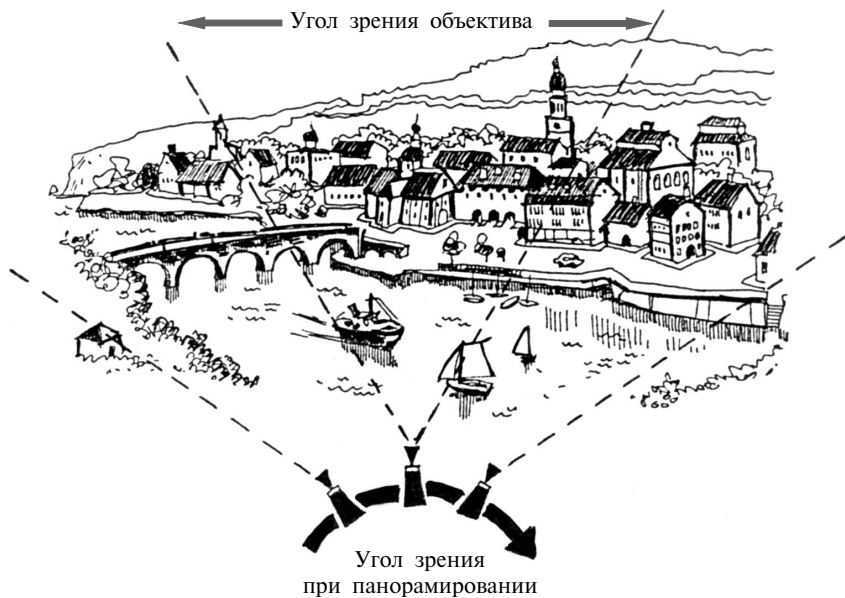


Рис. 1. Цель обзорной панорамы — раздвинуть рамки кадра

пример, в одном из первых люмьеровских сюжетов — «Политый поливальщик» — мальчик, наступивший на шланг и прервавший поток воды, который потом брызнул в лицо садовнику, выбегает за рамки кадра, а следом за ним выбегает рассерженный поливальщик. Между тем оператор продолжает крутить ручку камеры и терпеливо ждет, когда садовник втащит мальчугана обратно, оба персонажа займут нужное положение, и действие продолжится. Так и происходит. Незадачливый поливальщик втаскивает озорника на прежнее место, шлепает его, и публика в восторге. Так была снята первая кинокомедия.

Оператор, снявший эту сценку, грамотно выстроил кадр: он хорошо знал, что такое композиционный центр картинной плоскости. Это ему подсказал опыт живописи и фотографии. Но почему он не догадался развернуть камеру и панорамировать за сюжетно важным объектом, ради которого вел съемку? Ответ прост: кинематограф еще не был искусством, а оператор еще не был творческой личностью, формирующей выразительное изображение. Он всего лишь крутил ручку камеры и добросовестно фиксировал действие, происходящее в поле зрения объектива. Сто лет назад этого было вполне достаточно и для первых кинематографистов, и для

первых зрителей. Всех впечатляло само чудо «ожившей» фотографии, персонажи которой двигались на белом полотне экрана.

Но время шло, совершенствовалась съемочная техника, пылливо велись творческие поиски, родилось новое искусство — кинематограф, появилось телевидение. И сегодня уже не найти экранное произведение без свободного движения съемочной камеры. Стремясь достоверно показать зрителям окружающий мир, операторы применяют широкий диапазон динамических приемов, один из которых — **панорамирование**.

Статика или панорама?

В чем преимущество панорамного плана по сравнению с изображением, снятым с неподвижной точки?

Статичный кадр, пока он не вступил в монтажную связь с другими кадрами, исчерпывает свое значение тем, что предлагает зрителю сумму ситуаций, происходящих на одном и том же участке пространства. При съемке такого плана камера неподвижна, она пассивный свидетель, наблюдающий за разворачивающимся действием.

При панорамировании камера меняет свое отношение к окружающей действительности, и к динамике внутрикадрового действия добавляется результат динамики съемочной камеры.

«**Действие + действие = 2 действия**», а значит, при панорамировании в каждую единицу времени зритель получает более емкую и *качественно иную изобразительную информацию*, чем дает материал, снятый с неподвижной точки. Экранное действие развивается не только во времени, но и в пространстве, которое «оглядывает» камера.

Такой съемочный план — это уже не «живая фотография», ограниченная рамками кадра, это стремление оператора приблизить изображение к тому зрительному восприятию окружающей среды, которое человек получает в реальной жизни.

В сущности панорамирование — это имитация нашего взгляда, когда мы, поворачивая голову, стремимся расширить сектор обзора.

Эффект участия

Прием панорамирования активно подчиняет себе «механику взгляда» зрителя. Дело в том, что в реальной жизни перенос внима-

ния с одного объекта на другой вызывается процессами, происходящими в сознании человека, и направление взгляда — следствие возникшего у человека намерения. Во время просмотра панорамного плана происходит обратное. *Зритель отзывается на движение камеры*, оправдывая это подсознательной уверенностью в том, что операторский прием имеет причину, а не вызван случайностью. Если предварительный замысел оператора совпадает с выводами, сделанными зрителем, снятый план становится принадлежностью обоих участников «диалога»: оператора и потребителя его мыслей и чувств — зрителя.

Психология восприятия экранного изображения такова, что зритель в известной мере отождествляет себя со съемочной камерой, и если это увидела камера, то это **увидел зритель**. Если камера заинтересованно посмотрела, то этим **заинтересовался зритель**. Если камера начала погоню за каким-то объектом, то это **зритель гонится** за объектом.

Искусствоведы назвали такую реакцию на экранное зрелище «**эффектом участия**» или «**эффектом присутствия**». Естественно, этот эффект возникает тогда, когда камера не статична по отношению к снимаемому объекту, и поэтому панорама является активно действующим операторским приемом. Возможно, не каждый зритель полностью ощутит достоинство материала, снятого панорамированием, но динамика этого операторского приема придает экранному зрелищу иллюзию достоверности, тем самым вовлекая зрительскую аудиторию в сопереживание.

Конечно, это очень и очень далеко от того, что дает нам зрительный механизм в реальной жизни, но панорамный кадр намного богаче того изображения, которое может передать кадр, снятый с неподвижной точки.

Надо ли панорамировать?

Нужна ли панорама вообще?

В чем заключается своеобразие данного панорамного плана?

Как скомпоновать кадр при панорамировании?

Какой должна быть скорость движения штативной головки?

Ответить на любой из этих вопросов и оценить снятый план можно, только исходя из конкретных данных.

Строители готовы пропустить дорогу через широкую реку. Сорокапятитонные металлические фермы легли на бетонные основания будущего моста.

— Давай снимем панораму, — предлагает режиссер оператору. — Начни с ее берега, на который уже уложены фермы, и доведи до середины реки, где еще работают строители.

Оператор ставит камеру на штатив и панорамирует вдоль недостроенного моста. И панорамирует...быстро.

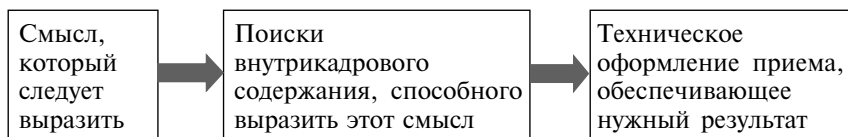
— Но ведь ферма-то тяжелая, — говорит режиссер. Зачем же делать ее легкой?..

В самом деле, что будет выглядеть в кадре более массивным и впечатляющим — конструкция, показанная на общем плане, вдоль которой оператор сделает быструю панораму, или та же конструкция, но снятая крупнее медленной панорамой?

Нетрудно представить себе, что спокойное движение вдоль фермы, заполнившей значительную часть картинной плоскости, будет выглядеть более выразительно, так как медленная панорама создаст ощущение тяжести металла. Это произойдет потому, что при чувственной оценке кадра вступит в свои права жизненный опыт зрителя.

Что мы поднимаем быстрее — тяжелый предмет или легкий? Конечно, легкий. Значит, медленная панорама убедительнее передаст вес объекта. Что тяжелее — маленькое или большое? Как правило, величина и вес напрямую зависят друг от друга. Значит, если изображение металлической конструкции во время панорамирования займет большую часть кадра, то ферма будет казаться более тяжелой, чем та, которая займет незначительную часть экранной площади.

Обращение к панораме каждый раз определяется главной мыслью эпизода, которая, в свою очередь, регламентирует все технические параметры приема, выполнение которого складывается по следующей схеме:



Действуя по этой схеме, оператор осмысленно выберет съемочную точку и оптику, точно скомпонует кадр, верно определит длину панорамы и темпоритм движения камеры.

Но все это будет зависеть от замысла, а замысел рождается при осмыслении материала, который служит основой для изобразительной модели реального факта.

От факта к зрителю

Творческий процесс съемки в любых его вариантах, в том числе и при съемке панорам, начинается с выбора и осмысления объекта и проходит следующие этапы:



Первый этап — это *влияние жизненного материала на творческую личность и субъективная оценка признаков и качеств объекта*, выбранного для съемки. Из бесконечного многообразия и многозначности этих сведений оператор выберет для съемки те, которые, по его мнению, отражают значимость объекта, и эти признаки станут содержанием кинокадра (рис. 2).

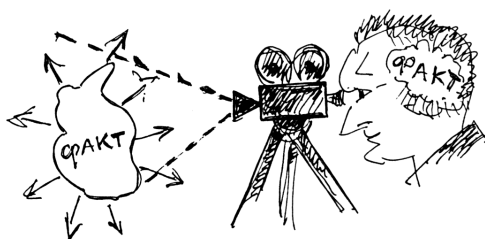


Рис. 2. Процесс осмысления объекта: субъективный фактор

Субъективный момент — это то, что *определяет различие в творческих решениях*, к которым приходит каждый оператор, оценивая одну и ту же ситуацию. В зависимости от того, как оператор осмыслит реальный факт, он примет решение и по-своему проведет съемку. Результат этой съемки — кадр — будет зависеть от творческого замысла и уровня профессиональной подготовки автора. А дальше — снятый кадр попадает на экран и его увидит зритель, который сделает свои выводы. Это тоже субъективный момент восприятия, но уже не действительности, а ее изобразительной модели.

Ясно, что в каждом конкретном случае оператор решит, стоит ли снимать панораму, чтобы охарактеризовать тот или иной объект,

и, панорамируя, выполнит прием по-своему. О таких ситуациях очень точно сказал античный философ Сенека: «Когда двое делают одно и то же, это не одно и то же»!

Унылая, бескрайняя тундра, кое-где поросшая чахлыми лиственницами. Осень. Тянутся одинаковые волны сопок. Позолоченные на переднем плане, они постепенно тускнеют и теряются в студеном голубом просторе. От них веет холодом и безлюдьем.

— Давай снимем панораму, — предлагает режиссер. — С нее мы начнем наш фильм.

— А зачем? — возражает оператор. — Посмотри, какой невыразительный пейзаж. Что тут снимать?..

Оператор не подумал, что в этой «невыразительности» и есть та выразительность, которая нужна режиссеру. Панорама по пустынному пейзажу как бы скажет зрителю: «Эти просторы никогда не слышали гудков паровоза и перестука вагонных колес. А теперь...» И режиссеру будущего фильма уже там, на месте съемки, стало ясно, что потом нужно снять кадр, в котором над редким частоколом золотистых осенних лиственниц появится стрела путеукладчика с очередным звеном рельсового пути, которое опустится на готовую насыпь. Так начнется фильм о северной ветке БАМа. И в подсознании зрителя на всем протяжении фильма будет храниться образ бескрайних просторов, которые, не присутствуя на экране, все равно будут окружать героев каждого эпизода: мостовиков, взрывников, бульдозеристов, монтеров пути...

Емкий, запоминающийся кадр можно было создать только панорамой, которая, растянув изобразительную информацию во времени, скажет о протяженности пространства. Это впечатление, сохранившись в подсознании зрителя, обогатит своим присутствием последующий материал, несмотря на дистанцию, разделяющую эпизоды монтажного ряда.

Диктат факта

Попав на горные склоны Станового хребта, режиссер и оператор впервые увидели скудный пейзаж, и, естественно, в сценарном плане документального фильма не было обозначено, что именно с этой точки они должны снять именно эту обзорную панораму.

— Что вижу, то пою... — ехидно сказал оператор.

— Нет, — возразил режиссер. — Пою то, что вижу!

Оператор пожал плечами. Он явно не хотел понять разницу между этими вариантами. А между тем обе позиции свидетельствовали о разном.

— Ты пойми, — сказал режиссер, — дело в том, что не авторское насилие должно подгонять жизнь под замысел. В документалистике мастерство заключается в умении увидеть жизненный факт, проанализировать его на ходу и, поняв его значение, извлечь из него материал для изобразительной модели, которая...

— Слова, слова и слова, — мрачно сказал оператор.

— Позиция! — сказал режиссер. — И, кстати, единственно верный путь для отражения жизненной правды!

«Нет, — думал режиссер, — я с этим оператором больше работать не буду...»

Режиссер помнил замечательный девиз, которым руководствовался русский адмирал Макаров, составляя труд ««Витязь» и Тихий океан»: «Пишем, что наблюдаем, чего не наблюдаем, того не пишем!» Лоции адмирала Макарова не потеряли своего значения и по сей день — они точны и служат руководством к действию.

Чтобы успешно выполнить задание режиссера, оператору следовало найти следующие параметры панорамного приема.

1. Выбор съёмочной точки

В данном случае позиция камеры должна обеспечить широкий обзор и по возможности включить в кадр своеобразные детали, характеризующие местность, где будет происходить действие.

2. Выбор оптики (угол зрения объектива)

Так как следовало сказать о бескрайних просторах и о безлюдии, кадр должен сниматься короткофокусным объективом, который позволяет скомпоновать широкий общий план.

3. Определение темпоритма

Темп панорамирования должен быть медленным. Только так можно создать величественный образ природы, которая жила своей жизнью до прихода строителей.

4. Длина панорамы (время панорамирования)

Панорама должна быть длинной. Пространство бесконечно, и если кадр должен сказать об этом, то изобразительная скороговорка неуместна. Время и пространство, основные формы существования материи, они неотделимы друг от друга, и поэтому длина панорамы (продолжительность ее демонстрации) — это изобразительный довод, создающий образ пространственной протяженности объекта.

Кто мог подсказать оператору необходимость обращения именно к этому приему и характер его оформления? Ответить нетрудно: подсказал сам объект съемки, его **сущность!**

Сущность и явление

Нетрудно заметить, что любая жизненная ситуация, становясь объектом съемки, сначала действует на документалиста своими внешними признаками, по которым он судит о ее качествах, своеобразии и значении. Только потом оператор ищет изобразительную форму. Сложность этого действия в том, что каждый предмет и факт реального мира обладает неисчерпаемым многообразием внутренних и внешних связей, способностью к переходам из одних состояний к другим, и творческая задача оператора состоит в том, чтобы, нажимая пусковую кнопку камеры, заранее определить, передаст ли снятый кадр истинную значимость объекта.

По своей сути это процесс познания окружающего мира, так как живое созерцание действительности является основанием для чувственно-практической деятельности человека, частным случаем которой является документальная съемка. *Понять объект, составить себе правильное представление о нем — это для оператора решающий творческий акт*, в результате которого объект предстает перед зрителем не в виде случайных комбинаций второстепенных качеств, а в виде изобразительной модели, составленной из главных, основополагающих признаков.

Для того чтобы этот первый этап творческой деятельности был успешен, оператор-документалист должен увидеть не то внешнее, что прежде всего бросается в глаза, но иногда говорит о несущественных качествах и связях, а обратить внимание на главное, основное, что является сущностью объекта съемки.

Сущность — по определению философии — это смысл данной вещи, то, что она есть сама по себе, в отличие от всех других вещей и в отличие от ее изменчивых состояний под влиянием тех или иных обстоятельств. Именно поэтому она уникальна, неповторима, и задача оператора отразить это, сформировав изобразительную модель этой вещи, ситуации, человеческого характера.

Сущность проявляется во внешних явлениях, и оператор может зафиксировать только это — внешнее (рис. 3).

От того, что в итоге оператор отобрал из хаотичного конгломерата явлений, и зависит, сумел ли он создать изобразительный

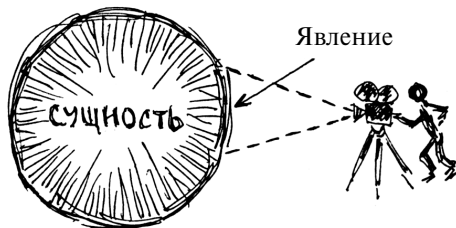


Рис. 3. «Сущность переходит в явление, которое от этого становится проявлением сущности» (Философский словарь, 1986)

образ, который даст точную смысловую характеристику объекта. Это сложный процесс, и нередко, облегчая себе задачу, оператор идет по пути, в результате которого появляется беспорядочный набор кадров, внешне живописный, но совершенно не раскрывающий главную тему. Так, кстати, могло получиться, если бы вместо долгой панорамы по суровому безлюдному пейзажу оператор для начала фильма о северной ветке БАМа снял бы набор коротких безмятежно-красивых кадров.

Погоня за оригинальностью

Если оператор обратил особое внимание на форму, забыв о том, что ее назначение — *выразительно показать содержание*, то яркая, оригинальная манера работы привлечет внимание зрителя, но скроет от него характер и роль содержания. О таких ошибках говорили многие мыслители и искусствоведы, которых занимали теоретические вопросы творческого процесса.

Это серьезная философская проблема, и целые искусствоведческие концепции выстраивались с целью отстоять абсолютизацию формы, доказать ее автономность и примат, отрывая ее от содержания. Но если оператор задался целью передать зрителю жизненную ситуацию, думая в первую очередь не о том, как ярко будет выглядеть формальное решение, а о том, насколько убедительно он передаст правдивость события, то именно тогда снятый материал будет служить интересам зрителя, который получит информацию не о пристрастиях автора, а о реальном факте.

Оригинальность формы и бесцельное оригинальничание — это разные вещи. Немецкий философ Гегель считал, что подлинная оригинальность художника «тождественна с истинной

объективностью и соединяет в себе то, что... вытекает из требований самого предмета таким образом, что ни в одном из этих аспектов художественного творчества не остается ничего чуждого другому. Она поэтому, с одной стороны, открывает нам подлиннейшую душу художника и, с другой стороны, не дает нам ничего другого, кроме как природы предмета, так что художественное своеобразие выступает как своеобразие самого предмета» (Собр. соч. Т. 12. С. 303).

Применительно к операторскому мастерству это требует от оператора выбирать масштаб изображения, темп панорамирования, длину панорамного плана, траекторию оптической оси не произвольно, а в зависимости от того, насколько результат его действий раскроет своеобразную сущность объекта.

Увидеть и почувствовать

— Возьми самый общий план, — просит режиссер, — сними долгую и медленную панораму.

Оператор ставит камеру на штатив и снимает. Камера, оглядевшая пейзаж, как бы имитирует взгляд человека, который, приехав на место будущей стройки, встал на горном склоне, вдохнул свежего ветерка и медленно оглядел величественные дали...

Была ли нужна эта панорама? Не следовало ли, упростив задание, снять статичный общий план и этим ограничиться? Передал бы этот кадр колорит ландшафта и своеобразие растительности, покрывающей склоны сопок?

Конечно, статичное изображение справилось бы с такой задачей. Зритель увидел бы характерный рельеф местности, разглядел бы кустарники, растущие на склонах сопок, обратил бы внимание на осенние краски пейзажа. И это была бы удовлетворительная информация о месте будущего действия. Но авторам фильма, отказавшимся от панорамирования, не удалось бы главное: они не использовали бы возможность сделать изображение эмоционально выразительным. Зритель *понял бы*, где будет происходить действие, но *не почувствовал бы* то, что переживали герои фильма, взглянув на купой, безлюдный пейзаж.

А между тем именно обращение к чувствам помогает изобразительному ряду фильма активно воздействовать на зрителя. Любое произведение художника — от великих творений мастеров до самых простых и незатейливых — создается не затем, чтобы про-

только изложить основные сведения об объекте. Цель каждого творческого человека — сделать так, чтобы его произведение *вовлекло читателя, слушателя или зрителя в сопереживание*, будило чувства, вызывало эмоции. Недаром сказано: «Над вымыслом слезами обольюсь».

Чувства — это переживание человеком своего отношения к окружающей действительности, к людям и их поступкам, к самому себе и, конечно, к произведениям искусства. Чувства (радость, печаль, нетерпение, недовольство, удивление) — особая форма познавательной деятельности человека, и нельзя не обращать внимание на такую возможность активно воздействовать на зрителя. Но для того, чтобы снятый кадр вызвал у зрителя какие-либо эмоции, оператор сам должен ощутить то, что он собирается внушить зрителю. Сначала он должен *понять и почувствовать*, а уж потом призвать на помощь ту профессиональную подготовку, которая даст возможность найти форму, соответствующую его замыслу.

— Давай снимем панораму, — предложил режиссер.

— А что тут снимать? — удивился оператор. — Посмотри, какой невыразительный пейзаж...

Очевидно, оператор и не пытался творчески подойти к задаче. Но, согласившись и приступив к панорамированию, он стал реализовывать замысел режиссера.

Конечно, съемочная камера — это всего лишь неодушевленный механизм. Но есть принципиальная разница в тех случаях, когда оператор видит в ней средство для передачи зрителям своих **мыслей, ощущений и намерений**, отдает себе отчет, **что и для чего** он снимает, и в тех случаях, когда человек бездумно нажимает пусковую кнопку камеры, не зная, зачем понадобится «картинка», которая появится в результате его действий. Понятно, что в первом случае камера «осуществляет» определенный творческий замысел оператора и это **оператор ведет съемку при помощи камеры**, а во втором случае оператор уподобляется приатку к съемочной технике, который всего лишь пускает в ход механизм, а потом прекращает его работу. В этом случае **камера снимает с помощью оператора**.

Творческое начало без высокого Мастерства не может достичь высокого уровня, так же как и Ремесло без Творчества не даст желаемых результатов.

Количество и качество

Могло показаться, как сначала и показалось неопытному оператору, что однообразие исходного материала не давало повода обратиться к обзорной панораме, так как по мере ее развития к зрителю не поступал качественно новый изобразительный материал. Оператор, обративший на это внимание, был прав: пейзаж был однообразен и оставался однообразным на всем протяжении панорамы. Но режиссер обратился к панорамированию не ради живописной природы, а рассчитывая на закон диалектики, который говорит о *переходе количественных изменений в качественные*. Этот закон отмечает, что постепенное накопление незаметных, количественных изменений с необходимостью приводит к существенным, качественным изменениям и на определенном этапе происходит скачкообразный переход от старого качества к новому. Этот закон имеет место во всех процессах развития природы, общества и мышления. И в данном случае именно накопление скудного по внешним показателям материала должно было дать зрителю ощущение покоя, царящего в природе. Именно монотонность и однообразие зрительного ряда, созданного панорамированием, должны были войти в столкновение с кадрами напряженной работы строителей, оттеняя своей «невывразительностью» динамику их энергичных действий.

Диктат кадра

В документальном кино снятый кадр — это звуко-зрительная или, как сейчас принято говорить, аудиовизуальная информация о конкретном факте, который в момент съемки происходил перед камерой.

Информация в широком смысле — это совокупность данных, поступающих в человеческий мозг, который представляет собой исключительно сложную кибернетическую систему, хранящую и перерабатывающую сведения, поступающие из внешнего мира. Свойство мозга отражать и познавать внешний мир предстает как звено в развитии процессов, связанных с передачей и переработкой информации, на основании которой человек судит о жизненном факте.

Роль такой системы исчерпывающе определена в короткой фразе американского ученого Норберта Винера, сформулировавшего

основы кибернетики. Однажды он задал себе простой, но в сущности основополагающий вопрос: «Зачем нужна вся та информация, которая непрерывно передается по всевозможным каналам связи в живых организмах, в сообществах разумных (и неразумных) существ и в созданных человеком технических системах?»

Ответ был прост и точен: **информация нужна для управления.**

Все, что сообщает зрителю экран, является информацией, которая влияет на душевное состояние человека, заставляет его задуматься, а иногда и действовать. Это и есть момент того самого «управления», ради которого кадр был снят.

Разделит или не разделит аудитория авторскую позицию — это другой вопрос.

Но зритель подчинится автору, даже если потом вступит с ним в полемику. Управление будет заключаться в том, что снятый материал вызвал зрительскую реакцию.

Две личности

Если творчество документалиста — это двусторонний процесс, при котором жизненный материал воздействует на оператора, а оператор — на материал, служащий основой для будущего произведения, то по такой же двусторонней схеме складывается контакт зрителя с экранным произведением. Это вполне закономерно. Если художник-творец является *личностью* со своим отношением к жизни, к искусству, то зритель тоже *личность* со своим пониманием жизненных фактов и произведений искусства. Разница в том, что оператор пытается осмыслить факт реальной действительности создавая его изобразительную модель, зритель, встречаясь с такой моделью, пытается осмыслить ее и получить возможно полную картину того конкретного факта, который послужил основой экранного образа.

В принципе это сходные процессы, одинаковые по своим целям, но у них есть одно коренное различие: зритель получает впечатление о реальной жизни, *уже пропущенное через сознание оператора*, от которого зависит, получит ли зритель правдивое представление о реальной основе, послужившей исходным материалом для снятого кадра.

Поэтому оператору нужно всегда руководствоваться словами замечательного документалиста Романа Лазаревича Кармена: «Снимать — значит думать»!

Виды (типы) панорамы

Естественно, материал каждой панорамы уникален и нет ни одного панорамного плана, который походил бы на другой. Поэтому может показаться, что бесчисленное количество ситуаций, которые являются основой для операторских решений, не дают возможности осмыслить и систематизировать принципы, позволяющие обращаться к панорамированию. Но следует учитывать, что помимо незначительных есть основополагающие признаки панорамного плана, по которым панорамы различаются принципиально, и, зная которые, оператор может выполнить прием, опираясь на свою профессиональную подготовку.

Несущественны, например, различия по направлению оптической оси объектива. Горизонтальное или вертикальное панорамирование, или панорама со сложной траекторией, — все это не определяет специфику панорамных планов. То же можно сказать и о панорамах, снятых объективами со стабильным углом зрения или с использованием «наездов» и «отъездов» во время выполнения приема. Несущественны отличия по съемочным точкам, с которых ведется панорама.

По принципиальному различию *выделяют три типа панорам*, каждый из которых имеет свои специфические задачи и требует определенной технологии при выполнении приема.

1. **Обзорная панорама**, которую иногда называют панорамой оглядывания.
Это изменение направления оптической оси объектива во время съемки с целью увеличить сектор обзора и дать более подробные сведения об объекте.
2. **Панорама сопровождения** (панорама слежения).
Это изменение направления оптической оси объектива во время съемки при условии, что в кадре находится движущийся объект, за которым следит оператор. Цель такого панорамирования — зафиксировать факт перемещения объекта из одной точки пространства в другую.
3. **Панорама-«переброска»** (панорама-«перекидка»).
Это максимально динамичное изменение направления оптической оси объектива во время съемки, имитирующее мгновенный перевод взгляда с одного объекта на другой, с целью соединить две изобразительные информации — начальную и конечную — в единую монтажную фразу, не прибегая к склейке отдельных кадров.

