

ВСЕСОЮЗНЫЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
КИНЕМАТОГРАФИИ

А . Д . Г О Л О В Н Я

М а с т е р с т в о К И Н О О П Е Р А Т О Р А



ИЗДАТЕЛЬСТВО
" ИСКУССТВО "

МОСКВА 1965
OCR by Lightspeed. Sochi 2009

Рекомендовано отделом кадров и учебных заведений Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии в качестве учебного пособия для студентов операторского факультета Всесоюзного государственного института кинематографии.

Профессиональная подготовка кинооператоров в Советском Союзе осуществляется на операторском факультете ВГИКа на очном и заочном отделениях. Здесь будущие кинооператоры изучают общеобразовательные и специальные дисциплины, учатся искусству киносъемки.

Содержание предлагаемой книги соответствует одному из разделов программы курса «Мастерство кинооператора» — «Творческо-производственная работа оператора над съемкой художественных (игровых) фильмов».

Материал книги составлялся в расчете на то, что все вопросы кинематографической техники, аппаратуры, съемочных материалов и кинофотографических процессов уже знакомы читателю.

Как известно, снимая любой кадр фильма, оператор должен уметь выполнить весь комплекс работы и над композицией, и над освещением, и экспонометрией как в павильоне, так и на натуре. Поэтому для удобства изложения сначала разбираются общие вопросы производственной работы оператора на всех этапах создания фильма, затем излагаются принципы работы над киноизобразительной композицией кадра и лишь потом — специфика работы со светом в павильоне и на натуре, хотя на практике работа над композицией и освещением кадра нераздельна, а в процессе преподавания вопросы композиции и освещения часто читаются параллельно.

Ошибочно рассматривать настоящую книгу как сборник рецептов, догм и правил. Бесплезно также искать в книге изложения «технологии» творческой работы. Она достаточно индивидуальна.

Мастерство кинооператора — тема обширная и сложная. Несомненно, далеко не все проблемы операторского искусства освещены в книге. Тем более что автор и не ставил перед собой такой всеобъемлющей цели.

Его основная задача состояла в том, чтобы рассказать о месте, роли и значении оператора в творческом процессе создания фильма на примерах из опыта работы советских кинооператоров, а также привить любовь и уважение к этой замечательной кинематографической профессии.

Излагая вопросы теории кинооператорского мастерства, которые еще мало разработаны как в советской, так и в мировой литературе, автор базировался на педагогическом опыте преподавательского коллектива операторского факультета ВГИКа — А. Левицкого, Е. Голдовского, Б. Волчка,

А. Гальперина, Л. Косматова, Т. Лобовой, П. Ногина и других, а также на опыте творческой и производственной работы советских кинооператоров: Э. Тиссэ, А. Москвина, Ю. Екельчика, М. Магидсона, С. Урусевского, А. Шеленкова, В. Рапопорта, Е. Андриканиса, В. Монахова и многих других.

В книге довольно много цитат из трудов деятелей культуры, но автору казалось, что эти цитаты необходимы и полезны, так как в них даны четкие и ясные формулировки основных положений творческой работы советских кинематографистов. Кроме того, приводя высказывания выдающихся мастеров искусства, автор надеялся пробудить в читателях книги интерес к теории киноискусства.

Каждая область художественного творчества имеет свои особенности в зависимости от идейно-художественных задач, решаемых данным видом искусства, специфики материала, выразительных средств и производственной технологии создания произведений.

Художественные образы кинопроизведений возникают перед зрителем как оптико-фонические явления. На экране нет ничего, кроме света различной силы и цвета, но этот свет формирует самые разнообразные картины действительности; в сочетании звука и изображения на экране возникают художественные образы.

Кинематограф, писал Всеволод Пудовкин, «в полной мере обладает силой непосредственного впечатления зрительным образом. Его свободное движение во времени может в полной мере использовать и развивать формы ритма, установленные музыкой и поэзией...

Широкий охват объективной действительности, возможный для литературного романа, полностью возможен и для кинематографа. Более того, непосредственность восприятия зрительного образа (вместо его литературного описания) и гибкость приемов монтажа позволяют кинематографу легко справляться с задачами, почти неодолимыми для литературы.

Кинематограф в полной мере владеет живым видимым человеком с его живой интонированной речью. Поэтому все возможности театра находятся в его распоряжении, причем показ всего через человека или при помощи человека, в отличие от театра, не является для кинематографа обязательным.

Кинематограф обладает всеми возможностями театрального зрелища плюс новые огромные технические и творческие возможности, позволяющие развернуть это зрелище до предельного объема содержания литературного или даже научного сочинения. Таков кинематограф в своих возможностях. Он вмещает в себя все возможности всех до сих пор созданных искусств»¹.

¹ В. Пудовкин, Избранные статьи, М., «Искусство», 1955, стр. 114.

Киноискусство возникло на основе творческого использования специфических возможностей метода кинематографического изображения.

Сущность метода киноизображения, разработанного на базе фотографической техники, заключается в пофазной фиксации на пленке отдельных моментов существования объекта при съемке и синтезе этих фаз на экране в единую кинетическую (воспроизводящую движение) картину.

Киноизображение, т.е. изображение предметов на пленке и экране, выполняется посредством киносъемочного аппарата, который последовательно фиксирует на пленке фазы движения объекта в виде отдельных снимков-кадров. Снятое (переведенное с помощью печати из негативного в позитивное) изображение последовательно и непрерывно демонстрируется на экране, воссоздавая на его полотне движение предметов и физической среды в пространстве и во времени.

Киноизображение может быть выполнено па черно-белой пленке в тоне и на цветной пленке в цвете.

Объект в кино может быть снят стационарной и панорамирующей (движущейся) камерой,

с нормальной точки зрения и в ракурсе,

в различных масштабах и на различных планах в пространстве,

посредством замедленной или ускоренной съемки,

методом комбинированной съемки, многократного экспонирования и т. д.

Киноизображение может быть немым, лишенным слова, или снято с синхронно воспроизведенной речью человека, или озвучено словом, музыкой, шумами.

Среди различных форм изображения природы, т.е. человека и природы, киноизображение занимает совершенно особое место.

Посредством слов можно описать предмет, отразив его отдельные признаки и даже сущность, но это описание будет лишено зримой конкретности.

Рисунок дает наглядное представление о предмете, но недостаточно полное по воспроизведению формы, масштаба и фактуры.

Фотография позволяет получить более точное представление о действительности, о форме предметов, о их положении в пространстве и размере, но лишь в статике.

Киноизображение наиболее полно и широко воспроизводит картину реальной жизни, сохраняя качество достоверности фотографического изображения. Кино — единственное из всех изобразительных искусств, обладающее возможностью передать движение.

На экране нет ничего, кроме световых пятен различной силы, но в этой оптической картине воспроизводятся не только формы, размеры, фактуры и цвета реальных предметов в физической

среде (воздух, вода), но и скорость, темп, форма и направление движения во времени и в пространстве. Киноизображение смотрится и ощущается особенно жизненно достоверным и убедительным. Происходящее на экране как бы отождествляется с действительностью, с реальными предметами и процессами.

Соединение слова и изображения в кино создало возможность отражения всего разнообразия явлений действительности в их самых сложных чувственных и смысловых связях.

Все эти особенности метода киноизображения позволили создавать произведения искусства, в которых жизнь человека и природы находит свое наиболее полное выражение.

Произведение искусства, содержание которого зафиксировано на киноплёнке и выражено на экране, называется кинофильмом.

Одна из отличительных особенностей киноискусства состоит в том, что собственно кинематографическая форма дана только на экране. Драматургические образы, воплощенные в актерском действии, переводятся (снимаются) в озвученное кинематографическое изображение на плёнке и становятся доступны зрителю только на экране.

Слово фильм в буквальном переводе означает плёнка, в русском языке фильм называют более точно — кинокартина.

Художественную, игровую кинокартину создает коллектив творческих работников: сценарист, режиссер, оператор, художник, композитор, звукооператор, актеры, исполняющие роли. Но непосредственно у кинокамеры работают два человека: режиссер и оператор.

Перед камерой кинооператора завершается постановочная работа большого числа людей, создающих фильм. На негативе, снятом оператором, фиксируется результат творческой и производственной работы съемочного коллектива и студии.

«В руках оператора находятся те реальные технические возможности, при помощи которых можно осуществить отвлеченный замысел режиссера. А эти возможности бесчисленны»¹, — отмечал Всеволод Пудовкин, подчеркивая, что «мысль режиссера в его работе над выразительностью экранного образа получает конкретное осуществление только тогда, когда технические знания и творческая изобретательность оператора идут в постоянном контакте, иначе говоря, когда оператор является органической частью производственного коллектива и принимает участие в создании киноленты с начала до конца»².

Оператор должен обладать ярко выраженной творческой индивидуальностью, своим оригинальным киноизобразительным

¹ В. Пудовкин, Избранные статьи, стр. 78.

² Там же, стр. 81.

стилем и манерой производственной работы и вместе с тем быть единомышленником режиссера в идейно-художественной трактовке драматургических образов произведения.

В тех случаях, когда режиссеры и операторы достигали единства в художественных вопросах, возникали известные всей мировой кинематографии творческие коллективы: режиссеры С. Эйзенштейн, Г. Александров и оператор Э. Тиссэ; режиссер В. Пудовкин и оператор А. Головня; режиссеры Г. Козинцев, Л. Трауберг и оператор А. Москвин; режиссер М. Калатозов и оператор С. Урусевский; режиссер Г. Рошаль и оператор Л. Косматов и другие.

Коллективная работа режиссера и оператора требует особых творческих и этических взаимоотношений.

Вот как описывает режиссер С. Эйзенштейн свою совместную творческую работу с оператором Э. Тиссэ.

«Везде и всюду в кадре мы ищем одного.

Не неожиданности. Не декоративности. Не непривычности точки зрения. А только предельной выразительности.

И везде за изображением мы ищем обобщенный образ того явления, которое мы снимаем.

И этому обобщению служит тот обрез кадра, тот выбор точки съемки, та композиция внутри четырехугольника будущего экрана, которые заставляют нас подчас подолгу и мучительно еще и еще раз переносить штатив, вытягивать ему ноги, сокращать их, проверять съемку через всю оптическую гамму объективов и фильтров.

В этом единстве видимого облика предмета и одновременного образного обобщения, решенном средствами композиции кадра, мы ощущаем важнейшее условие подлинно реалистического письма кинокадра. В этом мы видим залог того особого, волнующего ощущения, которым чисто пластически может увлекать нас зрелище экрана. Ибо такая образная обработка изображения и есть важнейшее в творчестве оператора: «внедрение» темы и отношения к теме во все мельчайшие детали практического разрешения фильма.

Ни в каких декларациях метод наш не записан...

Но в многообразии проходившей перед нашими глазами действительности и страстного и разумного к ней отношения шаг за шагом эти пятнадцать лет мы рука об руку этого добивались, и удачей отмечались те части и пластические элементы наших картин, где мы этого достигали»¹.

С. М. Эйзенштейн называл Эдуарда Тиссэ «своим глазом», с которым не «дискусируешь и разглагольствуешь», а «смотришь и видишь». Он очень высоко оценивал личные качества Тиссэ-оператора.

¹ С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, М., «Искусство», 1956, стр. 127.



На съемках фильма «Броненосец «Потемкин» оператор Э. Тиссэ (справа от аппарата) и режиссер С. Эйзенштейн (с рупором)

«Невозмутимая флегма и дьявольская быстрота. Молниеносный темперамент и кропотливость педанта. Быстрота хватки и безропотная долготерпеливость в поисках и достижении нужного эффекта. Они уживаются в нем рядом. Феноменальная выносливость - во льдах и песках, туманной сырости севера и тропиках Мексики, на арене боя быков, в штормах на кораблях или в ямах под проходящими танками и конницей - она достойна грузчика, пахаря, забойщика, метростроевца. И тончайшее ощущение еле уловимого нюанса, того «чуть-чуть» в материале, откуда (как принято говорить) начинается искусство, -- ощущение, которое роднит Тиссэ с изысканнейшими мастерами пластических искусств... Это — сочетание тончайшего и точнейшего умственного труда с величайшими трудностями его физического воплощения» (подчеркнуто мною. — А. Г.)

¹ С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, стр. 126.

Кинооператор - непрременный, обязательный и полноправный участник коллективного творческо-производственного труда над созданием кинокартины, ответственный за ее идейно-художественное качество.

Все это определяет высокие требования к художественной культуре и производственной квалификации оператора.

Для полноценной творческой и производственной работы над фильмом оператор должен иметь ясное и точное представление о киносценарии, понимать композицию и образный строй драматургических произведений, уметь читать авторские ремарки, знать методику и практику разработки постановочного сценария.

Оператор должен знать и понимать роль монтажа в кино.

Оператор должен знать и понимать методику и технику работы киноактера, уважать актеров и их сложное творчество.

Оператор должен чувствовать стиль изобразительно-декорационного оформления фильма — уметь работать с художником.

Оператор обязан понимать постановочный замысел режиссера, уметь вместе с ним руководить съёмочной работой на площадке.

Опыт показывает, что для успешного создания фильма важно как творческое, так и производственное мастерство оператора. Производственная квалификация оператора имеет весьма важное значение для организации и экономики производства фильма, так как от его активности на съёмочной площадке во многом зависит темп работы всей съёмочной группы. Оператор во многом подкрепляет и дополняет режиссера в работе над постановкой и съёмкой фильма.

Оператор должен отлично знать творческие и производственные особенности процесса создания фильма.

Кинооператор обязан хорошо разбираться в художественных возможностях и технических качествах съёмочных аппаратов, осветительных приборов, видов пленки и т. д.; уметь вести съёмку в павильоне и на натуре, управлять всей киносъёмочной техникой: съёмочными аппаратами, ветродуями, пиротехникой, кранами, тележками и т. д.; руководить работой механиков, светотехников.

Наконец, оператор должен владеть художественными средствами своего искусства, быть настоящим художником, мастером своего дела.

Практика кинопроизводства показывает, что если в работе над фильмом средства киносъёмки и киноизобразительные средства операторского искусства используются не творчески, то это обедняет фильм, лишает его образы выразительности на экране.

В арсенале изобразительно-выразительных средств киноискусства важное место занимают специфические киноизобразительные средства. Этими киноизобразительными средствами являются свет, тон, колорит, киноперспектива, кинетика, ракурс, кинопанорама, киноосвещение и композиция кадра и т. д.

Кино, как синтетический вид искусства, использует изобразительно-выразительные средства других искусств, как, например, колорит и композицию, но на новой основе и в новом качестве сравнительно, например, с живописью или графикой.

Киноизобразительные операторские средства не могут быть отделены от других изобразительно-выразительных средств киноискусства, так же как и творчество оператора не может существовать в отрыве от творчества других участников художественного процесса создания фильма. И, однако, работа оператора обладает целым рядом специфических художественных особенностей, которые позволяют рассматривать операторское творчество как новый вид изобразительного искусства — киноизобразительное искусство.

Кинооператорское искусство как самостоятельный вид художественного творчества начало складываться в нашей стране к середине 20-х годов.

В фильмах «Броненосец «Потемкин» и «Мать» впервые перед кинооператорами были поставлены конкретные идейно-художественные задачи и применен новаторский метод изобразительно-монтажного решения эпизодов фильма.

Кинематографическое изображение из средства фиксации превращалось в средство выражения художественного образа.

Молодое советское кино охватило новую область жизни — жизнь рабочих, жизнь крестьянства, великие события революции. Баррикады, демонстрации и революционные бои на фронтах выдвигали новые темы, новый материал.

Подлинный реализм был неведом старому кинематографу. И молодые кинематографисты искали новые формы для того, чтобы достоверно, убедительно, правдиво выразить новую тематику и новый материал. Эти поиски происходили не в спокойной и академичной обстановке, а в страстной борьбе, в напряженном и радостном труде, в спорах. Молодые кинематографисты активно утверждали в кинематографе новые стороны жизни, открытые для искусства Октябрьской революцией, и новые методы их художественного воплощения на экране.

Стремление к правде кинообразов порождало и стремление к реалистичности изобразительной трактовки.

Площади и улицы, цеха фабрик и дворы заводов, никогда не снимавшиеся ранее в дореволюционных картинах, превращались в сценические площадки, где разворачивалось действие фильмов. Так, например, режиссер С. Эйзенштейн и оператор Э. Тиссэ поставили и сняли весь фильм «Броненосец «Потемкин» в местах действительных событий и даже кадры работы судовых механизмов снимали в настоящем машинном отделении корабля.



**На съемках фильма «Конец Санкт-Петербурга» оператор А. Головня
(у аппарата) и режиссер В. Пудовкин**

В фильме «Конец Санкт-Петербурга» актерские игровые сцены были поставлены и сняты в медеплавильном цехе Металлического завода в Ленинграде.

В лучших фильмах этих лет производственный материал, материал новый, живой, динамичный, фактурный, в тысячу раз более выразительный, чем павильонные декорации будуаров и салонов, органически входил в образную ткань фильма, обогащая кинематограф правдой подлинной жизни.

Наряду с решением задач идейно-художественных советским операторам приходилось решать задачи и чисто профессиональные.

Сейчас все операторы умеют снимать природу с подсветкой. Выработался даже специальный термин — «режимные съемки». Но в 20-х годах, когда первые съемки природы с подсветкой были выполнены Э. Тиссэ в фильме «Октябрь», это воспринималось как новаторство. Ему пришлось решать невиданной сложности даже для теперешних времен съемочные задачи. Сцены взятия Зимнего, выступления В. И. Ленина у Финляндского вокзала, так же как и массовые сцены у Смольного, не имели себе равных по масштабу и по технике выполнения в практике мировой кинематографии. Метровые прожекторы стояли по всему параметру Дворцовой площади на крыше здания Главного штаба. Множество пятисоток освещали движение тысячной массовки, штурмующей дворец. Крейсер «Аврора» был снят на рейде в

белую ночь и подсвечен сотнями прожекторов, установленных на набережной и на мосту...

С тех пор съемки в белые ночи вошли в практику работы ленинградских операторов.

Материал историко-революционных фильмов 20-х годов обогатил молодую советскую кинематографию идейно и эстетически. Именно в этих кинопроизведениях начали формироваться собственный «стиль» советского киноискусства и специфические черты советской операторской школы, где основой творчества стала выразительность, а не только изобразительность.

В годы первых пятилеток в киноискусство вошел и материал индустриального строительства.

Героями фильмов стали рабочие, строители, колхозники, инженеры, ученые. Это повлекло за собой резкое изменение фактуры изобразительного материала. Обстановкой действия стали кабины подъемных кранов, строительные леса, цеха заводов, научные лаборатории. Резко изменились формы актерской игры. Герои фильма снимались на рабочих местах — в самолетах, на тракторе, на стройках, в цехах заводов, на полях колхозов.

Изображение на экране величественного строительства индустриальных гигантов — тракторных и автомобильных заводов,

Кадр из фильма «Октябрь»



Днепрогэса, Азовстали и т. д. — потребовало новых приемов съемки и новых форм композиции.

В практику операторских приемов вошла широкая «обзорная панорама», снимаемая с высокой верхней точки. Среди новых изобразительных форм появился многоплановый, полный движения машин и специфического, «индустриального» воздуха пейзаж.

Съемка эпизодов в индустриальной обстановке повлекла за собой использование подручной техники — операторы стали снимать с мотовозов, с кранов, на лесах строительства.

Новые герои, новые темы, новые события, происходившие в реалистической рабочей обстановке, а кроме того, и приход звука в 30-х годах — оказали решающее влияние на развитие искусства кино, на методику постановки и съемки фильма, на характер киноизображения. Получил дальнейшее развитие метод изобразительно-монтажного решения фильма — гибкая и динамичная изобразительная форма, разработанная еще в немом кино.

И ныне кинематограф активно вторгается в современную жизнь, и в наши дни операторы, совершенствуя свое мастерство, активно ищут новые средства и приемы выразительного оформления нового жизненного материала, успешно развивая традиции советской операторской школы, заложенные в 20—30-х годах.

Исторические решения XX съезда Коммунистической партии открыли перед советскими деятелями искусства и кино, в том числе и перед операторами, новые просторы для художественного творчества, для создания высокоидейных и ярких по мастерству произведений.

Последние годы ознаменовались рядом крупных достижений советских операторов. Появились фильмы, в которых проявилось как глубокое знание жизни, подлинно партийное, и в то же время глубоко личное отношение к изображаемым событиям, так и истинно творческая изобретательность в поисках новых киноизобразительных решений. Эти успехи свидетельствуют прежде всего о плодотворности тех творческих принципов, которым они следуют в своей работе.

Советская школа операторского искусства сильна прежде всего своей идейно-художественной направленностью.

Еще в «Броненосце «Потемкин» крупный план женщины с разбитым пенсне выявил выразительную силу этой специфической киноизобразительной формы, а в панорамной съемке детской коляски, стремительно скачущей вниз по ступеням Одесской лестницы, открылась специфическая выразительность киноизобразительного приема. Снятые в ракурсах портреты в «Матери» доказали, как значительны возможности операторов в усилении выразительности образа актера в фильме.

Но тогда же кинематографисты убедились, что впечатление на зрителя производит не сам по себе нижний ракурс или под-

светка, а актерская игра, показанная в нижнем ракурсе, и глаза актера, подсвеченные нижним светом. И впоследствии, применяя разнообразные киносъёмочные приемы, советские операторы никогда не приписывали этим приемам самостоятельную, самодовлеющую выразительность.

Правда, мы иногда говорим о выразительном ракурсе, об эффектном освещении, о динамической панораме. Но все эти выражения — «рабочая» терминология, и на самом деле речь всегда идет лишь о выразительности актера, снятого в ракурсе. Даже тогда, когда упоминается о съемке в ракурсе, например, монументов, то и здесь подразумевается, что выразительны не ракурсы сами по себе, а монументы, снятые в ракурсе. Это же относится и к другим приемам съемки.

Ценность того или иного приема определяется прежде всего степенью его органичной зависимости от драматургии. Так, например, всем запомнился эпизод в березовой роще в фильме «Иваново детство» и особенно кадр «танцующих березок», снятый оператором В. Юсовым. Действительно это прекрасный кадр, но ощущение танца и глубина впечатления, которое производит этот кадр на зрителя, объясняется прежде всего «монтажным контекстом», в котором этот кадр несет совершенно точную образную задачу. Здесь следует напомнить слова С. М. Эйзенштейна о том, что «областью метафорического и образного письма является сфера монтажных сопоставлений, а не сами изобразительные монтажные куски»¹.

Всегда искать органичные для данной темы, данного материала в его драматургическо-режиссерской трактовке изобразительные решения — вот основной закон творчества советских операторов. Справедливость этого принципа отчетливо проявляется на практике в лучших работах как мастеров старшего поколения — Б. Волчка, А. Головни, Д. Демуцкого, И. Екельчика, М. Магидсона, А. Москвина, Э. Тиссэ, А. Шеленкова и других, так и молодежи, недавно пришедшей в кино, — В. Дербенева, И. Грицюса, Г. Лаврова, В. Монахова, Л. Пааташвили, М. Пилихиной, А. Темерина, И. Шатрова, В. Юсова и их многочисленных коллег.

Советские операторы в своей практике охотно и весьма успешно применяют самые оригинальные киноизобразительные приемы. Советской школе операторского мастерства свойственна изобразительно-монтажная система решения фильма, где ракурсы, панорамы, крупные планы являются непременными элементами композиции, а светотональные эффекты — красками операторской палитры, необходимыми для усиления выразительности актерской игры на экране.

Конечно, сила выразительности актерской игры на экране, а значит, успех всего фильма во многом зависит от удачной

¹ С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, стр. 156.

киноизобразительной формы. Оператор несет ответственность за эстетическое качество кинофильма как киноизобразительного произведения, содержание которого зафиксировано на пленке и выражено на экране. И поэтому работа над композицией кадра, над освещением, над тоном и колоритом фильма чрезвычайно важна для художественной ценности фильма. Работа эта должна всегда и творчески и производственно-технически выполняться на высоком уровне.

Производственная квалификация, профессиональное мастерство, умение не только придумать или задумать образное решение, но и выполнить его на пленке — необходимые и обязательные условия работы кинооператора.

Профессионализм в операторском искусстве — необходимое условие успешной работы. «Болтание» камерой, перспективные деформации и фотографические недодержки совершенно недопустимы для квалифицированной работы оператора.

Высокая культура операторского мастерства — это не трясущееся изображение, не искажающая лицо актера перспектива, обнажающие технику съемки, это творческое использование разнообразных киноизобразительных средств для раскрытия задач драматургии на основе режиссерской трактовки.

Изобразительная форма фильма должна быть ясна и доступна любому зрителю,

На операторе, как работнике искусства, лежит своеобразная задача, о которой говорит К. Паустовский в применении к творчеству писателя: «...держат читателя в напряжении, вести его за собой и не допускать в своем тексте темных или неритмичных мест, чтобы не давать читателю возможности споткнуться об эти места и выйти тем самым из-под власти писателя».

Переоценка роли киноизобразительных средств и съемочных приемов — основная ошибка сторонников теории «эмоциональной камеры».

Если, например, в фильме «Летят журавли» можно видеть подлинное кинооператорское искусство, нацеленное на выявление драматургического образа в постановочном решении и актерском исполнении, то в отдельных эпизодах фильма «Неотправленное письмо» съемочные приемы превратились в самоцель, выдвинулись на первый план, «заглушив» актерское исполнение образов роли.

Совершенно неверно также какие-либо удачные операторские находки или новаторскую манеру возводить в принцип, выдвигать в качестве незабываемого эталона.

Ничего не может быть губительнее для операторского творчества эпигонского подражания раз удавшимся кому-то приемам съемки.

К сожалению, подобный недостаток бывает свойствен работам молодых операторов, с увлечением отдающих предпочтение «модным» киноизобразительным «открытиям», не задумываясь

над тем, соответствуют они содержанию и стилистике фильма или нет.

Кстати сказать, нередко это восхищение «новациями» протекает от неглубокого, поверхностного знания истории операторского искусства.

Ничто не возникает на пустом месте. И несомненно, тот качественный сдвиг, который произошел в последние годы в творчестве кинооператоров, был бы невозможен без того художественного и производственного опыта, который накопился в этой области в предшествующие периоды советского искусства.

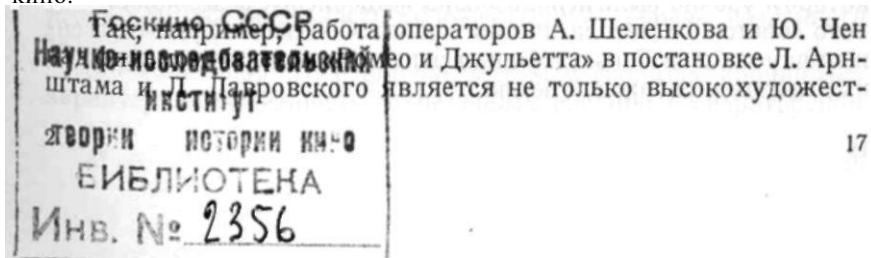
Работа Эдуарда Тиссэ над киноизобразительным решением фильма «Александр Невский» и натурной частью фильма «Иван Грозный» в постановке С. Эйзенштейна безусловно обогащает и сейчас художественную и производственную культуру операторов. До сих пор считаются блестящими образцами киноизобразительных решений эпизоды «осада Пскова» и «Ледовое побоище» в «Александре Невском» или «в Александровской слободе» в «Иване Грозном». Принципы изобразительно-монтажного решения актерских эпизодов в фильме режиссера В. Пудовкина и оператора А. Головни «Мать», эпизодов «разгрома крылатой конницы» или «перехода через Чертов мост» в фильме «Суворов», эпизода «похороны батьки Боженко» или сцены перед боем в фильме «Щорс» режиссера А. Довженко и оператора И. Екельчика, да и многих других прекрасных фильмах прошлых лет несомненно и ныне помогают режиссерам и операторам находить свои новые выразительные и постановочные решения.

Преимственность художественной культуры — необходимое условие развития искусства, которое отнюдь не означает ни механических подражаний, ни застоя, ни консерватизма.

Конечно, у разных операторов — разная склонность к тому или иному жанру фильмов, той или иной изобразительной манере. У одних операторов выявляется способность к живописным решениям, у других — к конструктивным. Одним прекрасно удаются кадры исторических фильмов, других, наоборот, современная тематика вдохновляет на оригинальные и свежие композиционные решения.

Но каждый из операторов лучшими работами вносит свой вклад в совершенствование языка кинооператорского искусства, развивая те или иные элементы, стороны мастерства. Поэтому никак нельзя ограничить изучение кинооператорского творчества исследованием манеры съемок только, предположим, «поэтических» кинопроизведений и отвергать, например, съемку фильмов-спектаклей или фильмов с длинными разговорными сценами на том основании, что они будто бы далеки от специфики

кино.



венной в своем киноживописном качестве, но и образцовой по своему профессиональному съемочному и фотографическому исполнению. Здесь искусством оператора на экране не только было воссоздано исключительно красочное зрелище, соответствующее по духу музыке С. Прокофьева, но и запечатлено во всех нюансах и оттенках замечательное мастерство балерины Г. Улановой и балетмейстера Л. Лавровского, благодаря чему их искусство стало доступным для широкого зрителя в настоящем и в будущем.

Так же как и литературные произведения, кинофильмы могут быть лирическими, эпическими, драматическими и т. д., и каждый из этих видов требует своей киноизобразительной стилистики, своеобразия использования изобразительно-выразительных средств киноискусства. Не съемочный прием определяет художественный строй фильма как кинематографического произведения, а идейно-художественный замысел обуславливает применение тех или иных композиционных форм и той или иной манеры освещения для создания кинообраза.

Советские операторы достигли больших успехов в работе над черно-белыми и цветными фильмами обычного формата.

Возьмем такой вопрос, как съемка картин различных жанров. Например, «неблагодарным» жанром для оператора считается кинокомедия. В комедиях внимание зрителя сосредоточено обычно на актере, на его поведении, на содержании его действий, жестов и мимики, на интонации его речи, на содержании реплик. И задача оператора достаточно скромна — выявить актера.

В советских комедийных фильмах таких мастеров, как И. Пырьев и Г. Александров, изобразительная форма используется творчески активно и своеобразно. В картинах режиссера Г. Александрова «Веселые ребята» и «Цирк», снятых талантливым оператором В. Нильсеном, отчетливо ощущается стремление режиссера и оператора активно использовать киноизобразительные средства для того, чтобы добиться выразительности актерского действия и создать эффектное кинозрелище. Здесь изобретательно использованы возможности комбинированных съемок и впервые применен метод рирпроекции и транспарантной съемки. Кроме того, следует отметить прекрасные кинопортреты замечательной советской киноактрисы Любви Петровны Орловой, создавшей образы простых советских девушек.

Такие комедийные фильмы, как «Свинарка и пастух» и «Сказание о земле Сибирской» режиссера И. Пырьева, снятые оператором В. Павловым, отличает умелая передача национального русского колорита и в пейзаже и в портрете. «Сказание о земле Сибирской» был одним из первых цветных советских фильмов, в котором удачно были использованы живописные возможности нового советского метода цветного кино. С большим художественным вкусом и любовью в фильме запечатлены лирические красочные пейзажи сибирской земли.

Во многом опираясь на производственный опыт операторов В. Павлова и Ф. Проворова в освоении нового метода цветной съемки, операторы М. Магид и Л. Сокольский сумели весьма выразительно снять фильм «Мусоргский» в постановке режиссера Г. Рошаля, а оператор С. Урусевский достиг больших успехов, создав в картине «Урок жизни» такие шедевры, как эпизод на строительстве с эффектами электросварки на задымленном фоне.

Или возьмем, например, такой вопрос, как разработка, исследование художественных возможностей различных видов кинематографа.

Советские кинооператоры быстро овладели и мастерством съемки черно-белых и цветных фильмов новых систем кино — широкоэкранного (с анаморфотной оптикой) и широкоформатного (на 70-мм пленке). Причем здесь речь идет не только о чисто технических достижениях, хотя и они существенны и значительны, но и об успехах творческих, художественных.

Высокое операторское мастерство проявилось в широкоэкранных и широкоформатных фильмах «Илья Муромец» (операторы Ф. Проворов и Ю. Кун, режиссер А. Птушко), «Хождение по мукам» — по трилогии А. Толстого (оператор Л. Косматов, режиссер Г. Рошаль), «Живые и мертвые» по роману К. Симонова (оператор Н. Олоновский, режиссер А. Столпер), «Синяя тетрадь» (оператор И. Шатров, режиссер Л. Кулиджанов) и в других.

Что, например, ценно в фильме «Синяя тетрадь»?

Фильм этот, на первый взгляд, чрезвычайно простой и скромный как в постановочном, так и в изобразительном решении. Но в этом фильме есть просто великолепные кадры по осмысленности киноизобразительной формы — портреты актера В. Кузнецова в роли В. И. Ленина, в которых не только достигнуто большое внешнее сходство, но и выявлена внутренняя жизнь образа — ход мыслей и чувств героя. Кинопортреты думающего Ленина, слушающего Ленина напоминают замечательную «Лениниану» скульптора А. Андреева. Иногда эти кадры довольно длинные по метражу, но они нигде не воспринимаются затянутыми, скучными, настолько убеждают своей документальной достоверностью.

Очень тактично, а порой, если нужно, и сурово снимает портреты И. Шатров — ни одного кинематографического эффекта, ни одного лишнего блика или лишней тени, чтобы не выдать искусственности съемки, чтобы зритель поверил в правдивость происходящего на экране.

Удивительная реалистичность обстановки, пейзажа, тонкая передача настроения, естественность освещения пасмурного дня усиливают убедительность художественного образа, созданного актером.

В работе над этим широкоэкранным фильмом проявилась характерная особенность современных исканий в операторском

искусстве — отход от постановочной условности, стремление к документальности, реалистичности киноизображения.

«Синяя тетрадь» да и многие другие превосходные фильмы убедительно свидетельствуют, что чем выше идейно-политическая и профессионально-творческая культура оператора, чем актуальней и выразительней снимаемый им материал, тем убедительней фильмы, тем значительней и глубже их воздействие на зрителей.

Широчайшая популярность киноискусства, его влияние на воспитание и формирование идейных взглядов и эстетических вкусов советских людей требуют от операторов глубокого философского и эстетического осмысления материала, тонкого художественного вкуса, высокой кинокультуры.

Идейно-художественная ценность произведения искусства зависит не только от таланта художника, но и от метода его творческой работы, который он использует при изучении, познании и отображении действительности в художественных образах.

Советские работники искусства руководствуются методом социалистического реализма — плодотворнейшим и подлинно революционным творческим методом, отличающимся высокой идейностью, партийностью, народностью, правдивым изображением действительности в ее революционном развитии. Социалистический реализм, возникший на основе самого передового, единственно научного мировоззрения — марксизма-ленинизма, органически включает художника в борьбу народа за торжество коммунизма.

Метод социалистического реализма помогает художнику глубже проникать в сущность жизненных явлений, точнее познавать их закономерности и перспективу движения вперед, предоставляет возможность полного раскрытия творческой индивидуальности, признает новаторство необходимым и закономерным условием раскрытия действительности в ярких и убедительных художественных образах.

Кинематограф — один из наиболее активных видов изобразительного искусства, способный проникать в самую гущу жизни, широко и полно отражать окружающую действительность. Создавать яркие, убедительные картины жизни в кинофильмах и тем самым расширять кругозор советских людей, воспитывать эстетическое отношение к действительности — основная задача работников кино, в том числе и операторов.

Эта огромная ответственность вдохновляет советских операторов совершенствовать свое мастерство, искать новые киноизобразительные средства и краски для более глубокого, полного отражения жизни в художественных образах искусства кино.

ПРОИЗВОДСТВЕННЫЕ ОБЯЗАННОСТИ ОПЕРАТОРА

ОПЕРАЦИЯ КИНОСЪЕМКИ

Постановка кинофильма осуществляется творческим коллективом, возглавляемым режиссером-постановщиком и состоящим из оператора, художника, звукооператора и их ассистентов, помощников и других работников.

Киностудия и ее производственный аппарат реализуют и обслуживают производственно-техническую часть постановки кинофильма: предоставляют съемочной группе павильонную площадь, строят декорации, обеспечивают электроэнергией, съемочной и звукозаписывающей аппаратурой, светочувствительными киноматериалами и производят обработку этих материалов и т. д.

Студии Советского Союза работают на основе единого технологического процесса производства фильмов, конкретное осуществление которого зависит от технической оснащенности студии и ее производственной организации.

Оператор снимает фильм и отвечает:

во-первых, за художественное качество изображения материала фильма на пленке и экране, за композицию кадров, их освещение, тональность и колорит и,

во-вторых, за фотографическое качество негатива изображения, где зафиксирован результат творческого и производственного труда постановочного коллектива и студии.

Кроме операции съемки, разработки приемов съемки и подготовки технических средств и материалов для съемки в круг обширных обязанностей оператора фильма входит участие во всех подготовительных производственных и постановочных работах, связанных с изобразительным решением фильма на пленке и экране:

в разработке постановочного (режиссерского) сценария — в определении изобразительной композиции будущего фильма, в выборе приемов и техники съемки;

в составлении генеральной сметы и календарного плана производства фильма по всем разделам, связанным с операторской (съемочной) частью постановки;

в рассмотрении эскизов и работ по материальному оформлению постановки: декорации, костюмы, мебель, реквизит, бутафория; в разработке сценических и постановочных эффектов; в разработке приемов комбинированных съемок фильма; в выборе мест и объектов натуральных съемок; в подборе актерского ансамбля; в подготовке съемки павильонных и натуральных объектов.

Творческая работа над киноизобразительным решением фильма имеет четыре производственных фазы:

первая — при разработке режиссерского (постановочного) сценария, когда определяется форма изобразительно-монтажного и постановочного решения эпизодов фильма;

вторая — при подготовке изобразительно-декорационного оформления постановки, когда готовятся декорации, костюмы, гримы, выбирается натура, подбираются актеры, репетируются мизансцены;

третья — на съемочной площадке, когда строится мизансцена, komponуется и освещается кадр, выполняется операция съемки;

четвертая — в процессе монтажа и тонировки, когда уточняется содержание монтажных кадров, синтезируются все изобразительно-выразительные средства, осуществляется изобразительно-монтажная композиция и завершается драматургическая композиция фильма как художественного произведения.

Обязанности оператора различны на разных стадиях производственного процесса, но в каждом из этапов создания фильма оператор принимает активное творческое и производственное участие. Содержание работы оператора над киноизобразительным решением фильма складывалось исторически, на основе творческой и производственной практики.

При создании первых игровых фильмов съемка актерской сцены требовала от оператора выполнения, примерно, следующих работ:

установки аппарата на съемочную точку,
выбора кадра и разметки его предметного пространства для постановки мизансцены,
«заполнения» предметного пространства кадра (мебель, реквизит) и участия в постановке мизансцены,
освещения декораций,
выполнения операции съемки: фокусирования, экспонирования, управления камерой и зрительного контроля за движениями актеров в кадре через лупу аппарата.

Предметное пространство кинокадра ограничено или, как говорили раньше, «обрезано» рамкой кадрового окна, полем зрения и глубиной резкости объектива. В этом предметном пространстве, которое называют иногда просто кадром, располагаются фигуры актеров, декорация и предметы обстановки. Условия киноперспективы требуют соответствующего построения мизансцены.

мы И расположения предметов обстановки. Так, например, для того чтобы актерское действие было лучше видно и изображено более крупно, мизансцена строится с выходом актеров на первый план, как бы на авансцену, а предметы обстановки располагаются по кадру.

Планировка мизансцены и расположение предметов в кадре в соответствии с условиями киноперспективы непосредственно связаны с техникой оператора, так же как и контроль за движением актеров в пространстве кадра при съемке.

Работа над пространственной организацией постановочного материала и работа над заполнением картинной плоскости кадра требовала от оператора не только знания кинофотографической техники, но и некоторой киноживописной изобразительной культуры.

Дальнейшее развитие киноискусства связано с изобразительно-монтажным решением кинофильма.

Режиссеры Л. Кулешов, С. Эйзенштейн, В. Пудовкин и другие, обогащая язык кино, разработали специфические кинематографические приемы, применили крупные и средние планы и ракурсы для повышения выразительности игровых актерских сцен. Изобразительно-монтажная форма потребовала связи монтажных кадров по направлению движения персонажей, по крупности плана, по ракурсу. Оператор должен был решать киноизобразительное оформление не только отдельного кадра, но и целого эпизода. От оператора потребовалась активная творческая работа не только на съемочной площадке, но и при монтажной разработке съемочных объектов.

Операция съемки из технической кинофотографической операции постепенно превратилась в художественно-творческую работу над оформлением кинокадров, как картины на пленке и экране — над организацией постановочного материала в кадре с помощью киноизобразительных приемов — смены крупности планов, ракурсов, динамических панорам и т. д., т. е. над композицией кадров фильма.

Постепенно работа над композицией кадров сосредоточилась в руках оператора и стала наряду с работой со светом основной художественно-творческой работой кинооператора.

Необходимость решать художественно-творческие задачи при построении и освещении кадра повлекла за собой и необходимость участия оператора в тех областях творческой и производственной подготовки к постановке фильма, которые были непосредственно связаны с его изобразительным оформлением.

Оператор, выбирая кадр в декорации, непосредственно сталкивался с ее архитектурными качествами и исполнением, с качеством мебели, реквизита, с характером планировки декорации, с тем, как она «вписывалась» в монтажные кадры, какие возможности мизансценирования предоставляла.

Для работы над освещением декорации оператору было также весьма важно заранее знать планировку дверей, окон, колонн, лестниц, форму и фактуру стен, на фоне которых рисуются фигуры актеров, и т. д.

Все это заставило операторов интересоваться эскизами, а затем и техникой постройки декораций, их планировкой и фактурой и потребовало творческого контакта и дружбы с художником-постановщиком.

С внедрением изобразительно-монтажной системы решения эпизодов фильма, и в частности актерских сцен, одного участия в подготовке изобразительного оформления (декорация, реквизит) оказалось тоже недостаточным. Изобразительно-монтажная система требовала съемки актерских сцен отдельными кадрами, вместе с тем изобразительно между собой связанными. Съемочные приемы — планы, ракурсы — выбирались не произвольно, а в зависимости от художественных, драматургических задач. И постепенно оказалось, что без знания сценария, без активного участия в составлении режиссерского сценария и постановочного проекта творчески работать над композицией кадра и освещением уже нельзя. Художественная форма кадра, композиция и приемы съемки определялись уже в режиссерском монтажном сценарии. Передовые операторы почувствовали необходимость принимать активное участие в разработке режиссерских сценариев, а режиссеры, которым была дорога пластическая выразительность образов фильма на экране, Всеволод Пудовкин, Сергей Эйзенштейн, стали активно привлекать операторов к этой работе.

В наше время оператор, по существу, начинает работать над композицией кадра и освещением с момента создания режиссерского сценария, рассмотрения эскизов материального оформления постановки (декораций, мебели, реквизита, костюмов) и проведения первых актерских репетиций.

Участие оператора в подготовительных работах следует считать важнейшей стороной его художественно-творческой работы над киноизобразительным решением фильма на пленке и экране.

В кинокадре воспроизводится только то, что находится перед камерой, поэтому и качество киноизображения во многом зависит от того, что и как «подготовлено» к съемке. Так, пестро окрашенная декорация будет восприниматься на экране как неудачное светотональное решение оператора, а подрисованные брови у актрисы придадут оттенок безвкусыя, антиэстетичности кинопортрету, снятому оператором. Поэтому оператор, который хочет добиться выразительности материала на экране, должен систематически и настойчиво участвовать во всех без исключения подготовительных работах по оформлению постановки.

Оператор — специалист, который обязан знать все изобразительные возможности пленки, оптики, киноосвещения. Это усло-

вие и определяет отношение оператора к подготовительным работам художника, режиссера, гримера.

Необходима специальная операторская оценка киноизобразительных качеств материалов для пленки и экрана, фактур и цвета материалов, из которых будут строиться декорации, изготавливаться реквизит и костюмы, а также оценка архитектурного решения и планировки декораций.

Но в этой работе оператор отнюдь не должен подменять режиссера или художника и навязывать им свой субъективный замысел.

Цель художественно-творческого труда оператора — это киноизобразительное решение фильма на пленке и экране. И работа над ним начинается в подготовительный период, когда формируется замысел изобразительной стилистики будущего фильма, готовятся необходимые игровой, постановочный и съемочный материалы; продолжается на съемочной площадке в момент операции съемки, когда оператор непосредственно работает над композицией кадра и освещением, и завершается при монтаже, когда режиссер монтирует эпизоды фильма, и печати контрольных и тиражных копий, изготовление которых ведется под наблюдением оператора, контролирующего изобразительное качество негатива.

ПОДГОТОВКА ОПЕРАТОРА К СЪЕМКАМ ФИЛЬМА

1. Работа над сценарием

Современный творческо-производственный процесс создания кинофильма включает несколько этапов работы над материализацией художественных образов литературного сценария.

Литературный сценарий — это специальный жанр драматургии, предназначенный для постановки кинофильмов. Специфическим качеством киносценария является его кинематографичность (аналогично со сценичностью пьесы в театре), т.е. возможность выражения образов сценария кинематографическими, изобразительно-монтажными средствами.

Киносценарий содержит текст прямой речи персонажей, описание места и времени действия, ремарки, раскрывающие смысл совершающихся событий и предопределяющие постановочное и киноизобразительное решение эпизодов фильма.

Для непосредственной производственной работы над постановкой и съемкой фильма на основе литературного сценария режиссер-постановщик разрабатывает режиссерский (постановочный) сценарий.

Режиссер С. Герасимов считает, что режиссерский сценарий — «это непосредственный итог углубленного изучения режиссером литературной основы будущего фильма. Это как бы запись фильма, родившегося в творческом воображении режиссера в резуль-

тате анализа литературного сценария и изучения всех связанных с его темой и образами материалов»¹.

«Режиссерский сценарий формулирует во всех деталях развитие сюжета и определяет монтажно-ритмический строй и особенности изобразительного решения. Режиссерский сценарий является тщательным и глубоко продуманным планом всей творческой и производственной работы постановочного коллектива»².

Разработка режиссерского сценария осуществляется режиссером-постановщиком совместно с оператором, художником, звукооператором и директором картины.

Под руководством режиссера в пределах единой идейно-художественной трактовки фильма каждый из участников его создания формулирует свои собственные творческие задачи и намечает пути их выполнения.

Кинооператор участвует в создании режиссерского (постановочного) сценария по всем разделам, касающимся киноизобразительного решения и непосредственной съемки фильма.

Для того чтобы творчески и производственно полноценно провести эту работу, оператору необходимо предварительно самостоятельно поработать с литературным сценарием и произведением литературы, если будущий фильм — экранизация, а также изучить литературный и иконографический материал, связанный с темой и содержанием сценария.

В результате у оператора возникают замысел киноизобразительного решения фильма и предложения по конкретным приемам и методам съемки.

Практические предложения оператора согласовываются и объединяются с замыслами и практическими предложениями режиссера и художника.

В течение работы над сценарием оператор ищет кинематографическое выражение драматургических образов, созданных художественными средствами литературы.

Бережное, вдумчивое отношение к авторскому тексту, авторским мыслям, авторским характеристикам должно быть законом творчества оператора.

При постановке фильма «Мать» по произведению А. М. Горького, например, его авторы — сценарист, режиссер и оператор — в основном «питались романом в своей творческой работе над созданием сценария и картины»³.

Так, киноизобразительное решение эпизода «рабочая демонстрация» было найдено на основе литературного текста А. М. Горького: «Древко, белое и длинное, мелькнуло в воздухе,

¹ С. Герасимов, О профессии кинорежиссера. — Сб. «Вопросы мастерства в советском киноискусстве», М., Госкиноиздат, 1952, стр. 22.

² Там же, стр. 22.

³ В. Пудовкин, Избранные статьи, стр. 309.

наклонилось, разрезало толпу, скрылось в ней, и через минуту над поднятыми кверху лицами людей взметнулось красной птицей широкое полотно знамени рабочего народа».

Просматривая кадры фильма, можно убедиться, что почти каждое определение А. М. Горького выполнено в фильме средствами киноизобразительности. В кадрах отчетливо видно, как знамя «мелькнуло», как «разрезало» толпу и, наконец, «взметнулось» над поднятыми лицами людей. Для того чтобы передать авторский эпитет «красной птицей», полотнище знамени было снято против солнца, которое как бы просвечивало



Фрагмент кадра из фильма «Мать»

знамя. Тема знамени была также выражена в изобразительном решении эпизода «смерть Ниловны», созданного авторами фильма по мотивам романа. Ниловна подымала упавшее наземь «знамя рабочего народа» и смело шла с ним навстречу «серой стене стреляющих солдат». Когда же Ниловна упала, она продолжала сжимать в руках древко знамени, которое покрыло ее, как бойца, погибшего за дело рабочего народа.

Особенно ценными оказались для киноизобразительного решения фильма горьковские портретные характеристики персонажей.

Так, трактовку образа Власова определило авторское описание: «Когда Власов видел, что на него идут люди, он хватал в руку камень, доску, кусок железа и, широко расставив ноги, молча ожидал врагов. Лицо его, заросшее от глаз до шеи черной бородой, и волосатые руки внушали всем страх». Такие моменты и детали, как «хватал в руки камень» или «широко расставив ноги», были непосредственно воспроизведены в фильме в эпизоде с часами.

Снимая Власова (артист А. Чистяков), оператор стремился подчеркнуть его грубость, страшную физическую силу, усилить средствами композиции и освещения то ощущение страха, которое вызывал Власов у окружающих.

Приведенные примеры утверждают то положение, что творческое прочтение литературного оригинала — обязательное условие успешной работы оператора над поисками киноизобразительных средств выражения драматургических образов на экране.

При этом, конечно, необходимо правильно понимать возможности оператора в решении художественного образа на экране.

Образ киноперсонажа — это результат художественного творчества актера на основе режиссерской трактовки драматургического материала. Задача оператора — добиться выразительности актерского образа на экране средствами освещения и композиции кадра.

Ценным материалом для поисков киноизобразительного решения служит оператору авторское описание или ремарка.

Ремарка в сценарии обращена к постановщикам — режиссеру, актеру, художнику, оператору, композитору. В ремарке автор поясняет постановочное или изобразительное решение в образной, эмоциональной форме. А. Довженко так формулирует задачу кинодраматурга: «Надо так писать, чтобы при помощи ремарки, пусть подчас пространной, но точной и творческой, не только режиссер, но и актер, впервые попадающий на съемку, мог правильно ориентироваться в авторском замысле»¹.

Сценарии А. Довженко отличаются исключительным богатством, насыщенностью авторских ремарок, в которых каждый участник творческого коллектива, в том числе и оператор, может найти для себя бесценный материал. Ремарки у А. Довженко превращаются во вдохновенные размышления, поэтические описания не только конкретных действий, но и настроения, атмосферы сцен, расширяющие их смысл, подсказывающие их образное толкование. В качестве примера достаточно привести отрывок из сценария «Повесть пламенных лет»².

Разберем конкретную работу оператора над поисками киноизобразительного решения словесных образов на каком-либо известном литературном произведении, например, на поэме А. Пушкина «Полтава», которая может служить образцом ясности, точности, наглядности авторских описаний.

Эпизод «Полтавский бой» начинается классическими строками:

Горит восток зарею новой,
Уж на равнине, по холмам
Грохочут пушки. Дым багровый
Кругами всходит к небесам,
Навстречу утренним лучам.

Авторский текст заключает в себе изобразительную тему, а литературные определения — конкретные операторские задачи.

¹ А. Довженко, Слово в сценарии. — «Вопросы кинодраматургии», сб. статей, М., «Искусство», стр. 14.
² См. стр. 104.

Эти описания не могут быть опущены или заменены без опасности исказить поэтический образ утра исторической Полтавской битвы. Пушкинские определения «горит восток», «дым багровый кругами всходит к небесам» ясно создают картину утра на поле боя, которую оператор должен воссоздать на экране киноизобразительными приемами своего искусства.

Киноизобразительные приемы могут быть найдены для воссоздания на экране и других картин Полтавского боя. Так, образ «волнуясь, конница летит» может быть выражен, предположим, диагональным расположением движения конницы в кадрах, монтажом кадров, снятых с различных точек зрения, причем ощущения «летит» можно добиться, применяя съемку движущейся камерой и пиротехнику.

Определенное построение кадра и ракурс дадут возможность передать стремительность Петра в эпизоде «выход из шатра», а такая характеристика, как «его глаза сияют», может быть передана актерской игрой и подчеркнута средствами киноосвещения.

Дальше следует два эпизода, совершенно различные по киноизобразительным задачам: если Петр «промчался пред полками, могуч и радостен, как бой», то Карл

...перед синими рядами
Своих воинственных дружин,
Несомый верными слугами
В качалке, бледен, недвижим...

В первом случае изобразительной темой является динамика, во втором — статика.

Для того чтобы создать ощущение, что Петр «мчится» перед полками, и одновременно передать состояние Петра, следует, вероятно, применить съемку движущейся камерой. Это подчеркнет стремительность движения и даст возможность показать Петра на первом плане, крупно.

Мизансцена «Карл на носилках» также может быть снята с движения, но совершенно в другом темпе, противоположном темпу эпизода Петра.

Эпизоды «Кочубей в темнице» и «Мазепа в саду» — оба начинаются замечательными литературными пейзажами: «Тиха украинская ночь». Но образы украинской ночи в этих эпизодах совершенно различны по изобразительной задаче.

Эпизод «Кочубей в темнице» начинается следующими строками:

Тиха украинская ночь.
Прозрачно небо. Звезды блещут.
Своей дремоты превозмочь
Не хочет воздух. Чуть трепещут
Сребристых тополей листы.
Луна спокойно с высоты
Над Белой-Церковью сияет
И пышных гетманов сады
И старый замок озаряет.
И тихо, тихо все кругом...

Этими строками поэт характеризует настроение эпизода: ночь пронизана светом, луна спокойно озаряет сады и старый замок, кругом тихо. Тема тишины, покоя и сияния определяет и киноизобразительную задачу. Для ее решения необходимо выбрать соответствующую натуру и освещение пейзажа.

Эпизод «Гетман в саду» совершенно иной:

Тиха украинская ночь.
Прозрачно небо. Звезды блещут.
Своей дремоты превозмочь
Не хочет воздух. Чуть трепещут
Сребристых тополей листы.
Но мрачны странные мечты
В душе Мазепы: звезды ночи,
Как обвинительные очи,
За ним насмешливо глядят,
И тополи, стеснившись в ряд,
Качая тихо головою,
Как судьи, шепчут меж собою.
И летней, теплой ночи тьма
Душна, как черная тюрьма.

Авторское описание ставит иную сравнительно с первым эпизодом киноизобразительную задачу, которая требует и другой формы киноизобразительного решения.

С помощью освещения, тональности, колорита, композиции кадров оператор должен создать соответственную настроенность, чтобы зритель ощутил душную темноту ночи в одном случае и светлоту ее в другом, и тогда эпизоды приобретут необходимую выразительность на экране.

Таким образом, при работе над сценарием задача оператора — найти киноизобразительную форму для выражения в фильме авторских характеристик, описаний, а также литературных эпитетов, метафор, определений и т. д.

2. Операторская экспликация

В подготовительный период многие операторы разрабатывают операторскую экспликацию.

В экспликации фиксируется творческий замысел операторского решения будущего фильма на экране, принятый на основе режиссерской идейно-художественной трактовки сценария. Операторская экспликация — это по существу специальная дополнительная разработка режиссерского сценария в его съемочной части.

В экспликации устанавливаются световые и цветовые решения как павильонных, так и натуральных кадров, приемы и съемочные средства, с помощью которых оператор собирается решать отдельные эпизоды и кадры фильма.

Кроме того, в экспликации оператор излагает свои творческие, технические и производственные соображения по поводу декораций, костюмов, оформления постановки, выбора натуральных мест съемок и т. д.

Наконец, в экспликации записывается, какую производственно-техническую подготовку необходимо провести операторской группе для работы над фильмом.

На основе экспликации составляются все необходимые сведения для заполнения монтажно-технических ведомостей, а также технические заявки в соответствующие цеха и отделы студии.

Учитывая экспликационную разработку, оператор и его ассистенты проводят техническую подготовку как для съемок фильма в целом, так и по отдельным объектам на натуре и в павильоне.

Б экспликации могут быть указаны и записаны результаты подготовительных работ, проведенных операторской группой фильма — проб пленки, экспонометрического режима съемок в павильоне и на натуре, грима, костюмов, фактур материалов, специальных эффектов и съемочных приемов и т. д.

Полезно иметь в операторской экспликации и специальную разработку техники съемки массовых и батальных сцен, требующих большой организационной и технической подготовки; сцен, снимаемых движущейся камерой, а также с применением специальных эффектов и пиротехники.

Операторская экспликация может включать:

список литературного иконографического и иллюстративного материала, который следует проработать и изучить оператору;

список иллюстративного материала, фотографий и зарисовок, которые необходимо сделать самому оператору;

перечень специалистов, с которыми следует проконсультироваться по вопросам, связанным со спецификой съемки и постановки данного фильма;

перечень музеев, коллекций, собраний материалов, которые следует осмотреть, а может быть, частично и репродуцировать;

список натуральных мест (иногда и интерьеров), которые могут быть использованы для съемок и которые необходимо предварительно осмотреть;

список исторических и географических материалов, которые необходимо проработать для выбора натуральных съемок;

список возможных натуральных мест, а также материалов, определяющих климатические и световые; условия съемки в выбранных местах;

описание съемочной техники и материалов, необходимых для съемки фильма (фильтров, оптических насадок, операторских конструкций и т. п.).

Составление операторской экспликации [преследует цель всесторонней подготовки оператора к предстоящим съемкам.

Целесообразно дополнять операторскую экспликацию графической разработкой экспозиционных общих планов, массовых сцен, кадров проходов и проездов, панорам и т. д.

Много дискуссий вызвал и вызывает до сих пор вопрос о предварительной эскизной разработке кинокадров.

Предварительная зарисовка кадра на производстве рассматривается не как обязательный эскиз будущей композиции, а как наглядная графическая запись содержания кадра. Такой рисунок помогает наглядно показать то, что обычно записывается в словесной форме в постановочном сценарии и что иногда не дает исчерпывающего представления о задуманном решении кадра.

В рисунке показываются те элементы декорации, которые будут сняты в кадре, элементы природы, которые следует дооформить или достроить, количество и схема расположения актеров в кадре и т. д.

Для оператора такая графическая разработка, выражающая замысел режиссера и содержащая монтажную и покадровую планировку действия в конкретном месте для конкретного приема съемки (точка зрения, ракурс, план, панорама), имеет большое значение. На основе ее кинооператор может конкретнее разработать построение освещения и композицию всех оптических элементов кадра.

Операторская экспликация является важной составной частью постановочного проекта фильма.

3. Постановочный проект фильма

«Центральная и важнейшая работа группы во время подготовительного периода, решающая для успеха всего фильма, — это коллективная работа над постановочным проектом фильма»¹.

Исходя из общих идейно-художественных задач, заложенных в режиссерском сценарии, основной состав съемочной группы приступает к тщательной и всесторонней практической разработке методов осуществления творческих замыслов.

Режиссер-постановщик, оператор, художник, режиссер, композитор, звукооператор, а в отдельных случаях и монтажер разбирают сценарий эпизод за эпизодом, сцена за сценой и сообща определяют, какими конкретными художественными и производственными средствами можно достичь наилучшего выполнения каждого эпизода — объекта-сцены, находя при этом более экономные материально-технические решения.

Коллективно разработанные данные о каждом объекте заносятся на специальные карточки — монтажно-технические разработки данного объекта.

Желательно, чтобы уже на этом этапе намечались актерские мизансцены для каждого места действия (кадра). Для пользы дела, конечно, необходимо, чтобы актеры главных ролей принимали активное участие в решении основных мизансцен. Эти мизансцены фиксируются на планировках-планшетах.

В особую группу выделяются кадры, которые намечены для

¹ Бюллетень «Мосфильм», № 2, 1959, октябрь.

съемок комбинированным путем (перспективное и проекционное совмещение, блуждающая маска, дорисовки, домакетки и т. д.). Назначение, характер и метод выполнения этих кадров детально разрабатываются при участии тех, кто будет их организовывать и снимать.

Проект разработки каждого съемочного объекта включает в себя:

1. Сценарный материал данного объекта.
2. Монтажные объекты, разработанные и дополненные оператором, художником, звукооператором.
3. Изобразительно-декорационное решение объекта:
эскизы и чертежи декораций в павильоне и на натуре, эскизы натуральных мест действия; эскизы костюмов, реквизита, грима; эскизы и чертежи комбинированных кадров и т. д.; зарисовки (раскадровки) основных сцен данного объекта, осуществляемые самим художником-постановщиком; фотоматериалы, характеризующие натурные места действия, интерьер, костюмы, реквизит и пр.;
- съемочные карты — планировки-планшеты, на которые наносятся предварительно разработанные мизансцены, точки съемок, схемы расстановки осветительных люстр и т. д.
4. Операторскую экспликацию, определяющую светотональное и колористическое решение кадров данного объекта, методы их съемки с указанием технических средств.
5. Звукооператорскую экспликацию, определяющую характер речевого, музыкального и шумового оформления кадров, входящих в объект.
6. Монтажно-технические разработки, содержащие указания о месте и характере съемок, о количестве дней работы по объекту, о количестве кадров и полезном метраже, о занятости актеров (ролевых, участников эпизодов, групповок, массовок), данные о костюмах, гриме и реквизите, операторских приспособлениях, пиротехнике, мебели и др.
7. Чертежи и конструкторские разработки.
8. Календарный план постановки фильма и генеральную смету.

Совокупность таких детальных пообъектных разработок и составляет постановочный проект фильма в целом.

Во время работы над постановочным проектом фильма замысел режиссера, изложенный в режиссерском сценарии, конкретизируется и уточняется предложениями других членов съемочного коллектива и намечается единая художественно-производственная линия постановки фильма в целом.

