

Л.Т. Кузминский



Зеленый объектив

*Пособие для
экологов, снимающих
фильмы*

Приложение к Вестнику
«Зеленое спасение» №16

*Алматы
2005*

*Приложение к Вестнику «Зеленое спасение»,
выпуск 16, «Непременная ценность природы».*

Предлагаемое читателю пособие призвано помочь энтузиастам экологического кино и видео снимать яркие и убедительные фильмы. Издание может быть полезно преподавателям факультетов кино и телевидения, студентам, обучающимся операторскому мастерству.

*Рецензенты: Дерябин А.С., киновед (г. Москва, Россия),
Ройтман Г.Л., оператор высшей категории, член Союза кинематографистов,
заслуженный деятель культуры Республики Казахстан.*

Зеленый объектив

С о д е р ж а н и е

От редактора	4
Введение	6

ОРГАНИЗАЦИЯ СТУДИИ

С чего начать?	9
Принципы организации	12
Цели и задачи студии	14
Азбука кино. Виды и жанры фильмов	16

ПОДГОТОВКА К СОЗДАНИЮ ФИЛЬМА

Подготовка сценария	21
Разработка темы	23
Тексты в фильме	28
Режиссерский сценарий	29
Формирование съемочной группы	32
Календарно-постановочный план и смета	35

СЪЕМКА И МОНТАЖ

Азбука кино. Точка съемки	41
Движение камеры	46
Последовательность киноповествования	48
Объективы	51
Освещение на натуре и в павильоне	54
Азбука кино. Основы монтажа	58
Звук в фильме	62

ПРИЛОЖЕНИЕ

С. В. Хатимуллин Видеокамеры	67
Рекомендуем прочитать	72
Summary	74

От редактора

Человек смотрит на окружающий его мир: людей, улицы, дома, природу. Но каждый смотрит по-своему и видит по-разному. Один остановился, чтобы разглядеть внимательно, другой бегло скользнул взглядом. Вот человек обнаружил что-то непривычное его натуре, что нарушило торопливый ритм его жизни и притянуло к себе.

Творчество начинается тогда, когда человек испытал удивление, восхищение, может быть, даже возмущение. Волнение не оставляет его, и возникает желание поделиться своими чувствами с другими.

Ныне, как никогда, есть уникальная возможность запечатлеть на пленку этот видимый, ощущаемый и волнующий нас мир и побудить к сопереживанию первых зрителей – своих друзей и близких. С этой целью люди берут в руки несложную видеокамеру и начинают снимать кино. Камера активизирует внимание, приглашает и к сосредоточенному наблюдению, и к спокойному, неторопливому созерцанию.

Изображение на пленке обладает замечательным свойством отражать отношение автора к снимаемому объекту и удивительным образом передавать его чувства. Так бывает всегда, когда человек снимает то, что хорошо знает и любит. Благородная и благодарная миссия – снимать природу. Ее живые картины – богатейший изобразительный материал, она бесконечно меняется, и то, что было в это мгновение, никогда более не повторится. Она звучит переливчатым птичьим многоголосьем, журчит ручьями и речками, шумит ветром, играет красками.

В объемах ее пространств человек мал и беспомощен, грозен и всемогущ, с одной стороны – ребенок, с другой – взрослый. Держащий в руках камеру так и снимает. С позиции алчного, ненасытного взрослого – как субъект, только потребляющий богатства природы, неблагодарно пользующийся ее дарами. С позиции ребенка – и тогда для него природа – огромный мир, таинственный и чарующий. Она дарит ему наслаждение, которое невозможно измерить деньгами, она воспитывает душу, исцеляет, дает покой и радость. Те, кто посвятил себя съемкам природы, ощущают ее благотворное влияние на личность. И никакие аргументы не убедят их заняться другим делом, никакие посулы не заставят свернуть с избранного пути.

Снимать эффектно, эмоционально, выразительно получается не сразу и удается не каждому. Чтобы добиться впечатляющих результатов, надо учиться управлять камерой, знать правила съемки.