Как видно из названий панорам, *эти термины родились в соответствии с восприятием реального мира системой человеческого зрительного аппарата*. Ведь мы именно «озираем» окружающее нас пространство, «оглядываем» интересующий нас ландшафт или предмет. Мы «сопровождаем» взглядомдвигающийся объект или «следим» за ним. И, конечно, каждый из нас иногда «перебрасывает» или «перекидывает» взгляд с одного предмета на другой. Такая терминология выражает сущность производимого оператором действия, в ней определены цели, которые преследует творческий прием, и даже заложены указания по его грамотному выполнению. Мало того, эта терминология требует, чтобы оператор относился к съемочной камере, как к живому существу, которое может заинтересованно **разглядывать** окружающее пространство, внимательно **следить** за передвигающимся объектом, быстро **перебросить** взгляд с одной ситуации на другую.

Обзорная панорама

Как уже было сказано, задача этого типа панорам — дать развернутую изобразительную характеристику окружающему пространству или какому-либо предмету, используя возможность менять направление взгляда камеры в пределах одного съемочного плана.

Содержанием обзорной панорамы могут быть: географическая среда, где действуют или будут действовать герои, интерьер, где происходит событие, внешний вид архитектурного сооружения, творение живописца, вещи, с которыми взаимодействует герой, и, наконец, сам герой, по которому скользит взгляд его коллег или автора, который хочет представить героя зрителям. Как правило, обзорная панорама — полноправный компонент в видовых, этнографических фильмах, а также в фильмах, показывающих произведения архитектуры, искусства, изделия народного творчества и пр. В документальном, публицистическом фильме, рассказывающем о человеке, о проблемах общественной жизни, обзорные панорамы обычно играют подчиненную роль.

Среда — необходимое условие обитания человека. И если авторы правильно поняли ее значение в судьбе и поведении героя, нашли яркие детали, которые могут прокомментировать черты его характера, то обращение к панораме, показывающей окружающую обстановку, оправдано и ее включение в монтажное построение сюжета правомерно. Само панорамирование — это техническое действие, и ориентиры для его выполнения оператор должен

искать в отношении героя к окружающей среде, в очевидных или предполагаемых оценках героями того объекта, который служит материалом для панорамирования.

Ветеран Великой Отечественной войны стоит около старого окопа. Потом следует синхронное интервью — рассказ старого солдата о сражении, в котором он участвовал. Он замолчал и оглядел бывшее поле боя...

Чтобы эпизод стал законченным и эмоциональным, конечно, следует снять место огневого рубежа с *точки зрения человека*, судьба которого только что стала известна зрителю. Спокойная, медленная панорама обозрения стала бы имитацией взгляда ветерана на окружающий пейзаж. Такой прием называется **субъективной камерой**, и он может очень убедительно передать настроение героя.

Но для того, чтобы зритель понял, что снятая панорама — это имитация взгляда конкретного человека, оператору следует снять крупный план героя, медленно поворачивающего голову, а панораму провести так, чтобы камера двигалась в *направлении взгляда ветерана и в том же темпе*, в котором он оглядел окружающий пейзаж.

Обзорная панорама может иметь различные характеристики, зависящие от цели, которую поставил перед собой оператор, и от специфики самого предмета съемки, но она, как любой кадр фильма, никогда не существует отдельно. При монтаже она неминуемо становится зависимой от других кадров, точно так же, как и они в известной мере определяют характер и необходимость самой панорамы.

Как она скадрирована? Что включает в себе? С чего и как начата? Чем окончилась? Каким был ее темп? Все это, обусловленное общей идеей, определит место панорамы в монтажном построении эпизода и степень ее участия в формировании зрительного ряда. Поэтому уже на съемке оператор должен думать о монтажных связях панорамы с предыдущим и последующим кадрами и готовить это соединение.

Чтобы гарантировать возможность органичного совпадения всех параметров панорамного плана с остальным материалом, оператору следует начинать панораму со статики и закончить статичным кадром (рис. 4).

Если панорама началась с движения, ее трудно смонтировать со статичным кадром. Так же затруднен переход от панорамного плана к полной статике. Конечно, могут быть варианты, когда уместно такое монтажное соединение, но оно должно быть обус-

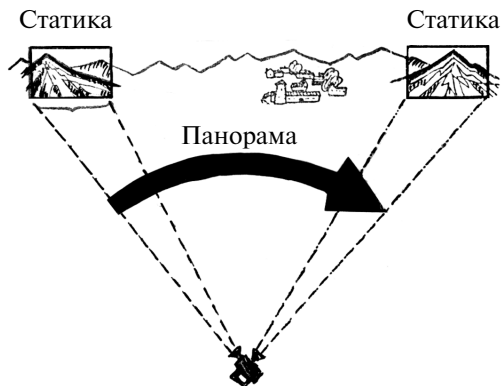


Рис. 4. Схема выполнения обзорной панорамы

ловлено спецификой эпизода. Если резкий переход от статики к движению не мотивирован сутью развивающегося действия, он затрудняет контакт с аудиторией: не находя ему логического объяснения, сознание зрителя противится такому ритмическому построению изобразительного ряда. Оператор, забывающий об этом очевидном факте, ставит в сложное положение режиссера, монтирующего фильм.

«**Статика — панорама — статика**», панорама, снятая по такой схеме может быть использована в пяти монтажных вариантах, которые органично включаются в любую монтажную конструкцию.

Нетрудно заметить, что в первом варианте панорамный план



взят целиком. Во втором — не использована концовка плана, статика которого не даст плавного ритмического сочетания с динамикой следующего кадра. В третьем случае, наоборот, убрано статичное начало панорамы. В четвертом — не понадобилось статичное обрамление панорамного плана. В пятом — режиссер отказался от панорамы и взял в монтаж статичную фазу, снятую до начала или после окончания панорамирования.

Ясно, что только панорама, снятая по первой схеме, может органично соединиться с любыми из имеющихся в распоряжении режиссера кадрами. Другие варианты такой универсальности лишены. Кроме того, кадр, снятый с плавным переходом от статики к панорамированию, может начинаться или быть прерван на том участке, динамика которого точно совпадет с любым динамичным кадром. Это очень важный момент в ритмическом построении эпизода, и опытный оператор никогда не лишает режиссера возможности иметь такой «запас прочности» (рис. 5).

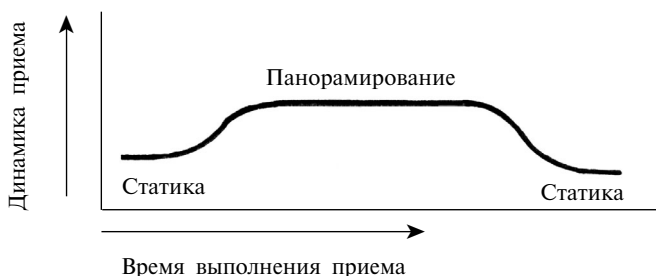


Рис. 5. Схема темпа панорамирования при обзорной панораме

Как правило, выполнять панорамирование следует *без рывков и неожиданных изменений темпа*. Момент ритмических столкновений внутри панорамного плана неминуемо отвлечет внимание зрителя и помешает целостному восприятию эпизода. Но в то же время нет правил без исключений, и при решении творческих проблем все зависит от замысла, который рождается в зависимости от конкретной ситуации.

Строится центр сибирской нефтедобычи — Новый Уренгой. Кинокамера стоит на штативе, вокруг группы сплошная строительная площадка: фермы спортзала, фундамент больницы, стены школы, завершенная коробка магазина, стропила жилых домов. Везде кипит работа — скоро здесь будет не суeta стройки, а целый город!

— Снимем панораму, — предлагает режиссер. — Сделаем ее почти на 360°. Это подчеркнет масштаб стройки!..

Когда оператор начинает съемку, он и режиссер оказываются не соратниками, а противниками. Оператор хочет панорамировать идеально ровно, а режиссер просит задерживаться на сюжетно важных точках и по объектам разной значимости вести панораму в различном темпе. Режиссер сообразуется с будущим текстом, а оператор видит в панораме только техническое упражнение на плавность и единообразие ритма.

Иногда бывают особые ситуации, когда оператору приходится работать над монтажной фразой, состоящей из одних панорам, которые впоследствии должны быть смонтированы друг с другом. В этих случаях следует прежде всего определить темп панорамирования и выдержать его так, чтобы не разбить ритмическое единство всей серии. Движение камеры может нарастать от плана к плану, убывать или быть одинаковым, но трудно представить себе эпизод, состоящий из нескольких панорам, имеющих совершенно различные и случайные динамические характеристики. Если разная темпа не добивались с особым замыслом, материал не монтируется по ритму, и станет ясно, что оператор не справился с творческой задачей.

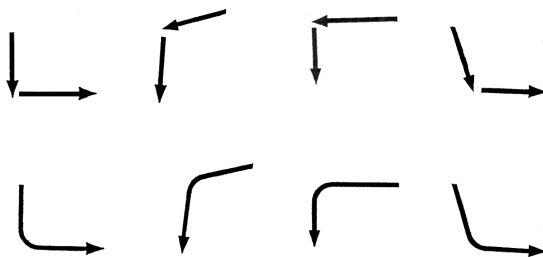
Морской порт. У причалов и на рейде стоят суда, прибывшие со всего мира. Кормовые флаги разных государств. Разноязычные надписи на бортах и рубках. Оператор снимает серию кадров, панорамируя на флаги, названия судов и портов приписки. Эти панорамы расскажут об экономических связях государства с другими странами...

Нетрудно представить, что будет, если в результате такой съемки одна панорама окажется медленной, а другая быстрой. Одна плавной, а другая скачкообразной. Один флаг будет дан на общем плане, а другой — очень крупно. Ряд панорам будет выполнен слева направо, и только одна — в противоположном направлении. Ясно, что ритмичные скачки разрушают целостность впечатления, и единого эпизода не получится. К тому же перед режиссером, который захочет подобрать музыку для этого фрагмента, возникнет неразрешимая проблема: ритмика музыкального произведения не совпадет с ритмикой изобразительного ряда.

Обычно обзорная панорама имеет цель представить объект широко, разнообразно, и поэтому в кадре, как правило, отсутствуют какие-либо акценты. Играет роль лишь общее состояние объекта, характер которого, в частности, подсказывает оператору направление движения камеры. В случае, когда оператор меняет это направление в течение одного панорамного плана, ему следует плавно переходить в каждый из следующих этапов.

Если горизонтальное панорамирование сочетается с вертикальным или с идущим под углом к предшествующему, то при соединении двух соседних фаз панорамы рекомендуется *избегать резких опознаваемых углов*. Сочетание движений должно происходить по касательной, без четкого изменения одного направления и начала другого. Явные перемены этих направлений выдают технологию приема, панорама распадается на отдельные смысловые части, и зрителю необходимо известное усилие, чтобы объединить их в своем сознании. Чтобы избежать нежелательного эффекта, оператор при панорамировании должен делать плавные переходы с одного движения камеры на другое, обеспечивая комфортное восприятие плана (рис. 6).

1. Траектория не рекомендуется. Прием распадается на две фазы:



2. Плавная траектория. Прием воспринимается как единая система

Рис. 6. Схема соединений траекторий обзорного панорамирования

Какой длины должна быть панорама? В каком направлении ее вести? Как уже упоминалось, технические параметры приема зависят от творческих замыслов, и ответить на эти вопросы может только сам оператор, приняв соответствующее решение. А решение он принимает в зависимости от характера объекта и своих намерений выявить черты этого характера.

Студентка операторского факультета ВГИКа Ольга Андреева установила камеру на пустой, полусвещенной театральной сцене, скомпоновала общий план с одинокой фигурой актрисы, символизирующей мистическую «душу театра», и начала медленно панорамировать справа налево. Сделав панораму на 360°, она вернулась к прежней композиции. Так начался поэтичный киноэтиюд о таинстве театрального действия...

Оператор творческого объединения «Экран» Эдуард Лебедев, снимая синхрон охотника-промысловика, рассказывающего о своей жизни, посадил своего героя на крыльцо зимовья и повел медлен-

ную панораму слева направо. Камера, «оглядев» окружающее пространство на 360°, «вышла» в конце панорамы на тот кадр, с которого началась съемка.

Охотник закончил рассказ, а зритель, кроме слов героя, получил впечатление от той среды, в которой живет герой фильма...

И в том и в другом случае панорамирование позволило с предельной убедительностью вписать персонажей в среду, обогащая смысловую линию визуальной информацией, благодаря которой зритель ощутил своеобразие окружающей обстановки.

Естественно, при такой технологии съемки штативная головка будет двигаться в зависимости от усилий, которые приложит оператор, стремящийся к тому, чтобы темп панорамирования был равномерным на всем протяжении снятого плана. Это довольно сложно сделать при самой совершенной репортерской технике, так как оператору, держа панорамную штангу, необходимо очень плавно обойти камеру по замкнутой окружности. Чтобы уменьшить возможность ритмических перепадов, следует применить простое приспособление, которое обязательно принесет положительный результат. К штанге можно привязать палку, которая удлиняет радиус окружности и держа которую во время панорамирования оператор может избежать нежелательных нарушений ритмики приема.

Независимо от своеобразия панорамы, ее содержания и характера *оператор должен ясно представлять себе композиционное построение кадра на всех фазах панорамирования* и компоновать изображение, исходя из динамического момента и возможностей, предоставляемых объектом. В частности, нужно помнить о сюжетно-композиционном центре картинной плоскости, учитывая его роль в формировании изображения. При съемке пейзажей следует определять линию горизонта так, чтобы зритель чувствовал, чему отдается приоритет — небу или ландшафту. При работе в интерьере нужно следить, чтобы вертикальные линии и формы не изображались с перекосом и т.п.

Эти вопросы решаются просто, если масштаб кадра на протяжении обзорной панорамы не меняется, снимаемые объекты статичны и фактически снимается один общий план, развернутый по горизонтали. Но если объекты съемки расположены на разном расстоянии от съемочной точки и появляются в различном масштабе, если панорама сложна и включает в себя горизонтальное, наклонное и вертикальное движения камеры, если при съемке используется передний план, а перемещение объектов съемки — будь то люди или механизмы — интенсивно, то оператор должен грамот-

но выбрать оптику (или использовать возможности объектива с переменным фокусным расстоянием), найти выгодную съемочную точку и заранее определить траекторию панорамы для того, чтобы все этапы панорамирования наиболее выразительно отражали ситуацию, о которой рассказывает снятый план.

Пренебрегать точностью композиции кадра, мотивируя это тем, что фаза движения пройдет и не зафиксируется в сознании зрителя, — значит проявлять известную долю непрофессионализма, потому что настоящее искусство начинается там, где играет роль мелочь, где любой компонент произведения значим и несет определенную художественную нагрузку.

Каждый этап панорамирования, вобрав в себя предыдущую изобразительную информацию, готовит следующий этап. Но в структурной организации обзорной панорамы есть фаза, которая особенно важна. Это *статичный план в финале панорамирования*. Панорама — это процесс, и зритель подсознательно ждет его завершения, которое должно подтвердить правомерность обращения к приему. Поэтому, панорамируя, оператор должен обращать особое внимание на содержание и композиционное построение финального кадра панорамы. *Fivis coronat opus* — «конец венчает дело», говорили древние римляне, и это утверждение стоит помнить.

Панорама сопровождения

В порт медленно входит научно-исследовательское судно, бывшее в рейсе полгода...

По горной тропинке стремительно несется всадник...

Ветеран войны тихо проходит вдоль осыпавшихся траншей, где когда-то стояли насмерть его однополчане...

В подобных случаях оператора интересуют факт перемещения объекта из одной точки в другую, взаимодействие объекта со средой и, наконец, если это человек — психологическое состояние героя в момент, когда он меняет свое положение в пространстве.

Если реальный объект перемещается в реальном пространстве, то при съемке неподвижной камерой его изображение, построенное лучами света, прошедшими через оптическую систему, тоже будет перемещаться в кадровом окне камеры и пройдет определенный путь (рис. 7).

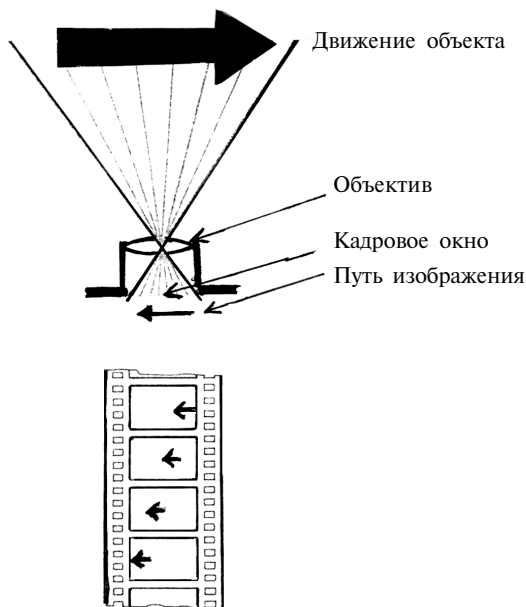


Рис. 7. Перемещение изображения при съемке движущегося объекта со статичной точки

В данном случае факт движения передается за счет того, что *изображение объекта меняет свою позицию относительно фона*. Зритель воспринимает такую картину как модель движения, происходящего в действительности. При съемке статичным планом на экране возникает условное пространство, в котором передвигается изображение объекта, последовательно загорая отдельные участки фона, и динамический момент будет выявлен одним показателем — **самим объектом**, который войдет в кадр и выйдет за его границы. Фон из-за неподвижного положения камеры останется нейтральным (рис. 8).

При панораме сопровождения все происходит по-другому. Иллюзию движения образуют уже не один, а два изобразительных компонента — **объект** и **фон**, который при съемке панорамы обретает динамический эффект (рис. 9).

Проекция такого кадра создает иллюзию движения, более близкую к реальности, чем при съемке статичного плана. Эта иллюзия возникает за счет того, что детали фона в той или иной степени теряют свою четкость, приобретая специфический характер «смазки» изображения.

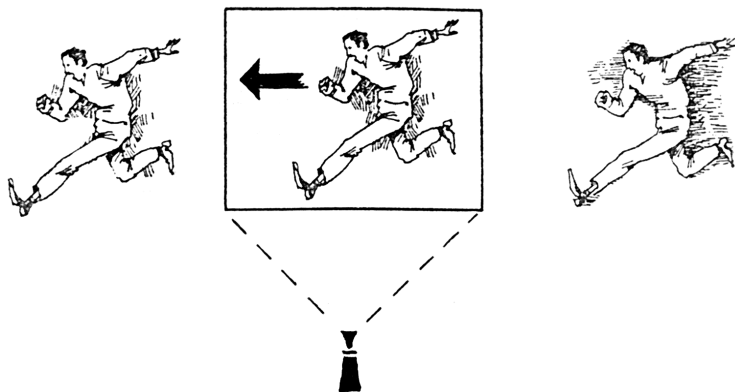


Рис. 8. Иллюзию движения объекта создает один изобразительный элемент

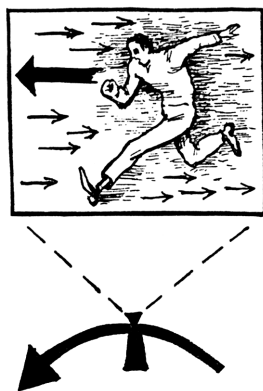


Рис. 9. Иллюзию движения объекта создают два изобразительных элемента

Техника выполнения приема вытекает из самой ситуации: камера сопровождает объект, не теряя его из вида и повторяя траекторию движения предмета или героя, за которым ведется панорама. Такой диктат объекта отчетливо виден при длительном панорамировании за игроками, владеющими шайбой или футбольным мячом. Темп, траектория, длина плана, в известной мере его крупность — все это немедленно реализуется оператором в связи с развитием спортивной борьбы. Этот пример убедительно показывает, что при документальной съемке оператор должен мгновенно

перерабатывать зрительную информацию и на ходу определять технические параметры приема. Бесконечное разнообразие панорам сопровождения имеет одну сходную черту — камера фиксирует поступательное движение объекта по траекториям, пересекающим направление оптической оси. Каждый раз скорость панорамы, ее длина, масштаб кадра, схема движения камеры — все может быть различным, но панорамные планы такого рода требуют от исполнителя главного — максимально выразительно передать факт перемещения объекта. Такой эффект можно создать, только показав объект во взаимодействии с какими-либо ориентирами, которые могут попадать в кадр на фоне или на переднем плане. Без их присутствия *передать иллюзию передвижения объекта невозможно*. Чтобы выполнить эту задачу, оператор должен в равной мере заботиться о показе самого объекта и о показе пространства, в котором перемещаются предмет или герой. Без этого панорама сопровождения не может полностью раскрыть суть происходящего действия. Если оператор строит композицию так, что все кадровое поле заполнено самим объектом, ощущение динамики исчезает, потому что в кадре не видны детали фона (рис. 10).

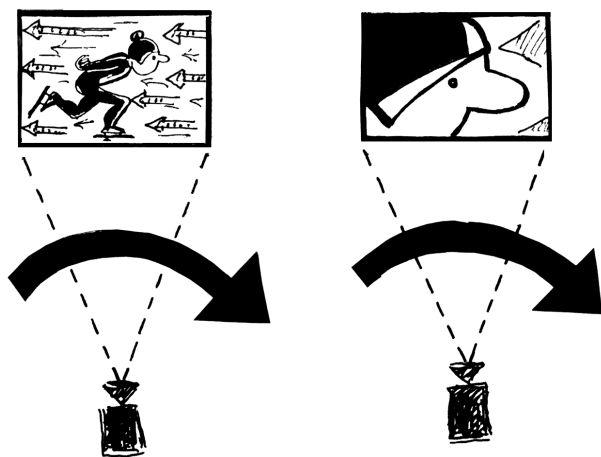


Рис. 10. Отсутствие деталей фона разрушает иллюзию движения объекта

Так как реальное пространство трехмерно, есть способ сопровождающего панорамирования, который значительно усиливает динамический эффект. Это съемка с использованием деталей переднего плана.

Камера следит за бегущим человеком, который движется в направлении, перпендикулярном оптической оси. Изображение предметов, видимых в визир, перемещается относительно съемочной точки по-разному, в зависимости от расстояния до камеры. Но вот перед объективом «проходят» стволы деревьев...

При таком варианте панорамирования уже не два, а три изобразительных компонента создают иллюзию движения: **сам объект, детали фона и передний план.**

Предметы, расположенные ближе к камере, «проходя» перед объективом, периодически загораживают не только фон, но и объект съемки, создавая тем самым иллюзию глубины пространства и подчеркивая эффект поступательного движения объекта. Использование переднего плана делает сопровождающее панорамирование более наглядным и выразительным (рис. 11).

Во всех видах панорам рекомендуется уделять особое внимание началу и окончанию панорамирования, но в панораме сопровождения это особенно важно, так как при репортаже перемещение объекта *исключает возможность съемки дубля.*

Чтобы облегчить монтажное соединение панорамы сопровождения с остальным материалом, рекомендуется делать «захлесты»,

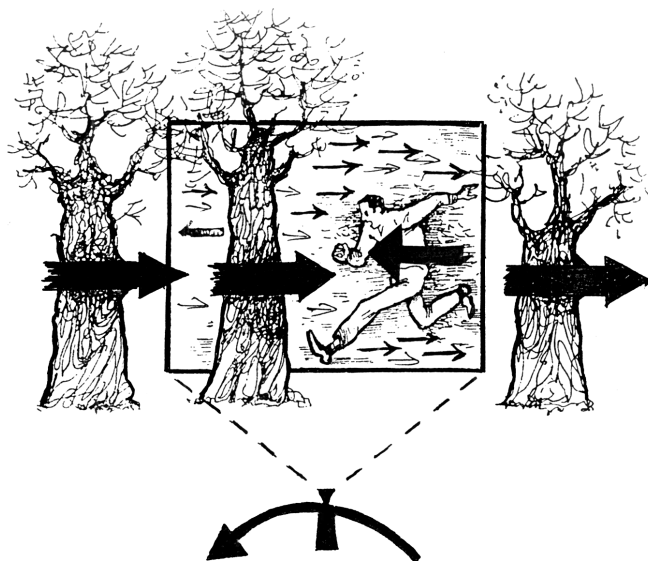


Рис. 11. Иллюзию движения объекта создают три изобразительных компонента

т.е. начинать съемку до того, как движение объекта в кадре станет ярким, динамичным и наступит фаза, интересующая оператора. Это не нарушит достоинств плана, так как наиболее выразительную часть панорамы всегда можно использовать в той мере, в какой она понадобится.

Для своего рода «страховки» следует применять простой прием обрамления панорамы сопровождения статичными планами. В начале объект съемки входит в кадр, после чего оператор начинает панорамировать, и конечный этап, после замедления и прекращения панорамирования, снова представляет собой статику. На завершающем плане объект, сохраняя скорость, выходит из кадра. Такой метод гарантирует возможность монтажного соединения панорамы с любым материалом и позволяет начать или окончить панорамный план динамикой любой степени (рис. 12).

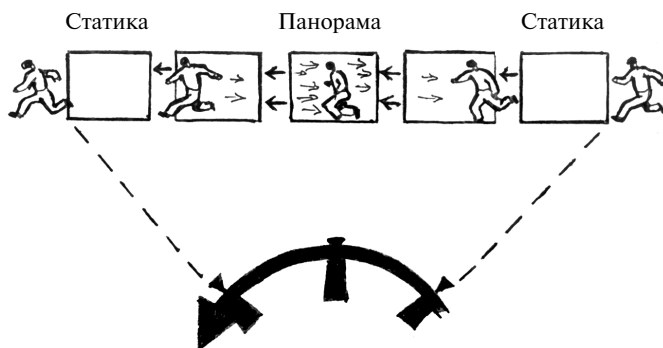


Рис. 12. Схема выполнения сопровождающей панорамы

Как уже было сказано, панорама сопровождения ведется с той скоростью, которая задана скоростью движения объекта. Но скоростные характеристики панорамирования, которые определены реальной ситуацией, зависят не только от динамики объекта, но и от той оптики, с использованием которой ведется панорама.

Угол зрения объективов с различным фокусным расстоянием по-разному передает соотношение «объект—фон», от которого зависит возникновение иллюзии движения.

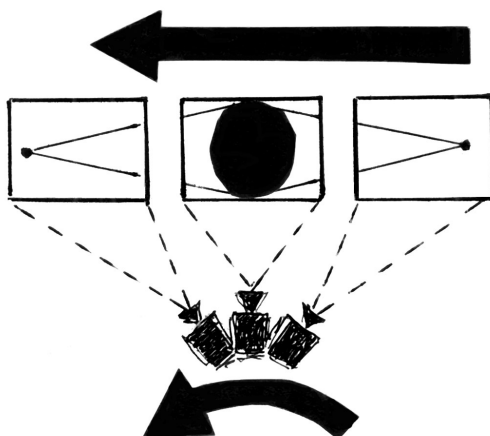
Чем короче фокусное расстояние объектива, тем динамичнее будет изменение величины приближающегося к съемочной точке, а потом удаляющегося от нее объекта. Причем экспрессия прочувствуется зрителем в большей степени, если линия движения предмета или человека будет проходить в непосредственной близости от ка-

меры и в тот момент, когда объект будет пересекать направление оптической оси по перпендикуляру.

При таком положении движущийся объект сначала будет виден на самом общем плане как малая величина, и *чем шире будет угол зрения оптической системы, тем меньшим по масштабу окажется удаленный объект*. По мере приближения он будет увеличиваться в размерах, и широкоугольная оптика за счет иных, по сравнению с человеческим зрением, возможностей энергично подчеркнет это изменение.

Достигнув максимальной величины (этот момент наступит тогда, когда объект окажется наиболее приближенным к камере и движение станет перпендикулярным направлению оптической оси), предмет или человек, за которым ведется панорама, станет уменьшаться, и это будет происходить с тем большей визуальной скоростью, чем короче фокусное расстояние объектива (рис. 13).