Такая совместная работа ведущей части съемочной группы совершенно необходима, так как при все большем развитии нашего киноискусства и все большей сложности идейно-художественных задач, стоящих перед ними, принцип коллективного творчества должен стать законом работы в кино. Только при

таком содружестве каждый член коллектива сможет проявить инициативу и творчески участвовать в общем деле и тем самым обеспечить успех совместного труда над фильмом.

4. Операторская группа

Оператор работает над съемкой фильма совместно со своими ассистентами.

Ассистент оператора является квалифицированным специалистом, выполняющим ответственную работу по подготовке всей съемочной техники и материалов. Оператор вместе с ассистентами подбирает аппаратуру, оптику и другие технические средства для съемки, подбирает негативную пленку, контролирует лабораторную обработку негатива.

Ассистент оператора подготавливает технику для съемок каждого объекта как в павильоне, так и на натуре, заполняет необходимую документацию и заказы, связанные с организацией съемочного процесса. Кроме того, ассистент оператора помогает ему на съемке, выполняет порученные ему работы по установке освещения и съемке отдельных кадров.

Оператор комбинированных съемок непосредственно выполняет съемку комбинированных кадров на основе разработанных и согласованных с режиссером и главным оператором фильма эскизов и технологии проведения съемок в соответствии с общим изобразительным решением фильма в целом.

5. Подготовка технических средств съемки

Оператор и его ассистенты заранее подготавливают операторскую технику, съемочные средства и материалы. В этой работе им помогают цеха и отделы студии. Оператор знакомит работников цехов и отделов со сценарием и с теми требованиями, которые предъявляются к цеху или отделу по обслуживанию кинокартины.

Основным отделом, обслуживающим оператора, является отдел съемочной (операторской) техники. Отсюда оператор получает съемочную аппаратуру, оптику, краны, тележки, рельсы; этим же отделом назначаются механики, обслуживающие аппаратуру и технику на съемке.

В обязанности отдела съемочной техники входит профилактический осмотр и ремонт съемочного аппарата и оптики, юстировка аппаратов и оптики, определение характеристик светофильтров и пр.

Для получения аппаратуры и приспособлений из отдела ассистент оператора составляет соответствующие заявки и требования, оформляя их через директора группы и главного инженера студии. Порядок оформления заявок и вся документация ведется по установленной на данной студии форме.

Конструкции и устройства, необходимые для съемок, но не имеющиеся в цехах студии, специально конструируются по заказу оператора. Оператор может принимать участие в составлении рабочих чертежей, следит за выполнением заказов и принимает изготовленное оборудование.

Списки необходимой аппаратуры и оборудования составляются отдельно для съемок в павильоне и на натуре, в экспедиции.

Для полноценной творческой и производственной работы во время съемок оператору необходима следующая аппаратура и технические приспособления:

- съемочные кинокамеры (синхронные, стационарные, ручные), тележки, рельсы,
- операторские краны,
- операторская машина,
- ветродуй или самолет,
- поливочная или пожарная машина,
- пиротехника (белый, черный, цветной дым и т. п.),
- специальное оборудование (например, жироскопические головки, маятниковый штатив и т. д.),
- комплект объективов, оптических приспособлений и светофильтров.

Ассистент проводит необходимые предварительные испытания съемочной аппаратуры и оборудования к предстоящим съемкам.

Во время этих испытаний проверяется стояние кадра, точность работы грейфера и контргрейфера, состояние фильмового канала, разметка шкал оптики, совпадение плоскостей матового стекла и пленки и состояние зеркального obtюратора, состояние отдельных механизмов камеры (мотор, механизм наплыва, фрикционы и т. д.).

О с в е т и т е л ь н ы й ц е х (светотехники) ведет всю работу по освещению объектов съемки, установке осветительной аппаратуры в декорациях, вывозу на натуре осветительной аппаратуры и энергосиловых установок и обслуживанию их на киносъемках.

Осветительная аппаратура обслуживается группой осветителей, возглавляемой бригадиром-осветителем, который прикрепляется к съемочному коллективу на все время производства фильма и является прямым помощником оператора.

Бригадир-осветитель устанавливает перед съемкой осветительную аппаратуру по заданной операторской схеме, ведет подсветку на натуре. Поэтому весьма важно, чтобы он знал порядок съемки отдельных кадров и характер освещения при съемке каждого из этих кадров.

В обязанности бригадира-осветителя входит осуществление специальных световых эффектов, таких, как вспышки молнии, эффект горящей печи и т. д.

Цех обработки пленки (кинолаборатория) производит обработку снятого оператором негатива изображения, печать текущего позитива, печать контрольных копий фильма.

Оператор непрестанно связан с лабораторией через специально выделенного ассистента, ведающего пленкой и ее лабораторной обработкой.

Заявка на обработку пленки и прочая документация выполняется ассистентом оператора по принятым на производстве формам и в установленном порядке.

Снятый негатив изображения отправляется для проявки в лабораторию — ежедневно при съемке в павильоне или по окончании съемки объекта на натуре. Обработанный негатив изображения просматривается оператором только в случае наличия в нем каких-либо отклонений от нормы.

Просмотр текущего позитива обеспечивает контроль за качеством изображения.

При изготовлении позитивных копий по смонтированному негативу оператор дает указания о характере печати отдельных эпизодов и кадров по тону и цвету. Эта работа является весьма важной, так как позитивные копии, изготовленные лабораторией текущей печати, дают основное представление об изображении в конечном качестве фильма.

Печать контрольной копии картины производится лабораторией студии под непосредственным наблюдением оператора фильма за установкой света и цветовой настройки. Оператор сообщает свой изобразительный замысел установщику света — квалифицированному специалисту, который находит необходимое техническое решение для выражения этого замысла в позитиве фильма.

Копия утверждается оператором и звукооператором.

Проверка качества негатива и процесса его лабораторной обработки позволяет оператору точно контролировать технику своей работы над съемкой фильма: насколько правильно соблюдался экспонометрический режим, как построен баланс освещения объектов, обеспечивают ли технические качества негатива задуманный художественный эффект на экране.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-ДЕКОРАЦИОННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ

1. Творческое содружество оператора и художника

Эпизоды фильма ставятся и снимаются в павильоне и на натуре. В павильоне съемка ведется в основном в декорациях. Часто и на натуре применяется декорирование местности.

Кинодекорации служат местом действия и характеризуют обстановку, социальную и историческую среду, в которой происходят события фильма. Кроме того, декорации могут способствовать уточнению характеристики образа персонажа. Нако-

нец, от форм, фактуры и окраски декораций, предметов реквизита, костюмов и т. д. во многом зависит колористическое и тональное решение фильма.

Достаточно вспомнить изобразительно-декорационное оформление фильма «Дон Кихот» (режиссер Г. Козинцев, художник Е. Еней, оператор А. Москвин) для того, чтобы ощутить, как велика роль декораций в создании стилистики фильма, его общей атмосферы, в формировании образного представления о герое.

Лучшие художники советской кинематографии, как С. Козловский, В. Егоров, А. Уткин, Е. Еней, Н. Суворов, И. Шпинель и другие, руководствуясь в своем творчестве методом социалистического реализма, создали выдающиеся образцы изобразительно-декорационного оформления фильмов как исторических, так и современных¹.

Выразительность кинодекорационного оформления зависит не только от изобразительных качеств самой декорации, но и от того, как ее осветит и снимет оператор. Поэтому творческое содружество оператора и художника является необходимым условием успешной работы над изобразительным решением фильма. Образцы такого содружества мы видим в практике совместной работы оператора А. Москвина и художника Е. Енея (фильмы «Одна», кинотрилогия о Максиме, «Овод», «Дон Кихот»), оператора Л. Косматова и художника И. Шпинеля (фильмы «Покорение победителей», «Вольница», кинотрилогия «Хождение по мукам»), оператора В. Рапопорта и художника Б. Дуленкова (кинотрилогия «Тихий Дон») и многих, многих других.

Эскиз декораций выполняется художником-постановщиком и затем творчески обсуждается совместно с режиссером и оператором.

Оператор оценивает эскиз и проект архитектурной разработки декораций с позиций изобразительного решения фильма на экране и производственных возможностей съемки. Архитектура и планировка декораций должны предоставлять возможность построения всех задуманных мизансцен и выполнения всех намеченных приемов съемки и освещения. Кроме того, формы декораций, фактура и цвет материалов должны служить хорошим фоном для фигур актеров в кадре.

В процессе обсуждения эскиза уточняется конструктивное решение декораций и предметов обстановки. На основе эскиза режиссер и оператор разрабатывают генеральную мизансцену эпизода, намечают расположение предметов обстановки, увязывая его с мизансценой и композицией кадра.

Эта предварительная работа может быть выражена в виде графических зарисовок узловых кадров. Графическую разра-

¹ Вопросы творчества кинохудожников и изобразительно-декорационного оформления фильма освещаются в специальном курсе, читаемом для студентов операторского факультета.

ботку выполняет художник по указанию режиссера и при консультации оператора. Графическая разработка является формой фиксации изобразительного замысла и служит наглядным материалом для подготовки к съемкам объекта.

Поскольку изобразительные достоинства декораций как объекта съемки выявляются только на экране, взаимная творческая и производственная консультация оператора и художника является необходимым условием их работы.

Художник вместе с оператором устанавливает фактуры и материал отделки декораций.

Художник и оператор совместно подбирают предметы обстановки и реквизита, конечно, при участии режиссера, определяют архитектурную планировку декораций в зависимости от задач построения мизансцен и изобразительно-монтажной композиции кадров данного эпизода.

Так, например, декорация лестничных маршей из фильма «Летят журавли» возникла не только как реальное место действия, но и как съемочная площадка, необходимая для определенного изобразительно-монтажного решения эпизода «прощание Вероники с Борисом». Архитектурная конструкция декорации была рассчитана с учетом применения съемки движущейся камерой способом «лифтэфекта» — для прослеживания движений актера не по горизонтали, а по спирали. Иными словами, декорация была сконструирована специально для осуществления определенного творческого замысла.

Оператор консультирует художника по вопросам расположения декорации в павильоне в связи с задачами ее освещения или выполнения съемочных приемов или эффектов.

Особенно важна взаимная консультация оператора и художника при планировке осветительных лесов, установке рельс для кинопанорамной съемки, разработке техники выполнения специальных постановочных эффектов (дождь, снег, пожар и т. п.).

2. Оценка оптических свойств и качеств материалов

«Оператор, являясь художественно-техническим оформителем съемок, должен быть в курсе подготовительных работ всех остальных работников и знать тот материал, с которым ему придется иметь дело. В ряде вопросов его осведомленность и совет не только совершенно необходимы, но имеют даже решающее значение, например, назначение часов натуральных съемок, вопросы окраски, мебелировка павильона и т. д.»¹

В немой кинематографии, когда съемка производилась на несенсибилизированных фотоматериалах, оператор должен был

¹ А. Москвин и

Е. Михайлов, Роль кинооператора в создании фильма. — Сб. «Поэтика кино», М.—Л., «Кинопечать», 1927, стр. 178.

уметь заранее оценивать цвета снимаемых предметов, так как, например, красные и зеленые тона пленкой не воспринимались. Но и сегодня, несмотря на возросшее качество как черно-белых, так и цветных фотоматериалов, некоторые окраски и фактуры на пленке искажаются, воспроизводятся плохо. Так, например, недостаточно точно передается на пленке цвет естественной зелени при некоторых условиях освещения. Цвет крови приобретает кирпичный оттенок, на что жалуются хирурги при съемке научных фильмов. Основная триада тонов натуральных кадров — лицо, небо, зелень — для естественной цветопередачи требует сложной работы подсветкой и применения светофильтров.

Оператор, как совершенно правильно определил А. Н. Москвин, по самому смыслу своей производственной работы отвечает за эстетику и выразительность кадров кинокартины на экране. Поэтому оператор должен уметь профессионально оценивать качества и свойства материалов, предлагаемых к съемке. Оператор в этой оценке является «последней инстанцией», как художник, владеющий средствами киноизобразительности.

Фактура и окраска декораций должны выбираться в соответствии с замыслом светотонального решения объекта.

Так, например, для решения ночных сцен в малых декорациях удачны темные окраски стен. Для больших декораций, наоборот, могут быть выбраны светлые окраски, так как стены декораций можно отдельно осветить или затенить, а при светлой окраске удобнее раскладывать световые пятна и тени по элементам декораций.

В черно-белых фильмах подбирают цвет и тон (светлоту) окраски декораций под цвет и светлоту тона лица, так как при этом удобнее зрительно корректировать тональные контрасты между лицом и фоном декораций.

Качество отделки фактур и окраски декораций для съемки общих планов, где фон удален, и для съемки крупных планов, где фон расположен непосредственно за лицом персонажа, решается в зависимости от светотонального эффекта.

Следует внимательно выбирать яркость краски росписи и узоров на фонах (например, обоях), так как пестрый расписной фон может отвлекать внимание зрителя от лица актера на экране.

Также тщательно надо подбирать форму и окраску конструктивных элементов декораций — дверных и оконных переплетов, колонн, лестниц, балюстрад и т. п., — так как эти элементы, слишком светлые или неправильно размещенные на фоне, тоже могут затруднить зрителю восприятие действий актера.

Если мизансцены строятся на первом плане, то возможно применять на фоне крупноструктурные фактуры. Но при этом необходима тщательная отделка тех элементов декораций, которые снимаются близко к лицу, воспроизводятся в резкости и освещаются тем же осветительным прибором, что и лицо.

Декорации лучше строить такой глубины, чтобы можно было вести раздельное освещение фигур актеров и стен декорации.

Цвета фонов, как правило, не должны выступать относительно тонов лица, поэтому полноцветные краски для декораций фонов применяются только в тех случаях, когда колористическое решение кадра специально предусматривает цветовые контрасты.

В кадре на экране плохо смотрятся однообразные и неинтересные по фактуре и цветовому фону большие плоскости. Но обилие светлого на стенах декораций и фонах иногда делает кадр излишне пестрым, лицо и фигура актера на этих фонах выделяются недостаточно, зрительное внимание рассредоточивается.

Чтобы объектом зрительного внимания в кадре был актер, его лицо, необходима собранность тонов, причем не только в отдельном кадре, но и в монтажном эпизоде. Поэтому, чтобы избежать тонального разнобоя в монтажных кадрах, подбор фактур декораций и их освещение должно всегда строиться с учетом светотональной композиции эпизода.

При выборе материалов для изготовления декораций и реквизита следует особенное внимание обращать на их структурные качества.

Большинство объектов кино съемки представляют собой источники вторичного излучения, светящиеся за счет отражения или рассеяния освещающего света. Распределение вторичного излучения по направлению зависит от структуры объекта — микрорельефа поверхности. Отражение происходит при весьма тонкой структуре, когда размеры структурных частиц и расстояния между ними малы сравнительно с длиной волны света. Такая структура возникает в зависимости от способа обработки (шлифовка, полировка, зеркала) или естественного образования (кристаллы, лаки, застывшая жидкость).

Переход от отражения к рассеянию определяется нарастанием размеров структурных частиц и расстояний между ними.

Структурные частицы могут лежать весьма плотно, тогда образуются матовые поверхности (мел, бумага, порошок бария, сажа в порошке), которые дают почти идеальное диффузное рассеяние.

Но если на матовую поверхность нанести слой воды, лака или глазури, то образуется глянец, который действует так же, как плоская стеклянная пластинка, т.е. дает дополнительное отражение только в плоскости падения луча при освещении под углом и не дает отражения при освещении по нормали.

Так, например, на натертом воском полу создается дополнительное отражение, блеск в плоскости падения пучка света. Поэтому предметы с глянцевыми поверхностями, как фарфор или картины, писанные маслом, надо снимать рассеянным светом по нормали либо на глянец или полированную поверхность нанести при съемке плотный (но не толстый) слой пудры, чтобы поверхность стала матовой.

Для воспроизведения фактуры ткани известную роль играет поверхностная структура нитей. Шелковые ткани всегда насыщеннее и чище по цвету, чем шерстяные, окрашенные в растворе того же самого красителя.

Черный бархат отражает минимум света в силу своей структуры, световой луч как бы гасится внутри ткани. Но если придать ворсинкам одно направление и освещать их под зеркальным углом, то в силу поверхностного отражения появится блеск. Этим свойством пользуются операторы, освещая направленным контрольным светом складки материала, выявляя его фактуру.

Ткани мягкой выделки с беспорядочно расположенными ворсинками всегда кажутся темнее гладких тканей, изготовленных из нитей такой же окраски, если только сами не имеют блеска.

Оператор не может придать снимаемому материалу новых фактурных качеств, но может освещением выявить или скрыть качество материала, например, светотенью подчеркнуть его структуру. Свет может оживить фактуру, дать ей ту или иную игру посредством бликов, рефлексов, затенений.

Если бы все материалы обладали только рассеянным отражением, кадры фильма выглядели бы очень монотонно. Между тем переливы света дают жизнь поверхности, особенно при показе предметов в движении. Если матовые поверхности выглядят при различных углах освещения более или менее одинаково, то глянцевые поверхности значительно более чувствительны к изменениям углов освещения: при освещении боковым и контрольным светом поверхность начинает блестеть, что вызывает разбеливание цвета, потерю цветом насыщенности.

Поэтому, повторим еще раз, при выборе материалов для съемки оператору необходимо учитывать не только закономерности воспроизведения их цвета и фактуры в кинематографе, но и колористическое или светотональное решение будущих сцен.

Передача оттенков тона и цвета на экране зависит не только от окраски и фактур материалов, но и от качества фотографических материалов, от точности экспозиции (прямолинейный участок передает большее число оттенков, чем область недодержек), и особенно от характера освещения (наибольшее число оттенков выявляет рассеянное освещение).

Цвет не может быть хорошим или плохим сам по себе. Цвет нельзя отделить от фактуры, на которую он нанесен. Цвет всегда связан с качеством краски и фактурой материала. Фактура предмета придает необходимую материальность цвету.

Окраска поверхностей декорации в большинстве случаев производится смешанными красками. При механическом их смешении красочный слой состоит из связующего вещества и различно окрашенных частиц красящего пигмента. Поток освещающего света отчасти поглотится, отчасти отразится красочным слоем. Отраженный свет по своему составу (цвету) будет состоять из излучения, менее поглощенного красочным слоем.

Так, например, если смешать желтую и синюю краски, то частицы синей краски поглотят преимущественно излучения красной зоны, частицы желтой краски — излучения синей зоны, в отраженном свете будут преобладать излучения зеленой зоны, и цвет окрашенной поверхности станет зеленым.

Краска не в состоянии отразить ни одного из спектральных цветов в количестве большем, чем его содержится в составе освещающего света. Следует учесть, что огромное большинство окрашенных поверхностей обладают широким спектром отражения, а светофильтры — более узким.

Поэтому в практических условиях цвет фактуры, получаемый под цветным освещением, зависит от окраски фактуры и от качества фильтров, а если спектр фильтра узок, то цвет предмета на пленке и экране много теряет в естественности.

Если поверхность обладает крупной структурой, то при освещении двойным светом — белым в светах и цветным в тенях — могут появиться окрашенные тени, влияющие на общее восприятие цветного тона с экрана. Освещение теней цветным светом имеет большое значение для колорита кадра на экране. Тень — это не только менее освещенная поверхность. Тень принимает цветные рефлексы. Ощущение цвета тени изменяется в зависимости от цвета окружающих поверхностей по законам цветовых контрастов. Освещая тени цветным светом, оператор решает задачи колорита.

Для того чтобы усилить яркость¹ какой-либо цветной фактуры, достаточно усилить освещенность, но тем источником света, в излучении которого содержатся все спектральные цвета, отражаемые окрашенной поверхностью. Если спектр излучения источника уже, чем спектр отражения, то возникает окрашивание.

Перед съемкой творческому коллективу киноработников приходится выполнять и ряд работ, которые на первый взгляд не имеют прямого отношения к формированию художественных образов или стиля фильма. Вместе с тем от этих работ зависит непосредственно качество художественного оформления кадра на экране и без них невозможно решать серьезные творческие задачи.

К таким работам относятся старение и обнашивание костюмов и предметов реквизита, «обживание» декораций. Костюм, предмет реквизита или мебель, поступающие из костюмерной мастерской или со склада, — еще «новые» предметы, на которых нет следов использования, нет отпечатка индивидуальности их хозяев и т. д.

¹ В быту понятие яркость ошибочно связывают с качеством цвета и яркими называют цвета, хорошо различаемые, выделяющиеся среди других, наиболее видные для глаза, например, желтые.

Новый, «необношенный» костюм самому талантливому актеру может помешать правдиво и выразительно сыграть роль.

В кинофильме, где доминирует крупный план, позволяющий зрителю видеть и различать не только детали грима на лице, но и детали костюма или предметов реквизита, требуется особо тщательное отношение к фактуре, внешнему виду костюмов и предметов обстановки. Реалистическая композиция требует воссоздания исторически конкретной и правдоподобной жизненной обстановки в кадре. Поэтому одна из важных задач режиссера, художника и оператора состоит в том, чтобы придать снимаемым вещам соответствующую фактуру — «обстарить» их или «обновить». Ничто не должно глядеться «бутафорским», «ненастоящим» с экрана.

В статье В. Пудовкина «Как мы делали фильм «Конец Санкт-Петербурга» дается наглядная картина работы творческого коллектива над подготовкой к съемке натурального объекта.

В. Пудовкин отмечает не только моменты творческих поисков, но и этапы черновой производственной работы, без которой сделать фильм невозможно.

Кинорежиссер, оператор и художник не могут быть белоручками. Пудовкин, например, сам, своими руками месил и разводил глинистую жижу в окопах, своими руками «старил» солдатские шинели, обрызгивал лица и фигуры актеров глинистым раствором для того, чтобы создать подлинный облик «окопного солдата».

Вот что он пишет об этой работе: «Теперь немного о декорациях. Не о фанерных декорациях в ателье... а о приготовлении местности, на которой мы снимали фронтовые куски. Здесь была крупная заслуга помощников, сумевших сочетать деловой опыт с исключительной удачей.

Задача была почти невыполнимая. Нужно было найти местность голую и унылую, при этом на ней должны были быть редкие кусты, глинистые обрывы и непременно вода, которую можно было бы под давлением передавать на любое расстояние для постоянной поливки во время съемки. Это очень трудно. И все-таки задание было исполнено блестяще. Был и обрыв, были кусты, была река и тут же оказалась небольшая гидравлическая станция у плотины, которая подавала воду по рукавам. Конечно, местность пришлось обработать. Инструментами для этой обработки были лопаты, бензин и динамит. Лопатами рылись окопы. Бензином опрыскивались и сжигались листья на кустах, а динамитом местности придавали нужный рельеф. Крестьяне соседней деревни жаловались на беспокойство. Не мудрено — динамиту было истрачено около двух пудов»¹.

¹ В. Пудовкин, Как мы делали фильм «Конец Санкт-Петербурга». — Сб. «Конец Санкт-Петербурга», стр. 14.

1. Освоение

Работа на съемочной площадке начинается с освоения объекта.

«Освоение объекта — это как бы репетиция съемки»¹.

Освоение является важнейшей частью работы съемочной группы над постановочной подготовкой объекта в целом и над его операторским решением в частности.

В процессе освоения уточняется композиция, освещение и техника съемки всех кадров, снимаемых в данной декорации.

Режиссер-постановщик проводит в декорациях репетиции и окончательно устанавливает при участии оператора мизансцену — рисунок действия актеров, точки съемки, а также обстановку объекта. Затем они совместно определяют порядок съемки монтажных кадров, чтобы избежать перестановок осветительной аппаратуры и рационально использовать съемочное время.

После этого оператор проверяет построение освещения как для всего объекта, так и для отдельных кадров. Уточняется экспозиционный режим, для чего оператор снимает пробу общего плана, выполняя все необходимые экспонометрические замеры освещения. Эта проба просматривается на экране. После просмотра пробы проводится окончательное уточнение освещения декораций и техники выполнения световых эффектов, установки туюлей, задымления и т. п.

Если сцена должна сниматься движущейся камерой, оператор проверяет готовность техники съемки (кран, тележку), систему освещения актеров в разные моменты сцены, направление и скорость движения камеры и порядок перевода фокуса.

Освоение натуральных декораций проходит тем же порядком, и оператор выполняет примерно те же работы, применительно к конкретным условиям натурной съемки. Кроме того, при освоении натуральных объектов устанавливается точное время съемки каждого кадра в зависимости от выбранных условий естественного освещения, определяются места расположения лихтвагенов (передвижных электростанций), места установки осветительных приборов и других приспособлений.

Работа на съемочной площадке требует ряда актерских, творческих и технических репетиций перед камерой в предметном пространстве кадра.

Технические репетиции с актерами или их дублерами на съемочной площадке необходимы для того, чтобы актер усвоил и овладел точной формой и темпом движения, рассчитал все оста-

¹ С. Герасимов, О киноискусстве, М., «Молодая гвардия», 1960, стр. 27.

новки, жесты, реплики в нужном месте и в тот момент, когда это необходимо по мизансцене и монтажу, умел «вписываться» в пространство кадра.

Необходимость точного мизансценирования обусловлена тем, что действия актера в каждом кадре должны быть построены в расчете на одну точку зрения, на определенный ракурс и крупность плана, при которых его движение, жест или мимика могли быть отчетливо увидены зрителем и были бы особенно выразительны.

В процессе технических репетиций оператор уточняет точку съемки и ракурс, движение камеры и освещение в связи с найденной мизансценой.

Этот этап работы особенно важен, так как от точности исполнения актерами мизансцены при съемке во многом зависит художественные качества композиции кадра.

Очень точно должна быть построена мизансцена, снимаемая динамической панорамой. Естественность и свобода движения, наблюдаемая на экране, достигается в результате весьма строгого мизансценирования и точной координации движений актера и оператора с камерой.

Кинематографическая панорама, даже самая простейшая, требует от актера соблюдения следующих условий: точности движения по направлению и темпу; точности жеста по времени и месту, точности произнесения реплик по времени и месту, точности остановок, точности положения фигуры и лица относительно аппарата. Поэтому на технических репетициях фиксируется направление движения, места остановок и положение фигуры.

Так, например, если по замыслу актер должен идти за камерой, то скорость его должна быть заранее точно срететирована, так как всякие обгоны и отставания связаны с «выходом» из кадра. Актер должен точно в назначенном месте, например, поднять руку для приветствия, или произнести фразу, или повернуть лицо в заданном направлении и т. д.

Все это требует технической фиксации мизансцены различными средствами, путем разметки или специальных ограждений.

Таким образом, на съемочной площадке на обязанности оператора лежит: выбор съемочных точек (совместно с режиссером), композиционное и световое построение кадра, его материальное заполнение (приведение в порядок всего того материала, который виден в предметном пространстве кадра и будет снят на пленке), а также проверка и подготовка к съемке всех технических средств и приспособлений. В результате знакомства с поставленной декорацией, выбранным натурным местом, проведенных репетиций, после консультации с оператором и художником некоторые режиссеры, в частности В. Пудовкин, составляли съемочно-монтажные листы. При разработке съемочно-монтажных листов режиссер находит окончательное постановочное решение кадров на основе общего художественного замысла.

Для режиссера В. Пудовкина съемочно-монтажные листы сохранили окончательную запись приемов и методов воплощения экранного образа, который возник в его творческом воображении на основании работы с конкретным постановочным материалом. Съемочно-монтажные листы предусматривали точную постановочную организацию материала.

Для оператора режиссерские съемочно-монтажные листы были тем конкретным оперативным заданием, которое он должен выполнить. Получив монтажные листы, оператор начинал работать на съемочной площадке: выбирал кадр, намечал общий контур мизансцены, оформлял предметное пространство, строил освещение.

В. Пудовкин считал обязательным точную запись необходимых действий актера, предусматривающую динамическую и изобразительную связь монтажных кадров. Но он не предопределял заранее внешний рисунок актерской игры посредством покадровых эскизов. В. Пудовкин считал, что пластическая форма поведения актера зависит от его индивидуальных данных, от его манеры игры. Так, например, работал режиссер над образом Нахимова с Алексеем Диким — актером яркой индивидуальности, обладающим характерной внешней выразительностью и собственной трактовкой каждой роли.

В творческой практике В. Пудовкина работа над изобразительным решением фильма состояла из нескольких этапов: раскадровка эпизода, записанная режиссером в съемочно-монтажном листе; постановка сцен на съемочной площадке; съемка; монтажное оформление. Последние два этапа были практической реализацией замысла, предварительно зафиксированного в съемочно-монтажных листах.

Работа над композицией кинокадра ведется с «живым материалом» — с действующим актером, поэтому работа над композицией кинокадра в корне отличается от работы над композицией живописного произведения. Материал кинокартины — это поведение людей в реальной обстановке среди реальных вещей, и этот «материал» режиссер и оператор должны заставить жить и действовать в соответствии со своим замыслом. Но иногда «материал» оказывает жестокое сопротивление, если замысел не соответствует жизненной правде. Спротивляются не только люди — актеры, сопротивляются вещи и природа, так как кино — искусство жизненной правды и не терпит фальшивых и надуманных ситуаций.

Следует только оговорить, что работа над постановкой и съемкой кадров не протекает по стандартной схеме.

Иногда случается, что композицию кадра строит режиссер, а оператор работает над мизансценой, и наоборот. В большинстве случаев постановка и съемка, а также и подготовка к ним осуществляются коллективно, что и служит показателем слаботанности режиссера и оператора.

Разработка съёмочно-монтажных листов — очень важный этап подготовительной работы, от которого во многом зависит успешное проведение съёмок. Продуманное составление съёмочно-монтажных листов избавляет группу от так называемых «стихийных импровизаций» непосредственно во время съёмок.

2. Съёмка

«Как бы ни был важен для создания кинокартины сценарий, подготовительный период, судьба фильма все же решается на съёмках»¹, — подчеркивает режиссер С. Герасимов.

Только в процессе съёмок окончательно уточняется, конкретизируется общий творческий замысел изобразительного решения фильма, материализуются первоначальные эскизные проекты, завершается большая подготовительная работа операторского коллектива над композицией и освещением кадров. В результате съёмки рождается киноизобразительная форма кадра.

Время съёмочного дня является самым дорогостоящим и самым ответственным для всех участников создания фильма, в том числе и оператора. Поэтому особенно важно, чтобы все подготовительные работы были выполнены заранее до съёмок.

Непосредственно во время съёмки проверка освещения, композиции кадра, выбор точек и ракурса съёмки целиком лежит на операторе, как и контроль за точностью мизансцены, найденной в процессе освоения.

Если освоение проведено тщательно и точно, т. е. продуманно выбран кадр, установлен свет, срететированы мизансцены и т. д., то на съёмке можно заниматься только творчеством. Хорошая подготовка и организация съёмки как бы снимает противоречие между искусством и производством. Нарушение же технологических норм ведет к производственным издержкам и творческому браку.

Известно, каким выдающимся мастером был оператор Ю. Екельчик. «Зал Потоцкого» в фильме «Богдан Хмельницкий», финальная сцена в «Ревизоре» и другие эпизоды снятых им фильмов — примеры виртуозного владения искусством киноосвещения. Эффекты освещения от настенных бра, выполненные в декорациях «зала Потоцкого» («Богдан Хмельницкий») и «дома городничего» («Ревизор»), поражают своей точностью, тщательностью отработки как силы, так и формы светового пятна, точным балансом яркостей. Эти эффекты смотрятся в ансамбле декорации и мизансцены, украшая кадр, завершая его декоративно. Все это достигалось Ю. Екельчиком в результате тщательного и кропотливого труда над построением освещения.

¹ С . Герасимов , О киноискусстве, стр. 26.



Оператор Ю. Екельчик (справа) и режиссер Г. Александров

Тщательная подготовительная работа по установке света на освоении позволяла Екельчику быстро, рационально и с большим художественным эффектом вести съемку.

10. Екельчик очень не любил режиссерских импровизаций и неожиданных перемен в плане съемки. Но если возникала необходимость, то он с такой же тщательностью работал над освещением новых мизансцен, ибо считал, что операторская неточность в изобразительном решении хотя бы одного кадра не может быть оправдана ни спешкой, ни неожиданностью.

Практика показывает, что неподготовленная мизансцена или внезапная перемена порядка съемки кадров, что, как правило, является результатом непродуманной подготовки, вносит в творческую и производственную работу на съемочной площадке много задержек и осложнений. Для оператора введение новой мизансцены или новой точки съемки связано со сложной, громоздкой и часто продолжительной по времени перестройкой применяемой на съемке техники. Так, например, перемена направления съемки на обратную точку требует серьезной работы — новой установки осветительных приборов и т. д.

Следует помнить, что создание фильма происходит в производственных условиях, где большое значение имеет темп работы.

Поэтому одно из важнейших требований к оператору — рациональность, быстрота и точность выполнения всех технических операций, сопровождающих съемку: установки камеры, построения света, подготовки кинопанорам, тюлей, пиротехники и пр.

На съемочной площадке во время съемки должна быть создана атмосфера, наиболее благоприятная для творческой работы. В этом смысле на оператора налагается ряд весьма ответственных обязанностей. Оператор на съемочной площадке является распорядителем основных технических средств и руководителем обслуживающего их персонала. На обязанности оператора лежит в первую очередь такая организация работы со съемочной и осветительной техникой, которая обеспечивала бы не только быстроту, точность и целесообразность работы всех звеньев, но и удобство работы для режиссера и актера.

ПРОСМОТР СНЯТОГО МАТЕРИАЛА

Одним из обязательных условий нормальной и продуктивной творческо-производственной работы съемочной группы является своевременный и регулярный текущий просмотр снятых на пленку эпизодов фильма, так называемого материала.

Цель этих просмотров — проконтролировать художественное качество постановочных решений, актерской игры на экране, киноизобразительных решений, а также фотографическое качество изображения и записанного звука.

Для режиссера, актеров, кинооператора, звукооператора просмотр снятого материала является необходимой, обязательной и весьма ответственной частью процесса художественного творчества. Только на экране может быть проверена выразительность «перевода» драматургических образов сценария на язык кино.

Постановка актерской сцены на съемочной площадке еще не может считаться окончательным этапом материализации художественного драматургического образа. Даже снятые на пленку сцены являются только материалом, окончательное их решение будет получено в результате монтажно-тонировочной работы.

Просмотр снятого материала необходим не только для того, чтобы оценить сделанное, но и для того, чтобы уточнить решения предстоящих съемок. В снятых кадрах уже ничего нельзя изменить, но зато по ним можно предусмотреть поправки для дальнейшей работы.

Создание кинопроизведения — весьма сложный творческий процесс. Раздельная съемка эпизодов, сцен и кадров требует напряженной работы творческого воображения режиссера и оператора для того, чтобы удержать в памяти то, что уже сделано, и найти композиционное решение кадров, которые еще предстоит снимать иногда с большим временным разрывом.

Просматривая снятый материал, режиссер и оператор оценивают экранную жизнь художественных образов, выразительность игры актеров, художественное качество изображения, целесообразность применения тех или иных съемочных приемов. Короче говоря, они получают то оптическое ощущение своего произведения на экране, без которого немаловажна дальнейшая работа над киноизобразительным строем фильма.

Оператор при текущих просмотрах снятого материала специально контролирует:

качество тонального или цветового воспроизведения объекта на данной негативной пленке;

качество выполнения съемочных приемов, использование оптики и светофильтров;

качество работы со светом и принятый экспонометрический режим съемки;

и самое главное: художественное качество киноизобразительных решений и их соответствие режиссерской трактовке драматургических образов фильма на экране.

ПРИМЕР РАБОТЫ НАД ПОДГОТОВКОЙ И СЪЕМКОЙ ЭПИЗОДА ФИЛЬМА

В качестве примера творческой и производственной работы режиссера и оператора над постановкой и съемкой актерского эпизода в художественном фильме рассмотрим эпизод «Суворов в приемной императора Павла» из фильма «Суворов» (режиссер В. Пудовкин, операторы А. Головня, Т. Лобова)¹.

Декорация воспроизводит одну из галерей Гатчинского дворца. Декорация спроектирована и построена известным кинохудожником Владимиром Евгеньевичем Егоровым. Данная декорация является примером творческого решения интерьера, где художник дает не копию исторически известного архитектурного памятника, а как бы его «художественный образ». В декорации сохранен общий облик известной Чесменской галереи. Сохранив полуциркульную планировку, художник разместил ее в учете киноперспективы и возможности построения мизансцены. Над изобразительным решением декорации также работали режиссер и оператор. Если бы декорация была построена как точная копия исторического интерьера, несмотря на его архитектурное величие (смотри фото на следующей странице), актеры затерялись бы в пространстве интерьера, а богатство архитектурной отделки мешало бы смотреть актерскую игру, отвлекало бы внимание зрителя. Здесь можно вспомнить слова К. Станиславского: «В самом деле: какая польза мне, артисту, в том, что позади меня, за

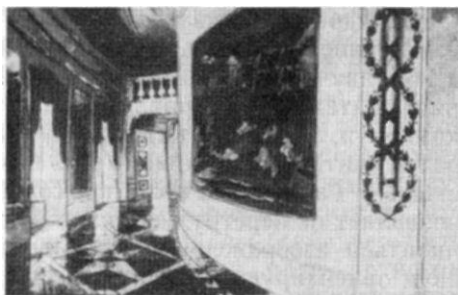
¹ См. отрывок из монтажного листа фильма «Суворов», стр. 53.

моей актерской спиной, висит задник кисти величайшего мастера. Я его не вижу, он мне не только не помогает, но, напротив, мешает мне, так как обязывает слиться с фоном, т. е. быть не менее, а даже более гениальным, чем сам художник-мастер, чтобы выделиться и стать заметным на его красочном полотне»¹.

Конечно, это не значит, что кинематографисты должны пренебрегать качеством декораций. Наоборот, в кинематографе, где актер выступает перед зрителем через свое изображение на экране, декорации не только определяют обстановку и среду действия, но и являются тем живописным фоном, на котором оператор рисует фигуру актера, выявляет ее пластические формы и черты лица, позволяющие зрителю видеть и чувствовать жизнь актера в образе.

Освещение декорации было решено в технике рисующего освещения. Черный и белый материал костюмов, богатство архитектурных форм декорации и живописная роспись на стенах — все это лучше воспринимается при рассеянном, заполняющем освещении, при котором фона смотрятся в тоне — без резко выявленной светотени. В то же время фигуры, освещаемые рисующим направленным светом, хорошо выделяются на спокойном фоне.

¹ К. С. Станиславский, *Моя жизнь в искусстве*, М., «Academia», 1935, стр. 663.



Сверху вниз: эскиз декорации «Чесменская галерея», реальный интерьер Чесменской галереи Гатчинского дворца, кадр из фильма «Суворов»

В кадре 370 показан проход Суворова перед строем солдат на Гатчинском плацу. «Ура», начавшееся еще в кадрах 367, 368 и 369, звучит здесь в полную силу. Звук смыслово объединяет ряд монтажных кадров, обозначает связь действия. Поэтому, komponуя, например, кадр 371 — «дамы смотрят в окно», — оператор учитывал, что крики «ура» помогают обозначить место действия — Гатчинский плац, где солдаты встречают Суворова. Это позволяет не перегружать кадр показом плаца за окном, а ограничиться изображением прильнувших к окну людей, так как звук ориентирует зрителя в месте действия.

В этом же кадре кроме криков «ура» слышен голос: «Приехал!», и все придворные бросаются к окну. Это движение дальше показывается монтажно в трех кадрах: на общем (367), среднем (368) и крупном планах (369, 371).

Возможно ли ограничиться показом движения к окну только на общем плане? Нет, такой показ будет только информацией, тогда как монтажное решение посредством укрупнения планов создает темп действия и одновременно позволяет показать лица сановников и дам, охарактеризовать их поведение и тем самым передать состояние ожидания и подготовить появление Суворова, т. е. соответствующим образом настроить зрителя и заставить его с интересом ждать появления Суворова в кадре 377.

В кадрах 372 по 376 монтажными крупными планами показана по существу массовая сцена.

Монтажное решение массовых сцен является одним из достижений режиссерского мастерства В. Пудовкина. Этот метод позволяет охарактеризовать персонажей массовых сцен, создать образное представление о них в одном-двух кадрах.

Наконец, в кадре 377 вошедший Суворов оглядел присутствующих и, сделав шаг, нарочито поскользнулся на паркете. Взгляд и поступок выражают отношение Суворова к придворному окружению. Задача оператора была выбрать такой масштаб изображения фигуры Суворова, ракурс и свет, чтобы эти действия актера были ясно видны и выразительны. Для этого движение фигуры дается в направлении на аппарат, показывается на первом плане.

Кадры 378 и 379 являются продолжением массовой сцены, решенной на крупных планах. В них показана реакция придворных на поведение Суворова.

Кадр 382 — проход Кутузова — снят панорамирующей камерой. Кинопанорама применена и дальше для мизансцены прохода Суворова и Кутузова (383, 384). Панорама позволяет показать Суворова и Кутузова достаточно крупно, для того чтобы зритель видел выразительную мимику Суворова. Затем в том же непрерывно снятом кадре продолжается мизансцена и утиро-ванный поклон Аракчееву. Движение камеры неразрывно связано с актерской мизансценой и обусловлено задачей раскрыть

действие актеров и выразительно показать его на экране. Это и есть работа над композицией кадра.

Композиция кадра имеет целью организацию пластического материала в кадре: улыбка Суворова, скольжение на паркете, утрированный поклон — все эти актерские находки являются предметом композиции кадра. Приемы съемки, в данном случае кинопанорама, применены с целью выразительно показать актерское действие на экране. Можно с уверенностью сказать, что если бы не применение кинопанорамы, не удалось бы подчеркнуть выразительность замечательного исполнения роли артистом Н. Черкасовыми образ Суворова не был бы столь убедительным в фильме.

Сцена Суворова и Аракчеева решена монтажно крупными планами (кадры с 385 по 394).

Техника изобразительно-монтажного построения следующая: направление и ракурсы крупных планов строго соответствуют направлению, данному в кадре 385 (средний: Суворов и Аракчеев), что помогает зрителю ориентироваться в пространственной связи персонажей, действующих на крупных планах.

Эпизод заканчивается крупным планом Аракчеева (в исполнении артиста Астангова), который угрожающе поднял палец и заставил придворных замолчать.

Этот крупный план обеспечивает драматургический и зрительно-пластический переход на новую сцену — Суворова и Павла I в Тронном зале.

Приведенный нами разбор этого классического по изобразительно-монтажному и постановочному решению эпизода имеет одну цель — наглядно показать, как с помощью композиции кадра и операторских приемов съемки в кино осуществляется оптическая организация пластического материала в кадре с целью усилить выразительность актерского действия на экране и организовать внимание зрителя на этом действии.

« С У В О Р О В »

Отрывок из монтажного листа

365. Ндп. 6,49 Год спустя Суворов неожиданно вызван к императору Павлу. Свидание состоялось в Гатчине.

366. Общ. 15,51 (Из зтм.) Чесменская галерея. Сановники, дамы и генералы на приеме. (Панорама.) К Кутузову подходит старый сановник.

Сановник: «А вот Михаил Илларионович объяснит нам этот курьез. Скажите, зачем и кому понадобился этот старый...»

Кутузов перебивает сановника: «Вам угодно сказать — гений?»

Сановник смущенно соглашается: «Да, да, гений».

Кутузов продолжает: «Европе, ваше сиятельство. Только Суворов может оградить Европу от грозных сюрпризов генерала Буонапарте».

Голос из свиты: «Приехал!»

Все двигаются к окну.

367. Общ. 2,29 К окнам галереи быстро бросаются дамы, сановники и генералы.
Доносится отдаленное «ура».
368. Ср. 2,29 Проходит дама. Видны ноги проходящих сановников.
369. Кр. 1,24 В окно смотрят дамы и сановники.
370. Общ. 3,27 Гатчинский плац. Вдоль шеренги войск виден идущий Суворов. Его сопровождает громкое «ура».
371. Ср. 0,06 Дамы смотрят в окно.
372. Общ. 1,35 Открывается дверь Чесменской галереи. Камер-лакей, появляясь, докладывает: «Его сиятельство...»
373. Ср. 0,41 Камер-лакей.
374. Кр. 1,19 Смотрят дамы и сановники. Голос камер-лакея: «...граф Суворов-Рымникский!»
375. Кр. 2,05 Смотрят двое сановников и дама.
376. Кр. 1,22 Смотрят генералы.
377. Общ. 4,20 В открытую дверь Чесменской галереи входит Суворов, оглядывает присутствующих. Сделал движение по паркету, поскользнулся, выронил шляпу и палку. Дамы смотрят с удивлением.
378. Кр. 0,36 С удивлением переглядываются сановники.
379. Кр. 1,01 С удивлением переглядываются дамы.
- 380—381. Общ. 3,00 К Суворову подбегает молодой офицер. Подняв шляпу и палку, он подхватывает под руку Суворова.
382. Общ. 2,50 (Панорама.) Отделившись от свиты, Кутузов подходит в Суворову.
Суворов радостно приветствует Кутузова: «Мишенька, одноглазенький мой!»

383. Ср. 7,08 Суворов целует Кутузова, говорит: «Вот спасибо, хоть одного родного встретил!» Оглянувшись, с удивлением говорит: «Ой, маменьки! Генералов-то сколько!»
Обращается к молодому офицеру: «Андрюша! Веди, Андрюша, склизко!»
384. Общ. 18,40 (Панорама.) Расступаются сановники и генералы, появляется идущий под руку с молодым офицером Суворов. Все окружающие кланяются ему. Он отвечает поклоном. Из противоположной двери появляется Аракчеев. Суворов направляется навстречу ему. Аракчеев низко кланяется Суворову. Суворов в свою очередь утрированно почтительно кланяется Аракчееву и подходит к нему.
385. Ср. 6,34 Суворов говорит Аракчееву: «Здравствуй, граф необычайный! Я, милый, житее твоё каждое утро наизусть повторяю».
Аракчеев удивленно спрашивает: «Как так?»
Суворов отвечает: «А вот как...»
386. Кр. 1,45 Суворов продолжает: «... Прошедшего года ноября седьмого — комендант».
387. Кр. 1,03 Слушает Аракчеев.
Голос Суворова: «...восьмого — генерал...»
388. Кр. 1,01 Суворов продолжает: «...девятого — в гвардию, двенадцатого — в бароны...»
389. Кр. 2,19 Аракчеев.
Голос Суворова: «...четырнадцатого — Анну первой степени да душ крестьянских двадцать тысяч...»
390. Кр. 2,34 Суворов продолжает: «...А ноне, года не прошло, — в графы. Где уж нам, старикам, за тобой гоняться!»
391. Кр. 4,33 Аракчеев отвечает: «Я государю моему без лести предаю. Воля его величества награждать не по заслугам».
392. Ср. 4,08 Суворов говорит Аракчееву: «И-и, милый. Были бы чины да ордена, а заслуги завсегда найдутся!»
393. Общ. 3,18 Лакей, стоящий в дверях, произносит: «Его императорское величество просит графа Суворова-Рымникского пожаловать на личную аудиенцию!»

394. Ср. 2,05 Суворов говорит Аракчееву: «Вот, спасибо, ждать не заставил!»
Уходит.
395. Обш. 4,46 К открытой двери подходит Суворов. Поравнявшись с лакеем, низко ему кланяется.
396. Кр. 1,04 Дама с удивлением говорит: «Лакею кланяется!»
397. Обш. 1,36 Молодой офицер, подбегая к Суворову: «Ваше сиятельство...»
398. Кр. 4,13 Молодой офицер говорит Суворову: «...это лакей!»
Суворов отвечает: «Знаю, милый, знаю, оттого и кланяюсь. Сегодня лакей, а завтра, гляди, барон!»
399. Обш. 4,25 Суворов проходит в дверь Тронного зала. Слышны возмущенные голоса сановников и генералов.
400. Кр. 3,25 Аракчеев знаком предлагает свите замолчать. Голоса затихают.

КОМПОЗИЦИЯ КИНОКАДРА

ОСНОВЫ КИНОКОМПОЗИЦИИ

1. Изобразительно-монтажная композиция фильма и эпизода

В каждой области художественного творчества понятие композиция приобретает свое содержание в зависимости от идейно-художественных задач, решаемых данным видом искусства, специфики его изобразительно-выразительных средств и особенности технологии создания произведений.

В кино понятие композиция может иметь несколько значений.

Фильм как драматургическое произведение строится по законам драматургической композиции.

Фильм как кинематографическое произведение требует изобразительно-монтажной композиции сцен и эпизодов и организации снимаемого материала на картинной плоскости кадра (на пленке и экране), т.е. киноизобразительной композиции кадра.

В игровом фильме работа над композицией кадров эпизода осуществляется в тесной связи с изобразительно-монтажным решением этого эпизода на основе его драматургической композиции в сценарии.

Композиция кадра формируется на всех этапах создания фильма — при разработке режиссерского (постановочного) сценария, когда определяется изобразительно-монтажное решение эпизодов фильма; на съемочной площадке, когда выбирается кадр, строится мизансцена, решается освещение, выполняется операция съемки; и, наконец, в процессе монтажа фильма из снятого материала, когда уточняются и окончательно оформляются образы фильма, его изобразительная стилистика.

Драматургически фильм делится на эпизоды и сцены. Под эпизодом обычно понимают отрывок фильма, объединенный единством драматургического действия, единством темы. Сценой можно назвать часть эпизода, происходящую в течение определенного отрезка времени, в одном месте и с участием одних и тех же людей.

Сцены и эпизоды фильма состоят из отдельных кадров, т.е. отрывков драматургического действия, снятых на отдельных отрезках пленки. Содержание фильма излагается посредством

непрерывной демонстрации смонтированных кадров, воссоздающих на экране единую непрерывную, развивающуюся во времени и в пространстве картину.

Специфическим, присущим только киноискусству способом изложения содержания, способом организации съемочного материала является изобразительно-монтажный метод построения фильма.

Изобразительно-монтажная форма построения кинофильма позволяет свободно оперировать пространственными и временными связями, оптически выделять главное и существенное в действии, усиливать его выразительность, сопоставляя с другими кадрами, наконец, достигать высокой образности киноповествования.

Изобразительно-монтажная форма решения фильма, найденная еще в немом кино, до сих пор не теряет своего значения.

... Действие в фильме «Чапаев» происходит на мчащейся по полю тачанке, на мосту через реку, на улице села, в железнодорожном вагоне, на полу избы. Артист Б. Бабочкин, исполняющий роль Чапаева, стреляет из пулемета на тачанке, мчится на коне по полю боя, чертит схему боевой операции, лежа на полу избы, и т. д.

Тачанка, поле боя, река и пол избы являются своеобразными сценическими площадками, а скачка на коне, проезд на тачанке и чертеж карты, лежа на полу, — мизансценами, которые поставлены режиссером в предметном пространстве кадра и сняты на пленку оператором.

Проследим принцип решения одного из эпизодов фильма «Чапаев» — «Петька на крыльце». О содержании этого эпизода можно судить по отрывку из монтажного листа фильма.

1. Общ. 4,93 Из зтм. Деревенская улица. Около колодца отдыхают отряды чапаевцев.
2. Ср. 1,77 За лафетом пушки два чапаевца смотрят и улыбаются.
3. Общ. 3,11 На крыльцо выходит Петька и стреляет из пистолета в воздух.
4. Ср. 0,76 Группа чапаевцев в тревоге подняла головы.
5. Кр. 0,62 Недоуменно смотрят Анка и иваново-вознесенский рабочий.
6. Ср. 2,85 Петька подымает руку и кричит: «Тихо, граждане, Чапай думать будет!»
7. Ср. 0,83 Улыбаются Анка и рабочий.
8. Ср. 1,79 Широко улыбается Петька и, довольный, усаживается на крыльце.

Действие в этом эпизоде — по фильму — происходит в одном месте и в одно время — на улице села, занятого чапаевцами. Но каждый кадр был поставлен и снят самостоятельно. Отдельными кадрами снята сцена «Петька на крыльце» (кадры 3, 6, 8), действия Анки и рабочего у колодца (кадр 5), общий план улицы (кадр 1) и средний план группы чапаевцев (кадры 2 и 4).

В этом эпизоде мизансцены статичны, за исключением мизансцены Петьки, который выходит на крыльцо, стреляет, затем садится на ступеньки, но и его действие смонтировано из трех отдельно поставленных и отдельно снятых кадров.

Изложение содержания этого эпизода выполнено монтажно. С помощью монтажа показано развитие действия — сначала массовая сцена, затем индивидуальные действия отдельных персонажей, например, Анки и рабочего, улыбнувшихся на действия Петьки. Такое решение актерских эпизодов мы называем изобразительно-монтажным решением.

Изобразительно-монтажное решение актерских эпизодов на экране как бы заменяет сценическую мизансцену. Изобразительно-монтажная техника поз-



Кадры из фильма «Чапаев»

воляет свободно оперировать пространственными и временными связями. Так, например, хотя взаиморасположение Петьки, Анки и рабочего в действительности совершенно не указано, но благодаря монтажной последовательности кадров создается впечатление, будто персонажи находятся в одном физическом пространстве близко друг от друга. Действия Петьки, Анки, рабочего и чапаевцев тесно связаны между собой посредством монтажного сопоставления кадров.

Наконец, монтаж позволил выделить основное — мимические действия актеров, например, улыбку Петьки, с помощью крупного плана.

Построение этого эпизода представляет собой наглядный пример изобразительно-монтажного решения актерской сцены. В нем отчетливо выражены основные принципы монтажа в кино, сформулированные еще С. Эйзенштейном.

С. Эйзенштейн писал: «Монтаж является такой же необходимой составной частью кинопроизведения, как и все остальные элементы кинематографического воздействия»¹.

Он резко критиковал тех кинематографистов, которые забывают «основную его (монтажа) цель и задачу, неотрывную от познавательной роли, которую ставит себе всякое произведение искусства, — задачу связно-последовательного изложения темы, сюжета, действий, поступков, движения внутри киноэпизода и внутри кинодрамы в целом»². С. Эйзенштейн подчеркивал, что сама природа монтажа не только не отрывается от принципов реалистического письма фильма, но и действует как одно из наиболее последовательных и закономерных средств реалистического раскрытия содержания.

Обращая внимание на то, что перед советским искусством стоят задачи не только логически связного, но именно максимально-взволнованного эмоционального рассказа, С. Эйзенштейн утверждал, что монтаж — могучее подспорье в решении этой задачи. Поэтому для него было чрезвычайно важно то положение, что в фильме «каждый монтажный кусок существует уже не как нечто безотносительное, а являет собой некое частное изображение единой общей темы, которая в равной мере пронизывает все эти куски. Сопоставление подобных частных деталей в определенном строе монтажа вызывает к жизни, заставляет возникнуть в восприятии то общее, что породило каждое отдельное, и связывает их между собой в целое, а именно — в тот обобщенный образ, в котором автор, а за ним и зритель переживают данную тему»³.

Примером такого обобщенно-образного, специфически кинематографического построения может служить изобразительно-

¹ С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, стр. 252.

² Там же.

³ Там же, стр. 255.

монтажное решение эпизода «усыновление Ванюши» из фильма «Судьба человека» по М. Шолохову (режиссер С. Бондарчук, оператор В. Монахов).

..СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА"

Отрывок из монтажного листа

479. Общ. 4 м 47 к. Из НПЛ. Солдаты и Соколов поднимают кружки. Голос солдата: Соколов, к командиру роты!
Соколов уходит.
480. Общ. 4 м 43 к. В комнате два командира, входит Соколов. Соколов: Рядовой Соколов по вашему приказанию ...
Командир: К тебе, Соколов...
(Песня).
481. Кр. 1 м 01 к. Смотрит Соколов.
482. Общ. 3 м 12 к. К Соколову подходит командир.
Командир: ...мужайся, отец!
483. Ср. 2 м 42 к. Смотрит Соколов, мотает головой.
Голос командира: ...твой сын, капитан Соколов...
НПЛ.
484. Общ. с движ.
5 м 11 к. Из НПЛ. Бетонированное шоссе. (Музыка.)
В НПЛ.
485. Общ. 7 м 48 к. Из НПЛ. Панорама по лицам солдат.
486. Ср. 7 м 11 к. В гробу лежит Анатолий, Соколов подходит и целует Анатолия.
487. Общ. 2 м 29 к. Плачет девушка на фоне строя солдат.
488. Кр. 4 м 06 к. Смотрит Соколов.
489. Общ. 1 м 02 к. Стреляют орудия.
490. Кр. 4 м 08 к. Смотрит Соколов.
491. Общ. отъезд.
7 м 44 к. Памятник. Надпись: «Соколов А. А. 1924—1945».
Панорама на здании, где висят белые флаги.
Крики «ура».
492. Общ. 9 м 17 к. Панорама. Бегут солдаты, кричат «ура». Проходят танки. Соколов и командир едут в машине.

493. Общ. 3 м 01 к. Соколов и командир проезжают мимо ликующих солдат.
494. Общ. 1 м 14 к. Идут танки.
495. Общ. 2 м 50 к. Идут танки с солдатами, мимо проходят немецкие пленные.
496. Общ. 1 м 28 к. Народ приветствует освободителей.
497. Кр. 2 м 35 к. Лицо Соколова.
498. Общ. 1 м 18 к. Пробегают солдаты.
Голос Соколова: Похоронил...
499. Кр. 7 м 34 к. Лицо Соколова.
Голос Соколова: ... я в чужой немецкой земле последнюю свою радость и надежду... и словно что-то во мне оборвалось... куда же мне теперь? В Воронеж? Ни за что!
500. Общ. с крапом.
12 м 51 к. Вывеска: «Чайная Урюпинского РПС». Из чайной выходят люди. Ванюшка поднимает арбузную корку и начинает есть.
501. Ср. 5 м 00 к. Соколов сидит за столом.
502. Ср. 2 м 44 к. Ванюшка ест корку арбуза.
503. Общ. 8 м 08 к. Ванюшка ест корку. Мимо Ванюшки проходит шофер, дает ему булку.
504. Ср. 11 м 37 к. Панорама. Соколов встает, идет к выходу.
Соколов: Эй, Ванюшка!
505. Общ. 5 м 40 к. Около чайной стоит Ванюшка, ест булку.
Голос Соколова: Как сегодня дела?
Ванюшка: Вот! (Бежит к Соколову.) — А откуда вы знаете, дядя, что меня зовут Ваней?
506. Ср. 4 м 39 к. На пороге чайной стоит Соколов.
Соколов: Я человек бывалый, все знаю.
507. Ср. 2 м 40 к. Ванюшка провожает Соколова взглядом.
В ЗТМ.
508. Общ. 11 м 45 к. Из ЗТМ. Соколов ходит по комнате. В ЗТМ.
509. Общ. 3 м 22 к. Машина Соколова подъезжает к чайной.
510. Ср. 1 м 01 к. Ванюшка сидит на бочке.
511. Ср. 1 м 08 к. Соколов в машине.
512. Общ. 13 м 00 к. Через Соколова на Ванюшку.
Соколов: Ванюшка! Садись скорее в машину. Прокачу на элеватор... (Ванюшка бежит

к Соколову)... а оттуда вернемся сюда, пообедаем, ну быстро!

Панорама: Ванюшка садится в машину.

Соколов: Оп! Ну, вот...

513. Общ. 5 м 14 к. Соколов отъезжает от чайной.
В Н П Л.
514. Ср. 2 м 22 к. Машина Соколова идет по дороге.
515. Кр. 3 м 00 к. Соколов сидит за рулем, рядом с ним Ванюша.
516. Кр. 2 м 38 к. Ванюшка смотрит на Соколова.
517. Ср. 18 м 21 к. Соколов и Ванюшка в машине.
Соколов: Где же твой отец, Ваня?
Ванюшка: Погиб на фронте.
Соколов: А мама?
Ванюшка: Маму убило бомбой, когда мы ехали в поезде.
Соколов: А откуда вы ехали?
Ванюшка: Не знаю, не помню...
Соколов: И никого у тебя тут родных нету?..
Ванюшка: Никого.
Соколов: А где же ты ночуешь?
Ванюшка: А где придется...
Н П Л.
518. Общ. 4 м 12 к. Из Н П Л. Соколов едет по дороге.
519. Кр. 4 м 09 к. Соколов за рулем, рядом Ванюшка.
520. Ср. 2 м 07 к. Соколов смотрит на Ванюшку.
Соколов: Ванюшка, а ты знаешь, кто я такой?
521. Кр. 2 м 20 к. Ванюшка смотрит на Соколова.
Ванюшка: Кто?
522. Ср. 1 м 24 к. Соколов и Ванюшка в машине.
Соколов: Я твой отец.
523. Кр. 0 м 23 к. Ванюшка смотрит на Соколова.
524. Ср. 0 м 23 к. Ванюшка и Соколов в машине.
525. Кр. 1 м 49 к. Ванюшка бросается на шею Соколова.
Ванюшка: Папка!..
526. Ср. 1 м 27 к. Соколов и Ванюшка в машине. Ванюшка обнимает и целует Соколова.
Ванюшка: ...родненький. Я знал...
527. Кр. 1 м 36 к. Ванюшка обнимает Соколова.
Ванюшка: ...я знал, что ты меня найдешь.
Все равно...

528. Ср. 2 м 10 к. Ванюшка и Соколов.
Ванюшка: ...найдешь! Я так долго ждал...
когда ты меня...
529. Ср. 3 м 29 к. Соколов и Ванюшка.
Ванюшка: ...найдешь! Родненький, папка!
530. Ср. 1 м 29 к. Руки Соколова еле справляются с рулем.
531. Общ. 2 м 00 к. Машина едет по дороге и съезжает в кювет.
Соколов заводит мотор, машина трогается.
В Н П Л.

Эпизоду «усыновление Ванюши» предшествует эпизод «смерть сына Анатолия», который состоит из нескольких монтажных кадров. Начинается эпизод панорамой по лицам бойцов-друзей, стоящих у гроба Анатолия; затем показывается подход Соколова к гробу сына; в следующих кадрах мы видим сначала плачущую девушку на фоне солдатских шеренг, а потом от общего плана памятника герою идет прямая панорама на окна немецких домов, усеянных белыми флажками капитуляции. Становится ясно, что Анатолий погиб в последний день войны, что уже наступил величественный День Победы и что похоронен Анатолий на немецкой земле. И когда мы видим Соколова в машине вместе с командиром Анатолия, мы понимаем, что Соколову была оказана честь и почет, как солдату и отцу героя-солдата.