Многие учатся на ходу, в процессе работы, на собственных ошибках. В небольшую съемочную группу собираются единомышленники, спонтанно распределяют обязанности и создают небольшие по метражу фильмы. За дело берутся нетерпеливо, решительно, потому что не могут смириться с надругательствами над природой. Их возмущает, что горят леса, загрязняются родники, гибнут животные, что прокладывают международную автомобильную трассу через заповедник... Даже непрофессионально снятый материал может превратиться в документ большой разоблачительной силы. Смотришь отснятый любителями горячий сюжет и испытываешь праведный гнев, понимаешь, как трудно добиться правды, и кажется, что дело безнадежно... Но, став фактом общественной жизни, фильм может призвать граждан к действию, власти – к справедливости.

Предлагаемое читателю пособие поможет энтузиастам экологического кино и видео снимать яркие и убедительные фильмы.

Автор – Леонид Тимофеевич Кузминский – профессиональный оператор и режиссер, создатель около 30 документальных авторских фильмов, педагог Казахской национальной академии искусств им. Т.Жургенова. В основу этого издания легли глубокие знания и богатый опыт специалиста.

Как пишется календарно-постановочный план? Как снимать монтажно? Как устанавливать камеру, учитывая все источники света? Как настраивать баланс по белому, чтобы получить качественное изображение? Как построить выразительную композицию? Читатель найдет ответы на многие вопросы.

Для редакции Экологического общества «Зеленое спасение» важно, что это пособие может повысить квалификацию активистов экологических групп, занимающихся видеосъемкой, тем более что получить кинематографическую специальность невероятно сложно.

По собственному опыту сотрудники многих (в том числе и нашей) малобюджетных студий неправительственных организаций знают, что снимать фильмы о том, что дорого лично, необычайно интересно и увлекательно. Защита природы – удел бесребренников. Ни телевидение, ни коммерческие, ни государственные структуры не стремятся поощрять экологов с камерой – экономически невыгодно.

Мы надеемся, что скромное пособие несколько заполнит дефицит специальной литературы. Кому-то поможет определиться с выбором профессии, а может быть, и дела на всю жизнь.

Введение

Docendo discimus

Обучая, учусь

Для понимания того, с какой целью создавалось это пособие, в самом начале обговорим такие важные понятия, как кинематограф, кино- и видеолюбительство.

XX век подарил человечеству новый вид искусства – кинематограф, основанный на покадровой фиксации изображения на киноплёнке. За несколько десятилетий благодаря техническим усовершенствованиям кино как искусство движущегося образа, новой формы художественного постижения жизни выработало свой язык, обрело особые выразительные характеристики. С середины 60-х на телевидении появилась новая технология видеозаписи на магнитную плёнку изображения и естественного синхронного звука. В 80-е и особенно активно в 90-е годы использование видеоаппаратуры стало неотъемлемой частью кинопроизводства.

В период новой волны в кино (50-60-е годы прошлого века) многие режиссеры-профессионалы отказались от технических изысков и приемов, принятых в кинематографе, с целью обрести большую свободу. Они вышли с кинокамерами и микрофонами на улицы и площади, снимали не в павильонах, а в тесных интерьерах квартир и учреждений, стремясь запечатлеть правду окружающей их жизни. Появление новой, более совершенной магнитной плёнки, несложных в обращении видеокамер и звукозаписывающей аппаратуры способствовало этому процессу. Зрители стали свидетелями создания ряда интересных работ, стоящих намного ближе к чистому кино, нежели все то, что было сделано консервативными коммерсантами – производителями массовой кинопродукции.

Сегодня новые электронные технологии настолько упрочили свои позиции в сфере культуры, что крупнейшие кинорежиссеры мира – Александр Сокуров, Стивен Спилберг, Роберто Родригес, Франсуа Озон и другие – снимают фильмы на видео, добиваясь впечатляющих результатов.

Профессионала и любителя с портативной видеокамерой в руках можно встретить повсюду: на улицах мегаполисов, небольших городков, сел и аулов, на туристических маршрутах и в горячих точках планеты. Видеокамера вошла в наш быт, стала распространенной и привычной вещью, подобной фотоаппарату.