Увеличение, а затем уменьшение масштаба главного объекта само по себе эмоционально ощутимый фактор композиции, а преувеличенная динамика изображения, рождающаяся вследствие быстрых масштабных перепадов, усиливает этот эффект. Соотношение размеров объекта и фона, которое непрерывно меняется благодаря короткофокусной оптике, — впечатляющая изобразительная характеристика движения.



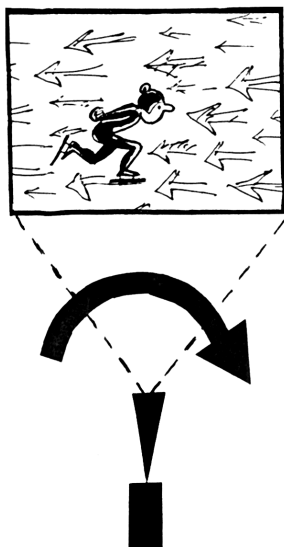
Широкоугольный (короткофокусный) объектив

Рис. 13. Изменение масштаба объекта при съемке панорамы сопровождения короткофокусным объективом

Так, в результате технического акта — выбора оптики — может быть достигнут эффект трансформации динамических характеристик реальной динамики действия.

Панорама сопровождения, выполненная длиннофокусным объективом, дает иную картину. Если при использовании короткофокусной системы фон виден широко, детально, а объект, за которым панорамировала камера, сначала возникает из среды и потом, уходя из зоны близкого видения, вновь вписывается в среду, то, применив длиннофокусную оптику, оператор изменяет соотношение «объект — фон». Если в первом случае динамика подчеркивалась *энергичным изменением масштаба самого объекта*, а фон играл вспомогательную роль, то при съемке длиннофокусной оптикой *главным динамическим ориентиром служат «смазанные» детали фона*, которые создают ощущение движения объекта в пространстве (рис. 14).

При использовании длиннофокусной оптики с увеличением расстояния от объекта до деталей второго плана за счет узкого угла объектива на фоне возрастает количество движения и создается иллюзия значительного увеличения скорости. Поэтому панорама сопровождения, снятая длиннофокусной оптикой, создает ощу-



Длиннофокусный объектив

Рис. 14. Роль фона при съемке панорамы сопровождения длиннофокусным объективом

щение более быстрого передвижения людей и предметов, чем это происходит на самом деле.

Надо иметь в виду и то, что длиннофокусный и короткофокусный объективы при панорамировании *по-разному покажут сам предмет съемки*. В случае использования широкоугольной оптики изобразительная характеристика объекта на начальном и конечном этапах будет дана общим планом, а *момент контакта на крупном плане окажется кратковременным*. Если панорама ведется за человеком, то его психологическое состояние, которое передает мимика, при съемке широкоугольным объективом останется нераскрытым (рис. 15).

Длиннофокусная оптика при сопровождении дает иной результат. У оператора появляется возможность *долго держать человека на крупном плане*, что позволяет показать его душевные переживания. Панорама сопровождения, проведенная очень длиннофокусным объективом, может дать ощущение проезда. Такой «псевдопроезд» получается за счет долгого панорамирования за объектом, который почти не изменяется по масштабу и очень незначительно разворачивается относительно съемочной точки. В сочетании со «смазанными» деталями фона, вдоль которого перемещается герой,



Рис. 15. Контакт с крупным планом героя при панорамировании короткофокусным объективом

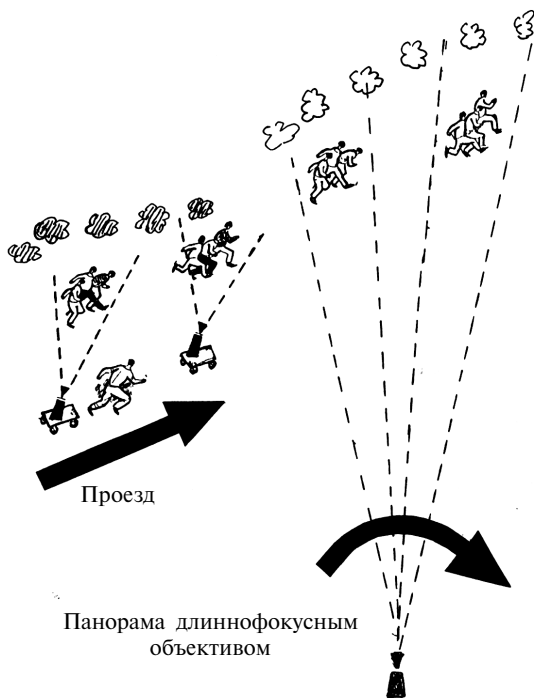


Рис. 16. Выполнение «псевдопроезда» при панорамировании длиннофокусным объективом

такая съемка может создать иллюзию параллельного передвижения объекта и оператора (рис. 16).

Сходный эффект можно получить и при съемке объекта, который движется по окружности, центром которой является съемочная точка (рис. 17).

При таком положении расстояние между камерой и предметом съемки будет равно радиусу этой окружности, вследствие чего объект не будет изменяться по крупности и не выйдет из зоны резкости на протяжении всего снимаемого плана. Чтобы снять такую панораму, оператор обычно выбирает соответствующий участок спортивной трассы, характерный изгиб шоссе или проселочной дороги, специфический интерьер и т.п.

Снимая панораму, оператор обязан знать, что она вступит в сложные связи с самыми различными компонентами фильма. Так, например, монтаж нескольких панорам сопровождения, снятых объективами с различным фокусным расстоянием, — задача свое-

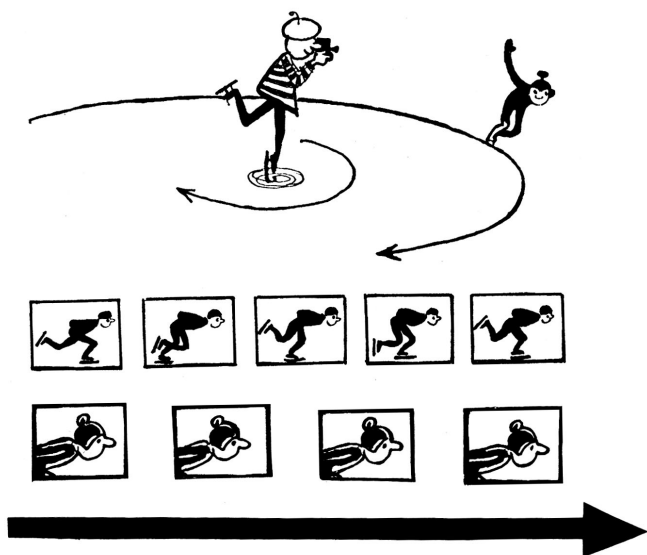


Рис. 17. Показ крупного плана героя при сопровождающем панорамировании длиннофокусным объективом

образная, и это нужно учитывать при съемке. Если Люмьеры снимали свои сюжеты «Политый поливальщик», «Прибытие поезда», «Выход рабочих с фабрики» и другие с одной точки, одним кадром, еще не зная, что такое монтаж изобразительного ряда, то сегодня оператор снял бы каждый из таких сюжетов, раскадровав их, с тем чтобы потом соединить снятые кадры в один эпизод.

Сняв общий план выхода рабочих из заводских ворот, оператор снимает ряд панорам, фиксируя движение отдельных групп и конкретных персонажей. Планы разного масштаба — общие, средние, крупные и предельно крупные — снимаются объективами с различными углами зрения...

Приступая к такой съемке, оператор должен учитывать, что единство целеустремленного движения людей *может быть разрушено применением разнохарактерной оптики* и на монтажном столе будет трудно воспроизвести ритм происходившего события. Общий план, снятый панорамой сопровождения с использованием широкоугольной оптики, даст одну характеристику скорости идущих, и хотя при съемке крупных планов длиннофокусной оптикой люди перемещались в том же темпе, в котором они шли, ма-

лый угол зрения длиннофокусной системы изменит соотношение «объект — фон» и даст иной результат. Оптика исказит реальную картину, и появится иллюзия, что скорость перемещения объектов увеличилась, так как зритель будет определять ее, соотнося движение человека относительно элементов фона. Люди как бы «побегут», тогда как на общем плане они шли в нормальном темпе. И если комбинация кадров, снятых объективами с довольно близкими углами зрения, будет приемлемой, то варианты, снятые оптикой с большими перепадами фокусных расстояний, могут привести к тому, что планы *не смонтируются по динамическим характеристикам*.

Выбор оптики, съемочной точки, масштаба изображения, композиционного построения кадра, определение длины панорамы, момента начала панорамирования, его окончания — все это не технические вопросы, это *вопросы творческие*, от решения которых зависит степень воздействия снятого плана.

Ветеран Великой Отечественной войны медленно идет по бывшему полю боя, потом останавливается и оглядывает мирный пейзаж, на котором уже нет никаких признаков давнишних кровавых событий...

Когда старый солдат шел к такому памяtnому для него месту, перед оператором стояла задача: брать проходящего мимо старых траншей ветерана крупно или вписать его в окружающую среду, сняв на общем плане? Очевидно, к правильному решению оператор придет только тогда, когда представит себе эту панораму в цепи других кадров.

Так, например, если за панорамой будет следовать эпизод уборки хлеба на мирном поле, которое когда-то было полем боя, возможно, герой будет снят крупно, чтобы после его лица дать общие и средние планы, показывающие труд сегодняшнего дня. Если за панорамой сопровождения последует синхронное интервью, в котором бывший солдат, снятый крупно, расскажет о сражении, кипевшем на этом месте, то панораму следует снимать общим планом, чтобы вокруг героя была земля, когда-то истерзанная врагами, а теперь заставившая его вспомнить годы фронтовой юности.

Это можно предположить, ибо портрет ветерана эмоционально смонтируется с широким пейзажем, в котором зритель только что видел старого солдата на земле, политой кровью его друзей.

Съемка панорамы сопровождения — это всегда проблема творческая, и каждый раз она решается в зависимости от конкретных условий.

Снятая без учета дальнейшей судьбы, панорама может оказаться в смысловой или ритмической изоляции и не найдет себе места среди остальных кадров.

Что может предшествовать панораме? Какой план будет стоять после нее? В чем смысл появления панорамного плана в монтажном построении эпизода? Эти вопросы необходимо задавать себе заранее, так как ответ на них определит технологию съемки.

Разрезая штормовую волну, отбрасывая белые буруны, к берегу идут суда рыбацкой флотилии, пробывшие в море несколько месяцев. На судах — отцы, мужья, сыновья, которые готовятся к встрече с родными. Жены, матери, дети торопятся в порт. Боясь опоздать, они бегут по улицам Владивостока с букетами в руках...

Авторы документального телефильма «За полтора часа до объятий» решили сделать эпизод, итогом которого будет радостная встреча на пирсе. Заранее зная монтажное построение эпизода, операторы работали без ошибок. Тот, кто был в море, снимал суда, которые двигались справа налево. А оператор, который снимал на улицах города, панорамировал слева направо. В монтаже движение флотилии и встречающих людей было направлено навстречу друг другу (рис. 18).

Нетрудно представить себе, что эмоциональный, полный искреннего человеческого волнения эпизод не состоялся бы, если встречающих снимали без учета направления панорам. Могло получиться так, что женщины с цветами в руках стремительно убе-

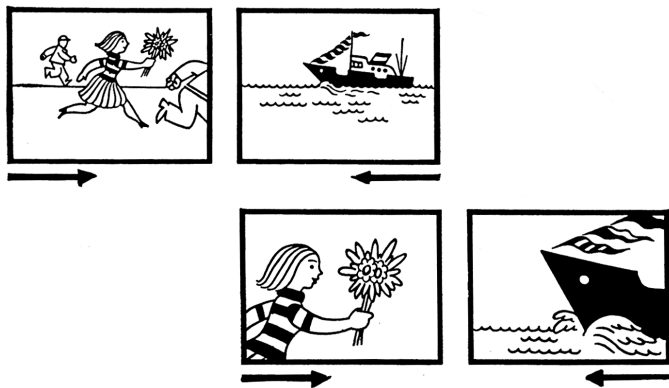


Рис. 18. Эффект встречного движения объектов при сопровождающем панорамировании

гали бы от надвигающихся судов. И возник бы комический эффект, абсолютно противоположный тому, который хотели получить авторы.

Несмотря на то что в основе изобразительного построения динамичного кадра и статичного живописного произведения лежат общие принципы, композиция кадра и композиция живописного полотна — явления не однозначные. Композиция кино кадра все время развивается, она перетекает из одной динамической структуры в другую, и ее нельзя называть «композицией» в обычном смысле этого слова.

Очень точное определение — **поликомпозиция** — дал кинематографическому изображению искусствовед Г. П. Чахирьян, обозначив греческим словом «поли» (много) то, что кадр, снятый оператором, — это разнообразие композиционных схем, которые переходят друг в друга на протяжении одного съемочного плана.

Объект, передвигаясь относительно съемочной точки, непрерывно меняет свое положение, изменяется его взаимодействие с фоном и со всеми элементами, участвующими в формировании изображения. Поэтому, снимая панораму сопровождения, необходимо выстраивать композицию кадра с учетом динамики. *Оператору следует реагировать на изменения, происходящие в видоискателе, даже предчувствовать их и вносить соответствующие поправки, добываясь нужных композиционных построений.*

Прежде всего следует внимательно выбирать масштаб плана. Важно, чтобы рамки кадра не являлись преградой, изолирующей человека, животное или предмет от пространства, в котором они передвигаются.

На различных фазах панорамы сопровождения среда может занимать разную площадь кадра, но, выстраивая композицию, отрезок пути, по которому пройдет объект съемки, следует дать в большей степени, чем занимает уже пройденный участок. Движение — процесс, устремленный в будущее, и зритель ощутит иллюзию движения с большей силой, если в кадре *будет обозначен предстоящий отрезок пути.* Он может быть незначительным по величине, но он должен превышать тот, который остался позади объекта.

Поэтому при панораме за бегуном, рвущимся к финишу, рекомендуется следить, чтобы свободное пространство было перед спортсменом, а не за его спиной. Снимая парашютиста — оставлять простор под ногами человека, а не сверху — над куполом парашюта. Следя за торпедным катером, несущимся по волнам, — вести панораму так, чтобы большая часть морского пейзажа была впереди судна, а не за кормой и т.д. (рис. 19).

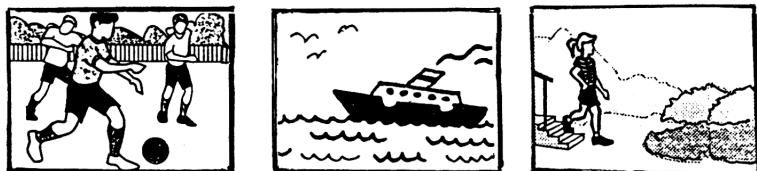


Рис. 19. Компоновка кадра при съемке панорамы сопровождения

Конечно, все зависит от конкретных условий, определяющих изобразительное решение, и если оператора интересует не сам объект, а результат его перемещения, то композиционное построение кадра при панораме сопровождения станет противоположным — пространство перед движущимся объектом сведется к минимуму, а след (колея, вспаханная борозда, вспененное море и т.п.) займет большую часть кадра.

Такие схемы композиционных построений можно встретить и в произведениях мастеров живописи всех эпох. Если, например, на полотнах великого русского художника Ильи Ефимовича Репина — «Бурлаки на Волге» или «Крестный ход в Курской губернии» — перед идущими людьми изображено пустое пространство, то на полотне другого великого мастера — Василия Ивановича Сурикова — «Боярыня Морозова» пространство оставлено там, где только что проехали полозья саней, увозящих в ссылку опальную боярыню. Это сделано не случайно. Вспоминая, как Лев Николаевич Толстой посетил его мастерскую, Суриков записал: «А мне Толстой с женой, когда “Морозову” смотрели, говорят: внизу надо срезать, низ не нужен, мешает. А там ничего убавить нельзя — сани не поедут».

Панорама сопровождения не вызовет недоумения в сознании зрителя при условии органичного слияния изобразительных параметров кадра с характером реального действия. И наоборот — нелогичные, неряшливые, композиционные решения мешают зрителю следить за развитием событий. Так может получиться, если оператор, сопровождая объект, периодически «теряет» его, или темпоритм движения объекта и панорамы на отдельных участках не совпадает, или объект, приближаясь к съемочной точке, необоснованно «режется» рамкой кадра, деформируя лицо человека, или на протяжении панорамного плана движущийся объект берется то в левую, то в правую часть кадра и т.д.

Главным ориентиром для зрителя всегда является центральная часть картинной плоскости. Если при панорамировании в кадр берется всего один передвигающийся объект, то определить сюжетно важный центр композиции легко. Но часто бывает так, что опе-

ратору нужно выбрать один объект из многих. В таких случаях документалисту необходимо определить предмет съемки до его приближения. Этот выбор будет точен, если оператор ясно представит себе, что будет происходить в кадре на последующих фазах панорамного плана.

Гонки спортивных скутеров, которые движутся одной компактной группой с некоторыми интервалами по фронту. Оператор знает, что в начале гонок уже сняты общие планы, и сейчас его задача снять какой-то из скутеров крупно, чтобы кадр разнообразил изобразительный ряд...

Времени на размышление и подготовку к съемке отпущено немного, так как скорость спортивных снарядов велика (рис. 20). В те секунды, когда объект берется в кадр, выполняется наводка объектива на резкость и ставится нужная диафрагма, оператор должен:

1. Учесть то, что появились три скутера, и извлечь из этой ситуации максимум пользы, ведь не исключен вариант, когда все участники соревнований будут двигаться поодиночке и с большим отрывом друг от друга. Появление группы может не повториться.
2. Помнить, что при умелом использовании операторский прием может изобразительно подчеркнуть и даже создать момент спортивной борьбы, что всегда желательно, так как

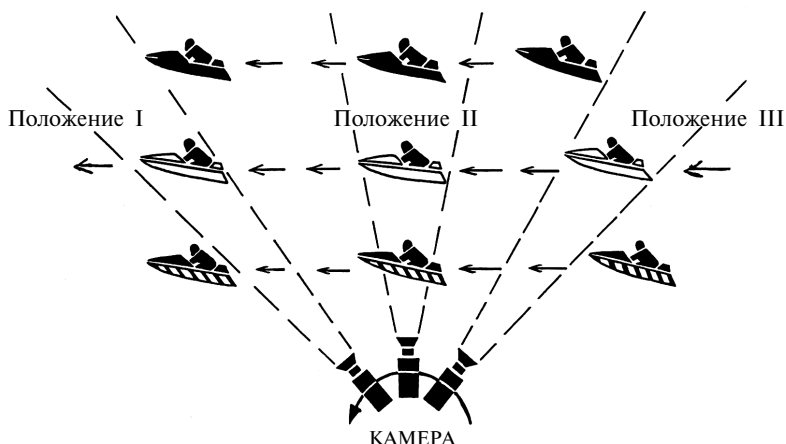


Рис. 20. Выбор объекта при сопровождающем панорамировании

иногда наиболее острые эпизоды (обгоны и пр.) происходят на этапах, находящихся вне поля зрения съемочных камер.

Точка съемки в данном случае определена до начала соревнований. Темп панорамирования задан скоростью спортивных снарядов. Компоновка кадра ясна — в поле зрения объектива из-за узкого угла зрения берется только один скутер.

Очевидно, остается одна проблема, от правильного решения которой зависит выразительность снятого плана: на какой из скутеров следует обратить внимание — на самый дальний от камеры, на идущий в середине группы или на ближний.

В таких условиях наименьший риск «промахнуться» даст панорама за средним скутером. При ее выполнении:

1. На каком-то из этапов панорамы дальний скутер окажется на втором плане, позади того, который находится в центре кадра. Потом, вследствие разворота камеры, скутер, идущий на фоне, исчезнет из поля зрения объектива, чем создаст иллюзию обгона одного спортсмена другим.
2. То же самое произойдет с ближним скутером. На одном из участков пути он войдет в кадр, сыграет роль переднего плана и, перекрыв основной объект, пересечет линию, продолжающую оптическую ось объектива, изменив на картинной плоскости свое положение относительно других скутеров. Это тоже создаст образ спортивной борьбы.
3. Вся панорама будет многоплановой. Это внесет в кадровое пространство живописный образ взаимодействия участников соревнования, и кадр будет предельно динамичен.

Всего этого оператор не достигнет, если примет за основной объект съемки любой из крайних скутеров. При панорамировании за дальним исчезнет возможность показать спортсмена, который мог перемещаться на фоне, и *второй план композиции останется пустым* на протяжении всей панорамы.

Бесфокусность самого ближнего скутера в этом случае может быть такой значительной, что испортит впечатление от снятого кадра, так как *переднеплановый объект окажется бесформенным* и воспримется не смысловой деталью изображения, а непонятной помехой. При панорамировании за ближним скутером, если он начнет отставать, *оператор рискует вообще не увидеть остальных* — они могут значительно обогнать основной и не попасть в поле зрения камеры на протяжении всего съемочного плана, который будет абсолютно не интересным.

Конечно, эту ситуацию можно снять общим планом, держа в кадре все три скутера, но панорамирование за одним из участников длиннофокусным объективом будет выглядеть гораздо выразительнее и позволит режиссеру монтировать разномасштабный материал. Надо учесть и то, что общий план со множеством участников обязательно будет снят оператором, снимающим старт.

Иллюзию движения объектов можно получить, панорамируя по неподвижным предметам, что придаст изображению динамический момент.

В кадре фигурки, вырезанные из моржового клыка чукотскими художниками — косторезами. Собачьи упряжки, скользящие по белой костяной тундре, бегущие олени, волчья стая, преследующая добычу, белые медведи, спокойно идущие между ледяными торосами. Талантливые мастера прекрасно передали позы людей и животных, но они статичны...

Оператор выставил все фигурки в ряд и провел панораму обозрения слева направо.

Панорама, проведенная по неподвижным объектам *слева направо*, при показе на неподвижном экране позволила создать динамический эффект, и перед зрителем *справа налево* заторопились, пошли, побежали «ожившие» звери и люди.

Творческое применение технического приема позволило оператору вдохнуть в произведения художников-косторезов тот динамический момент, который они при всем своем таланте не могли передать статичными формами.

Таким образом, если говорить о смещении изображения в кадре, то безразлично — перемещается ли сам объект относительно неподвижной камеры или, по тому же закону, но в обратном направлении съемочный аппарат панорамирует относительно неподвижного предмета.

Подчас это позволяет придавать иллюзию динамики статичным объектам, которые благодаря операторскому приему приобретают новые изобразительные характеристики.

Панорама-«переброска»

Этот специфический тип панорамы характеризуется тем, что оператору важны только начальный и конечный планы, а само панорамирование как изображение его не интересует. Динамика приема настолько велика, что промежуток между началом и концом панорамы представляет собой простую «смазку». Назначение приема — соединить два объекта и выявить определенную связь

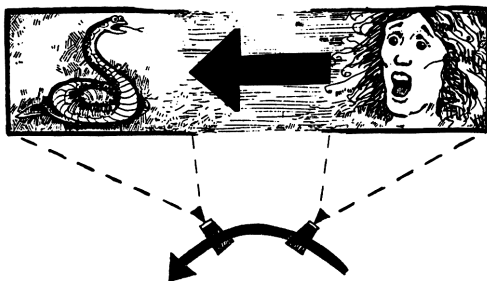


Рис. 21. «Переброска» камеры от следствия к причине

между ними, а также подчеркнуть фактическую одновременность того, что происходит в начале и в конце снятого плана (рис. 21).

Если в панорамах сопровождения или оглядывания смысловая линия не строится на обязательном выявлении временных отношений, то панорама-«переброска», наоборот, призвана раскрыть пространственно-временную связь между объектами и сделать это наиболее лаконично. Отсюда ее специфика: нет спокойного развития, как в других типах панорамирования, а вместо этого предельно динамичная «переброска взгляда».

Кадр, снятый таким приемом, демонстрирует сиюминутность начала и конца панорамной структуры и подчеркивает пространственное единство показанных объектов.

Спортсмен пересекает линию финиша. Переброска камеры — в кадре торжествующие трибуны, восторженные лица аплодирующих болельщиков. Рекорд! Это именно *те люди*, которые радовались именно *этому рекорду в момент его совершения...*

Такая панорама близка к принципу параллельного монтажа, цель которого объединить события, происходящие в одно и то же время, но в разных пространственных координатах. В панораме-«переброске» два события должны быть взаимосвязаны. Их общность выявляется тем, что они располагаются в двух смежных фазах приема, соединенных внутрикадровым монтажом, а не пресловутой склейкой. Это единство делает снятый план абсолютно доказательным, а значит — эмоциональным.

Панорама-«переброска» наиболее документальна из всех монтажных фраз, снятых во время события. Такая панорама не только убедительна, она — неопровержима. В этом заключена сила приема, который обладает еще одной своеобразной чертой: панорама-«переброска» обязательно содержит в себе **причину** панорамирования и выявляет ее изобразительными средствами.

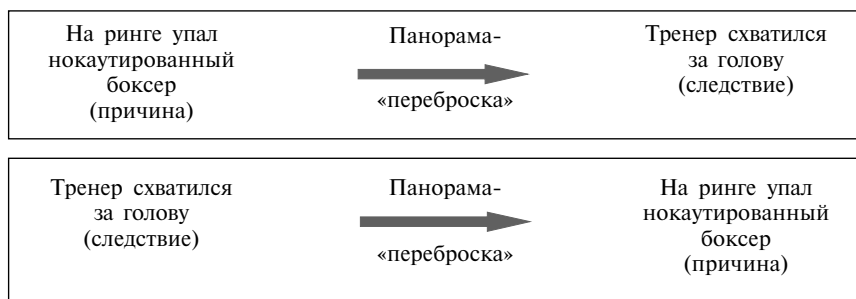
Панорамы сопровождения и оглядывания не несут в себе исчерпывающего анализа причинно-следственных связей между объектами съемки. Эти связи могут быть объяснены содержанием соседних монтажных планов, соединенных склейкой. Так, например:

Водитель завел машину (статичный план)	Панорама сопровождения за автомобилем, несущимся по горной дороге	
Человек повернул голову (статичный план)	Пейзаж, снятый панорамой оглядывания	
Рука держит стартовый пистолет. Выстрел (статичный план)	Реакция зрителей на трибуне (статичный план)	Панорама сопровождения за бегущими спортсменами

В панораме-«переброске» все происходит по-другому. Динамика, концентрация событий из-за отсутствия склейки делает панораму-«переброску» микроновеллой, имеющей свою мгновенно «развивающуюся» драматургию. Коллизия такой изобразительной системы очевидна, и смысл, заложенный в панораму, усваивается легко. Из-за чего прием действует сразу и становится очень результативным.

Вспыхивает сигнальная лампочка	Панорама- → «переброска»	Из открытой самолетной двери выпрыгивают парашютисты
Заулыбалась ткачиха, стоящая у станка	Панорама- → «переброска»	В цех входят женщины с букетами. Подруги пришли поздравить с днем рождения
По пустыне идут геологи	Панорама- → «переброска»	В заросли саксаула уползает змея

Следует заметить, что *причинная связь может выявляться в любом порядке* и ее направление не всегда совпадает с последовательностью развития действия. Начальный этап панорамы может обуславливать появление на экране завершающего и наоборот — завершающий этап может быть впереди начального. Это делает панораму-«переброску» средством универсальным, но оператор должен помнить, что последовательность ситуаций играет определенную роль.



Нетрудно представить себе, что первый вариант не включает в себе того драматизма, который есть во втором. После причины (боксер в нокауте) зритель предугадывает ту реакцию, которая потом показана, и появление тренера уже не будет неожиданностью. Эмоциональной встряски не состоится, ибо ситуация раскрыта полностью. Во втором случае, как только зритель увидел реакцию тренера, возникла интрига.