В этом сложном по драматургической теме эпизоде проявились специфические возможности кинематографа создавать общенную картину, где каждый кадр «читается» не как натуральная фотография объекта, а как образ, как метафора.

Такая трактовка изображения ставит перед оператором особые задачи изобразительной композиции.

Эпизод «смерть сына Анатолия» соответственно настраивает на восприятие следующего эпизода фильма — «усыновления Ванюши».

После своеобразного монолога Соколова: «...похоронил я в чужой немецкой земле последнюю свою радость и надежду... и словно во мне что-то оборвалось... Куда же мне теперь? В Воронеж? Ни за что!», на экране изображается вывеска чайной Урюпинского Р П С и далее панорамой показывается мальчик, подбирающий арбузные корки (кадр 500). Нужны ли здесь, в этом драматически насыщенном эпизоде, такие натуралистические детали, как вывеска? Безусловно, нужны. Зритель, читая текст вывески, понимает, что Соколов не поехал в Воронеж, что он поселился в случайном, чужом месте, и, видя Соколова в чайной и на грузовой машине, зритель понимает, что Соколов работает шофером. В кадрах 502 и 503 показан Ванюша, собирающий арбузные корки, т. е. по его поведению ясно, что он беспризорный.

Непосредственно сцена Ванюши и Соколова начинается в 509 кадре, когда машина Соколова подъезжает к чайной. Здесь сле-

дует обратить внимание на экономное решение кадров эпизода по времени (длине). Средние планы Ванюши, который смотрит на подъехавшего Соколова, и кадры Соколова в машине занимают всего по 1 м, а сцена, когда Соколов приглашает Ванюшу в машину, снята как бы изнутри машины, через Соколова, с переводом камеры на сажащегося в машину Ванюшу, и занимает всего 13 м.

Все дальнейшее действие, насыщенное душевной теплотой и драматизмом, происходит в кабине грузовика. Во время всей сцены Соколов продолжает управлять машиной. Диалог Соколова и Ванюши решен монтажно, крупными планами, с композиционными и световыми акцентами на отдельных важных моментах действия. Сначала Соколов и Ванюша показаны вместе, затем — каждый отдельно, крупными планами. Здесь монтаж позволил сопоставить лица актеров в наиболее напряженные и выразительные моменты. Следует учесть, что один из исполнителей — мальчик, и нам кажется, что именно благодаря монтажному решению режиссеру и оператору удалось сообщить его поведению на экране выразительность



Кадры из фильма «Судьба человека»

и естественность, создав впечатляющие портреты Ванюши.

Особенно важны для понимания происходящего кадры 530 и 531, где крупно показаны дрожащие от волнения руки Соколова на руле и финальный кадр сцены. Машина как бы неуверенно

идет по дороге, медленно-медленно съезжает в кювет и останавливается. Затем начинается движение камеры — так же медленно подъезжает к машине и останавливается. В это время мы слышим, как Соколов вновь заводит мотор, и машина трогается с места.

Таким образом, зритель не видит Соколова и Ванюши, но благодаря оригинальному использованию возможностей художественно-образного выражения содержания фильма отчетливо ощущает то робкое, боязливое, но сильное чувство радости и счастья, которое испытывают они оба.

Показ неуверенно движущегося грузовика вместо непосредственного действия актеров является своеобразной зрительной кинометафорой, создаваемой в монтажном контексте всего эпизода.

Отдельные кадры, составляющие эпизод, приобретают силу, значение и выразительность лишь в монтажном контексте этого эпизода.

2. Изобразительная конструкция кадра

Отдельный кадр является постановочной, композиционной и монтажной единицей.

В звуковом художественном (игровом) фильме кадр воспринимается на экране как видимое (оптическое) и слышимое (фоническое) изображение, где нельзя отделить оптические элементы от фонических, мимику лица от интонации голоса, смысл произносимых слов от характера действия.

В практике работы над кинофильмом следует различать съемочные и монтажные кинокадры.

В съемочном кадре объект фиксируется на киноленте съемочного аппарата с момента -включения механизма до момента его остановки. Съемка может быть начата раньше, чем начато игровое действие, и закончена после его окончания.

Монтажный кадр — это тот отрезок пленки с изображением объекта действия, который смонтирован в фильм.

Монтажный кадр содержит только то изображение, которое необходимо для связного и логического изложения содержания фильма.

Метраж съемочного кадра определяется техническими условиями съемки, метраж монтажного кадра точно предусмотрен его содержанием.

В процессе монтажа съемочный кадр (пленка с изображением) может подвергнуться сокращению, при котором все ненужное, лишнее удаляется.

Фильм состоит из монтажных кадров. Метраж (длина) монтажных кадров составляет метраж фильма.

Непременным условием и особенностью киноизобразительного решения фильма в целом является отношение к эпизоду как к единой изобразительной композиции, развернутой во времени и пространстве. Эта композиция строится на основе драматургии

в единстве изобразительной формы, т.е. в единстве освещения, тональности, колорита, композиционного рисунка и т. д.

Отдельный кадр представляет собой только часть такой композиции (картины), так как в нем показывается лишь часть развивающегося драматургического действия. Поэтому, работая над композицией кадра, следует помнить, что кадр - это не самостоятельная, статическая картина, а всего лишь звено в монтажной цепи, составной элемент изобразительно-монтажной композиции. Своеобразие построения каждого кадра обуславливается его драматургическим содержанием и местом в монтажном построении эпизода, определенном в режиссерском сценарии.

Основную работу над киноизобразительной конструкцией кадра выполняет оператор, снимающий фильм.

Киноизобразительной конструкцией кадра называется художественная организация на картинной плоскости кадра на пленке и на экране предметного материала в соответствии с общими задачами и изобразительным стилем всего фильма. Но не следует сводить работу оператора при построении киноизобразительной конструкцией монтажного кадра лишь к формальному расположению фигур и предметов на картинной плоскости кадра.

Основные задачи композиции кадра состоят в том, чтобы: овладеть вниманием зрителя;

достичь выразительности и убедительности актерского действия на экране;

достичь выразительности и художественной организации изобразительного материала (решение тона, колорита, светотени как в отдельных кадрах, так и в монтажной картине);

использовать возможности психофизиологического воздействия некоторых киноизобразительных приемов, например, ракурсных съемок, съемок движущейся камерой и т. д.

Композиция кадра решается также путем определения съёмочных приемов (крупности планов, съёмки стационарной камерой или с движения, ракурсов), построением (в павильоне) или выбором (на натуре) освещения и организацией материала съёмки, например, актерской мизансцены или крупного плана на картинной плоскости кадра. Кроме того, композиция кадра подразумевает киноизобразительное решение тональности и колорита кадра.

Рассматривая кадр как монтажную единицу, связанную с предыдущими и последующими кадрами, все же не следует забывать, что каждый отдельный момент действия, показываемый в отдельном кадре, диктует особые условия его построения. Каждый кадр обладает своими закономерностями, обусловленными спецификой метода киноизображения. К ним относятся: формат кадра и его форма, обусловленная характером освещения и приемами съёмки и определяемая масштабами изображенных фигур и предметов, точкой зрения на них, скоростью и темпом изображенного движения и т. д.

От выбора тех или иных характеристик кадра зависит не только условие его существования как киноизображения, но и своеобразие его композиционного построения, т. е. его художественная выразительность, а следовательно, и художественная выразительность фильма.

3. Приемы съемки

Изобразительная форма кадра на пленке и экране возникает в результате съемки с помощью применения различных съемочных приемов, входящих в арсенал художественных средств кинооператора.

Разнообразие приемов киносъемки оправдано стремлением операторов передать в фильмах все богатство жизненных явлений, воссоздать на экране иллюзию естественности зрительных впечатлений.

Ощущения при восприятии киноизображений весьма близки к особенностям восприятия реальной действительности. Самым замечательным свойством кинокамеры как изобразительного инструмента оказалась возможность показывать на экране не только то, что видит человек, но и то, как он это видит.

Кинокамера может воспроизводить иллюзию «всматривания» — если снимать предмет, например, трансфокатором, иллюзию «прослеживания» взглядом — если снимать предмет динамической панорамой, и т. д.

Оператор, используя определенные съемочные приемы, может эффективно повысить выразительность и динамичность экранного зрелища, уточнить образное представление о предмете.

Съемочные приемы — это как бы «палитра» оператора.

Напомним основные съемочные приемы, которыми может пользоваться оператор:

съемка разных планов посредством объективов различных фокусных расстояний;

съемка объективами с переменным фокусным расстоянием или трансфокаторными приставками;

ракурсная съемка;

съемка с ускоренной или замедленной скоростью;

панорамирование со стационарной позиции, воспроизводящее эффект оглядывания, эффект сопровождения, эффект переброски взгляда;

динамическое панорамирование (смешанная панорама «сопровождения» и «оглядывания», движение на объект или от объекта, эффект наезда и эффект отъезда и т. д.).

Каждый из этих приемов съемки обладает своей потенциальной выразительностью и, примененный творчески, будет способствовать усилению воздействия содержания.

Замечательные ракурсные композиции, снятые на палубах броненосца «Потемкин» и на Одесской лестнице режиссером С. Эйзенштейном и оператором Э. Тиссэ в фильме «Броненосец

«Потемкин», возникли как органическая необходимость снимать в конкретной, реальной обстановке. Логика сюжетного действия, полного острых столкновений, требовала острой, напряженной изобразительной формы. А использование палубы броненосца и Одесской лестницы — этих исторически достоверных мест действия — в качестве съемочных площадок побудило режиссера и оператора искать новые формы мизансценирования и новые формы композиции кадров, взамен театрализованных мизансцен и стандартных точек съемки. Исходя из определенных творческих задач и конструктивных особенностей съемочных площадок, режиссер и оператор нашли эти новые формы композиции в монтаже и ракурсах. В синтезе этих двух киноизобразительных средств выражения они открыли новые идейно-художественные возможности кинематографа.

Исторический эпизод восстания на броненосце «Потемкин» был поставлен строго реалистично, но оказался необычным и новаторским. Вместо привычной театрализованной мизансцены в нем появились острые ракурсы, подсказанные рельефом сценической площадки. Это и был подлинный реализм в кино, но с полным использованием самых разнообразных специфически кинематографических изобразительных средств и приемов.

Кадр из фильма «Броненосец «Потемкин»



Монтажное решение массовых сцен с применением крупных планов и ракурсов вместо традиционных съемок массовок общим планом в фильмах «Броненосец «Потемкин», «Мать» и других было чисто кинематографической формой постановки, позволившей раскрыть не только событие во всей его полноте и драматизме, но и характеры людей. В этих фильмах выявились основные художественные возможности кинематографа: решать большие социальные темы, показывая массовые действия и одновременно глубоко выявляя характеры отдельных людей.

Ракурсная и монтажная съемки со сменой крупных планов — это активные киноизобразительные приемы, с помощью которых оператор выражает свое творческое отношение к снимаемому материалу.

Изобразительный язык оператора не менее богат, разнообразен и выразителен, чем, например, язык живописца. Только оператор для выражения образа пользуется методом киноизображения, позволяющим строго и точно «отбирать» материал действительности и строго и точно «выражать» его в кадре посредством ракурсов, смены планов, панорам и освещения. 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 и эпизода на зрителя.

КИНОКАДР КАК КАРТИНА

1. Формат кинокадра

Как мы уже говорили, все, что светится, может быть снято киноаппаратом.

В кинофильме можно видеть: крупные планы человеческих лиц и фигур, игровые и массовые сцены, сельские и индустриальные пейзажи. Кинокадры снимаются под землей и под водой, на земле и в воздухе.

При расположении этого разнообразного изобразительного материала на картинной плоскости кадра необходимо учитывать определенные Требования к его формату.

Для того чтобы на картинной плоскости кадра хорошо размещались актерские мизансцены в павильонных декорациях и на натуре, актерские крупные и средние планы, сельские и городские и индустриальные пейзажи,

чтобы можно было свободно снимать не только стационарной, но и движущейся камерой,

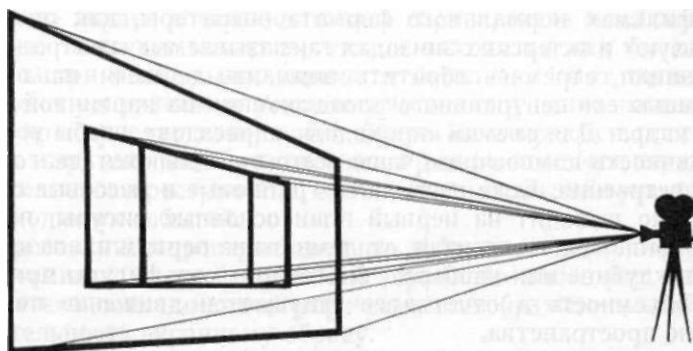
чтобы, наконец, из снятого материала (кинокадров) можно было монтировать сцены и эпизоды фильма — формат кинокадра должен быть достаточно универсален.

Эти требования к формату предъявляются как в художественной (игровой) кинематографии — для создания фильмов самых различных жанров, так и в научной и документальной кинематографии — для показа бесконечно разнообразных явлений действительности, общественной жизни и природы.

В советской профессиональной кинематографии используются следующие системы кинематографа:

нормальный кинематограф на 35-мм черно-белой и цветной пленке (с соотношением сторон кадрика — одного снимка на пленке — 1:1,37);

широкоэкранный кинематограф — также на 35-мм цветной и черно-белой пленке, но с применением анаморфотной оптики



Экраны различных форматов
(нормальный, широкоэкранный и широкоформатный)

для съемки и проекции изображения (с соотношением сторон кадрика 1:2,55);

широкоформатный кинематограф — на 70-мм черно-белой и цветной пленке (с соотношением сторон кадрика 1:2,2).

Кроме того, снимаются фильмы и по системе панорамного кинематографа (на трех экранах) — на нормальной пленке и по системе кругорамного кинематографа — на нормальной и узкой пленке. На телевидении и в научной кинематографии используется кинематограф на 16-мм пленке.

Все эти системы кинематографа основаны на едином методе кинематографического изображения и отличаются друг от друга только форматом пленки и конструкцией съемочной и проекционной аппаратуры. Поэтому операторы, изучив соответствующую съемочную аппаратуру и пленки, могут свободно овладеть киноизобразительной техникой съемки в каждой системе кинематографа.

Различия в формате кинокадра определяют изобразительные возможности каждого вида кинематографа и требуют от опера-

тора соответствующей работы над композицией кадра и применением киноизобразительных приемов.

Основными изобразительно-выразительными средствами 35-мм (нормального) кинематографа были монтаж, ракурсная съемка и смена планов. Монтаж открывал возможности широких художественных обобщений. Ракурс придавал изображению особую выразительность. Изобразительно-монтажная форма позволяла управлять вниманием зрителя, активно воздействовать на него.

Со временем вошла в практику и съемка движущейся камерой, которая позволила как бы раздвинуть сценическое пространство для действия актера и одновременно сохранить крупный масштаб изображения и отчетливую видимость мимики актера.

В фильмах нормального формата операторы, как правило, используют в актерских эпизодах так называемые «центральные» композиции, стремясь обратить внимание зрителя на объект с помощью его центрального расположения на картинной плоскости кадра. Для съемки «проходов», «проездов», чтобы усилить динамичность композиции, чаще всего применяются диагональные построения. Если снимаются групповые и массовые сцены, то обычно выводят на первый план основные фигуры, причем чередование тонов строится от темного на первом плане к светлому в глубине или наоборот, благодаря чему фигуры приобретают объемность и отчетливее ощущается движение по всей глубине пространства.

Широкоэкранный кинематограф увеличил площадь и пропорции экрана и тем самым как бы расширил сценическую площадку для актерской игры на средних и крупных планах.

Сохраняя в целом ряд композиционных особенностей нормального формата, широкоэкранный кинематограф внес ряд ограничений в построение кинокадра. Эти ограничения выразились в сокращении возможности использования монтажа, ракурсных съемок, глубинных многоплановых мизансцен, а также съемок движущейся камерой в силу малой глубины резкости изображаемого на экране пространства.

Малая глубина резко изображаемого пространства принудила режиссеров ставить и операторов снимать фронтальные мизансцены. Широкоэкранный кинематограф вольно или невольно стал среднеплановым кинематографом. На плоскости широкого экрана хорошо размещаются группы фигур при сохранении достаточно крупного масштаба, что обеспечивает хорошую видимость мимики лица. Групповые композиции весьма удобны для актеров, так как сохраняется общение с партнером и свобода движений в пространстве.

Иные изобразительно-выразительные возможности кино открывает широкоформатный кинематограф. Изображение, снятое на 70-мм пленке, отличается особой достоверностью и убедительностью. Краски смотрятся более материальными. Фор-

мат кадра больше соответствует полю зрения глаз. Перспектива приобретает стереоскопичность. Расширяется возможность получать оптико-фонический «эффект присутствия».

Широкоформатный экран предоставляет режиссеру и оператору широкую возможность строить естественные актерские мизансцены и осуществлять динамические эффекты в массовых и батальных эпизодах.

Вспомним, например, какое поразительное впечатление производит сцена танковой атаки в фильме «Повесть пламенных лет».

...Танки движутся непрерывно. Они заполняют экран. Они выползают на первый план. Они как бы спускаются в зрительный зал.

Лязг танковых гусениц слышен в зале со всех сторон, взрывы видны на экране и слышны в зале справа, слева и из глубины. Зрителю начинает казаться, что он находится как бы внутри этого вихря огня, дыма, скрежета металла... Вот тогда-то и возникает удивительное психологическое ощущение, называемое «эффектом присутствия», когда будто бы стираются плоскости экрана и зритель, как бы включаясь в раскрывающееся перед глазами реальное пространство, начинает ощущать себя участником происходящих событий.

Перспективно-пространственные эффекты широкого формата в сочетании со стереофоническим звуком во много раз усилили выразительность кинематографического изображения, сообщили убедительность экранному образу.

Таким образом, современный кинематограф обладает несколькими системами, которые могут быть творчески использованы оператором для осуществления своих художественных замыслов.

2. Киноперспектива

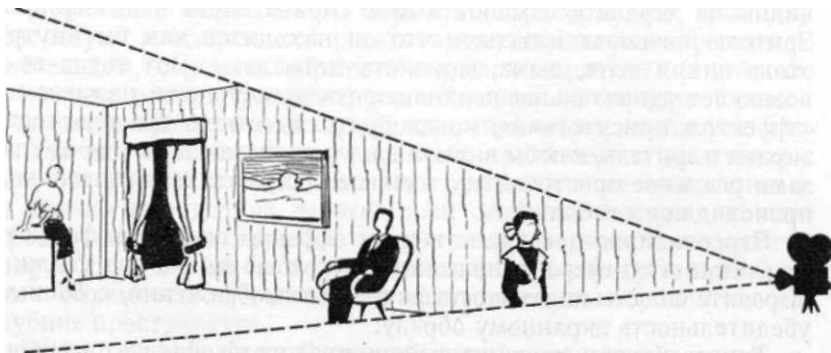
Как мы уже говорили, объект в кино, в зависимости от смысловых и художественных задач, может быть изображен по-разному — в разных масштабах и на разных планах, по нормали или в ракурсе. Оформление предметного пространства кадра ведется исключительно с позиций съемочного аппарата, в соответствии с этим предметное пространство кадра может быть разделено на планы.

На рисунке схематично показано деление предметного пространства кадра на планы. Фигура школьницы расположена на первом плане (или в пространстве первого плана). Сидящий мужчина находится на втором плане (или в пространстве второго плана). Женщина размещается на дальнем плане (или в пространстве дальнего плана). Стены комнаты являются фоном, ограничивающим изображаемое пространство в кинокадре.

В процессе действия фигуры могут передвигаться в предметном пространстве кадра, переходить с дальнего плана на первый план и наоборот.

В зависимости от того, насколько фигура удалена от кинокамеры, она изображается на картинной плоскости кадра в различных масштабах. Удаленность фигуры удобно обозначать числом фокусных расстояний объектива (F), которое помогает точнее определить масштаб (крупность) изображения.

Если фигура расположена близко от аппарата (40 фокусных расстояний), на первом плане, и заполняет большую часть картинной плоскости кадра, то такое изображение называют крупным планом. Иногда крупный план актера называют портретным планом. Крупные планы в монтаже актерской сцены применяются для выделения какого-либо действия актера, например, мимической игры. Если фигура расположена на первом плане,



Деление предметного пространства на планы

но изображена по колени или в рост, то такое изображение называют средним планом (от камеры фигура удалена на $75 - 100 F$ объектива).

На среднем плане актер может достаточно свободно двигаться, хотя его движения ограничены глубиной резко изображаемого пространства. Средние планы являются наиболее распространенной формой съемки актерских сцен, где достаточно ясно видны жесты, движения, мимика.

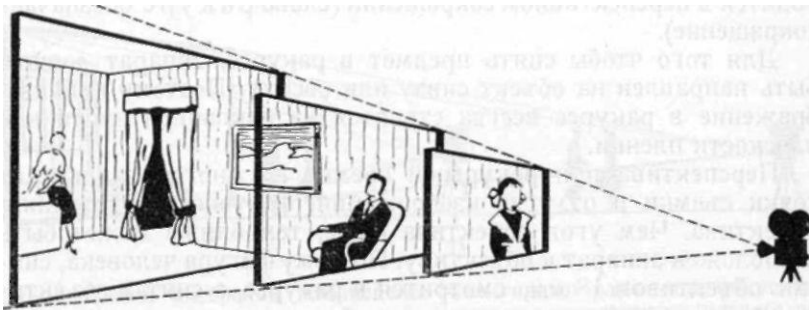
На общих планах показывается место и обстановка действия (декорация, натура), а фигуры располагаются в глубине пространства кадра. Общими планами обычно снимаются актерские групповые и массовые сцены, проходы и проезды. При монтажном решении эпизодов на общих планах строится основная (генеральная) мизансцена, которая ориентирует зрителя в пространственной связи действующих лиц.

Понятия — крупный, средний, общий план — появились в практике игровой кинематографии для обозначения масштаба изображения людей и способа съемки актерских сцен. По отношению к неодушевленным предметам или пейзажам эти обозна-

чения не применяются. Так, например, трудно определить содержание понятий «крупный план высотного здания» или «общий план иголки». В этих случаях говорят об общем виде предмета или его детали.

Понятия — крупный, средний, общий план — возникли при съемке стационарной (неподвижной) камерой. При съемке с движения эти понятия употребляются для обозначения положения актера в кадре. Например, «наезд с общего плана объекта на крупный план персонажа».

Задачи, решаемые при построении кадров различных планов, различны. Они обуславливаются драматургическими задачами каждого из этих планов и их значением в монтажной картине.



Крупный план, средний план, общий план

На общих планах фигуры актеров занимают относительно небольшое пространство на картинной плоскости кадра, поэтому объектом зрительного внимания являются не только фигуры актеров, но также и декорация и предметы обстановки.

На средних планах актеры действуют на первом плане. Декорация как бы отодвигается в глубину, смотрится как фон, на котором должны четко и объемно рисоваться фигуры актеров. Зрительное внимание перенесено на фигуры актеров, на их движение и жесты.

На крупных планах объектом зрительного внимания целиком становится лицо актера, его мимика.

Вместе с тем на каждом плане декорация и предметы обстановки характеризуют место действия и должны сохранять свой вид, т. е. форму, цвет и тональность, во всех монтажных кадрах. Обстановка, показанная на общем плане, остается в памяти зрителя как обстановка для каждого монтажного кадра той же сцены. Если в монтажных кадрах на крупных или средних планах цвет и тональность декорации изменены по сравнению с общим планом, разрушается изобразительное единство монтажной кар-

тины, цельность зрительного впечатления и, следовательно, теряется ощущение единства сюжетного действия, конечно, за исключением тех случаев, когда эти изменения потребовались для решения определенных художественных задач.

Изображение объекта на картинной плоскости кадра в зависимости от точки зрения на него может быть выполнено двумя способами — по нормали и в ракурсе.

Изображение по нормали подразумевает, что главный луч зрения перпендикулярен плоскости, условно пересекающей объект.

При изображении в ракурсе главный луч пересекает плоскость объекта под некоторым углом, и формы объекта воспроизводятся в перспективном сокращении (слово ракурс обозначает сокращение).

Для того чтобы снять предмет в ракурсе, аппарат должен быть направлен на объект снизу или сверху. Поэтому киноизображение в ракурсе всегда строится на наклонной картинной плоскости пленки.

Перспектива при ракурсной съемке во многом зависит от точки съемки и от угла изображения (фокусного расстояния) объектива. Чем угол объектива шире, тем ближе может быть расположен аппарат к объективу. Поэтому фигура человека, снятая объективом 18 мм, смотрится в ракурсе, а снятая объективом 100 мм с той же высоты — как бы по нормали.

Следует заметить, что ощущение ракурса связано с конкретной обстановкой. Так, например, в фильме «Летят журавли» в сцене прощания Вероники и Бориса, снятой на лестнице дома, зритель довольно остро ощущает ракурсы съемки. В фильме «Высота» все сцены на строящейся домне высоко над землей также сняты в ракурсе, но это мало заметно, так как зритель привыкает к данной конкретной обстановке и ракурсы смотрятся как самая обычная съемка.

Ракурс как композиционный прием был впервые осмысленно применен в фильмах Эйзенштейна и Пудовкина для решения художественных задач, что явилось настоящей революцией в области кинематографической формы.

Ракурс — это технически необходимый, логически и композиционно оправданный прием кинематографической съемки, без которого просто невозможно снимать сейчас фильмы. Неверно считать ракурс лишь формалистическим приемом съемки, искажающим привычные зрительные представления о предмете. Точный ракурс обеспечивает ясность показа объекта на экране и как бы заменяет пояснительный эпитет.

Определенное зрительное впечатление об объекте может быть получено далеко не со всякой точки наблюдения. Так, например, если, снимая парад, оператор хочет обратить внимание зрителя

на четкость согласованных движений выступающих на параде, то ему следует выбрать именно тот ракурс, в котором красота четких построений наиболее ясно выражается на экране.

В ракурсе можно снимать как стационарной камерой, так и движущейся.

Пространство кадра, в котором движутся актеры и располагаются предметы обстановки, ограничено не только рамкой кадра, но и глубиной резкости изображения. Для общих планов эти ограничения существенны при движении фигуры на аппарат. При съемке средних и крупных планов эти границы значительно сужаются как в направлении на аппарат, так и в глубину пространства. Все это не может не приниматься во внимание при выборе точки съемки и композиционных задач во мно-

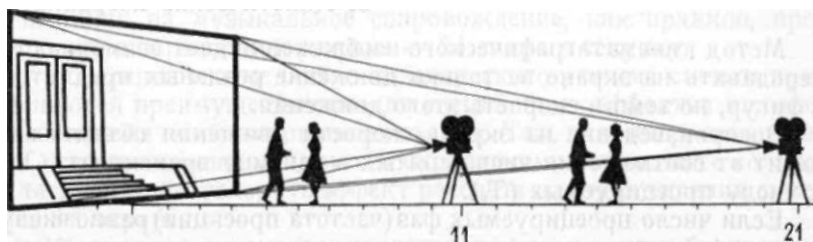


Схема съемки актерской мизансцены объективами различных фокусных расстояний, но в одинаковом масштабе (аппарат с широкоугольным объективом расположен в 11 м от декорации, аппарат с длиннофокусным объективом — в 21 м от декорации; а фигуры актеров размещаются на равном расстоянии от аппарата)

гом зависит и от выбора объектива. С развитием киноискусства совершенствовалась и конструкция объективов.

В немом кинематографе объективы светосилы 1:3,5 и фокусного расстояния 50 мм, соответствующие нормальному человеческому зрению, были основными рабочими объективами. Объективы фокусного расстояния 75 и 90 мм считались «портретными» объективами. Когда Эдуард Тиссэ в «Броненосце «Потемкин» стал снимать крупные планы объективами 35 мм, то это была почти революция в трактовке киноизобразительной формы.

В последние годы применение широкоугольных объективов с большой глубиной резко изображаемого пространства предоставило актеру большую свободу движений перед аппаратом, позволив использовать как глубину, так и широту пространства, строить своеобразную глубинную мизансцену.

Использование широкоугольных объективов имело большой художественный смысл, создав возможности нового решения проблемы взаимоотношений действующего человека и пространства.

Присутствие в кадре на крупных и средних планах резко видимой глубины пространства как бы включает актера в среду, тогда как нерезкость словно выключает и изолирует актера от окружающей обстановки.

Выбор того или иного плана, ракурса, объектива всегда определяется конкретными задачами показа актерского действия.

Так, какой-либо проход актера может быть выразителен в одном ракурсе и совершенно невыразителен при съемке в другом. Какой-либо жест актера может быть очень эффектен и значителен на среднем плане и потеряться на крупном плане. Портрет актера приобретает особую силу в его связи с окружающей обстановкой при съемке широкоугольным объективом и лишается смысла при съемке длиннофокусной оптикой и т. д.

3. Кинетические координаты

Метод кинематографического изображения дает возможность передавать на экране не только движение реальных предметов и фигур, но темп и скорость этого движения.

Воспроизведение на экране скорости движения объекта зависит от соотношения числа снятых в единицу времени фаз (T) к числу проецируемых (T^2).

Если число проецируемых фаз (частота проекции) равно числу снятых (частота съемки), то скорость движения предметов, наблюдаемая на экране, равна их физической скорости ($T\Gamma = T^2$).

При постоянной частоте проекции скорость движения объекта на экране целиком зависит от частоты съемки, т. е. количества зафиксированных (снятых) на киноленте в единицу времени фаз движения предмета.

Этот основной закон кинематографа открывает перед оператором широчайшие киноизобразительные возможности.

Воспроизведение темпа и скорости движения предметов характеризует кинокадр как кинетическую картину.

Механизм киноаппарата позволяет вести съемку в широком диапазоне частоты фиксации фаз объекта: покадровую съемку с большими временными промежутками между фиксирующими экспозициями; замедленную съемку с фиксацией от 2 до 24 фаз в секунду; нормальную съемку с фиксацией 24 фаз в секунду; ускоренную съемку — до 120 фаз в секунду. Специальными аппаратами можно снимать, примерно, 240 фаз в секунду. В целях научного исследования применяют высокочастотную съемку до нескольких тысяч фаз в секунду.

Ускорение или замедление кинетического режима съемки изменяет темп движения фигур на экране. Возьмем простой пример — съемку бегущего спортсмена.

Так, если спортсмен бежит 100 м в 12 сек., т. е. 8,03 м в 1 сек., то при нормальной съемке и проекции — 24 кадрика в 1 сек. — в течение 12 сек. пробега будет зафиксировано $12 \times 24 = 288$

фаз на 5,5 м пленки и демонстрация их также продлится 12 сек.

Если же снизить частоту съемки до 12 фаз в секунду, то за 12 сек. удастся снять всего 144 фазы на 2,4 м пленки, демонстрация которых на экране продолжится всего 6 сек. Таким образом, скорость движения фигуры на экране как бы удвоится.

Если мы уменьшим частоту съемки даже на 2 фазы в секунду, то скорость движения спортсмена на экране также будет выше его физической скорости, 264 (22 x 12) фазы пройдут в 11 сек.

Влияние кинетического режима съемки на темп движения фигур на экране следует особенно учитывать при синхронной съемке и съемке под фонограмму. Так, например, темп (частота шага) марширующих солдат, снятых на 22 кадрика, может не совпасть с темпом музыки марша, поэтому съемка кадров, рассчитанная на музыкальное сопровождение, как правило, проводится в нормальном режиме — 24 кадра в секунду.

Ускорение и замедление кинетического режима съемки применяются преимущественно для специальных эффектов или для выполнения комбинированных съемок. Так, например, замедленно, или покадрово, снимают восходящее или заходящее солнце, для того чтобы ускорить эффект рассвета или наступления сумерек на экране.

Ускоренная съемка применяется для замедления быстропротекающих процессов, например, штормовой прибой воды снимают ускоренно — 48 фаз в секунду, для того чтобы подчеркнуть силу волны и улучшить различимость ее движения.

Кинетический режим съемки является активным приемом, расширяющим изобразительные возможности кинооператорского искусства.

4. Динамические координаты

Уже в первых видовых фильмах при просмотре кадров, снятых с мчащегося поезда, плывущего парохода, несущегося автомобиля, была открыта одна из существенных особенностей киноизображения. Зритель, наблюдая на экране бегущие рельсы или качающуюся поверхность моря, начинает испытывать физические ощущения, близкие к тем, которые возникают в этих случаях в действительности. Быстро несущийся на экране пейзаж, снятый с паровоза или машины, захватывал своей стремительностью, опускающийся корабль и вырастающие за бортом волны вызывали ощущение укачивания.

Вначале эта особенность метода киноизображения эксплуатировалась как трюк, как аттракцион. И лишь когда кино стало искусством, кинетические свойства кадра стали использоваться для решения художественно-творческих задач.

В каждом современном фильме можно видеть кадры, снятые движущейся камерой.

При всем разнообразии приемов съемки движущейся камерой их можно подразделить на два основных вида:

стационарное панорамирование — т. е. съемка камерой, вращающейся вокруг оси с помощью специальной штативной головки;

динамическое панорамирование — т. е. съемка камерой, движущейся в пространстве. Сюда относятся съемки с движущегося поезда, парохода, самолета, автомобиля и т. п.; съемка со специальных операторских тележек, кранов, с руки пр.

Каждый из этих приемов панорамной съемки дает различный изобразительный эффект.

Стационарное панорамирование позволяет показать в кадре пространство более обширное, чем способен охватить объектив с неподвижной точки съемки: панорамы местности, архитектурных сооружений, групп людей. Кинопанорама на экране создает впечатление, аналогичное тому, которое возникает при «оглядывании» (осматривании) окружающего пространства с поворотом головы.

В кинопанорамных «оглядываниях» пространства, как правило, требуется четкость изображения, что зависит от темпа панорамирования. Поэтому обычно при панорамной съемке придерживаются медленного и равномерного движения камеры. Но если панорамирование применено для того, чтобы следить за движением фигуры в пространстве, то темп панорамирования обуславливается скоростью движения объекта.

Динамическое панорамирование камерой, свободно перемещающейся в пространстве, включает следующие приемы — наезд, отъезд и проезд.

При наезде, когда камера движется вдоль оптической оси по направлению к объекту, наблюдается постепенное укрупнение главного объекта и выход за рамку кадра элементов окружения.

При отъезде, когда камера движется вдоль оптической оси, удаляясь от объекта, масштаб изображения главного объекта уменьшается и в кадр постепенно входят новые детали.

При проезде, когда камера движется в направлении, перпендикулярном оптической оси, в кадр непрерывно входят новые части предметного пространства.

Если движущейся камерой снимается движущаяся фигура, то возможно осуществить

- следование камеры за объектом,
- следование объекта за камерой,
- параллельное движение камеры и объекта.

При съемке с движения возможны любые изменения ракурса, направления и темпа движения камеры, что дает большие возможности — по сравнению со съемкой стационарной камерой — показа широты пространства и движения фигур в пространстве.

Приемом движущейся камеры пользуются обычно для съемки актерских проходов, пробегов, проездов, проплывов, пролетов и т. д., а также сложных психологических сцен.

Скорость движения аппарата при кинопанораме и съемка с движения — важный фактор получения выразительного кадра.

Опытом и расчетом установлено, что если смазанность контуров на пленке не превышает величины в $1/20$ мм (0,05 мм), то экранное изображение в условиях обычной проекции воспринимается как четкое.

Приняв норму допустимой смазанности при панорамировании, равную $1/20$ мм, можно рассчитать допустимые угловые скорости панорамирования при нормальной частоте кадров — 24 кадра в секунду и открытии obtюратора в пределах 180—160° (что обеспечивает время съемочной экспозиции, приблизительно равное 1/50 сек.).

Для практического использования существует легко запоминаемое правило — панорамирование неподвижного объекта на 150° может быть произведено за время в секундах, равное фокусному расстоянию объектива в миллиметрах.

Движущийся объект может сниматься панорамой с большого расстояния посредством длиннофокусной оптики, т. е. объективами с малым углом изображения. В этом случае даже при большой поступательной скорости объекта для его сопровождения требуется малая угловая скорость панорамирования. При этом кадр получается очень динамичным и смотрится как снятый с параллельного проезда. Иллюзия параллельного движения камеры создается за счет того, что вследствие большого расстояния масштаб изображения остается практически неизменным.

Главным техническим условием при выполнении наездов и отъездов является плавность, равномерная скорость движения и отсутствие толчков.

Максимально допустимая скорость движения камеры при проезде в направлении, перпендикулярном оптической оси, обусловлена двумя факторами: фокусным расстоянием и расстоянием от объектива до камеры. Приняв за норму допустимой смазанности изображения на пленке $1/20$ мм» легко рассчитать и допустимую скорость движения камеры.

При съемке с движения, так же как и при панорамировании, не следует уменьшать щель obtюратора, так как это не увеличивает резкости изображения на экране, а лишь создает впечатление толчкообразности движения и дрожания контуров.

Для создания иллюзии наезда часто пользуются оптическими насадками, изменяющими во время съемки фокусное расстояние объектива (трансфокаторы). Это дает возможность переходить

¹ Формула выведена доцентом ВГИКа П. А. Ногиним.

от общего плана к крупному и наоборот, не прерывая съемки и не сдвигая камеры с места. Но полной иллюзии наезда или отъезда при этом не создается и не может создаться. Различие состоит в том, что при съемке с трансфокатором перспектива в кадре остается неизменной, отдельные детали объекта проектируются в течение всей съемки на те же фона; объект и детали фона изменяются в масштабе в равной мере, так как меняется лишь угол охвата, а точка съемки неизменна. При съемке движущейся камерой перспектива непрерывно изменяется — в каждой фазе (кадрике) объект проектируется на другие части фона и изменяется в масштабе иначе, чем детали фона, так как непрерывно изменяется точка зрения.

Проезд мимо неподвижного объекта несколько сходен с кинопанорамированием, но кадры, снятые с проезда, более динамичны, так как при проезде точка съемки перемещается относительно объекта.

Съемка камерой, находящейся в движении, открыла новые выразительные возможности кино — более разнообразно, более широко отражать действительность.

Движение фигуры на неподвижный аппарат или от него всегда связано с перспективными сокращениями и, следовательно, с плохой различимостью мимики и жеста по мере удаления. При съемке движущейся камерой фигура не ограничена рамкой кадра, человек может естественно и свободно двигаться в пространстве, так, как диктует смысл действия, а камера в состоянии показать его движение, мимику и жест, необходимые для выразительного раскрытия образа.

Съемка с движения — один из универсальных киноизобразительных 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 и, кроме того, возможность свободного выхода фигуры на первый план, т. е. освобождает режиссера от необходимости врезать крупные планы и дробить сцену на мелкие куски.

Кадры, снятые движущейся камерой, отличаются не только подчеркнутой реалистичностью и конкретностью, но и содержательной емкостью.

О насыщенности сюжетным материалом, показываемым в одной кинетической композиции (в одном кадре, снятом движущейся камерой), можно судить на примере из фильма «Молодая гвардия» (1-я серия, кадр № 167, 68 метров, 50 кадров).

Вот его содержание по монтажному листу:

«Улица Краснодона. У колонки женщина набирает воду, постепенно улица заполняется немецкими частями. На общем плане выделяется голос (по-немецки)...

У водонапорной колонки из машины выскакивают немцы. Они орут, поливают друг друга водой и, приплясывая, поют...

- Камера движется за выскакивающими из машины немцами. К появившемуся в кадре среди идущих немцев Сергею Тюленину подбегает Надя Тюленина.

Надя. Сережа! Сережа, а у нас немцы Федора Федоровича убили.

Сергей. Ты чего здесь делаешь? Беги домой, да огородами беги!

Мимо Сергея Тюленина гестаповцы протаскивают бесчувственного человека.

Аппарат движется дальше, мимо орущих немецких солдат, расстреливающих курицу. Регулировщик расталкивает солдат...

Панорама доходит до палисадника Кошевых.

В кадре у забора появляется Елена Николаевна. Приближается генеральская машина в сопровождении мотоциклов. Генерал выходит из машины, проходит мимо...

Генерал проходит по палисаднику (генерал по-немецки): «Все вокруг вырубить!»

Для постановочной реализации этой сцены режиссер С. Герасимов и оператор В. Рапопорт на одной из улиц Краснодона выбрали соответствующую обстановку, определили технику съемки кадра, разработали как форму движения камеры, так и форму и порядок внутрикадрового движения людей и техники.

Данная панорама отличалась технической сложностью и большим пространственным охватом. Так, в начале 95-метрового пути камера делает поворот под углом 30°, затем 82 м идет прямолинейное движение по рельсам с одновременным панорамированием влево и при въезде во двор дома Кошевых камера поворачивает под углом примерно 100°. В соответствии с движением камеры были организованы движение актеров и их работа в кадре.

Поскольку все действие этого кадра происходит в определенный промежуток времени и в одном месте, вполне возможно было снять всю сцену — и действия немцев, и въезд генерала, и стоящих Кошевую и Тюлениных с одной точки в одном статическом кадре. Однако с помощью такого приема съемки авторы фильма могли дать только самую общую информацию о факте, о действии.

Впечатление же зрителя от данной конкретной сцены не могло быть организовано постановщиками, ибо зритель не в состоянии был бы разглядеть ограниченных, жестоких физиономий гитлеровцев, воспринять грубую тупость генерала, понять отношение к происходящему Кошевой и Тюленина.

Благодаря съемке движущейся камерой удалось придать большую достоверность происходящему, оттенить непринужденность поведения героев, органически связать действие отдельных персонажей друг с другом и с окружающей обстановкой. Тот

или иной поступок персонажа воспринимался как естественная реакция на развертывающиеся события.

И в то же время весь кадр выросал до значения обобщенной художественной картины первых дней оккупации. В испуганном изумлении Нади Тюленовой, горько-возмущенном напряжении ее брата Сергея, гневной скорби матери Олега Кошевого не только отражалось их отношение к оскорбительной наглости именно этих гитлеровцев — действующих лиц эпизода, но и как бы выражалось общее отношение советских людей к фашистским захватчикам.

Построение кинетического кадра и его съемка являются одной из самых сложных съемочно-постановочных работ оператора в фильме. Именно для того, чтобы кадр смотрелся как простое и естественное развитие действия, его необходимо очень точно и строго организовать, согласовать все формы движения и актеров, и камеры, чтобы каждый актер был в нужном месте в нужное время и совершал задуманные поступки. Движение камеры и людей должно быть согласовано как в пространстве, так и по времени и темпу.

5. Монтажные координаты

В игровом фильме в зависимости от режиссерского решения мизансцены оператор выбирает позицию камеры, вид объектива, масштаб и ракурс, координирует расположение фигуры и направление движения на картинной плоскости кадра, наблюдая его в визир аппарата, определяет при панорамировании положение, масштаб и направление движения фигур относительно позиции камеры (объектива) с учетом места и значения данного кадра в монтажной картине.

При этом ему приходится учитывать, что получить в монтаже из отдельно снятых кадров цельную и как будто бы непрерывную картину действия можно лишь при условии соблюдения во время съемки так называемых монтажных координат.

Монтажная картина на экране должна давать ясное представление о поведении объекта. Для этого прежде всего необходимо, чтобы в монтажных кадрах органически продолжались основные формы движения фигуры: его направление, темп, скорость и т. д.

Характер движения фигуры на экране зависит от правильной постановки этого движения в предметном пространстве кадра и от приема съемки.

Для того чтобы на экране фигура двигалась на зрителя — из глубины пространства или от зрителя — в глубину пространства, в направлении главного луча, необходимо снимать движение фигуры на аппарат или от аппарата.

Для того чтобы на экране фигура двигалась в три четверти — слева направо или справа налево, из глубины пространства или в глубину пространства, — необходимо снимать

движение фигуры в предметном пространстве кадра мимо аппарата, перпендикулярно главному лучу.

Движение фигуры на экране в фас, в три четверти или в профиль может быть продолжено в монтажных кадрах. Но для этого должны совпадать начальные положения фигуры на стыке монтажных кадров в направлении движения. Если на общем плане фигура движется в профиль, то оказывается возможным продолжать это движение на среднем плане не в полный профиль, а только в три четверти. Монтировать в стык два общих плана с движением фигуры в профиль и в три четверти нельзя, так как возникает скачок. Объясняется это тем, что пространственная ориентировка зрителя на общих планах значительно точней, чем на средних и крупных планах, где фигура занимает большую часть картинной плоскости и прикрывает глубину пространства.

Оператор может свободно менять точки съемки и ракурсы, при условии сохранения основного, генерального направления движения объекта и двух других координат — формы и темпа движения фигуры.

Кроме координации монтажных кадров по расположению фигур и предметов на картинной плоскости и по направлению их движения необходимо их скоординировать в отношении жестов и мимики изображаемых фигур.

Жест, начатый на общем плане, должен быть продолжен на среднем, движение фигур должно переходить из кадра в кадр плавно и органично.

Координация кадров по направлению жеста и в соответствии с содержанием диалога позволяет создать иллюзию присутствия второго собеседника, как бы расположенного за кадром. Для этого очень важна направленность и сосредоточенность взгляда персонажа — «бегающие» глаза обнаруживают отсутствие партнера.

Крупный план, снятый в фас, имеет важное значение для техники монтажа. Поскольку на крупном плане в фас направления движения и жеста часто бывают не выявлены, их можно монтировать с кадрами, снятыми в три четверти на аппарат, независимо от направления, использовать для перехода с одного направления на другое, а также для изменения темпа. Так, например, для того чтобы перейти в монтаже с правого направления движения на левое, достаточно вмонтировать перебивочный крупный план в фас.

Следовательно, монтажная съемка требует соблюдения следующих координат в последовательно расположенных кадрах: пространственное размещение фигур, направление и темп движения фигур, форма жеста, направленность взгляда. Кроме этого, необходимо соответствие монтажных кадров по ракурсу и по масштабу (крупности) плана.

Монтажные кадры также обязательно должны быть строго скоординированы по свету и по тону, так как в кадрах монтажной картины должно быть соблюдено единство светотональной композиции. Для того чтобы монтажно снятый эпизод смотрелся как единая картина, оператор при съемке обязан скоординировать изобразительные элементы снимаемых кадров.

ЗАКОНЫ КИНОКОМПОЗИЦИИ

1. Ясность предметной формы

Композиция кинокадра — это серьезная проблема оператора творчества.

Размеры экранов, оптико-технические свойства киноизображения, условия наблюдения изображения зрителем, монтажный строй кинопроизведений — все это весьма важные условия, жестко предопределяющие особенности композиции кадров фильма и предъявляющие строгие требования к творческой работе оператора, к его специальной киноизобразительной культуре.

Композиционное творчество оператора, работающего над фильмом, должно строиться прежде всего с учетом интересов зрителя. Этим зрителем могут быть ребенок и школьник, знания жизни которых еще не велики и ассоциативные возможности ограничены. Зрителем может быть и престарелый пенсионер, у которого, наоборот, достаточно знаний и жизненного опыта, но уже замедлена реакция восприятия.

Отсюда основное требование к качеству экранного изображения, а следовательно, и к композиции кадра — ясность и читаемость содержания кадра, т.е. быстрое, незатруднительное узнавание изображаемых предметов.

Неразборчивость предметной формы при монтажном изложении фильма на экране тормозит восприятие и сводит «на нет» выразительность образов.

Каждая фигура и предмет в кадре должны иметь определенное отношение к содержанию, поэтому из кадра удаляют все, что не «играет», не несет действия. Лишь таким образом достигается оптическая ясность содержания. Только в том случае, если зритель легко, без напряжения воспринимает объем, форму, цвет предметов и их пространственное расположение, ему становится доступным и образный смысл происходящего в фильме.

Для этого необходимо:

чтобы кадр не был загроможден несущественными деталями, чтобы важные объекты и фигуры не перекрывались, чтобы фигуры и лица не накладывались друг на друга.

Кроме того, необходимо, чтобы оптический и тональный центры кадра совпадали бы с сюжетным, светотональные эффекты не мешали читать формы фигур и предметов и в то же время чтобы кадр не был монотонным, т.е. плоским и скучным.

При построении композиции кадра следует также учитывать, что сверхширокоугольный объектив и нарочитый ракурс могут исказить до неузнаваемости формы предметов, их масштабы и перспективу.

Подчеркнем, что необходимость ясности изобразительной формы в кино обусловлена также краткостью времени демонстрации монтажных кадров.

Отсюда возникает и второе требование: логичность и стилевое единство изобразительно-монтажной композиции как всего фильма, так и отдельного эпизода и составляющих его кадров.

Отсутствие логической, смысловой (сюжетной) и оптической (изобразительной) связи между монтажными кадрами заставляет зрителя напрягать свое воображение и восстанавливать эти связи произвольно и субъективно, что, конечно, мешает цельному и глубокому пониманию образов фильма.

«Искусство соединять отдельно снятые куски так, чтобы зритель в результате получил впечатление целого, непрерывного, продолжающегося движения, мы привыкли называть монтажом»¹, — пишет в одной из своих статей В. Пудовкин. Далее он отмечает, в чем заключается это искусство создания цельного, непрерывного зрелища.

«...Для того чтобы на экране один кусок следовал непосредственно за другим без ощущения провала, скачка или любого вида бессмысленного раздражения, нужно, чтобы непременно существовала ясно различаемая связь между этими кусками. Эта связь может быть глубоко смысловой, основанной на желании передать отвлеченную мысль... может быть и чисто формальной, внешней связью...

Между глубокой идейно-философской связью и связью внешне формальной может существовать бесчисленное множество промежуточных форм связи, но все они непременно должны присутствовать в соединяемых кусках для того, чтобы монтаж создал на экране непрерывно развивающееся, понятное и насыщенное смыслом действие»².

Для того чтобы между снятыми кадрами непременно существовала эта «ясно различимая связь», как «формальная», так и «идейно-философская», чтобы с помощью монтажа на экране было выражено насыщенное смыслом содержание, оператор должен при съемке учитывать закономерности монтажных координат, т. е. владеть искусством монтажной съемки.

Изобразительное единство кадров, составляющих эпизод или сцену, не следует понимать механически.

Единство стиля монтажной композиции отнюдь не означает, что в каждом из входящих в нее кадров должен быть повторен

¹ В. И. Пудовкин, Избранные статьи, стр. 104.

² Там же, стр. 104.

тот же свет, тот же оптический рисунок, то же композиционное построение. Такой метод работ привел бы не к единству, а к подобию, однообразию. Под единством следует понимать органическое соподчинение всех композиционных форм, органичных для данной темы, данного сюжета.

Требование ясности и логичности композиции монтажных кадров, а также их изобразительного единства отнюдь не означает, что их построение и освещение должны быть стандартны, а содержание банально. Наоборот, только оригинальность и даже неожиданность изобразительно-монтажных решений могут вызывать интерес зрителя. Но именно неожиданные и оригинальные композиционные решения требуют прежде всего ясно читаемого предметного содержания кадра.

2. Организация внимания

Как мы уже говорили, организовать внимание зрителя — одна из основных задач композиции кадра.

Внимание зрителя привлекает прежде всего актуальность содержания, а также новизна и оригинальность формы. Предметы, снятые с обычной точки зрения, часто не оставляют следа в сознании. Вызывают зрительный интерес те объекты, явления, которые так или иначе выделяются среди окружающих предметов, открываются в неожиданном и новом ракурсе, в новом качестве.

После того, как с помощью каких-либо киноизобразительных средств — оригинального ракурса, выбора кадра и т. д. — удалось обратить внимание зрителя на объект, необходимо добиться его устойчивости, т.е., вызвав интерес к изображаемому, поддерживать этот интерес.

Одним из важных условий устойчивости внимания является разнообразие зрительных впечатлений. Все однообразное быстро надоедает. Известно, что длительность сосредоточенности зрителя на экранном изображении невелика. Кадр продолжительностью в минуту (длина 30 м) смотрится с трудом, и только яркое содержание речи или реплик может вызвать достаточный интерес и удержать внимание зрителя. Просмотр фильма требует постоянной сосредоточенности взгляда зрителя на плоскости экрана и неподвижности головы, в то время как «глаз — самый подвижный из наших органов чувств. В бодрствующем состоянии его естественный режим — движение»¹. Когда мы слушаем собеседника или оратора на трибуне, или актера на сцене, мы свободны в своих зрительных функциях, то есть мы можем отвлечься от объекта наблюдения, перевести взор на окружающие предметы и лица, ограничить поле наблюдения и т. д. Но если мы наблюдаем оратора или актера на экране, то возникает искусственное

¹ С. В. Кравков, "Глаз и его работа", М., Изд.-во Академии наук, 1950, стр. 73.

однообразие точки зрения, некоторая неподвижность взгляда, что не соответствует жизненной практике и действует угнетающе на психику зрителя, утомляет его.

Поэтому при построении композиции кадра и нахождении изобразительно-монтажного решения эпизода особенно для актерских разговорных сцен или сцен ораторских выступлений на экране очень важно создать иллюзию как бы свободного обзора объекта и динамизировать картину. Эта динамизация зрелища достигается монтажом более коротких кадров, съемкой движущейся камерой, применением различных ракурсов и крупностей. Особенно при съемке с движения создаются киноперспективные иллюзии, что позволяет зрителю без напряжения, не испытывая угнетенности, смотреть и слушать с экрана длительные разговорные сцены или монологи.

При построении кадра необходимо учитывать не только элементы живописные — тон, цвет, заполнение картинной плоскости, но и элементы кинетические, такие, как темп, скорость и форма движения предметов и физических сред (дым, вода и т.д.).

С помощью разнообразных киноизобразительных приемов можно усилить динамичность изображения как кадров внешне статичных (разговорные сцены, монологи), так и наполненных внешним движением.

Смена планов (крупности) и ракурсов, являясь основным средством динамизации действия в монтаже, создает многообразие зрительных впечатлений и ощущений. Благодаря смене крупности планов, изменению масштаба изображения выявляются новые стороны и качества объекта, новые обстоятельства происходящих событий. Общие и средние планы дают представление о явлении или объекте в целом, об их изменениях, форме и темпе движения; крупные планы знакомят с деталями, подробностями событий, информируют зрителя о сути происходящего, создается эффект присутствия, наконец, чаще всего именно на крупных планах повышается активность восприятия киноизображения.

Монтажная картина динамизируется и сменой композиционных форм кадров. От расположения объекта в кадре зависит точность и наглядность передачи его движения, формы этого движения, темпа и скорости. Так, например, изображение перемещающейся фигуры по диагонали дает представление о форме ее движения в пространстве, а перемещение мимо аппарата, профильное, передает темп движения, так как смотрится относительно фона и рамок кадра. На общем плане обычно трудно передать ощущение темпа. Картинная плоскость кадра на общем плане преимущественно заполнена неподвижным (статуарным) материалом: земля, строения, небо. И оптическое ощущение темпа создается лишь при определенной композиции кадра, т.е. тогда, когда динамические элементы занимают значительную часть картинной плоскости кадра. Если снять пробег, заполнив большую часть кадра фигурой, а статичные элементы

оставить на втором плане, то возникнет оптическое ощущение динамики. Если же эту фигуру снять движущейся камерой, то динамические ощущения возрастут еще больше. В кадре, снятом движущейся камерой, возникнут иные соотношения статуарных и кинетических элементов: хотя фигура на первом плане жестко вписана в кадр и не смещается относительно его рамки, зато она активно перемещается относительно фона, что и создает иллюзию темпа движения.

Иными словами, при динамической съемке возникает иллюзия движения статичных элементов — зданий, деревьев и т. д. Они как бы мелькают, убегают или проходят по плоскости экрана, подчеркивая быстроту движения основного объекта.

Динамизация киноизображения особенно важна в фильмах, в которых мало внешнего действия, где большую роль играет слово.

Интересно решается задача организации внимания зрителя, например, в фильме «Девять дней одного года» (режиссер М. Ромм, оператор Г. Лавров).

В этом фильме много разговорных сцен, лишенных каких-либо действенных поступков героев. В основном содержание фильма, характеры персонажей раскрываются именно в этих разговорах, спорах героев друг с другом. Слово в фильме приобрело особое значение.

Оператор динамизирует эти статичные мизансцены движением камеры. Камера как бы оглядывает разговаривающих актеров, то приближается к ним, то удаляется, то выделяет какую-либо деталь, например, глаза актера и т. д. Аппарат как бы «ведет» взгляд зрителя, направляет его внимание, акцентирует на самом важном в этот момент. Причем это «руководство» зрителем совершается очень тактично и не назойливо.

Такое движение камеры не похоже на механические отъезды или наезды. Это новая форма композиции кинокадра, органически связанная не только с мизансценой, с внешним движением актера, но и со смыслом диалога.

3. Светотональный акцент

Как мы уже говорили, основная цель искусства — взволновать зрителя художественными образами. Для этого необходимо в первую очередь овладеть вниманием зрителя.

Совершенно ошибочно считать, что зритель сам должен выбирать объект внимания на экране.

Режиссер, монтируя фильм, и оператор, komponуя кадры, должны быть своеобразными «ведущими». Они должны уметь так организовать изобразительный материал на экране, чтобы завладеть вниманием зрителя, а затем направить его.

На плоскости экрана сопоставлены фигуры и предметы, физически расположенные в пространстве. Материал каждого актерского кадра на экране может быть разделен на объект

(фигура персонажа) и фон (декорации, предметы обстановки). С. М. Эйзенштейн сравнивал фильм с вертикально построенной картиной, которая как бы проходит перед глазами зрителя. Оптическим центром такой разворачивающейся картины в большинстве случаев является лицо человека — актера. Для того чтобы сосредоточить зрительное внимание на объекте, необходимо его оптически выделить на фоне (и, если нужно, то и среди других персонажей), направить на него зрительное внимание, сделать заметным. Это достигается разными киноизобразительными средствами, среди них одно из важнейших — акцентация тоном или цветом.

Приемы тональной и цветовой акцентации — весьма активные средства организации внимания зрителя в кино.

В фотографии есть понятие — собранность тонов. Работая над собранностью тонов в кинокадре и монтажной картине, оператор должен учитывать факторы психофизиологии зрительных восприятий киноизображения. Так, например, оператор должен внимательно следить за яркостью световых пятен на фоне. Яркое пятно отвлекает внимание зрителя от действия и одновременно влияет на адаптацию глаза и, следовательно, на ощущение колорита и тональности. Яркое пятно в одном из монтажных кадров подобно вспышке света, всегда оставляющей «последовательный образ», что значительно мешает восприятию монтажных кадров. Поэтому следует тщательно контролировать на съемке экспозиционную яркость бликов контрольного света на лице, на фигуре, на стенах и полу декорации, на лакированных или покрытых белым поверхностях.

В практике кинооператорской работы применяют понятие светотональный акцент, подразумевая под этим выделение какого-либо предмета или фигуры в кадре посредством повышения его яркости.

Светотональный акцент служит средством организации внимания зрителя и выделения существенного в кадре. В сочетании с монтажом светотональный акцент может быть взят в его ритмическом значении.

Ровное падение капель дождя, шаги человека в одном темпе, удары метронома или равномерное вращение колеса — это, так сказать, элементарные примеры ритмичности. Для более полного ощущения ритма необходимо такое чередование определенных зрительных или слуховых впечатлений (раздражений), чтобы ряд однородных движений или звуков группировался бы вокруг одного, выделенного.

Подчеркнутый в ритмическом чередовании момент принято называть акцентом. Акцент — важнейший элемент ритмической организации материала. В творческой практике кино понятие акцент приобрело более широкий характер. Акцентом называют какое-либо выделение момента действия в монтаже, например, актерского крупного плана.

В практике кино применяется ритмическая организация монтажного материала, причем часто в качестве ритмического элемента берется длина (продолжительность) монтажного куска, а в некоторых случаях — тональность, т.е. характер зрительного (оптического) ощущения. Часто этот зрительный ритм сочетается со звуковым (музыка, шумы). Чередование кадров определенной длины или тональности создает ощущение ритма.

Принцип светотональной ритмической организации изобразительно-монтажной композиции интересно применен в эпизоде «венчание на царство» в фильме «Иван Грозный» (вторая серия; режиссер С. Эйзенштейн, операторы А. Москвин и Э. Тиссэ), а в «пляске опричников» оригинально использовано ритмическое решение цветовой композиции.

4. Кинематографический образ

Композиция кадра и приемы съемки позволяют решать своеобразную киноизобразительную материализацию таких литературных форм, как сравнения, эпитеты, метафоры и простые определения, задача которых — подчеркнуть наиболее существенное, характерное в изображаемом предмете, создать о нем образное представление.

В некоторых случаях это достигается посредством использования зрительных ассоциаций. Так, например, тему «белый пароход гордо плыл по широкой реке» можно решить изобразительно на экране с помощью определенных композиционных приемов. Пароход, снятый сверху или сбоку, не будет ощущаться как «гордо плывущий», зато пароход, снятый снизу, движущийся в определенном темпе и рисующийся на фоне синего неба и кучевых облаков, может вызвать то же представление, которое дает литературное определение «гордо плывущий». Применяя подобные приемы для выражения образов, следует помнить, что зрительное ощущение не может заменить слово, не может формулироваться словами как понятие. Для возникновения понятий в результате зрительного ощущения необходимо, чтобы при просмотре изображения возникали определенные ассоциации, которые зависят от культуры и жизненной практики зрителя.

В композиции кадра посредством, например, ракурсной съемки можно выделить то основное, на что должен обратить внимание зритель: подчеркнуть тот или иной признак персонажа, например, легкость походки, величавый вид; качество предмета — высокий, низкий, далекий, близкий и т. д.

Многие жесты и движения человека приобретают на экране особую силу выразительности в зависимости от ракурса съемки. Так, например, фигура человека, снятая в нижнем ракурсе, смотрится на экране как более величественная, монументальная. Человек привык смотреть снизу на стоящие на мощном основании монументы,

например, памятники. Эти зрительные ассоциации позволяют в некоторых случаях пользоваться ракурсом как зрительной метафорой. Известен пример из фильма «Конец Санкт-Петербурга», где крупный план капиталиста, отдающего приказ своим биржевым маклерам «играть» на повышении акций, монтируется с монументом Петру Великому.

Композиция кадра может дополнять характеристики тех или иных предметов посредством показа определенных оптических свойств и качеств.