Легкая в обращении, она превратилась в инструмент, с помощью которого вместо обычных записей в тетради ведут дневник путешествия, сни-

мают семейные праздники. Наряду с фотографией видеокамера запечатлевает, как меняется год от года окружающий мир, растут дети; сохраняет память о том, что прошло.

Я приветствую и очень ценю эту свободу. Она придает произведениям замечательную свежесть. Но в то же время свобода, понятая превратно, часто порождает неуважение к искусству создания фильма, небрежность, с которыми нельзя мириться: съемка не в фокусе, с размытым, нечетким изображением, мечущаяся в руках камера, дрожащая рамка кадра, звукозапись, не позволяющая понять, о чем говорят люди. Все это непростительно для человека, стремящегося овладеть основами съемки. На какую бы тему ни снимался фильм, художественные и технические требования к материалу должны быть едиными.

Камера стала незаменимым инструментом для активистов неправительственных организаций (НПО): семинары и конференции, митинги, марши, мероприятия с детьми – все это остается в видеозаписях. Среди НПО немало экологических организаций, которые не только пробуют свои силы в создании мини-сюжетов, извлекая из массы отснятого материала крупицы удачных кадров, но и снимают фильмы согласно подготовленным сценариям, а затем монтируют на нехитром оборудовании.

Создание экологических фильмов должно быть уделом людей, не только глубоко владеющих темой, но и обладающих теоретическими знаниями и практическими навыками.

Профессиональное занятие кино и любительская съемка на видео имеют много общего. Главные отличия между ними заключаются, может быть, лишь в задачах, подходах и финансовом обеспечении.

Я не принадлежу к тем, кто считает, что художник может создать подлинное произведение даже в том случае, когда в его распоряжении есть лишь примитивное оборудование и минимум пленки. Сегодня это особенно касается работы с видеоаппаратурой, технические параметры которой обновляются с невероятной быстротой, и успех начинающего режиссера, оператора зависит от его материального обеспечения.

Знакомясь с типичными экологическими фильмами непрофессиональных авторов, анализируя их работы, убеждаешься, что технической стороной съемок начинающие видеолюбители овладевают быстро и без особого труда. Для этого есть все условия: легкоуправляемая совершенная аппаратура и значительное число популярных книг-пособий. Сложнее обстоит дело с творческой стороной процесса – сценарным мастерством и режиссурой в первую очередь.

Учитывая эти пробелы, мы намереваемся познакомить читателей не только с техническими особенностями видеосъемки, но и с эстетическими и художественными основами режиссерского и операторского искусства. Обсудим также вопросы организации и работы съемочного коллектива.



Организация *студии*

С чего начать?

Принципы организации

Цели и задачи студии

Азбука кино.

Виды и жанры фильмов

С чего начать?

Вопрос «с чего начать?» задают не сразу. Приобретя камеру, видеолюбители устремляются на улицу и начинают снимать все: друг друга, родных и знакомых, улицу, проезжающие мимо машины, пробегающих собак и т.д.

Обычно новоиспеченный оператор после первого просмотра пребывает в восторге: движущееся изображение получено! Теперь можно приступать к съемкам какого-нибудь фильма. Решение принято – вперед! Торопливо, с азартом проводится съемка. Материал неряшливо монтируется, и вот первый «фильм» демонстрируется на экране. Зрители и те, кто оказался в кадре, рады, автор горд собственным произведением.

А гордиться ему в сущности нечем. Ведь современная видеотехника настолько проста в обращении, что получить движущееся изображение не составит особого труда, подобно тому, как сделать фотографию примитивным фотоаппаратом-«мыльницей».

Но скоро становится ясно: первые метры снятой пленки никто всерьез фильмом и не назовет. Пройдет время, и сами авторы будут стесняться этих видеопроб. И вот тогда-то всерьез встанет вопрос: с чего начинать, чтобы снимать грамотно, а значит, интересно для всех?

Ответить на такой вопрос односложно



Удивительно! Исключительное свойство кино: когда человек вооружен камерой, он видит мир как бы впервые. Мир становится богаче, полнее. Испытываешь особое чувство восторга.

Роберт Флаэрти



Великий Флаэрти три недели посещал курсы в Рочестере. За три недели он овладел необходимыми навыками в обращении со съемочным аппаратом – на этом его недолгое кинообразование и закончилось.