Конечно, панорама-«переброска» не является приемом, исчерпывающим замысел эпизода, частью которого она является. Впоследствии она монтируется с другими кадрами, и задача оператора — не только найти оптимальный вариант панорамирования, но и сделать так, чтобы в снятом материале были планы, которые вместе с панорамой-«переброской» составят выразительный фрагмент фильма.

При обращении к панораме-«переброске» оператор обязательно должен зримо подтвердить смысловую мотивировку приема. Динамика, неожиданность должны быть обусловлены содержанием, развивающимся в пределах одного плана. Только при этом условии применение панорамы-«переброски» оправдано. Овладев вниманием зрителя, авторы не должны обмануть его ожидания. *Преувеличенная динамика требует немедленного объяснения*, и в конце панорамы следует показать разрешение конфликта. Только в том случае, когда становится понятной причина, вызвавшая необхо-

димось резкого движения камеры, механика приема отступает на второй план и основным становится содержание приема, которое тем сильнее действует на зрителя, чем неожиданнее оно вскрыто. Если этого не происходит, прием, не получая смыслового подтверждения, выглядит нелепой случайностью, выполненной по недосмотру оператора.

Панорама-новелла

Панорама — это всегда вариант внутрикадрового монтажа, и зритель воспринимает содержание панорамного плана по мере его развития от начальной фазы до финала. Такое накопление изобразительных комбинаций может происходить постепенно, как в панорамах обзора и сопровождения, или резким скачком, как в панораме-«переброске».

Возможна своеобразная методика съемки, когда обзорная или сопровождающая панорама имеет конкретную цель — в финале изменить **смысловой ориентир**, предложенный предварительным содержанием панорамного плана.

Последовательное дополнение сведений — свойство всех панорам, но при обзоре или сопровождении оператор не стремится соединить в единую смысловую систему подчеркнутое разнородное содержание. Однако бывают ситуации, когда панорама применяется с целью *дополнить предыдущую информацию качественно новыми сведениями*, концентрированно выражающими определенную мысль. В этом случае, выполняя прием, оператор уделяет особое внимание финалу, без которого понимание начальной фазы панорамирования не получит исчерпывающего значения. Таким образом, сведения, которые сообщает панорамная структура на всем ее протяжении, включая финал, должны давать повод к сопоставлениям и выводу.

Панорама сопровождения следит за идущими альпинистами, а потом, обгоняя их, уходит вперед, показывая вершину, которую им предстоит покорить...

Панорама сопровождения следит за уходящими по песчаным барханам геологами, а потом отстает от группы людей, показывая их следы...

В том и другом случае панорама разбилась на два смысловых куска, столкновение которых создает образ преодоления трудностей, говорит о характере людей, не боящихся препятствий и настойчиво стремящихся к своей цели. Панорама такого типа пре-

вращается в *изобразительную новеллу со своеобразной, иногда очень эксцентричной драматургией...*

В панораме-новелле важна не высказанная впрямую мысль, которую зритель находит самостоятельно. Это делает прием качественно иным по сравнению с другими типами панорам. Обзорное или сопровождающее панорамирование, как правило, не может подняться до образности без столкновения с другими планами. *Панорама-новелла несет драматургические возможности внутри своей структуры.* В пределах одного панорамного плана заложены взаимозависимости, причинно-следственные связи и конфликты.

У панорам обзора и сопровождения все последовательные этапы равноправны, их суть практически одинакова на всем протяжении приема. Обогащение однородной смысловой информации происходит за счет перехода количества в качество.

В панораме-новелле, переключающей внимание зрителя, *в финале обязательно происходит качественное изменение информации,* на котором строится ее драматургия и ради которого, собственно говоря, происходит обращение к приему.

Оператор в конце панорамирования включает в изобразительное повествование новый объект, зачастую в корне меняющий предыдущую характеристику снимаемого факта. Сопоставляя начальную и завершающую фазы приема, зритель делает выводы, иногда приводящие его к принципиально иным, чем вначале, оценкам. По своей схеме такая панорама близка панораме-«переброске», она тоже является микроновеллой, драматургия которой основана на внезапном появлении нового изобразительного компонента, который дополняет смысловую линию, завершая ее неожиданной концовкой. Но между этими двумя типами панорамы есть различие.

Если в «переброске» основной, центральный материал не важен, а после «смазки» впрямую сталкиваются начало и финал, то при панораме-новелле именно *содержание панорамного плана постепенно готовит переход к финалу,* и этим накоплением материала обеспечивается смысловая емкость финальной фазы, ради которой строилась вся композиция.

Такой прием очень широк по диапазону применения, ему подвластны образные решения, и он может вырасти до символического звучания.

Длинная панорама сопровождения за группой вьетнамских крестьян, идущих с различной поклажей, укрепленной на гибких бамбуковых коромыслах. Люди переходят небольшой ручеек по мостику, сделанному из крыла сбитого американского самолета, который перекинули с берега на берег. Камера провожает пешеходов и панорамирует вниз. Ноги идущих проходят по буквам USA...

Пересеклись темы мира и войны. Народного подвига и добытой победы. Панорама на новый объект дала иное толкование началу плана, где были показаны мирные люди, занятые своими повседневными делами.

При переключении внимания зрителя на финальный кадр возникает новая смысловая линия, вытекающая из сопоставления предыдущей и последующей частей панорамы. Такое панорамирование в сущности является монтажным приемом, заключающим в себе гораздо больше драматургических возможностей, чем соединение двух кадров методом склейки. Рубеж склейки в какой-то степени вносит в течение изобразительного ряда долю искусственности, заставляя зрителя воспринимать отдельные компоненты как единое целое.

Панорама-новелла органично соединяет два визуальных ориентира, какими бы разнородными они ни были.

Медленная обзорная панорама, снятая на одном из островов Курильской гряды — Шумшу. Мирное небо, мирное море, мирные прибрежные холмы. Тихо рокочет прибор, кричат чайки. И вдруг в кадр входит обгоревший японский танк, оставшийся на побережье со времен Второй мировой войны. Сброшенные с катков гусеницы, разбитая башня, орудийный ствол, с угрозой глядящий на безлюдный берег...

В повествовательную ткань фильма неожиданно вошла тема прошедшей войны. Обзорная панорама оказалась изобразительной новеллой, переключившей внимание зрителя на новую тему. При всей полюсной противоречивости развития панорамы и финала они тесно спаяны единством места и времени, что делает смысловое сопоставление более эмоциональным, чем это было бы возможно при соединении подобных планов склейкой.

Панорама-новелла при правильном выборе объектов всегда активна, так как обязательно предполагает *переход к качественно новой информации*. При чем объектами панорамирования могут быть самые разнообразные ситуации и предметы.

Памятник студентам и преподавателям педагогического института имени Мориса Тореза, павшим в боях за Родину, установленный в Москве перед институтским зданием. После общего плана снимается панорама по монументу.

Суровое лицо воина, высеченного из камня. Сжатые губы, нахмуренные брови, пристальный взгляд из-под каски. Камера медленно панорамирует с лица вниз на руку, сжимающую ствол автомата...

Торжественный темп панорамы, переключившей внимание зрителя на символическую деталь скульптуры, сочетался со све-

том, падающим на солдата и подчеркивающим черты волевого лица. Пальцы, охватившие оружие, выражали решимость бороться и победить. Операторский прием и световое решение привнесли в снятый план эмоциональную выразительность.

Застывшая, «мертвая» натура является неподвижной только внешне. Если это частица природы, то она связана с круговоротом жизни, если это творение человеческих рук, то в него вложена мысль, эмоции автора и оно имеет конкретное толкование. Задача оператора при съемке таких объектов найти скрытый в них смысл и передать его зрителю соответствующими изобразительными средствами.

Из-за своей живописности и смысловой широты прием нередко используется для эффектных монтажных столкновений и переходов между эпизодами.

Пески Кара-Кумов. Караван верблюдов, медленно идущий по барханам. Мерно, в такт шагам, колыхается груз, укрепленный на горбчатых спинах «кораблей пустыни». Медленная панорама, начатая на общем плане, заканчивается показом верблюжьих ног. Крупно снятые, они переступают, погружаясь в сыпучий песок и поднимая облачка песчаной пыли, которую сдувает ветер...

И сразу же за неторопливыми шагами животных — стремительный бег крупно снятых вагонных колес, а потом медленная панорама с выходом на общий план железнодорожного состава, уносящегося вдаль...

С общего плана до детали и от детали до общего плана — по такой схеме сделано монтажное соединение двух панорам, концентрированно выражающих мысль автора. Иной стала пустыня, будто говорит точно найденный образ, по-другому она живет, и человек чувствует себя в ней не так, как прежде. Поставленные рядом планы верблюжьих ног и колес поезда, несущегося по рельсам, не вызывают недоумения, ибо два крупных плана объединены одной смысловой задачей.

В этом монтажном сопоставлении сыграла роль внутрикадровая ритмика, обусловленная спецификой объектов. Именно темповая характеристика сделала выразительной монтажную встречу планов, где сняты медленно переступающие ноги и быстро несущиеся колеса поезда. Мгновенное сопоставление двух опознавательных деталей дает возможность вслед за этим сравнить общие планы, более широко раскрывающие ситуацию, и зритель понимает, что противопоставлены не два транспортных средства, а старая и новая пустыня, древняя и современная жизнь.

Переходы такого рода всегда выразительны, так как их лаконизм заставляет зрителя сразу переключаться с одной ситуации на другую. Столкновение разнородных деталей может действовать силь-

но и нести в себе концентрированный смысловой и эмоциональный заряд только в том случае, если оператор представляет себе, какое впечатление должен вынести зритель.

Бетонное поле аэродрома в далекой африканской стране. Гулко бухает барабан, дергаются витые шнуры мундиров, качаются наброшенные на чернокожих музыкантов леопардовые шкуры. Вдали одинокий самолет британских военно-воздушных сил, ожидающий пассажиров. Те идут налегке — в руках одни карабины. Из столицы Кении, Найроби, уходят последние английские солдаты. Последний раз слышатся слова чужих воинских команд. Знаменосцы свертывают нарядные полотнища. Их карабины лежат на сером бетоне аэропорта...

Сняв солдат, оператор медленно панорамирует на лежащее оружие и долго держит его в кадре, переключая внимание зрителя с церемонии, происходящей у самолета, на карабины. Смысловое значение этой изобразительной микроновеллы ясно, карабины интересуют оператора потому, что они образно выражают сущность происходящего действия: для Кении кончается эпоха колониализма. Камера фиксирует ее последние минуты. Сняв эту панораму, оператор готовит монтажный переход к следующему эпизоду.

В городе Мамбаса на берегу Индийского океана лежат старинные пушки первых европейцев, поработивших Кению. Вокруг них — стены форта Иисуса и узенькие улицы, дома которых помнят топот сапог португальских дозорных отрядов...

Через две недели после съемок в Найроби, панорамируя с одной из этих пушек на общий план городских кварталов, оператор начал эпизод, говорящий о первых колонизаторах. Жерло старинной пушки стало знаком, который монтажно сомкнется с кадром, показывающим современное оружие. Суть империализма за прошедшие века не изменилась — вот что сказало столкновение двух символических образов. Оружие было не только графическим оформлением панорам. Это было обозначение равенства, которое объединяло не эпизоды — эпохи. Монтажный стык планов *без дикторской под-сказки* напомнил зрителю, что колониализм всегда держался на силе своих армий, что между старинными пушками и современными карабинами — море человеческой крови, века страданий.

Панорамы-новеллы, в финале переключаящие внимания зрителя, дают возможность выйти за рамки конкретного содержания показанных объектов и ситуаций. Они несут в себе концентрированный смысловой и эмоциональный заряд, и если оператор грамотно ставит себе творческую задачу, прием может вырасти до изобразительного символа.

Панорамирование как внутрикадровый монтаж

Все типы панорам могут пластично соединяться друг с другом, переходить в такие операторские приемы, как наезды, отъезды или съемку с движущейся точки. Сочетание различных методик съемки, обогащая зрительный ряд, дает оператору беспредельные творческие возможности, но в каждом случае оператор должен отдавать себе отчет, ради какой цели принимается то или иное решение.

Московский велосипедный трек в Крылатском. Со старта стремительно понеслась группа гонщиков. Оператор снимает их медленной панорамой *сопровождения*, используя широкоугольный объектив и показывая общим планом растянувшуюся цепочку велосипедистов. Спортсмены, опережая панораму, выходят из кадра, а оператор панорамирует вверх, на купол здания, и в панораме *оглядывания* перед зрителем раскрывается красота уникального архитектурного сооружения. Камера медленно панорамирует вниз, на противоположную сторону трека, и когда велосипедисты снова появляются в кадре, оператор *сопровождает* их панорамой до финиша...

Развернувшись более чем на 180°, объединив в движении два типа панорам, камера показала и различные моменты соревнований и специфическую архитектуру здания велотрека. Рисунок этой сложной траектории был определен творческой задачей, а выполнение съемки зависело от конкретных условий.

Конечно, снятый на этом объекте материал можно было соединить прямыми склейками, и отдельные кадры, сложившись в монтажную фразу, создали бы визуальный отчет о происходившем действии. Это была бы привычная зрителю изобразительная модель реальной ситуации. Общие, средние, крупные планы, детали, снятые статичными кадрами и монтажно собранные режиссером, в состоянии дать картину любого жизненного факта. Кинематограф имеет столетний опыт такой организации материала.

Но динамика операторских приемов внесла усовершенствование в процесс формирования зрительного ряда. Сегодня разномастные планы необязательно делить и потом склеивать — метод панорамирования может соединять их в непрерывную изобразительную структуру и тем самым создавать подобие реального течения жизненной ситуации. Чем больше различных компонентов объединит такая панорама, тем живее, правдивее будет выглядеть снимаемая сцена.

Отсутствие склеек помогает зрителю ощутить жизненную достоверность снятого материала. Так, например, эпизод, в котором главным героем будет строитель, работающий в бригаде, возводящей жилой дом, может начинаться с общего плана города, после которого будет смонтирован план, обозначающий специфику трудового процесса — в кадр попадет бадья с раствором бетона, а потом оператор снимет средний и крупный планы героя, занятого своим делом (рис. 22).

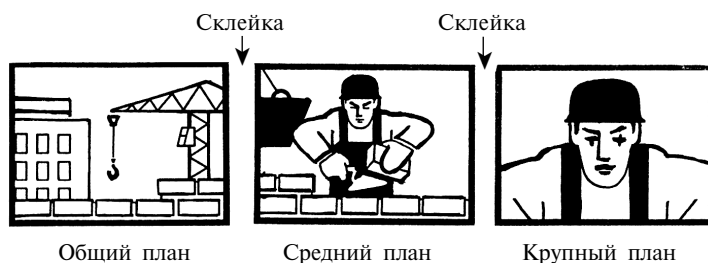


Рис. 22. Монтажное построение эпизода при помощи склеек разноплановых кадров

Такая монтажная фраза вполне достаточна для короткого информационного сюжета. Но, снимая фильм или телепередачу о бригаде строителей, оператор может представить своего героя по-другому. Длинная, сложная панорама может создать у зрителя ощущение среды, которая окружает строителей, показать специфику трудового процесса, а потом выйти на работающего героя и «наехать» на него. Такой крупный план будет емким по своей изобразительной энергетике, так как в начале панорамы главным объектом будет стройка, потом бадья, которая движется на фоне стройки. С появлением в кадре строителя бадья превратится в деталь фона, на котором развертывается новое действие. Камера остановится на среднем плане и плавно «наедет» на крупный план строителя (рис. 23).

Выполняя эту съемку, оператор при помощи панорам обзора и сопровождения, органично перейдет от общего плана стройки к крупному плану героя. По мере развития панорам внимание зрителя будет переключаться с одного объекта на другой. Нарастание новой изобразительной информации произойдет постепенно, и при появлении очередного главного объекта предыдущий станет фоном, каждый раз занимая подчиненное положение. Такой панорамный план будет выполнен, если оператор точно решит следующие творческие задачи:

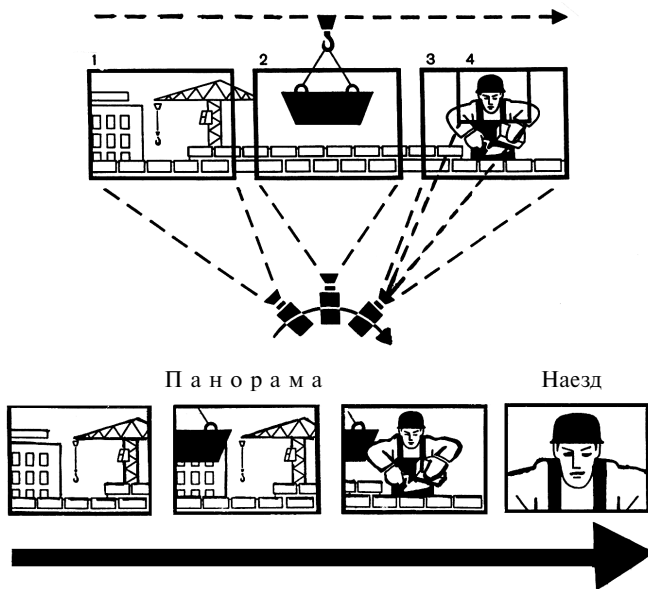


Рис. 23. План-эпизод, созданный методом внутрикадрового монтажа

1. Правильно выберет съемочную точку, позволяющую скомпоновать панораму на всем ее протяжении, включая переход к крупному плану героя.
2. Определит момент начала действия, в котором заинтересована съемочная группа.
3. Предугадает появление второстепенного объекта (бадья), который сделает содержание панорамного плана более живописным и емким по смыслу. Кроме того, бадья даст повод начать сопровождающее панорамирование.
4. Заранее определит финал панорамы, которая органично соединится с наездом на крупный план героя.

Благодаря творческому решению оператора такая панорама может сложиться в целый эпизод.

* * *

Любая панорама призвана *дать изобразительную информацию там, где простого статичного кадра недостаточно.*

Присутствие в монтаже панорамного плана должно *быть мотивировано содержанием всего эпизода.* Панорама должна показывать то, что важно для развития действия, чего зритель не увидел

и не ощутил бы, глядя на ту же ситуацию, но происходящую при съемке с неподвижной точки.

Никто и ничто, кроме основной идеи, не может подсказать, как выполнить панораму, какая техника при этом должна быть использована. Поставив себе творческую задачу, оператор выбирает условия съемки и включает камеру, ясно представляя себе итоги, к которым он придет в результате своих действий. Если этого нет — то возможны лишь ошибки или случайные совпадения. И то и другое неприемлемо в условиях производства, и на такой основе нельзя строить творческую работу.

Оператор игрового фильма может выполнять панорамирование, заранее подготовившись к съемке и зная все ее условия. В игровом кинематографе существует так называемый «подготовительный период», во время которого оператор вместе с режиссером, художником и другими участниками съемочной группы может обсудить все этапы предстоящей работы. Приходя на съемочную площадку, он знает, где и как нужно действовать, чтобы добиться желаемого результата.

Существуют серьезные теоретические расчеты, определяющие целесообразные режимы различных панорамных съемок. Специалистами выведены формулы, в которых учитывается и угол, образуемый траекторией движения объекта, и угол, под которым изображается отрезок пути с определением скорости изображения. Там же учитывается и допустимая величина фокусных расстояний оптических систем, и дистанция съемки, и скорость объекта, и многое другое. Но у оператора-документалиста во время съемки нет возможности знать эти параметры и тем более рассчитывать их по имеющимся формулам. Документалист снимает панораму, на месте решая необходимость обратиться к приему, и определяет его технические параметры, основываясь на своем опыте и интуиции.

Это в известной мере требует от оператора-кинорепортера знакомства с основами режиссуры и сценарного мастерства, так как подчас конечный результат зависит от его единоличного решения.

Контрольные вопросы

1. Какие типы панорам вы знаете и каковы их задачи?
2. Какой оптикой вы будете работать при выполнении «псевдопроезда»?
3. В чем преимущество панорамного плана перед общим планом, снятым со статичной точки?
4. Что такое «субъективный фактор» и «эффект участия» и какова их роль при съемке панорам?

5. Какое значение имеют философские категории «сущность и явление» и «количество и качество» применительно к съемке панорам?
6. Что такое «смысловое» и «эмоциональное» начала в панорамном материале?
7. Какую задачу решает «панорама обозрения» и какова технология ее выполнения?
8. Как выполнить «панораму обозрения», чтобы обеспечить монтажные связи «панорамы обозрения» с остальным материалом?
9. Какое значение имеет темп панорамирования?
10. Какую задачу решает «панорама сопровождения» и какова технология ее выполнения?
11. Какую роль при сопровождающем панорамировании играет показ фона и передний план?
12. Как фокусное расстояние объектива влияет на выявление динамических параметров панорамного изображения?
13. Какие реальные условия съемки влияют на динамический эффект при сопровождающем панорамировании?
14. Какую задачу решает панорама-«переброска» и какова технология ее выполнения?
15. В чем смысл «смазки», объединяющей начальную и конечную фазы панорамы-«переброски»?
16. Что получается, если вести панораму-«переброску» от следствия к причине?
17. Чем панорама-новелла отличается от других типов панорам?
18. Чем руководствуется оператор, обращаясь к приему панорамирования?
19. От чего зависит выбор технических параметров панорамного плана?

Рекомендуемая литература

- Артюшин Л. Ф., Барский И. Д., Винокур А. И.* Справочник кинооператора. М.: Галактика-Л, 1999.
- Голдовская М. Е.* Творчество и техника. М.: Искусство, 1986.
- Головня А. Д.* Мастерство кинооператора. М.: Искусство, 1995.
- Гордийчук И. Б., Снятинская Л. Ф.* Техника съемки в искусстве кинооператора. М.: Искусство, 1983.
- Медынский С. Е.* Мастерство оператора хроникально-документальных фильмов. М.: Искусство, 1984.
- Медынский С. Е.* Компонуем кинокадр. М.: Искусство, 1992.
- Соколов А. Г.* Монтаж. Телевидение, кино, видео: В 2 ч. М.: Изд-во «625», 2001.

II. ДИНАМИЧЕСКОЕ ПАНОРАМИРОВАНИЕ (съемка с движения)

Съемка с движущейся точки пришла в арсенал творческих средств оператора по той же причине, по какой в кинематограф пришли звук, цвет, широкоэкранный и широкоформатный кадры.

Конечно, все, что возникает на экране, это всего лишь плоская копия реальной действительности, но кинематографисты все время настойчиво стремились создать изображение реального мира, способное внушать зрителю впечатление, близкое тому, которое получает человек, живущий в этом мире, и поэтому съёмочную камеру, не прерывая съемку, сдвинули с места.

В самом деле, камера, передвигающаяся в пространстве, как живой человек, «видит», а значит, и показывает окружающий мир гораздо убедительнее, чем это делает статичная камера, снимающая материал с неподвижной точки.

Но к пониманию эффективности этого приема операторы пришли далеко не сразу.

С самого начала кино пленило воображение зрителей тем, что им не нужно было домысливать динамику изображения, как того требовали фотография и живопись, — это динамика была на экране.

Когда 28 декабря 1895 года на парижском бульваре Капуцинок в подвале «Гран Кафе» с белого экрана на зрителей двинулся поезд, снятый братьями Люмьер, он принимался за подлинный и не только изумлял, но и пугал доверчивую аудиторию. Иллюзия реального течения жизни была еще незнакома, и она восхищала, потому что открытие Люмьеров в корне отличалось от возможностей других видов искусства. Театр был не в счет — там действовали живые люди, а в кино — их изображения.

Но когда кинематографисты полностью насладились чудом движущихся теней, настало время творческих поисков. Операторы обратили внимание на несоответствие статичного положения киноаппарата и непрерывного «изменения съёмочной точки» самим человеком, который, передвигаясь в пространстве, все время разглядывал окружающий мир. Подражая этому действию, камеру, не прерывая съемку, сдвинули с места. Сначала это было простое панорамирование, но потом камера стала снимать все, что про-

исходило вокруг нее с движущихся точек. В 1896 г. оператор Промино, работавший на фирме одного из родоначальников французского кино Жоржа Мельеса, снял несколько пейзажей кинокамерой, установленной на гондоле, проплывающей по каналам Венеции. Огромный успех этого сюжета заставил Промино искать новые возможности для съемок с движущихся точек. Вскоре появились кадры, снятые им из вагона идущего поезда, из окна экипажа, и потрясший зрителей план, снятый из подъемника Эйфелевой башни. Таким было рождение приема, который называется **динамическое панорамирование** (съемка с движения).

Сначала этим приемом пользовались только операторы, снимавшие видовые фильмы, потом он пришел в игровое кино. В 1916 г. американский режиссер Гриффит в своем фильме «Нетерпимость», который стал этапным в развитии мирового кинематографа и был создан с грандиозным постановочным размахом, впервые применил специальную установку для съемки с движения. Гриффит и его оператор Бекер построили громоздкое сооружение, которое имело 43 метра в высоту при основании 20 метров. Для его перемещения по горизонтали были уложены железнодорожные рельсы, а всю конструкцию передвигали 25 рабочих. Платформа с камерой, оператором Бекером и режиссером поднималась и спускалась системой блоков и тросов, которые тянули 8 рабочих (рис. 24).

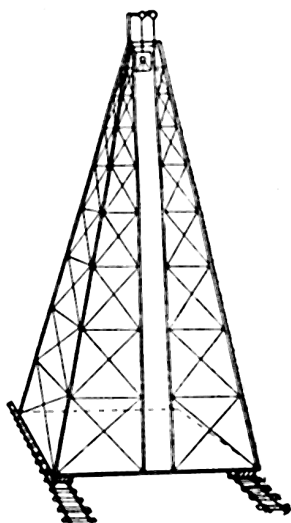


Рис. 24. Первый операторский кран, сконструированный для съемок фильма «Нетерпимость»

Прием выверялся, совершенствовался. Уже не перечислить тех видов динамичного панорамирования, которые применяются в настоящее время. Камера крепится на операторских кранах, на специальных тележках, на автомобилях, оборудованных для съемки, а также, что в основном используют документалисты, на любых механизмах и транспортных средствах — на строительных кранах, трамваях, комбайнах, автокарах и т.п.

Пожалуй, съемочный аппарат не снимал лишь в условиях самостоятельного падения, хотя во время свободного падения человека он уже снимал. Операторы-парашютисты дали замечательные образцы мастерства, показывая спортсменов во время затяжных прыжков, и целые фильмы обязаны своим появлением этим отважным людям.

«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...

Чем удачнее использованы съемочные приемы, тем убедительнее, доходчивее и выразительнее смотрится изображение на экране. Однако необходимо подчеркнуть, что каждый прием должен быть оправдан по смыслу. Нарочитые, искусственные приемы затрудняют воздействие кадра или эпизода на зрителя», — писал знаменитый оператор Анатолий Дмитриевич Головня в своей книге «Мастерство кинооператора».

Если статичный план действует на зрителя внутрикадровым содержанием, композиционным построением картинной плоскости, характером оптического рисунка, масштабом изображения, изменением частоты кадров, длиной снятого плана, то динамическое панорамирование прибавляет к этому *эффект перемещения съемочной точки*, вследствие чего содержание кадра становится похоже на пространственно-временное восприятие мира, свойственное нашему сознанию в реальной жизни.

Наибольшая условность монтажной композиции — скачкообразный переход от одной точки зрения к другой — при съемке с движения перестает быть обязательной.

Непрерывность смены положений камеры, а следовательно, и точек зрения зрителя — это главное достоинство приема. Найденный еще немым кинематографом монтажный принцип введения зрителя в поле действия экранных героев получает новую, более реалистическую трактовку.