Так, например, простейшее определение «высокое дерево» требует точной изобразительной формы кадра, при которой определение «высокий» должно быть наглядно видно в кадре.

Литературные эпитеты требуют иногда очень сложного киноизобразительного выражения. Например, в поэме А. Твардовского «Василий Теркин» в эпизоде «переправа» мы читаем:

и чернеет там зубчатый
за холодною чертой
неподступный, непочатый
лес за черною водой.

Определения «зубчатый лес», «черная вода» могут быть выражены в кинокадре наглядно. Для этого оператор выбирает соответствующий описанию объект — лес и воду, выбирает время съемки, свет и погоду, ракурс и крупность плана.

Эпитет «неподступный» выражает сложное качество объекта, «неподступность» леса за черною водой. Этот эпитет в кино буквально показать нельзя, однако можно передать в монтажном синтезе изображения, музыки и шумов, т.е. используя все разнообразие изобразительно-выразительных средств кино, как оптических, так и фонических, вызвать в зрителе ощущение, близкое тому чувству, которое вызывает слово «неподступный».

Одна из важнейших, весьма специфических возможностей метода киноизображения — показ действительности как бы глазами персонажей в соответствии с их точкой видения и состоянием.

Этот замечательный киноизобразительный прием — совмещение точки съемки камеры с точкой зрения действующего персонажа — позволил применить монтаж. Камера как бы вводится в мизансцену и «видит» глазами персонажа, и не только видит, но как бы «ощущает». В монтаже объекты показываются в ракурсах и планах, соответствующих точкам зрения персонажей. В результате монтажная композиция на экране приобретает жизненность и убедительность, а зритель не только смотрит картину на экране, но и как бы участвует в действии.

... Когда раненный насмерть солдат падает на землю и у него, у раненого, слабеет взор и все кружится перед глазами,

то оператор вправе показать, что видит умирающий солдат в последний раз — как кружатся небо и верхушки деревьев. В этом эпизоде «смерть Бориса» из фильма «Летят журавли» исключительно убедительно переданы ощущения погибающего человека.

Кинематограф обладает исключительным свойством — способностью неназойливо «включать» зрителя в развертывающиеся на экране события, заставить сопереживать героям, видеть и чувствовать так, как видят и чувствуют персонажи фильма.

Зритель, увлеченный судьбой Ромео и Джульетты, может воспринимать Джульетту на балконе «глазами Ромео». И задача оператора при построении композиции этой сцены — оптически выразить точку зрения Ромео, чтобы зритель ощутил его настроение. Этот кадр должен быть не просто технически совершенной фотографией «балкона в нижнем ракурсе», а как бы зрительным выражением чувств Ромео.

Одно из неперемennых условий при построении кинокадра — требование, чтобы композиция кадра удовлетворяла психофизиологическим требованиям восприятия.

Точка зрения камеры — это как бы точка зрения зрителя.

Совмещение точки зрения камеры и зрителя создает в отдельных случаях так называемый «эффект присутствия», когда зритель из стороннего равнодушного наблюдателя как бы превращается в заинтересованного участника кинематографического действия, когда переживания и настроения героев становятся как бы его собственными.

Создание этого «эффекта присутствия» обуславливается, прежде всего, мастерством драматурга, режиссера, актеров. Но многое зависит и от оператора. Благодаря своей искусной работе оператор может выключить все посторонние ощущения зрителя и ввести его в жизнь героев фильма не только психологически, но и оптически, полностью сконцентрировать его внимание на событиях, происходящих на экране.

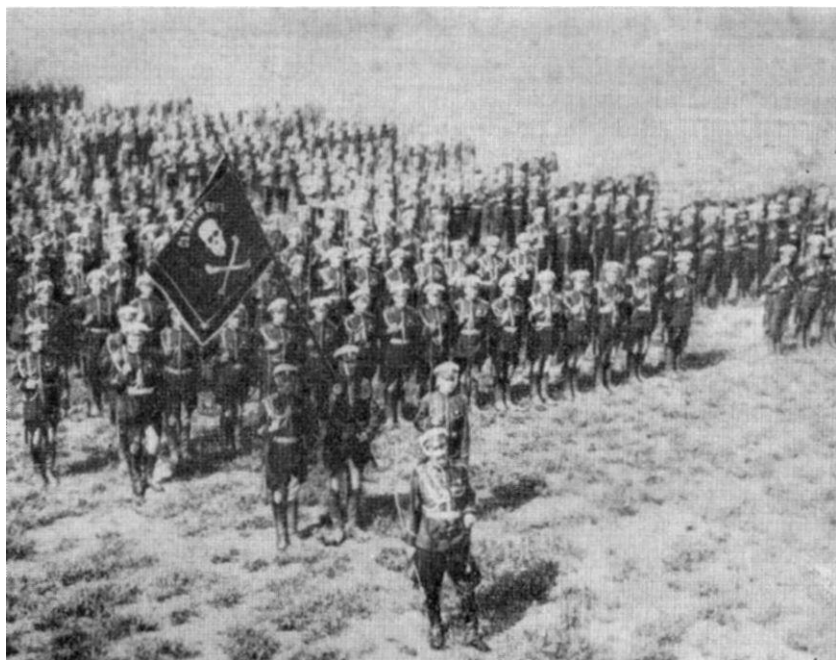
В этом плане интересно разобрать изобразительно-монтажное и композиционное построение эпизода «психическая атака» в фильме «Чапаев».

Основная задача режиссеров С. и Г. Васильевых и операторов А. Сигаева и А. Ксенофонтова состояла в том, чтобы впечатление психического «давления» размеренного движения идущих в наступление отрядов каппелевцев, которое должно было запугать красноармейцев и заставить их бежать с поля боя, передалось бы и зрителю, смотрящему фильм.

Вот какими словами описан эпизод в сценарии:

«Каппелевцы, как на плацу, не обращают внимания на выстрелы, мерно отсчитывают шаг под дробь барабанов.

Рота за ротой появляются они из-за холмов, развертываются. И все тем же учебным шагом движутся вперед ...



Кадр из фильма «Чапаев»

Резко выделяется развернутое знамя.

Перед одной из рот, с сигарой в зубах, знакомый уже нам поручик».

При съемке начальных кадров этого эпизода оператор стремится передать ощущение, которое охватило одного из красноармейцев, а именно: «красиво идут».

Дальше в сценарии записано: «Кажется, что эти несокрушимые колонны все растут... растут... и вот-вот смоют и захлестнут красную цепь».

И оператор так строит композицию кадра, чтобы создать у зрителя ощущение нарастающих колонн, которые могут «смыть и захлестнуть».

В следующих кадрах оператору важно было выразить то ощущение, которое проявилось в плачущем и надрывном крике красноармейца: «Пропали, ребята! Каюк нам!»

Авторы фильма стремились включить зрителей в действие фильма, превратить их из наблюдателей картины в участников драмы, сопереживающих персонажам фильма. Отсюда замысел композиции кадров складывался из драматургического содержания и того впечатления, которое это содержание должно было произвести на зрителя.

Когда мы говорим о композиции кадра, то подразумеваем организацию всего зрительного материала, в том числе его кинетических элементов, таких, как форма и темп движения — неотделимых и существеннейших частей кинокадра как кинетической картины. Известно, что от направления движения объекта в кадре, например, «на аппарат» зависит сила зрительного впечатления. Идущие прямо на аппарат (на зрителя) фигуры каппелевцев производят совершенно иное впечатление, чем если бы они двигались мимо аппарата, создавая ощущение угрозы как бы самому зрителю.

Таким образом, зрелищная сила эпизода психической атаки была достигнута тем, что постановщики учли ощущения зрителя, вызываемые средствами кинематографического изображения.

Надо сказать, что в фильмах последнего времени «эффект присутствия» создается во многом с помощью съемки с движения (например, в фильме «Летят журавли»).

Как мы уже говорили, художественный образ фильма выражается в синтезе изобразительно-выразительных средств: интонированной речи, жеста и мимики актера; приемов съемки и световых эффектов оператора; музыки композитора; постановочных и монтажных решений режиссера.

Изобразительно-монтажный метод выражения образа на экране располагает такими средствами эмоционального воздействия, которые позволяют использовать сложный, многообразный характер ощущений, возникающих при оптико-фоническом раздражении. Сочетание музыкального и оптического ритмов прекрасно использовали, например, режиссер Г. Александров и оператор Э. Тиссэ в эпизоде «концерт Листа» в фильме «Композитор Глинка».

Самое характерное в этом эпизоде — экранный образ играющего Листа, смонтированный из ряда крупных планов, снятых в острых ракурсах и экспрессивных композициях. Задача состояла в том, чтобы передать на экране необычайную выразительность и одухотворенность игры пианиста Святослава Рихтера (исполнявшего роль Листа). В результате синтеза оптических (ракурсы, освещения) и фонических (музыка) эффектов, непосредственно действующих на чувства зрителя, усилилась художественная убедительность образа.

Другим примером удачного синтеза оптических и фонических средств для выражения художественного образа может служить эпизод «дорога смерти» из фильма «Богдан Хмельницкий» (режиссер Игорь Савченко, оператор Юрий Екельчик).

Сначала на экране мы видим кадры, где бандуристы расходятся по полям и селам Украины, и слышим звуки бандуры и слова народной «думы» о горькой доле простых людей, томящихся под игом шляхты. Зрительное впечатление в сочетании со звуковым настраивает зрителя на восприятие образа, оформ-

ленного в следующем эпизоде — «дорога смерти». На экране зритель видит протянувшиеся вдоль дороги кресты, на которых распяты живые запорожцы, языки пламени и дым костров, разложенных у их ног, а на дороге — группу разряженных всадников с развевающимися под порывами ветра знаменами, и слышит смех, издевательский смех распятых запорожцев над своими убийцами.

Для достижения эффекта оператор привел в действие разнообразные специфические средства своей киноизобразительной палитры.

Дым от дымовых шашек, раздуваемый специальными ветродуями, не только формирует на экране видимую физическую (воздушную) среду, а становится как бы элементом эмоционального воздействия. Рвущиеся клочья дыма благодаря врожденным ассоциациям вызывают ощущение тревоги и настороженности. С помощью светофильтров был подчеркнут темный фон неба, на котором резко выделяются фигуры людей, рвущиеся под ветром флаги и черные силуэты крестов. Вся эта картина рождает у зрителя ощущение драматизма, соответствующее содержанию эпизода.

Напряженная тональность, высокие световые контрасты, динамичность композиции — это специфические операторские средства, которые в синтезе со звуком, музыкой и шумами создали определенную эмоциональную настроенность зрителя, необходимую для полного, глубокого и взволнованного восприятия драматургических образов.

ПРИМЕР РАБОТЫ НАД КОМПОЗИЦИЕЙ КАДРА В ФИЛЬМЕ НОРМАЛЬНОГО ФОРМАТА

Известный советский искусствовед М. Алпатов в заключении к своей книге «Композиция в живописи» пишет:

«Работа художника над композицией... ни в какой степени не сводится к соблюдению тех или иных правил, применению тех или иных приемов. Она заключается в сознательном нахождении композиционных решений в каждом отдельном случае в зависимости от поставленных себе художником задач, от всего его творческого отношения к миру (подчеркнуто мною. — А. Г.). Нашего советского художника... этот вывод обязывает к самостоятельной выработке композиционных форм, соответствующих новым задачам искусства... Изучение художественного наследия, проникновение в сущности композиционных решений великих мастеров прошлых столетий должно прежде всего служить освоению художником самого языка живописи (подчеркнуто мною. — А. Г.), должно научить его сознательно, аналитически подходить к великим

произведениям, и это, конечно, не может не отразиться положительно на его самостоятельной работе»¹.

Два основных положения М. Алпатова — «сознательное нахождение композиционных решений в каждом отдельном случае» и «освоение языка искусства» — чрезвычайно важны и для творчества кинооператоров.

Можно перечислить и описать все киноизобразительные средства, находящиеся в распоряжении оператора. Можно попытаться уточнить, какой художественный результат достигается от применения тех или иных приемов съемки.

Но невозможно канонизировать композиционное творчество оператора, свести его к соблюдению обязательных правил и рецептов. При съемке каждого нового кадра перед оператором возникают новые идейно-художественные задачи, которые требуют соответствующей киноизобразительной формы. При этом, конечно, совершенно необходимо свободное владение оператором художественными средствами своего искусства.

Для того чтобы более наглядно проиллюстрировать принципы выбора тех или иных композиционных форм и приемов съемки, рассмотрим некоторые решения оператора С. Урусевского и режиссера М. Калатозова в фильме «Летят журавли».

Просматривая фильм, прежде всего отмечаешь необычайное богатство киноизобразительных приемов.

Оператор использует и острый ракурс в сочетании с сверхширокоугольным ($F = 18 \text{ мм}$) объективом (эпизод «прогулка Вероники и Бориса», кадры 2 и 65)² и панораму (эпизод «затемнение», кадр 70), и съемку с движения (эпизод «Вероника спешит к сборному пункту», кадр 86), и съемку с использованием специально сконструированных технических приспособлений (эпизод «прощание Вероники и Бориса на лестнице», кадр 26—28) и т. д.

Как мне кажется, две основные задачи ставил перед собой оператор: первое — убедить зрителя в достоверности, реальности изображаемого на экране, и второе — возбудить в нем интерес к происходящим событиям и создать у него настроение, соответствующее атмосфере действия.

Именно для этого и применяет оператор самые различные киноизобразительные средства.

Разберем, как использует, например, съемку с движения — свой излюбленный прием — С. Урусевский в сцене «прощание Вероники и Бориса на лестнице». Она снята с изготовленного по проекту С. Урусевского лифт-крана, причем камера движется по спирали вслед за актерами, ни на минуту не выпуская их из поля зрения.

¹ М. Алпатов, Композиция в живописи, М.—Л., «Искусство», 1940, стр. 124.

² См. монтажный лист фильма «Летят журавли».

Движение камеры предоставляет актерам возможность свободно, непринужденно двигаться в пространстве в условиях реальной сценической площадки — лестничных маршей. Камера внимательно вглядывается в лица героев, помогая зрителю проникнуться их беззаботным и радостным настроением, почувствовать силу их привязанности друг к другу.

Очень важно отметить, что в основе построения каждого кадра в фильме «Летят журавли» можно обнаружить сложный комплекс мотивировок, оправдывающих и объясняющих выбор той или иной киноизобразительной формы кадра и приема его съемки.

В эпизодах «провода на сборном пункте» и «встреча с победой» повторены одни и те же изобразительно-монтажные композиционные приемы.

В искусстве принцип повтора играет серьезную роль в повышении выразительности действия, объединяя отдельные явления, факты, показывая их внутреннюю связь или, наоборот, по контрасту оттеняя их различие, их противоположность. В фильме «Летят журавли» этот прием успешно использован, например, в кадрах 31 и 34, в которых одинаково по композиции и приему съемки показано одинаковое актерское действие. Вероника и Борис, вернувшись со свидания каждый к себе домой, бросаются с размаху каждый на свою кровать. Благодаря сходству их поступков, подчеркнутому одинаковым ракурсом и композиционной формой, возникают по ассоциации мысли о похожести их характеров, о их духовной близости, «одинаковости» силы их чувств и т. д.

Принцип повтора использован и в других двух эпизодах (кадры 100—103 и 313—316). Вероника ищет Бориса в толпе людей. Интересы Вероники точно такие же, как и у всех советских людей, в первом случае провожающих на фронт, а во втором — встречающих с победой своих близких. И внутренний конфликт этих сцен состоял в том, что Вероника в обоих эпизодах не может найти своего друга. Задача композиции этих кадров состояла в том, чтобы наглядно и в то же время достоверно показать в отдельных сценах прощания или встречи настроение массы людей и по контрасту подчеркнуть личную драму Вероники.

Эта драматургическая задача решается постановочными и изобразительными средствами.

Оба эпизода сняты движущейся камерой и сверхширокоугольным объективом при очень плотном заполнении предметного пространства кадра фигурами. Камера словно следует за пробирающейся в тесной толпе Вероникой. Идущая Вероника то показывается крупно на первом плане, то заслоняется другими людьми, оказавшимися перед аппаратом. Каждые возникающие в кадре группы фигур плотно вписываются в рамку кадра, благодаря чему все время сохраняется ощущение того, что

действие происходит среди массы взволнованных людей. Этому, конечно, во многом помогает и фонический эффект — доносящиеся время от времени по мере продвижения камеры отрывочные реплики окружающих Веронику людей.

С помощью подобной композиции, создающей ощущение тесноты, настроение беспокойства, зрительно оправдывается то обстоятельство, что Вероника — в первом эпизоде — не смогла найти Бориса.

Во втором эпизоде — на перроне вокзала — обилие в кадре радостных, смеющихся людей, встречающих своих близких, как бы усиливает общее настроение ликования, на фоне которого особенно отчетливо ощущается отчаяние героини.

Эффект этих эпизодов во многом был достигнут интересным сочетанием изображения основного героя и окружающей среды.

С первых дней становления искусства кино оно стремилось преодолеть свою замкнутость, ограниченность рамками кадра. В период немого и в начале звукового кино эта задача решалась в основном монтажом. Съемка с движения расширила возможности кинематографа, позволив включать в игровое пространство не только то, что видно в данный момент на экране, но и все, что физически является местом действия, что на самом деле окружает действующих лиц. Звук и движение камеры раскрыли перед режиссерами и операторами возможность показывать взаимосвязь людей в пространстве не иллюзорно или на общем плане, но и на крупных планах, снятых движущейся камерой.

Это серьезный шаг по пути к повышению реалистичности киноизображения.

Для фильма «Летят журавли» чрезвычайно важна максимальная драматическая и эмоциональная напряженность киноизображения.

В эпизоде «попытка Вероники к самоубийству» (кадры 236—246) изображено вполне определенное действие — Вероника все быстрее и быстрее бежит по улице. Эти кадры были сняты камерой, движущейся рядом с героиней во все нарастающем темпе.

Мелькание решетки забора на первом плане, стремительность «пробега» деревьев на фоне, смазанность дальнего плана подчеркивают стремительность бега. И в то же время эти кадры так воздействуют на зрителя своей чисто оптической динамикой, что как бы заражают зрителя настроением героини, вызывая в нем чувства, созвучные ее переживаниям. Этот «эффект участия» или «присутствие» возникает и в других сценах фильма.

Нередко режиссер и оператор стараются придать субъективную окраску изображению, показать окружающую среду так, как видят и воспринимают ее герои.

Так, в эпизоде «на сборном пункте» многие кадры сняты как бы с точки зрения Вероники, ищущей взглядом Бориса и оглядывающей двор и толпу.

Прием совмещения точки съемки с точкой зрения персонажа осуществляется здесь с помощью съемки движущейся камерой и определенного построения композиции.

Взволнованность Вероники, будто бы глазами которой увидены отдельные сценки прощания людей перед отправкой на фронт, сообщает этим кадрам особую драматическую напряженность, что, в свою очередь, оттеняет и чувство горя, овладевшее девушкой.

Однако далеко не всюду в применении многообразных средств киновыразительности достигают авторы фильма больших художественных результатов.

Так, в эпизоде «бомбежка» мобилизованы разнообразные оптические и фонические элементы кинозрелища. Для создания определенного впечатления использованы:

звуковые эффекты — выразительная музыка, вой сирен, гул взрывов фугасных бомб, стрельба зениток, свист ветра, звон разбивающихся окон, скрежет шагов по битому стеклу;

световые эффекты — внезапная темнота от погаснувшей лампы, вспышки зениток, отблески света на оконных стеклах, скользящие лучи прожекторов, контрасты света и тени на лицах;

приемы съемки — ракурсы в сочетании с динамическими съемками движущейся камерой, крупные планы с плотным заполнением картинной плоскости кадра, эффекты комбинированных съемок;

динамический монтаж коротких (по метражу) планов, решенных в острых ракурсах и контрасте светотени.

Синтезом этих изобразительных средств и приемов режиссер и оператор безусловно достигают своей цели — сообщить, передать зрителю то нервно-возбужденное состояние, в котором находятся герои, но не убеждают его в правдивости ситуации. Эпизод получился излишне «сценичным».

Хотя изобразительные приемы выполняют свою роль психофизиологических раздражителей, но благодаря их излишеству и нарочитой экспрессивности вера в достоверность происходящего теряется. Тем более что психологические мотивировки поступков Вероники и Марка несколько надуманны, шатки, и все усилия режиссера и оператора дать более глубокое и жизненное объяснение происходящему с помощью нагнетания эмоций оказались напрасны. Кстати сказать, преувеличение роли и возможностей киноизобразительных средств отрицательно сказалось в ряде моментов следующего фильма режиссера М. Калатозова и оператора С. Урусевского «Неотправленное письмо». Так, в эпизоде «пожар тайги» за обилием эффектных операторских приемов невольно пропал смысл сцены, потерялись образы людей. Любые попытки прикрыть внешней зрительной выразительностью сценарные просчеты и «взвалить» на киноизобразительную форму несвойственные ей драматические смысловые задачи неминуемо обречены на провал.

В фильме «Летят журавли» актеры чаще всего снимаются крупно, на первом плане. В результате того что актеры движутся, а камера не стремится сохранить положение их лиц в центре кадра, то актеры оказываются в различных положениях относительно аппарата — в «фас», «профиль», «три четверти» и т. д. и в различных положениях относительно света — фигуры освещены то фронтальным, то контровым светом, то выглядят силуэтом. Основным определяющим принципом мизансценирования становится естественность поведения актера.

В кадрах нет замкнутых положений актеров, нет специальной ориентировки актера относительно света. И именно эти приемы съемки передают жизненность поведения актеров в предложенных обстоятельствах и способствуют убедительности образов фильма.

При просмотре кадров, снятых таким образом, создается ощущение экспромта, ощущение того, что на экране не поставленная сцена, а снятый документально жизненный эпизод со случайной, «непостроенной» композицией и освещением.

Но это ощущение ошибочно. Подобный метод съемки требует не меньшей, чем раньше, если не большей организации и точности постановки мизансцены и еще большей собранности и сосредоточенности в работе оператора.

И для этой манеры решения сохраняют свое значение композиционные принципы С. Эйзенштейна, например, его определение основной задачи композиции, как «очистки значительного от привходящего и несущественного», «отчетливое выделение существенного нужного»¹.

Простота и естественность киноизображения не рождаются случайно, не возникают вдруг, а требуют самой тщательной организации всех элементов съемки, строгой координации движений актеров и камеры, самой точной и тщательной разметки этих движений в пространстве, продуманной установки света.

Это только кажется, что актер случайно оказался в профиль к аппарату и попал в лучи контрового света. Нет, этот эффект был заранее тщательно продуман режиссером и оператором, точно срепетирован и снят.

Нельзя злоупотреблять «документальностью» изображения, нельзя превращать фильм в неряшливое и неорганизованное зрелище, выдавая это за реализм или за стремление достоверно отразить «подлинную жизнь».

В конечном итоге именно неряшливые кадры приобретают характер случайности, нежизненности, теряют художественную выразительность. Они смотрятся не как образное выражение, а как фотографическая фиксация, т.е. как то, что С. Эйзенштейн называл «пассивным воспроизведением», ничего общего не имеющим с искусством.

¹ С. Эйзенштейн, Избранные статьи, стр. 345.

Итак, киноизобразительные приемы и композиционные формы имеют в киноискусстве исключительно важное значение. От приемов съемки, от их оправданности и виртуозности выполнения в большей степени зависит достоверность, богатство содержания и художественная выразительность как отдельного кадра, так и всего фильма. Но как только съёмочные приемы приобретают только формальную ценность, становятся самодовлеющими или даже просто излишне заметными, содержание в кадре неизбежно оттесняется на второй план и образы порой лишаются убедительности и глубины.

ПРИМЕР РАБОТЫ НАД КОМПОЗИЦИЕЙ КАДРА В ШИРОКОФОРМАТНОМ ФИЛЬМЕ

Как мы уже говорили, современное киноискусство предоставляет творческим работникам несколько различных систем, отличающихся своими собственными изобразительно-выразительными особенностями. Среди этих систем наиболее перспективной считается сейчас кинематограф широкого формата.

Широкий формат — это не только техническое новшество. Первые же опыты доказали, что новый вид кино обладает и новыми художественными особенностями.

Широкий формат позволяет с особенной глубиной исследовать и раскрывать внутреннюю жизнь героев, движения характеров, тончайшие нюансы чувств и настроений, а также и среду, атмосферу, в которой разворачивается действие.

Кинематограф широкого формата отличается большей площадью экрана и лучшими пропорциями его сторон, что в значительной степени приближает экранное изображение к картине, охватываемой человеческим глазом в действительности.

Благодаря высокому качеству киноизображения на экране широкого формата усиливается материальность и конкретность предметов и явлений жизни.

И в то же время, при всей его чувственной достоверности изображения в кинематографе широкого формата открываются большие возможности для художественных обобщений, для вольного полета мысли, для возвышенной романтической окраски повествования. Широкий формат раскрывается как киноискусство больших идей, высоких обобщений.

В фильме «Повесть пламенных лет» (сценарий А. Довженко, режиссер Ю. Солнцева, операторы А. Темерин и Ф. Проворов) с большой силой проявились достоинства широкоформатного кино.

Возвышенная, монументально-романтическая патетика сценария А. Довженко, масштабность его замысла требовала приподнятой изобразительной стилистики фильма, масштабности средств воплощения.



Оператор А. Темерин на съемке фильма
«Повесть пламенных лет»

Пластическое решение, адекватное яркой литературной образности А. Довженко, было найдено с помощью кинематографа широкого формата.

Перспективно-пространственные возможности широкого формата позволили по-новому, с большой убедительностью и наглядностью раскрыть поэтическое богатство довшенковских образов. Начинаешь думать, что, может быть, старый кинематограф был слишком узок и мал для возвышенно-философского искусства великого поэта экрана.

В фильме достигнуто удивительное совпадение технического мастерства

и высокого искусства. Одно из особенностей «Повести пламенных лет» — замечательное сочетание рельефного, почти стереоскопического крупного плана с окружающим миром. Это интересно и изобразительно и философски.

Рассмотрим, какие особенности работы над широкоформатным фильмом проявились при съемке одного из эпизодов фильма «Повесть пламенных лет», названного автором сценария А. Довженко «Прощания шумели над Днепром».

«В осеннюю ночь сорок первого года прощания шумели над Днепром. Отцы и матери прощались с детьми, мужья с женами, братья с сестрами. Разлучалась любовь с любовью, надежда с надеждой, прощалось несбыточное замужество, неосуществленное материнство.

Был ветер в ту ночь. По небу проносились тревожные тучи с запада, с германской стороны, и пахло трупом и пожаром.

Прощались торопясь и ,подавив тоску, уходили быстро, словно вдогонку за своими необычными судьбами.

Никто не знал размеров грядущего в ту ночь. Не знал и герой нашей повести, солдат начала Отечественной войны Иван Орлюк.

Только чувствовал он, отходя на восток со своим полком, что наступило великое время, и, охваченный необычайностью чувства, молчал»¹.

¹ А. Довженко, Повесть пламенных лет. Сценарий, М., «Искусство», 1962, стр. 10.

Этот авторский текст, музыка и шумы в стереофоническом звучании сопровождают кинокадры, составляющие монтажную картину эпизода.

По мере чтения текста на экране показываются горящие украинские хаты, партизаны, прощающиеся с семьями, обезумевшая от горя женщина, бегущая среди горящих скирд хлеба к горящей мельнице. Эта мельница с медленно крутящимися крыльями в облаках дыма, в пламени становится как бы символом ужасной трагедии, надвинувшейся на Украину.

Этот эпизод, решенный в низкой, серой тональности «под ночь», развертывающийся на широком экране, воспринимается как зрительно-звуковая увертюра ко всему фильму.

Далее, после слов: «Упали мосты на Днепре. Тяжелый рокот и гул прокатились по водным просторам. С высоких обрывов посыпалась земля» — на экране возникает кадр, в котором «на покинутом берегу, уже на той стороне, на самой крутизне стояла мать Ивана Орлюка...»¹.

Спокойная композиция этого кадра решена в контрасте с динамикой предыдущих кадров.

Широкий формат экрана позволил композиционно усилить чувство одиночества при виде женщины на крутом пустынном берегу на фоне далеких пожаров.

Производственная реализация изобразительного замысла этого, казалось бы, чрезвычайно простого кадра потребовала сложной подготовки. После долгих поисков недалеко от города Ржи-

¹ А. Д о в ж е н к о , Повесть пламенных лет. Сценарий, стр. 10.

Кадр из фильма «Повесть пламенных лет»



шева был найден крутой, обрывистый берег над Днепром, на фоне которого виднелось далекое Заднепровье. Проводить съемку было решено, как и все кадры этого эпизода, в режимное время, т. е. в сумерки.

За обрывом на пространстве 1 км вплоть до самой воды были разложены большие пиротехнические костры, имитирующие пожары.

На втором плане, непосредственно за обрывом, были установлены плоскостные макеты горящих хат, а магниевые факелы, скрытые внизу за обрывом, должны были подсвечивать дымы, проносящиеся над фигурой матери, и имитировать эффект зарева от близких пожаров. Вдали, на острове посреди Днепра, также были разложены три костра с высокими черными и белыми дымами.

Нужные световые условия режимной съемки продолжались не более получаса. Учитывая, что сразу после захода солнца ветер меняет свое направление и силу, были разложены дополнительные (запасные) очаги с дымами. Все пиротехнические эффекты были рассчитаны на 30 мин горения.

Съемка производилась в направлении на западный сектор неба и требовала определенного состояния неба, которое соответствовало бы изобразительному замыслу.

Сцена снималась двумя камерами. Одна камера была установлена для съемки общего плана. Съемка актерской сцены производилась второй камерой с операторского крана и начиналась с крупного плана рук, как бы опускающихся в кадр вместе с несущимся дымом и произносимыми словами: «Отведи, господи, руку смерти..»

По мере произносимых слов камера равномерно отъезжала вплоть до общего плана, на котором изображалась над обрывом фигура матери с распростертыми руками, устремленная к Заднепровью, где сквозь пожары и дымы она как бы видела своих сыновей.

«Потом, взмахнув руками, словно птица крыльями, она стала на колени и, подавшись вперед, готовая, казалось, улететь за Днепр, затужила...»².

Движение камеры в этом кадре должно было точно соответствовать ритму актерской игры. Без этого ритма, выраженного пластически и музыкально, который должны были на съемке одинаково чувствовать и актриса и кинооператор, обобщенно-символическое и в то же время абсолютно достоверное решение кадра могло бы разрушиться, «не выйти», и не удалось бы придать ему того поэтического значения, которое отводилось ему в сценарии А. Довженко.

¹А. Довженко, Повесть пламенных лет. Сценарий, стр. 12.

²Там же, стр. 13.

ИСКУССТВО КИНООСВЕЩЕНИЯ

Независимо от того, какие творческие и технические задачи стоят перед оператором, какой реальный материал действительности является объектом съемки, во всех случаях средством изображения для него служит свет.

При создании кинематографического изображения свет (лучистая энергия), отразившись от предмета, попадает на линзы объектива, которые отбрасывают оптическое изображение предмета на светочувствительный слой пленки, где он материально фиксируется.

«Свет создает в конце концов ту форму, которая переносится на экран.

На экране нет ничего, кроме света различной силы, и понятно поэтому, что, управляя светом на съемке, мы совершаем фактически работу по оформлению будущего изображения. Вместе с тем ощущение качества и интенсивности света, учет непосредственной связи между объектом и возможным его изображением¹ на пленке связаны исключительно с техникой оператора» .

Кинофотографическая техника изображения позволяет воспроизводить вид предмета с наибольшей среди известных способов изображения наглядностью.

Расположение и движение предметов в пространстве, их размеры и удаленность, контурная и объемная формы, их ширина, высота и глубина, выделенность на фоне, цвет и фактура материала, характер физической среды, в которой они находятся, могут быть зафиксированы киноаппаратом на пленке и переданы на экране.

Задача воспроизведения линейной и объемной формы предметов, тона, цвета и фактуры материалов в кино решается освещением. Освещенный объект фиксируется на пленке в виде светотональной или цветной картины, которая затем проецируется на экран.

¹ В. И. Пудовкин, Избранные статьи, стр. 24.

В фильме свет создает цвет или тон изображаемых предметов, а порождаемая освещением светотень определяет возможность воспроизведения объемных форм предметов, рельефов и пространства на экране.

С помощью света воссоздаются в кино световые эффекты, по которым можно определить время и место действия, которые сообщают тональную и цветовую завершенность кинокартине.

Наконец, энергия света определяет саму возможность получения кинофотографического изображения.

Киноосвещение как специфическая техника получения киноизображения возникло в начальный период развития кинематографа, когда для съемки игровых актерских фильмов стали строить специальные кинопавильоны. Установкой освещения занимались кинооператоры.

По мере совершенствования кино как искусства освещение постепенно превратилось в художественно-творческую работу со светом и стало органической частью профессионального мастерства кинооператора, подобно рисунку — для графика и живописи — для живописца.

Искусство киноосвещения имеет сложную историю становления, совершенствования художественно-творческой работы оператора со светом.

Здесь будут отмечены только отдельные, наиболее значительные задачи, которые пришлось решать операторам при построении освещения на всех этапах развития искусства кино.

Искусство и техника киноосвещения за время своего существования проделали большой путь развития. Изменялись идейно-художественные задачи, изменялись условия работы, совершенствовались конструкции осветительных приборов, росло мастерство кинооператоров.

Один из старейших русских и советских кинооператоров Л. П. Форестье оставил исключительно интересное свидетельство о том, в каких условиях приходилось работать операторам в 1908—1910 годах:

«В те времена все кинопавильоны были построены наподобие больших фотоателье со стеклянными крышами и стенами, с белыми занавесями для защиты от солнца.

Искусственное освещение было не основным, а лишь дополнительным к дневному. У «Гомона», например, были громадные (3x4) металлические щиты на колесах с 12 дуговыми горелками. Каждый щит брал около 400 а. В зависимости от силы дневного света эти тяжелые и неудобные щиты ставились по бокам декорации и спереди, около аппарата. Верхним и контрольным светом тогда не пользовались вообще...»¹.

¹ Л. П. Форестье, Великий немой, М., Госкиноиздат, 1945, стр. 11—12.

«От оператора требовалось немного: лишь бы изображение получалось резким, светлым и действующие лица не резались бы кадром»¹.

«Съемочный аппарат ставился так, чтобы вся декорация была в кадре (в правом нижнем углу приклеивалась марка фирмы).

Актеры снимались всегда во весь рост, крупных и средних планов не существовало вообще. Поэтому до начала съемки — на полу впереди и по бокам декорации — прибивались длинные деревянные планки, показывающие актерам пространство, по которому они могут передвигаться. Если актер во время съемки переступал границы даже на первом плане, кадр считался браком, потому что «человек не может ходить без ног» (как тогда выражались)².

Сплошной равномерный свет, заливающий пространство декораций и фигуры актеров, был экспозиционным светом.

Такие элементы художественной формы кинокартины, как световые эффекты, тональность, ракурсы и монтажная смена планов, которые сейчас кажутся такими простыми и само собой разумеющимися, еще не были открыты.

Технические возможности оператора были весьма ограничены: пленка была не сенсibilизирована, красные и желтые цвета не воспроизводились, осветительные приборы с открытой дугой без отражателей и рассеивателей были громоздки и обжигали актерам глаза, грим был театральный, лицо актера как бы раскрашивалось.

В фильме «Пиковая дама» (режиссер Я. Протазанов, оператор Е. Славинский) можно видеть мизансцены, где актеры, выходя на первый план, приближались к аппарату настолько, что их изображение уже можно назвать крупным планом. Но это еще не был отдельный монтажный крупный план.

Техника освещения таких мизансцен строилась следующим образом: общий свет давали ртутные лампы, осветительные приборы с открытой электрической дугой устанавливались вдоль границ кадра и в известной мере разбивали сплошной свет, усиливая освещенность с одной стороны и имитируя тем самым направленный свет.

Но все же, несмотря на примитивную съемочную и осветительную технику, операторы учились выполнять различные художественные задачи, в частности решать эффекты солнечного света из окон, света от ламп и свечей, каминов, выделять светом лица и фигуры актеров и т. д.

Одним из первых оператор А. Левицкий попытался осуществить световые эффекты посредством мощных дуговых приборов (арки), свет которых падал на декорацию сквозь фигурную про-

¹ Л. П. Ф о р е с т ь е, Великий немой, стр. 9.

² Там же, стр. 19.



Оператор А. Левицкий

резь (тюремная решетка, оконные переплеты).

Оператора Левицкого можно считать «отцом» художественного киноосвещения. Он стал широко применять так называемое «рембрандтовское» освещение, характерное глубокими тенями и выступающими светами. Примером работы со светом А. Левицкого могут служить фильмы «Крест и маузер» (режиссер В. Гардин) и «Мистер Вест в стране большевиков» (режиссер Л. Кулешов).

В традициях А. Левицкого работал и я, его ученик, который также применил «рембрандтовское» освещение в фильме «Мать».

Фильм «Мать» создавался в 20-х годах, когда советские кинематографисты

только нащупывали изобразительные возможности кинематографа. Постановочный замысел В. Пудовкина обязывал оператора искать киноизобразительную манеру, соответствующую яркой образности повести М. Горького.

Нужно было выразительно и глубоко показать людей, средствами света и ракурса выявить характерные черты основных героев.

Оператор учился у Рембрандта искусству светотени, умению передать светом объем, фактуру, выявить форму предмета, умению вводить свет в сюжет картины. По примеру Рембрандта оператор ставил перед собой задачу не просто освещать объект для фотографии, но и строить световую композицию на основе режиссерской мизансцены так, чтобы наилучшим образом выявить действия актера, добиться единства светотонального и композиционного решения. Только при этом условии свет приобретал органичную связь с сюжетом кадра, становился неотъемлемым его компонентом, т.е. выполнял ту же роль, что и в картинах Рембрандта.

Оператор учился и живописному видению человека. Рембрандт умел находить оригинальные и характерные черты человека, передающие его подлинную сущность. Оператор принял на вооружение этот естественный и реалистичный метод трактовки образа человека. Кинооператор так же попытался разглядеть в лицах

типажа характерные и своеобразные особенности, подчеркнуть их, используя композицию и свет, в полном единстве с режиссерской постановкой.

Центральное место в операторской работе над фильмом «Мать» было, естественно, отведено поискам изобразительной трактовки образа матери в исполнении актрисы В. Барановской.

Кроме световых и композиционных решений каждого кадра нужно было найти единый операторский киноизобразительный прием, выражающий режиссерскую и актерскую трактовку образа роли на экране. Таким приемом оказалась ракурсная съемка. Ракурс стал как бы выразителем операторского отношения к материалу, своеобразным оптическим (зрительным) лейтмотивом образа матери на экране.

В первом же эпизоде фильма мать, стирающая белье в своей комнатухе, снята в верхнем ракурсе, как бы с точки зрения вошедшего в комнату отца Власова. В последующих эпизодах применение ракурсной съемки также было оправдано логикой монтажного построения актерских сцен. Благодаря повторному применению съемочного приема у зрителей постепенно возникали ассоциации и рождалось ощущение приниженности и заботности матери, но образ, конечно, создавался не только операторскими приемами, а возникал в синтезе постановки, драматургии и актерской игры. Своей изобразительной трактовкой оператор лишь оптически выделял пластический момент в актерском исполнении и тем самым помогал режиссеру создать определенное представление у зрителя о матери.

В немом кино выразительность образа решалась мимической игрой актера на крупных планах. В соответствии с этим и возникла специальная техника кинопортретного освещения.

Оператор ввел в практику работы ракурсную съемку крупных планов и нижний свет для подсветки глаз и рельефов лица актера. Контрастный нижний свет может деформировать лицо, но



Портрет В. Барановской из фильма «Мать»

мягко наложенный, выполняющий только роль подсветки, он придает лицу выразительность. Нижний свет необычен, неожидан и поэтому помогает актеру передать драматические моменты. Крупный план матери (в исполнении В. Барановской), только что совершившей невольное предательство сына, приобрел на экране выразительную силу отчасти благодаря ракурсу и эффекту нижнего света и тщательной подсветки глаз актрисы.

В немом кино крупный план на экране был краток (по метражу), и актеры и режиссеры пользовались некоторой «однозначной» формой выражения: взгляд, улыбка, недоумение, радость, выраженные мимически, игрались и снимались отдельными кадрами.

«Вспоминая Баталова (Н. Баталов — артист МХАТ, исполнитель роли Павла Власова в фильме «Мать» по Горькому. — Прим. А. Г.), — пишет В. Пудовкин, — я всегда вижу его взгляд. Все обаяние созданного им образа связано именно с глазами. Меня все время тянуло снимать его крупным планом, так, чтобы зритель мог следить за внутренним миром человека, отраженным в его глазах».

Портретное освещение способствовало выявлению мимической выразительности лица и помогало актерам в работе над экранным образом роли. Нижний свет, который подчеркивал живой блеск глаз, делал их яркими, живыми, одновременно оформляя пластику лица, был применен к негримированным лицам. Театральный грим, использовавшийся в то время в кино, не подходил к стилю картины, так как лишал образы правдивости и естественности. А по замыслу авторов фильма лица основных актеров не должны были вступать в противоречие с окружающей обстановкой и лицами типажа в эпизодах и массовых сценах.

Этот операторский киноизобразительный метод работы над актерским образом получил в свое время широкое распространение не только в советской кинематографии, но оказал большое влияние на европейскую и американскую кинематографию.

С помощью света и ракурса авторы фильма выделяли наиболее характерное для персонажа и для происходящего действия, передавали свое отношение к героям и событиям.

Серьезные изменения в методику освещения внесло появление в кинопавильоне прожекторов. Прожектор, установленный на лесах по стенам декорации, создал возможность контрового (заднего) света. Фигуры актеров были как бы окаймлены световым шнуром, волосы актрис сияли. Контровым светом освещались портреты (крупные планы) и массовки; контражур стал единственным светом, который применялся на натуре. Задний сколь-

зющий свет по своему характеру создает сильный контраст, поэтому контрастная фотография стала наиболее людной.

Скрещенные лучи прожекторов с обеих сторон рисовали световую кайму на фигурах, предметах, архитектурных рельефах. В освещенных таким образом кадрах была экспрессия, сочетались динамика и живописность.

Этот способ освещения дал весьма интересные образцы. Оператор Э. Тиссэ построил все свои работы со светом в павильоне и на натуре, пользуясь эффектом контрового света. Применение окаймляющего света в сочетании с ракурсами дало в фильмах «Октябрь» и «Старое и новое» (режиссер С. Эйзенштейн) ряд очень выразительных и сильных кадров. В этих фильмах были показаны все возможности новой манеры освещения, сформировавшей своеобразный стиль кинематографического изображения, при котором были использованы все возможности осветительной техники того периода.

Свет яркий и сверкающий, четко рисующий фигуры в движении, был как бы специально создан для историко-революционных фильмов 20-х годов с их героем — массой.

Прием работы со светом, разработанный оператором Э. Тиссэ, обогатил «палитру» оператора, вошел в арсенал изобразительных средств кинематографа.

Но со временем контровой свет обнаружил свою ограниченность. Он выявлял только пластику, внешнее. И когда для выражения внутреннего состояния человека, его мыслей и чувств понадобилось показать лицо актера, его жест и мимику, оказалось, что внешние эффекты контрового света этому мешают. Новые драматургические задачи игрового актерского кинематографа потребовали нового решения киноизобразительных задач и трактовки экранного образа актера, а следовательно, и приемов освещения.

До появления светильников с дугами интенсивного горения не было источников света, достаточно мощных и конструктивно приспособленных к тому, чтобы одним направленным лучом осветить большую площадь декорации. Слабая чувствительность пленки также не позволяла достигнуть должного эффекта. Попытки применить открытые вольтовые дуги (арки) или мощные прожекторы не достигли цели, так как открытая дуга дает резкий спад освещенностей и радиальное распределение теней, которое обнаруживает технический источник света. Прожекторы с фацетными отражателями дают слишком узкое и неравномерное распределение освещенности по кадру. Они пригодны для эффекта света из окон, дверей и других проемов, но не создают достаточной освещенности в пространстве декорации.

Когда оператор хотел одну часть декорации погрузить в полумрак, а другую осветить единым световым потоком, приходилось создавать комбинацию многих светильников и прожекторов. На больших пространствах эффект не удавался в нужной мере

естественности, появлялись лишние тени или пятна света. В те времена не было мощного, равномерно покрывающего пространство потока света, а применялись лишь пучки света, поэтому родилось специфическое кинематографическое освещение. Световые пятна располагались в пространстве декораций так, чтобы, создавая иллюзию натурального эффекта, вывить форму и создать светотональную композицию.

Кинематографическое освещение считалось наиболее эффективным методом, при котором использовалась новая, специфическая только для кинематографа техника освещения и создавалась чисто кинематографическая форма изображения, построенная на отказе от натуралистического света.

Эта манера освещения впервые достигла высокого художественного уровня в работах операторов Д. Фельдмана, М. Магидсона и особенно А. Москвина. В фильмах «Новый Вавилон», «СВД» (режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг) и других А. Москвин трактовал свет динамически: он освещал не только плоскость декорации, но и пространство, сочетая движение фигур с расположением световых пятен и теней. Динамическая киноживописность, открытая А. Москвиным, отвергла фотографические традиции освещения, которые долгое время (а зачастую и сейчас) считались художественными и для кинематографа. Для этой манеры характерно стремление к статичности композиции и мягкости оптического рисунка, к глубоким теням, к низкой тональной шкале.

Москвин первым понял, что в пространстве павильона слишком мало воздушной среды, что декорации смотрятся плоскими, что то богатство тональных сочетаний, которое мы наблюдаем на природе (в лесу, слегка окутанном утренним туманом, или на ленинградских улицах в белые ночи), должно быть перенесено в павильон, в декорации. Он доказал на практике, что воздух, ощущаемый и видимый в декорации, создаст глубину пространства, ступает границы света и теней, неизмеримо увеличит богатство тональностей, а самое главное — создаст физическую среду, где движения фигур будут происходить не на фоне плоских стен, а в реальном, наполненном светом и воздухом пространстве.

Фигура, движущаяся в воздушной среде, приобрела на экране живописную естественность, обогатившись тончайшими тональными нюансами, которых не могло быть в декорациях, освещенных сильными прожекторами без воздушной среды.

Введя в павильон воздух, А. Москвин смело начал работать оптикой с малой глубиной резко изображаемого пространства, насыщая глубину кадра движением и светом. Окутанные воздухом, скрадывающим точность контуровки, движущиеся фигуры изменялись в тоне и видности формы. И благодаря этому фигуры первого плана воспринимались погруженными в среду, но



Кадр из фильма «Иван Грозный»

рельефно вырисованными на динамическом фоне. Пятна света, на декорациях и контуры предметов фона, часто назойливо выступавшие на первый план в кадрах, не насыщенных воздухом, уходили в глубину пространства, но не пустого и безжизненного, а полного движения, света и воздуха.

Кроме того, А. Москвин ввел динамику света в композицию кадра. Композиция кадра у него строилась не на неподвижных пятнах света на фоне, а на динамическом движении световых потоков и теней, скоординированных с движением фигур и построением мизансцены.

Во многих **массовых** сценах фильма «Иван Грозный» (режиссер С. Эйзенштейн) на общих планах фигуры, изображенные в темном тоне, двигались относительно плоскостей в светлом тоне, что позволяло строить композицию не в статике пятен, а в динамике светотени.

Свет у А. Москвина часто был формально мало оправдан. Для него самым важным был светотональный эффект, мотивом для построения света мог явиться и тот источник света, который виден в кадре, но трактовка этого света всегда давалась с позиций драматургической задачи и на основе актерской мизансцены.

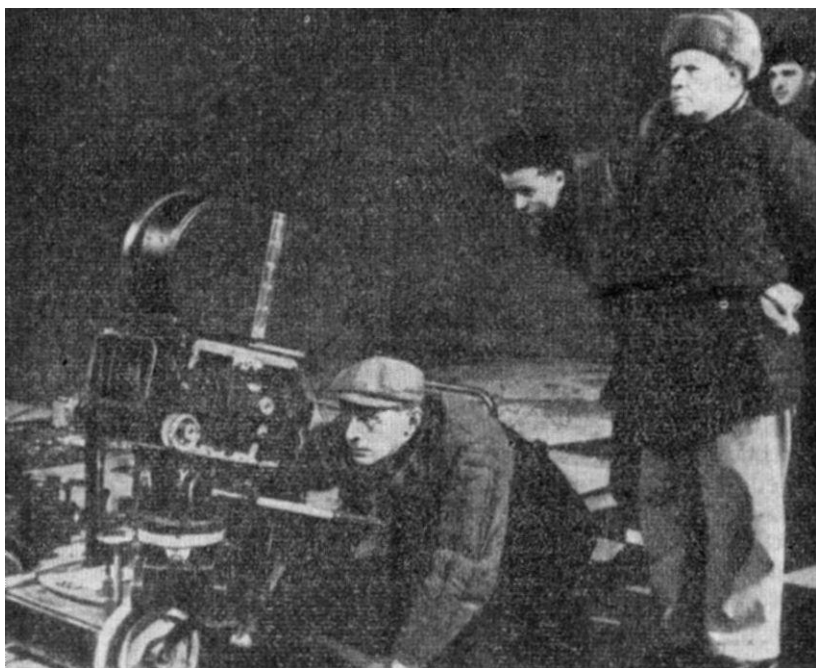
А. Москвин, komponуя и освещая крупные и средние планы персонажей на фоне массовок или глубины декораций, строил свет по принципу затухания яркостей в глубину, располагал свет как бы по зонам пространства. Так, например, в фильме

«Выборгская сторона» (режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг) крупные планы актрисы Н. Ужвий в сцене суда тракуются в светлых тонах и освещаются особыми осветительными приборами, следующая зона дается в более темных тонах, остальной фон погружен в темно-серые тона, в которых едва намечаются контуры фигур и формы декорации. Таким образом, глаз не отвлекается для рассматривания деталей фона, а удовлетворяется общим представлением о нем. Технически такое угасание света достигается как расположением световых пятен, так и применением дыма и тюлей.

Внесенное А. Москвиным в операторское искусство понимание воздуха и света как динамических элементов кинокомпозиции сыграло большую роль в развитии изобразительной культуры кинематографа.

Киноизобразительные приемы, разработанные А. Москвиным, лежали в самой природе кинематографической изобразительности. Эти приемы утвердили динамические формы кинематографической светотональной перспективы. Найденные А. Москвиным киноизобразительные средства вошли в качестве ценнейшего вклада в сокровищницу операторского мастерства.

Оператор А. Москвин (у аппарата) и режиссер С. Эйзенштейн (на первом плане) на съемках фильма «Иван Грозный»



«Первое намерение живописца — сделать так, чтобы плоская поверхность показывала тело рельефно и отделяющимся от той плоскости. Тот, кто в этом искусстве наиболее превосходит других, заслуживает наибольшей похвалы; такое достижение... происходит от теней и светов..

Одним из основных вопросов, которые пришлось решать операторам, была задача реалистического воспроизведения объема и глубины пространства в экранном изображении.

Реальные фигуры, движущиеся в реальном пространстве, являясь основным объектом киноизображения. Рисунок предметов на экране создается светотенью, поэтому искусство киноосвещения должно было совершенствоваться именно в технике передачи пластических форм фигуры и глубины пространства.

Впечатление объемности пластических форм на экране слагается в результате раскладки светотени на фигуре и фоне, движение создает дополнительное условие для восприятия глубины пространства и объемных форм. Будучи по-разному освещенными, одни фигуры кажутся более объемными, другие — более плоскостными.

Но впечатление объемности есть результат не только световой обработки, но и техники фиксации изображения на пленке. «Тайна» этой техники заключается в том, что все градации светотени должны быть зафиксированы на негативе и полностью воспроизведены на позитиве. Всякое нарушение экспозиции (локальные передержки или недодержки) влечет за собой выпадание некоторых тональностей — искажение градаций. В результате изображение на экране теряет в передаче пластической формы, пропадает эффект объема и глубины. Если негатив запрявлен или недопрявлен, если позитив темнее или светлее, то в изображении, конечно, можно узнать актера, но эффект пластичности будет безусловно потерян.

Таким образом, задача оператора, добывающегося пластической манеры изображения, сложна не только в части эффекта освещения, но и требует точной технологии операции съемки и процессов проявки и печати. Трудностью этой задачи можно объяснить то, что до сих пор мы наблюдаем у многих операторов отдельные пластически удачно решенные кадры, но редко видим фильм, сделанный в единстве объемно-пластической манеры.

Для того чтобы получить пластические изображения актера на экране, нужно сделать анатомически правильную раскладку светотени в портрете. Неправильно разложенный свет по лицу актера, не учитывающий его анатомическое строение, может нивелировать рельефы лица, сделать его плоским, что часто приходится видеть на экране.

¹ Леонардо да Винчи, Трактат о живописи, Избранные произведения, том II, М., «Academia», 1935, стр. 111.



На съемках фильма «Ленин в Октябре.» — (справа налево) оператор Б. Волчек, артист Б. Шукин и режиссер М. Ромм

Оператор Б. Волчек применил способ освещения крупных планов, который выпукло рисует пластические формы человеческого лица и фигуры.

Этот метод освещения явился следствием изучения возможностей кинематографа и освоения опыта живописи и фотографии. Благодаря Б. Волчку кинематограф получил новую технику для освещения при съемке актерских сцен — технику пластического света. Лучшей иллюстрацией этого метода работы со светом являются портреты артиста Б. Шукина в роли В. И. Ленина в фильме «Ленин в Октябре» (режиссер М. Ромм) и артистки Е. Кузьминой в фильме «Человек № 217» (режиссер М. Ромм) и других. Добившись пластики в портрете, Б. Волчек стал искать таких же результатов в освещении декораций, в трактовке предметного пространства кадра.

Оператор не стремится к натуралистическому воспроизведению декорации. Пространство и ограничивающая его архитектурная форма со всеми рельефами и объемами служат для Б. Волчка и удобной для построения глубинных мизансцен сценической площадкой, и одновременно живописным фоном для фигур, и материалом для светотональных композиций.

Правильная градация светотени, распределение тональных масс по плоскостям декорации, единое архитектурное пост-

роение изображения фигур актеров и элементов декорации, нарисованных светом в одной манере, — являются отличительными признаками работы Б. Волчка со светом.

Приемы освещения, разработанные оператором Б. Волчком, нашли широкое распространение в практике советских операторов.

Дальнейшее развитие искусства киноосвещения неразрывно связано с поисками новых решений постановки и съемки актерских эпизодов.

В немых фильмах актерские эпизоды решались монтажно, на экране они смотрелись как изобразительно-монтажные композиции. Крупные планы актеров большей частью «в фас» жестко вписывались в кадр. Лицо, как правило, располагалось в центре кадра, что позволяло оператору выполнять довольно точную моделировку, подсвечивать глаза нижним светом, накладывать световой контур и т. д.

В звуковых фильмах появились так называемые «глубинные мизансцены», и операторы разработали иную систему освещения, которая известна под названием «нормальный портретный свет».

Освещение велось узкими световыми пучками посредством так называемых «бебиков». Движения актеров так же жестко вписывались в кадр и точно располагались относительно света. Это, конечно, стесняло актеров, и мизансцены воспринимались иногда несколько напряженными и условными.

Новую систему решения актерских сцен можно наблюдать в последнее время в фильмах С. Герасимова, М. Калатозова и других режиссеров.

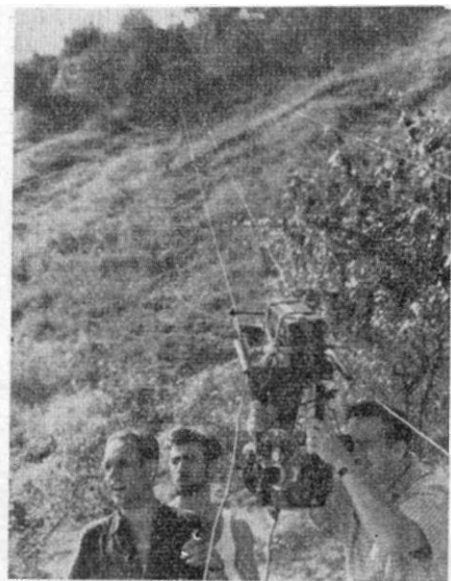
С помощью широкоугольных объективов и панорамирования создается впечатление более свободного, естественного поведения актеров в кадре. Операторы применяют систему световых потоков. Пучки света направляются на лицо, на фигуру, причем эти пятна света мало оправданы, но точно рассчитаны так, чтобы выявить мимику и жест актеров. На крупных планах лицо и фигура свободно располагаются относительно аппарата, иногда в профиль, иногда спиной.

Это новый шаг по пути к естественности кинематографических композиций.

Новые поиски киноизобразительных решений привели к съемке актерских эпизодов не в павильонных декорациях, а в натуральных интерьерах.

Съемка актерских сцен в таких интерьерах делает кинозрелище более достоверным, а игровые актерские сцены — более естественными и жизненными.

При съемке фильмов современной тематики в интерьерах новой архитектуры с широкими окнами подсветка имеет своей



**Оператор Вадим Юсов (справа)
на съемке фильма «Иваново детство»**

целью сбалансировать освещенности в интерьере и на натурном фоне.

Техника съемки в реалистических условиях основана на воспроизведении натурального светового эффекта, что и потребовало иного отношения к световой трактовке игры актера.

Пучковой свет прожекторов породил в кинематографе систему освещения, отличительными признаками которой было обязательное высвечивание актера, причем иногда вне связи с основным распределением световых масс.

Актер в декорации и у окна, и в глубокой нише, и у лампы показывался

ровно освещенным. Такая манера кинематографического освещения была во многом условной.

В натуральных интерьерах переходы актеров из света в тень стали наглядно видимы. Поэтому мимика, жест, движение актеров строились в соответствии с характером освещения фигуры в данный момент. Тем самым значение светотональной композиции неизмеримо возросло.

При построении света для кинокадра стало важно не распределение света по фону и по неподвижной фигуре, а распределение лучей света по всей декорации в расчете на движение фигуры из света в тень, причем освещенность актера должна органично вытекать из естественного, реального освещения в интерьере. Только тогда чередования светотени и движений актера приобретают смысловую и ритмическую взаимосвязь.

Так, например, силуэтное решение предполагает совершенно особую форму актерского исполнения, поэтому при постановке сцены следует найти в актерской игре именно такие движения или жесты, которые будут наиболее выразительны для силуэтного изображения актера.

При подобном построении светового рисунка особенно важно, чтобы актер знал, как он будет освещен, как именно его увидит зритель. Движения актера в мизансцене и монтаже должны быть органично связаны со светотональной композицией кадра, что полностью отвечает тенденциям и методу художественного

творчества советских кинематографистов. Наглядным примером этой новой тенденции съемки в натуральных интерьерах может служить работа оператора Вадима Юсова в фильме «Я шагаю по Москве» (реж. Г. Данелия) и работа М. Пилихиной в фильме «Мне двадцать лет» (реж. М. Хуциев).

Искусство освещения не потеряло своего значения в цветном фильме и стало важнейшим средством решения киноизобразительных и колористических задач. Цвет обогатил художественные возможности операторского искусства, повысил впечатляющую силу и достоверность киноизображения.

В цветном фильме требования к искусству освещения стали строже и точней как в художественном, так и в фотографическом смысле.

Работая над цветным фильмом, оператор никогда не должен забывать слов Карла Маркса о том, что «чувство цвета является наиболее популярной формой эстетического чувства вообще».

В природе цвет предметов складывается в результате чрезвычайно разнообразных сочетаний основных цветов, бликов, рефлексов, цветных и простых теней. Редко предмет бывает освещен одноцветным или однообразным белым светом. Представьте себе обычную комнату днем: из окна пробивается и синеватый свет неба и желтоватый свет солнца, здесь имеется и отражение от стен, почти всегда цветных, и рефлексы от предметов обстановки. Все освещает друг друга, все заимствует цвет друг от друга. Кроме того, тени, бесчисленные и разнообразные, расположенные не в виде геометрических фигур на плоскости, а в виде оттенков и переходов, дополняют цветовую картину обычной комнаты.

Еще богаче колорит на природе. В солнечную погоду все освещено не только белым светом, возникающим в результате смещения света солнца и неба, но, кроме того, тени освещаются синим небом и на белых и слабонасыщенных цветных плоскостях возникают дополнительные цветные оттенки. Воздух, воздушная дымка окрашивает даль в синеву, изменяет цвета красного и зеленого, и в результате чисто белое исчезает...

Человек воспринимает эту картину сквозь толщу воздуха, непрерывно меняющегося по составу и плотности, в котором цвет ни на мгновение не остается неподвижным, а как бы льется непрерывным потоком в богатейших сочетаниях переливов и оттенков.

В кино можно воспроизвести цвет природы во всем этом его многообразии, сложности, движении. Цвет, возникший на поверхности тела в результате поглощения, отражения и рассея-

¹ К. Маркс, К критике политической экономии, М., Госполитиздат, 1949, стр. 155.

ния света, достигает камеры также отчасти поглощенным, отчасти рассеянным воздухом, изменяющимся непрерывно, то угасающим, то разгорающимся, но этот живой, богатый движением цвет, воспроизведенный на экране, и составляет художественную и эстетическую прелесть кинокартины.

Возможность показывать цвет и свет в движении, в потоке, в переливах и оттенках составляет одну из характерных и ценнейших особенностей кинематографа, недоступную другим изобразительным искусствам.

В цветном кино, как и в черно-белом, можно достигать как светотеневого, так и светотонального рисунка изображения.

При светотеновом освещении четко обозначаются света и тени, цвета могут высветляться или притемняться. Рисунок изображения приобретает объемность, пластичность, пространственность. Фигуры «читаются» на фонах не только по цветному контрасту, но и по светотени. Красочная палитра оператора расширяется, появляется возможность передавать не только локальный цвет предметов, но и все возможные оттенки цвета в светах и тенях, воспроизводить световые эффекты. Моделировка форм светотенью, оттенки цвета, блики, полутона придают особую достоверность и убедительность изображению.

Но опыт работы над цветными фильмами показал, что и сплошной пространственный свет имеет свои изобразительные достоинства при съемке цветных фильмов.