*Из биографии
Роберта Флаэрти*

и категорично (делай то-то и так-то, и все будет замечательно) нельзя. Пользуясь советами кулинарных книг, можно сварить вполне съедобный обед. Но фильм по рецептам не снимешь. Можно, скажем, выучить все правила дорожного движения, но так и не научиться водить машину. В искусстве действуют свои закономерности, требующие от всех, кто берет в руки видеокамеру, очень многого, и в первую очередь – личной организованности и ясного понимания целей своей деятельности. Ведь есть и такие, кто представляет себе дело очень просто: «Вот были братья Люмьер, а теперь пришли мы», тем самым перечеркивая более чем столетний опыт сотен и тысяч кинематографистов. Да, рецептов в искусстве нет. Но есть сумма знаний, которыми нужно овладеть. И есть опыт, накопленный передовыми студиями и наиболее искусными кинолюбителями.

Исходя из всего этого можно выделить несколько узловых моментов. Они касаются учебы, организации производства и тематики фильмов. Который из них наиважнейший, сказать невозможно. Все эти вопросы нужно решать в комплексе, одновременно.

Но когда люди берут в руки камеру бездумно или, что еще хуже, с единственной мыслью стать «кинематографистами», то обычно дело кончается быстрым разочарованием и распадом коллектива – примеров тому очень много. Но если люди с самого начала так налаживают работу, что она становится общественно полезной, то съемочная группа растет и крепнет, а качество работы быстро улучшается. Я знаю точно, что именно из таких непрофессиональных съемочных групп выра-

тают большие операторы и режиссеры профессионального кино.

Очень многие приобретают камеры на собственные сбережения и снимают для своего удовольствия так называемые семейные фильмы. Это индивидуальное кинолюбительство – занятие не менее замечательное, чем собирание марок.

Однако некоторые видеолюбители считают, что их увлечение представляет общественный интерес, и для работы над фильмами они объединяются в коллективы. И они правы. Видео, как и кино, – искусство массовое. Фильм создается с расчетом на демонстрацию в большой аудитории. Качество, новизна темы и эмоциональная сила произведения определяются воздействием на зрителей. Очевидно, что фильм, сделанный с большим трудом и никому не показанный, спрятанный в шкафу или ящике стола, – это нелепость.

Итак, чтобы ответить на вопрос «с чего начать?», прежде всего нужно уяснить для себя, что съемка фильма отнюдь не личное дело. Но это настолько очевидно и бесспорно, что нет нужды останавливаться на этом долго. Сложнее другие вопросы, и прежде всего – о том минимуме знаний, которым нужно обладать, приступая к съемкам.

Предлагать любителям не спешить, делать все в свое время – бесполезно: никакая сила не сможет остановить стремление группы как можно скорее сделать первый фильм. Поэтому мы можем лишь посоветовать – не забывать за суетой съемочных дел об учебе и дисциплине, чтобы позже не оказаться в положении людей, все начинающих сначала.

В любительскую съемочную группу собираются люди, ничего не знающие или очень мало знающие о том, как создается фильм или что является сущностью искусства кино. Они приходят и говорят: я хочу быть режиссером или оператором. Это их право, и очень возможно, что они действительно станут хорошими режиссерами, операторами. Но этих людей нужно познакомить с азбукой кино, дать им основы знаний по интересующим специальностям, научить всех владеть камерой в различных условиях, предупредить о требованиях, которые предъявляются к группе. Начинать сразу же со съемок, рассчитывая на то, что необходимые знания и навыки придут только в процессе работы, не следует, это не приведет ни к чему, кроме порчи пленки.

И все-таки первые съемки, даже если они неудачны, увлекают людей, укрепляют коллектив и наглядно показывают, что не стоит опускать руки и бросать начатое дело.