То, что в «рубленном» монтаже немного кино требовало деления мизансцены на отдельные «элементарные» кадры, съемка с движения позволила показывать в одном непрерывном кадре, ни на мгновение не разрывая его изобразительный скачком склейки.

Кадр из монтажного звена, которому всегда необходима поддержка и расшифровка другими кадрами, превращается в монтажный комплекс, характеризующий образ не по частям, а в целом.

В практике операторской работы применяются различные схемы взаимодействия съемочной камеры и объекта. Среди них самая простая — **статичный кадр**.

Статичные кадры могут выполняться в двух вариантах:

- съемка неподвижной камерой неподвижного объекта;
- съемка неподвижной камерой движущегося объекта.

Бывают случаи, когда этот метод работы позволяет с достаточной убедительностью характеризовать снимаемый объект.

Но есть более сложные технологии, при которых камера находится в динамической связи с окружающим пространством и с предметами, существующими в нем. Это съемки обзорных, сопровождающих панорам и панорам-«перебросок», которые объединяются общим термином — **панорама**.

При выполнении панорамирования камера, находясь на статичной точке, обретает динамический момент, который осуществляется по двум схемам:

- съемка со статичной точки неподвижного объекта;
- съемка со статичной точки движущегося объекта.

По сравнению с примитивными решениями, это уже иное изображение жизненных фактов, более близкое к правдоподобию.

И есть еще целый ряд операторских приемов, при выполнении которых камера перемещается в пространстве. Это **съемка с движения**, или, как ее еще называют — **динамическое панорамирование**. Такое панорамирование также ведется по двум схемам:

- съемка движущейся камерой неподвижного объекта;
- съемка движущейся камерой движущегося объекта.

Классификация приемов нужна для их творческого анализа, который дает представление о характере получаемого изображения.

Зная, как достигается тот или иной результат, оператор имеет руководство для выполнения своих творческих замыслов.

Динамическое панорамирование разделяется на следующие приемы:

- Наезд** — приближение съемочной камеры к объекту съемки в направлении оптической оси объектива с целью постепенно укрупнить изображение главного объекта и увести за пределы кадра часть окружающей среды.
- Отъезд** — удаление съемочной камеры от объекта в направлении оптической оси объектива, с целью уменьшить масштаб изображения основного объекта и расширить общее поле зрения камеры.
- Проезд** — движение съемочной камеры в направлении, перпендикулярном оптической оси объектива (или под некоторым углом к ней), с целью непрерывно вводить в поле зрения объектива новые участки пространства.

К отдельному виду динамического панорамирования следует отнести «съемку с рук», т.е. съемку с движением камеры, находящейся в руках оператора или закрепленной на нем тем или иным способом. При этом оператор может осуществлять самые различные движения, соответствующие стационарному или динамическому панорамированию. Иногда таким образом могут быть выполнены съемки, не осуществимые никакими другими способами.

Рассказывая, как в 1928 г. шла работа над фильмом «Потомок Чингисхана», Анатолий Дмитриевич Головня вспоминал об одной из съемок:

«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 это смонтировать. Вот это и есть динамика действия...»

«В “Дезертире” мы применили нагрудную камеру “Дебри”, но уже с мотором при съемке драки забастовщиков со штрейкбрехерами и полицией. Я ходил между ними, выбирал наиболее выразительные моменты драки. Это был не просто проход, а «письмо аппаратом»: я наблюдал, что происходит, или приближался, или удалялся, или поворачивал камеру, или садился — набирал динамический материал... Все было снято с рук, вернее с груди и с ног — вот техника съемки и решение изобразительной задачи. Вернее, композиции кадра...»

Естественно, все, что снимается с движения, оператор в состоянии показать статичными планами, а поэтому закономерен вопрос: нужна ли вообще динамика приема для показа человека, действующего в пространстве, или пространства, в котором действует человек?

Ответ может быть дан только в каждом конкретном случае. Бесспорно, возможен вариант, когда о среде, окружающей героя, будет сказано съемкой со статичных точек. Иногда такое решение вполне закономерно. Стилистический рисунок изобразительного ряда выбирают оператор и режиссер, а их намерения должны отталкиваться от общей идеи фильма. Если идея и ее внешнее выражение совпали — цель достигнута. Например, работая над документальным телефильмом «Монолог о Пушкине», оператор А. Гарибян снимал всю натуру пушкинских мест статичными планами — без панорам, наездов или отъездов. Авторы вели речь о давным-давно прошедшем времени, и ощущение контакта с прошлым нужно было сохранить в характере пейзажей, которые составляли значительную часть изобразительного ряда. Это удалось выполнить благодаря подчеркнутой статике натуральных съемок без какого-либо использования современных операторских приемов.

В данном случае это оказалось удачным творческим решением. Но так как динамика, движение — неотъемлемая категория реального мира, то мастера кино и телевидения используют съемки с движущихся точек для того, чтобы приблизить изобразительную трактовку материала к формам реального восприятия, свойственного нашему зрению. Кроме того, съемка с движения, как и всякий операторский прием, призвана образно подчеркнуть суть происходящего действия.

«ТАСС сообщает...» — документальный фильм о телеграфном агентстве Советского Союза. Ни один кадр этого фильма не снимался статично. Панорамы, наезды, отъезды, съемки с движения — камера оператора В. Никонова ни на минуту не останавливалась. Ее динамическое «видение» окружающего прекрасно передавало характер беспокойной профессии корреспондентов ТАСС...

Творческое решение, к которому в этом случае пришли авторы, — не сумма операторских приемов, это изобразительная стилистика, выражающая главную идею фильма и точно найденная в специфической деятельности журналистов, о которых рассказывал экран.

Съемки с движения представляют собой не только имитацию реальных действий, которые совершает человек. Эти приемы, при-

шедшие в кинематограф из жизни, имеют гораздо большее значение, чем простое копирование жизненных явлений и забота о соответствии экранной версии реальной первооснове. Каждый из методов съемки имеет цель выразить внутреннюю суть происходящего события, значимость предмета, своеобразие человеческого характера.

Снимаемая объектами тем или иным приемом, оператор не просто фиксирует их, а дает им авторские характеристики и оценки. Они могут быть представлены в самом широком диапазоне, от простой событийной информации до изобразительного символа. В этом заключается диалектическая сложность каждого операторского приема и возможность его применения в самых разных вариантах и значениях. Смысловая емкость приема в каждом отдельном случае зависит от творческого отношения оператора к предмету его действий и в конечном итоге от способности понять и выразить сложные категории бытия.

Приемы могут соединяться друг с другом, переходить в статичные планы, оператор может снимать под любыми ракурсами, менять темп и направление движения, использовать объектив с переменным фокусным расстоянием и т.п.

Все варианты съемок с движения невозможно предусмотреть или перечислить. Важно усвоить одно — ограничений применению приема нет. Противопоказаний — тоже. Но это справедливо при условии, что прием не является чужеродным смысловой ткани киноповествования. Он должен расширять и дополнять информацию, получаемую зрителями. Его цель — не увести в сторону, будучи случайным и эффектным раздражителем, а *способствовать более яркому выражению идеи.*

Наезд

В сущности, этот прием представляет собой своеобразный монтажный переход от общего плана к крупному (рис. 25).

Как любая съемка с движения, наезд прежде всего *передает пространственные ориентиры.* Это естественное следствие перемещения съемочной точки. Но приближение к объекту, увеличение его масштаба неминуемо вызывают у зрителя целый ряд смысловых оценок и эмоций, что и является основной причиной обращения к этому методу съемки.

Зритель подсознательно понимает, что аппарат не наехал на объект «сам по себе», что им владеет и управляет оператор, и



НАЕЗД

Рис. 25. Наезд — прием, обеспечивающий единство разномасштабных компонентов

поэтому движение съемочной точки при наезде воспринимается аудиторией как непосредственное *руководство к постижению смысла*, как совет обратить внимание на укрупнение, появившееся в финале приема, и оценить его содержание.

Герой, ситуация или предмет, выделенные из окружающей среды при помощи изменения масштаба, в тоже время остаются в неразрывной связи с обстановкой и с действием, которые были показаны в начальной стадии наезда. Сила приема в том, что он позволяет зафиксировать в сознании зрителя два взаимоисключающих момента: *связь со средой и обособление от среды* с целью обратить внимание на сюжетный центр, в котором, как правило, расположен главный объект. Наезд может выглядеть по-разному, но всегда имеет одну и ту же схему. Прием от общего переключает внимание зрителя на деталь, которая выражает смысл происходящего действия и позволяет сделать соответствующие выводы и оценки.

Обращение к детали зависит от конкретных условий, от смысла, который вкладывается в снятый план. *Детализация — это не простое деление на масштабы, это соотношение общего и частного, выделение из многозначного одного, узко нацеленного значения.*

Прием правомерен лишь тогда, когда он придает объекту качественно новое толкование, добавляет материалу недостающую эмоциональную окраску, разъясняет то, что могло остаться без внимания.

Укрупнение не должно появиться, и не воспринимается самостоятельно. Оно правомерно относительно чего-то. Поэтому масштаб той детали, на которую «наезжает» оператор, может быть самым различным.

Удобное кресло, стоящее между двумя лестничными маршами, в Доме ветеранов сцены имени А. А. Яблочкиной. В нем можно отдохнуть, поднимаясь вверх. Но старые люди с трогательным и таким понятным упорством проходят мимо, с трудом одолевая дальнейшие ступени. Камера панорамирует за проходящими, потом следует за ними, как бы имитируя чье-то передвижение по лестнице, и медленно наезжает на кресло...

В этом случае кресло не просто демонстрация мебели, которой обставлен интерьер. Это деталь, говорящая о людях, об их отношении к жизни. Такое толкование исходит из главной смысловой линии документального фильма «Частица» (рис. 26).

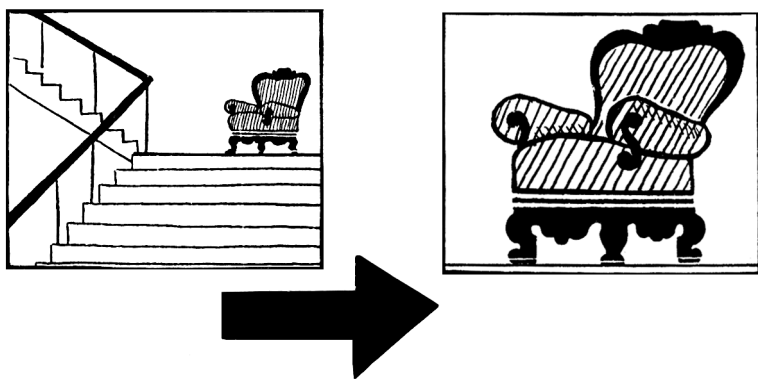


Рис. 26. Укрупнение объекта съемки при помощи наезда

Но то же самое кресло в другом контексте могло бы стать не деталью, аккумулирующей мысль, а поводом для какого-либо авторского заключения. Если в первом случае интерьер дома ветеранов — исходная основа, а кресло на лестнице — это символическая деталь, говорящая о жизненной позиции, о сопротивляемости человека житейским трудностям, то в другом фильме может быть иной вариант: кресло на лестнице — исходная основа, а резные украшения на ножках — деталь, говорящая о мастерстве художников, делавших эту мебель. Такой вариант наезда тоже был бы уместен, хотя, конечно, он не отличался бы той глубиной мысли и чувства, как в первом случае (рис. 27).

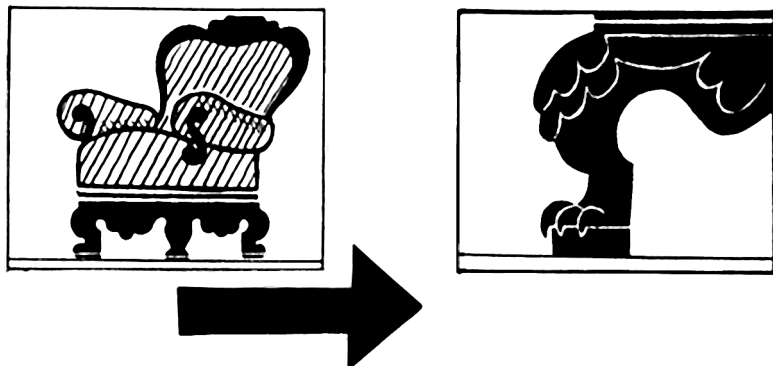


Рис. 27. Выделение детали при помощи наезда

Не следует понимать деталь только как статичную составную часть предмета. Взгляд, брошенный человеком, внешнее выражение чувств, проявляющееся в движении рук, выделение фрагмента какого-либо действия — все это может быть содержанием укрупненного кадра. Найденная в «хаосе явлений» (термин Дзиги Вертова) и обозначенная наездом, деталь нередко перерастает в символ, но чтобы его выявить, нужно осознать, что он скрыт в потоке явлений и фактов.

Выполняя наезд, оператор оставляет за рамками кадра все, кроме конкретной информации, которая появляется как изобразительное толкование основной идеи. Если оператор осмысленно наметил финал наезда, то содержание кадра может выявить тончайшие причинно-следственные связи и зависимости.

Общий план флорентийской Академии изящных искусств, в которой установлен беломраморный Давид — изваяние, созданное пять столетий назад великим Микеланджело Буонарроти, библейский герой — победитель Голиафа стоит в глубине просторного светлого интерьера. Камера начинает медленный наезд. Долгое неторопливое движение будто символизирует течение Времени, которое не властно перед творением гениального Мастера. Подчиняясь этому ритму, зритель ощущает свою сопричастность к чувствам тех людей, которые на протяжении веков вот так же, сдерживая волнение, подходили к фигуре Давида, вырубленной в незапамятные времена из бесформенной глыбы ферарского мрамора.

Конечно, оператор А. Рудаков, снимавший фильм «Давид» мог не наезжать на скульптуру, а сначала снять ее на общем плане, потом укрупнить изображение до среднего и завершить монтаж-

ную фразу крупным планом Давида, в глазах которого застыла знаменитая «терибилита» — ярость при взгляде на врага. Но тогда зритель в полной мере не ощутил бы того эффекта, который возникает, когда камера имитирует субъективную точку зрения человека, идущего к статуе через полтысячелетия после того, как ее касалась рука самого Микеланджело.

Результат наезда не просто дополняет круг сведений о событиях, людях или предметах съемки. Финальный план приема является главным изобразительным комментарием, в котором сконцентрирована сущность происходящего действия, факта, явления. Поэтому наезд и его финальная фаза могут быть гораздо выразительнее других композиционных решений. Из-за отсутствия склеек и непрерывности действия наезду подвластно то, что не под силу монтажной фразе, сложенной из общих, средних и крупных планов, так как они лишены возможности передать непрерывность действия.

Реакция зрителя на финальную фазу приема всегда будет качественно иной, чем его реакция на такой же план, но появившийся после склейки. Дело в том, что финал наезда подготавливается содержанием всего плана. Фиксируя внимание на заключительной композиции, зритель «держит» в подсознании ту информацию, которая была заявлена на протяжении приема. И поэтому, несмотря на то, что в финале появляется конкретный объект, выделенный из окружающего пространства, зритель объединяет его содержание с только что полученной информацией, одновременно оценивая и его собственную значимость, и его значимость как неотъемлемой части целого. Таким образом, присутствуя на экране единолично, финальный кадр *передает зрителю энергетику всего приема.*

Наезд — это не только возможность выразить определенные смысловые моменты. Наезд позволяет *привести зрителя в соответствующее эмоциональное состояние.* Сам факт приближения к объекту съемки уже становится поводом для эмоций. В практике человеческой деятельности стремление приблизиться к чему-либо возникает по самым различным причинам, но всегда продиктовано определенными жизненными интересами. Желание разобраться в какой-то ситуации, недоумение, неожиданная радость, опасение, преувеличенное внимание, бесконечное разнообразие эмоциональных переживаний может вызвать желание или необходимость приблизиться к источнику раздражающих мотивов и уяснить себе суть происходящего.

В жизни человека эмоции сопровождают любое действие и являются следствием возникших коллизий. На экране, наоборот, *зри-*

телю внушаются эмоции, которые у него должны возникнуть. И они действительно возникают, но их появление должно совпадать с развитием того жизненного факта, модель которого предлагает оператор. Если это произошло — эмоции помогают постижению смысла.

Когда-то приближение к объекту во время съемки и удаление от него осуществлялись исключительно перемещением кинокамеры. Теперь можно выполнить эти приемы не только реальным движением, но также *иллюзорным, применяя объектив с переменным фокусным расстоянием*.

Использование таких оптических систем значительно расширяет изобразительные возможности камеры. А в ряде случаев дает возможность упростить выполнение приема.

У таких объективов величина фокусного расстояния может плавно изменяться во время съемки в достаточно широких пределах. При этом сохраняется резкость для установленной дистанции наводки и изменяется только масштаб изображения снимаемого объекта. Это свойство оптической системы дает возможность создать впечатление приближения, если фокусное расстояние объектива увеличивается, или удаления от объекта, если оно уменьшается, то есть имитировать **наезд** или **отъезд**, не прибегая к движению съемочной камеры. Однако снятый таким образом кадр значительно отличается от аналогичного кадра, полученного с перемещением съемочной точки. Дело в том, что при движении камеры все время изменяется расстояние до объекта, а с ним и перспектива в кадре при постоянном общем угле изображения. Поэтому с приближением камеры масштаб изображения основного объекта, на который выполняется наезд, изменяется не одинаково с изменением масштабов изображения всех остальных предметов, находящихся в кадре на различных расстояниях. Изменяется в кадре и взаимное расположение изображений разноудаленных предметов. И поэтому все более близкие объекты, кроме находящихся на оптической оси объектива, все время проецируются на различные участки фона. На экране это выглядит так же, как выглядело бы для человека, идущего по пути передвижения камеры. В этом сила приема.

В аналогичном кадре, снятом объективом с переменным фокусным расстоянием, находящимся во время съемки на одной дистанции от объекта, картина будет совершенно иной. Точка съемки остается все время постоянной, изменяется только величина фокусного расстояния, а с ней и общий угол изображения пространства. Перспектива и взаимное расположение элементов в кадре остаются неизменными, а масштаб изображения всех предметов

изменяется одинаково, независимо от удаленности от камеры. Изображение основного объекта при наезде увеличивается, занимая все большее место в кадре, но перекрывает один и тот же участок фона на протяжении всей съемки, так как этот объект виден под постоянным углом при всех значениях фокусного расстояния объектива (рис. 28).

Следует также иметь в виду, что степень нерезкости фонового изображения при прочих равных условиях будет тем значительнее, чем больше в данный момент фокусное расстояние. А большинство деталей фона может вообще оказаться за рамками кадра. При наезде, выполненном с фактическим движением камеры, этого не произойдет.

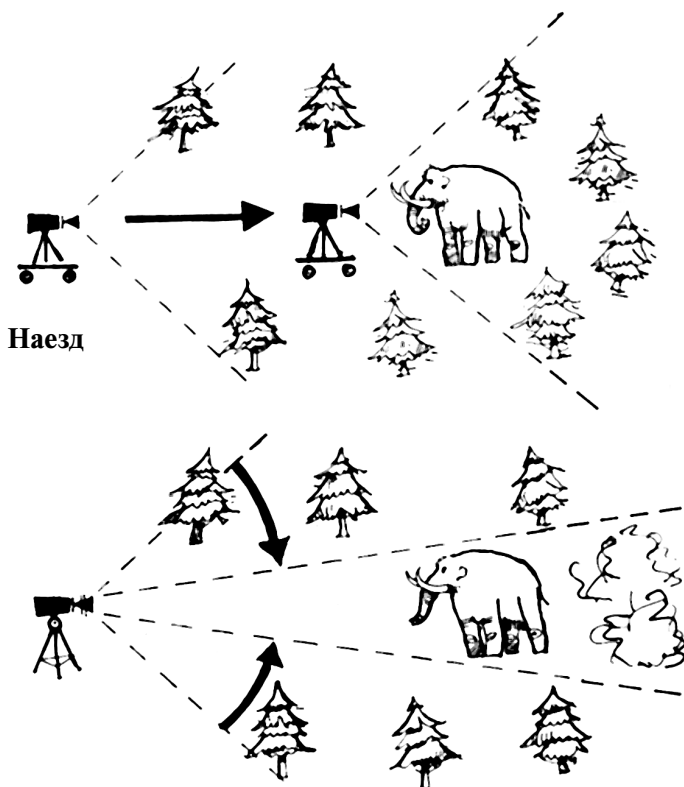


Рис. 28. Два варианта перехода от общего плана к крупному.
Наезд и «псевдонаезд»

По сравнению с наездом, выполненным при помощи объектива с переменным фокусным расстоянием, фактическое изменение съёмочной точки даёт возможность наиболее достоверно передать *момент физического перемещения в пространстве*. Есть ситуации, в которых это придаёт материалу особую выразительность.

Снаряды, лежащие на земле. Эхо войны. Их необходимо обезвредить. К снарядам, которые каждую минуту могут взорваться, подходят саперы и начинают свою опасную работу...

Груда снарядов, снятая «наездом» объектива с переменным фокусным расстоянием, бесспорно, привлечёт внимание зрителя к смертоносному железу, скажет о мужестве тех, кто будет рисковать жизнью, чтобы уничтожить угрозу безопасности других людей.

Но тот же план, снятый действительным перемещением камеры, создающим иллюзию приближения к опасности, несомненно будет более результативен. Зрители не отдадут себе отчёта, в чём заключается сила воздействия реального наезда перед иллюзорным, но это и неважно. Нужно, чтобы специфику различных методов съёмки учитывал оператор и чтобы он применял тот приём, который в каждый данный момент даёт наибольший успех.

Конечно, разница между наездом с фактическим приближением или удалением от объекта и изменением масштаба изображения вследствие перемены угла зрения объектива есть, и наезды того и другого рода стопроцентно не заменяют друг друга. Однако это различие не является настолько принципиальным, что собственно наезды, отъезды, проезды и псевдопередвижение не могут заменять друг друга. Иногда это возможно. Сложностей при монтаже, как правило, не возникает.

Работа с оптикой переменного фокусного расстояния значительно упрощает съёмочный процесс с точки зрения технологии и позволяет действовать быстро в любых условиях и проводить съёмки, которые невозможно выполнить камерой с обычной оптикой.

Выбор траектории и темпа приёма, забота об отсутствии тряски аппарата — все эти технические проблемы при съёмке оптического наезда или отъезда решаются легко, без длительной подготовки. Для оператора-документалиста это очень важный фактор. Таким образом, при своих недостатках оптика с переменным фокусным расстоянием даёт оператору ряд преимуществ:

1. Для осуществления наезда *не требуется транспортных средств*.
2. *Рельеф и характер поверхности*, по которой пришлось бы передвигаться, совершая обыкновенный наезд, *не играет роли*.

3. На всем протяжении плана *объект находится в резкости* и оператору во время съемки не нужно переводить фокус.
4. Можно «наехать» на сюжетно важный объект *через любую прозрачную среду или через небольшое отверстие* в предмете, находящемся перед камерой.
5. Оператор имеет возможность *осуществить отъезд или наезд любого темпа, из любого положения*, что иногда практически невыполнимо при механическом перемещении камеры.

Горная дорога с точки зрения водителя. После каждого поворота открываются все новые склоны и новые ленты бесконечного дорожного серпантина. Узкий путь опасен. С одной стороны, отвесная скала, с другой — пропасть. Очередной поворот — и из-за скалы показывается автомобиль, который несется навстречу. Оба водителя резко тормозят. Стремительный «наезд» на встревоженное лицо шофера встречной машины...

Как осуществить такую съемку без объектива с переменным фокусным расстоянием? А если в такой же ситуации понадобится сделать наезд на испуганные глаза водителя той машины, в которой находится оператор? Вероятно, единственная возможность для документалиста, который не будет строить специальные кронштейны для камеры, — «наехать» на зеркало заднего обзора, в котором отражается лицо его спутника, как и сделано в документальном фильме «Эхо в горах», рассказывающем о строительстве высокогорной трассы в Киргизии. Этот выразительный кадр, подчеркивающий остроту ситуации, было несложно снять, применив оптический наезд, и практически невозможно сделать, пытаясь перемещать камеру.

Чтобы прием был результативен, оператор должен ясно представлять себе сущность того изобразительного материала, который он выбрал для укрупнения масштаба. Так, например, если идет репортаж о боксерском состязании и в перерыве между раундами оператор заметил, что тренер, инструктирующий своего подопечного, сжал руку в кулак, то такой жест, выделенный наездом из общей сцены, даст возможность не только выявить характер одного человека, но и прокомментировать целое событие. Укрупнение скажет о непримиримости противников, о необходимости «собрать волю в кулак» и настроиться на победу. При такой изобразительной трактовке жеста перерыв между раундами вовсе не снизит накала, в котором проходит бой соперников.

Во время события любой жест участников действия может возникнуть совершенно неожиданно для оператора. Это вполне естественно при репортажной съемке. Опытный оператор, встретив-

шись с таким «подарком судьбы», всегда реагирует на него, стремясь получить максимум смысловой и эмоциональной изобразительной информации, полнимая, что материал, поданный с таким акцентом, приобретет новое качество. Кулак тренера, показанный крупно, превратится в образ всей спортивной схватки, какова бы ни была ее протяженность и каким бы ни был ее исход. В данном случае «наезд» на кулак тренера — это авторское предложение оценить нацеленность на победу обоих участников: и боксера, и его тренера. Это выражение их духовной связи друг с другом, а кроме того, это еще и характеристика противника, победить которого можно только в упорном бою.

Но чтобы снять такой наезд и создать эмоционально выразительный образ, оператор должен быть творческим человеком, а не сухим ремесленником. Он должен понимать, что *каждый жест всегда вызван определенной причиной* и его характер всегда специфичен. Значимость жеста как выразительного средства заключается в том, что он является следствием внутренних психологических процессов, которые оканчиваются реакцией человека на происходящее событие. Поэтому *жест всегда лаконичен и отражает те мысли и чувства, которые в данный момент испытывает герой*.

«Держать... Держать... Держать...» — тревожным голосом говорит начальник мостоотряда Николай Николаевич Бутов и показывает крановщику, как это нужно сделать. Указательный и большой пальцы Бутова чуть разведены, и это означает, что громадную тридцатипятитонную балку сейчас немного подадут вниз и поставят на опоры. По инструкции такого условного знака нет, крановщик находится далеко и не слышит Бутова, но они отлично понимают друг друга. Оператор С. Урусов медленно «наезжает» на кисть руки, и она видна крупно, во весь кадр...

Это отраженный показ события. Оператор выделил из происходящего действия главную, по его мнению, деталь. Пальцы Бутова в сочетании с огромной мостовой фермой создадут образ того, как точно работают мостовики отряда. Именно она — рука начальника мостоотряда — охарактеризовала всю ситуацию, которая после «наезда» осталась за пределами кадра.

Зритель получил дополнительный ориентир, благодаря которому он мог определить специфику взаимоотношений людей, участвующих в монтаже моста. В создании образа участвовал и звуковой ряд, сопровождающий план. В фонограмме писались реплики, производственные шумы и, что самое главное, голос главного инженера. Оператор мог предположить, что выделенная приемом деталь нацелит внимание зрителя на отраженный показ события,

а реальное течение действия не прервется благодаря звуковой составляющей фильма.

На экране — крупно пальцы Бутова, за кадром слышны его команды. Но вот Бутов раскидывает руки в стороны, и зритель понимает: Все! Перекрытие легло на опоры. И почти одновременно оператор делает быстрый «отъезд» на общий план...

Умелое, осмысленное применение «наезда» и «отъезда», выполненное объективом с переменным фокусным расстоянием, на протяжении одного кадра позволило сделать своеобразный по изобразительному решению эпизод.