Цветное киноизображение, снятое при пространственном (бестеновом) освещении, создает полное впечатление о предмете, о его фактуре, цвете, материале.

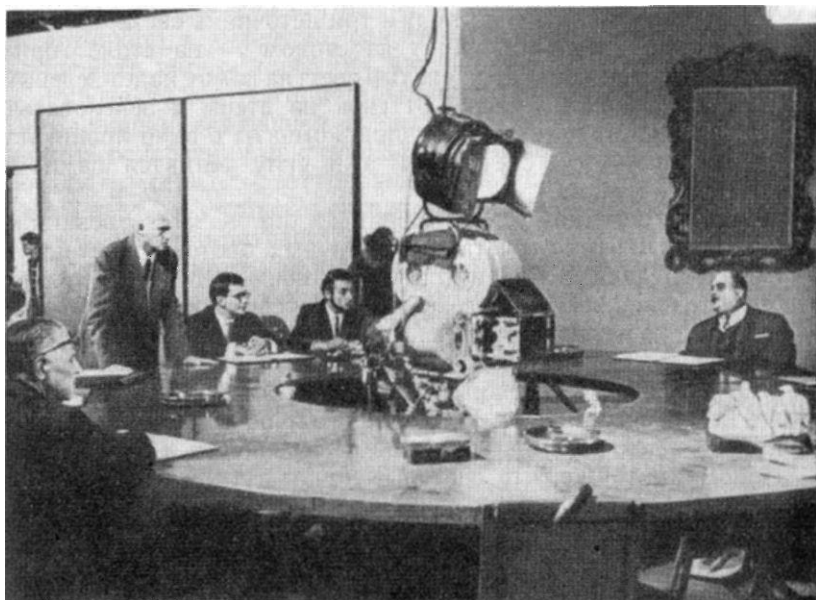
В первых цветных съемках операторы столкнулись с тем фактом, что цвет на экране выглядел локальным, ощущался как цвет пленки, а не цвет предмета. Это происходило в результате ошибок экспонирования при передержках (выбеливание) и при недодержках. Кроме того, сказывалось отсутствие действия воздушной среды. В жизни человек наблюдает предметы сквозь воздушную сферу, которая сглаживает яркость цветов, излишний блеск краски и т. д. На первых порах в кино при съемках на натуре в солнечную погоду, когда воздух чист и прозрачен, или в павильоне с близкого расстояния этой воздушной среды не ощущалось, и в результате, цвет на экране приобретал сухость и локальность.

Схематизация цвета явилась результатом и недостаточного использования колористических возможностей освещения.

Как известно, освещая объекты для цветной съемки, оператор может применять как белое, так и цветное освещение.

При белом освещении воспроизводятся собственные цвета объекта. Цветным светом можно придать предмету съемки любой цветной оттенок.

Воспроизведение собственной окраски предмета — это только одна из возможных, но частных задач оператора. Создание реали-



Оператор Л. Косматов (стоит слева) на съемках фильма
«Суд сумасшедших»

стической, убедительной картины действительности со всем богатством цветовых оттенков и переливов, где цвет и колорит помогают художественному образу осмыслению, усиливают впечатляющую силу изображения — вот цель работы оператора в цветном кино. Эти задачи в большой степени связаны с освещением. Освещение позволяет не только воспроизводить световые эффекты, но и определяет колорит монтажной картины, придает предметам и фигурам на экране живой, естественный вид.

Улучшение качества воспроизведения цвета на пленке и экране было связано с цветным освещением. Будучи примененным творчески, цветное освещение явилось могущественным средством создания колорита фильма, повышения его эмоционального воздействия на зрителей.

С помощью цветного освещения удалось решать сложнейшие киноживописные задачи — передачу эффектов освещения, создание определенного настроения в кадре, углубление психологических характеристик героев и т. д.

Одним из первых цветное освещение успешно применил оператор Л. Косматов.

Наглядным примером удачной работы цветным светом является эпизод «смерть жены» из фильма «Мичурин» (операторы Л. Косматов и Ю. Кун, режиссер А. Довженко).

Уже на общем плане мы видим три источника света, каждый своей окраски. Мичурин сидит за столом — на столе горит лампа, дающая скудный желтоватый свет; на лампу надет зеленый абажур, бросающий зеленый оттенок на стены и зеленоватые блики на лицо Мичурина. В глубине комнаты в окно проникает холодный синеватый свет луны, а в углу теплится лампада красноватого стекла.

Каждый источник света оправдан, но в итоге возникла сложнейшая картина сочетания различных цветов и светов.

Оператор должен был всю эту сложность решить не только изобразительно, но и фотографически (экспозиционно).

Каждый из источников света, показанных в кадре — и лампа, и лампада, — слабо освещает небольшое пространство вокруг себя. Лунный свет, перекрытый оконной шторой, локализован также небольшим пятном. Подобное сложное освещение требует точности в раскладке бликов — по освещенности и по яркости.

Напомним также, что световые пучки дуговых осветительных приборов превосходят размеры бликов и световых пятен, которые нужно получить в кадре. Поэтому каждому прибору отводится точный участок работы.

Затенить или локализовать пучок лучей осветительного прибора — трудная задача. Так, например, прибор, воссоздающий желтый свет лампы, был затенен сверху, чтобы не освещать лицо там, где должна быть зеленая тень абажура; эта часть лица освещалась прибором с зеленоватым фильтром, который одновременно освещал и тень на стене рядом с желтоватым светом лампы. Голубой блик лунного света от прибора с голубым фильтром был положен на стену таким образом, чтобы не осветить пространство и не внести цветоискажений в окраску декорации.

Для проработки деталей в тенях весь объект, вся комната была, кроме того, освещена белым светом необходимой интенсивности.

Красный рефлекс от лампы был наложен еще одним прибором под цветным фильтром, его свет был сконцентрирован в углу комнаты, для этого на приборе была применена бленда, сужающая его световой пучок.

Система освещения, которую мы описали в основных чертах, отличалась гармоничностью сочетания цветных бликов и рефлексов.

Существенную роль для качества воспроизведения цвета предметов в глубине пространства сыграло применение задымления и тюлей.

Задымление создает воздушную перспективу в кадре. Затеняя или высветляя пространство с помощью задымления, можно работать над тональностью фонов.

Задымление применяют для съемки декораций «под натуру» или при съемке писаных фонов неба или пейзажа.

В павильоне, если нет разности температур и токов воздуха (сквозняков), задымление держится довольно стойко, что зависит от свойств пиротехнических материалов.

Работа со светом при задымлении требует особой техники. При наличии воздушной среды освещение объекта ведется с учетом ослабления яркости в глубине пространства, так как воздух рассеивает свет прожекторов и свет, отраженный предметом съемок. Учитывая сглаживающее влияние дымки, необходимо усиление контраста освещения.

Дымка видна в кадре, если она просвечена. Яркость дымки зависит от направления света. Контровый свет выявляет дымку.

Пучки концентрированного света от прожекторов прорабатываются в мутной воздушной среде и след их ясно виден. Поэтому эффекты вечерних сцен с видимыми в кадре источниками света (например, уличные фонари) снимаются с задымлением.

Другим средством создания эффектов воздушной среды в павильоне служат специальные «театральные» тюли, которые устанавливают в пространстве декораций и перед фонами. При применении нескольких (двух-трех) тюлей, натянутых на разных расстояниях от съемочного аппарата, создается эффект воздуш-

Оператор С. Урусевский на съемках фильма «Первый эшелон»



ной перспективы в декорациях и без применения задымления. Тюли применяются различных цветов: черные, серые, белые, голубые, синие.

Воздушная дымка в природе имеет холодный голубоватый тон, поэтому в павильоне применяют голубые и серые тюли.

Посредством тюлей, натянутых перед декоративными фонами, смягчается резкость контуров и создается эффект глубины в кадре. Поверхность тюля может быть освещена или затемнена и тем самым установлена тональность фона для актерских сцен. При воспроизведении эффекта света от светильника, видимого в кадре (лампы, фонари), подсвечивают тюль, имитируя тем самым свет от определенного источника света.

«Задымление» в павильоне является частью киноизобразительной работы оператора.

Метод «задымлений», как мы уже говорили, был достаточно известен в операторской практике при съемке черно-белых фильмов. Одним из первых творчески применил его как средство киноизобразительных решений в цветном фильме оператор С. Урусевский.

Урусевский доказал на практике, что метод задымления помогает решать две важные задачи, возникающие при съемке цветных фильмов. С помощью задымления обеспечивается живописность воспроизведения фактуры материалов и глубины пространства, а кроме того, воздух создает фактурность изображения, устраняя такой неприятный для цветного кино фактор, как «фотографизм».

Интересно и творчески применялось задымление для решения разнообразных художественных задач оператором С. Урусевским. Его фильмы — «Кавалер Золотой звезды», «Урок жизни», «Сорок первый» — могут служить образцом новаторской работы кинооператора над съемкой цветного фильма.

О манере творческого осмысления и практического осуществления задуманного, которой следует С. Урусевский, можно судить по его рассказу о подготовке и съемке эпизода из фильма «Урок жизни» — «объяснение в любви Сергея и Наташи», который признан настоящим шедевром колористического решения в кино.

«По сценарию эпизод объяснения в любви должен был происходить на берегу Волги, вечером.

Нам казалось более естественным и органичным перенести место действия на строительство. Именно на строительство Сергей должен был привести Наташу. Именно строительство, как свое детище, должен был показать Сергей любимому человеку. Хотелось извечно существующей лунной дорожке на реке с традиционным объяснением на ее фоне противопоставить современную эстетику, эстетику сегодняшнего дня.

Кроме того, хотелось для этой сцены в хаосе стройки найти романтику и даже лиризм. С одной стороны, это реальная строй-

ка, которую показывает Сергей Наташе: «Мощно, а?..» А с другой — это фон, на котором происходит сцена объяснения в любви.

Очень хотелось сделать этот фон, эту среду, лиричной, романтической и даже слегка «космической», очень хотелось, чтобы возникли ассоциации и вспыхивающие огни электросварки воспринимались как мерцающие звезды на темном небе, на фоне которого и шли влюбленные. «Вот так бы и шагать нам вместе всю жизнь! А, Наташа?!..»

Было задумано, что в конце панорамы, прослеживающей проход героев, они должны были перекрываться как бы шлейфами комет. Эффект этот мог быть создан электросваркой на специально поставленной на первом плане металлической конструкции.

Может быть, и не все получилось на экране, но такова была основная изобразительная задача, основное изобразительное решение этого эпизода»¹.

По этому отрывку из письма видно, какие сложные и разнообразные творческие задачи ставил перед собой оператор.

Ему было важно найти оригинальную, нестандартную форму изобразительного решения этой в общем-то традиционной сцены — объяснение в любви, и оттенить лирическую взволнованную атмосферу происходящего, и подчеркнуть достоверность окружающей обстановки, и, наконец, создать красочное зрелище.

Этот замысел был блестяще осуществлен в процессе съемки.

Съемка велась режимная на пленке ДС-2 при фильтре нейтрально-сером, оттененном «на нет» средней плотности.

Для усиления эффекта вспышек огней были подобраны специальные электроды. Количество огней, освещающих стройку, было увеличено. Это рождало ощущение непрекращающейся и ночью работы на строительстве, а также создавало и большую пространственную глубину.

Чередование ламп, специально поставленных на пути прохода Сергея и Наташи, создавало световой ритм — чередование света и тени на проходящих фигурах (от полного силуэта до яркой освещенности). Это помогало дополнительно передать ощущение более длинного прохода.

При пиротехническом задымлении объекта съемки дополнительно возникла пространственная глубина, многоплановость. Исчезла назойливо выпирающая в иных фильмах натуралистическая документальность, детализовка. Все стало романтичнее, даже слегка таинственнее и, безусловно, обобщеннее.

Эта сцена исключительно интересна и по колориту. С помощью задымления удалось как бы накинуть световой валер, сгладить блеск различных цветов, создать киноизобразительную

¹ Из письма оператора С. Урусевского А. Головне.

картину, в которой беловато-голубые вспышки огней на фоне серого тумана объединялись в единое красочное целое желтящим светом прожекторов.

Кадры этого эпизода поражают тем, что в них все как бы живет, дышит, ощущается как реальность.

СВЕТОТОНАЛЬНОЕ РЕШЕНИЕ КАДРА

Кинематографическое изображение на пленке и экране создается шкалой ахроматических (бесцветных) тонов, если фильм снят на черно-белой пленке, и шкалой хроматических (цветовых) тонов, если фильм снят на цветной пленке.

Шкала тонов или цветов создает общую тональность или колорит киноизображения как на пленке, так и на экране.

Шкала цветов или тонов может быть использована в какой-либо одной своей части, например, в высокой (светлой), в низкой (темной) и в средней (серой). В этих случаях говорят, что изображение построено в высоком, низком или среднем тональном ключе.

Практика операторской работы со светом породила чисто профессиональные термины — тональный или световой ключ.

В фотографической практике словом тон обозначают степень светлоты или темноты ахроматической шкалы. Иногда понятием тон заменяется понятие цвет, ибо часто говорят «белый цвет», «черный цвет», «серый цвет», хотя эти обозначения и относятся к ахроматическому, т.е. бесцветному ряду тонов (светлот).

Понятие световой ключ появилось в кинооператорской практике для обозначения степени освещенности в главной точке объекта съемки, обычно лица и фигуры актера. Степень освещенности в главной или сюжетной точке кадра предопределяет и характер тональности изображения на пленке и затем на экране. Поэтому световой ключ можно читать и как тональный ключ, т.е. как степень светлоты тонального ряда, в котором решалось киноизображение на пленке.

Отсюда ключевым светом начали называть освещенность на лице и фигуре актера.

Одновременно термином ключевой свет обозначают и освещенность в люксах, установленную в световом ряду кадра.

Пленка в состоянии воспроизвести все возможные в природе оттенки тона и цвета или, иначе говоря, всю шкалу яркостей объекта съемки.

Передача оттенков тона или цвета объекта в кино, его общее тональное решение зависят от свойств и качеств фотографического материала и его обработки, от точности съемочной экспозиции и особенно — от характера его освещения.

Собственная тональность или цвет объекта передаются только при сплошном рассеянном освещении. Использование иных видов освещения может коренным образом переменить светотональный рисунок при кинематографическом изображении объекта.

В павильоне, комбинируя различные виды света от многих осветительных приборов, можно получить характер освещения: светотеневой, светотональный, а также локальный и силуэтный.

Светотеневое освещение подобно освещению на природе, когда солнце освещает объект направленным светом, формирует свет и тени, а рассеянный свет неба подсвечивает упавшие и собственные тени объекта.

Такое освещение, несмотря на кажущуюся простоту, является весьма сложным для воспроизведения в павильоне. Трудность состоит в том, что в распоряжении кинооператора нет столь мощных источников света, которыми можно было бы получить поток направленного света, создать равномерную освещенность в тени, удовлетворяющую экспозиционным требованиям. Практически для построения светотеневого освещения в павильоне оператор пользуется многочисленными киноосветительными приборами, посредством которых устанавливается освещение в световом и в теневом ряду, по возможности, конечно, равномерной освещенности, но без точно обрисованных падающих и собственных теней.

Тональное освещение требует равномерной освещенности в пространстве объекта съемки, где расположены фигуры, предметы и декорации. Эта система воспроизводит натурное освещение в пасмурную погоду, когда рассеянный атмосферой свет равномерно заполняет пространство и освещает все точки объекта.

В изображении, снятом при сплошном равномерном освещении, хорошо воспроизводятся собственные тональные (светлотные) контрасты объекта, но объемные формы выявлены менее четко.

Построение тонального освещения в павильоне не представляет особых трудностей, оно осуществляется светильниками и прожекторами, освещающими объект с разных направлений и в первую очередь сверху.

Локальное (местное) освещение подобно ночному освещению от искусственных источников, например, уличных фонарей, которые освещают ограниченную часть пространства. Это освещение световыми пятнами осуществляется направленным светом прожекторов.

Силуэтное изображение возникает в том случае, если фигуры и предметы на первом плане затенены и освещается только глубина кадра.

Однако, независимо то того, какого рода изображения хотят добиться, важно помнить при построении освещения, что при

кинематографической съемке пространственная освещенность должна быть достаточной для фотографической экспозиции каждой точки поверхности объекта как в свету, так и в тени. Только это условие обеспечивает воспроизведение на снимке рельефов и объемов движущихся фигур и предметов, а также фактуры и цвета материалов.

РАБОТА СО СВЕТОМ В ПАВИЛЬОНЕ

1. Освещение фигур

В результате освещения в павильоне на фигурах актеров, на поверхности декораций и предметов возникают световые пятна и блики различной яркости, образуются тени и теневые пятна (слабо освещенные участки). В пространстве декораций создается освещенность, меняющаяся от точки к точке в зависимости от того, как освещен данный участок. Поэтому на движущихся в пространстве декораций фигурах актеров могут возникнуть весьма яркие блики или образоваться теневые провалы.

Все это разнообразие светов и теней оператор организует в кадре так, чтобы создать определенную светотональную композицию кадра. Оператор может определенным образом сбалансировать образовавшиеся яркости, регулируя освещенности и направленность световых пучков как в световом, так и в теневом ряду предметного пространства кадра.

На плоскости экрана сопоставляются фигуры и предметы, которые физически не лежат в одной плоскости, а движутся в пространстве. Для того чтобы ясно и четко обрисовать объемные формы фигур, отделить предметы друг от друга, создать иллюзию глубины пространства, необходимы различия в яркости поверхностей объекта и фона. Различия в яркости достигаются освещением и воспроизводятся на пленке как различия в силе тона, что позволяет выделить на плоскости экрана отдельные фигуры или предметы.

Характер киноосвещения определяется краткостью времени демонстрации монтажных кадров на экране — это специфика киноискусства, которая имеет существенное значение для решения светотональных и цветовых задач.

В кино большая роль отводится светотени, рисующей формы предметов и определяющей яркость тонов. Раскладкой света и тени оператор помогает зрителю в краткие мгновения демонстрации отдельных монтажных кадров на экране ясно видеть сюжетный объект — лицо и фигуру актера.

Фигура действующего актера выделяется обычно не только расположением на первом плане, но и тем, что она изображается более яркой по тону или цвету. Организация в кинокадре посредством тона или цвета внимания зрителя на актерском действии — самая важная творческая задача оператора. Кадры, где фигуры и фон даны в однообразной тональности, значительно теряют

в актерской выразительности. Если фигура актера плохо различается на пестром фоне, то это также снижает воздействие актерской игры на зрителя.

При работе со светом в павильоне оператору необходимо посредством светотени от моделировать объемную форму предметов, отработать рельефы декораций, выявить контурную форму фигур, очертить их в пространстве, а кроме того, создать ощущение определенного эффекта освещения.

По характеру распределения световых пятен, бликов и теней, по яркости пятен и бликов и контрастности теней, по цветности света и т. д. — можно узнать и источник света. Например, эффект освещения свечи узнается по желтоватому тону и колеблющемуся свету от пламени, по резкому спаду освещенности в глубину, по контрасту светотени, по радиальному расхождению теней.

Воспроизводя характерные признаки освещения, оператор создает определенный эффект, возникающий при освещении объекта тем или иным реальным источником света.

Точное выполнение эффектов освещения играет большую роль в изобразительной трактовке актерских сцен. Эффект освещения конкретизирует время действия (день, ночь и т. д.) и является характерным признаком обстановки действия. Эффект освещения определяет характер цветового и тонального решения кадра, его композиционные и колористические особенности. Кроме того, от эффекта освещения во многом зависит и создание определенного настроения снятой сцены на экране.

Для того чтобы найти наилучшие способы построения света, правильнее всего обратиться к природе и изучить, как освещаются фигуры людей и предметы на натуре естественными источниками света — солнцем и небом.

В солнечный день объект освещен прямым солнечным светом и рассеянным светом неба. Падающий на объект поток солнечного света образует свет и тени. Тени подсвечиваются светом неба, который смягчает контрасты между светом и тенью. Сочетание светов и теней обрисовывают форму предмета, его объем, рельефы.

Кроме того, на предметах можно наблюдать блики и рефлексы, которые образуются в результате того, что объекты подсвечиваются и отраженным от окружающих поверхностей солнечным светом.

Таким образом, вид предмета, его форма, цвет, фактура выявляются в основном сочетаниями света и тени, бликов и рефлексов.

Следовательно, если мы хотим изобразить на экране фигуру человека или предмет, то мы должны осветить их в павильоне примерно так же, как они освещались бы днем на природе.

Однако киноосвещение в павильоне не может и не должно быть точной копией натурального освещения. Во-первых, освети-

тельными приборами трудно точно воспроизвести характер освещения какого-либо конкретного бытового светильника. А вторых, главным предметом изображения в кинокадре является актерская игра, и все изобразительные средства оператора должны быть направлены на показ актера и его действий, но не в форме информационных фотографий, а в виде художественно оформленных кадров.

Поэтому при построении освещения в павильоне оператор в первую очередь исходит из содержания драматического действия, своеобразия мизансцены и задач актерской игры и использует следующие виды света.

Рисующий свет. Для того чтобы устранить серое однообразие и пестроту, разработана техника рисующего освещения, которая состоит в том, что, сохраняя эффект освещения, например, от окна или лампы, усиливают освещенность фигуры актера на съемке и яркость ее на экране. Такое освещение не противоречит жизненной правде, но создает возможность оптического выделения фигуры актера и акцентации на ней зрительного внимания.

При работе над освещением кинокадра никогда не следует забывать, что внимание зрителя должно быть сосредоточено на содержании действия, что зритель должен ясно видеть актера, мимику его лица, фигуру и жест.

Известно, что если картинная плоскость кадра решена в темных тонах, а фигура выделена светом, то кадр как картина выглядит оптически более организованным. Кроме того, рисующее (усиленное) освещение фигур порождает пространственную иллюзию. Если фигура освещена более ярко, чем фон, то создается дополнительная, помимо линейной и тональной перспективы, иллюзия глубины пространства в изображении на экране.

Моделирующий свет. Посредством световых пучков прожекторов на фигуры можно направить световые пятна и блики. Если эти световые пятна и блики распределить таким образом, чтобы темное проецировалось на светлом фоне, а светлое — на темном фоне, то мы достигнем светотонального моделирования объемных форм фигуры и лица актера. Яркость световых пятен и бликов моделирующего света на фигуре балансируется относительно яркости пятен на фонах. Таким образом, светотональная моделировка при съемке крупных и средних актерских планов необходима для выявления пластических объемных форм фигуры и ее рельефной обрисовки в пространстве декораций.

Контурный свет. Если световые лучи прожекторов направить на фигуры или предметы сзади, то на объекте возникает световой контур, обрисовывающий линейную форму фигуры и отделяющий ее от фона. Световые блики, выявляющие объемные формы головы и фигуры, также наносятся сзади.

Контурный свет обычно применяется и для обрисовки архитектурных форм и рельефов декорации — лестниц, колонн, пиляст-

ров и т. п., для освещения из проемов окон, дверей, так как именно в этом случае достигается большая яркость световых пятен. Контурным светом выявляют светотень, рельефы на деталях обстановки, например на драпировках.

Заполняющий свет. В каждой точке пространства декораций возникает некоторый уровень освещенности в результате рассеяния света поверхностями декораций, отражений арматурой осветительных приборов или от специально установленных приборов рассеянного света. Такая пространственная освещенность может быть достаточно высокой, для того чтобы, например, при цветовой съемке воспроизводились цвета и тени. При черно-белой съемке уровень пространственной освещенности регулируется в зависимости от светового эффекта и желаемой тональности изображения. Заполняющий свет в павильоне может быть сравним с рассеянным светом от неба на природе. Наличие достаточной для экспозиции освещенности в каждой точке пространства декораций помогает воспроизведению пластических форм движущихся фигур и улучшает фотографические качества негатива как черно-белого, так и цветного.

Фоновый свет. Освещение поверхностей, фонов и заспинников в декорации осуществляется отдельными приборами рассеянного и направленного света. Задача фонового освещения состоит в том, чтобы создать живописный фон для фигур актеров, обрисовать архитектурные формы декораций и выявить глубину пространства. Фоновое освещение в павильоне устанавливается таким образом, чтобы можно было снимать общие, средние и крупные планы актеров без перестановки осветительных приборов.

Количественные нормы павильонного освещения устанавливаются в зависимости от свойств светочувствительного материала (пленки), от величины съемочной экспозиции, от характера необходимого по художественному замыслу светового эффекта и тональности.

Обычно операторы пользуются системой ключевого света, при которой за исходную величину принимается освещенность в световом ряду для лица актера, а освещенности в теневом ряду устанавливаются в зависимости от эффекта. Для контроля освещенности (яркости) в различных точках декорации применяется как зрительный, так и инструментальный контроль.

2. Освещение декораций

При построении освещения объекта в павильоне освещают отдельно: декорации (стены, пол, потолок, архитектурные рельефы и проемы, двери, окна и т. д.); предметы обстановки (столы, шкафы, стулья и т. д.); фона за проемами, писанные и рельефные; пространство декораций, в котором движутся фигуры актеров; и, наконец, фигуры актеров.

Система раздельного освещения позволяет обработать светом поверхности и архитектурные формы декораций, чтобы показать их форму, цвет и фактуру, наложить на них световые пятна и блики белым или цветным светом, создать тени, отгущивать рельефы, отмоделировать и выявить их объемно-пластическую форму.

Раскладка света по поверхности декораций, которые особенно на общих планах занимают большую часть кадра, играет важную роль в решении тональности и колорита изображения.

Иногда при распределении света и тени по поверхности стен, полов и предметов оператору важно подчеркнуть, что эти света и тени легли от того или иного определенного источника света. Но каковы бы ни были побочные задания, оператор всегда должен компоновать расположение светов и теней в связи с действиями актеров в кадре, согласовывая раскладку световых пятен и затенений с движениями и остановками фигур. Во всех случаях недопустима случайность и неряшливость в освещении. Кинокомпозиция всегда требует четкой планировки движения актеров в кадре и соответственно четкого распределения светотени и цвета на поверхности декораций, являющихся фоном для фигур и актеров.

Для освещения декораций в павильоне оператор использует кинопрожекторы, установленные на осветительных лесах, светильники, подвешенные над декорацией, и осветительные приборы, установленные на полу павильона.

При установке приборов на осветительных лесах оператор дает светотехникам (осветителям) необходимые указания относительно предмета освещения, величины развода пучка и размера пятна, а также применения сетки или фильтра.

При конструкторской разработке декорации оператор указывает расположение осветительных лесов. В случае, если для установки приборов требуются особые постройки, то заранее определяется место и характер этих построек. Оператор передает в осветительный цех схему-план установки осветительных приборов, согласно принятой на студии форме.

Система установки осветительных приборов на подвесных лесах является удобной и рациональной. Она дает возможность легко маневрировать приборами, направляя световой пучок в нужное пространство декораций. Световой пучок, направленный на объект сверху под углом 30—45°, хорошо освещает фигуры и предметы, не дает теней на стенах. Свет сверху позволяет вести локальное освещение отдельных фигур, архитектурных элементов декораций и предметов обстановки.

На полу на треногах устанавливаются приборы для освещения крупных планов актеров или для создания специальных световых эффектов.

При освещении фигур в декорации, как мы уже говорили, применяют основные виды света: заполняющий, рисующий, мо-

делирующий, контурный и фоновый. Каждый из данных видов света выполняется специально установленными осветительными приборами, работающими в определенном направлении и освещающими определенные элементы декорации и фигуры. Так, например, контурный свет выполняется приборами, расположенными напротив камеры.

Если в одной и той же декорации меняются направления съемки, то изменяется и схема освещения. В этих случаях оператор должен предусмотреть соответственно разное распределение света осветительных приборов, а иногда и иное их размещение. Поэтому при установке света оператор дает схему света как для основных, так и для обратных точек съемки.

На производстве имеются нормы на мощность устанавливаемой в декорации осветительной аппаратуры и на расход электроэнергии при съемке. В соответствии с этим оператор должен использовать для съемки необходимое и достаточное количество осветительной аппаратуры и экономно расходовать электроэнергию. Однако при этом необходимо учитывать, что рациональность использования осветительной аппаратуры не связана с уменьшением количества приборов. На съемке прежде всего важна экономия времени и, следовательно, быстрая установка освещения для каждого кадра.

Для работы со светом в павильоне оператор имеет набор осветительных приборов с оптической системой (прожекторы) и приборов общезаполняющего света. Кинопрожекторы со ступенчатыми линзами различных диаметров применяются для направленного освещения поверхностей декораций и фигур.

Каждый осветительный прибор прожекторного типа дает в декорации два потока света: световой пучок, собранный и оформленный оптической системой, т.е. направленный свет (НС); световой поток, рассеянный поверхностями линзы, арматуры или рассеивателя, надетого на прибор, т.е. рассеянный свет (РС).

Направленным светом накладываются световые пятна на поверхности фигур и декораций. Освещенности, получаемые в световых пятнах, зависят от мощности и фокусировки прибора, его расстояния до освещаемой поверхности, направления света и свойств фактуры предмета или фигуры.

Рассеянный свет не учитывается в светотехнической характеристике прибора. Однако при построении освещения павильонных объектов нельзя пренебрегать освещенностью, создаваемой в пространстве декорации рассеянным светом так же, как и нельзя пренебрегать светом, рассеянным поверхностями декорации. При съемке на высокочувствительных черно-белых пленках этот рассеянный свет создает в пространстве декорации освещенности, часто вполне достаточные для экспозиции как светлых поверхностей, так и теневых элементов.

В тех случаях, когда в светлой декорации установлено большое количество прожекторов, рассеянный арматурой свет создает

весьма высокую пространственную освещенность. Это обстоятельство обязательно следует принимать во внимание при экспонеметрических расчетах.

Особенно важно учитывать рассеянный свет при переходе от общих планов к средним, так как когда выключается часть осветительных приборов, пространственная освещенность может значительно снизиться и ослабнет заполняющий свет. В результате может усиливаться контраст между световыми и теневыми элементами, потеряется проработка цвета и фактуры в тенях, ухудшится воспроизведение пластических форм.

Необходимо учесть, что в павильоне, так же как и на натуре, освещенность в светах — это суммарная освещенность направленного и рассеянного света.

Рассеянный, заполняющий пространство свет освещает все элементы фигуры, движущейся в пространстве. Это имеет самое существенное значение для освещения фактуры одежды и кожи лица как в светах, так и в тенях.

Чем расчлененнее декорация и чем разнообразнее архитектурные рельефы и проемы, чем сложнее по движению мизансцена и чем темнее костюмы актеров, тем больше осветительных приборов требуется при съемке. Наибольшего количества света требует массовка, одетая в темные костюмы, ибо фигуры, одетые в темное, взаимно затеняют друг друга, в этих случаях необходим особенно высокий уровень заполняющего света.

При определении необходимого для освещения павильонных объектов количества осветительной аппаратуры и расходуемой электроэнергии следует принимать во внимание, что необходимая освещенность элементов объекта зависит, во-первых, от светочувствительности пленки и принятой съемочной экспозиции, а во-вторых, от эффекта освещения, от размеров, планировки и архитектурных рельефов декораций, от фактуры и цвета декораций и костюмов и от сложности мизансцены.

Правильное построение освещения интерьеров требует сочетания направленного и рассеянного света.

Общий уровень рассеянного света, как известно, складывается аддитивно: из света, рассеянного всеми включенными в момент съемки осветительными приборами, и из света, отраженного поверхностями декораций. Но основную освещенность все же дает специально установленный, так называемый верхний свет, заполняющий пространство декораций.

Свет от верхних подвесных приборов в павильоне как бы заменяет свет неба на натуре и необходим для создания достаточного уровня пространственной освещенности в каждой точке декорации и на каждом элементе объекта.

При съемке движущегося в пространстве объекта особенно необходимо иметь в тенях достаточную и равномерную освещенность. Только это условие обеспечит нормальное воспроизведение теневых элементов.

Исключения составляют случаи специальных эффектов, решаемых в контрастной тональности, когда тени задано получить черными (не экспонированными).

При черно-белой съемке на высокочувствительных пленках большой фотографической широты наличие верхнего света в составе заполняющего света не всегда обязательно, так как рассеянный арматурой приборов и отраженный декорацией свет может быть достаточным для экспозиции теневых элементов.

Важно лишь всегда помнить, что независимо от чувствительности пленки достаточный уровень пространственной освещенности необходим, ибо только в этом случае обеспечивается полное воспроизведение цвета и фактуры в тенях, а отсюда — воспроизведение пластической формы объекта.

Следует учесть, что освещенность от точечного источника падает в пространстве обратно пропорционально квадрату расстояния, поэтому в качестве приборов верхнего света применяют или гирлянды смонтированных ламп или — при высоких декорациях — дуговые приборы верхнего света типа РД.

Освещение поверхностей декорации (стены, полы, проемы), а также предметов обстановки (столы, диваны и пр.) рационально вести светом прожекторов, установленных на лесах и направленных на поверхность сзади, т.е. контровым светом.

При контровом освещении плоских поверхностей (стен, полов, столов и др.) используется направленное рассеяние фактур.

Наличие направленного рассеяния дает возможность контровым светом получить при той же освещенности более высокие яркости на большей площади декораций и рациональней использовать мощность осветительных приборов.

При контровом освещении лучше выявляется поверхностная структура материала, микрорельеф и рельефы поверхности. На гляцевых поверхностях, например, на натертых полах, можно получить яркие блики и четкие по контуру тени.

Если декорация освещена заполняющим светом, то с помощью контровых приборов легко получить яркие световые пятна заданной формы. Например, четко очерченное световое пятно, падающее из двери или из окна, можно воспроизвести прожекторами контрового света; это пятно будет иметь более высокую яркость, чем пятно от фронтально расположенного прибора той же мощности.

Фронтально направленный пучок света накладывает пятно, в котором хуже читается фактура, теряется материальность предметов. Например, фактура дерева при фронтальном пятне смотрится плохо. Контровой и боковой свет хорошо выявляют материал.

Освещение контровыми приборами позволяет более точно распределить яркости световых пятен по поверхностям стен, направить пучки света более локально, затенить (оттушевать) поверхности стен на первом плане и в верхней части кадра.

Затенение поверхностей стен и верхних элементов декорации на первом плане и по краям кадра как на общих, так и на средних планах применяется для того, чтобы тонально «собрать» кадр и организовать внимание зрителя на актере, построить оптический центр композиции, обязательно совпадающий с драматургическим центром.

3. Цветная съемка

Освещение в павильоне при цветной съемке строится по тем же принципам, что и в черно-белом кино.

Однако работа в цвете имеет целый ряд творческих и технических особенностей, требующих от оператора определенных дополнительных знаний и навыков. Оператору необходимо разбираться в закономерностях восприятия цвета, в особенностях его воспроизведения в кинематографе, зависящих не только от качества цвета самих предметов, но так же от свойств пленки и возможностей освещения.

Цвет тел обусловлен физическими свойствами вещества и среды, т.е. их способностью поглощать, отражать, рассеивать и пропускать свет, и спектральным составом освещающего света.

Если коэффициент спектрального отражения (поглощения) для тела или среды изменяется с длиной волны, то тело или среда воспринимаются как цветные. Для белых, серых и черных тел коэффициент спектрального отражения не изменяется с длиной волны. Свет, отраженный этими телами, имеет тот же спектральный состав, что и свет освещающего источника.

Хроматические цвета различаются по спектральному составу излучения, их цветовой тон ощущается самостоятельно. Ахроматические цвета — черный, белый — неразличимы по спектру, а ощущаются по светлоте или по яркости.

При цветном освещении белые и серые тела приобретают цвет освещающего света. На белой поверхности можно получить путем цветного освещения любые оттенки цветового тона. В случае освещения разноцветными источниками света цвет поверхности будет получен в результате аддитивного сложения цветов.

Цветное освещение служит средством получения эффектов от цветных источников света и средством решения специальных колористических задач.

Для цветного освещения применяют приборы с цветным источником света (лампы накаливания, специальные угли) или светофильтры. При освещении поверхностей осветительными приборами, работающими под светофильтрами строгого поглощения, может возникнуть недостаточная освещенность. Применяя большое количество приборов для освещения одной точки поверхности, мы ничего не изменяем в цвете, но получаем нужную освещенность. Цветным светом можно работать так же, как и белым, регулируя освещенность.

Если на один прибор надеть два, три и больше одноцветных светофильтров, уменьшается освещенность, так как каждый фильтр поглощает свет в соответствии с коэффициентом поглощения. Так, например, если взята серия фильтров, дающих 50% поглощения, то первый фильтр поглотит 50% светового потока источника, второй — 50% света, прошедшего через первый фильтр, т.е. два 50%-х фильтра поглотят 75% света, три фильтра — 87,5% и т. д.

Цветные фильтры, применяемые на производстве, в большинстве случаев не являются оптимальными, поэтому результирующий свет, получаемый при смешанном освещении, не может быть точно предсказан и рассчитан.

В табл. 1 приведены данные об аддитивном смещении цветов, которые могут ориентировать оператора только о возможных результатах цветного освещения. В практических условиях результат будет зависеть от качества фильтров, окраски и фактуры поверхности и цветофотографических свойств пленки.

Для пленки «ДС» цветным будет всякий свет, отличающийся по своему спектральному составу от белого (5000 K⁰), к которому сбалансирована пленка.

Для пленки «ЛН» цветным будет всякий свет, отличающийся по своему спектральному составу от цвета ламп накаливания, к которому сбалансирована пленка. Нормальный белый свет

Таблица 1¹

Цвет поверхности при съемке с цветным освещением

Цвет освещающего света \ Цвет поверхности	Белый	Фиолетовый	Синий	Голубой	Сине-зеленый	Зеленый	Желто-зеленый	Желтый
Красный	Тот же цвет	Пурпурный	Пурпурно-красный	Розовый	Бесцветный	Желтый	Светло-желтый	Оранжевый
Оранжевый	..	Алый	Светлорозовый	Прибл. к бесцв.	Бесцветный	..	Желтый	Желто-оранжевый
Желтый	..	Светлорозовый	Прибл. к бесцветн. белому	Бледно-зеленый	Светло-зеленый	Желто-зеленый	—	—
Зеленый	..	Сине-зеленый	Сине-зеленый	Голубо-зеленый	Зеленый	—	—	—
Сине-зеленый	..	Сине-зеленый	—	—	—	—	—	—
Голубой	..	Синий	—	—	—	—	—	—

¹ Условия эксперимента: белый экран освещался двумя приборами РД-5 под соответственными фильтрами. Контроль полученного цвета на поверхности производился двумя наблюдателями.

(5000 К⁰) для пленки «ЛН» явится цветным, обладающим преимущественно синим излучением. Свет дуги интенсивного горения (5200 К⁰) для пленки «ЛН» будет цветным синим источником света.

При цветной съемке окрашенных декораций следует учитывать свойство оптического смешения цветов. Если ряд разноцветных пятен или штрихов расположить очень близко друг к другу, то глаз не различает каждый штрих в отдельности, они сливаются, и поверхность приобретает окраску в соответствии с тем, из каких цветных элементов они образованы и какие из них преобладают. В фильме «Композитор Глинка» (декорация «венецианское кафе») была применена так называемая «живописная» обработка фонов, которая позволила получить разнообразие цветов и уничтожить монотонность окраски декорации.

ЗРИТЕЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ОПЕРАТОРА

Работа оператора как художника особого вида изобразительного искусства требует высокой зрительной культуры. Оператор должен обладать остротой и четкостью зрительного видения формы, света и цвета, воспитанной зрительной памятью и развитым зрительным воображением, т.е. способностями художника вообще, создающего зрительные образы средствами цвета, тона и света.

Кроме того, специфика киноизобразительности предъявляет дополнительные требования к творчеству оператора.

Монтажный строй кинофильма обуславливает своеобразие техники работы над изобразительным построением как всего фильма, так и отдельного кадра. Оператор должен уметь связать тональность и цвет кадров, снятых в разное время и в разных местах, мысленно сопоставить и оценить их цвет, тон и форму, организовать в единую монтажную картину с единой цветовой и тональной темой. Без особо развитой зрительной памяти, т.е. без способности длительно сохранять в сознании зрительный образ, невозможна полноценная качественная творческая работа над композицией и освещением кинокадров.

Освещение декораций строится оператором в основном по представлению. Эта особенность работы со светом в кино требует наличия у оператора творческого зрительного воображения.

Оператору важно обладать и специальной натренированностью глаза, для того чтобы уметь мощным светом кинопрожекторов создавать сочетания цвета и тона, воспроизводящие различные эффекты, — от света свечи или огонька папиросы до лучей солнца.

Кроме того, кинооператор должен в высшей степени точно чувствовать светотональные и цветовые сочетания применительно к возможностям их воспроизведения на пленке.

Фотометрическая или различительная чувствительность глаза является основой работы оператора над построением освещения.

Наиболее точно различить яркости сравниваемых поверхностей можно лишь при их непосредственном соседстве. Если сравниваемые поверхности пространственно разделены, то оценка их яркостных соотношений затрудняется. При последовательном сравнении всегда имеется тенденция считать более ярким второе световое пятно.

Если наблюдения разделены во времени, например, при установке света для отдельно снимаемых монтажных кадров и дублей, то оценка соотношений яркости делается по памяти, по каким-либо дополнительным признакам.

Зрительная оценка яркостей при киносъемке ведется при высоких освещенностях. И на различительную чувствительность глаза дополнительно влияют такие факторы, как цвет и светлота фактур, наличие ярких источников света в поле зрения, прямая и боковая засветка глаза и прочее, что затрудняет работу оператора.

Но, несмотря на все эти сложности, зрительной оценки яркостей бывает вполне достаточно для тонального построения киноосвещения при условии, что количественные величины освещения точно установлены предварительно.

Исходная освещенность, необходимая для экспозиционного правильного построения освещения, рассчитывается экспонетрически, как ключевой свет. Установив количественную величину основной освещенности и проверив ее посредством экспонометра, можно работать над балансом освещения, сравнивая возникающие при освещении яркости зрительно. Натренированный глаз сравнивает соотношения яркостей лучше, чем любой экспонометр. Цель зрительного контроля на съемочной площадке — оформить кадр художественно, построить его цветово и тонально.

Оценка света может производиться оператором только тогда, когда глаз достаточно адаптирован к установленному в декорации уровню освещенности. Такое состояние наступает примерно через 0,5—0,6 мин. после включения освещения при условии, что глаз не засвечивается ярким источником, например прожектором, и что прожекторы не находятся в поле периферического зрения.

Если посмотреть на яркий источник, то нормальная различительная способность глаза восстановится не сразу, в глазу может появиться последовательный образ источника света. Различить в этот момент градации полутонов на лице актера невозможно.

При высоких освещенностях различительная чувствительность глаза понижается. В лабораторных условиях глаз отмечает различие в 1% яркости, в производственных — 3,5% в светах и 10—15% в тенях. Если яркость слишком высока, то глаз

перестает удавливать градацию светотени и оттенков цвета, например лица на фоне неба против солнца.

Частые засветки чрезвычайно утомляют глаз, что весьма серьезно сказывается на точности световых оценок. Как правило, к концу съемочного дня у оператора теряется верное ощущение градации яркостей и усталый оператор увеличивает контрасты светотени и т. д.

В черно-белом изображении требуется суждение о светлотном контрасте объекта. Поэтому оператор как бы переводит цветовые контрасты в тональные контрасты, цвета приравняет по светлоте к ахроматическим тонам, и это соотношение берется за основу светотонального или светотеневого решения кадра. Эта работа требует навыка и развитой различительной чувствительности глаза.

При построении освещения оператору приходится учитывать целый ряд особенностей восприятия цвета и тонов.

Контраст соприкасающихся тональных полей повышает порог различия между ними. Поэтому фигуры, расположенные на контрастирующих по цвету и яркости фонах, лучше выделяются в своих контурных очертаниях, но теряют в различимости внутренних форм. Так, при рассматривании фигуры человека на фоне светлого неба против солнца четко воспринимается линейная форма фигуры и с трудом различается тональность лица.

Фигура, выдержанная в сером тоне, будет казаться светлой на черном фоне и темной на белом фоне. Это явление позволяет строить тональность кадра не по абсолютной, а по относительной яркости тона. Так, например, для изображения солнечного блика не обязателен белый тон, можно весь кадр решить в оттенках серого тона, а солнечные блики дать посредством зрительно более яркого тона.

В цветном фильме желтое пламя свечи смотрится ярким на синем холодном фоне и тусклым — на красном теплом фоне.

В первые мгновения появления кадра на экране особенно остро выступают явления последовательного контраста тонов, в дальнейшем ощущение контраста сглаживается.

При просмотре монтажного эпизода, составленного из контрастных по тону кадров, возникают своеобразные зрительные толчки. Если в одном кадре эпизода показывают объект, на котором фиксирован взгляд, а в сменяющем кадре на этом месте яркий контрастирующий тон, то объект внимания теряется. У зрителя наступает некоторое ослепление, затрудняющее восприятие содержания фильма.

Если контурные линии, ограничивающие массу фигуры, достаточно ясно читаются, то тональность, рисующая фигуру, как бы выступает перед фоном. Это дает возможность пространственных решений в плоском рисунке: силуэт черной фигуры, снятый на однотонном фоне, кажется расположенным впереди этого фона.

Теплые тона кажутся выступающими по отношению к холодным, красные и желтые выступают на фоне синего и зеленого; чем полноцветнее цвет, тем он больше выступает.

Глаз направляет свое внимание в первую очередь на светлые тона, на самое яркое пятно на экране, и только по приказанию сознания глаз вынужден смотреть на менее яркие поверхности экрана. Это свойство зрения играет весьма существенную роль при композиции киноизображения. Если глаз разыскивает на экране фигуру, несущую сюжетное действие, то происходит некоторое торможение восприятия действия, поэтому лицо следует выделять цветом или тоном.

Качество зрительных ощущений тона или цвета может усиливать или ослаблять художественную выразительность содержания кадра и должно учитываться в творческой практике оператора.

ЭКСПОНОМЕТРИЧЕСКИЙ КОНТРОЛЬ

Киноэкспонометрией следует назвать раздел фотометрии, посвященный измерению количества освещения для киносъемки.

Экспонометрические измерения и оценки могут быть как визуальные, так и инструментальные.

Производственный опыт показывает, что наиболее рациональным является сочетание инструментальных измерений освещенностей с визуальными оценками яркостей.

Количество света, т.е. лучистой энергии, излучаемой объектом съемки, всегда может быть измерено, и чтобы точно рассчитать съемочную экспозицию, т.е. количество освещения, необходимое для кинофотографирования.

В обстановке съемок оператор порой не может и не успевает регулярно проводить строго точные инструментальные замеры и математические расчеты освещения и экспозиции.

И еще со времен изобретения фотографии, а затем и кинематографии, фотографы и операторы успешно справлялись с экспозиционными задачами, полагаясь на свой глаз и опыт, и творчески работая со светом, достигали высоких художественных результатов.

В операторской киноизобразительной практике известны три основные системы экспонирования: по средней (интегральной) яркости, по ключевому свету — при павильонной киносъемке, по теням — при натурной съемке.

Что же касается техники экспонометрических замеров, то она во многом зависит от конкретных условий производственной работы оператора.

Экспонометрия павильонной съемки в корне отличается от экспонометрии натурной съемки. В павильоне оператор ставит свет, и ему необходимо измерять и контролировать экспозицион-

ный режим киноосвещения. На натуре оператор снимает при естественном освещении, и ему нужно измерять и контролировать естественную освещенность и на этой основе устанавливать съемочную экспозицию. Если оператор снимает на натуре с подсветкой, то ему необходимо измерять и контролировать баланс естественного и электрического освещения.

Монтажный характер киносъемки обуславливает необходимость экспозиционного и светотонального баланса между монтажными кадрами, снимаемыми в разное время и в разных местах. В павильоне это требует каждый раз контроля новой установки света, а на натуре — оценки новых условий освещения, так как изменение высоты солнца даже между съемками дублей одной сцены может изменить и условия освещения.

Экспонетрия служит оператору не только для расчета съемочной экспозиции, но и для рациональной производственной работы и решения чисто художественных киноизобразительных задач.

Одна из основных производственных задач оператора — получить негатив отличных фотографических качеств, который может служить прекрасным исходным материалом не только для печати контрольной копии, но и для изготовления тиражных фильмокопий. Только в тиражной фильмокопии драматургические и киноизобразительные достоинства фильма может оценить зритель. И если оператору действительно дорог эстетический результат своей работы, то он особенно тщательно должен соблюдать экспозиционный режим съемки и режим проявления.

Вторая производственная задача оператора, которую мы также связываем с экспонетрией, это рационализация работы со светом, как в павильоне, так и при съемке натуральных экстерьерных и интерьерных объектов с подсветкой. Рациональность работы со светом — это точность производственной организации съемки подбор необходимого и достаточного количества киноосветительной аппаратуры и ее целесообразное размещение, быстрая и точная работа со светом в процессе монтажной съемки.

Экспонетрия представляет своеобразный измерительный научный аппарат киносъемки. Но это отнюдь не значит, что следует заменить творческую работу оператора над светом инструментальными замерами и калькуляторами. Художественная и техническая эффективность съемки во многом зависит от опыта и таланта оператора.

Каждая операция съемки — это решение новой задачи с новыми неизвестными. Поэтому так необходима стабильность, хотя бы некоторых факторов киносъемки, пусть это будет стабильность фотографических свойств негативной киноплёнки — ее светочувствительность, широта и контраст. Поэтому идеал оператора — универсальный сорт пленки с постоянными и неизменными параметрами.

Экспонетрия должна обслуживать кинооператора в конкретных условиях его практической киносъемочной работы. Экспонетрическая аппаратура, метод измерений и оценок как визуальных, так и инструментальных должны служить главной задаче творческо-производственной работы кинооператора: создать негатив, обеспечивающий изготовление фильмокопий высокого фотографического качества.

В павильоне оператор освещает объект киноосветительными приборами. Поэтому задача павильонной экспонетрии состоит в том, чтобы сначала, в соответствии с фактурой объекта, свойствами пленки, выдержкой и диафрагмой, определить необходимые освещенности в светах и тенях и затем контролировать эти величины освещения.

Если выдержка и диафрагма заранее установлены, то фотографическая экспозиция элементов объекта зависит от его освещенности.

При павильонной съемке удобно пользоваться следующей системой освещения.

Для всех элементов светового ряда устанавливается единая освещенность, в том числе и для лица.

Исключение составляют весьма светлые или весьма темные поверхности (коэффициенты яркости выше 0,75 и ниже 0,06). Для этих поверхностей освещенность увеличивают или уменьшают в соответствии с тональностью.

Для всех элементов теневого ряда также устанавливается освещенность в соответствии с желательной тональностью, но обычно не меньше двух с половиной раз освещенности в световом ряду.

Уровень освещенности создается в основном рисующим и заполняющим светом. Однако при освещении плоских поверхностей стен и пола следует проверить яркость световых пятен и от контрольного (заднего) света. Когда установлен экспозиционный режим, когда свет построен, оператор должен выполнить самую ответственную часть работы — сбалансировать освещение.

Баланс освещения — это регулирование освещенностей с целью установить соотношение яркостей элементов объекта по отношению к лицу и друг к другу, как тонально, так и экспозиционно. В декорации, освещенной многочисленными пучками света прожекторов и светильников, а также светом, рассеянным поверхностями декорации и арматурой осветительных приборов, освещенность и яркость меняются от точки к точке. Баланс образовавшихся экспонирующих яркостей достигается путем регулирования света каждого осветительного прибора и контролем экспонетром.

Чистовой баланс освещения осуществляется путем визуального контроля тех световых и теневых пятен, которые смотрятся или слишком яркими или слишком темными, особенно на лице актера.

Но следует твердо помнить, что зрительно можно оценить только соотношения яркостей, но нельзя оценить уровень освещенности количественно. Уровень освещенности (в люксах) следует контролировать экспонометром.

Инструментальный контроль освещения не может заменить художественно-творческую работу со светом, но и глаз не может заменить экспонометр для количественного контроля.

Для оценки художественных качеств освещения выполняется пробная съемка во время освоения объекта. Для пробной съемки обязательно фиксируются экспонометром освещенности (яркости) в световом и в теневом рядах.

Пробная съемка является важнейшим звеном работы оператора над изобразительным решением сцены, так как позволяет проверить художественное качество задуманного освещения и на этой основе уточнить экспозиционный режим съемки.

По пробе оператор вместе с режиссером уточняет яркости и художественное качество изображения и затем вносит, на основе просмотра пробы, необходимые изменения как в общую схему освещения, так и в экспозиционный режим освещения. Пробная съемка дает возможность проконтролировать не только эффект освещения, тональность или колорит, но и качество окраски декорации, цвета костюма, качества грима и т. д.

Если при съемке объекта применено задымление или тюли, тогда на освоении следует сделать съемочные пробы с использованием дымки разной плотности при разном освещении. Если объект снимается с применением специальных эффектов, то эффект (дождь, снег и т. п.) обязательно проверяется на пробной съемке и оценивается на экране.

Контроль экспозиционного режима освещения пробной съемкой позволяет рационально вести производственную съемку при необходимых и достаточных количествах освещения, при полезной для оптического рисунка диафрагме. Контроль по пробе обеспечивает наиболее экономичное проведение съемки, позволяет рационально использовать чувствительность пленки и мощность осветительных приборов.

Экспонометр в павильоне служит не для калькуляции факторов экспонирования, а для контроля величин освещения, для достижения единства светотональной композиции и установления единого экспозиционного режима съемки монтажной картины.

Порядок работы оператора со светом протекает примерно следующим образом. Сначала отрабатывается рисующий свет для того, чтобы выявить пластику фигуры, создать иллюзию объемности, открыть для зрителя мимику и жесты актера.

Освещенность в рисующем свете является ключевой освещенностью, в отношении которой должны быть сбалансированы освещенности всех элементов объекта как в световом, так и в теневом ряду. Соответственно необходимо сбалансировать освеще-

идейность и во всех других последовательно снятых монтажных кадрах данного сценарного эпизода.

Элементами светового ряда следует считать:

световые пятна на фигурах и лицах, возникшие в результате рисующего света,

световые пятна, имитирующие падение солнечных лучей на полу и на стенах декорации,

фон за окном.

Элементами теневого ряда следует считать все остальные поверхности.

Освещенность всех элементов светового и теневого рядов отнюдь не должна быть одинаковой (количественно).

Задача освещения состоит в том, чтобы создать правдоподобную картину естественного освещения, решить светотональную композицию кадра, выявить пластические формы фигур и глубину пространства декорации.

Все это требует весьма точного баланса яркостей.

Так, например, яркость световых пятен на фигуре и на стенах декораций устанавливается в соответствии со светотональной композицией кадра. Соответствующее соотношение освещенностей в светах и тенях устанавливается в зависимости от фактуры материалов.

Созданные светом прожекторов освещенности должны обеспечить яркости, достаточные для экспонирования и воспроизведения на светочувствительном материале оптической картины объекта.

При съемке монтажных кадров и дублей¹ требуется сбалансировать освещенности между кадрами, снимаемыми с временным разрывом.

Баланс освещения между монтажными кадрами требует примерно одинаковых освещенностей в ключевом свете, одинаковых соотношений освещенностей (яркостей) между светами и тенями.

ПРИМЕР РАБОТЫ СО СВЕТОМ ПРИ СЪЕМКЕ В ПАВИЛЬОНЕ

Творческим своеобразием отмечена работа оператора В. Монова над съемкой широкоформатного фильма «Оптимистическая трагедия» (режиссер С. Самсонов).

Разрабатывая изобразительное решение фильма, оператор основывался прежде всего на тексте самого писателя Вс. Вишневского.

Поиски оператором изобразительной трактовки, адекватной стилистике литературного произведения, можно проследить на примере работы над эпизодом «прощальный бал».

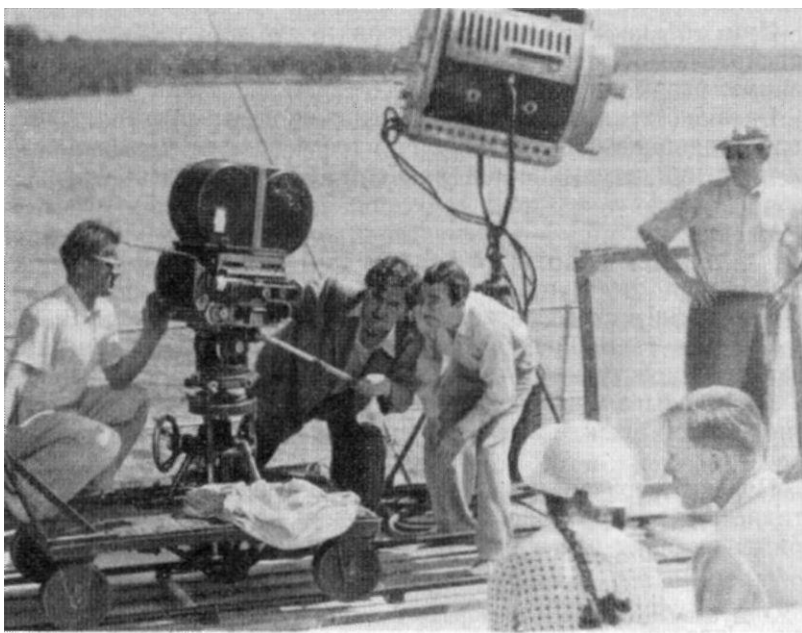
¹ Дублем называется повторная съемка одного и того же сценарного кадра.

У В. Вишневского в «Оптимистической трагедии» эпизод «Прощального бала» описан таким образом:

«Первые движения бала. Двинулись первые пары в лирической волне вальса, печальной и воинственной. Голубая ночная дымка над морем. В ритмах чуть сдавленная грусть, которая может длиться упорительно долго, пока рука чувствует руку, и тело чувствует тело, и глаза не отрываются от глаз. Пересекая ритмы, проходят люди с вооружением. Все соединяется в этом бале: забытьё, тревога, любовь, чей-то ревнивый скрежет, легкомыслие, двоевластие...

Сигнал вибрирует, зовет в ряды. Пары медленно разъединяются, приходит время прощания. Лица нескольких женщин белы от отлива крови. Кто-то цепляется за уходящих. Кто-то крестит сына и мужа. Кто-то падает в ноги. Чей-то вопль сжимает сердце. Минуты военных прощаний. Вальс агонизирует. Комиссар сдерживает отчаяние одной обезумевшей. Матросы двинулись. Женщины в глубоком молчании, застыв, смотрят на уходящий полк. Блеснула медь. Полк гремит буйно вырвавшимся грохотом песни. В вечерней тьме сверкают глаза и зубы в раскрытых ртах, буквы корабельных имен на ленточках. Линия набережной, где остались женщины, медленно уходит прочь,

Оператор В. Монахов (за аппаратом) на съемках фильма
«Оптимистическая трагедия»





На съемках эпизода «прощальный бал» из фильма «Оптимистическая трагедия»

расстояние ежесекундно увеличивается. Люди еще оборачиваются, чтобы посмотреть на родимый город, на своих, и салютуют им бурным оружейным залпом¹.

Оператор В. Монахов рассчитывал снять сцену «прощального бала» в натуре на настоящем корабле в «режим», когда небо едва-едва прорабатывается на пленке. Ему хотелось изобразительно решить эту сцену в низкой тональной гамме, на резком контрасте света и тени, с использованием подсветки, с помощью которой можно осветить массу танцующих матросов, выбеливая лица, вырывая из темноты отдельные сцены прощания.

Так было задумано.

Но постановочная группа не сумела снять этот эпизод на натуре, пришлось перенести его съемку в павильон. Однако замысел изобразительного решения остался тот же.

Декорация «палуба» была поставлена в одном из больших павильонов «Мосфильма» во всю его длину и ширину и с учетом съемки с движения и размещения массовки в 60 человек. Художники И. Новодержкин и С. Воронков отлично воспроизвели фактуру брони корабля.

Декорацию окрасили в натуральный цветовой тон, но значительно высветлив его. Палуба была покрыта специальным бес-

¹ В с. Вишневский, *Собрание сочинений*, т. 1, М., «Советский писатель», 1958, стр. 238.

цветным непромокаемым составом, что позволило перед каждым дублем ее смачивать, чем достигался эффект фактурности и глубины пространства.

В павильоне были проложены рельсы для движения аппарата, установлен операторский кран, позволивший варьировать точки съемки.

Кнехты и другие немногие атрибуты палубы могли свободно передвигаться по кадру.

Декоративный фон был прописан в темных тонах и создавал иллюзию черного неба.

Осветительные леса размещались по краю декорации так, чтобы можно было расставить приборы направленного света для освещения мизансцены и декорации и не мешать движению аппарата и актеров. На самой палубе были также установлены на вышках два прибора КПД-50 (Дига). Они должны были в нескольких кадрах создавать световой эффект — яркий свет прожекторов. Писанный фон освещался сорока приборами рассеянного света по 5 кВт, поставленными на реостат для ослабления силы света, так как приборы располагались очень близко от фона.

Во всех кадрах экспозиция была рассчитана таким образом, чтобы обеспечить минимальную проработку фактуры на темных бушлатах и чтобы лица просматривались как бы в темноте. В свете прожекторов лица смотрелись более яркими, иногда завышенной плотности в негативе. (Негатив в целом был контрастный. Пленка А-2, гамма проявки — 0,48, диафрагма — 5,6. Экспонетрические замеры по контрольным величинам освещения.)

Большинство кадров строилось на контрастном сопоставлении темного и светлого. Некоторые фигуры матросов в черных бушлатах были очерчены пучками контрового света, другие решены силуэтами, третьи ярко высвечивались прожекторами. Это было сделано с целью усилить динамичность светотональной композиции и подчеркнуть глубину пространства.

«Кадр 134. Общий сверху, 10 м. На палубе толпятся матросы, встречаются со своими близкими, целуются»¹. На первом плане фигуры темны, они освещены прожекторами контрового света с лесов при минимальной передней подсветке. На втором плане за пушкой яркое пространство. Видна хорошо просвеченная палуба и матросы, бегущие на аппарат в ярком свете, далее в темноте чуть угадываются перила палубы корабля и небо.

«Кадр 140. Средний с П Н Р, 11 м. Танцует моряк с сестренкой. Легла на плечо моряка рука. Брат кивнул сестренке, и она покорно пошла танцевать с товарищем»². Этот кадр снят с движения с тележки. На первом плане матрос с девушкой освещены пучками света и рисуются то силуэтом, то выходят на свет. На

¹ Монтажный лист фильма «Оптимистическая трагедия», стр. 10.