Но нужно всегда помнить, что обращение к оптике с переменным фокусным расстоянием дает удовлетворительные результаты только в тех случаях, когда оно диктуется желанием выявить новые качества снимаемого объекта, показать дополнительные черты действия, раскрыть положение, которое более полно охарактеризует ситуацию и т.д. Наезды, не имеющие смысловой или эмоциональной мотивировки, всегда оказываются неправомерными, свидетельствуют о пренебрежении к интересам зрителя и о незнании основ операторского мастерства.

На телеэкране интервью с писателем Габриелем Гарсиа Маркесом. И вдруг в середине речи делается «наезд» на крупный план. Прием выполнен динамично, в таком темпе, будто оператор хочет обратить внимание зрителей на то, что сейчас должно случиться. Но ничего не происходит. Речь льется так же плавно, как и до наезда, никаких смысловых изменений в тексте нет, эмоционально писатель пребывает в одном и том же состоянии...

«Эмоционален» был только оператор. Вернее, псевдоэмоционален, ибо повода для выявления какого-либо абзаца речи или эмоции, которая последовала бы за таким значительным на первый взгляд наездом, не было. Оператор не вкладывал в свои действия никакого смысла. Динамика приема привлекла внимание зрителя и, следовательно, в какой-то мере отвлекла аудиторию от сути интервью. Случайное, ничего не выражающее укрупнение способно лишь запутать зрителя, помешать ему в правильных оценках происходящего. Именно поэтому обращение к наезду, показ общего через его часть, выражение всего процесса в кратковременном моменте представляют серьезную творческую задачу. Сложность ее заключается в том, что осмысление и выбор приема должны происходить на ходу, без предварительной подготовки, в условиях, при которых оператор не всегда может предугадать дальнейшее развитие действия.

Документалисту всегда следует быть готовым к любым неожиданностям, и он не пропустит возможность найти и зафиксировать внешний образ глубинных процессов, если параллельно съемке будет вести непрерывную смысловую оценку окружающих событий и возникающих фактов. В этом и заключается главная трудность высококвалифицированного репортажа.

Любое изобразительное средство не должно использоваться вхолостую. И поэтому, когда применение объектива с переменным фокусным расстоянием бесполезно, оно дискредитирует прием, определенным образом снижая его роль в остальных эпизодах, где прием уместен. Если зритель утомлен бесконечными и бессмысленными изменениями масштаба изображения, он не воспринимает такие кадры в должной мере даже тогда, когда на них лежит определенная смысловая нагрузка.

Изменение скорости наезда и крупности изображения оператор-документалист регулирует интуитивно, в соответствии с изобразительными задачами. Успешное выполнение приема зависит от накопленного опыта.

Нередко операторы-хроникеры «наезжают» на какую-либо ситуацию, полагая, что момент трансфокации в дальнейшем не будет использован и режиссер возьмет только начальную фазу действия и финал приема. Но следует помнить, что начало и конец наезда никогда не смонтируются без изобразительного скачка, так как за время изменения масштаба кадра все действующие лица

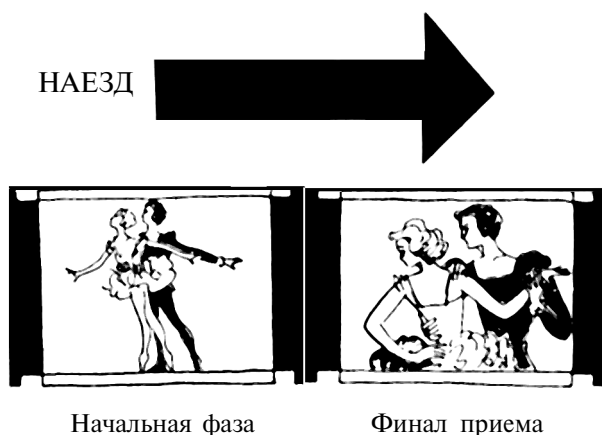


Рис. 29. Соединение двух фаз наезда при помощи склейки всегда дает изобразительный скачок

изменяют свое положение в пространстве и при соединении нужные кадры создадут зрительный «скачок» (рис. 29).

В таких случаях, желая укрупнить масштаб изображения, следует изменить съемочную точку и угол зрения объектива. Кадры, снятые таким образом, смонтируются без изобразительного «скачка».

Где искать изобразительный материал для наезда? Он в той обстановке, которая окружает героя снимаемого материала, в наборе предметов, которыми он пользуется, в жестах людей, совершающих какое-либо действие.

Композиция кадра при наезде должна быть предельно лаконична. На картинной плоскости следует оставлять только то, что выражает главную мысль эпизода.

Следует заметить и то, что в случае возможности выполнить репетицию приема это обязательно нужно сделать.

Отъезд

Это прием, имеющий обратные по отношению к наезду цели.

Если наезд выводит за рамки кадра все, что сопутствует главному объекту, и предлагает обратить особое внимание на конкретную ситуацию или предмет, то отъезд, наоборот, *постепенно вводит в поле зрения камеры все новые и новые элементы, которые показывают, где и в каком окружении существует главный объект, и дают посыл к дальнейшему развитию смысловой линии повествования.*

Выполняя отъезд от героя, от детали обстановки, от фрагмента пейзажа, оператор как бы призывает ослабить внимание к предыдущему предмету разговора, разрывая прямые связи с ним, предлагая новые, которые возникают по мере удаления камеры от сюжетно важного центра композиции. По закону «единства противоположностей» такая схема ослабляет внимание к главному объекту, но в то же время характеризует его более широко и подробно. В самом деле, если в начале отъезда зритель получает один объем смысловых и эмоциональных данных, то по мере развития приема первоначальное впечатление обогащается новыми сведениями, которые делают образ главного объекта съемки точнее и богаче (рис. 30).

Отъезд доказательно связывает центральный участок композиции со всеми деталями общего плана. В этом и заключается своеобразие приема. В сущности, отъезд обладает теми же признаками, которые составляют главные достоинства наезда. Так же играет решающую роль изменение масштабов изображения, так же воздействует на зрителя непрерывность обновления изобразительной

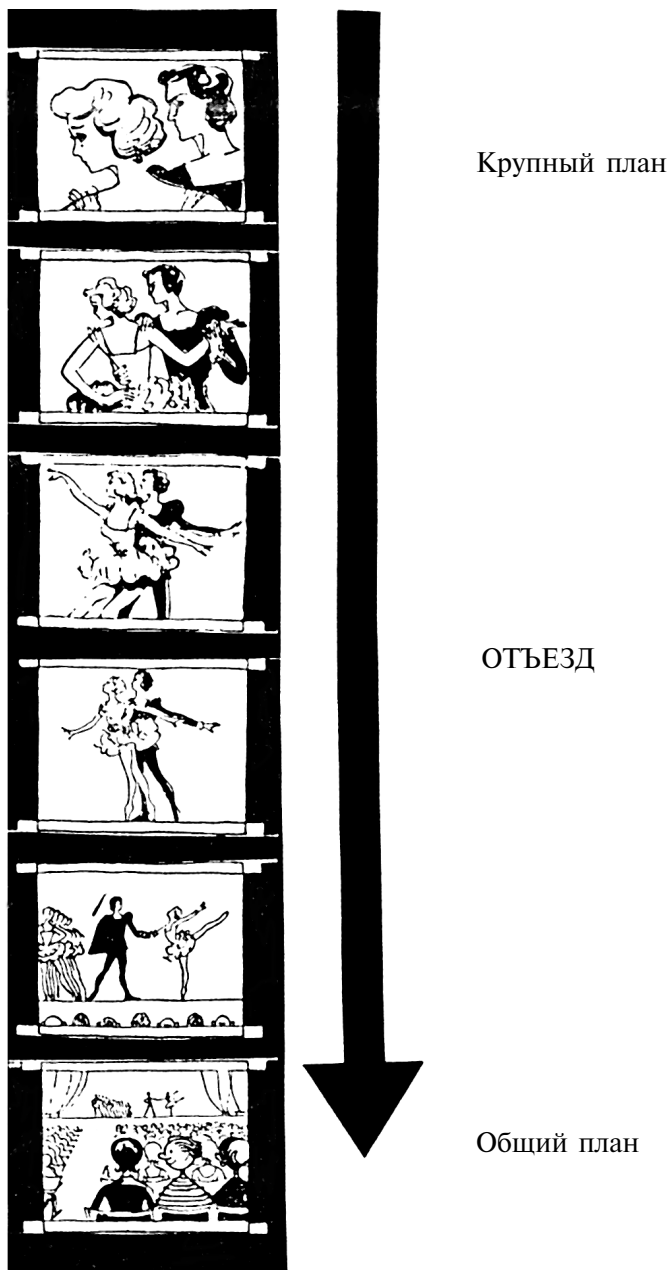


Рис. 30. Отъезд (как и наезд) обеспечивает органичное единство
разномасштабных композиций

информации, так же имеют решающее значение финальный этап приема и его соотношение с исходной композицией. Смысловая и эмоциональная схемы обоих приемов фактически не отличаются друг от друга. Разница лишь в том, что при наезде все силовые линии композиционной структуры направлены внутрь картинной плоскости (рис. 31), а при отъезде они устремляются за рамки кадра, который постепенно вбирает в себя дополнительные данные (рис. 32).

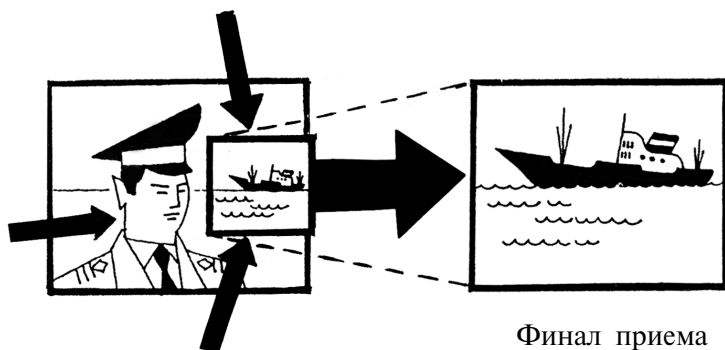


Рис. 31. При наезде деталь фона превращается в главный сюжетный объект

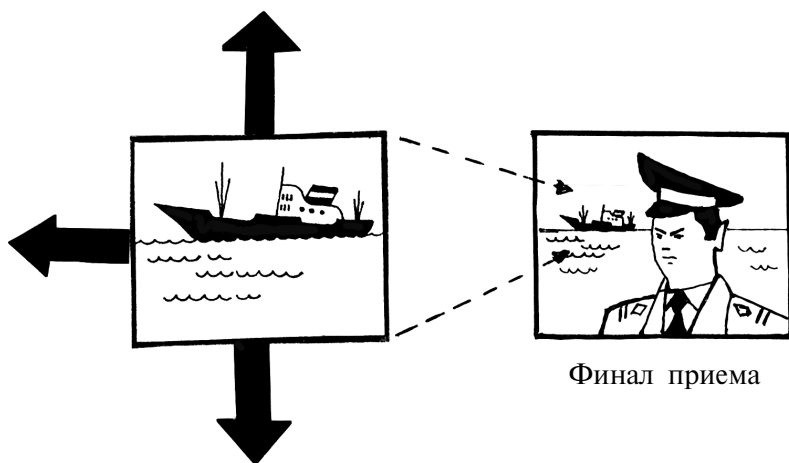


Рис. 32. При отъезде главный сюжетный объект превращается в деталь фона

Крупно, во весь экран полощется на ветру белое полотнище с красным кругом, символом солнечного диска. Государственный флаг Страны восходящего солнца — Японии.

Медленный отъезд — и в кадр входят все новые и новые флаги стран-участниц, установленные на флагштоках около входа на «ЭКСПО-70» — международную выставку, происходившую в городе Осака. Камера отъезжает на общий план, и под цветастым строем государственных символов появляется нескончаемый поток посетителей, идущих к гостеприимным павильонам «ЭКСПО-70»...

Снятый план образно сказал зрителям и о «хозяйке» выставки — Японии, и о том, что около 25 миллионов человек посетители «ЭКСПО-70» за шесть месяцев ее существования. Отъезд был той изобразительной фразой, которая органично включила зрителей в смысловую ткань телефильма «ЭКСПО вблизи и издали».

Каждый кадр, снятый с движения, — это поликомпозиционная структура, которая вбирает в себя целый ряд различных мизансцен, объединяя их в единое целое, непрерывным изменением точки зрения камеры.

Фактически такая технология съемки, как и при наезде, — это внутрикадровый монтаж, результатом которого является изобразительная модель жизненного факта. Итог, предлагаемый зрителю в таких случаях, складывается из признаков реальной действительности, пропущенной через сознание оператора. В документальном материале отъезд вызван желанием отразить конкретную жизненную ситуацию, которая происходит с героями сюжета или фильма. Как это будет сделано — зависит от профессионального уровня творческой группы, которая оформляет авторский замысел.

Эпизод высадки десанта строителей на необитаемую морскую грядку из фильма Р. Кармена «Повесть о нефтяниках Каспия». Люди на пустынном каменистом острове, стоящем в ста километрах от города Баку.

Первые шаги по голым камням, первый костер. Первая свая будущего домика, где разместятся бурильщики. Десант работает. Моряки уходят в обратный рейс.

Следует длинный отъезд, снятый с судна. В кадре — группа нефтяных разведчиков, остающиеся на гряде. Они машут руками, прощаясь с уходящим кораблем. На переднем плане — бурун от винта, дальше — синее море, а вдали — группа людей, которые делаются все меньше и меньше, а просторы Каспия занимают все большую площадь кадрового пространства...

Простой по формальным признакам кадр — съемка с движущейся точки — был задуман и выполнен не для того, чтобы дать информацию от уходе судна. Информационный момент вырос до образа, глубокого по смыслу, эмоционального по форме.

Этот смысл читался в масштабном перепаде изображения стоящей группы и той среды, которая окружала людей. Динамика приема, все время увеличивавшая это масштабное различие, создавала и усиливала ощущение неизвестности, необходимости приложить энергию и волю для того, чтобы Каспий ответил — есть ли нефтяные пласты под морским дном или нет... Прием — в данном случае отъезд — дал возможность выразить авторское отношение к факту.

В принципе все приемы давно известны, и вариантов их применения — бесчисленное количество. Но если оператор действует по знакомой профессионалам и зрителям схеме, то это вовсе не значит, что он повторяет чью-то творческую находку, подражая признанным мастерам и работая по шаблону. Главное не форма, главное — соответствует ли внешнее оформление факта тому, что составляет сущность этого факта. Если такое требование учтено, прием выполнен ради того, чтобы ярче раскрыть главную мысль и вызвать у зрителя осмысленную эмоцию, — оператор работал творчески, и зритель откликнется на его действия так, как рассчитывал автор.

Схема приема может повторяться так же, как повторяются жизненные ситуации. Но так как каждая реальная ситуация абсолютно уникальна, так же уникален и кадр, который ее отражает. Важно только, чтобы оператор уловил причину, которая лежит в основе жизненного факта, который он снимает.

Так, например, ту же схему, по которой Р. Кармен снял финал эпизода «Высадка десанта нефтяников», повторил оператор Р. Герасименко, снимая документальный фильм «Красота. Доброта. Любота...», рассказывающий о сложной и драматической жизни коллектива энтузиастов, создавших коммуно-приют для детей с нарушенной психикой и заботливо возвращающих своих питомцев к нормальной жизни.

Финальный кадр фильма. Зритель понял оценки авторов, почувствовал героям, полюбил их, и вот настало время прощаться.

На окраину маленького заснеженного поселка сходятся воспитатели и ребяташки. Сцены прощания нет. Есть долгий отъезд, снятый с саней, на которых уезжает съемочная группа. Ощущение такое, что уезжает не только группа, но и зритель, который сидит в этих же санях. Движение начинается, остающиеся смотрят вслед уезжающим, и фигурки тех, с кем сроднились и авторы фильма, и зрители, становятся все меньше, меньше и меньше... Они остались там, в этом глухом поселочке, и их жизнь будет продолжаться уже без съемочной группы...

Благодаря точно найденному и безупречно выполненному приему весь фильм оканчивается на щемящей ноте грусти от расставания с чудесными, добрыми, самоотверженными людьми и трога-

тельными детьми, которые так нужны друг другу. Этот операторский прием вовсе не похож на сухую, шаблонную схему. Он обрел собственный смысл, так как форма органично слилась с содержанием.

Отъезд, как и наезд, является миниатюрной, но вполне законченной драматургической формой, у которой есть завязка, развитие и кульминация, которая, как правило, совпадает с финалом. Из-за такого структурного построения кульминация не выглядит бурным смысловым обновлением содержания. Обычно она растянута во времени и, оставаясь высшей точкой напряжения в развитии действия, возникает не скачкообразно, как бывает в иных произведениях, а сообразуясь с темпом выполнения приема. Это особенно заметно, когда отъезд построен на количественных изменениях однозначных объектов и рассчитан на эффект перехода количественного фактора в новое качество предмета съемки.

На экране появляется традиционная фотография молодоженов. Белый свадебный наряд невесты и элегантный черный костюм жениха. Зритель сразу узнает героев телефильма «Город на Стрежне», который рассказывает о молодом сибирском городе, ровесником которого являются уже знакомые лица героев.

Камера начинает медленный отъезд, и в кадр входят все новые и новые пары, снимавшиеся в такой же, торжественный для них момент. И вот уже десятки и сотни фотографий смотрят на зрителя со стенда, установленного около городского фотоателье...

Ситуация со свадебными фотоснимками может показаться несколько искусственной, но она была задумана оператором-документалистом Э. Лебедевым с вполне конкретной целью. *Учитывая категории количества и качества*, оператор вполне закономерно полагал, что зритель мысленно соберет однородные части воедино и по этим данным сделает основной вывод; фотография, появившаяся на экране в единственном числе, приобретет значение общего, утверждая, что у молодого сибирского города есть Будущее и в сердцах его обитателей живет Надежда. Отъезд сделал снятый кадр изобразительным тропом, высказавшим главную идею фильма.

Выполняя динамическое панорамирование, *следует обращать особое внимание на темпоритм приема*, который должен быть выбран в соответствии с характером реальной основы и теми задачами, которые решаются творческой группой.

При съемке с движущейся точки динамический момент — это не технический признак снятого кадра, а в первую очередь творческое средство, призванное вызвать у зрителя эмоциональный отклик. Темпоритм приема — это *интонационная окраска изобрази-*

тельного языка, одно из важнейших средств выразительности, которое просматривается во всех видах искусства.

Интонация (от лат. *intonare* — произносить) — специфическое средство выражения и передачи эмоционально насыщенной мысли с помощью пространственно-временного движения в его звучащей или зрительной форме. Если у поэта или оратора это человеческая речь, у музыканта — звук инструментов, то при выполнении динамического панорамирования интонация — это результат движения камеры и появляющаяся благодаря этому специфическая динамика внутрикадровых изобразительных компонентов. Скорость движения съемочного аппарата при выполнении приема является эффективным изобразительным средством, влияющим на характер материала. В самом деле, медленное, тягучее движение способно передать величественный, трагический или задумчивый момент в существовании объекта съемки, а преувеличенно быстрое движение подчеркнет внезапность возникновения какой-либо нежелательной или, наоборот, радостной ситуации. В таких случаях интонационный уровень изобразительного ряда может раскрыть мироощущение человеческого «Я», в котором совершенно очевидно будет присутствовать «МЫ» — зрителей.

В жизни мы придаем интонационной окраске получаемой информации огромное значение. Иногда не так уж важно, **что** именно говорит человек, много важнее — **как** он говорит. Психологи заметили, что из вербального (словесного) общения мы черпаем меньше информации, чем из звучания голоса собеседника, его жестикологии, мимики — то есть из интонационного оформления речи.

Например, слово «да» имеет однозначно утвердительное значение, только если его написать на бумаге. А произнести его можно с самыми различными оттенками, в том числе и с отрицательной интонацией и оно будет обозначать «нет»!

Осуществляя темпоритм приема, оператор обращается к сложной системе человеческих психофизиологических способностей воспринимать окружающий мир, и несоответствие динамического момента какой-либо ситуации обязательно внесет диссонанс во всю стилистику изобразительного ряда. Прием будет выглядеть чужеродным, разбивающим единство материала. Поэтому выбор скорости отъезда — творческая задача, решающая чрезвычайно важный вопрос. Оператор должен иметь в виду то, что, неся в себе смысловую и эмоциональную нагрузку, интонационный момент художественно-изобразительной речи сосредоточивает в себе не только опыт личности, но и выступает как часть эстетической культуры человечества. Без интонационной окраски не может быть вразумительного общения вообще и выразительного кадра в частности.

Из-за заснеженного горного склона показывается тепловоз, тянущий железнодорожный состав. Это знак того, что вступила в строй северная ветка БАМа. В открытых платформах — уголь Нерюнгринского бассейна.

Камера медленно «отъезжает», и в поле зрения объектива постепенно входят все новые и новые извивы рельсов, совсем недавно уложенные на студеную якутскую землю. И вот уже тоненькой ниткой кажется путь, пронизывающий бескрайние ряды голубых сопок. Упрямо и уверенно идет по нему железнодорожный состав...

Благодаря оптическому «отъезду» кадр сказал и о характере местности, и о климате, и об упорстве людей, в намеченный срок завершивших строительство этого сложного участка северной трассы. Содержание кадра, его композиция, его длина, а главное — медленный, торжественный темп, которым появлялись все новые и новые компоненты изображения, — все это слилось в образное свидетельство факта, свершившегося благодаря силе человеческого духа!

Чукотская байдара — деревянный остов, обтянутый моржовыми шкурами, — идет навстречу морским волнам. В хрупком суденышке — бригада охотников на морского зверя. Шесть человек пробудут в просторах Берингова пролива сутки, а может быть, и двое-трое суток — как пойдет промысел.

Камера панорамирует за байдарой, а потом начинает медленный отъезд. Двадцатикратное изменение масштаба позволяет перейти с крупного плана легкого суденышка на самый общий, и в кадре появляется бескрайний морской простор, в котором байдара, которая верно служила еще прадедам отважных зверобоев, кажется маленькой беззащитной скорлупкой...

Кадры железнодорожного состава с углем и байдары, вышедшей на промысел, сделаны по одной схеме — сначала заявлен объект, а потом благодаря отъезду этот объект вписывается в окружающую среду, противоборство с которой и является главной темой снятого кадра. Все показано не впрямую и не объясняется текстом. Авторы снятых планов стремились подчеркнуть сущность происходящего действия, которое внимательному зрителю сказало о человеческих характерах, мастерстве и устремлениях. Темп приема каждый раз был рассчитан на замедленное развитие, которое создавало ощущение бескрайности пространства, окружающего главный объект. Последовательно укрепляя впечатление, именно медленный отъезд позволял зрителю полностью усвоить полученную изобразительную информацию, параллельно обращаясь к новой, которая наслаивалась на предыдущую, создавая образ Человека, способного противостоять силам Природы.

Повторяя в иной редакции уже сказанное о наезде, надо отметить, что отъезд — это не простое изменение масштаба изображения, это *изменение смысла* и, стало быть, также и *эмоций*, получаемых зрителем, и во многом эти эмоции зависят от темпоритма выполняемого приема. Отъезды и наезды нередко оказываются удачным монтажным переходом между двумя эпизодами. Это может показаться чисто декоративным моментом, но на самом деле, если прием продуман и в нем есть смысловое зерно, такой переход позволяет выразительно выявить авторскую мысль.

У костра сидят строители таежной трассы. Лютый зимний холод заставил их ненадолго прервать работу. Натруженные, обветренные руки людей протянуты к живительным языкам пламени. Камера наезжает на чьи-то ладони. Они даются крупно, во весь кадр.

И сразу другие руки, неуверенно разминающие сигаретку. Камера отъезжает, показывая зрителю человека, сидящего в тепле общепития. После паузы он начинает жаловаться на неустроенность, на то, что его здесь не понимают...

Крупно снятые руки первопроходца, работающего на лесной просеке, и руки человека, который ищет легкой жизни, не формальный повод, позволивший переключить внимание зрителя. Эти кадры, снятые оператором С. Урусовым, — изобразительная метафора, позволяющая судить о людях и их характерах. Столкновение двух кадров — это разный образ жизни, противоположные нравственные принципы, различные требования, предъявляемые героями к окружающим.

Соединив руки героев в монтажном сочетании, оператор подчеркнул несовместимость двух жизненных позиций. Выразить это точно и лаконично помогло изображение. Текст в данном случае играл лишь вспомогательную роль.

Отъезд, как и наезд, может осуществляться фактическим перемещением съемочной камеры или при помощи объектива с переменным фокусным расстоянием. Все, сказанное о достоинствах и недостатках такого «псевдонаезда», справедливо и для планов, снятых с использованием отъезда в направлении оптики «от частного к общему».

Надо отметить, что современные съемочные камеры весьма отрицательно повлияли на применение таких творческих приемов, как наезд и отъезд. Имея неограниченную возможность менять масштаб изображения во время съемки кадра, операторы-хроникеры стали выполнять это действие, не отдавая себе отчет в том, что это мощное творческое средство. Бездумные «наезды» и «отъезды» довели вопрос о правомерности приема до абсурда, чем был нане-

сен осязаемый урон общему уровню операторского мастерства телевизионных документалистов. Между тем, когда такая оптика не была широко распространена и применялась творчески, эффект приема ощущали как зрители, так и профессионалы.

По Красной площади идут участники физкультурного парада, снятые с верхней точки. И вдруг зрительный зал будто сдвинулся с места и медленно, плавно вознесся над шеренгой спортсменов. Вместо плотных рядов марширующих физкультурников в кадре появился общий план площади с Кремлевскими стенами и башнями, Мавзолеем, зданием Исторического музея, и все громадное пространство оказалось заполненным красочными колоннами, идущими под флагами различных спортивных обществ...

Гул восторга пронесся по зрительному залу Центральной студии документальных фильмов, в котором шел просмотр рабочего материала фильма о физкультурном параде, проведенном на Красной площади столицы СССР. Так в сороковых годах встретили профессионалы кадры, снятые тогда единственным трансфокатором, купленным за рубежом для отечественного кинематографа.

Несмотря на самые разные информационные компоненты, входящие в последовательно развивающийся план оптического отъезда или наезда, независимо от его длины и характера, он является единым произведением, успешное изобразительное решение которого зависит от внутренней драматургии. Если она не найдена, если автор не видит причины, которая заставляет его «отъезжать» или «наезжать», прием не окажет никакого влияния на зрителя, кроме отрицательного. Отъезд или наезд, как и всякий операторский прием, выразителен и интересен только в том случае, *когда он несет конкретную смысловую нагрузку.*

Проезд

Во всех случаях динамического панорамирования происходит изменение взаимного положения съемочной камеры и объекта, что обуславливает величину и направление смещения изображения на пленке, а впоследствии на кино- или телеэкране. Результаты, получаемые при проезде, отличаются в зависимости от направления и скорости движения обеих составляющих — камеры и объекта. Учитывая бесконечные возможности изменения траекторий перемещения съемочной точки, для упрощения творческого анализа приема можно ограничиться случаями прямолинейного движения, так как любая, даже самая сложная пространственная

панорама может быть представлена как соединение отдельных участков прямолинейного движения камеры и объекта съемки. Таким образом, все разнообразие возможных сочетаний аппаратуры и объекта сводится к следующим позициям:

- проезд камеры вдоль неподвижного объекта;
- проезд камеры при одновременном движении объекта.