² Там же, стр. 15.



Кадры из фильма «Оптимистическая трагедия»

втором плане фигуры ярко освещены. Это сопоставление светлого в глубине и темного на первом плане создает глубину и перспективу, а меняющееся освещение центральной пары придает всей сцене настроение взволнованности, беспокойство и живописность.

В кадрах 146 и 148, где показаны Комиссар и Вожак друг против друга, их лица освещаются рисующим светом. За ними в толпу направлен пучок света, который вырывает из темноты несколько ярких лиц, что разбивает темное однообразие, создает перспективу, усиливая с помощью световых пятен драматическое напряжение, оптически связывая героев с окружающей средой. Вся сцена снималась одним куском с тележки на рельсах, причем аппарат двигался туда и обратно как бы в ритме вальса, а танцующие пары также ритмично менялись в кадре — одни выходили, другие входили и т.д.

Этим сочетанием различных движений аппарата и действующих лиц достигнута была свободная, непринужденная компози-



ция с определенным ритмическим рисунком. Кадры с Вожаком и Комиссаром среди неподвижной толпы также сняты движущейся камерой, которая панорамирует на кране, в результате чего фигуры перемещаются в кадре так же как бы в ритме вальса.

«Кадр 150. Общий, проезд, 12 м. Камера движется, как бы разрывая прощающихся матросов и родственников. Камера наезжает на последнюю танцующую пару»¹.

В этом кадре плавное ритмичное панорамирование камеры сменялось быстрым наездом на людей, расступающихся перед объективом. Это движение камеры как бы подчеркивало драматизм эпизода прощания, разделяя участников эпизода на две группы.

Применяя задымление, определенные световые контрасты, специфические приемы композиции, оператор сумел отразить на экране атмосферу прощания, напряжение последних минут перед разлукой, горечь расставания.

В съемке этого эпизода отчетливо проявилась характерная особенность оператора В. Монахова — острое чувство выразительности приема на экране. Причем каждый прием у В. Монахова драматически, сюжетно мотивирован и оправдан, не выглядит как нечто нарочито эффектное, «придуманное» даже в тех случаях, когда впервые в практике кино им был применен вертолет в качестве операторского крана или когда мир предстает на экране в перевернутом изображении. (Вспомним хотя бы некоторые кадры из фильма «Судьба человека» в эпизоде «контузия Соколова и захват его в плен».) Строгая реалистичность и достоверность в сочетании с продуманным изобразительным эффектом отличает все кадры, снятые В. Монаховым, в том числе и один из лучших эпизодов фильма «Оптимистическая трагедия» — «прощальный бал».

В одной своей статье В. Монахов как-то написал, что по его мнению основная задача оператора — «наиболее выразительные съемки актера, призванного донести до зрителя идеи, чувства, настроение, конфликты фильма, т.е. все, чем богата жизнь.

Если без актера немислима кинокартина, то без влюбленности в него немислима мало-мальски плодотворная работа кинооператора»². Этой влюбленностью в актера и пронизаны все фильмы оператора В. Монахова.

¹ Монтажный лист фильма «Оптимистическая трагедия», стр. 20.

² В. Монахов, Место кинооператора. «Искусство кино», 1962, № 4, стр. 99.

НАТУРА В ФИЛЬМЕ

1. Композиция натуральных кадров

Прекрасная традиция съемки эпизодов фильма в реальной обстановке ведет свое начало от первых выдающихся произведений советской кинематографии.

В фильмах «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Потомок Чингис-хана», «Чапаев», «Мы из Кронштадта» действие развивается в реальной натурной среде.

Натурные сцены на Одесской лестнице в «Броненосце «Потемкин», рабочая слободка в «Матери», природа Монголии в «Потомке Чингис-хана», заволжские степи в «Чапаеве», сумрачная Балтика в фильме «Мы из Кронштадта» органически включены в образную систему фильма, конкретизируя место и обстановку действия.

Режиссеры и операторы этих фильмов творчески использовали богатый натурный материал для усиления художественного воздействия на чувства и сознание зрителя.

Такие шедевры киноизобразительного искусства, как эпизоды «Одесская лестница» и «туманы» в фильме «Броненосец «Потемкин», «рабочая демонстрация», «ледоход» и «тюрьма» в «Матери», «буря» в «Потомке Чингис-хана», «психическая атака» в «Чапаеве», «сцена в лесу» из фильма «Повесть о настоящем человеке» и «дорога смерти» в «Богдане Хмельницком», эпизод «объяснение в любви» в фильме «Урок жизни», сцена «бегства» из фильма «Судьба человека» и многие другие, построены на том, что в них создан не только образ человека, но и образ природы, которые, гармонически сочетаясь, в своем художественном единстве поднимаются до значения выразительнейших символов.

В художественных фильмах пейзаж входит в композицию фильма в разных формах. Иногда в отдельных самостоятельных кадрах пейзаж дается как экспозиция места действия, в других случаях пейзаж представляет собой обстановку для актерских и массовых сцен.

Пейзаж в кино всегда конкретен. В нем прежде всего должны быть отражены характерные черты реально существующей местности, в которой происходит действие фильма.

Но было бы ошибкой отводить пейзажу, природе вообще чисто служебную, информационно-иллюстративную роль.

Пейзаж в кино, как и в живописи, может выступать как средство косвенного выражения душевного состояния действующих лиц и как поэтическая метафора или лирическое отступление — входить активным элементом в драматическую композицию фильма.

Вспомним, например, пейзажные композиции фильма «Сорок первый».

Аскетически суровые виды холодной, мертвой пустыни в начале фильма как бы подчеркивают драматическую напряженность происходящего: мучительный, тяжкий путь через пески горстки красноармейцев.

Совсем иной предстает природа в сценах на острове, куда буря забросила героев фильма.

Свинцово-тревожный тон неба сменяется нежно-голубым, громадные, грозящие засыпать тяжелые барханы превращаются в россыпи легкого, мягкого песка. В почти идиллически ласковых мирных картинах изображаются дни короткого счастья Марютки.

Иное использование природы в фильме «Мичурин». В эпизоде прохода по саду Мичурина и его жены Александры Васильевны в образной несколько условной форме воссоздается на экране история их любви, их совместной жизни от юности до глубокой старости.

В коротких монтажных кусках проходят на экране постепенно стареющие герои на сменяющемся фоне сада: то цветущего, то покрытого осенним нарядом, то с облетевшей листвой.

Образ природы в этом эпизоде — яркая содержательная метафора.

Цветущие деревья, весенние луга олицетворяют молодость Мичурина и его жены. Поля спелой пшеницы, деревья с плодами как бы говорят о их зрелости. Ветка с облетающими листьями — это не только признак времени года, осени. В этом мотиве — тема угасания жизненных сил Александры Васильевны.

И как заключительный аккорд воспринимается последний кадр — стремительно идет по опустевшему саду под порывами пронизывающего ветра Мичурин с окаменевшим, застывшим в гримасе горя лицом. В этом эпизоде все — и цветковое, и светотональное, и композиционное решение — «работает» на главное — передачу душевного состояния героев.

Особенно интересно использован здесь цвет — по мере прохода Мичурина и его жены по тернистому пути жизни изменяется и колористическое решение: светлые, солнечные, радостные тона сменяются приглушенной гаммой оранжево-черных тонов, которые вытесняются затем холодноватыми сиреневыми-серыми полутонами, символизирующими тему траура и скорби.



Кадр из фильма «Богдан Хмельницкий»

В другом эпизоде фильма «Мичурин» тема цветущей советской земли решена монтажной композицией кадров весеннего цветения природы и богатства плодоносящей земли.

Прекрасным примером тематического решения пейзажа является и эпизод «бандуристы» из фильма «Богдан Хмельницкий»¹.

Умение использовать природу как тонкое средство эмоциональной выразительности, передать сложные нюансы человеческих чувств и настроений посредством определенного построения и оформления пейзажа составляет одно из важнейших качеств оператора — подлинного мастера своего дела.

Вспоминая о работе над экранизацией шекспировского «Отелло», режиссер С. Юткевич пишет, что для него самым основным было «найти ритмический, музыкальный, световой и цветовой эквивалент шекспировскому потоку страстей, его раскаленным мыслям, выраженным в столь щедрой гиперболической и метафорической форме»². В решение этой сложной задачи входили и поиски соответствующей обстановки действия, той атмосферы, которая бы помогла актерам органично и естественно перевоплотиться до конца в образы Шекспира.

¹ Разбор этого эпизода приводится на стр. 97.

² С. Юткевич, Контрапункт режиссера, М., «Искусство», 1960, стр. 120.

Многие важные сцены были сняты на натуре, в местах, приречно и тщательно выбранных режиссером и оператором Е. Андриканисом.

В своей книге «Контрапункт режиссера» С. Юткевич приводит интересный пример того, как влияет на игру актера, на выразительность сцены общая обстановка.

Как пишет С. Юткевич, знаменитую сцену клятвы Отелло, которого удалось убедить в неверности Цездемоны, предполагалось снять на фоне «кипения белой пены морских валов и порывов урагана, вздымающего, как крыло подстреленной птицы, черный плащ огорченного мавра»¹.

Однако обстоятельства сложились так, что этот эпизод пришлось снять вечером на фоне легкого прибоя, причем, группа надеялась, что превосходная игра актеров восполнит отсутствие задуманной атмосферы. И, казалось бы, эпизод получился неплохо.

Но впоследствии удалось осуществить первоначальный замысел и произвести съемку на «диковагом берегу», при сильном штормовом ветре.

«Через две недели мы увидели оба варианта на экране. Они были несоизмеримы. Все то, что казалось искусственным, экзальтированным, преувеличенным в первой съемке на фоне равнодушно-спокойного пейзажа, стало органичным, естественным и убедительным в окружении бушующей природы»².

Эти примеры свидетельствуют о том, что выразительность актерской игры, всей сцены во многом зависит от окружающей среды, от обстановки, в которой разворачиваются события, т.е. от выбора и оформления конкретного места действия.

Так, например, выбранная оператором С. Урусевским натура для эпизода «смерть Бориса» (фильм «Летят журавли») не только наглядно показала место действия, но и предопределила поведение актеров и мизансцену, что в совокупности усилило выразительность эпизода на экране.

Обстановка, показанная в эпизоде «смерть Бориса», реалистична и достоверна. В кадрах, в которых по болоту, простреливаемому вражескими пулями, тяжело бредут солдаты, и Борис тащит на спине раненого товарища, не только характеризуется место действия, но и создается обобщенный «образ войны».

Практическая творческая работа оператора над изобразительным решением натуральных кадров имеет целью найти конкретное пластически зримое выражение в композиции и освещенности кадров драматургической темы эпизода и режиссерского замысла его изобразительно-монтажного решения.

Так, например, для фильма «Суворов» нужно было найти место съемки эпизода «переход суворовских войск через Альпы». На основе исторических иконографических материалов, среди

¹ С. Юткевич, Контрапункт режиссера, стр. 120.

² Там же, стр. 122.

живой и разнообразной природы Кавказских гор, где-то на высоте 3000 м, оператор нашел особенно удобно расположенную площадку и над ней возвышающуюся снеговую вершину Казбека.

В изобразительной композиции одного из кадров, снятого на этой натуре, известная реплика Суворова, обращенная к солдатам: «Перемахнем пригорочек!» и сопровождающий ее жест рукой, указывающий на видимый в кадре Сен-Готард (Казбек), приобрели необходимую убедительность и конкретность.

2. Выбор, оформление и съемка натуральных кадров

На операторе лежит особая ответственность за изобразительное решение натурной части фильма. Оператор выбирает натурные объекты, место и время съемок, тем самым предопределяя изобразительную форму эпизодов. Хорошо выбранная натура позволяет режиссеру и актерам свободно творить в реальной обстановке, способствуя созданию правдивых образов.

Натура может и должна служить не только фоном, но обязательным компонентом драматургической композиции фильма, входящим как действенный элемент в создание образа сцены.

Для того чтобы хорошо выбрать природу, оператор должен оценить ее типичность, характерность, выразительность, совпадающую с общим изобразительным строем фильма, ее киноизобразительные качества и съемочно-постановочные возможности.

«Из своего и чужого опыта я видел, что в кино непосредственное отражение действительности не угрожает нищетой и поверхностью натурализма. Наоборот, любая самая искусственная постройка всегда оказывалась менее выразительной, чем точно выбранная натура. Мысль должна руководить выбором, и среди неисчерпаемого богатства действительной жизни режиссер всегда найдет то, что совпадает с его художественным замыслом»¹.

Выбор натуральных объектов для постановки и съемки сцен фильма — конкретная операторская работа над киноизобразительным решением фильма.

Посредством кинокамеры можно зафиксировать любое естественное состояние природы, неповторимое в своем своеобразии, но для этого необходимо долго и терпеливо, иногда с большими лишениями и трудностями, искать кадр (т.е. объект) и освещение.

Поэтому поиски природы для решения определенной образной задачи, специфичной для киноискусства, — это ответственная часть художественно-творческой работы оператора.

Кинематографическое изображение — это достоверное изображение реально существующей природы.

¹ В. Пудовкин, Избранные статьи, стр. 88.

Для фильма «Адмирал Нахимов» оператор несколько дней в штормовую погоду плавал в море для того, чтобы найти и снять такое состояние моря — «оловянное», которое соответствовало бы замыслу изобразительно-монтажного решения эпизода «осенний шторм». Кадры «оловянного моря» помогли выразительно оформить образ адмирала, которого «и море боится».

В фильме «Броненосец «Потемкин» изобразительное решение знаменитого эпизода «туманы в Одесской гавани» было «находкой на месте». Вот как описывает его режиссер С. М. Эйзенштейн: «Было туманное утро в порту. Словно вата легла на зеркальную поверхность залива... И черные туловища ботов, барж и коммерческих судов, похожие на бегемотов, барахтающихся в кисее»¹.

Оператор Э. Тиссэ всегда имел при себе съемочный аппарат и снял эти кадры». И затем «случайно схваченная и на ходу эмоционально осмысленная встреча с туманами, подбор деталей, абрисы кадров тут же собираются в материал траурных пластических аккордов, чьи взаимные хитроумные монтажные сплетения сложатся уже позже на монтажном столе в траурную симфонию памяти Вакулинчука»².

Все эти примеры свидетельствуют о том, что режиссер и оператор должны в процессе работы черпать вдохновение у природы и выбирать для съемки такой материал действительности, который бы отвечал образному строю фильма.

Выбрать кадр — это значит среди реальной действительности или в построенной декорации выбрать место для постановки и съемки мизансцены, создать на экране «оптическую картину», выражающую драматургический образ.

Так, в натуральных кадрах фильма «Сорок первый» был создан образ природы, враждебной действующим лицам в начале фильма и расположенной к ним — в кадрах на острове, и воспроизведена реальная среда, которая позволила актерам убедительно раскрыть переживания их героев. Это было достигнуто оператором С. Урусевским точным выбором места и времени натуральных съемок и соответствующим использованием средств композиции и естественного освещения.

Несколько иную задачу пришлось решать оператору Е. Андриканису при съемках фильма «Отелло».

Творческой фантазией и производственными усилиями постановочного, коллектива на экране был создан особый, убедительный в своей достоверности мир, в котором обитали Отелло, Дездемона, Яго и другие персонажи трагедии.

Решение натуральных эпизодов «Отелло» может служить примером творческого содружества между режиссером, оператором и художником.

¹ С. Эйзенштейн, Избранные статьи, стр. 372.

² Там же, стр. 373.

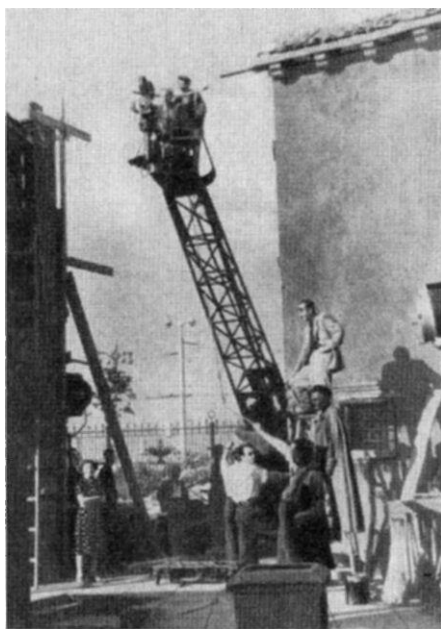


Кадр из фильма «Иваново детство» (оператор В. Юсов)

На природе — на развалинах генуэзской крепости в Судак (в Крыму), на остатках военных укреплений XVI века неподалеку от устья Днепра и на натурной площадке «Мосфильма» С. Юткевичем, Е. Андриканисом и художниками В. Доррером и М. Карякиным были выбраны и декоративно оформлены архитектурные фрагменты дворцов и улиц, набережной, крепостных стен, берега моря и т. д., которым были присвоены названия «остров Корфу», «Венеция» и другие, соответствующие местам действия. Затем среди этих съемочных объектов актеры сыграли написанные драматургом сцены — и все это было снято на пленку. А на экране игра актеров и обстановка, оформленные с помощью определенных приемов операторского искусства, воссоединились в яркие кинематографические образы, выразившие содержание величественной трагедии Шекспира.

Вполне естественно, что оптические картины, зафиксированные на пленке, должны быть выполнены так, чтобы удовлетворять требованиям выразительности драматургических образов и живописной формы. На операторе, таким образом, лежит специфичная для киноискусства работа, которую можно назвать киноизобразительной.

С. Юткевич так пишет об этой работе: «В чистой природе мне хотелось, чтобы где-то прозвучала итальянская нота. Я понимал, что бытовое правдоподобие разрешало итальянский колорит лишь в венецианских эпизодах. Однако мне казалось, что я не погрешу против художественной истины, если



Оператор Е. Андриканис и режиссер С. Юткевич на съемке фильма «Отелло»*

Выбор природы для съемки эпизодов фильма во многом зависит и от жанра и от киноизобразительных и постановочных задач, которые ставит перед собой творческий коллектив.

При выборе натурального объекта важно учитывать и множество других факторов, в том числе организационных и производственных. Среди них обязательными являются съемочные условия, обеспечивающие возможность постановки и съемки натурной сцены.

Работа над натурным объектом включает следующие этапы: осмотр и выбор объекта, т.е. места или сооружения, где могут быть поставлены и сняты эпизоды и сцены (сценария) фильма:

- производственную подготовку объекта к съемке;
- освоение объекта — репетиции, пробы света и т. п.;
- съемку поставленных сцен;
- просмотр и оценку снятого материала.

Работа над натурным объектом осуществляется в три этапа. Решение о характере обстановки, в которой должен быть поставлен эпизод, о месте и времени съемки принимается режиссе-

отблеск пейзажа итальянского Возрождения проникнет в некоторые кадры фильма.

Зоркий глаз оператора Е. Андриканиса высмотрел на Южном берегу Крыма рошу настоящих итальянских пиний, чьи характерные силуэты вырисовывались на синеве далеких гор.

На фоне этих пиний, соединив их на первом плане с гроздьями спелого винограда, мы и сняли эпизод, в котором Дездемона беззаботно и шаловливо уговаривает Отелло вернуть на службу провинившегося Кассио»¹.

Оператор творчески ощутил замысел режиссера и нашел для этого конкретное киноизобразительное решение.

¹ С. Юткевич, Контрапункт режиссера, стр. 172.

ром совместно с оператором и художником при разработке режиссерского (постановочного) сценария.

На основе принятого решения выбирается натура, т.е. географическое место, и оформляется объект, где будут ставиться и сниматься кадры эпизода.

Наконец, конкретная композиция кадра осуществляется на съёмочной площадке.

Для того чтобы проконсультировать режиссера и окончательно решить возможность съёмки натурального объекта, оператор должен сначала сам оценить качество выбранного места.

Оператор должен определить его постановочные возможности, — т.е. можно ли в данном месте развернуть актерские мизансцены, вести монтажную съёмку, соответствует ли его природное или архитектурное оформление содержанию актерской сцены.

Далее, оператору важно выяснить киноизобразительное и живописное качества объекта — можно ли выбрать интересные кадры для общих, средних и крупных планов и для динамической съёмки, подходит ли объект по фактуре и цвету.

Кроме того, необходимо уточнить и светотональные, колористические качества объекта и экспонетрические условия съёмки, дать оценку условий погоды в зависимости от выбранного светового режима съёмки кадров или отдельных сцен.

Наконец, предстоит продумать съёмочно-технические и производственные условия съёмки: размещение осветительной техники, расположение путей для динамической съёмки, применение пиротехники и т.д.

Уже при разработке постановочного сценария режиссер и оператор должны уточнить, при какой погоде и при каком освещении будут сниматься каждый эпизод, сцена или даже отдельный кадр фильма.

Натурные объекты по условиям погоды и света следует разбить на следующие виды:

эпизоды (объекты), снимаемые в солнечную погоду в нормальном световом режиме;

эпизоды (объекты), снимаемые в пасмурную (бессолнечную) погоду;

эпизоды, снимаемые в заданном световом режиме — в сумерки, в белые ночи, в темную пасмурную погоду, на рассвете, на закате;

эпизоды, снимаемые в ночное время.

При выборе мест натуральных съёмок в первую очередь оператор оценивает пригодность того или иного натурального объекта для постановки актерских сцен фильма. Затем оператор решает, какой пейзаж по своему характеру, по своему рельефу соответствует содержанию сцен. Наконец, оператор определяет, в какое

календарное время наиболее целесообразнее вести съемки в данном месте, какие факторы погоды здесь действуют и как они могут быть использованы для выразительного решения снимаемых сцен.

Кроме того, съемочная группа и режиссер обязательно оценивают, насколько данное место подходит для снимаемых сцен с точки зрения исторической достоверности, удобства построения актерских мизансцен и производственной рациональности, организации съемок в данном месте.

Выбранные места съемок утверждаются режиссером-постановщиком и директором картины с учетом экономических, организационных и технических возможностей проведения съемок.

После утверждения мест натуральных съемок группой разрабатываются необходимые методы оформления природы и проводится организационная и техническая подготовка натурной съемки. Оператор в этот период участвует в работе художника по декоративному оформлению объекта и готовит операторскую съемочную технику.

Оператор и его ассистенты также ведут экспонометрическую подготовку к съемкам. Эта подготовка включает изучение факторов погоды, характера освещения объекта съемки и съемку экспонометрических проб.

Оператор определяет возможность решения в условиях натурной съемки тех или иных специальных эффектов, таких, как, например, съемка в тумане.

Операторская разработка натуральных съемок в известной мере определяет календарный план съемок фильма.

ОСВЕЩЕНИЕ НА НАТУРЕ

1, Источники света

Съемка натуральных эпизодов фильма представляет собой существенную часть творческо-производственной работы оператора над фильмом.

Съемка на природе и в павильоне имеет существенные различия.

В павильоне кинооператор работает светом осветительных приборов. На природе оператор выбирает условия естественного освещения и подсвечивает объект осветительными приборами. Поэтому оператор должен хорошо разбираться в явлениях атмосферной оптики, источниках естественного освещения, климате и погоде.

На природе определение места и времени съемки в первую очередь зависит от освещения и погоды. Выбор природы проводится в подготовительный период, чтобы оператор мог заранее учесть климатические особенности, характерные для данной местности.

Основным источником естественного освещения является солнце, свет которого непрерывно изменяется в зависимости от высоты солнца над горизонтом и состояния атмосферы (погоды).

Когда солнечные лучи проходят массу атмосферы, то некоторая часть излучения рассеивается, образуя светящуюся сферу — небо, которое служит вторичным источником естественного освещения. Поверхности объекта, освещенные солнцем и небом, приобретут некоторую яркость, но свет, отраженный ими, прежде чем достигнуть линз объектива, пройдет сквозь массу воздуха и также претерпит рассеяние и поглощение. Наконец, этот свет, частично рассеянный и поглощенный оптической системой, и частично изображение объекта на светочувствительном слое пленки.

Таким образом, атмосфера (небо) выступает в нескольких качествах:

- как среда, рассеивающая проходящий солнечный свет,
- как вторичный источник света, освещающий объект,
- как светящаяся физическая среда (дымка), в которую погружен объект съемки и которая снимается и воспроизводится вместе с объектом на пленке.

Солнце — бесконечно удаленный источник света. Хотя солнечный диск, наблюдаемый с Земли, и стягивает угол в 0,5 угловых минут, пучки солнечного света практически параллельны, и отброшенная тень имеет резкую линию раздела света и тени.

Наибольшая освещенность (плотность светового потока) будет на тех поверхностях, на которые солнечный свет падает по нормали. В зенит — это горизонтальные поверхности земли и воды, утром и вечером — это вертикальные поверхности фигур и предметов.

Высота солнца для каждого момента съемки зависит от времени дня и склонения солнца. Высотой солнца (h^0) называется угол, образуемый направлением на солнце с плоскостью горизонта. В момент восхода и захода высота солнца равна 0° , в зените она равна 90° . Отрицательной высотой или глубиной погружения обозначается положение солнца ниже линии горизонта в сумерки и ночью.

В любой точке земной поверхности высота солнца в часы до полудня бывает такой же, как и после полудня. Полдень определяется как время, когда солнце находится на местном меридиане.

В течение года высота солнца в полдень изменяется изо дня в день, но для целей операторской экспонометрии достаточно данных на 21-е число каждого месяца: 21 июня — день летнего солнцестояния, когда солнце достигает наибольшей высоты для данной широты, 21 марта и 21 сентября — дни равноденствия, и высота солнца в эти дни одинакова, 21 декабря — наиболее низкое солнцестояние.

По данным табл. 2 оператор может ориентироваться в изменениях высоты солнца по месяцам для разных пунктов территории СССР.

Таблица 2

Широта	Район	Высота солнца в полдень в градусах		
		21/ХП	21/ІІІ и 21/ІХ	21/VIІ
36	Кушка	30	60	78
40	Тбилиси	25	50	73
45	Ялта	20	45	68
50	Киев	15	40	63
55	Москва	10	35	58
60	Ленинград	5	30	53
65	Норильск	1	25	48
70	Мурманск	—3	20	43

2. Погода и климат

Чтобы правильно ориентироваться в характере освещения натурального объекта, оператору необходимо уметь точно оценивать физическое состояние атмосферы и ее оптические свойства.

Оптические свойства атмосферы зависят от температуры и влажности воздуха, от наличия в нем конденсированных паров влаги и т. д. На оптические свойства атмосферы влияет погода и климат.

Погодой называется физическое состояние атмосферы, которое определяется силой и направлением движения воздуха (ветер), его температурой, влажностью, прозрачностью или мутностью, атмосферным давлением, наличием облачности и т. д., наблюдаемое в короткий промежуток времени, например, в течение дня.

А среднее физическое состояние атмосферы, свойственное данной местности в определенное время года, и зависящее от ее физико-географических условий, называется климатом. Так, например, климат Южного берега Крыма относится к типу средиземноморского климата с влажной зимой и сухим летом, а погода на Южном берегу может быть охарактеризована количеством ясных, дождливых и облачных дней в течение лета или другого времени года.

Таблица 3 дает представление о количестве ясных, облачных и дождливых дней и о колебании температуры на Южном берегу Крыма, т.е. данные о климатических условиях и погоде этих мест в среднем за 1945—1954 гг.

Таблица 3

М-ц	Солнечных дней	Пасмурных дней	Дождь	Снег	Грозы	Туман	Метель	Мороз	Температура	
									средн.	максим.
1	21	10	8	4	0	0	1	11	3,5	19,1
2	19	9	11	6	—	1	0	10	3,5	10,6
3	27	4	12	4	—	2	0	6	4,3	29,3
4	28	3	7	0	0	3	—	—	10,2	28,0
5	30	0	6	—	5	4	—	—	15,8	30,1
6	30	0	10	—	6	1	—	—	20,7	33,1
7	31	0	6	—	4	—	—	—	23,6	34,5
8	31	0	6	—	4	—	—	—	23,7	29,5
9	29	0	4	—	1	—	—	—	19,3	32,0
10	30	2	8	—	—	—	—	—	12,4	31,3
11	25	5	11	1	—	1	—	3	8,9	21,8
12	22	8	11	3	—	1	—	7	5,9	21,5
Итого										
—	323	41	100	18	20	13	1	37	—	—

Учет климатических условий необходим и для достижения тонального, колористического и светового единства монтажных кадров, снимаемых в различное время дня или года. Можно с уверенностью сказать, что кадры, снятые, предположим, в июле при высоком солнцестоянии и при чистой атмосфере, никогда не будут сходны по тону, цвету и рисунку с кадрами, доснятыми на том же месте осенью при низком солнце и влажном воздухе. Различия будут проявляться и в распределении светотеней, и в четкости контуров, и в светотональных или колористических контрастах.

Все эти сведения о климатических и световых условиях тех или иных районов, областей и т. д. совершенно необходимы оператору при выборе мест натуральных съемок и планировании съемочной работы.

3. Дымка

На природе искусство съемки основано на умении оператора выбрать необходимое мгновение, когда условия освещения и состояние воздуха позволяют создать определенную, характерную киноизобразительную форму в кадре.

Большая или меньшая освещенность объекта, та или иная плотность дымки изменяют и тональный рисунок, и воздушную перспективу, и градацию тонов, и рисунок контуров.

Так, например, пейзаж, снятый в дымке, отличается мягкостью красочных и тональных сочетаний, тогда как пейзаж, снятый при прозрачном воздухе, обладает яркостью красок и контрастом света и тени.

Поэтому дымка — одно из могущественных средств операторской выразительности.

Дымка в пространстве кадра изменяет оптические свойства воздуха, создает его помутнение, ухудшает видимость, рассеивая и поглощая солнечный свет, изменяет его спектральный состав и т. д. Мутный воздух — дымка меняет различимость форм предметов, их тон и цвет. Действие дымки нарастает в глубину, по мере нарастания массы мутной среды воздуха. Поэтому близкие к камере предметы могут сохранить свой цветовой тон, более удаленные — постепенно теряют свой цвет. Дымка определенным образом окрашивает даль. Если съемка ведется по свету, то дымка получает голубоватое окрашивание, если съемка ведется против света, то окрашивание дымки розоватое. При плотной дымке, как и в тумане, возникает серый тон.

Дымка на натуре — это объективная данность, возникшая в силу погоды и состояния воздуха. Но дымка может быть создана и искусственным путем.

Воздушной дымкой называется ощущаемое зрительно и фиксируемое фотографически свечение воздушных масс, возникшее вследствие рассеивания световой энергии молекулами газа, составляющего атмосферу (воздух), или взвешенными в воздухе частицами.

Молекулярной дымкой называется свечение чистых (не затуманенных взвешенными частицами) воздушных масс.

Молекулы газа рассеивают волны короткой зоны спектра — ультрафиолетовые, фиолетовые и отчасти синие — примерно в пределах 0,42 микрон, поэтому наблюдаемый цвет атмосферы (воздуха) — фиолетовый и темно-синий. Чистое молекулярное рассеяние наблюдается только в верхних слоях атмосферы, преимущественно выше облачного слоя, и характеризуется слабой светимостью (зрительной яркостью). Так как чистый воздух прозрачен для всех остальных лучей спектра, освещенности объектов в светах весьма высоки, а подсвеченность теней от неба весьма слаба. Поэтому так резки фотографические контрасты света и тени при высокогорной и авиасъемках.

Применение желтых светофильтров в этих условиях повышает и без того высокий контраст объекта, так как снимает синюю подсветку теневой стороны объекта. Зато при съемке далеко расположенных объектов, например горных вершин, применение желтых светофильтров, фильтрующих синий свет, рассеянный (свечение) молекулярной дымкой, совершенно обязательно.

Законы рассеяния света в газовой среде, которые гласят, что рассеяние обратно пропорционально четвертой степени длины волны, применимы лишь при размере рассеивающих частиц не свыше 0,42 микрон. Молекулярное рассеяние образует голубую дымку. Если в атмосфере есть взвешенные частицы влаги, пыли и органических примесей, то диффузное рассеяние более выявлено и возникает серая дымка.

При киносъемочной работе оцениваются следующие виды дымки:

дымка, расположенная между источником света (солнцем) и объектом, влияющая на рассеяние и спектральный состав солнечного света:

дымка, расположенная между камерой и объектом, влияющая на яркость и цветность поверхностей объекта.

При дымке прямой свет солнца частично рассеивается, но суммарная освещенность в светах уравнивается с освещенностью в открытых тенях (от неба), поэтому контрасты светотени смягчаются.

Мягкая градация светотени позволяет хорошо передавать пластические формы лица на крупных и средних планах.

Погода, когда солнце в дымке, является благоприятной для съемки актерских эпизодов в цветных фильмах, особенно для съемки крупных планов. При съемке на черно-белой пленке несколько теряется передача пластики объекта.

Если небо частично затянуто облаками, то качественные и количественные факторы освещения меняются в зависимости от вида облаков, от их расположения на небе. При кучевой облачности повышается освещенность в тенях благодаря отраженному свету от облаков.

Погода при кучевой облачности благоприятна как для цветных съемок, так и для черно-белых.

4. Спектральный состав освещения

В условиях натурной цветной съемки одним из факторов, определяющих ее изобразительный и фотографический результат, является спектральный состав освещающего света.

Спектральный состав освещения на природе следует оценивать отдельно для солнечного света, для света неба, для суммарного света от солнца и неба.

При исследовании суммарного состава дневной (при высоте солнца более 15°) освещенности плоской поверхности было установлено, что в пределах видимого и частично ультрафиолетового участка спектра (от 355 до 655 *мм*) спектральный состав света существенно не меняется. Неизменность спектрального состава объясняется тем, что усиление поглощения коротковолновой радиации в земной атмосфере по мере изменения высоты солнца компенсируется усилением светимости неба, богатого именно коротковолновой рассеянной радиацией. В этих условиях образуется суммарный средний дневной белый свет примерно $4800\text{—}5220\text{ K}^\circ$, которым освещен объект в светах.

При иных условиях освещение, особенно при съемке на восходе или закате солнца, а также днем в облачную погоду, спектральный состав света резко меняется.

В зависимости от состояния неба качество освещения будет различно. Если небо чисто, т.е. в атмосфере рассеяны коротковолновые фиолетово-синие, а так же ультрафиолетовые лучи, тени освещены голубым светом. Если небо в дымке, серое, то освещенность в тени более белая. Пасмурное, сплошь затянутое плотными облаками небо дает более синие тени. При низком солнце наблюдается покраснение солнечного света.

Оператору необходимо ориентироваться в изменениях спектрального состава света, освещающего объект в разные периоды съемки, чтобы иметь возможность подобрать определенные условия света для одновременно снимаемых кадров, для осуществления художественных задач.

УСЛОВИЯ НАТУРНОГО ОСВЕЩЕНИЯ

Съемку на природе можно проводить в любых условиях освещения. Выбор этих условий определяется теми художественными задачами, которые ставит перед собой оператор, творчески трактуя содержание эпизодов фильма.

Характер освещения на природе, как мы уже знаем, непрерывно изменяется в зависимости от высоты солнца и состояния атмосферы (погоды). Несмотря на это, можно выделить определенные периоды суток и погоды, когда качественные и количественные условия освещения достаточно однородны. Эти условия следующие:

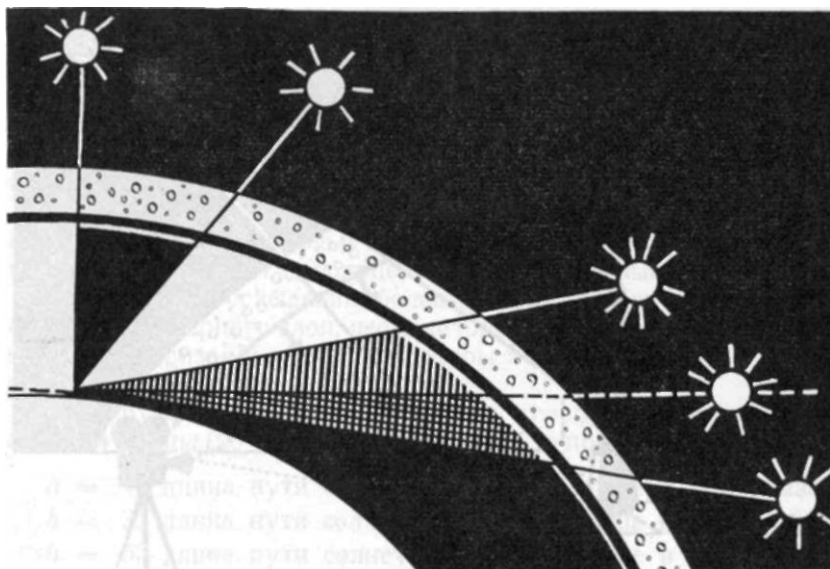
условия утреннего и вечернего низкого освещения,
условия нормального дневного освещения,
условия зенитного освещения,
условия сумеречного (режимного) освещения¹,
условия ночного освещения,
условия сплошного освещения в пасмурную погоду².

Условия низкого (от 0° до 15°) освещения характеризуются резкими изменениями спектрального состава солнечного света и соотношения освещенности вертикальных и горизонтальных поверхностей по мере подъема солнца над горизонтом.

Условия нормального (от 15° до 60°) дневного освещения характеризуются относительно равноценной освещенностью горизонтальных и вертикальных поверхностей, а также допустимыми (балансными) для цветной съемки колебаниями спектрального состава освещения в светах и тенях. В этот период времени ведется основная съемка актерских сцен. Контрасты освещения зависят от чистоты атмосферы.

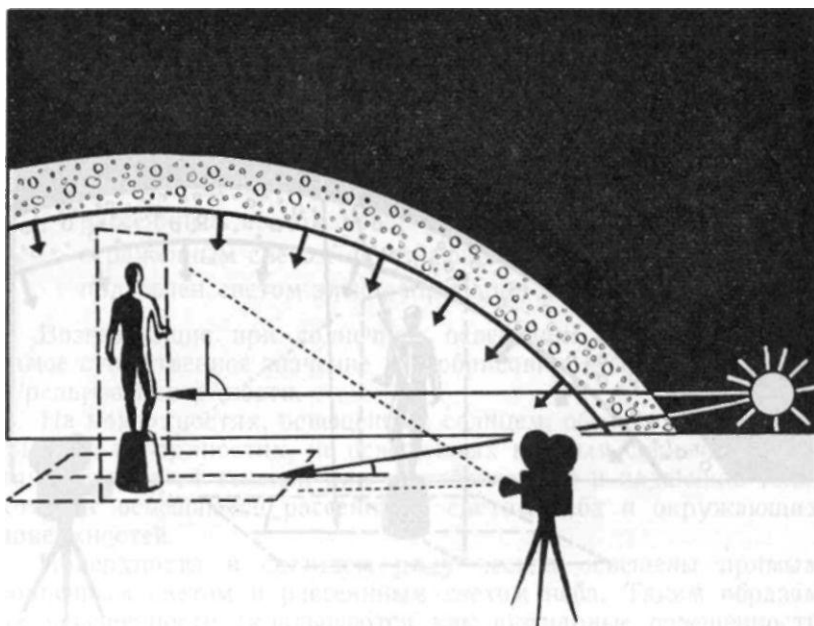
¹ Об условиях сумеречного и ночного освещения см. «Режимная съемка», стр. 2185.

² Об условиях освещения в пасмурную погоду см. «Съемка в пасмурную погоду» стр., 181.

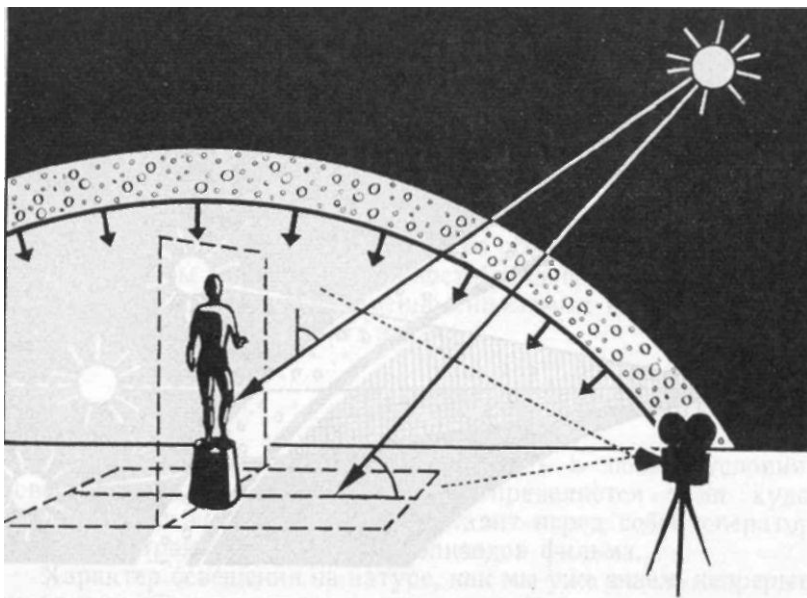


Периоды съемочного дня

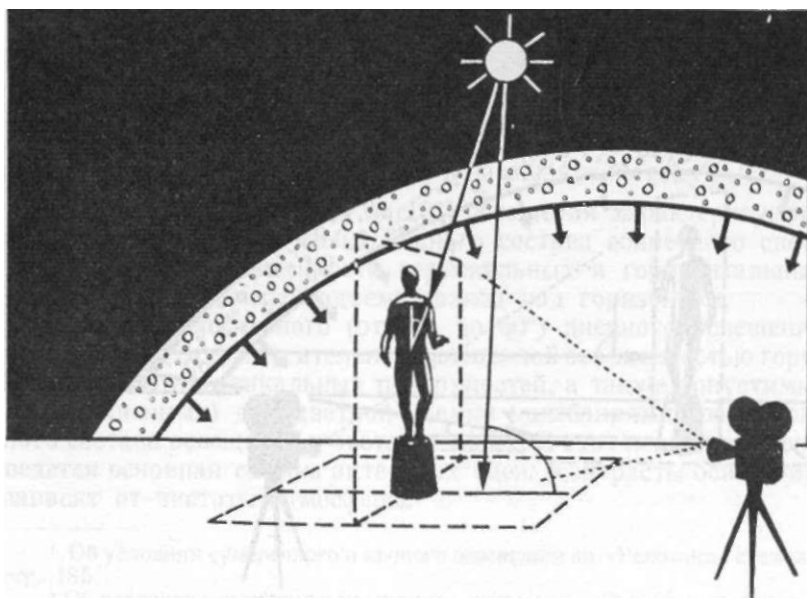
(сумеречное освещение, утреннее и вечернее низкое освещение, нормальное дневное освещение, зенитное освещение)



Условия низкого освещения



Условия нормального дневного освещения



Условия зенитного освещения

Условия зенитного освещения (h более 60°) характеризуются нарастанием освещенности горизонтальных и спадом освещенности вертикальных поверхностей. Падающие тени деформируют формы лица, и хотя спектральный состав света продолжает оставаться удовлетворительным и освещенности достаточными, данный период мало пригоден для съемки актерских сцен, так же как и для съемки массовых и батальных сцен и пейзажей.

Период низкого освещения наблюдается не только утром или вечером, но в зимнее и осеннее время в средних и северных широтах России, когда солнце не поднимается выше 15° .

При низком освещении большую роль играет плотность и состав атмосферного слоя, через который должны пройти солнечные лучи. Приземные слои атмосферы являются наиболее плотными и обычно наиболее мутными.

Если путь солнечных лучей сквозь атмосферу при зенитном стоянии солнца (90°) принять за единицу, то при высоте солнца

$h = 10^\circ$ длина пути солнечных лучей больше в 27,5 раза,

$h = 30^\circ$ длина пути солнечных лучей больше в 15,36 раза,

$h = 50^\circ$ длина пути солнечных лучей больше в 10,39 раза,

$h = 100^\circ$ длина пути солнечных лучей больше в 5,6 раза.

Поэтому в утренние и вечерние часы непрерывно меняется и освещенность вертикальных и горизонтальных поверхностей и спектральный состав света, особенно в облачную погоду и при дымке.

ОСВЕЩЕННОСТЬ ОБЪЕКТА СЪЕМКИ

На натуре объект киносъемки может быть освещен:

- суммарным светом солнца и неба,
- рассеянным светом неба,
- отраженным светом окружающих поверхностей,
- подсвечен светом электроприборов или отражателей.

Возникающие при солнечном освещении светотени имеют самое существенное значение для обрисовки объемов предметов и рельефа поверхности.

На поверхностях, освещенных солнцем, образуется световой ряд. На поверхностях, не освещенных прямым солнечным светом, образуется теневой ряд — собственные и падающие тени, которые освещаются рассеянным светом неба и окружающих поверхностей.

Поверхности в световом ряду всегда освещены прямым солнечным светом и рассеянным светом неба. Таким образом их освещенности складываются как суммарные освещенности и яркость этих поверхностей зависит от направления света.

Таблица 4 ориентирует оператора в соотношении прямой (солнечной) и рассеянной (небо) освещенности при различных высотах солнца.

Таблица 4
Соотношение освещенности в %

Виды освещенности \ Высота солнца	0°	5°	10°	15°	30°	45°	55°	70°	90°
Прямая	0	35	56	66	77	81	83		
Рассеянная	100	65	44	34	23	19	17		

При съемке на натуре следует обязательно учитывать и освещенность в теневом ряду, так как горизонтальные поверхности в тени освещены полусферой неба, а вертикальные поверхности фигур примерно половиной этой полусферы.

Открытые тени образуются при съемке на открытой площадке, где падающие тени фигур и предметов освещены всей полусферой неба, поэтому они будут светлее, чем собственные, освещенные четвертью сферы.

Полузакрытые тени наблюдаются при съемке, например, среди зданий или на лесной поляне. В таких случаях небо у горизонта бывает перекрыто, и собственные тени фигур почти не освещаются небом, а плоские поверхности освещаются его зенитной частью. Контраст яркости в световом и теневом ряду значительно возрастает.

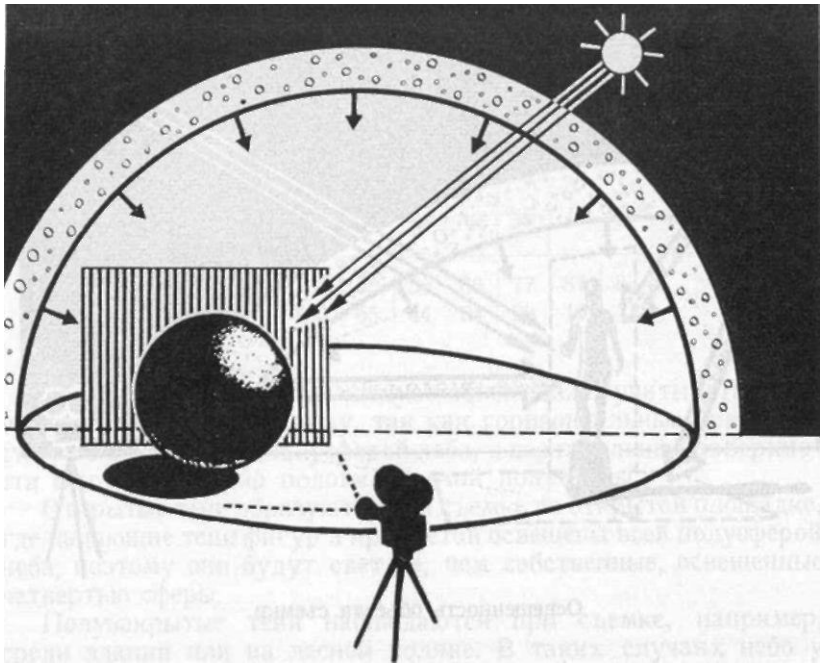
Закрытыми называют тени, совершенно не освещенные небом, например, тени под густой кроной деревьев, в нишах, арках, подворотнях и т. п. Освещенность в закрытых тенях весьма низка. Зрительная оценка освещенности в закрытой тени может быть неточной, так как глаз адаптирован на светлое. Поэтому контраст освещенности обязательно промеряют экспонометром.

В практике операторской работы различаются следующие виды солнечного освещения объекта съемки:

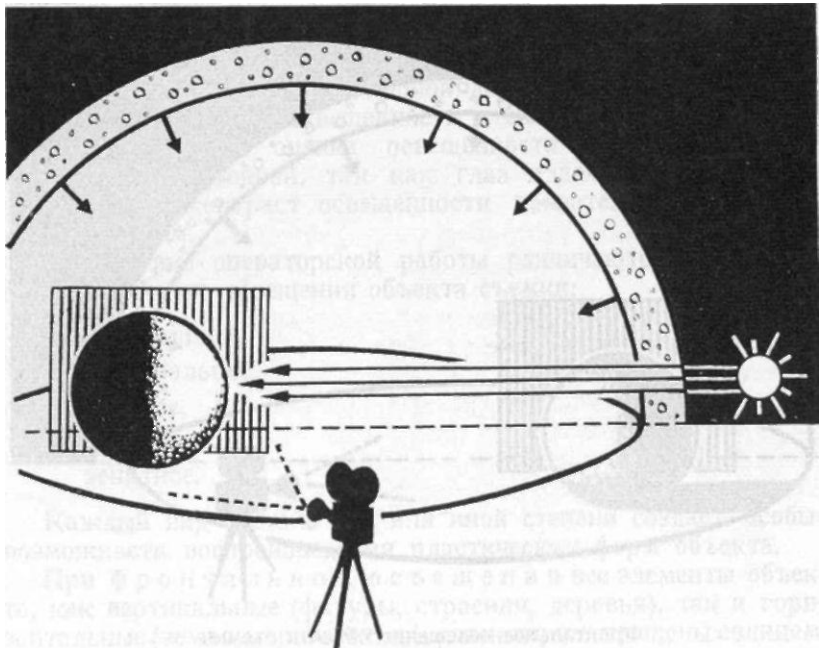
- фронтальное,
- диагональное,
- боковое,
- контровое,
- зенитное.

Каждый вид света в той или иной степени создает особые возможности воспроизведения пластических форм объекта.

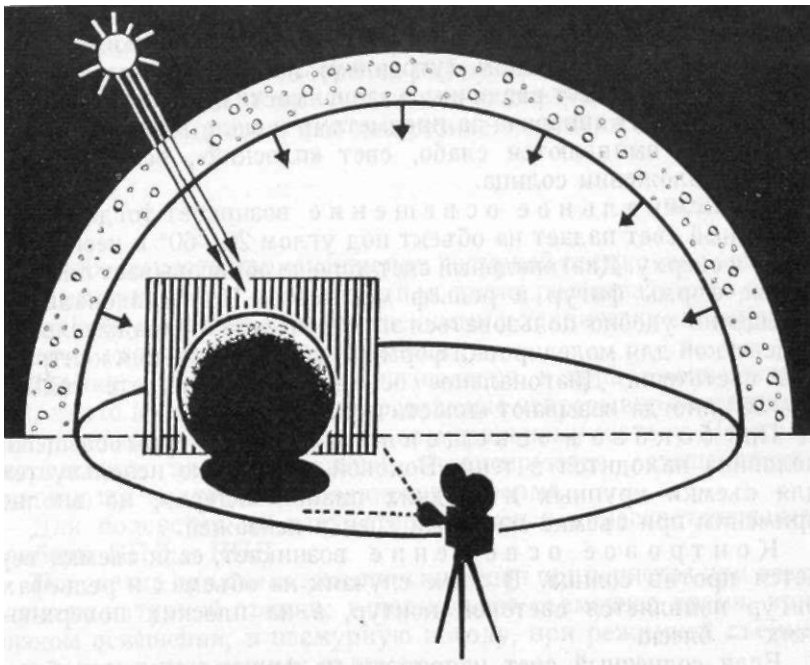
При фронтальном освещении все элементы объекта, как вертикальные (фигуры, строения, деревья), так и горизонтальные (земля, дорога и т. д.), равномерно освещены солнцем.



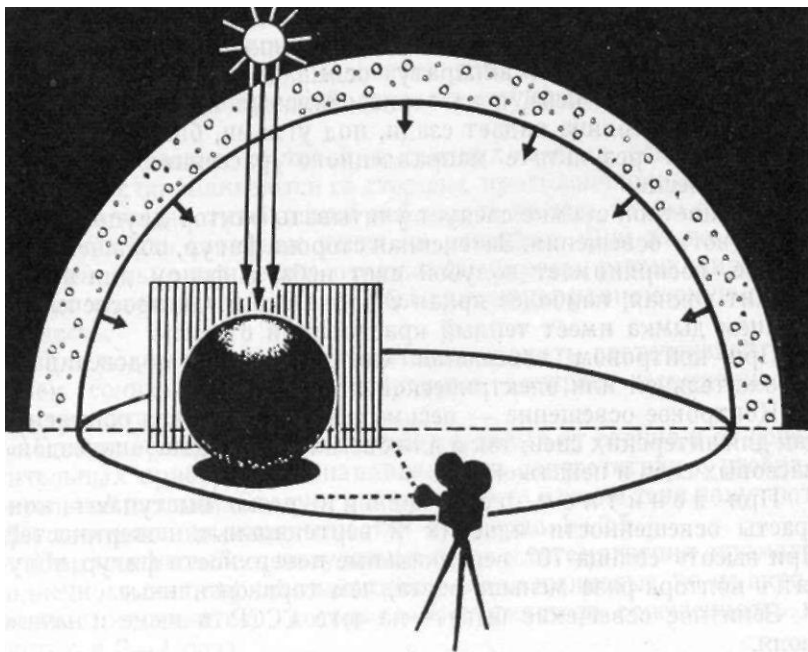
Диагональное освещение объекта съемки



Боковое освещение объекта съемки



Контровое освещение объекта съемки



Зенитное освещение объекта съемки

Но соотношения освещенности вертикальных и горизонтальных поверхностей при низком (утреннем) и при высоком (зенит) солнцестоянии будут различны в зависимости от высоты солнца. Тени падают от аппарата за предметами и мало видны. Объемы и рельефы выявляются слабо, свет «плоский», особенно при низком положении солнца.

Диагональное освещение возникает тогда, когда солнечный свет падает на объект под углом $20-60^\circ$ и несколько сбоку и сверху. Диагональный свет хорошо обрисовывает пластические формы фигур и рельеф местности. При диагональном освещении удобно пользоваться электрической и отражательной подсветкой для моделировки форм фигуры и смягчения контрастов светотени. Диагональное освещение при высоте солнца $30-50^\circ$ иногда называют «пластическим».

При боковом освещении половина фигуры освещена, половина находится в тени. Боковой свет редко используется для съемки крупных и средних планов актеров, но вполне применим при съемке массовых сцен и пейзажей.

Контрольное освещение возникает, если съемка ведется против солнца. В этих случаях на объемах и рельефах фигур появляется световой контур, а на плоских поверхностях — блеск.

Если солнечный свет направлен на фигуры сзади и сбоку под углом 45° , тогда на объемах и особенно на лицах возникают блики — яркие световые пятна.

При контрольном освещении контраст яркости между светами и тенями весьма значителен, так как вертикальные поверхности фигур, обращенные к аппарату, освещаются северной (более темной) стороной неба, а на горизонтальных поверхностях, на которые свет солнца падает сзади, под углами, близкими к зеркальным, в результате направленного рассеяния возникает яркий «блеск».

При цветной съемке следует учитывать фактор двуцветности контрольного освещения. Затененная сторона фигур, обращенная к камере, воспринимает голубой свет неба, а фоном для фигур служит южная, наиболее яркая сторона неба, где просвеченная солнцем дымка имеет теплый красноватый оттенок.

При контрольном освещении фигуры обычно подсвечивают отражательной или электрической подсветкой.

Контрольное освещение — весьма эффективный вид освещения как для актерских сцен, так и для съемки «проходов», «проездов», массовых сцен и пейзажей.

При зенитном освещении резко выступают контрасты освещенности плоских и вертикальных поверхностей. При высоте солнца 70° вертикальные поверхности фигур получают в полтора раза меньше света, чем горизонтальные.

Зенитное освещение бывает на юге СССР в июне и начале июля.

Пейзажи и архитектура при зенитном освещении много проигрывают: пейзаж смотрится плоским, в архитектуре плохо выявлен рельеф. Зенитное освещение также мало пригодно для съемки актерских сцен, так как резкие светотени деформируют лицо.

ПОДСВЕТКА

Необходимость применения при натурной съемке киноосветительных приборов и отражателей, а также рассеивателей и затенителей, обусловлена художественными и техническими требованиями к качеству киноизображения.

Съемка актерских сцен производится в продолжение всего дня, за это время естественное освещение непрерывно изменяется как по интенсивности, так и по спектральному составу. Поэтому посредством электроподсветки балансируются освещенности, смягчаются контрасты, моделируется форма.

Для подсветки на натуре применяются киноосветительные приборы К П Д и К П Л.

Подсветка при съемках актерских сцен применяется при всех случаях натурной съемки: в нормальное съемочное время, при низком освещении, в пасмурную погоду, при режимной съемке в сумерки и при ночных съемках.

При высоте солнца выше 15° свет, направленный по диагонали, хорошо обрисовывает пластические формы лица и фигуры, но образует слишком резкие контрасты света и тени, которые можно смягчить подсветкой. Подсветкой общей высветляются тени на рельефах лица, подсветка глаз помогает подчеркнуть выразительность актерской игры на крупных и средних планах.

При подсветке крупных и средних планов осветительные приборы устанавливаются со стороны, противоположной солнцу.

Подсвечивая, необходимо наблюдать за тем, чтобы на лицах не получались «ломанные тени» на рельефах. Для этого можно дополнительно применить отражатели-экраны, устанавливая их вокруг объекта, создавая как бы сплошную равномерную освещенность.

При подсветке лица стараются сохранить светотеневой рисунок солнечного света, регулируя контраст освещенности между светами и тенями.

Баланс освещенности в светах и в тенях от солнца и от осветительных приборов устанавливается в соответствии с изобразительной задачей. Следует учитывать, что мягкие тени получают при соотношении освещенностей примерно 1 :2,5.

При чистом небе в полуденные часы для смягчения прямого солнечного света применяют тюлевые или шелковые, но не окрашенные рассеиватели, которые могут смягчать освещенность в светах в 2—4 раза.

При подсветке контролируют соотношение яркости фона неба и лица. Яркости неба могут быть погашены путем установки тюлевого рассеивателя за фигурами.

Подсветкой исправляется не только тональный, но и цветовой баланс освещения.

Так, например, при съемке в солнечную погоду при чистом небе, бывает необходимо убрать синее окрашивание теней на лицах и на светлой одежде. Для этого на осветительные приборы ставят соломенно-желтые светофильтры.

При контрольном освещении, т.е. при съемке против солнца, возникает большой контраст между светом и тенью.

При контрольном освещении высока яркость плоских поверхностей фона, освещенных солнцем под углами, близкими к зеркальным; высока яркость неба, так как фигуры проецируются на его южный сектор, просвеченный солнцем. Лица же находятся в собственной тени, и их освещенность зависит от светимости северного участка неба. Если строения или деревья закрывают горизонт, то фигуры освещены только зенитным участком неба, освещенности фигур еще более падают, а освещенность плоских поверхностей фона возрастает.

При съемке на лесных полянах цветные рефлексы могут окрасить лица.

Поэтому при контрольном освещении применяется как отражательная, так и электроподсветка, для того чтобы не только повысить освещенность в теневом ряду, но и создать достаточное «белое» освещение.

Особенно необходима электроподсветка при съемке актерских сцен на закрытых площадках. В городе среди строений или в лесу на полянах здания и высокие деревья перекрывают свет, исходящий от нижних секторов неба, уменьшая количество рассеянного света. Свет поступает только от зенитной части неба и, падая на фигуру сверху, освещает головы и плечи и слабо освещает лицо. В этих случаях освещенность плоских поверхностей фона будет значительно выше, чем освещенность фигур и лица.

УСЛОВИЯ СЪЕМОК НА НАТУРЕ

1. Съемка в пасмурную погоду

Пасмурная погода характерна для осенних дней (сентябрь, октябрь, ноябрь), когда солнце находится низко над горизонтом и освещенность его весьма мала.

В пасмурную погоду, как известно, освещенность горизонтальных и вертикальных поверхностей на открытом месте и в местах съемки, где горизонт перекрыт строениями, лесом или чем-либо другим, зависит от яркости неба. При съемке в городе освещенность будет в десять раз меньше, чем на открытой площадке, а освещенность вертикальных поверхностей в 3—4 раза меньше,

чем освещенность горизонтальных. Эти условия не обеспечивают надлежащего качества освещения для вертикальных фигур, поэтому, осуществляя, например, городскую съемку в условиях морозящего дождя, тумана и даже низкой облачности, следует пользоваться электроподсветкой. Съемка в пасмурную погоду, морось и дождь характеризуются следующими основными условиями:

неравномерностью освещенности как для горизонтальных, так и особенно для вертикальных поверхностей;

постоянством спектрального состава освещающего света (примерно 5700—6500 $^{\circ}$ K);

тем, что изображение получается тональным, т.е. построенным только на цвете или цветотональных контрастах;

наличием дополнительной оптической среды, образуемой влагой или каплями дождя (значение этой среды для перспективы, тона или окраски объекта в глубину такое же, как дымки и тумана — смягчение контрастов и разбеливание тонов);

образованием на всех поверхностях объекта глянца, состоящего из водяной пленки (блики и рефлексy, даваемые этим глянцем, позволяют, снимая при меньших освещенностях, все же получать объем и форму, для чего съемку лучше вести против светлой части неба);

снижением яркости объекта вследствие наличия оптической среды влажного воздуха.

Экспонометрический контроль при съемке в пасмурную погоду должен в первую очередь обеспечить наблюдение за достаточностью освещения.

Светосильную оптику, дающую значительное внутреннее светорассеяние, нужно применять с осторожностью, так как в кадре уже имеется дымка, смягчающая контрасты и разбеливающая цветные тона.

2. Съемка на снежной натуре

Белый снег равномерно отражает все спектральные зоны, поэтому принимает окрашивание в зависимости от спектрального состава освещающего света.

При низком зимнем солнце окрашивание возникает на фигурах и других вертикальных поверхностях.

Синие тени на снегу возникают при чистом синем небе, так как они освещены только небом.