Второй вариант, в свою очередь, делится на следующие схемы взаимодействия:

- камера перемещается параллельно объекту съемки в одном и том же направлении и с одинаковой скоростью;
- камера перемещается параллельно объекту съемки в одном и том же направлении, но с отличной от него скоростью;
- камера и объект съемки двигаются по параллельным направлениям, но в разные стороны;
- камера и объект съемки перемещаются по пересекающимся траекториям.

Проезд камеры вдоль неподвижного объекта

Когда съемочная камера движется мимо неподвижного протяженного объекта, который просматривается в глубину, это отвечает многим случаям натурных и интерьерных съемок.

Если объектив развернут перпендикулярно направлению, в котором передвигается камера, то поступательное движение дает возможность вводить в поле зрения все новые и новые участки окружающей среды. При этом варианте проезда поток информации все время нарастает, развиваясь количественно и качественно, и такая схема движения камеры широко практикуется как в игровом, так и в документальном кино и телевидении (рис. 33).

Показ обстановки при обзорном проезде составляет не только главное, но и единственное содержание динамической панорамы. Эти проезды, как правило, снимаются короткофокусными объективами, которые, захватывая общий вид местности или интерьера, дают самые широкие сведения о среде, в которой действует герой. От таких планов не требуется показа деталей, конкретных ориентиров, они должны выразить самую общую изобразительную характеристику, для которой, как правило, следует выбирать спокойный повествовательный темп.

По своей роли в сюжетной ткани произведения эти проезды сходны с обзорными панорамами, несут такую же смысловую на-

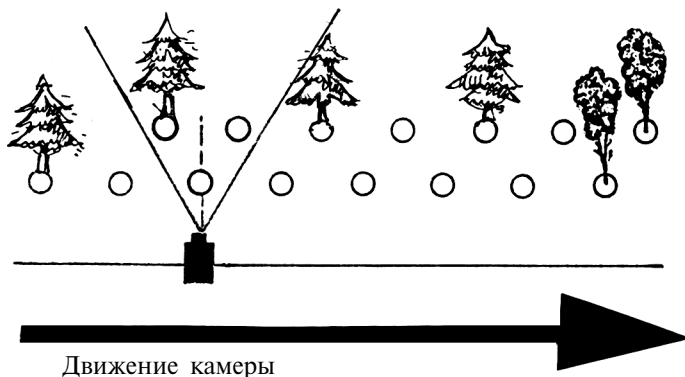


Рис. 33. Движение камеры в направлении, перпендикулярном оптической оси объектива. Эффект взгляда из окна поезда

грузку и техника их выполнения близка к тем задачам, которые ставит перед собой оператор, снимая панораму обзора.

Но в то же время характер изображения, снятого с проезда, принципиально отличается от результатов, получаемых при стационарном панорамировании. Если по объектам, расположенным на различном расстоянии от камеры, велась обзорная панорама, выполненная со статичной точки, то изображение этих объектов не изменяло своего положения относительно друг друга. На протяжении всего снятого плана они вместе перемещались по полю кадра (рис. 34).

В случае проезда результат съемки будет иной. Вследствие неодинаковой скорости перемещения в кадровом окне изображения объектов, находящихся на различных расстояниях от камеры, их положение относительно друг друга будет все время меняться. Сначала ближний объект будет находиться вне поля зрения камеры, потом он войдет в кадр. Когда оба объекта окажутся на оси объектива, их изображения наложатся друг на друга, и постепенно ближний объект опять окажется за пределами кадра (рис. 35).

Такой эффект возникнет, так как камера, перемещаясь в направлении, перпендикулярном к оптической оси объектива, имеет одинаковую скорость движения относительно всех предметов, вне зависимости от их удаленности от съемочной точки, и *скорость перемещения изображения этих объектов по полю кадра тем меньше, чем больше расстояние до снимаемого объекта.*

Таким образом, изображение объектов, находящихся на различных расстояниях от камеры, передвигается по кадру с разными

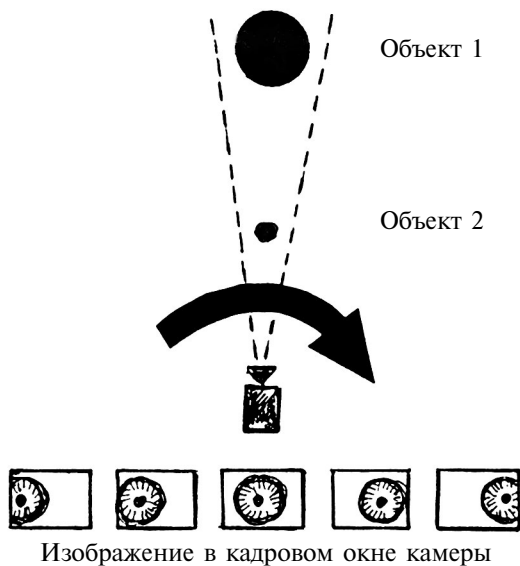


Рис. 34. Схема перемещения изображения объекта съемки в кадровом окне камеры при панорамировании со статичной точки

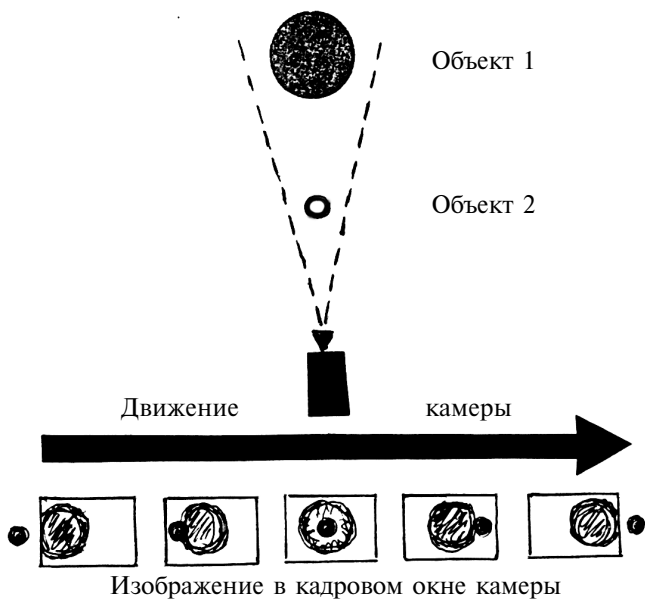


Рис. 35. Схема перемещения изображения объекта при съемке с движения

скоростями. Близкие предметы быстрее проходят через кадр, а далекие — медленнее и дольше находятся в поле зрения камеры. Этот эффект гораздо выразительнее, чем результат, полученный при простом панорамировании со статичной точки.

Если объект съемки многопланов, с большой протяженностью в глубину, то на экране возникает впечатление особой стереоскопичности, так как все разноудаленные предметы проходят мимо зрителя с разной скоростью, а объекты, расположенные в глубине пространства, все время перемещаются относительно друг друга. Кроме того, у зрителя возникает впечатление, что движение предметов, расположенных на более близких планах, динамичнее, чем движение находящихся вдали.

Этот эффект иногда называют «железнодорожным», так как он возникает, если человек смотрит из окна вагона на проносящийся мимо пейзаж. Это впечатление особенно выразительно при наличии переднего плана — отдельных деревьев, телеграфных столбов или не очень густой лесной посадки.

Сообщая зрителю «адресные» сведения, такие проезды обычно не привязаны к конкретной динамической ситуации, что тоже роднит их с обзорными панорамами и предъявляет особые требования к их техническому качеству. Тряска, вибрация, нарушение единого темпа в этих случаях крайне нежелательны, так как зритель не может найти логического объяснения изобразительным помехам из-за того, что их источник не присутствует в кадре.

Документалист снимает такие планы, не готовя их специально, не всегда имея возможность выбрать удобный участок пути, вынужденно мирясь со всеми вибрациями и толчками, которые испытывает на пути следования герой. Это неминуемо отражается на качестве материала. Но если неудовлетворительное стояние камеры было мотивировано предварительным показом всей ситуации, то такие колебания воспринимаются как должное.

Если зритель понимает, чем вызваны недостатки изображения, они не мешают восприятию снятого материала и только подтверждают документальность съемки. Мало того, бывают случаи, когда нестояние кадра приходится создавать искусственно.

Суда в море. Динамическая панорама, сделанная во время шторма с параллельно идущего корабля. После нее монтируются кадры, снятые на палубе рыбацкого траулера. Передается вся обстановка работы в штормовую погоду...

При досъемках героев фильма, несущих вахту в машинном отделении или в штурманской рубке, идеальное стояние камеры приведет к тому, что кадры, сделанные в корабельном интерьере,

не смонтируются с теми, которые сняты на натуре. Динамические координаты не совпадут, эпизод потеряет цельность. Чтобы добиться единства всего материала, оператору при съемке в интерьерах следует создавать эффект штормовой обстановки, ритмично покачивая камеру, создавая мелькание световых лучей и пр. Имитация условий, в которых невозможно получить стабильность изображения, в данном случае необходима.

Обычно оператор определяет длину плана, исходя из внутрикадрового действия. Но содержание обзорного проезда, раскрывающего характер окружающей обстановки, как правило, лишено существенных показателей, и нередко в момент съемки оператору-документалисту трудно предусмотреть, в какую монтажную фразу встанет проезд, над которым он работает. Именно это отсутствие очевидных ориентиров вынуждает снимать планы такой длины, которая впоследствии не помешает темпоритмическим параметрам эпизода. Обзорные проезды нельзя делать короткими — это может войти в ритмическое столкновение с остальным материалом. Определенный количественный «запас» в таких случаях необходим.

Тип «адресного» проезда доставляет определенные заботы при монтаже эпизода. Если другие варианты панорам-проездов обычно предполагают съемку кадров, мотивирующих прием, а следовательно, подготавливающих его динамику, то данный вид проезда зачастую изолирован от каких-либо конкретных действий, которые могут оправдать движение камеры. План, показывающий среду, нередко появляется в монтажном ряду эпизода самостоятельно, и это заставляет тщательно готовить его ритмические характеристики.

Неожиданно и резко войдя в динамику, снятый план привлекает внимание зрителя не содержанием, а фактом движения камеры. Точно так же, если проезд прервется внезапным ритмическим скачком, то и переход к статике может оказаться слишком ощутимым, а вследствие этого — нежелательным. Поэтому обзорные проезды, показывающие среду, должны тщательно выверяться по своему динамическому построению, и если после такого плана в монтаже не мыслится дальнейшее развитие динамики, то к концу проезда скорость следует гасить, а еще лучше переходить к полной статике. Это сделает снятую динамическую панораму универсальной, в этом случае она может быть пригодна к монтажному контакту с любым кадром. Проезд — это всегда *накопление материала*, который, попадая в поле зрения объектива, уходит за пределы кадра, *уступая место новому, объединяясь с ним и складываясь в единую изобразительную систему*. Иногда последовательное развитие снимаемого кадра имеет конкретную цель — раскрыть количественные показатели объекта, будь то протяженность архитектурного ансамбля,

отрезок какого-либо пути, длина заводского цеха или вереница людей, возникшая по какой-либо причине.

Во всех подобных случаях именно проезд благодаря своей возможности растянуть информацию во времени даст эмоциональную характеристику объекта, подчеркнув категорию количества.

Камера движется вдоль длинной очереди посетителей желающих попасть в залы Музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Долгий проезд подчеркивает количество людей, а значит и их интерес к развернутой в музее выставке художников-импрессионистов. Люди разного возраста, каждый из них по-своему ожидает встречи с Искусством...

Это кадр, снятый оператором А. Рудаковым и предваряющий фильмы серии, которая рассказывает об уникальных экспонатах музея. Во время съемки камера двигалась в том направлении, куда двигались люди. Объектив был развернут в противоположную сторону, чтобы в кадр все время входили новые группы посетителей и зритель мог видеть выражения их лиц. Оптическая ось короткофокусного объектива была направлена не перпендикулярно линии движения, а под таким углом, который позволял передать перспективу уходящей вдаль очереди. Технику выполнения этого кадра оператору продиктовали объект съемки и сложившаяся ситуация (рис. 36).

По такой же схеме был снят проезд вдоль громадной очереди жителей Японии, которые проводили не один час в ожидании посещения советского павильона на международной выставке «ЭКСПО-70». Схема была точно такой же. Оптика тоже была широкоугольной. Камера долго ехала по направлению движения людей, обгоняя идущих. Оптическая ось объектива была развернута под таким углом, чтобы кадр все время подчеркивал протяженность плотно стоящей очереди, что убедительно свидетельствовало об интересе японцев к экспозиции советского павильона. Все

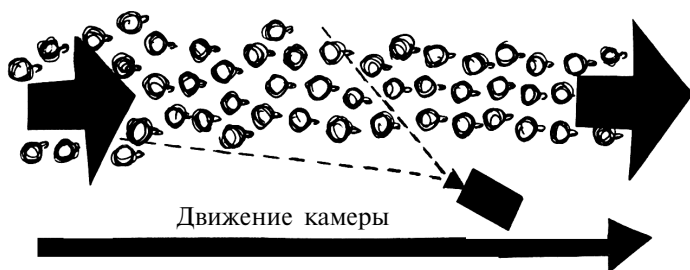


Рис. 36. Съемка колонны идущих людей. Камера движется быстрее идущих, вследствие чего в кадр попадают все новые и новые фигуры

было сделано разумно, кроме темпа, в котором перемещалась камера. Темп был слишком динамичен. Кадр убедительно продемонстрировал количественный показатель, но люди слишком быстро входили в поле зрения камеры и удалялись от нее. Выражение лиц посетителей, их психологическое состояние ускользали от внимания зрителей, которые не успевали оценить появляющиеся в кадре живые, эмоциональные моменты поведения людей, а это было не менее важно, чем их количество. Контакт между персонажами эпизода и зрительным залом не состоялся. Преувеличенная динамика проезда уничтожила очень важное качество снятого материала.

Скоростью проезда можно усилить или ослабить эффект снятого плана. На него также влияет величина угла между осью съёмочного объектива и направлением движения камеры. Поэтому *при съёмке необходимо точно выбрать угол оптической оси объектива по отношению к направлению движения*. Если они близки друг к другу, изобразительная информация обновляется в замедленном темпе и в таких случаях все, что последовательно попадает в кадр, уже заранее известно зрителю. Чем больше этот угол приближается к 90°, тем заметнее динамика проезда, и ситуация на картинной площадке кадра меняется наиболее активно.

Между этими двумя положениями можно выбирать любые промежуточные, оптимальность каждого из них определяется конкретными условиями съёмки и характером объекта.

На серпантинах горной дороги — автомобиль. Задумчивое лицо инженера Аквилянова, сидящего рядом с водителем. Машина идет к перевалу Тюя-Ашу, от которого Аквилянов начнет строительство участка новой трассы Фрунзе—Ош. После этих кадров следует длинный проезд, снятый из кабины автомобиля: ущелье, горы, серебристая лента реки...

Что показано в таком пейзажном плане, снятом с движущейся точки? Только ли красота ландшафта? Разумеется, нет. Поставленный сразу после крупного плана героя, этот проезд приобретает значение, зависящее от состояния основного действующего лица. Зритель видит склоны гор *с точки зрения человека, сидящего в машине, и вследствие этого соотносит пейзаж с его мыслями и чувствами*. Горы и долины для инженера-дорожника не прелести природы, а препятствие, которое нужно преодолеть, а значит, проезд должен подчеркнуть их угрюмую неприступность, показать их так, чтобы они настораживали, угрожали. Зная основную идею эпизода, понимая, какие эмоции вызывает у строителей трассы окружающая обстановка, оператор выберет участок, где следует снять проезд, выберет время, когда он будет выразительно освещен, поймет, какой оптикой следует снимать, определит длину кадра и т.д.

Проезды такого рода показывают окружающую обстановку, имитируя передвижение героя в пространстве. Точка зрения камеры становится как бы точкой зрения человека, о котором шла речь.

Эти проезды обычно монтируются с планами, где действует сам герой, который может появиться до или после проезда, но появляется обязательно, так как именно его присутствие определяет необходимость показа окружающей обстановки. Все показатели, характеризующие проезд такого рода, выводятся или подгоняются (в случае последующей досъемки), *исходя из реальной ситуации, возникшей во время съемки героя*. Разной в скоростях и в направлении движения плана, где снят герой, и плана среды разрушает единство монтажной фразы.

Если герой ехал на мотоцикле и фон двигался слева направо, то проезд, снятый в противоположном направлении, не смонтируется с предыдущим планом.

Если герой вел автомашину с малой скоростью, то проезд, сделанный динамично, не будет совпадать с остальным материалом.

Если герой передвигался на фоне лесного пейзажа, то проезд по степной дороге нарушит не только единство места действия, нарушится временное единство и т.п.

В обзорных проездах, снятых с точки зрения героя, *уместно брать в качестве переднего плана деталь транспортного средства, с которого велась съемка* (часть самолетного окошечка, переднюю панель автомашины, борт катера, капот трактора, штурвал комбайна и т.п.). Во всех подобных случаях не следует бояться бесформенности переднего плана, недостаточной освещенности, определенной степени бесфокусности и пр. Такое композиционное построение служит связующим звеном с кадром, где снят человек, точку зрения которого имитирует проезд.

Траектория обзорного проезда необязательно прямолинейна, и камера во время движения не всегда ориентирована в одном направлении.

Установленная на каком-либо транспортном средстве, она фиксирует окружающее в зависимости от пути следования движущегося основания и характера снимаемого объекта.

Кинокамера закреплена на пулеметной турели в передней кабине летающей лодки. Роман Лазаревич Кармен дает пилоту знак, гидроплан разворачивается и ложится на курс. Впереди — морской промысел «Нефтяные камни». Внизу проплывают свайные домики, старый поселок, стоящий на затопленных кораблях, разбегаются в стороны ответвления эстакад. Вышки, вышки, вышки, соединенные стальными дорогами, протянутыми над морем. Катера между буровыми. От катеров тянутся длинные седые усы пены. Они долго-долго

заметны на синей воде... Летчик делает вираж, камера плавно поворачивает, следя за извиляющейся дорогой. И как призывный набат звучит музыка Кара-Караева, и Рашид Бейбутов поет:

Песня мужества плывет
На морском просторе.
Трудовой Баку вперед,
Трудовой Баку вперед
Устремился в море!

Мотор камеры работает, пленка фиксирует все, что проплывает внизу. Гидроплан разворачивается то левее, то правее, повторяя все изгибы главной эстакады.

А впереди все реже и реже стоят отдельные разведывательные буровые, а за ними бескрайняя синяя ширь...

Таким был финальный кадр документального фильма «Повесть о нефтяниках Каспия», в свое время удостоенного Ленинской премии в области искусства.

Длинный пролет, проходивший по извилистой траектории, был не только информацией о том, что в открытом море, в ста километрах от Баку, нефтяники Азербайджана построили всемирно известный промысел «Нефтяные камни». Эта динамическая панорама, соединенная с песней, дала образ настойчивого устремления вперед, была символом трудового подвига бакинцев.

Каждый операторский прием документалиста оформляет самые обычные действия, реальные ситуации, комментирует знакомые нам жизненные факты. И если в результате приема в снятом материале открывается дополнительный, более глубокий смысл, он не выходит за рамки реалистического, документального.

При съемке плана, заключающего в себе образность, символику, *оператор строит картину из материала действительности, заданной объективно и не привносит второй смысл, а открывает его в комплексе общих свойств предмета.*

При известной подготовке самый обычный кадр, точно оформленный приемом, может приобрести символическую окраску, и зритель воспримет ту сущность явления, на которую обратили внимание авторы.

Выполняя обзорный проезд, оператор должен учитывать, что, помимо скорости движения камеры, динамический эффект в прямую зависит от фокусного расстояния оптической системы. При движении камеры перпендикулярно направлению оптической оси короткофокусные объективы менее выразительно передадут динамику движения, чем длиннофокусные, при использовании которых усилится эффект «смазки» отдельных предметов, находящихся вблизи траектории проезда.

Таким образом, изменяя дистанцию до объектов переднего плана, применяя различную оптику, выбирая скорость проезда, оператор может влиять на характер изображения, получаемого в результате обзорного проезда.

Проезд параллельно объекту съемки в одном с ним направлении и с одинаковой скоростью

Это так называемый *сопровождающий проезд*, при котором камера может двигаться впереди объекта, рядом с ним или отставая на какое-либо расстояние (рис. 37).

В таких случаях человек, интересующий оператора, свободно передвигается в пространстве, взаимодействуя со средой, с людьми, и камера в состоянии уловить движение, мимику, жесты героя, не ограничиваясь одной фазой, а *развертывая событие во времени*. Это очень важный и положительный результат приема. Порядок и длительность сменяющихся друг друга событий, в которых участвует герой, органично отражаются панорамой-проездом, сливаясь в единую пространственно-временную структуру. Сопровождающий проезд сходен с панорамой сопровождения и принципы, определяющие отношение оператора к технике выполнения того и другого приема, близки.

Когда оператор следит за перемещающимся объектом (героem), сюжетный центр кадра, скорость и траектория движения камеры диктуются самим объектом.

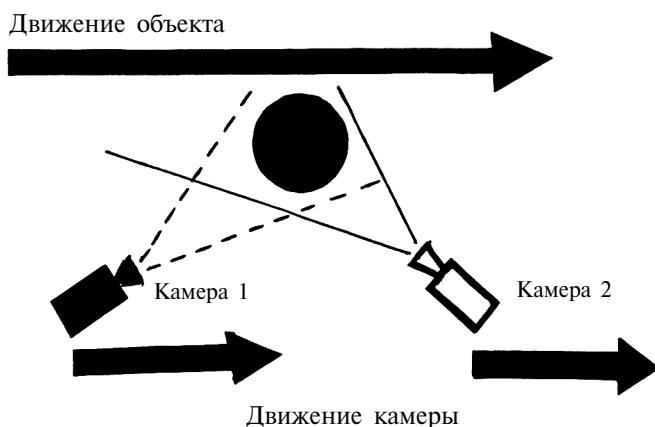


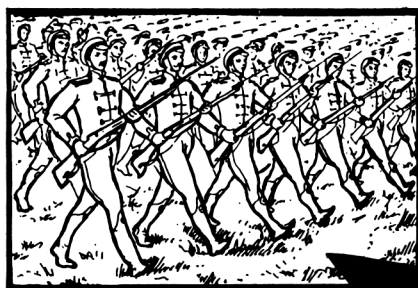
Рис. 37. Два варианта съемки при параллельном движении камеры и объекта в одном направлении с одинаковой скоростью

Угол поворота оптической оси объектива к направлению движения может быть любым, он всецело зависит от решения оператора. Один из таких вариантов при сопровождении движущегося объекта по параллельному пути с равной скоростью позволяет получить своеобразный эффект, называемый «приведение к статике». Он заключается в том, что съемочная камера и объект движутся в одном направлении с одинаковой скоростью, вследствие чего масштаб объекта, взятого в кадр, все время остается неизменным, а движение заметно за счет каких-либо ориентиров, изображение которых перемещается по картинной плоскости кадра. Документалисты очень часто снимают такие проезды сопровождения во время спортивных соревнований, следя за велосипедистами, мотогонщиками или бегунами на дальние дистанции.

Этим приемом пользуются не только при спортивных репортажах, но и при создании игровых фильмов с действующими в кадре актерами. Так операторы А. Сигаев и А. Ксенофонтов сняли в фильме «Чапаев» эпизод «психической атаки» батальона каппелевцев. Камера двигалась впереди строя идущих офицеров.

Композиционное построение кадра все время оставалось постоянным, так как камера не отставала и не обгоняла идущих. В кадр попала только часть офицерской колонны и участок земли, движущейся навстречу наступающему строю (рис. 38).

Таким же способом сняты некоторые кадры эпизода «Одесская лестница» в знаменитом фильме «Броненосец “Потемкин”». В кадре у оператора Э. Тиссэ была группа людей, которые отступали



Движение земли
под ногами идущих

Рис. 38. Эффект «приведения к статике»

вниз по широким ступеням перед шеренгойдвигающихся на них солдат. Солдаты мерно переступали по лестнице, ступени которой? меняя свое положение в кадре, создавали впечатление угрозы, неумолимо надвигавшейся на мирных людей, и в этом случае сопровождение движущегося объекта съемочной камерой по параллельному пути с равной скоростью позволило «привести к статике» изображение сюжетно важного объекта, благодаря чему эпизод стал особо выразительным. Конечно, для такой съемки был сделан специальный наклонный настил, по которому перемещалась камера с оператором.

Проезд параллельно объекту съемки в одном с ним направлении, но с различной скоростью

В сущности, этот вид пространственного панорамирования является разновидностью предыдущего приема. Разница в том, что изменение относительных скоростей движения позволяет решать более сложные и разнообразные задачи. Основным отличием такой съемки является возможность, не прерывая съемки, показать объект с разных точек зрения. Это позволяет во время проезда переходить с одного масштаба изображения на другой, менять композицию кадра, что делает снятый кадр чрезвычайно емким по изобразительной информации (рис. 39).

Обычно в кадре кроме основного движущегося объекта имеется еще статичный фон, и поэтому общий характер изображения зависит не только от относительной скорости проезда и сопровождаемого панорамой объекта, но и от движения камеры по отношению к фону.

Относительная скорость перемещения съемочной камеры и объекта съемки при параллельном движении в одну сторону равна разности их абсолютных скоростей:

$$V_{\text{относительная}} = V_{\text{камеры}} - V_{\text{объекта}}.$$

Следовательно, если скорость камеры больше скорости объекта, то результат будет со знаком плюс — камера обгонит объект. При наличии деталей фона зритель так и воспримет этот эффект и, не потеряв иллюзию поступательного движения, увидит снимаемый объект с разных позиций.

Но при этом возможна такая ошибка, которая произошла с одним из операторов, который вел авиасъемку, взяв в кадр самолет, летящий на фоне безоблачного голубого неба. Из-за того, что в кадре *не было никаких ориентиров, которые могли бы создать иллюзию движения* — облаков, земли, а самолет оператора имел ско-

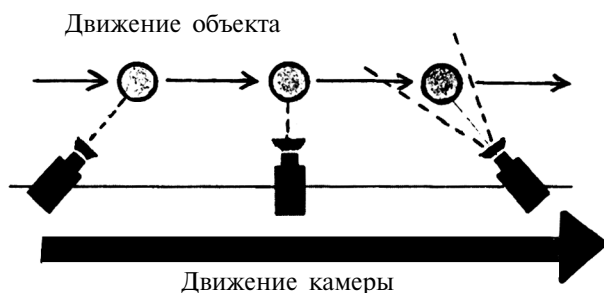


Рис. 39. Съемка при параллельном движении камеры и объекта в одном направлении с разной скоростью

рость, превышающую скорость снимаемого авиалайнера; оператор обогнал объект съемки и на экране возник эффект движения объекта в обратную сторону. Кадр, на который было потрачено много времени и усилий, был забракован.

При сопровождающем проезде так же, как и при сопровождающем панорамировании со статичной точки, возможен эффект «смазывания» фона, который возникает в связи со скоростью движения изображения в кадровом окне камеры. Существует формула зависимости, которая определяет, что скорость движения изображения прямо пропорциональна скорости объекта съемки, фокусному расстоянию объектива и обратно пропорциональна дистанции съемки, т.е. расстоянию между съемочной камерой и объектом (рис. 40).