При низких температурах воздуха возникает дымка, состоящая из мельчайших льдинок, взвешенных в воздухе. Эта дымка сообщает серебристый оттенок пейзажу. В проходящем свете (контровом) дымка смотрится розовой.

Эта двуцветность освещения рождает красоту зимнего пейзажа, когда в ранние утренние часы розовеет каждый освещенный солнцем сугроб, каждая покрытая инеем ель, а тени смотрятся и передаются на цветной пленке синими.

В пасмурную погоду интервал яркости объекта на снежной натуре на открытом месте, где нет закрытых теней, невелик, в среднем 0,8—0,4, т.е. 2:1. В солнечную погоду интервал яркости на снежной натуре резко возрастает.

Снежный покров, сравнительно, например, с травой имеет весьма высокий коэффициент яркостей: 0,4—0,6 для лежалого снега и 0,8—0,9 для свежесвыпавшего снега. При контрольном освещении снег имеет весьма высокий показатель блеска, на снежном насте образуется «солнечная дорожка».

При съемке актерских сцен на снежной натуре следует оценивать освещенность отдельно для горизонтальных и отдельно для вертикальных поверхностей.

Снимая на снежной натуре, следует учитывать, что в зимние месяцы в средней полосе солнце поднимается на высоту не выше 17°, — в декабре, не выше 15°, — в январе, и только в конце марта достигает высоты 35°.

Ниже мы приводим данные об освещенности 22 декабря — дня, который является самым коротким и самым темным днем в году.

Таблица 5
Освещенность 22 декабря, в пасмурную погоду

Время замера	Высота солнца	Освещенность (люксы)	
		горизонтальные	вертикальные
9	—	70	50
9 ³⁰	2°	480	280
10	5	760	570
11	10	1150	850
12	11	1900	1150
14	10	950	780
15	5	380	220
16	—	30	20

Таблица 6
Освещенность 30 декабря в солнечную погоду, небо чистое

Время замера	Высота солнца	Освещенность (люксы)	
		на солнце	в тени
11	10°	5900	4000 26700
12	11	6600	5000 32700
13	11	5000	3500 12000

3. Съемка на водной натуре

Вода, так же как и воздух, является физической средой, отражающей, рассеивающей и поглощающей свет.

Луч света, достигший воды, частично отражается от ее поверхности, частично рассеивается и поглощается водой.

При отвесном падении от поверхности воды отражается примерно 0,019 и в воду входит 0,981 энергии падающего светового потока. По мере спада высоты солнца отражение возрастает.

Так, например, при высоте солнца 10° в воду входит 0,655. отражается — 0,345. При высоте солнца 21° в воду входит 0,215. а 0,765 энергии падающего света отражается.

Это поверхностное отражение надо принимать во внимание особенно при съемке на водной натуре против света (Контровой свет) или при съемке в яркий, солнечный, но с обилием белых облаков на небе день.

Морская вода почти никогда не бывает оптически чистой, особенно у берегов. Светлота морской воды зависит от диффузного света, исходящего из моря. Снимая на водной натуре, необходимо учитывать и то, что вода светится рассеянным светом. Степень рассеяния зависит от степени мутности воды. Чем чище вода, тем она прозрачнее для световых лучей и, так же как небо, рассеивает преимущественно синее излучение. При повышении мутности вода зеленеет, затем сереет и желтеет. Если наблюдать волнующееся море, то вода с подветренной стороны кажется более синей и темной, чем с наветренной стороны, где очертания волн пологи. При крутой волне, перпендикулярной лучу зрения, мы видим темную толщу воды, а пологая волна, наоборот, отражает свет неба, что следует учитывать при расчете экспозиции, чтобы не получить недодержек.

От степени мутности воды зависит и спад освещенности в толще воды. Для прозрачной воды спад освещенности обратно пропорционален длине пути луча в толще слоя воды, если луч падает по нормали. При наклонном падении лучей спад освещенности во много раз больше, поэтому для подводной съемки лучше всего снимать в часы зенита.

Большую роль при съемке играет и цвет воды в водоеме (пруд, озеро, река). Цвет воды зависит от окраски дна, если водоем неглубокий и вода прозрачная, от цвета неба, которое отражается в воде, и от примесей гумусовых веществ, водорослей или песка, глины или краски, которые делают воду оптически мутной и окрашенной.

Поэтому при съемке в бассейне, где можно регулировать цветовые сочетания, дно лучше делать светлым, а воду окрашивать, например, в голубой или светло-желтый тон в зависимости от желательного колорита.

4. Режимная съемка

В операторской практике большое распространение получили так называемые режимные съемки в сумерки.

Сумерками называют время после захода и перед восходом солнца, когда солнце находится ниже горизонта до $6-8^\circ$. Астрономические сумерки кончаются тогда, когда небо становится совершенно темным и видны все звезды, наблюдаемые простым глазом.

Яркость сумеречного неба меняется в зависимости от состояния атмосферы и глубины погружения солнца. Табл. 6 дает представление о сумеречной освещенности земли при безоблачном небе, когда небо остается единственным источником света.

Таблица 7

Глубина погружения солнца	Освещенность в люксах (округленно)
0,0	650
0,5	540
1,0	395
2,0	200
3,0	0,96
5,0	0,11
15,0	0,0002

Для киносъемки в период сумерек оценивается яркость неба, которая может быть еще экспонирована. Поэтому съемочный период в сумерки определяется в зависимости от яркости неба и светочувствительности пленки. В сумерках освещенность горизонтальных поверхностей земли и вертикальных предметов низка и они рисуются силуэтом на фоне неба.

Период сумерек является периодом бесцветного освещения, так как глаз перестает различать цветность предметов. Период сумерек наиболее продолжителен в июне месяце в местах, севернее 60° широты (в Ленинграде это период белых ночей). Из-за недостаточной естественной освещенности в период сумерек, как правило, снимают с электроподсветкой.

5. Съемка днем «под ночь»

Для того чтобы получить эффект ночного освещения при дневной съемке применяют светофильтр, поглощающий всю желто-зеленую зону спектра.

Объект выбирают с глубокими тенями и кадр строят таким образом, чтобы он был заполнен на три четверти теневыми элементами. Съемку ведут при чистом синем небе против света,

чтобы получить достаточно яркие блики. Экспонируют избирательно по светам, чтобы тени были недодержаны.

В некоторых случаях для достижения ночного эффекта применяют пленку, чувствительную к инфракрасному излучению, и соответствующий красный светофильтр.

Интересные примеры съемки днем «под ночь» можно найти в фильмах «Сельская учительница» (оператор С. Урусевский) и «Тихий Дон» (оператор В. Рапопорт).

б. Досъемки натуральных кадров в павильоне

Иногда по условиям производства возникает необходимость досъемки монтажных кадров, чаще всего актерских крупных планов к уже снятым натурным эпизодам фильма. Досъемки производятся в павильоне.

Выполнение такого рода досъемок требует от оператора некоторых технических мероприятий.

Требование к изобразительному качеству доснимаемых кадров состоит в том, чтобы они органически включались в монтажную композицию по свету, тону и композиции, чтобы их «павильонное» происхождение не было бы заметно на экране. Оператор должен построить освещение таким образом, чтобы получить негативы, совпадающие по плотности и контрасту с натурными негативами. Если это цветной фильм, то необходимо строгое соответствие спектрального состава освещения лица и фона.

Для сохранения оптического единства с основными кадрами эпизода необходим тщательный подбор гримировального тона при черно-белой досъемке. При цветной досъемке важно учитывать характер пленки, если досъемка производится на другой пленке, и цвет лица персонажа. Так, например, если на натуре у актера было загорелое лицо, а при досъемке цвет кожи побелел, нужно подобрать компенсирующий грим.

Опыт показывает, что при досъемке крупных планов не так важно полное тождество предметного фона, сколько тональное тождество.

Если при проведении натурной съемки известна необходимость досъемок, то нужно в съемочных картах зафиксировать основные экспонометрические параметры натурной съемки:

- яркость лица и фигуры в свету,
- яркость лица и фигуры в тени,
- яркость фона неба,
- яркость предметов на фоне.

В случаях, если в кадре присутствуют сложные для экспонирования детали, как, например, белая или крашеная стена, зелень листвы дерева в свету и в тени и т. п., то следует произвести отдельно экспонометрические замеры их яркости.

При создании художественных фильмов требуется воспроизведение в павильоне или на натуре в отдельных эпизодах таких явлений, как пожары, дождь, снег, туман, ветер и т. п.

Постановка и выполнение этих эффектов лежит на специальных цехах студии, но правдоподобие их во многом зависит от оператора и требует от него особой техники.

1. Дождь

Искусственный дождь как в декорации, так и на натуре выполняется разбрызгиванием воды над съемочной площадкой либо из сплинкерных установок, либо из отверстий, просверленных в водопроводных трубах, которые размещаются в несколько рядов над объектом съемки, либо из обычных пожарных брандспойтов.

Эффект дождя может быть воссоздан с помощью водяной завесы в один или несколько рядов между съемочным аппаратом и объектом, либо путем специальной обработки отдельных элементов объекта, например, стен дома, стволов деревьев, стекла окон. Струйки воды, стекающие по деталям декорации или капли воды, падающие на них, делают эффект дождя более правдоподобным.

На натуральных съемках особенно в экспедиционных условиях дождевальное устройство заменяется пожарными шлангами с брандспойтами. Сильная струя, направленная вверх, дает при падении дождевую завесу над объектом. Несколькими брандспойтами можно воспроизвести эффект дождя на достаточно большом пространстве, особенно если при этом используются ветродуи.

При съемке дождевой завесы необходимо добиться различной тональности падающих капель, струй воды и фона, на который они проектируются. Только в этом случае обеспечивается видность капель дождя. Поэтому выбор фона очень важен, так же, как и выбор света. На фоне неба, например, капли дождя будут видны лишь при условии их специального освещения. Рассеянный и передний направленный свет мало выявляют фактуру капель дождя. Боковой направленный свет придает каплям необходимый блеск. Наибольшую яркость капли дождя получают при контрольном свете.

Освещая сцену под дождем, необходимо помнить, что дождь в большинстве случаев идет в пасмурную погоду, поэтому подчеркнута яркое освещение капель является условностью и может обнаружить искусственность техники. Освещать струи дождя следует, сообразуясь с изобразительной задачей и необходимым правдоподобием.

На натуре съемка сцен «под дождем» обычно ведется в па-

смурную погоду с подсветкой и «видность» дождя зависит от направленности и силы подсветки.

Иногда сцены с дождем снимаются при солнечном освещении. В этом случае применяют контровое или боковое направленное освещение. Для видности дождевой завесы выбирают контрастирующие по тону фона.

При фронтальном солнечном освещении и при электроподсветке на распыленных частицах воды образуются радуги, хорошо видимые на экране, что повышает ощущение правдоподобия.

Естественный дождь всегда усиливает воздушную перспективу, поэтому при съемке искусственного дождя хорошо применять задымление.

2. Снег

Для имитации эффекта падающего снега пользуются мелко нарезанной бумагой, пухом, нафталином, елочным снегом и другими материалами, которые сбрасываются с лесов и вышек. Падающий снег может быть или равномерно распределен над всем объектом съемки или быть в виде снеговой завесы.

Съемка искусственного снега требует специального бокового или контрового освещения, так как хлопья должны быть дополнительно освещены, особенно если они проектируются на светлый фон.

При распределении снегопада в декорации обычно дают снег перед аппаратом, а в глубине только на темных фонах.

Если основные хлопья искусственного снега матовые, например, бумага, то полезно прибавить елочных блесток.

При съемке на натуральных площадках иногда бывает необходимо создать снегопад на широких общих планах, тогда сцену лучше снимать при сумеречном освещении и подсветке.

В некоторых случаях, чтобы передать эффект падающего снега как в павильоне, так и на природе, прибегают к комбинированным съемкам. На фоне черного бархата снимают второй экспозицией искусственный снегопад, используя ветродуи в зависимости от погоды, которую хотят воспроизвести. Может быть включена и третья экспозиция при частоте съемки 36—48 кадров. В этом случае снежинки на экране будут падать с разной скоростью, что придает кадрам большую естественность.

При обработке «под снег» съемочной площадки следует принимать во внимание, что точное воспроизведение фактуры снега и льда, необязательное на общих планах, совершенно необходимо на предметах переднего плана.

Интересен опыт создания фильма «Александр Невский», где зимние массовые сцены были сняты летом, на натуральных площадках киностудии «Мосфильм».

Большие пространства натурной площадки были покрыты материалами, имитирующими снег и лед: светлым песком, молотым мелом, алебастром, опилками, солью, мелко толченым

стеклом и т.п. Рельефы съемочной площадки заливались асфальтом, который сверху покрывался жидким стеклом с примесью синей краски. Детали декорационных сооружений были обработаны прогипсованной мешковиной с покрытием жидким стеклом, мелом, солью, нафталином и т. п. Реквизит был также покрыт слоем жидкого стекла, мела и т. п. Парики обрабатывались концентрированным раствором гипосульфита, хорошо имитирующим иней.

Специальное оформление съемочной площадки велось по кадру: учитывалось, что при нижнем ракурсе рельеф перекрывает широкую даль, благодаря чему подлежащую обработке поверхность можно сократить. Так, пространство съемочной площадки имело общую площадь порядка 30 000 кв.м, а поверхности же, подлежащие обработке, составляли всего лишь 3000 кв.м.

3. Лицо — небо — зелень

Снимая натурные эпизоды, оператор имеет дело с тремя основными изобразительными элементами — лицом человека на первом плане, естественной зеленью на втором плане и небом на фоне.

Качественное фотографическое воспроизведение этих трех основных элементов в монтажных кадрах представляет достаточно трудную задачу при цветной съемке. При черно-белой съемке обычно бывает важно лишь сохранить тональное единство лица, неба, зелени в монтажном кадре. Цветовое единство этих элементов изображения в отдельных кадрах также необходимо. Кроме того, при цветной съемке возникает условие достоверной цветопередачи. Напомним фотографические параметры этих объектов. Гримированное лицо актера имеет коэффициент яркости от 0,25 до 0,35 в зависимости от свойств кожи и тональности грима. Негримированные лица также различаются цветом и фактурой кожи: для людей белой расы — от 0,15 до 0,40, для людей черной расы — от 0,8 до 0,15.

О коэффициентах спектральной яркости различной зелени имеются достаточно точные данные.

Таблица 8

Длина волн (в тр)	Средние спектральные коэффициенты яркости (по Е. Л. Кривову)		
	Лиственные породы	Хвойные породы	Травяной покров
440	0,038	0,033	0,044
480	0,041	0,038	0,049
530	0,089	0,070	0,087
550	0,111	0,083	0,107
600	0,075	0,065	0,083
640	0,060	0,063	0,082

Сведения о спектральной яркости отдельных пород деревьев могут быть очень полезны в тех случаях, когда требуется точная цветопередача, например, в научных фильмах. Для целей художественной съемки можно ограничиться более общими данными по основным видам зелени — по лиственным лесам средней полосы (береза) и южных районов (магнолия), хвойным лесам (ель) и травам.

Естественная зелень — лиственные и хвойные деревья, травы, кустарники — является основным фоном при съемке актерских сцен и пейзажей. Цветовые оттенки естественной зелени хорошо знакомы зрителю, поэтому воспроизведение цветовых оттенков естественной зелени должно весьма заботить оператора.

Естественная зелень характеризуется интенсивным рассеянием в зелено-желтой части спектра при максимуме 550 миллимикрон и менее интенсивным в синей и красной его части. Именно от этих различий в спектральном рассеянии и зависят оттенки цвета естественной зелени, по которым определяют породы деревьев, кустарников и состояние листвы по временам года. Естественная зелень имеет также интенсивное рассеяние в инфракрасной зоне спектра, что позволяет воспроизводить на инфрапленке зелень в белом тоне.

Небо при съемках на натуре выступает нередко не только как источник освещения. Большинство натуральных кадров снимается на фоне неба. Небо занимает основную площадь картинной плоскости натуральных кадров. Лицо актера и небо — вот что, собственно, видим мы нередко на экране.

Поэтому живописность кадра во многом зависит от качества воспроизведения тона и цвета неба в черно-белой съемке.

Используя при съемке разнообразные светофильтры, операторы преследуют одну цель — решить тональность неба в кадре.

Так, например, эпизод «прощание бандуристов» в «Богдане Хмельницком», где тон неба в каждом последующем кадре дается все более темным, был снят Ю. Екельчиком с использованием разных светофильтров.

Небо создает тот нейтральный фон, который в известной мере позволяет выразить метафору на экране. Напомним образительную аллегорию в фильме А. Довженко «Земля» — портреты деревенских кулаков монтируются с кадрами, изображающими быков. Затемнив фон неба, режиссер и оператор смогли снять натуралистичность, бытовую конкретность этих кадров, добиться условности, необходимой для их метафорического звучания.

Подобное же тональное решение мы видим у Эйзенштейна — Тиссэ в фильме «Александр Невский» в эпизодах «Ледовое побоище» и «Псков».

Реальный пейзаж как в солнечную, так и пасмурную погоду мы наблюдаем обычно сквозь дымку, которая скрадывает рельеф,

очерченность контуров, яркость красок. И только на фоне темного неба можно вдруг ощутить рельефность, глубину пейзажа, четкость контуров фигур и деревьев, особенно если они освещены низким солнцем. Эти «грозовые» по своему характеру пейзажи производят лучшее эстетическое впечатление, чем вялые по формам и тональности пейзажи в дымке. Желтые, оранжевые, а иногда и красные светофильтры позволяют снять дымку, и пейзаж воспринимается на экране объемным, с ясными формами предметов и яркой тональностью.

Небо в большинстве случаев смотрится более светлым у горизонта и более темным и насыщенным в зените. Большие плоскости светлого неба на экране вызывают в глазах светорассеяние и мешают воспринимать формы и рельефы фигур. Поэтому операторы применяют оттененные светофильтры (желтые или оранжевые — для панхроматической пленки, серые и синие — для цветной), чтобы получить темный фон неба в верхней части кадра.

НАТУРНАЯ ЭКСПОНОМЕТРИЯ

Работа оператора над натурными кадрами фильма обладает специфическими особенностями. Решить изобразительную композицию монтажной картины-эпизода в единстве колорита и эффекта освещения можно лишь в том случае, если созданы необходимые фотографические условия для съемки каждого кадра и если оператор сумел правильно оценить как освещенность и спектральный состав света, освещающего объект, так и условия воздушной среды, в которой ведется съемка.

Оценка условий освещения и воздушной среды для каждого кадра фильма является предметом операторской натурной экспонетрии.

На природе, так же как и в павильоне, измерительная аппаратура только помогает оператору в оценке фотографических условий и факторов съемки, но ничем не может помочь при оценке изобразительных результатов, которые могут быть получены в итоге того или иного освещения объекта и состояния воздуха.

Следует указать, что так называемые фотографические условия ни в коем случае не могут быть подведены под какой-либо стандарт в качестве благоприятных или неблагоприятных, а тем более в качестве запрещенных или особо рекомендованных. Такие рекомендации быть может возможны для начинающего фотографа-любителя, но совершенно недопустимы по отношению к профессионалу оператора.

Операторы художественных фильмов ищут эффекты освещения на природе для того, чтобы выразительно и правдиво решить композицию. Неудачные кадры, как правило, появляются не потому, что плохо освещены, а потому, что оператор неправильно

но решил экспонометрическую задачу. Поэтому, художественное и техническое качества снятых кадров определяются мастерством оператора, его умением правильно выбрать и точно выполнить те или иные съемочные приемы в соответствии с творческими задачами.

ПРИМЕРЫ РАБОТЫ СО СВЕТОМ НА НАТУРЕ

О содержании и объеме работ при съемке натурального эпизода можно судить на примере съемок комплекса эпизодов объекта «Гатчинский плац» в фильме «Суворов».

По сценарию действие ряда важных эпизодов происходило на плацу у дворца в Гатчине, где в действительности жил император Павел I.

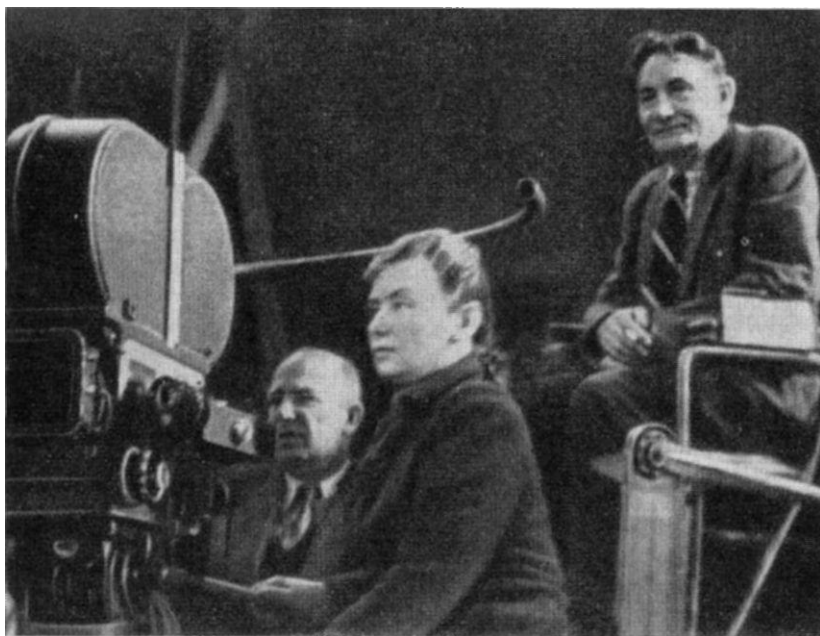
При постановочной разработке эпизода было решено снимать эпизоды развода караула Павлом I, прибытия к Павлу офицеров с посланием от Суворова и самоубийства одного из них и, наконец, ухода суворовского полка по приказу Павла в Сибирь на исторически-достоверном месте, у сохранившегося в хорошем состоянии Гатчинского дворца на плацу¹. При выборе места и часа съемки, точки зрения аппарата режиссер и оператор руководствовались задачей передать стиль эпохи. Многие общие планы строились таким образом, чтобы походить на гравюру конца XVIII века.

Кратко содержание эпизодов заключалось в следующем: из Тульчина, где находился штаб Суворова, прибыло несколько офицеров — сподвижников Суворова, привезших его рапорт. Павел, приказавший им явиться на Гатчинский плац, где только что был закончен развод караула, перед строем солдат срывает с них знаки отличия. Один из офицеров стреляется. Видя это, солдаты Гатчинского гарнизона волнуются, теряют строй. Павел, озлобленный, дает команду полку: «В сибирь марш!» И полк пешим строем отправляется в ссылку...

Разработка эпизода была в основном выполнена в режиссерском сценарии. Но перед съемкой, на основе знакомства с выбранной натурой и репетиций с участниками массовых сцен, режиссер уточнил монтажную раскадровку, выделил ряд укрупнений, точно разработал конкретное содержание каждого кадра и построение мизансцены.

Съемка эпизода «Гатчинский плац» требовала точного выбора погоды, времени съемок, специальной подготовки участников массовых сцен. Люди, которые в этом эпизоде должны были изображать солдат, проходили специальную тренировку и овладевали «гусиным шагом», специфическими формами построения гатчинских войск, обращением с оружием и т. д.

¹ Во время Великой Отечественной войны гитлеровцы разрушили дворец.



Режиссер В. Пудовкин (справа) и операторы А. Головня и Т. Лобова на съемке фильма «Суворов»

Каждый кадр эпизода подготавливался и репетировался при участии оператора. В процессе репетиции находились необходимые композиционные формы, выбирался свет и приемы съемки.

На специальном «освоении» объекта режиссер и оператор наметили основные формы построения массовых сцен, выбрали съемочные точки и определили технические приемы съемки.

Для съемки сцены «развод караула» оператор поставил перед собой ряд композиционных задач: «На экране следует получить четкий графический рисунок. Линейное построение должно давать ясную видность движения каждого подразделения. Для этого общий план снимать с верхней точки, оправданной точкой зрения Павла, наблюдающего развод караула из окна своего кабинета.

Кадр строить в глубину перспективы, но заполнить передний план затененной скульптурой, стоящей на парадной лестнице дворца. Снимать с площадки парадной лестницы.

Освещение — солнечное. Съемку вести против солнца — контурный свет четко обрисует форму фигур в движении, падающие вперед тени сообщат кадру необходимую графичность.

Время съемки общего плана — примерно 11 часов утра. Остальные кадры снимать в течение съемочного дня, примерно

до трех часов, точку съемки и фон выбирать в зависимости от положения солнца к моменту съемки. Применить отражательную подсветку экранами и зеркалами.

Все кадры снимать объективом 50 мм для сохранения правильных соотношений плотной заполненности кадра фигурами на экране»¹.

При съемке сцены «прибытие суворовских офицеров из Тульчина» первый общий план komponуется таким образом, чтобы на переднем плане были расположены суворовские офицеры, в глубине — фронт неподвижных гатчинских солдат.

Средние планы Павла и его свиты снимаются отдельно, на фоне дворца и стоящих вдали в строю солдат.

«Композиция кадра «уход полка в Сибирь» строится следующим образом: на переднем плане расположен плац, в глубине — дворцовый парк. Освещение — контровое. При этом освещении плац залит светом, а деревья парка в глубокой тени. Когда солдаты проходят по ярко освещенному плацу и рота за ротой уходит в тень деревьев, то создается эффект, что они как бы уходят в темноту. Время съемки — 9 часов утра.

Оба плана снимаются широкоугольным объективом 35 мм, так как композиция строится с выделенными фигурами на первом плане и глубиной мизансцены в пространстве кадра»².

Если в эпизодах «Гатчинский плац» прежде всего была важна историчность обстановки, то в эпизоде «лагерь в Соколке», которым начиналась картина «Суворов», было необходимо познакомить зрителя с характером главного героя — Суворова.

Режиссер В. Пудовкин считал, что эпизод «лагерь в Соколке» весьма важен по актерскому исполнению. И перед оператором была поставлена задача подчеркнуть на экране характерные черты Суворова в исполнении актера Н. Черкасова (Сергеева) — в обрисовке его фигуры, лица, глаз, походки и т. д.

Создание яркого и полного образа Суворова во многом зависело от того, насколько точно удастся передать своеобразие интонаций голоса Н. Черкасова (Сергеева). Это могло быть достигнуто путем синхронной записи реплик, произносимых актером. Учитывая, что техника звукозаписи в то время не позволяла качественно выполнять синхронные съемки вдали от студии и что объектом внимания в кадрах будут являться актерские мизансцены, заполняющие первый план, режиссер, оператор и художник пришли к выводу, что объект «лагерь в Соколке» целесообразно построить на натурной площадке киностудии «Мосфильм».

Актерские сцены решено было снимать при солнечном рисующем диагональном освещении, при котором хорошо передается

¹ Из съемочного журнала фильма «Суворов», стр. 35 (архив оператора А. Головни).

- Там же, стр. 37.

пластика лица и фигуры, и если тональность фона «приглушить» посредством задымления или тюлей, то освещенные солнцем фигуры как бы «выступят» перед фоном, привлекая внимание зрителя.

Художник В. Егоров и оператор учли рельеф местности натурной площадки «Мосфильма», на которой снималась знаменитая сцена «Ледового побоища» из фильма «Александр Невский», при постройке декорации и нахождении композиции кадров. Площадка располагалась на пологом склоне холма, что представляло возможность вести съемки в основном в нижнем ракурсе.

Благодаря этому удавалось сохранить единообразие изобразительного стиля сцены и, кроме того, при съемке снизу вверх создавался удобный фон для игры актеров — ничем не скрытое небо, на котором отчетливо и красиво выделялись фигуры.

Съемка кадров происходила в течение нескольких дней в установленные часы в соответствии с положением солнца. Для осуществления светотонального единства монтажных кадров применялась электроподсветка.

Но однажды установленный световой режим по техническим обстоятельствам был нарушен, кадр снимали вечером при низком солнце (ниже 8° над горизонтом), в результате чего возник

Кадр из фильма «Суворов»



контраст, который уже не мог быть компенсирован подсветкой. Светотональный баланс был нарушен, кадр «выпал» из общей киноизобразительной стилистики эпизода, несколько нарушая пластическое единство монтажной картины.

Но в целом эпизод «лагерь при Соколке» может служить примером изобразительно-монтажного решения натурального эпизода, где сохранен основной композиционный принцип и каждый монтажный кадр тесно связан с предыдущим и последующим кадрами.

Схема эпизода выглядит следующим образом: на общем плане экспонирована обстановка, затем динамической панорамой показана сцена, где Суворова несут на руках его гренадеры, слышатся крики «ура» и приветствия. Основная задача эпизода — выразить энергию, стремительность, активность Суворова и любовное, восторженное отношение к нему его солдат. Это классическая по простоте и наглядности построения мизансцен изобразительно-монтажная форма композиции. Ясность и точность композиции позволяют зрителю легко, без напряжения воспринимать содержание эпизода, как бы не замечая монтажа, и ощущать в каждом кадре единство места и времени действия.

Немало интересных примеров решения натуральных эпизодов можно найти и в фильме «Летчики» (автор сценария А. Мачерет, режиссер Ю. Райзман, оператор Л. Косматов).

Изобразительное решение картины строилось в соответствии с замыслом режиссера придать фильму о летчиках романтически-лирическую настроенность, сделать его как фильм о мечте, о призвании, о молодости духа, воссоздать на экране динамику советской действительности.

Для использования этой задачи оператор нашел определенную изобразительную манеру. Большинство эпизодов фильма построены на движении — как движении камеры, так и внутри кадра, на сочетаниях светлых, сверкающих тонов, что создает радостную, приподнятую атмосферу. Не случайно большинство кадров как бы утопает в воздухе.

Прозрачность воздуха, широта горизонта, «пропитанность» солнечным светом — такое ощущение возникает при просмотре фильма.

В «Летчиках» отчетливо проявились основные принципы изобразительной трактовки материала оператора Л. Косматова: ясность и четкость композиционных построений, своеобразие приемов освещения бликующим светом при общем рассеянном освещении, решение тональности не одного кадра, а целого монтажного эпизода.

Л. Косматов поставил перед собой одну из трудных в техническом отношении и в то же время интересных операторских задач — осуществить съемку преимущественно с белыми объектами в кадре.



Кадр из фильма «Летчики»

Придать изображению ту или иную тональность одними лишь средствами освещения не всегда возможно. Важную роль в тональном решении кадра играют фактура и цвет объекта, сочетание всех элементов изображаемой среды. В «Летчиках» в светлых декорациях интерьеров в больнице и лётной школе были использованы возможности и света и материалов.

Сцены освещались лампами накаливания, а блики достигались с помощью дуговых приборов. Светлые костюмы и грим актеров подбирались также в соответствии с изобразительной задачей.

На натуре был применен тот же принцип тонального решения. Нежная пелена облаков как бы переключалась с белыми форменками летчиков. Самолеты — обычно защитного цвета — для съемки были покрыты серебрином. Светлая окраска самолетов позволила Л. Косматову, используя светофильтры, затенив небо добиться глубокой тональной перспективы, сохранив игру световых пятен на первом плане.

При воздушной съемке были применены слабые желтые фильтры — помощью которых удалось избежать темной, мрачной тональности неба, что является одной из ошибок молодых операторов.

Режиссер Ю. Райзман много внимания уделяет разработке среды, окружающей действие, «второму плану», создающему определенную атмосферу. Для решения этой задачи оператор соответственно и компоновал кадр. Так, чтобы подчеркнуть на

«втором плане» течение жизни, во многих эпизодах действие происходит на аэродроме на фоне стоящих и взлетающих самолетов, движущихся людей и т. д. Оператору удалось передать ощущение простора использованием короткофокусной оптики, освещением объектов солнечным светом с подсветкой первого плана экранами и зеркалами при точной съемочной экспозиции, что сообщало фотографии прозрачность и давало возможность прекрасно проработать глубину. Съемка этих сцен в реальных условиях придала кадрам убедительную жизненность и обеспечила их соответствие общему изобразительному стилю фильма.

Работа Л. Косматова в «Летчиках» отличается чистотой выполнения съемочных приемов и освещения.

Достаточно вспомнить хотя бы сцену прощания Гали (артистка Е. Мельникова) с Рогачевым (артист Б. Шукин). Подняв руку в прощальном приветствии, Галя смотрит, как в воздушной дымке тает самолет, на котором улетает Рогачев...

В кадре на фоне — сочный густой тон неба с облаками, на первом плане — силуэт самолета и как бы в луче света Галя. Тон и композиция выделяют актера оптически, сосредоточивая на нем внимание. Определенное тональное решение было достигнуто использованием панхроматической пленки, зеленого фильтра для сочной глубокой проработки тонов и выбором света, пластически рисующего фигуры в пространстве.

Большой интерес по замыслу и его осуществлению представляет эпизод, в котором Беляев (артист И. Коваль-Самборский) бежит через аэродром к телефону, чтобы сообщить Рогачеву радостную весть о благополучно прошедшем испытании его самолета. Своеобразно композиционное решение кадра: Беляев бежит на первом плане, а на втором, разворачиваясь в глубину кадра, возникают все новые и новые шеренги самолетов, как бы символизируя воздушную мощь страны.

В этом кадре оператор добился большой технической чистоты съемки движущейся камерой. Для съемок была сконструирована тележка, движущаяся по деревянным рельсам, и применена короткофокусная оптика. При солнечном освещении с помощью фильтра оператор достиг тональной прозрачности и глубины пространства в кадре.

В эпизоде создавалось ощущение большой пространственной протяженности аэродрома, по которому бежит Беляев. Это ощущение оператор вызвал при помощи несложного приема. Пробег показан на 31 м пленки в 5 кадрах, причем каждый кадр заканчивался на темном перекрытии, стыки выполнены тщательно и аккуратно, переходы с одного кадра в другой незаметны.

Выразительность и содержательность эпизода пробега Беляева по аэродрому достигнута чисто операторскими средствами. Это пример операторского решения, в котором удачно использован киноизобразительный прием для доходчивого и эффектного выражения действия.

ЭКРАННЫЙ ОБРАЗ

Образы-характеры, созданные драматургом в сценарии, воплощаются в образы роли в киноискусстве иными изобразительно-выразительными средствами, чем, например, в театральном спектакле.

Непосредственным воплотителем образа человека в фильме, так же как и в спектакле, является актер — исполнитель роли. Средствами выражения кинообраза, как и в театре, служит живая речь со всеми ее интонационными возможностями, а также жест, мимика, движение, средства грима и костюма и т. д.

Но актер в фильме играет перед кинокамерой и выступает перед зрителем через изображение на экране. Игровые эпизоды в кино расчленяются на отдельные моменты — сцены, которые ставятся, исполняются и снимаются отдельными кинокадрами. В монтаже фильма актерские кадры могут быть сопоставлены не только с кадрами, изображающими действие других актеров, но и с любым изобразительным материалом, в частности с явлениями и событиями, в которых актер физически не участвовал, но в сочетании с которыми игра актера приобретает определенный сюжетный смысл и дополнительную выразительность.

Так, например, в одном из эпизодов фильма «Адмирал Нахимов» артист А. Дикий — исполнитель заглавной роли — удивительно достоверно и взволнованно передал переживания мужественного адмирала, с горечью наблюдавшего за потоплением своей эскадры в Севастопольской бухте. Не возникало и сомнения в единстве места и времени действия кадров эпизода. Однако на самом деле этот эпизод был снят монтажно: тонущие корабли (макеты) — в бассейне в Одессе, а актерская сцена — в декорациях в Москве.

Напомним также исполнение роли Вероники в фильме «Летят журавли» актрисой Т. Самойловой. Выразительность взглядов и мимики артистки на крупных планах были усилены ракурсом и эффектным освещением. Съемка с движения, монтажный способ решения сцен в значительной степени усилили убедительность передачи актрисой внутреннего состоя-

ния героини. Целостный же образ роли, который уносил в своем сознании зритель после просмотра фильма, был создан не одной актрисой, но и режиссером и оператором, которые оформили актерское исполнение изобразительно-монтажными средствами кинематографа и тем самым создали не только образ роли Вероники, но и добились выразительности этого образа на экране.

В этом примере проявилась еще одна особенность решения образа роли в кино: возможность усиливать воздействие игры актера, подчеркивая психологическую сложность и напряженность отдельных моментов действия с помощью таких киноизобразительных средств, как крупность плана, ракурс, движение камеры, светотональная акцептация и т. д.

Отличие между актерской сценой, наблюдаемой на сценической площадке, и эпизодом, снятым и смонтированным в кинофильме, заключается в том, что в киноэпизоде использованы средства и приемы киноизобразительной техники.

Таким образом, убедительность, полнота и яркость актерского образа в кино зависит не только от игры актера. Образ роли в фильме формируется как экранный образ изобразительно-монтажными средствами.

В. Пудовкин писал: «Понятие сценического образа, как последнего кульминационного достижения работы актера,

Портрет актрисы Т. Самойловой в роли Вероники из фильма
«Летят журавли»



в кино превращается в нечто другое. Появляется монтажный образ — экранное изображение актера, раз и навсегда зафиксированное на пленке максимальное достижение его работы, подвергнутое, кроме того, такой технической обработке в плане его выразительности, которую немислимо применить к живому человеку»¹.

Экран, так же как и сцена, должен обеспечить актеру условия для многогранного и яркого творчества. Оператор, работая над киноизображением актера в образе роли на экране, должен предоставить зрителю возможность увидеть тончайшие нюансы творчества актера и сосредоточить внимание на тех движениях, жестах, мимике, в которых выражается содержание действия. Успех работы оператора определяется выбором таких киноизобразительных средств — ракурса, освещения, колорита и т. д., которые бы помогали с наибольшей ясностью раскрыть смысл сцены и формировали экранный образ актера в роли.

Каковы же киноизобразительные операторские средства и приемы оформления актерской сцены?

1. Съемка действий актера в планах различной крупности, что позволяет выделять в монтажном строе эпизода жест и мимику актера.

2. Съемка действий актера в различных ракурсах, позволяющая усиливать выразительность жеста и движений на экране.

3. Съемка актерских кадров объективами различных фокусных расстояний, что позволяет динамически компоновать в кадре движения актера.

4. Съемка актерских мизансцен движущейся камерой, что позволяет сопровождать его движение в пространстве, наезжать и отъезжать, укрупняя или уменьшая масштаб изображения, усиливая тем самым экспрессию действия, сосредоточивая внимание зрителя на важнейшем.

5. Светотональная композиция кадра, которая позволяет оптически выделять актера на экране и направлять на него внимание зрителя.

6. Эффекты освещения, придающие определенную настроенность.

7. Комбинированные съемки, расширяющие игровые возможности актера.

В силу целого ряда производственных и технических условий в кино порядок съемок часто определяется производственными соображениями, а не логикой развития сюжета. Актер в этих случаях должен играть конец или середину роли, или даже отдельные кадры из сцен, которые будут досниматься в других местах. При съемке кинокартины сохранение целостности и непрерывности развития жизни актерского образа ложится в

¹ В. Пудовкин, Избранные статьи, стр. 149.

значительной мере на режиссера, а работа над цельностью изобразительного строя фильма в основном на оператора.

В практической съемочной работе большая «разрывность, разделенность работы актера во время съемки картины создает целый ряд препятствий, через которые весь творческий коллектив в целом... должен пронести органическое единство создаваемого образа»¹, — подчеркивал В. Пудовкин.

Съемка кинокартины требует от режиссера и оператора полноценной работы воображения, безукоризненной зрительной памяти, позволяющей удерживать в виде живых представлений все то, что уже снято, и наглядно сопоставить с тем, что еще предстоит снимать.

Оператор работает над киноизобразительным строем фильма от кадра к кадру, независимо от порядка и условий съемки, помогая режиссеру и актеру в сложной обстановке кинопроизводства, которая заставляет актера играть, а режиссера ставить разрозненные куски роли вне их сюжетной последовательности.

Работа над композицией кадра на съемочной площадке в основном ложится на оператора, так как режиссер в значительной мере сосредоточен на работе с актером.

В подтверждение этого напомним слова В. Пудовкина: «...я утверждаю, что на кинорежиссере, являющемся единственным свидетелем игры актера во время съемки, лежит особая, в театре в такой степени не существующая, ответственность. Одиночество актера во время съемки тяжело для него. Именно режиссер, если он стремится к максимальной помощи актеру, к созданию для него наилучших условий для свободной легкой и искренней игры должен суметь так зажечься работой актера, чтобы служить для него тонким, чутким и отзывчивым единственным зрителем»².

Режиссер и актеры советского кино базируются в своей творческой практике на системе К. С. Станиславского.

Система Станиславского — это «метод актерской работы, позволяющий актеру создавать образ роли, раскрывать в нем жизнь человеческого духа и естественно воплощать ее на сцене в красивой художественной форме»³.

Находясь перед камерой, актер хотя и строит свою игру на основе предварительных репетиций, но выражает то состояние, которое он достиг непосредственно к моменту съемки. Это требует, чтобы оператор чутко воспринимал все те изменения и оттенки в актерском исполнении, которые возникли перед камерой, и быстро находил необходимые поправки в ракурсе съемки, крупности плана, характере света. «Нужно сказать, —

¹ В. Пудовкин, Избранные статьи, стр. 138.

² Там же, стр. 152.

³ К. С. Станиславский, Моя жизнь в искусстве, стр. 710—711.

пишет В. Пудовкин, — что кинематограф обладает очень ценной возможностью зафиксировать раз и навсегда еще незаученный, непосредственный разряд чувств актера, часто обладающий драгоценной свежестью, полнотой естественного поведения»¹.

КОМПОЗИЦИЯ КАДРА И МИЗАНСЦЕНА

Говоря об особенностях кинокомпозиции, режиссер С. Юткевич подчеркивает:

«Ведь надо отчетливо разграничить два понятия — композицию кадра и мизансцену в кадре. Если термином «композиция» в изобразительном искусстве мы можем объединить все элементы идейно-художественного замысла и его живописного воплощения, то в таком динамическом искусстве, как кино, эти элементы весьма явственно разъединены. Композиция кадра в кинематографическом понимании — это обрез рамки кадра, т.е. выделение изобразительными средствами смыслового и эмоционального значения, происходящего в данном кадре, ограничение пространства, соотношение в нем света и цвета, объема и плоскости. Но мизансцена, т.е. пространственное выражение психологического состояния или поступков отдельных действующих лиц, группы персонажей или огромных масс, существует в киноискусстве самостоятельно и управляема не только законами композиции. Одну и ту же мизансцену можно по-разному вкомпоновать в кадр, взять аппаратом с разных точек, с разных ракурсов, и это будут различные композиции кадра при² неизменной композиции самой мизансцены».

Оператор, komponуя кадр на пленке, должен «скоординировать» мизансцену (актерское действие) и декорационное оформление. В книге К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве» в главе «Итоги и будущее», по нашему мнению, дается ясное суждение по важнейшему для практической операторской работы вопросу о взаимоотношении «внешне-постановочной» и «актерской» области творчества. «Изведав в театральном деле все пути и средства творческой работы, отдав дань увлечения всевозможным постановкам по линии историко-бытовой, символической, идейной и пр., изучив формы постановок различных художественных направлений и принципов — реализма, натурализма, футуризма, статуарности, схематизации с вычурными упрощениями, с сукнами, с ширмами, тюлями, всевозможными трюками освещения, — я пришел к убеждению, что все эти средства не являются тем фоном для актера, который лучше всего выделяет его твор-

¹ В. Пудовкин, Избранные статьи, стр. 138.

² С. Юткевич, А. Каранович, Рождение мизансцены. Сб. «Вопросы киноискусства», М., «Искусство», 1955, стр. 235—236.

чество... Единственный царь и владыка сцены — талантливый артист. Но мне так и не удалось найти тот сценический фон, который бы не мешал, а помогал его сложной художественной работе. Нужен простой фон, — и эта простота должна идти от богатой, а не от бедной фантазии»¹.

Эти слова Станиславского имеют отношение и к операторам, так как созданный артистом образ становится доступным зрителю только с экрана. Оператору легко увлечься внешне изобразительной формой и забыть, что предметом изображения являются не «декоративные» фоны, а творчество артиста.

Мизансцена в кино является средством выражения образа перед камерой в предметном пространстве кинокадра и становится доступной зрителю только в оптической форме на экране со всеми ее свойствами и особенностями.

«... Кино — это не цепь диапозитивов, и в игровом фильме главное место занимает действующий человек... — отмечает С. Юткевич. — «Мизанкадры», рожденные не режиссерским произволом, а законами органических действий киноактера, еще больше, чем на сценической площадке, способны помочь внешнему выявлению внутреннего мира образа человека на экране...»²

Мизансцена — это реальный изобразительный материал, который нужно ясно и четко построить в предметном пространстве и «вписать» в кадр в единстве динамических и живописных элементов. Задачи оператора при построении композиции кадра — передать зрителю эмоциональную насыщенность действия и придать кадру эстетически выразительную форму на экране.

Если мизансцена это «язык» режиссера, то композиция кадра это «язык» оператора.

В практике советского кино сформировалось несколько методов подготовки и съемки актерских эпизодов.

Первый из них — это метод монтажной съемки. Техника его заключается в том, что на общем плане экспонируется обстановка и расположение людей, а затем последовательно снимается и ряд укрупнений различного масштаба частностей сцены. Наиболее ударные актерские действия, моменты выделяются крупным планом.

«Исходя из содержания и смысла сцены, обладая безграничными возможностями переброски аппарата, можно любой эпизод вести так, чтобы все время держать зрителя в ощущении атмосферы события, включать в мизансцену необходимые элементы окружающей жизни и в то же время в решающих кусках вести действие на достаточно крупных планах, создавая монтажными переходами и смысловые и ритмические акценты, опираясь на

²К. С. Станиславский, Моя жизнь в искусстве, стр. 698.
²Сб. «Вопросы киноискусства» вып. 4.

довоображение зрителей, которые видят за деталью, за частью — целое»¹.

Монтажный метод ведения сцены — первооснова кинематографического решения. Но он обладает некоторыми недостатками. Основной из них состоит в том, что при монтажной съемке «сцена актерски не выполняется целиком»², ибо разные кадры снимаются с временными промежутками, благодаря чему очень трудно сохранить в них единство стиля, ритма, изобразительное единство.

Второй метод — это метод съемок мизансцен движущейся камерой. Этот метод дает «видимость реально разворачивающейся жизни»³, предоставляя возможность снимать непрерывное действие актерской сцены, не разделяя ее на монтажные куски.

Казалось бы, этот метод обеспечивает актеру неограниченную свободу, но на самом деле он требует исключительно точного и согласованного движения и актеров и камеры в пространстве и постановочно такой метод значительно сложнее метода монтажной съемки. Беспрерывное движение аппарата трудно оправдать логически, а кроме того, при съемке с движения усложняется выполнение различных изобразительных задач — построения композиции, светотональной акцентировки и т. д.

Съемка движущимся аппаратом применяется в том случае, если по режиссерской трактовке актерская мизансцена строится в единстве времени и места, т.е. сценического пространства.

При съемке с движения можно передать непрерывное развитие действия не только камерных актерских сцен, но и таких массовых, сложных объектов, как, например, «психическая атака» в фильме «Чапаев» или «танковая атака» в фильме «Повесть пламенных лет».

Монтажный метод позволяет решать иные задачи. Главная возможность монтажа — смысловое, ритмическое и изобразительное воссоединение отдельно снятых кадров в единую картину с единым строем, продиктованное развитием сюжета и композиционным решением эпизода.

Монтажный метод предоставляет возможность отбирать только самые выразительные, самые значительные моменты развивающегося действия, повысить их эмоциональность при помощи ракурсной съемки, светотональных эффектов, музыки, шумов, дикторского текста и т. д.

Анализ обоих приемов показывает, что при панорамной съемке приобретается непрерывность действия, возникает «внутрикадровый монтаж», что усиливает динамичность композиции и

¹ М. И. Роми. Построение киномизансцены. — Лекции ВГИК (на правах рукописи), М., 1957, стр. 33.

² Там же, стр. 36.

³ Там же, стр. 41.

способствует созданию «эффекта участия» зрителя в действии, но теряется фактор управления временем, который имеет в кино чрезвычайно важное значение.

При монтажном способе съемки достигается более точная художественная организация материала, выигрыш в экранном времени и емкости содержания, а также лаконизм формы.

Третий метод — это метод глубинных мизансцен, который является способом «развивать длительное актерское действие в одном, строго построенном статическом кадре так, чтобы этот кадр в то же самое время внутри себя давал эффекты контраста»¹, который достигается путем перемены крупности в одном и том же кадре.

«Эффект кинематографического зрелища во многом зависит именно от смены крупностей. Когда на экране меняются крупности, происходит как бы смена эффектов, зрительные удары: то мир дается широко, то необычайно узко. Этим достигается ощущение пространства, глубины движения»².

Глубинная мизансцена позволяет строить физическое действие актера непрерывно в глубине пространства и показывать его на экране в одном кадре, где необходимая смена планов осуществляется естественным перемещением актера, а не монтажом отдельно снятых кадров. Для построения глубинной мизансцены декорация берется общим планом, а движение актера строится вдоль главного луча зрения объектива в глубину от крупного до общего плана. Глубинная мизансцена снимается обычно широкоугольными объективами и требует точного расчета глубины резко изображаемого пространства.

Метод глубинных мизансцен обогатил постановочную и изобразительную культуру советских фильмов, открыл широкие возможности для актерского творчества в кинематографе. Метод глубинных мизансцен был новаторским художественным приемом, разработанным кинорежиссером Михаилом Роммом и оператором Борисом Волчком в известных фильмах «Мечта», «Русский вопрос», «Человек №217», и получил широкое распространение в советской кинематографии.

Среди киноизобразительных приемов, позволяющих при сохранении мимической выразительности крупного плана не ограничивать естественности движений актера в пространстве и не изолировать его от среды и обстановки, важное значение имеют многоплановые мизансцены.

Многоплановыми мизансценами широко пользуются режиссеры Б. Барнет и Ю. Райзман. Этот метод с успехом применял Я. Протазанов в большинстве своих фильмов, В. Петров в таких картинах, как «Гроза» и «Петр I», Г. Рошаль в широкоэкранный

¹ М. Ромм, Построение киномизансцены. — Лекции ВГИК (на правах рукописи), стр. 42.

² Там же, стр. 43.

картине «Сестры», так как многоплановые мизансцены особенно удобны для широкоэкранного кино.

Эти формы мизансцен имеют своим началом театральную практику, но в переработке для кино, с учетом показа действия на экране. Они обеспечивают широкие возможности фиксации свободного актерского действия с органическим, плавным монтажным включением крупных и средних планов, что создает впечатление непрерывности и естественности актерского исполнения.

Вышеперечисленные формы в основном относятся к практике интерьерного мизансценирования. Более сложные формы мизансцена часто зависят от конфигурации «сценической площадки», т.е. места действия и ракурса съемки.

В лучших современных фильмах наблюдается творческое соединение различных принципов постановки и съемки актерских сцен. Причем основой композиционного построения сцен или эпизодов продолжает оставаться изобразительно-монтажный метод.

ПЛАСТИЧЕСКАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ АКТЕРА

Киноактер в своем творчестве использует многообразный арсенал художественных средств и в том числе средства пластической выразительности. «Пантомимическая часть роли, выразительность жеста и движения имеют в кино громадное значение. Руки, походка, взгляд — по этим признакам можно ощутить степень проникновения актера в сущность образа»¹.

Великие актеры кино обладали прекрасным искусством пластического выражения характера роли. Так, например, Н. Черкасов нашел особые черты внешней пластической характеристики образа Полежаева в фильме «Депутат Балтики» в своеобразном жесте и походке, в манере двигаться и держаться.

Эти драгоценные элементы пластической характеристики образа являются предметом особого внимания кинооператора.

В некоторых случаях пластическую выразительность связывают с так называемыми внешними данными актера. Ценность внешних данных актера, как показывает опыт, заключается не в правильности черт лица и фигуры, а в способности выражать внутреннее состояние через внешнее, т.е. через жест, мимику, движение. Степень выразительности, точности и правдивости выявления образа пластическими средствами и определяет специфические внешние данные киноактера.

Пластическую выразительность актера в первую очередь оценивает режиссер, но в этом сложном и ответственном деле серьезная роль принадлежит и оператору. Кинооператор должен

¹ С. Ю т к е в и ч, Человек на экране, М., Госкиноиздат, 1947, стр. 47.

обладать профессиональной наблюдательностью, зоркостью, зрительной культурой, специфическим художественным чувством экранной формы, чтобы уметь угадывать в актере характерные особенности его творческой индивидуальности, своеобразие его манеры воплощения образа на экране.

В немой кинематографии основным изобразительным материалом являлась внешняя, пластическая сторона образа. Передача внутренней жизни, психологии человека ограничивалась возможностями актерского жеста и мимики, а также письменного слова (титры).

Звуковая кинематография получила неоценимое дополнение — слово как в виде прямой речи персонажей, так и сопровождающего (дикторского) комментария.

Сейчас кинематографисты работают над тем, чтобы в ткань кинопроизведения можно было бы органически включать не только мысли и чувства актера-исполнителя, так же, как этим пользуется театр, но и авторскую мысль в ее непосредственном выражении, как это возможно в литературе. Поэтому внешняя динамичность и пластичность материала сейчас уже не является единственным критерием «кинематографичности», а возможности кино не могут быть сведены к воспроизведению лишь оптической стороны действительности.

Конечно, кинематограф по своей природе является зрелищным (оптическим) искусством, но нельзя недооценивать всю звуковую (фоническую) выразительность современного кинематографа. Сегодня понятие «язык кино» включает как оптические, так и фонические средства изображения действительности, необходимые для отражения как внешней, так и внутренней жизни образа, т.е. не только движения и жесты, но и мысли и чувства человека. Кроме того, в процесс создания образа все больше включается и сам автор, комментирующий поступки и состояния персонажей, выражающий свои мысли, свое отношение к происходящим событиям.

Стремясь раскрыть перед зрителем характеры персонажей, взаимосвязь их чувств, мыслей и поступков, сохранив убедительность реальной жизни, драматурги и режиссеры в качестве «предмета изображения» предлагают оператору уже не только физические действия актеров, но и их переживания, их настроения, их душевные состояния. В кадре теперь komponуется не только зримый, но и слышимый материал, причем не только реплика, но и пауза, не только монолог, но и мысль.

В результате перед оператором встает задача выразить «жизнь человеческого духа», сделать психологию «видимой».

С кругом вопросов, которые приходится теперь решать операторам, много лет назад столкнулся Художественный театр при постановке чеховских пьес.

Тогда К. Станиславский писал: «Чехов лучше всех доказал, что сценическое действие надо понимать во внутреннем смысле

и что на нем одном, очищенном от всего псевдосценического, можно строить и основывать драматическое произведение в театре. В то время как внешнее действие на сцене забавляет, развлекает или волнует нервы, внутреннее заражает, захватывает нашу душу и владеет ею. Конечно, еще лучше, если оба, т.е. внутреннее и внешнее действия, тесно слитые вместе, имеются налицо. От этого произведение лишь выигрывает в полноте и сценичности. Но все-таки — внутреннее действие должно стоять на первом месте»¹.

Это понимание изобразительных задач должно быть принято и творческим съемочным коллективом и, в частности, оператором, ответственным за киноизобразительный строй фильма на экране.

Работая над композицией актерских кадров, следует непрестанно помнить, что предметом композиционного творчества является прежде всего жизнь актера в образе как результат артистического перевоплощения.

Техника киносъемки требует, чтобы движения актера были строго организованы в предметном пространстве кадра, которое служит для актера своеобразной сценической площадкой, точно ориентированы относительно аппарата. В противном случае аппарат может не зафиксировать ни жеста, ни мимики актера. Поэтому игра перед аппаратом требует от киноактера большой натренированности и организованности, а от оператора точности в управлении движениями камеры. Непрестанный зрительный контроль за расположением и действиями актера в поле зрения аппарата, особенно при съемке движущейся камерой, следует считать важнейшей частью работы оператора над композицией кадра.

Точность и четкость этой работы определяют профессиональную квалификацию оператора и требуют специальной, технической натренированности, опыта и навыка, так как здесь всегда присутствует момент творческой оценки материала.

Работая перед камерой, актер базируется на результатах предварительных репетиций, но выражает то состояние, которого он достиг непосредственно в момент съемки. Это требует от оператора тонкого понимания актерской игры и быстроты творческой реакции на изменения и оттенки в актерском исполнении, чтобы найти необходимую изобразительную форму, уточнить ракурс, точку съемки, план.

Мизансцена строится относительно точки съемки, так как она, как мы уже показали выше, является одновременно и основной композиции картины. Мизансцена организует действие актеров в физическом пространстве, тогда как композиция организует изображение этой мизансцены на картинной плоскости экрана, подчиненное закономерностями киноперспективы и свето-цветовых сочетаний. В кинокадре на экране мизансцена становится картиной.

¹ К. С. Станиславский, *Моя жизнь в искусстве*, стр. 380.

Актера нельзя «вписывать» в кадр по заранее надуманной схеме, но нельзя и натуралистически, неорганизованно фиксировать его движения. Дело режиссера и оператора сочетать изобразительный замысел сцены с конкретной актерской работой. Чтобы более рационально организовать работу на съемочной площадке, оператор присутствует на репетициях.

Если предварительные репетиции служат для поисков необходимой изобразительной формы, то окончательный же рисунок кадра режиссер и оператор находят на съемке.

В процессе подготовительных репетиций режиссер и актеры намечают формы решения сцены, формы движения, жеста и мимики. На съемочной площадке, перед камерой, режиссер и актер находят пластическое исполнение сцены для каждого монтажного кадра. Ограничить действия актера только живописными задачами и навязать ему форму движения и жеста — значит сковать актера в его непосредственном чувстве, заменить внутреннюю оправданность заданной внешней формой. «Внешнее должно быть оправдано изнутри, и только тогда оно захватывает смотрящего», — говорит Станиславский¹.

Навязывание актеру формы движения и жеста, мотивированное только «живописными» соображениями, противоречит реалистическому искусству изображения действия актера в образе.

В книге «Основы кинорежиссуры» проф. Л. Кулешов пишет: «Некоторые режиссеры стали применять в режиссерских сценариях зарисовку кадров.

...Зарисовка кадров — не альбом художественных картинок, а рабочая запись — план композиции, сделанный режиссером и оператором. На практике кадры зарисовываются или самим режиссером совместно с оператором, если режиссер умеет рисовать, или художником совместно с режиссером и оператором»².

Некоторые режиссеры и сейчас пользуются специальными эскизами-зарисовками, привлекая для их выполнения художников-живописцев.

Такой метод работы применил, например, режиссер Г. Рошаль при постановке фильма «Мусоргский». «По нашим, — пишет Г. Рошаль, — указаниям художница Б. Маневич-Каплан разработала цветовую партитуру картины. Эта партитура связывала воедино все наши замыслы по линии декораций, костюмов, построения кадров, изменения колорита и т. д. Она представляла собой, примерно, сто тридцать больших, написанных гуашью эскизов, дополнявших эскизы декораций Н. Суворова и костюмов Словцовой»³. И дальше: «Надо прямо сказать, эти схемы

¹ К. С. Станиславский, *Моя жизнь в искусстве*, стр. 710.

² Л. В. Кулешов, *Основы кинорежиссуры*, М., Госкиноиздат, 1941, стр. 114—116.

³ Г. Л. Рошаль, *Из опыта работы над биографическим фильмом*. — Сб. «Вопросы мастерства в советском киноискусстве», М., Госкиноиздат, 1952, стр. 218.

нам чрезвычайно помогли разобраться в цветовом построении нашего фильма. Конечно, мы в картине не придерживались неукоснительно предварительной цветовой партитуры. Живое «письмо» операторов и художников сплошь и рядом нарушало наши предопределения»¹.

Таким образом, признавая, что эти предварительные эскизы-зарисовки оказали большую пользу, Г. Рошаль подчеркивает, что «художественная полноценность фильма достигается только в съемочном процессе»².

КИНОПОРТРЕТ

Для выразительности экранного образа исключительно большую роль играет изобразительное решение крупных планов актера.

Это подтверждается работами советских кинооператоров А. Москвина, Б. Волчека, С. Урусевского, Л. Косматова и других. В своих фильмах они создали замечательные портретные крупно-плановые композиции, во многом способствовавшие глубине и убедительности раскрытия таких образов, как образ большевика Максима в исполнении Б. Чиркова (трилогия о Максиме, режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг), образа В. И. Ленина в исполнении Б. Шукина («Ленин в Октябре», режиссер М. Ромм), образы Бориса и Вероники в исполнении А. Баталова и Т. Самойловой («Летят журавли», режиссер М. Калатозов), образ Кати в исполнении Р. Нифонтовой (трилогия «Хождение по мукам», режиссер Г. Рошаль) и многих других.

В одной из своих статей кинорежиссер Г. Рошаль оценивает кинопортрет как важнейшую особенность кинематографа: «Лицо! — восклицает он. — Ведь все-таки оно в конечном итоге сосредоточивало на себе все наши усилия, в связи с ним приходилось менять иногда цветовые взаимоотношения фона и переднего плана, освещаемость тех или иных деталей кадра и т. д. Основная задача оператора заключалась в том, чтобы создать глубокие и живописно-выразительные портреты (подчеркнуто мною. — А. Г.) персонажей фильма, в особенности портреты Мусоргского, Стасова, Балакирева».

В этом замечании Г. Рошаля правильно подчеркивается своеобразие киноизобразительной композиции произведения киноискусства, где актерские средние и крупные планы, снятые стационарной или движущейся камерой, занимают около 80% метража фильма.

Профессиональная культура кинооператора оценивается главным образом его умением решить основную изобразительную

¹ Г. Л. Рошаль, Из опыта работы над биографическим фильмом, стр. 219.

² Там же.

задачу кинокартины — ярко, интересно, полно показать актера, подчеркнуть оттенки, нюансы его игры, особенно на крупных планах.

Именно на крупных планах осуществляется как бы приближение актера к зрителю и имеется возможность воспроизвести тончайшие внешние выражения человеческого чувства — игру глаз, скрытую улыбку, едва уловимое движение руки. Оператору всегда следует помнить, что крупный план предоставляет киноактеру широкую возможность естественного выражения внутреннего состояния, вплоть до самых тонких оттенков его проявления.

И хорошим кинопортретистом может считаться только тот оператор, который умеет донести до зрителя все богатство мимической игры актера, мельчайшие оттенки и нюансы его чувств и переживаний.

Не случайно В. Пудовкин подчеркивал то огромное значение, которое имеет «для полноты образа действующего человека его жест, его мимика, связанная со словом. Эта мимика, подчас тончайшая и сложнейшая, играет роль не меньшую, чем голодовая интонация»¹.

В фильмах последнего времени широкое распространение получил так называемый внутренний монолог — немой мимический крупный план актера со звучащим за кадром текстом, в котором выражаются мысли и чувства героя.

Примером такого кинопортрета с внутренним монологом могут служить крупные планы Лели (артистка Т. Лаврова) в фильме «9 дней одного года» (режиссер М. Ромм, оператор Г. Лавров).

Композиционное и светотональное решение крупного плана с внутренним монологом ставит перед оператором особо сложную киноизобразительную задачу — не потерять той почти неуловимой мимической игры, в которой выражается внутренняя настроенность актера и которая сообщает его игре необходимую жизненность и убедительность.

Оптикофоническая форма кинопортрета позволяет компоновать в кадре не только жест, но и слово. Актер может произносить монолог, отвернувшись от аппарата, как мы это видим, например, в некоторых крупных планах в фильме «Гамлет» (режиссер Г. Козинцев, оператор И. Грицюс).

Выбор композиционной формы кадра в звуковом фильме — ракурса, крупности плана и движения камеры — должен быть обусловлен игровым содержанием. Слово может «заполнять» кадр так же, как и жест и движение фигуры.

Кинокадры, где основным объектом изображения являются думающий или разговаривающий актер, где в диалогах или монологах выражаются внутренние переживания и мысли героев,

¹ В. Пудовкин. Избранные статьи, стр. 210.

представляют собой сложный изобразительный материал, который требует вдумчивой творческой работы оператора.

Длинные (по метражу), внешне мало динамичные, но внутренне напряженные сцены требуют от оператора новых киноизобразительных решений, более точной работы над светотональным рисунком, применения различных съемочных приемов для их зрелищной динамизации и т. д.

В практике советского кинопроизводства кинооператору предоставляется возможность до начала съемочного периода поработать над поисками манеры освещения, выявляющей те специфические черты во внешности актера, которые по художественному замыслу должны характеризовать персонаж.

С учетом конкретного содержания актерского действия оператор детально разрабатывает освещение общих, средних и крупных планов по отдельности, так как задачи светового построения различных планов, даже снимаемых в единой изобразительной манере, будут различны.

Так, на крупном плане обычно важно бывает выделить мимику актера, выражение глаз и т. д. Поэтому для выразительного показа лица, для его моделировки требуется максимальное приближение одного или нескольких источников света непосредственно к снимаемому лицу, к глазам актера, что достигается использованием мелких приборов — «подглазников».

Внутренний мир, душевные переживания и чувства человека раскрываются прежде всего в выражении его глаз. Поэтому когда на экране глаза актера затемнены или они как бы теряются на светлом фоне, пропадает значительная доля актерской выразительности.

От продуманного решения фона во многом зависит художественное качество кинопортрета. На плоскостном фоне, чрезмерно ярком и пестром, отвлекающем внимание зрителя, может потеряться даже самая тонкая, самая талантливая актерская игра.

Поэтому для оператора очень важно найти такое киноизобразительное решение портрета, в котором бы в органичном, дополняющем друг друга единстве существовал актер со всей выразительностью своих пластических действий, мимики, жестов, интонационных особенностей и окружающая его среда. Конечно, активность и нейтральность фона в портрете должны определяться его идейно-художественными задачами.

ТЕХНИКА РАБОТЫ НАД КИНОПОРТРЕТОМ

1. Свет

Киноизобразительная техника работы над портретом не может быть сравнимой ни с живописной, ни даже с фотографической.

Кинооператор не имеет в своем распоряжении ни кисти с ее техникой, ни ретуши фотографической, ни специальных портрет-

ных фотобумаг. Работая над портретом актера в образе, оператор может использовать только средства освещения, грима, оптики, композицию. Однако, как показывает практика советского кино, операторы, творчески применяя приемы и методы своего искусства, могут достигать великолепных результатов, создавая выразительные кинопортреты, разнообразные по стилю и манере. Примерами тому служат работы лучших кинооператоров — А. Москвина, Л. Косматова, Е. Андриканиса, Б. Волчека и других.

В кинопортретах этих мастеров ощущается умение выявить операторскими средствами основное, важнейшее в актерском исполнении роли. Разумеется, это требует виртуозного владения техникой, искусного применения различных приемов.

И. Е. Репин так оценивает один из неудачных живописных портретов: «...белесоватое с синевой, плоско и жидко написанное, трепанными штрихами».

Плохо снятый кинопортрет — это всегда и плохо освещенный портрет. «Белесоватое с синевой» часто заменяется «коричневато-кирпичным» или «мертвенно-синим». «Жидко написанное» вызывается недодержкой, недостаточностью освещения, «трепанный штрих» — недостаточной резкостью рисунка или недостаточной пластичностью освещения. Белесые рефлексы, потеря фактуры в результате слишком пересвеченных бликов — все это является признаком изобразительной неудачи оператора.

Техника работы над портретом требует от оператора выполнения большого круга работ, начиная от анализа пластической формы и цвета лица актера и кончая сложной работой над гримом и освещением. Освещением в конечном счете решается характер изображения пластической формы и цвета лица. К этому следует добавить, что от оператора требуется такая техника выполнения портрета (крупного плана), которая обеспечивала бы постоянно изобразительного результата во всех монтажных кадрах фильма, а не только в отдельных кадрах.

Главная задача оператора при создании кинопортрета — это показ пластики лица в движении, мимики и выразительности глаз, чтобы донести до зрителя жизнь актера в образе, его душевное состояние, его настроение. При съемке кинопортрета немаловажное значение имеет качество и цвет грима, качество негативного материала, и то, что привнесет в отснятое изображение копировальный процесс. Однако расчет на дальнейшую доработку изображения при помощи цветовой настройки в копировальном процессе отнюдь не исключает необходимости подлинно творческого отношения оператора к созданию полноценного негатива. В копировальном процессе можно лишь кое-что добавить, чтобы получить колористическую гармонию всех монтажных кадров эпизода, но не исправить цвет объекта.

В кадре, так же как и в живописной картине, можно искать цвет и тон для лица, сохраняя гармонию дополнительных цветов, используя сочетание бликов, рефлексов, цветовых оттенков, создающих естественный колорит.

Тон и цвет человеческого лица определяют композицию каждого отдельного кадра и всего эпизода, независимо от того, показываем ли мы актера на крупном или на общем плане. Поэтому нарушения цвета хотя бы на одном крупном или среднем плане нарушают единство впечатления о цветовом решении всего эпизода.

Проблема освещения лица связана не только с живописной стороной, но и с экспонометрическим режимом съемки актерских сцен как в павильоне, так и на натуре. Лицо в экспонометрическом смысле является ключевой, основной точкой кадра. Цвет и светлота лица служат критерием для баланса освещения кадра и объектом цветовой настройки в копировальном процессе и определяют таким образом цветовое решение и колорит каждой сюжетно-монтажной композиции.

2. Оптика

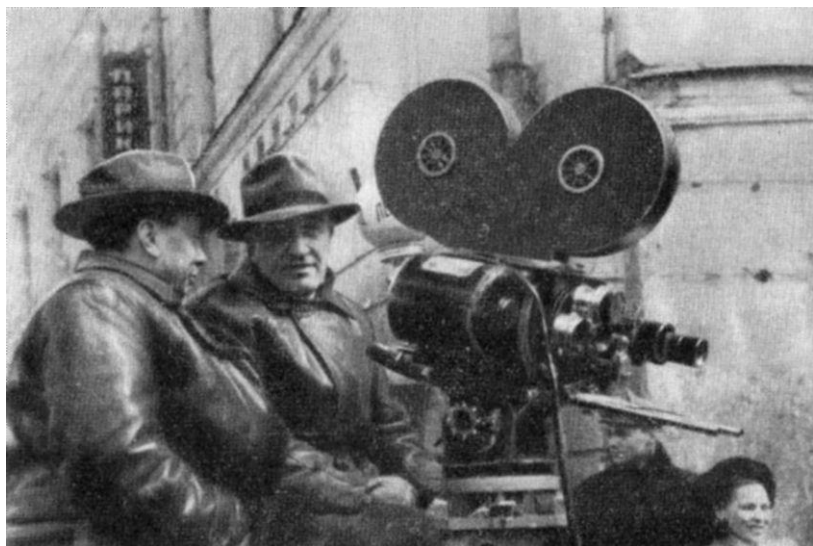
Технически актерский крупный план представляет собой специфическую киноизобразительную форму, когда актер расположен на первом плане и его лицо занимает большую часть картинной плоскости кадра.

Крупный план может быть решен тремя способами: посредством съемки широкоугольным объективом, путем применения длиннофокусных портретных объективов, съемкой аппаратом в движении.

Практически съемка крупных планов посредством длиннофокусных портретных объективов применяется редко и лишь в специальных случаях.

Последнее время большое распространение получила съемка крупных планов посредством широкоугольных и сверхширокоугольных объективов. Объясняется это более удобными условиями работы для актера. Известно, что при съемке крупного плана даже объективом с фокусным расстоянием 50 **мм** (на **35-мм** пленке) наступают серьезные пространственные ограничения. Актер связан в своих движениях не только рамкой кадра, но и границами резко изображаемого пространства. А широкоугольный объектив позволяет использовать как глубину, так и широту пространства, и поэтому крупный план строится как своеобразная глубинная мизансцена. Такие композиции создают большие возможности для естественного движения актера в пространстве и способствуют реалистичности киноизобразительного решения фильма на экране.

Видность обстановки даже на крупном плане — одна из важных задач композиции. Глубина пространства, видимая в кадре на крупном и среднем плане, — это не только элемент живо-



Оператор М. Магидсон (слева) и режиссер М. Калатозов на съемке фильма «Верные друзья»

писной формы. Благодаря отчетливости фона актер как бы включается, «вписывается» в среду, а нерезкость окружающего выключает, а иногда и изолирует его от обстановки. Сюжетная связь монтажных кадров также определяется степенью видности глубины пространства в кадре и заполненностью его предметным материалом.

Оператор М. Магидсон один из первых оценил возможности широкоугольных объективов для динамической композиции кадра в комедии «Верные друзья». Вслед за ним С. Урусевский в фильме «Летят журавли», снимая сверхширокоугольным объективом, творчески использовал новый метод, создав оригинальный киноизобразительный стиль фильма.

В операторской киноизобразительной технике определение крупный план связано с масштабом изображения фигуры на экране, что, как известно, зависит от удаленности фигуры от камеры и фокусного расстояния объектива. Фигура, удаленная от камеры на одинаковое число фокусных расстояний объектива, всегда будет изображена в одном масштабе, поэтому крупным планом называют изображение объекта, удаленного на 40—50 фокусных расстояний от объектива. Эта закономерность едина и для нормального и для широкоформатного изображения. Всюду фигура будет изображена в одном масштабе, но заполненность картинной плоскости кадра будет различной.

При создании кинопортрета оператору необходимо особенно тщательно проверить качество грима.

В дореволюционном кино грим по технике выполнения был театральным. Лицо как бы разрисовывалось и раскрашивалось, нос оттенялся двумя темными линиями, глаза выделялись темным или голубым гримом, скулы оттушевывались красным гримом. Эта гримировальная техника просуществовала в кино довольно долго. Она была внесена в кино театральными актерами и театральными гримерами. Но театральные грим искажает внешний облик актера на экране и затрудняет его мимическую игру.

В современных условиях выполняется тонирование лица актера. Тон как бы ретуширует изображение, сглаживает неровности, шероховатости кожи. Поэтому нетонированное лицо смотрится более грубым, фактурным.

Для тонирования лица применяется так называемый панхроматический грим. Панхроматический грим является фактически универсальным. Многие краски, входящие в комплекты, пригодны как для цветной, так и для черно-белой съемки. Операторы, готовясь к съемкам фильма, совместно с гримером устанавливают необходимые номера тонов грима из общего ассортимента красок, руководствуясь изобразительными задачами и конкретными производственными условиями. Выбор тона зависит от индивидуальных качеств лица актера, от цвета и свойств кожи, от возможностей освещения и условий съемки на натуре или в павильоне.

Гримировальные краски должны обладать стойкостью и иметь хорошие окрашивающие свойства, т.е. способность покрывать кожу лица тончайшим слоем. Эти качества краски важны для сохранения мимических и фактурных особенностей лица актера.

Сглаживание структуры кожи выполняется как тонированием, так и освещением. Применяя направленный свет при освещении лица, следует учитывать, что боковой свет выявляет рельеф и структуру кожи, а направленный от аппарата прямой свет просвечивает складки и тем самым скрывает рельеф и структуру кожи.

Свет прожектора с сеткой, установленного на близком расстоянии, дает полутени на рельефах лица.

Тонирование, грим и свет должны дополнять друг друга. Так, например, если морщины не выбеливаются и не растираются краской, свет должен просвечивать глубину бороздки и тем самым уничтожить тень, которая может выявить морщину.

Пользуясь красками и применяя волосяные изделия (парики, бороды, усы для мужчин, парики, брови, ресницы для женщин), можно изменять облик и черты лица актера, но основным средством обработки форм лица являются накладки, наклейки и пластический грим.

Для наделок применяется гуммоз или специальные мастики, которые на лице актера отрабатываются в нужную форму. Для наделок применяют материалы, которые можно наклеить на лицо актера, — вата, вата с марлей, замша и др.

Техника наделок и наделок не является совершенным средством грима. При их применении в значительной мере ограничивается подвижность черт, что мешает мимической игре актера.

Техника пластического грима позволяет значительно повысить качество грима и лучше обеспечивает мимические возможности лица. Эта техника заключается в накладке на лицо актеров отдельных деталей из специального материала, по своей эластичности приближающегося к свойствам кожи, что дает возможность менять облик актера, исправлять физические недостатки лица, менять форму носа, губ, овала и т. п.

Для придания накладке более естественного вида кожи ее офактуривают, применяя специальную пасту. Для окраски наклейки берутся имеющиеся в обычном комплекте гримировочные краски, причем необходимо очень точно отработать переход от наклейки к коже лица. Естественный вид наклейки имеет большое значение при съемке крупных планов. Качество грима во многом предопределяет качество изображения на крупных планах.

Работая над освещением крупного плана актера в пластическом гриме, оператор должен учитывать, что пластическая наклейка, как бы хорошо она ни была выполнена, все же может быть заметна при направленном боковом и контровом освещении.

Сочетание цвета и тона костюма, грима и фона является важнейшей частью техники работы над изображением актера на экране.

Грим и тон лица актера проверяются оператором каждый съемочный день и перед съемкой каждого крупного плана.

Тонирование лица следует выполнять отдельно для павильонной и отдельно для натурной съемки. Тонировать следует как основных актеров, так и участников групповых сцен. Тонирование лиц участников массовых сцен не обязательно и выполняется в отдельных случаях при съемке против света или на снежной натуре, для того чтобы высветить лица.

4. Съемка кинопроб

Съемка кинопроб производится для исполнителей основных ролей и имеет своей целью установить вид освещения, проверить грим и костюмы.

В тех случаях, когда персонажи снимаются в нескольких гримах, необходимо снять пробы во всех предложенных гримах. Это особенно важно в фильмах, где герой фильма показывается в разных возрастах или в разном состоянии.



Портреты актрисы В. Марецкой в роли учительницы из фильма «Сельская учительница»

Прекрасные примеры подлинно творческой работы над кино-портретом при широком применении искусства грима можно найти в фильме «Сельская учительница» (режиссер М. Донской). Успех образа героини — сельской учительницы — был обусловлен не только великолепным исполнением роли актрисой В. Марецкой, но и виртуозностью оператора С. Урусевского, искусством гримера В. Яковлева, создавших на экране удивительно правдивые, глубоко психологические портреты героини фильма от юности до старости.

Кинорежиссер С. Герасимов подчеркивает: «...выбор исполнителей, пробные съемки требуют чрезвычайного напряжения сил всего производственного коллектива»¹.

Снимая пробы актеров на роль, оператор стремится помочь режиссеру определить действительные выразительные возможности каждого пробуемого актера непосредственно на экране.

Оператор не должен ни усиливать, ни ослаблять экранной выразительности актера, а создать наиболее благоприятные условия для объективной оценки его актерских возможностей.

На пробах операторы, как правило, не применяют эффектного света, а пользуются нормальным портретным светом и теми простыми приемами съемки и композиции, которые позволяют актеру всесторонне раскрыться на экране, а режиссеру объектив-

¹ С. А. Герасимов, О киноискусстве, стр. 24.

но оценить его профессиональные достоинства. Грим, костюм и декорация, где снимаются пробы, должны благоприятствовать актеру.

Для пробы актера полезно снять общий план, чтобы выявить жест и мимику лица.

Окончательное суждение об образе персонажа и практические выводы о методе и способах его съемки, т. е. о построении освещения лица и фигуры, оптике и ракурсах, оператор может получить только в результате самого внимательного просмотра и придирчивой оценки специально снятых проб на экране.

Попытки судить об экранной выразительности лица без просмотра на экране могут кончиться трагической неудачей при выборе актеров на роль. Лучше терпеливо поработать над пробами, чем потом переснимать или менять исполнителя роли.

Если актер по роли будет выступать в разных гримах, то обязательно следует снять пробы всех вариантов грима и найти к нему свет.

В тех случаях, если актер исполняет роль известного исторического лица и необходимо портретное сходство, съемочные пробы грима и света совершенно обязательны, как и оценка мимических возможностей актера под каждым новым гримом и при разных видах света.

Вот, например, как шла работа над поисками образа актера Н. Черкасова (Сергеева) на роль А. В. Суворова. Грим был выполнен в духе известного портрета Суворова работы Д. Шмита. На пробах был выбран нормальный портретный свет, который позволял хорошо выявить пластику лица, усиленный нижним моделирующим светом, подчеркивающим живой блеск глаз. Выразительность глаз была самой сильной особенностью актера Н. П. Черкасова. Оператор в течение всего фильма, как в павильоне, так и на натуре старался оттенить это свойство актерской индивидуальности, помогая актеру в создании экранного образа.

Кроме того, на пробах было оценено значение контурного света, который просвечивал своеобразную прическу (парик) и сообщал блеск седым волосам, оживляя их. Без контурного света волосы становились тусклыми и терялся общий динамичный, весьма характерный для образа полководца Суворова рисунок головы.

ПРИМЕРЫ РАБОТЫ НАД ЭКРАННЫМ ОБРАЗОМ

Как известно, экранный образ возникает в фильме как синтез художественного творчества драматурга, актера, режиссера и оператора.

Экранный образ роли в фильме обладает силой большого обобщения — «огромная сложность объективной действительности приходит в законченной картине во взаимодействии с играющим актером и тем ставит его в положение, приближающееся



Кадр из фильма «Тарас Шевченко»

скорей к герою литературного романа, чем к действующему лицу в театральной драме»¹, — пишет В. Пудовкин. В этой сложной творческой работе задача кинооператора прийти на помощь актеру и режиссеру своими киноживописными средствами, «написать» образ актера в роли на экране. Оператор — посредник между творчеством актера и зрителем, для которого творит актер. Созданный актером образ должен предстать на экране во всей своей яркости и убедительности.

В практике советского кино есть немало великолепных примеров исключительной выразительности экранных образов героев фильма, успех которых во многом был обусловлен творческой работой оператора.

Потрясающая по своей эмоциональности и обличительной силе часть фильма «Тарас Шевченко» (режиссер И. Савченко, операторы Д. Демуцкий и И. Шекер), которая посвящена пребыванию Шевченко в ссылке.

Режиссером и операторами было точно найдено и убедительно передано изобразительно-монтажными средствами определенное настроение, которое помогло актеру С. Бондарчуку выразительно сыграть этот эпизод.

В. Пудовкин, Избранные статьи, стр. 301.

Чувство глубокой тоскливости вызывают пейзажи лагеря ссыльных: бескрайние, плоские дали выгоревшего на солнце песка и бесцветное, знойное небо.

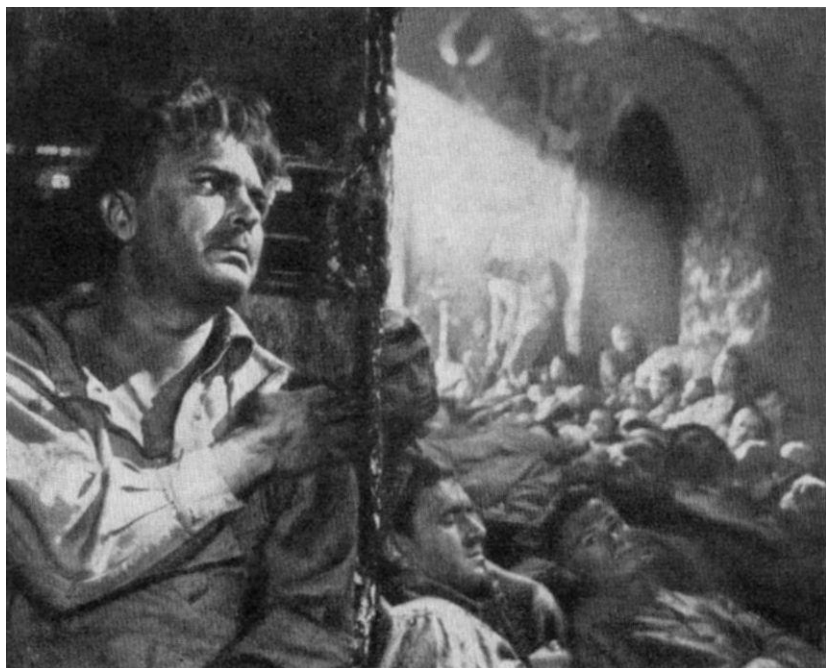
Притенняя небо серыми оттененными фильтрами, выбирая «лобовое» (без теней) солнечное освещение и добиваясь таким образом серо-свинцовой тональности, Д. Демуцкий создал киноживописными средствами колорит и атмосферу лагеря каторжного полка, в которой задышался вольнолюбивый поэт Шевченко.

В композиции большинства кадров подчеркивалось назойливое однообразие пейзажа, создавая ощущение тоски и безысходности, владевшими Шевченко. Однако в отдельных сценах, например, сцене казни солдата Скобелева, острое, диагональное построение кадров и ракурсы съемки создавали иной зрительный образ, подчеркивающий ужас экзекуции и выражающий душевную драму самого Шевченко.

Исключительно выразительны портреты поэта в эпизоде прощания со своим задушевым другом и единомышленником — Сираковским.

Вот, например, крупный план Шевченко, где на фоне видно все то же знойное, бесцветное небо и выгоревшие пески. Почти

Кадр из фильма «Судьба человека»



обесцвеченная монохромная тональность не отвлекает внимание зрителя от лица, от глаз Шевченко — С. Бондарчука, полных горьких слез, неизбежной муки.

Другой интересный пример решения экранного образа — фильм «Судьба человека». Образ героя Андрея Соколова создан режиссером и актером Сергеем Бондарчуком и «написан» на экране оператором Владимиром Монаховым.

В фильме нет броских эффектных кадров, вычурных композиций. Нарочито просто, даже буднично ведется повествование. И все усилия оператора В. Монахова были направлены на то, чтобы выявить актера, передать непрерывность человеческой жизни на экране, вызвать у зрителя искренний интерес и сочувствие к герою.

Когда Сергей Бондарчук — Андрей Соколов первый раз совершает побег из фашистского плена, он похож на птицу, вырвавшуюся на волю: он бежит стремглав, падая, вскакивая, задыхаясь, к лесу, к полю, и деревья словно спешат ему навстречу, чтобы помочь, защитить, спасти.

Оператору В. Монахову удалось выбором приема съемки (движущаяся камера и вертолет как своеобразный операторский кран), выбором природы (березовая роща и «седой» овес) передать зрителям охватившее героя чувство свободы и добиться от них глубокого сопереживания с Соколовым — Бондарчуком.

Подчеркнуть выразительность актерского поведения, найти характерное оптическое решение образа героя — такую задачу как основную ставили перед собой лучшие операторы советского кино.

Одним из выдающихся произведений советского киноискусства по праву считается фильм «Чапаев» (режиссеры Г. и С. Васильевы, операторы А. Сигаев и А. Ксенофонтов).

В памяти зрителя четко запечатлены кадры — Чапаев на пулеметной тачанке, Чапаев, следящий за боем, Чапаев, несущийся во главе эскадрона в атаку. В заломленной папахе, в развевающейся бурке, всегда стремительный, весь в движении боевой командир — этот зрительный образ захватывает, увлекает, запоминается надолго.

В портретах Чапаева мимика, игра, «жизнь» лица актера Б. Бабочкина выявлены светом. Световая моделировка чапаевского лица пластически и тонально гармонирует общим характером изобразительного решения эпизодов. Крупные планы Чапаева — это портреты движущегося, действующего, энергичного человека.

В ряде эпизодов, таких, как «Чапаев у пулемета», свет используется как активное средство композиции, усиливающее динамику действия.

Некоторые кадры из фильма стали классическими по своему решению, как в эпизоде «Чапаев и Петька на тачанке». Этот кадр удивительно прост, реалистичен по своему композицион-



Кадр из фильма «Чапаев»

ному построению и в то же время исключительно динамичен и выразителен.

В «Чапаеве» оператор А. Сигаев показал, что он умеет использовать все эффекты кинематографической изобразительности: оригинальное композиционное построение — силуэтная фигура на светлом фоне, движение по диагонали, нижний резкий ракурс, экспрессивность освещения и т. д., чтобы донести до зрителя «жизнь человеческого духа», создать выразительное зрелище.

Совсем на иных принципах строилась изобразительная манера оператора М. Магидсона.

Возьмем для примера две близкие по своему содержанию композиции в фильме «Бесприданница» (режиссер Я. Протазанов) — «Лариса поет у себя дома» и «Лариса в доме Карандышева».

Оба эпизода — шедевры светотонального оформления. Настроение эпизодов различное. В первом — молодость, весна, мечты. Во втором — почти трагический надрыв и банальность обстановки.

В первом эпизоде мягкие, качающиеся тени деревьев за окном как бы аккомпанируют пению, весеннее солнце врывается в окно. Весь кадр насыщен этим светом. Во всем ощущение радости, свежести, надежды.



Кадр из фильма «Бесприданница»

Вторая сцена не менее интересна по своему решению. Здесь, исходя из другой эмоциональной окраски эпизода, М. Магидсон подчинил линейное композиционное построение тональной трактовке сцены. Силуэт Ларисы в черном шелковом платье вырисовывается на светлом фоне, разбитом световым лучом, объемно и четко. Фигура Ларисы вынесена на первый план в профиль, окружающие расположены на втором плане. Подобное построение позволило не только сосредоточить внимание на Ларисе, но и создать своеобразное настроение, передающее драматизм и безнадежную тоскливость.

Для портрета Н. Алисовой, актрисы со своеобразным лицом и фигурой, М. Магидсон сумел найти свой особый световой тон, видоизменяемый каждый раз в соответствии с темой эпизода. В ряде эпизодов М. Магидсон удачно применяет свет, идущий от двух боковых источников. Такое освещение прекрасно передает форму лица, выразительность глаз актрисы (особенно в сцене ее монолога «Я вещь»), тончайшие нюансы ее мимики, художественно завершая актерский образ.

Интересно и своеобразно строит работу над кинопортретом оператор Л. Косматов.

Разберем, например, как решал оператор портреты героинь талантливой актрисы Р. Нифонтовой.

В фильме «Вольница» Р. Нифонтова исполняла роль Настеньки, простой деревенской девушки. Забитая тяжелым бытом,

невежественная крестьянка в начале картины, она выростала в активного волевого вожака **масс**, возглавившего бунт рабочих на рыбных промыслах купца Пустобаева. Поэтому основной задачей оператора было показать, выявить эволюцию образа. В соответствии с этим и строятся световые характеристики в фильме. Так, например, в сцене «провода Насти на промыслы» дано скупое, несколько однотонное освещение. Свет на лице Насти строится так, чтобы передать лишь основные формы лица, глаза погружены в тень, в них отсутствует блеск, — взор как бы потух. Все это подчеркивает состояние угнетенности девушки. Далее, по мере становления характера Насти, ее «распряжения», оператор с большим чувством меры выявляет движение ее внутренней жизни посредством динамического светотеневого решения ее портретов, с подчеркнутым бликами светящимся взглядом.

В сцене бунта, когда работницы под водительством Насти смело выражают хозяину свой протест против грубой эксплуатации, оператор с помощью нижнего света, беспокойных резких теней подчеркнул энергию, волевою силу, неустрашимость Насти.

В сцене допроса Насти оператор применил прием «пан-фокуса», когда лицо актрисы на крупном плане и второстепенная обстановка даны в одной резкости — этот прием как бы передает ощущение Насти, увидевшей с предельной ясностью сущность

Кадр из фильма «Бесприданница»



тех людей и той атмосферы, которые явились причиной ее мук и страданий. Этот кадр оператор снял двойной экспозицией с кашетированием кадра при соответствующей доводке на резкость как при первой, так и при второй экспозиции.

Работая над фильмом, оператор внимательно изучал особенности внешности актрисы, особое пластическое своеобразие ее движений, учитывая это при построении мизансцен и композиции кадров.

В работе над изобразительным решением портретов персонажей фильма оператор не ограничивал себя рамками каждого из эпизодов, сохраняя найденные, «сквозные» приемы изображения и меняя ракурсы и композиционные формы кадров в зависимости от обстановки сцен, от их драматургических задач.

Неуклонно выделяя пластическую «сквозную линию» в портретных характеристиках, оператор не отказывался от применения самых различных изобразительных приемов в отдельных кульминационных положениях развития образа героини.

По этим же принципам строилась работа оператора Л. Косматова и при съемке трехсерийного фильма по роману А. Толстого «Хождение по мукам» (режиссер Г. Рошаль).

Так, глубоко драматическая сцена в фильме «Сестры», когда Катя (в исполнении Р. Нифонтовой) получает телеграмму о смерти мужа, решается оператором в темных, «траурных» тонах.

Кадр на фильма «Вольница»





Кадр из фильма «Сестры»

Последующие сцены — попытка Кати к самоубийству и неожиданный приход Рощина — снимаются в резкой светотональной гамме. Здесь применено было интересное решение: Катя как бы следует за собственной тенью, падающей на стену, чем пластически выражается то настроение подавленности и бессилия, которое овладело героиней.

В работе над портретными крупными планами основных героев, в том числе и Кати, оператор Л. Косматов не стремится к внешней эффектности, а старается выявить тонкости актерского мастерства. Сохраняя характер основного, рисующего света, выбранного для данного действующего лица, оператор в ряде случаев ищет новые световые решения, когда этого требует настроенность и сюжетный смысл сцены. Так, например, портреты Кати и Рощина в сцене объяснения во время ночной грозы решены полусилуэтами.

И все же самое основное, самое ценное в крупноплановых композициях, в портретах Кати — Р. Нифонтовой заключается в том, что и в павильоне и на натуре оператор остается верен своей стилистической манере, тому характеру освещения, который им был принят как ведущий в пластической трактовке героя. Это придает изобразительное единство не только образу персонажа, но и всему фильму.

Итак, мастерство кинооператора — мастерство создания киноизображения, мастерство выполнения операции киносъемки. Композиция кадра, освещение и экспозиции — содержание творческо-производственной работы оператора. Для того чтобы снятые кадры кинокартины приобрели значение художественного образа, убедили зрителя своей достоверностью, доставили ему эстетическое наслаждение, они должны быть выразительно скомпонованы, интересно освещены и правильно фотографически экспонированы.

Эти требования к мастерству оператора предъявляются всегда, независимо от тематики, жанровых и стилистических особенностей фильма, независимо от того, в каких условиях ведется работа над его созданием.

Творчество оператора протекает в совершенно иных условиях, чем, например, у живописца или писателя.

Оператору приходится снимать в павильоне и на натуре, под палящим солнцем, под дождем и снегом, в воздухе и под водой. Но в какой бы трудной обстановке оператор ни находился, какие бы препятствия на его пути ни возникали, он обязан выбрать лучший ракурс, построить ясную и четкую композицию, точно определить выдержку и фокус, добиваясь высокого художественного качества содержания снятого материала и его изобразительной формы.

Съемка — это творческая работа, которая требует полного напряжения всех умственных, душевных и физических сил. Оператор должен быстро, четко и точно прореагировать на все моменты протекающего явления и найти творческое решение композиции и освещения кадра.

Профессия оператора требует особой работоспособности. Оператор должен быть не только энергичен, организован и решителен на съемке, но и способен к длительной и настойчивой работе. Ему необходимо обладать большой физической выносливостью, выдержкой и самообладанием, чтобы даже в самых трудных и опасных ситуациях суметь снять объект с наивыгод-

нейшей точки, в наивыгоднейшем ракурсе, в наивыгоднейший момент, при лучшем освещении.

Конечно, каждый оператор испытывает творческий подъем, вдохновение, выполняя операцию съемки. Однако известно, что избыток возбуждения порождает торопливость, снижает точность и целесообразность решений, вызывает недифференцированную реакцию, что может привести к нарушению технологии операции съемки, например, к неточному выбору кадра или недодержке, т.е. к непоправимым художественным и техническим ошибкам.

Но и эмоциональная или интеллектуальная вялость, инертность, неумение быстро и творчески переработать получаемые впечатления противопоказаны работе кинооператоров.

Даже при наличии прекрасных природных данных оператору требуется несколько лет упорной тренировки своих психофизических способностей. Кинематограф не прощает ни ошибок, ни лени, ни незнания, ни расчетов на «авось». Удачный кинокадр — это результат подлинно творческой, интеллектуальной, психологической и физической работы.

От совершенствования и укрепления нервной системы и физических данных оператора во многом зависит качество его творческой работы в сложных производственных условиях создания фильма.

Работа оператора требует специальной настройки и натренированности интеллектуальной системы при выполнении программы съемки. Так, например, выбор кадра — это не только обрез пространства рамкой кадрового окна, не только определение ракурса, крупности плана, но и выбор содержания кадра и той киноизобразительной формы, в которой это содержание будет наиболее выразительно на экране.

В свою очередь, выбор выразительной формы кадра требует быстрой, точной, почти автоматической оценки оптических параметров кадра: ясности рельефа и объемов, выделенности фигуры на фоне, светотонального акцента, резкости изображения, точности съемочной экспозиции и, кроме того, оценки кинетических элементов композиции — темпа и направления движения фигур и предметов в монтажных кадрах.

Съемка состоит из целого ряда операций, требующих быстрой и точной оценки обстановки, а затем столь же быстрого и точного выполнения. Часть этих киносъемочных операций — наводка на фокус, установка диафрагмы, контроль освещения, панорамирование и т. д. — должна выполняться в известной мере автоматически.

Приобретение этих навыков приходит обычно со временем и с опытом, в условиях производственной работы и путем специальных тренировок для закрепления выработанного рефлекса. Особенно важно для оператора развитие и воспитание в себе так называемого чувства света, необходимого для эффек-

тивной работы как в павильоне, так и на натуре, чувство оптической формы.

Техника операции съемки должна быть доведена оператором до автоматизма, для того чтобы высвободить свои интеллектуальные и эмоциональные ресурсы для творческой переработки впечатлений.

Совершенствование кинематографа во многом освободило кинооператора от необходимости расходовать творческую энергию на выполнение технических задач воспроизведения предмета и позволило ему сосредоточить свое внимание на задачах художественных — на композиции кадров фильма и их освещении. Целью творческой работы оператора стала выразительность изображения образов фильма на экране.

ПРИЛОЖЕНИЕ

КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ О СОВЕТСКИХ КИНООПЕРАТОРАХ, УПОМИНАЮЩИХСЯ В ТЕКСТЕ*

АНДРИКАНИС ЕВГЕНИЙ НИКОЛАЕВИЧ (р. 1908). Заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Государственных премий. Окончил ВГИК в 1932 г.

Фильмы:

«Гаврош» — 1937, реж. Т. Лукашевич.
«Машенька» — 1942, реж. Ю. Райзман.
«Дни и ночи» — 1944, реж. А. Столпер.
«Небо Москвы» — 1944, реж. Ю. Райзман.
«Марите» (совместно с Г. Пашковой) — 1947, реж. В. Строева.
«Пржевальский» (совместно с Ф. Фирсовым) — 1951, реж. С. Юткевич.
«Отелло» — 1956, реж. С. Юткевич.
«Рассказы о Ленине» (совместно с А. Москвиным, А. Ахметовой, В. Фастовичем) — 1947, реж. С. Юткевич.

Опубликованы работы:

«Записки кинооператора». М., «Искусство», 1956.
«Рождение операторского образа». Сб. «Мосфильм», вып. I, М., «Искусство», 1959.

ВОЛЧЕК БОРИС ИЗРАИЛЕВИЧ (р. 1907). Лауреат Государственных премий, профессор кафедры кинооператорского мастерства ВГИКа. Окончил ВГИК в 1931 г.

Фильмы:

«Пышка» — 1934, реж. М. Ромм.
«Тринадцать» — 1936, реж. М. Ромм.
«Ленин в Октябре» — 1937, реж. М. Ромм.
«Ленин в 1918 году» — 1939, реж. М. Ромм.
«Мечта» — 1941, реж. М. Ромм.
«Человек № 217» (совместно с Э. Савельевой) — 1944, реж. М. Ромм.
«Русский вопрос» — 1947, реж. М. Ромм.
«Секретная миссия» — 1950, реж. М. Ромм.
«Убийство на улице Данте» — 1956, реж. М. Ромм.

ГАЛЬПЕРИН АЛЕКСАНДР ВЛАДИМИРОВИЧ (р. 1907). Лауреат Государственных премий, профессор кафедры кинооператорского мастерства ВГИКа. Окончил ВГИК в 1936 г.

Фильмы:

«Космический рейс» — 1936, реж. В. Журавлев.
«Трактористы» — 1939, реж. И. Пырьев.
«Бабы» — 1940, реж. В. Баталов.
«Воздушный извозчик» — 1943, реж. Г. Раппапорт.

* Перечислены только наиболее значительные фильмы и опубликованные работы по операторскому мастерству.

Опубликованы работы:

- «Рациональное использование киносъёмочных объективов», М., «Теа-кино-печать», 1927.
- «Методы определения экспозиции с помощью экспонометра», 1939.
- «Определение фотографической экспозиции», М., «Искусство», 1955.
- «Глубина резко изображаемого пространства при киносъёмке», М., «Искусство», 1958.

ГОЛОВНЯ АНАТОЛИЙ ДМИТРИЕВИЧ (р. 1900). Заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Государственных премий, профессор, зав. кафедрой кинооператорского мастерства ВГИКа. Окончил операторский факультет Техникума кинематографии в 1927 г.

Фильмы:

- «Шахматная горячка» — 1925, реж. В. Пудовкин.
- «Кирпичики» — 1925, реж. Л. Оболенский.
- «Механика головного мозга» — 1925, реж. В. Пудовкин.
- «Мать» — 1926, реж. В. Пудовкин.
- «Конец Санкт-Петербурга» — 1927, реж. В. Пудовкин.
- «Потомок Чингис-хана» — 1928, реж. В. Пудовкин.
- «Живой труп» — 1929, реж. Ф. Оцеп.
- «Минин и Пожарский» — 1939, реж. В. Пудовкин.
- «Суворов» (совместно с Т. Лобовой) — 1940, реж. В. Пудовкин и М. Доллер.
- «Адмирал Нахимов» (совместно с Т. Лобовой) — 1946, реж. В. Пудовкин.

Опубликованы работы:

- «Свет в искусстве оператора», М., Госкиноиздат, 1945.
- «Съёмка цветного фильма», М., «Искусство», 1955.
- «Фотокомпозиция» (совместно с Л. П. Дыко), М., «Искусство», 1957.

ДЕМУЦКИЙ ДАНИИЛ ПОРФИРЬЕВИЧ (1883—1954). Заслуженный деятель искусств СССР, лауреат Государственных премий.

Фильмы:

- «Арсенал» — 1929, реж. А. Довженко.
- «Земля» — 1930, реж. А. Довженко.
- «Иван» (совместно с Ю. Екельчиком и М. Глизером) — 1932, реж. А. Довженко.
- «Страна весны» — 1937, реж. Кордюм.
- «Годы молодые» — 1942, худ. рук. И. Савченко, реж. Г. Гричер-Чериковер.
- «Насреддин в Бухаре» — 1943, реж. Я. Протазанов.
- «Тахир и Зухра» — 1945, реж. Н. Ганиев.
- «Подвиг разведчика» — 1947, реж. Б. Барнет.
- «В мирные дни» — 1950, реж. В. Браун.
- «Тарас Шевченко» (совместно с А. Кольцатым и И. Шеккером) — 1951, реж. И. Савченко.

ДЕРБЕНЕВ ВАДИМ КЛАВДИЕВИЧ (р. 1929). Заслуженный деятель искусств Молдавской ССР. Окончил ВГИК в 1956 г.

Фильмы:

- «Атаман Кодр» — 1958, реж. М. Калик и Б. Рыцарев.
- «Колыбельная» — 1959, реж. М. Калик.
- «Человек идет за солнцем» — 1962, реж. М. Калик.

ДИГМЕЛОВ АЛЕКСАНДР ДАВИДОВИЧ (р. 1884). Заслуженный деятель искусств Грузинской ССР, лауреат Государственных премий.

Фильмы:

- «Арсен Джорджиашвили» — 1921, реж. И. Перестиани.
- «Красные дьяволята» — 1923, реж. И. Перестиани.
- «Последние крестоносцы» — 1934, реж. С. Долидзе.
- «Каджети» — 1936, реж. К. Микаберидзе.

- «Арсен» — 1937, реж. М. Чиаурели.
 «Георгий Саакадзе» I серия — 1942, II серия — 1943, реж. М. Чиаурели.
 «Весна в Сакене» — 1950, реж. Н. Санишвили.
 «Лурджа Магданы» — 1955, реж. Т. Абуладзе, Р. Чхеидзе.

ЕКЕЛЬЧИК ЮРИЙ ИЗРАИЛЕВИЧ (1907—1956). Лауреат Государственных премий. Окончил Киевский киноинститут в 1930 г.

Фильмы.

- «Шорс» — 1939, реж. А. Довженко.
 «Богдан Хмельницкий» — 1947, реж. И. Савченко.
 «Весна» — 1947, реж. Г. Александров.
 «Сталинградская битва» (1-я и 2-я серии) — 1949, реж. В. Петров.
 «Ревизор» — 1952, реж. В. Петров.
 «Первый эшелон» (совместно с С. Урусевским) — 1955, реж. Ш. Калатозов.

Опубликованы работы:

- «Изобразительное мастерство в фотографии», М., Госкиноиздат, 1951.
 «Техника изобразительного мастерства в фотографии», газ. «Правда» от 10 июля 1956 г.

КИРИЛЛОВ МИХАИЛ НИКОЛАЕВИЧ (р. 1908). Заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Государственных премий, доцент кафедры кинооператорского мастерства ВГИКа. Окончил ВГИК в 1928 г.

Фильмы:

- «Окраина» — 1933, реж. Б. Барнет.
 «У самого синего моря» — 1936, реж. Б. Барнет.
 «Донецкие шахтеры» — 1950, реж. Л. Луков.
 «Разные судьбы» — 1956, реж. Л. Луков.
 «Олеко Дундич» — 1958, реж. Л. Луков.
 «Две жизни» — 1960, реж. Л. Луков.
 «Большая жизнь» (2-я серия, новая ред.) — 1963, реж. Л. Луков.
 «Я купил папу» — 1963, реж. И. Фрез.

КОСМАТОВ ЛЕОНИД ВАСИЛЬЕВИЧ (р. 1900). Заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Государственных премий, профессор кафедры кинооператорского мастерства ВГИКа.

Фильмы:

- «Каторга» — 1928, реж. Ю. Райзман.
 «Летчики» — 1935, реж. Ю. Райзман.
 «Поколение победителей» — 1936, реж. В. Строева.
 «Зори Парижа» — 1936, реж. Г. Рошаль.
 «Поднятая целина» — 1939, реж. Ю. Райзман.
 «Мичурин» (совместно с Ю. Куном) — 1948, реж. А. Довженко.
 «Вольница» — 1955, реж. Г. Рошаль.
 «Сестры» — 1947, реж. Г. Рошаль.
 «1918 год» — 1958, реж. Г. Рошаль.
 «Хмурое утро» — 1959, реж. Г. Рошаль.

Опубликованы работы:

- «Техника павильонной съемки на цветной многослойной пленке». — Сб. «Цветная кинематография», М., «Искусство», 1956.
 «Колорит цветного фильма» (совместно с Тер-Гевондян). — Сб. «Вопросы киноискусства», вып. 4, М., Изд-во АН СССР, 1959.
 «Мастерство оператора», М., «Искусство», 1962.
 «Современные проблемы изобразительной композиции в кино» (совместно с Тер-Гевондян). — Сб. «Вопросы киноискусства», вып. 6, М., Изд-во АН СССР, 1962.
 «О синтетических основах киноискусства». — «Звезда», 1963, № 4.

ЛАВРОВ ГЕРМАН НИКОЛАЕВИЧ (р. 1929). Окончил ВГИК в 1954 г.

Фильмы:

- «Убить человека» — 1961, реж. В. Джумати.
- «9 дней одного года» — 1961, реж. М. Ромм.

ЛЕВИНКИЙ АЛЕКСАНДР АНДРЕЕВИЧ (р. 1885). Заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Государственных премий, профессор кафедры кинооператорского мастерства ВГИКа.

Фильмы:

- «Уход великого старца» — 1912, реж. Я. Протазанов.
- «Анна Каренина» — 1914, реж. В. Гардин.
- «Крейцера соната» — 1914, реж. В. Гардин.
- «Мать» — 1919, реж. А. Разумный.
- «Необычайное приключение мистера Веста в стране большевиков» — 1924, реж. Л. Кулешов.
- «Крест и маузер» — 1925, реж. В. Гардин.
- «Кафе Фанкони» — 1927, реж. М. Капчинский.
- «Владимир Ильич Ленин» — 1948, реж. М. Ромм.

ЛОБОВА ТАМАРА ГРИГОРЬЕВНА (р. 1911). Лауреат Государственных премий, доцент кафедры кинооператорского мастерства ВГИКа. Окончила ВГИК в 1952 г.

Фильмы:

- «Минин и Пожарский» (совместно с А. Головной) — 1939, реж. В. Пудовкин.
- «Суворов» (совместно с А. Головной) — 1940, реж. В. Пудовкин и М. Доллер.
- «Адмирал Нахимов» (совместно с А. Головной) — 1946, реж. В. Пудовкин.
- «Стрекоза» — 1954, реж. С. Долидзе.
- «Сердце не прощает» — 1961, реж. В. Довгань, И. Кобызов.

МАГИДСОН МАРК ПАВЛОВИЧ (1901 — 1954). Лауреат Государственных премий.

Фильмы:

- «Чины и люди» — 1929, реж. Я. Протазанов.
- «Три песни о Ленине» — 1934, реж. Д. Вертов.
- «Бесприданница» — 1936, реж. Я. Протазанов.
- «Здравствуй, Москва!» — 1945, реж. С. Юткевич.
- «Повесть о настоящем человеке» — 1948, реж. А. Столпер.
- «Заговор обреченных» — 1950, реж. М. Калатозов.
- «Вихри враждебные» — 1953, реж. М. Калатозов.
- «Верные друзья» — 1954, реж. М. Калатозов.

МОНАХОВ ВЛАДИМИР ВАСИЛЬЕВИЧ (р. 1920). Лауреат Ленинской премии. Окончил ВГИК в 1952 г.

Фильмы:

- «Попрыгунья» (совместно с Ф. Добронравовым) — 1955, реж. С. Самсонов.
- «За витриной универмага» (совместно с Ф. Добронравовым) — 1955, реж. С. Самсонов.
- «Высота» — 1957, реж. А. Зархи.
- «Судьба человека» — 1959, реж. С. Бондарчук.
- «Оптимистическая трагедия» — 1963, реж. С. Самсонов.

МОСКВИН АНДРЕЙ НИКОЛАЕВИЧ (1901 — 1960). Заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Государственных премий.

Фильмы:

- «Чертово колесо» — 1926, реж. Г. Козинцев и Л. Трауберг.
- «С. В. Д.» — 1927, реж. Г. Козинцев и Л. Трауберг.
- «Новый Вавилон» — 1929, реж. Г. Козинцев и Л. Трауберг.
- Трилогия о Максиме («Юность Максима», «Возвращение Максима», «Выборгская сторона») — 1934, 1937, 1938, реж. Г. Козинцев и Л. Трауберг.

«Иван Грозный» (1-я серия) (совместно с Э. Тиссэ) — 1944, реж. С. Эйзенштейн.

«Пирогов» — 1947, реж. Г. Козинцев.

«Овод» — 1955, реж. А. Файнциммер.

«Дон-Кихот» — 1957, реж. Г. Козинцев.

«Дама с собачкой» (совместно с Д. Месхпевым) — 1960, реж. И. Хейфиц.

НАУМОВ-СТРАЖ НАУМ СОЛОМОНОВИЧ (1898—1957).

Фильмы:

«Саша» — 1930, реж. А. Хохлова.

«В последнюю ночь» — 1933, реж. Е. Якушкин.

«Мы из Кронштадта» — 1936, реж. Е. Дзиган.

«Ночь в сентябре» — 1939, реж. Б. Барнет.

НИЛЬСЕН ВЛАДИМИР СЕМЕНОВИЧ (1905-?).

Фильмы:

«Веселые ребята» — 1934, реж. Г. Александров.

«Цирк» — 1936, реж. Г. Александров.

«Волга-Волга» (совместно с В. Петровым) — 1938, реж. Г. Александров.

Опубликованы работы:

«Техника комбинированной съемки» — Гизлегпром, М., 1933.

«Справочник кинооператора», (совместно с А. Сахаровым) — М.—Л., Искусство, 1936.

«Изобразительное построение фильма» — Кинофотоиздат, 1936.

ПИЛИХИНА МАРГАРИТА МИХАЙЛОВНА (р. 1926). Окончила ВГИК в 1950 г.

Фильмы:

«За власть Советов» (совместно с В. Дульцевым) — 1956, реж. Б. Бунеев.

«Двое из одного квартала» — 1957, реж. И. Турин и А. Ибрагимов.

«Человек с планеты Земля» — 1958, реж. В. Бунеев и другие.

«Фома Гордеев» — 1959, реж. М. Донской.

РАПОПОРТ ВЛАДИМИР АБРАМОВИЧ (р. 1907). Заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Государственных премий.

Фильмы:

«Подруги» (совместно с А. Шафраном) — 1935, реж. Л. Арнштам.

«Она защищает Родину» — 1943, реж. Ф. Эрмлер.

«Сыновья» — 1946, реж. А. Иванов.

«Молодая гвардия» (1-я и 2-я серии) — 1948, реж. С. Герасимов.

«Сельский врач» — 1951, реж. С. Герасимов.

«К новому берегу» — 1955, реж. Л. Луков.

«Тихий Дон» (1-я, 2-я и 3-я серии) — 1957—1958, реж. С. Герасимов.

«Люди и звери» — 1962, реж. С. Герасимов.

СИГАЕВ АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ (1890).

Фильмы:

«Разгром» — 1931, реж. Н. Береснев.

«Чапаев» (совместно с А. Ксенофонтовым) — 1934, реж. братья Васильевы.

«Дубровский» — 1935, реж. А. Ивановский.

«Юность поэта» — 1936, реж. А. Народицкий.

«Волочаевские дни» — 1937, реж. братья Васильевы.

«Доктор Калюжный» (совместно с А. Погорелым) — 1939, реж. Э. Гарин и Х. Локшина.

«Оборона Царицына» — 1-я серия (совместно с А. Дудко и С. Ивановым), 1942, реж. братья Васильевы.

«Небесный тихоход» — 1945, С. Тимошенко.

СЛАВИНСКИЙ ЕВГЕНИЙ ОСИПОВИЧ (1877—1940).

Фильмы:

- «Пиковая дама» — 1916, реж. Я. Протазанов.
- «Барышня и хулиган» — 1918, реж. Е. Славянский.
- «Закованная фильмой» — 1918, реж. В. Туркин.
- «Дезертиры» — 1919, реж. Е. Славинский.
- «Бухта смерти» — 1926, реж. А. Роом.
- «Слесарь и канцлер.» — 1923, реж. В. Гардин.
- «Шведская спичка» — 1922, реж. Л. Курбас.
- «Частная жизнь Петра Виноградова» — 1934, реж. А. Мачерет.

ТЕМЕРИН АЛЕКСЕЙ СЕРГЕЕВИЧ (р. 1927). Окончил ВГИК в 1952 г.

Фильмы:

- «Саша вступает в жизнь» — 1957, реж. М. Швейцер.
- «Девушка с гитарой» — 1958, реж. А. Файнциммер.
- «Повесть пламенных лет» (совместно с Ф. Проворовым) — 1960, реж. Ю. Солнцева.
- «Зачарованная Десна» — 1964, реж. Ю. Солнцева.

ТИСС ЭДУАРД КАЗИМИРОВИЧ (1897—1961). Заслуженный деятель искусств РСФСР, заслуженный деятель искусств Латвийской ССР, лауреат Государственных премий

Фильмы:

- «Стачка» — 1924, реж. С. Эйзенштейн.
- «Броненосец «Потемкин» — 1925, реж. С. Эйзенштейн.
- «Александр Невский» — 1938, реж. С. Эйзенштейн и Д. Васильев.
- «Иван Грозный» (1-я и 2-я серии) (совместно с А. Москвиным) — 1944 и 1945, реж. С. Эйзенштейн.
- «Встреча на Эльбе» — 1949, реж. Г. Александров.
- «Композитор Глинка» — 1952, реж. Г. Александров.
- «Бессмертный гарнизон» — 1956, реж. З. Аграненко.

УРУСЕВСКИЙ СЕРГЕЙ ПАВЛОВИЧ (р. 1908). Заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Государственных премий. Окончил Ленинградский художественно-промышленный институт в 1929 г. и графический факультет Вхутенна (ныне Московский художественный институт им. Сурикова) в 1935 г.

Фильмы:

- «Поединок» — 1944, реж. В. Легошин.
- «Сельская учительница» — 1947, реж. М. Донской.
- «Кавалер Золотой Звезды» — 1950, реж. Ю. Райзман.
- «Возвращение Василия Бортникова» — 1953, реж. В. Пудовкин.
- «Урок жизни» — 1955, реж. Ю. Райзман.
- «Первый эшелон» (совместно с Ю. Екельчиком) — 1955, реж. М. Калатозов.
- «Сорок первый» — 1956, реж. Г. Чухрай.
- «Летят журавли» — 1957, реж. М. Калатозов.
- «Неотправленное письмо» — 1960, реж. М. Калатозов.
- «Я Куба» — 1964, реж. М. Калатозов.

ФЕЛЬДМАН ДИМИТРИЙ МОИСЕЕВИЧ (1902).

Фильмы:

- «Ухабы» — 1927, реж. А. Роом.
- «Приведение, которое не возвращается» — 1930, реж. А. Роом.
- «Петербургская ночь» — 1934, реж. Г. Рошаль.
- «Пэпе» — 1935, реж. А. Бек-Назаров.
- «Последняя ночь» — 1937, реж. Ю. Райзман.
- «Давид Гурамишвили» — 1946, реж. Н. Санишвили, Н. Туманишвили.
- «Отарова вдова» (совместно с Д. Канделаки) — 1957, реж. М. Чиатурели.

ФОРЕСТЬЕ ЛУИ ПЕТРОВИЧ (1886 - 1949).

Фильмы:

- «Ермак Тимофеевич — покоритель Сибири» — 1914 г., реж. В. Гончаров
- «Оборона Севастополя» — 1911, реж. В. Гончаров, А. Ханжонков.
- «Его призыв» — 1925, реж. К. Эггерт.
- «Земля в плену» — 1927, реж. Ф. Оцеп.
- «Саламандра» — 1928, реж. Г. Рошаль.
- «Штурм» — 1931, реж. К. Эггерт.
- «Гобсек» — 1936, реж. К. Эггерт.
- «Случай в вулкане» — 1940, реж. Л. Кулешов, А. Хохлова.

ШАТРОВ ИГОРЬ ВЛАДИМИРОВИЧ (р. 1918). Окончил ВГИК в 1917 г.

Фильмы:

- «Море студеное» — 1954, реж. Ю. Егоров.
- «Они были первыми» — 1956, реж. Ю. Егоров.
- «Екатерина Воронина» — 1957, реж. И. Анненский.
- «Добровольцы» — 1958, реж. Ю. Егоров.
- «Простая история» — 1960, реж. Ю. Егоров.
- «Командировка» — 1962, реж. Ю. Егоров.
- «Синяя тетрадь» — 1964, реж. Л. Кулиджанов.

ШЕЛЕНКОВ АЛЕКСАНДР ВЛАДИМИРОВИЧ (р. 1903). Заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Государственных премий. Окончил ВГИК в 1929 г.

Фильмы:

- «Джувльбарс» — 1936, реж. В. Шнейдеров.
- «Зоя» — 1944, реж. Л. Арнштам.
- «Далеко от Москвы» (совместно с Ю. Чен) — 1950, реж. А. Столпер.
- «Адмирал Ушаков» (совместно с Ю. Чен) — 1953, реж. М. Ромм.
- «Корабли штурмуют бастионы» (совместно с Ю. Чен) — 1953, реж. М. Ромм
- «Ромео и Джульетта» (совместно с Ю. Чен) — 1954, реж. Л. Арнштам.
- «Коммунист» (совместно с Ю. Чен) — 1957, реж. Ю. Райзман.

Опубликованы работы:

- «Пути развития изобразительной формы». — Сб. «Мосфильм», вып. I., М. «Искусство», 1959
- «Оператор и фильм». — Сб. «Мосфильм», вып. П., М., «Искусство», 1961

ЮСОВ ВАДИМ ИВАНОВИЧ (р. 1928). Окончил ВГИК в 1954 г.

Фильмы:

- «Лейли и Меджнун» — 1960, реж. Т. Березанцева и Г. Валаматзаде.
- «Каток и скрипка» — 1960, реж. А. Тарковский.
- «Иваново детство» — 1962, реж. А. Тарковский
- «Я шагаю по Москве» — 1964, реж. Г. Данелия.

<i>От автора</i>	3
Введение	5
Глава I. Производственные обязанности оператора	21
Операция киносъемки	21
Подготовка оператора к съемкам фильма	25
1. Работа над сценарием	25
2. Операторская экспликация	30
3. Постановочный проект фильма	32
4. Операторская группа	34
5. Подготовка технических средств съемки	34
Изобразительно-декорационное оформление	36
1. Творческое содружество оператора и художника	36
2. Оценка оптических свойств и качеств материалов	38
На съемочной площадке	44
1. Освоение	44
2. Съемка	47
Просмотр снятого материала	49
Пример работы над подготовкой и съемкой эпизода фильма	50
Глава II. Композиция кинокадра	57
Основы кинокомпозиции	57
1. Изобразительно-монтажная композиция фильма и эпизода	57
2. Изобразительная конструкция кадра	66
3. Приемы съемки	68
Кинокадр как картина	70
1. Формат кинокадра	70
2. Киноперспектива	73
3. Кинетические координаты	78
4. Динамические координаты	79
5. Монтажные координаты	84
Законы кинокомпозиции	86
1. Ясность предметной формы	86
2. Организация внимания	88
3. Светотональный акцент	90
4. Кинематографический образ	92
Пример работы над композицией кадра в фильме нормаль- ного формата	97
Пример работы над композицией кадра в широкоформат- ном фильме	103

Глава III. Киноосвещение	107
Искусство киноосвещения	107
Светотональное решение кадра	128
Работа со светом в павильоне	130
1. Освещение фигур	130
2. Освещение декорации	133
3. Цветная съемка	138
Зрительная культура оператора	140
Экспонометрический контроль	143
Пример работы со светом при съемке в павильоне	147
Глава IV. Работа со светом на натуре	153
Натура в фильме	153
1. Композиция натуральных кадров	153
2. Выбор, оформление и съемка натуральных кадров	157
Освещение на натуре	162
1. Источники света	162
2. Погода и климат	164
3. Дымка	165
4. Спектральный состав освещения	167
Условия натурального освещения	168
Освещенность объекта съемки	171
Подсветка	177
Условия съемок на натуре	178
1. Съемка в пасмурную погоду	178
2. Съемка на снежной натуре	179
3. Съемка на водной натуре	181
4. Режимная съемка	182
5. Съемка днем «под ночь»	182
6. Досъемка натуральных кадров в павильоне	183
Специальные эффекты	184
1. Дождь	184
2. Снег	185
3. Лицо — небо — зелень	186
Натурная экспонометрия	188
Примеры работы со светом на натуре	189
Глава V. Работа над актерским эпизодам	196
Экранный образ	196
Композиция кадра и мизансцена	200
Пластическая выразительность актера	204
Кинопортрет	205
Техника работы над кинопортретом	210
1. Свет	210
2. Оптика	212
3. Грим	214
4. Съемка кинопроб	215
Примеры работы над экранным образом	217
Вместо заключения	226
Приложение	229

Г О Л О В Н Я
Анатолий Дмитриевич

МАСТЕРСТВО КИНООПЕРАТОРА

М., «Искусство». 1965. Стр. 240. 778 С

Редактор

И. Н. В Л А Д И М И Р Ц Е В А

Оформление

И. К Л Е Й Н А Р Д А

Художественный редактор

Г. К. А Л Е К С А Н Д Р О В

Технический редактор

И. Г. Р У М Я Н Ц Е В А

Корректор

Р. М. К А Р М А З И Н О В А

Сдано в наб. 22. VIII — 1964 г. Подп.
в печ. 4/III 1965 г. Форм. бум. 60X90/16.
Печ. л. 15. Уч. - изд. л. 15,136
Тираж 7000 экз. А. 07145
Изд. № 15 446 Заказ тип. № 8005
Цена 1 р. 20 к.

Издательство «Искусство».
Москва, И-51. Цветной бульвар, 25.
Типография «Кошут», Будапешт