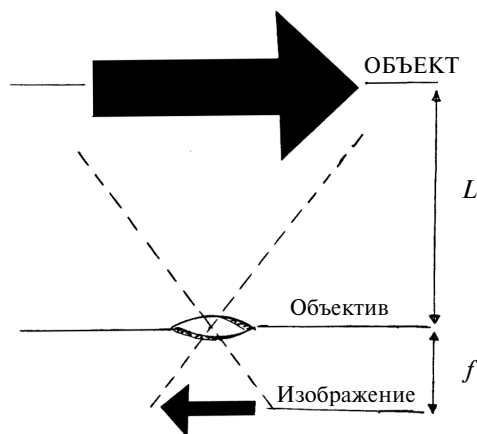


Рис. 40. Схема движения изображения объекта съемки в кадровом окне камеры в зависимости от характера оптики и расстояния до объекта

$$V_{\text{изо}} = \frac{V_{\text{об}} \times f}{L},$$

где $V_{\text{изо}}$ — скорость изображения; $V_{\text{об}}$ — скорость объекта; f — фокусное расстояние объектива; L — расстояние от съемочной точки до объекта.

Но документалист не имеет возможности вести такие расчеты и определяет наличие эффекта «смазки» визуально, основываясь на своем опыте.

Чтобы обеспечить четкость изображения основного объекта, оператор во время проезда может *компенсировать неравенство скоростей перемещения камеры и объекта простой панорамой, следящей за положением объекта в поле зрения объектива*. Такое действие устранит возможность слишком быстрого перемещения изображения объекта в кадровом окне, которое может привести к появлению «смазки» сюжетно важного объекта, что, как правило, нежелательно.

Проезд по параллельным направлениям движения камеры и объекта, но в противоположные стороны

Такой проезд всегда сочетается с горизонтальным панорамированием камеры в сторону движения объекта (рис. 41).

Этот вариант проезда применяется тогда, когда *необходимо усилить впечатление скорости движения объекта или подчеркнуть эф-*

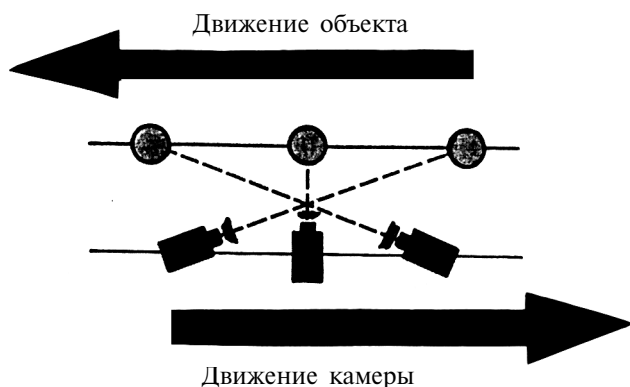


Рис. 41. Съемка при параллельном движении камеры и объекта на встречных направлениях

факт встречного движения. Следует помнить, что в таких случаях скорость перемещения объекта относительно съемочной точки равна сумме их абсолютных скоростей. Поэтому по мере сближения камеры и объекта, видимая скорость движения объекта увеличивается, хотя действительные скорости остаются постоянными. Вначале объект виден вдаль, спереди и кажется приближающимся к зрителю относительно медленно, так как на этом участке пути расстояние между съемочной точкой и объектом велико, а угол, составляемый оптической осью объектива и направлением движения объекта, мал. По мере сближения с объектом съемочная камера разворачивается, следя за объектом и удерживая его в пределах границ кадра.

В момент, когда камера и объект находятся друг против друга, ось объектива перпендикулярна направлению движения и объект виден в профиль, впечатление скорости движения *достигает наибольшей величины.*

Чем больше расстояние между объектом и камерой в точке их наибольшего сближения и меньше длина пути, на котором производится съемка, тем меньше изменяются масштаб изображения и кажущаяся скорость движения.

Оператор, используя этот тип проезда в каждом конкретном случае, находит наилучшее соотношение длины пути, дистанции съемки и скоростей движения с фокусным расстоянием объектива для оптимального решения стоящей перед ним творческой задачи.

В кадре — два пограничных катера, которые вышли на дозорное патрулирование. Оператор находится на третьем, который движется встречным курсом, параллельным движению боевых кораблей.

Сначала на общем плане видны оба катера, идущие в кильватер друг другу. Потом, по мере приближения камеры и объектов съемки, оператор панорамирует за передним. Когда оптическая ось камеры направлена перпендикулярно линии движения, в кадре виден только нос корабля, стремительно разрезающий морские волны. Потом все повторяется в обратном порядке, и оператор снова компоует общий план с уходящими вдаль катерами...

Развернувшись почти на 180° , оператор снял план, максимально подчеркнувший динамику движения, вписав боевые корабли в широкий морской простор. Композиция кадра-проезда началась с общего плана, перешла в средний, потом на крупный и с крупного через средний план снова завершилась широким общим планом с удаляющимися вдаль морскими охотниками.

Камера и объект перемещаются по пересекающимся траекториям

Крайними разновидностями такого проезда будут движение камеры параллельно пути объекта, когда угол между их траекториями перемещения равен 0° , и случай, когда движение камеры перпендикулярно направлению движения объекта, то есть под углом 90° к нему (рис. 42).

Естественно, что участок целесообразного перемещения камеры определяется конкретной съемочной задачей, но большей частью он не пересекает путь движения объекта.

Следует обратить внимание и на то, что в отдельные моменты такой съемки точка зрения на объект определяется направлением оптической оси объектива. При этом различные сочетания перемещений съемочной камеры в пространстве и действующих лиц в кадре позволяют расширять зону действия, плавно переходить с планов одной крупности к другой, тем самым фиксируя сложные мизансцены с большой глубиной активно используемого пространства. В результате создается возможность снимать не отдельные монтажные планы, а сложные монтажно-законченные эпизоды, что повышает художественное качество материала и придает ему жизненную достоверность.

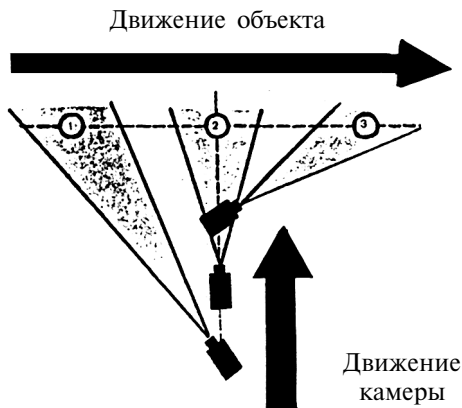


Рис. 42. Съемка при перпендикулярном движении камеры и объекта.

Если камера пересечет линию движения объекта, не теряя его из поля зрения, то объект изменит направление движения, что может создать проблемы при монтаже эпизода

Съемка проездов со сложной траекторией движения

Динамическое панорамирование по сложной траектории — один из наиболее выразительных приемов документалиста. Разумеется, в каждом конкретном случае все зависит от содержания снятого плана, но в возможности отразить это содержание наиболее достоверно и дать экранное изображение, близкое к реальному факту, этому приему нет равных. При репортажных съемках, цель которых получить модель конкретного жизненного события, съемка проездов и проходов со сложной траекторией — метод работы, дающий материал высокого творческого уровня.

Нередко прием движения по сложной траектории представляет собой комбинацию самых различных составляющих. В таком варианте он может дать большой объем информации самого разного характера, так как по мере накопления материала оператор может показать окружающую обстановку в различном масштабе, под разными углами зрения, выделяя детали, панорамируя на отдельные компоненты в разнообразном темпе. Прием в этом случае превращается в конгломерат приемов, каждый из которых подкрепляет достигнутое при помощи остальных действий, а все вместе они служат наиболее яркому выявлению идеи.

Планы такого рода могут быть очень емкими, особенно если они сделаны оператором, не использующим механического транспортного средства, а снимающим с рук и передвигающимся среди героев фильма (так называемые «проходы»). Свободное обращение с камерой, предполагающее умение делать плавные панорамы, вовремя перевести фокус, а если надо, то открыть или закрыть диафрагму во время съемки, дает возможность сделать кадр, показывающий ситуацию и людей с самых разных позиций. Этот прием качественно выделяется из ряда других тем, что *камера становится как бы действующим лицом, активно реагирующим на событие.*

Оператор-документалист может не только фиксировать то, что происходит. Динамичная кинокамера, двигаясь по сложной траектории, способна как бы включаться в действие и не только демонстрировать, что человек торопится, но «заторопиться» вместе с ним, не только показать глубокое ущелье, но с опаской «заглянуть» вниз.

Такая «заинтересованная» камера оказывается в руках оператора, который не только наблюдает за событием, но и немедленно реагирует на окружающее именно так, как это делают участники реального действия. А для этого требуется, чтобы оператор передвигался так же, как те, кого он снимает, оказывался именно там,

где происходит действие, включал камеру одновременно с его началом или даже, предчувствуя его развитие, заранее.

Женя Пищальников стоит в траншее. Ребята его бригады готовят фундамент для амбулатории поселка Новый Уренгой. Лицо у Жени озабоченное, и сейчас он отдаст какую-то команду бульдозеристу. Женя оглядывается назад, и оператор переходит на новое место, разворачивая камеру на 180°.

— Левее забирай, левее! — кричит Женя и энергично протягивает обе руки, показывая бульдозеристу направление движения. Камера фиксирует этот жест.

— Он угол хочет срезать... — говорит Володя Спивак, стоящий сзади. Женя и Володя смотрят на бульдозериста, и в ожидании их реплик оператор медленно переходит на новый план...

Теперь камера — еще один участник события. Женя бежит вперед, оператор — за ним. Все, что сейчас произойдет, попадет на пленку, магнитофон запишет все реплики. И этот синхронный план-эпизод, снятый длинно, без перерыва в действии, скажет об энергии и увлеченности Жени убедительнее любого дикторского сопровождения.

При этом следует заметить, что, работая в такой манере, попытки контролировать композицию кадра, глядя в визир, иногда могут лишь ухудшить результаты, ибо оператор, связавший себя необходимостью соблюдать традиционную технологию съемки, не сможет передвигаться так же свободно с такой же быстротой, как человек, которого снимают во время действия.

Конечно, съемка крупного плана без визуального контроля через визир требует опыта, умения пространственно ориентировать камеру относительно объекта и в любых обстоятельствах держать героя в кадре, не теряя резкость изображения. При некоторой практике и достаточном внимании добиться этих результатов можно. Главный выигрыш при такой съемке — предельная жизненность ситуации и возможность снять крупный план героя, энергично действующего в любых обстоятельствах.

Кинооператор Л. В. Косматов в одной из своих статей назвал такой метод «съемка освобожденной камерой».

Тигроловы сбили зверя с ног, прижали рогатинами и сейчас начнут вязать. Оператор перестает смотреть в визир и протягивает камеру вперед между чьими-то спинами, снимая с нижней точки крупный план бригадира дальневосточных звероловов Игната Трофимова. Когда оператору кажется, что кадр уже исчерпал себя, он разворачивает камеру вниз объективом, и теперь в кадре — оскаленная морда тигра. Расстояние до клыков зверя метр двадцать, метр двадцать пять — такое же, какое было до лица бригадира...

Этот момент вошел в документальный фильм «Тигроловы», выпущенный Дальневосточной студией кинохроники.

Можно было снять такой кадр, все время глядя в визир? Разумеется, нет, ибо оператор держал камеру на вытянутых руках и только так смог дотянуться до тех точек, с которых следовало вести съемку.

Неожиданное и резкое изменение направления оптической оси объектива — это в данном случае не самоцель, не живописный изобразительный штрих, а зрительное подтверждение той динамики и экспрессии, которые были свойственны ситуации, а значит, и характеру участвующих в ней людей.

Конечно, используя такой прием, при недостаточном опыте можно совершить ошибку и «срезать» часть головы человека, стоящего перед камерой. Есть опасность неточно взять в кадр какую-нибудь деталь. Доля риска есть и в том, что начатый план не будет содержать ожидаемого материала. Но этот риск разумен, потому что он целенаправлен. Живо, раскованно фиксируя окружающее, оператор-документалист с максимальной полнотой покажет любое явление, с предельными подробностями уловит то, что происходило. Динамическая панорама такого рода не на словах сообщит о действиях и состоянии героя, а заставит зрителя *почувствовать это состояние и прийти к выводам самостоятельно, без дикторской подсказки.*

Движение по сложной траектории необходимо, если динамика и перемещения героя беспорядочны. В этих условиях снять крупные планы длиннофокусной оптикой невозможно. Узкий угол зрения объектива неминуемо приведет к тому, что человек будет выходить из кадра, а малая глубина резкости даст изображение, в котором периодически станет пропадать фокус. Наиболее динамичные портреты, показывающие энергично передвигающегося, действующего героя, можно сделать только такой камерой, *которая динамична, как сам герой.* Раскованность, естественность поведения человека, его перемещения в любом темпе и в любом направлении на крупном плане можно зафиксировать только широкоугольной оптикой, при условии, что камера находится в руках оператора, который передвигается так же, как объект съемки, по той же сложной траектории.

В таких случаях не следует опасаться короткого фокусного расстояния объектива. Если между камерой и лицом человека держать дистанцию 120–130 см, искажения не будут особенно заметны, а динамический момент компенсирует некоторые потери от нарушения привычной перспективы. Кроме того, явное достоинство крупного плана, снятого широкоугольной оптикой — то, что *детали фона и ближайшего окружения героя попадут в кадр.* Глубина

резкости объектива не позволит им превращаться в бесформенные пятна, их принадлежность будет узнаваема, они будут непрерывно изменять свое положение относительно камеры и главного объекта, что усилит экспрессию снимаемого плана.

В разработке этого приема активную роль сыграл замечательный советский оператор С. П. Урусевский. Работая над фильмами «Летят журавли», «Неотправленное письмо», «Я — Куба», он очень активно использовал ручную камеру «Конвас-автомат», свободно передвигаясь во время съемки. Один из самых неожиданных кадров — крупный план бегущей Вероники — героини фильма «Летят журавли». Монтажная фраза, полная динамики, создала образ душевного смятения, внутреннего беспокойства героини, которая не знает, куда убежать, как скрыться от терзающего ее чувства. Характерно, что этот пробег и детали были сняты без какой-либо заботы о четкой композиции и стояния кадра. Оператор в данном случае хотел максимально приблизиться к образности. Отбросив установленные и привычные кинематографические каноны, он снимал многие кадры как истинный кинореporter, преподав, кстати сказать, урок всем хроникарам: «Конвас-автомат» в его руках был «раскован» так, как до него не решались сделать сами документалисты.

Главное, что следует отметить, эта творческая находка появилась не потому, что оператору беспричинно захотелось использовать динамические элементы. Прием был продиктован осознанной необходимостью показать душевное состояние героини и вызвать у зрителя полное понимание того, что с ней происходит. Оператор искал способ «заразить» зрителя душевной болью Вероники. И в поисках внешнего выражения ее внутреннего смятения была найдена монтажная цепь динамических планов.

Самые оптимальные варианты динамической съемки человека получаются, когда герой и камера автономны. В этих случаях их динамика, не совпадая полностью, усиливает ощущение движения.

Иногда неопытный оператор пренебрегает этим правилом и создает положение, когда камера и человек, которого снимают, перемещаясь, жестко связаны друг с другом. При таком методе съемки впечатление динамики может быть значительно ослаблено или пропасть полностью, так как движение экранных персонажей воспринимается зрителем только относительно какого-либо ориентира. Если при жесткой взаимосвязи героя и камеры фон к тому же нейтрален (небо, ровная стена и пр.), то изобразительно ничто не подчеркнет факт передвижения объектов, все ориентиры потеряются и герой, который в реальной действительности передвигался, на экране покажется неподвижным.

Общие и средние планы мотоциклетных гонок. Стремительные панорамы, подчеркивающие специфику этого вида спорта. И вдруг на экране появляется крупный план гонщика, снятый камерой, жестко укрепленной на переднем крыле мотоцикла. В кадре видны часть руля и лицо спортсмена. Съемка велась с нижней точки, за спиной героя ровное голубое небо. Эффект движения пропал полностью. Кадр, снятый оператором для телефильма «Себя преодолеть», воспринимался как фотография...

Это произошло потому, что и спортсмен, и камера были неподвижны относительно друг друга. Если бы героя снимали с другой машины, динамические моменты камеры и гонщика были бы различны и обстановка соревнований получилась, несмотря на тряску и вибрацию. В иных условиях кадр с плохой фиксацией человека мог оказаться неприемлемым, но здесь он усилил бы впечатление от происходящего события. Его монтажная совместимость с другими планами эпизода была бы очевидной.

Если представить себе этот же кадр, но добавить на фоне мелькание веток деревьев, под которыми проехал спортсмен, то показ среды сделал бы проезд динамичным и позволил бы использовать его в ряду других планов.

Движение камеры по сложной траектории позволяет в одной динамичной панораме показать героя, окружающую его среду, героя, находящегося в этой среде, и среду с его точки зрения. Разнообразный набор кадров, перетекающих друг в друга, дающих тесный сплав изобразительного материала, — наиболее емкий вариант своеобразного монтажного соединения разнородных элементов, объединенных вокруг главного сюжетного объекта и связанных единой драматургической ситуацией. Такая динамическая панорама является, в сущности, целым эпизодом и своим органическим единством принципиально отличается от фрагмента, составленного из планов, соединенных склейками.

Героиня фильма — сельская жительница — идет по улицам Вильнюса. Ей все ново, все привлекает ее внимание. Оператор Д. Буклис снимает ее ручной камерой, двигаясь вместе с героиней. Длинный проход он выполняет, находясь в разных позициях относительно главного объекта съемки и последовательно беря в кадр то крупный план, фиксируя выражение лица, на котором неподдельный интерес, то общий план улиц, то витрины, на которые обращено внимание идущей, то меняя точку и показывая героинею сбоку на среднем плане. В конце прохода оператор отстает, некоторое время двигается вслед за уходящей женщиной и, наконец, остановившись, снимает статичный общий план. Героиня скрывается в уличной толпе...

Нередко проезд или проход раскрывает окружающую обстановку с точки зрения одного из участников события. Это обязательно бывает главным героем, который иногда и сам оказывается в кадре, выступая в качестве объекта съемки, действия которого фиксирует камера. «Персонифицированный» кадр имитирует точку зрения любого действующего лица, живого существа и должен быть подчинен тем параметрам, которые продиктованы планом, где снят главный объект — человек или животное, действующие в данной обстановке. *Темп приема, характер движения — все это должно работать на главного героя и формироваться в зависимости от его интересов, состояния и положения в пространстве.*

Так же, как и проезд, несущий субъективный характер, «персонифицированную» функцию могут нести наезд и отъезд. В таких вариантах обращение приема к зрителю тоже происходит как бы через сознание главного действующего лица, через его восприятие фактической ситуации. Соотнеся свои действия с мыслями и чувствами героя, оператор находит варианты правильных творческих решений.

Интересной с точки зрения характера изображения разновидностью этого приема является проезд или проход через многоплановый объект, в котором нет ни одного главного объекта, укрупнение которого служило бы целью съемки данного кадра. Это, например, движение по лесной тропинке, или проход между стоящими на площади людьми, или проезд по парковой аллее с установленными вокруг статуями, когда оператор снимает, направив объектив вперед по ходу движения.

Такая панорама обычно очень динамична, и все изображение отличается подчеркнутой объемностью, так как в бегущем навстречу зрителю изображении все объекты как бы расступаются перед ним, расходятся в стороны, уходя за пределы кадра. При этом предметы, находящиеся на близких расстояниях от камеры, все время проецируются на различные участки более дальних планов и фона, что еще больше усиливает внутрикадровую динамику.

Динамика проезда зависит от ряда следующих причин:

1. *Скорость движения транспортного средства.*
2. *Степень удаленности камеры от неподвижных предметов, попадающих в поле зрения объектива.* Чем они ближе, тем интенсивнее подчеркивается скорость передвижения.
3. *Наличие переднего плана.* Все, что во время проезда находится между основным объектом съемки и камерой, усиливает темповые характеристики, так как объект и камера непрерывно изменяют свое положение по отношению к передне-

плановым предметам и фактор движения в таких случаях особенно нагляден.

4. *Система применяемой оптики.* Визуально скорость движения в кадре не всегда будет соответствовать фактической из-за свойств короткофокусных и длиннофокусных объективов, показывать окружающее пространство с искаженной, по сравнению с человеческим зрением, перспективой.
5. *Направление оптической оси объектива по отношению к направлению движения.* Динамика для короткофокусных объективов окажется большей при совпадении направлений оптической оси и движения, а для длиннофокусных динамика усилится при перпендикулярном положении объектива и направления движения. И, соответственно, динамический момент будет уменьшен для длиннофокусных объективов при совпадении направлений оптической оси и движения, а для короткофокусных — при перпендикулярном направлении.

Заключение

Наезд, отъезд или проезд, снятые без учета их дальнейшей судьбы, могут оказаться в смысловой и ритмической изоляции и не найдут себе места среди остальных кадров, 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.

Все это необходимо учитывать, создавая единую ритмическую структуру эпизода, включающего в себя панорамы-проезды, наезды или отъезды.

Съемки с движения — широкая область операторской работы. Это убедительный способ передать иллюзию трехмерности окружающего мира, возможность максимально приблизиться к достоверности показываемых событий и проникнуть в глубину характера действующих в кадре героев.

Прямая съемка жизненных фактов при использовании приемов динамического панорамирования придает эмоциональную окраску изобразительной модели реального факта.

Проезд, наезд и отъезд в их «чистом» виде — часто встречающиеся приемы. Но в арсенале операторских средств они также могут применяться комбинированно, перетекая друг в друга, состав-

ля динамические композиции, помогающие наиболее ярко и убедительно раскрывать многообразие жизненных явлений связей.

Кроме возможности достоверно, документально отразить черты объективно существующего мира, съемки с движения таят в себе беспредельные возможности образного выражения авторской мысли, которое может вырастать до изобразительных символов.

В поисках переносного значения кинокадра, стремясь к образности, символике, 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, бесценен.

Контрольные вопросы

1. Чем вызвано появление такого операторского приема, как динамическое панорамирование? Охарактеризуйте его преимущество перед планом, снятым со статичной точки.

2. В результате чего на экране возникает иллюзия перемещения съёмочной камеры в пространстве?

3. Перечислите виды съёмок с движущейся точки. В чем заключается задача каждого из них?

4. В чем сходство и различие между «псевдонаездом», снятым объективом с переменным фокусным расстоянием, и наездом, снятым во время реального движения камеры?

5. Что происходит с изображением деталей второго плана при наезде и отъезде?

6. Что происходит с изображением деталей переднего плана при съемке проездов?

7. Что вы сделаете, если понадобится увеличить иллюзорную скорость движения объекта по сравнению с его реальной скоростью?

8. Какую роль при съемке с движения играет темпоритм выполнения приема? Приведите примеры.

9. Расскажите о приеме, позволяющем «привести к статике» изображение движущегося объекта. Нарисуйте схему движения объекта и съёмочной камеры.

10. Какую роль при съемке проездов играет фокусное расстояние оптической системы?

11. Каковы отличия между планами, снятыми с сопровождающим панорамированием, и «псевдопроездом», снятым с использованием длиннофокусного объектива?

12. Какую траекторию движения объекта вы предпочтете при съемке «псевдопроезда»? Нарисуйте схему положения камеры и движения объекта.

13. О чем следует позаботиться оператору, снимающему план, который объединит два приема (наезд, переходящий в панораму со статичной точки; панорамирование с последующим отъездом; съемка с движения, которая заканчивается наездом со статичной точки и пр.)?

14. Что такое «субъективная камера» и как она может быть связана с выполнением приема «динамическое панорамирование»?

15. Приведите примеры удачного применения этого приема в практике ведущих операторов.

16. Случалось ли вам пользоваться этим приемом? Чем вы мотивировали обращение к этому виду съемки?

Рекомендуемая литература

Артюшин Л. Ф., Барский И. Д., Винокур А. И. Справочник кинооператора. М.: Галактика-Л, 1999.

Гальперин А. В. Глубина резко изображаемого пространства при киносъемке. М.: Искусство, 1958.

Голдовская М. Е. Творчество и техника. М.: Искусство, 1986.

Головня А. Д. Мастерство кинооператора. М.: Искусство, 1995.

Головня Е. Киносъемки с движения. М.: Госкиноиздат, 1940.

Гордийчук И. Б., Снятиновская Л. Ф. Техника съемки в искусстве кинооператора. М.: Искусство, 1983.

Иванкин Ю. Р. Динамическая камера в художественном фильме. М.: ВГИК, 1979.

Кракауэр Э. Природа фильма. М.: Искусство, 1974.

Медынский С. Е. Мастерство оператора хроникально-документальных фильмов. М.: Искусство, 1984.

Медынский С. Е. Компонуем кинокадр. М.: Искусство, 1992.

Рынин Н. А. Киноперспектива. М.: Кинофотоиздат, 1936.

Соколов А. Г. Монтаж. Телевидение, кино, видео: В 2 ч. М.: Изд-во «625», 2001.

Заключение

Как уже было сказано, создание техники и творческие поиски тех, кто ее применяет на практике, — все было направлено на то, чтобы съемочная группа смогла получить смыслово-выразительное и эмоционально насыщенное изображение, увлекающее зрителя.

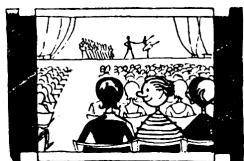
На этом пути появлялись различные операторские приемы, в ряду которых **панорамирование** — прием, позволяющий превратить экранные образы из «живых фотографий» в иллюзию течения подлинных жизненных процессов.

Панорамирование — это целый комплекс самых различных методов съемки, но все они *основаны на движении камеры*, которое кардинально *меняет значение внутрикадрового действия*, приближая его к характеру восприятия нашим сознанием реальной жизни.

Панорамирование — это приемы, зная которые, понимая их смысловую энергетику, чувствуя их эмоциональную выразительность, оператор всегда может обратиться к ним, надеясь, что зритель откликнется на действия съемочной группы и получит те впечатления, на которые рассчитывают авторы экранного произведения.

При этом никогда не следует надеяться, что прием имеет значение «сам по себе», что он силен своей внешней живописностью независимо от содержания, вложенного в него и в те кадры, которые предшествовали панорамному плану или последуют за ним.

Прием — это только *возможность выразить определенный смысл*. Он, как уже говорилось, — **форма**, заключающая в себе определенное **содержание**. В этом его достоинство, и только в этом случае оператору следует применять его в вечном диалоге экранного изображения и зрителя.



Содержание

Введение	3
----------------	---

I. ПАНОРАМИРОВАНИЕ СО СТАТИЧНОЙ ТОЧКИ

Как и почему она появилась?	4
Статика или панорама?	6
Эффект участия	6
Надо ли панорамировать?	7
От факта к зрителю	9
Диктат факта	10
Сущность и явление	12
Погоня за оригинальностью	13
Увидеть и почувствовать	14
Количество и качество	16
Диктат кадра	16
Две личности	17
Три вида (типа) панорамы	18
Обзорная панорама	19
Панорама сопровождения	26
Панорама-«переброска»	43
Панорама-новелла	47
Панорамирование как внутрикадровый монтаж	52

II. ДИНАМИЧЕСКОЕ ПАНОРАМИРОВАНИЕ

(съемка с движения)

Наезд	63
Отъезд	75
Проезд	84
Заключение	110

Учебное издание

Медынский Сергей Евгеньевич

**ОПЕРАТОР
Пространство. Кадр**

Ведущий редактор *Л. Н. Шипова*

Корректор *Ж. Ш. Арутюнова*

Художник *Д. А. Сенчагов*

Компьютерная верстка *О. С. Коротковой*

Подписано к печати 24.01.2011. Формат 60×90^{1/16}.

Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 7.

Тираж 500 экз. Заказ № .

ЗАО Издательство «Аспект Пресс»

111141 Москва, Зеленый проспект, 8

E-mail: info@aspectpress.ru www.aspectpress.ru

Тел.: (495)306-78-01, 306-83-71.

Отпечатано в ОАО «Можайский полиграфический комбинат»
143200 г. Можайск, ул. Мира, 93.