Принципы организации

История возникновения большинства неправительственных студий обычно такова: кто-то предложил создать фильм о важном мероприятии, интересном событии и сумел увлечь этой идеей своих товарищей. Эти люди образовали инициативную группу и обратились за помощью к спонсорам. Если начинание поддержано, а чаще всего мысль о собственном фильме принимается с энтузиазмом, новая студия появляется на свет. Сюда тянутся люди самых разных склонностей и дарований: самодеятельные режиссеры, художники, осветители. Штат операторов подбирается из фотолюбителей.

Буквально из-под земли добывается техника: видеокамеры, пленка, осветительная и звукозаписывающая аппаратура, магнитофоны для монтажа.

В итоге снятые наскоро несколько минут изображения убеждают всех в том, что не боги горшки обжигают. Фактически студия уже существует. Но случается и так, что она начинает и заканчивает свое существование без единого готового фильма.

Причины распада студий разнообразны, и основная, по версии студийцев, – это нехватка денежных средств. Но, на мой взгляд (на что, как правило, не обращают внимания), одними из главных причин распада являются обычная недисциплинированность, расхлябанность и самовольство участников.

Кино (и видео, даже в его любительских формах) – искусство чрезвычайно требовательное (сложное в его организации, форме, структуре), непростое и дорогое. Об этом не следует забывать начинающим любителям.

Каждой студии необходимо исключить бесполезную трату средств. Творческую ошибку или просчет можно понять и простить, но когда средства расходуются бесполезно и бездумно, этому нет оправдания.

Творчество требует организованности еще и потому, что процесс создания фильма длителен и сложен, многообразен и порой физически труден.

Каждая студия имеет свои особенности, и поэтому создать устав, устраивающий всех, практически невозможно.

Можно рекомендовать следующие принципы организации студии:

1. Добровольное членство при условии подчинения правилам распорядка в группе и обязательная предварительная учеба.
2. Право участвовать в обсуждении всех организационных и творческих во-

просов наравне со всеми и в соответствии со своими знаниями и опытом пользоваться материально-технической базой студии.

3. Обязанность активно участвовать во всех мероприятиях коллектива, в период съемок фильма товарищами, содействовать их успеху.

4. Члены студии избирают руководящий орган – совет студии, возглавляемый художественным руководителем. Выполнение решений совета для студийцев обязательно.

Должны быть выработаны правила, регламентирующие жизнь студии, но уже применительно к ее творческой направленности:

1. Цель студии – создание фильмов определенных видов и жанров.

2. Порядок подготовки студийцев – их учеба, практика по специальности, участие в съемках фильма, помощь товарищам.

3. Работа съемочной группы – определение ее состава, одобрение сценария советом, утверждение бюджета, объектов съемок и сроков.

Эти положения должны быть выработаны в зависимости от конкретных условий самими студийцами. И, приняв их, все члены коллектива обязаны неукоснительно их исполнять.

Целью должно быть верное правде изображение, которое включает в себя атрибуты окружающего мира и связывает драматическое с истинным.

Роберт Флаэрти



Цели и задачи студии

Мы уже говорили, что активисты из экологических НПО – это большая сила. Ведь создание экологических фильмов – не только увлекательный вид творческой деятельности, но и современное средство массовой информации и просвещения. На этой мысли нужно заострить внимание, ибо она включает в себе главные цели и задачи движения экологов-видеолюбителей. Самым существенным и ценным в известных нам творческих работах экологов является, пожалуй, тесная связь с жизнью и, что особенно важно, активное отношение к ней. Студии, создающие фильмы на актуальные экологические темы, хорошо знают свой материал, тщательно изучают его.

Круг зрителей, которым адресуются их видеосюжеты, относительно узок, зато конкретность, определенность аудитории обуславливает недоступность, да и несвойственную большому кино злободневность и действенность.

Очевидно, что одно дело – посмотреть фильм, посвященный глобальным проблемам экологии или экологическим бедствиям вообще, другое – сюжет о животном и растительном мире родного края или о загрязнении бытовыми отходами микрорайона, в котором живешь.

Со съемок каких фильмов разумнее всего начинать? На этот вопрос, суммируя накопленный начинающими режиссерами и операторами опыт, можно ответить совершенно определенно – лучше всего с документальных.

Начинать с игровой ленты – значит, заведомо обречь себя на неудачу, после которой молодая студия может не оправиться. Всякая художественная картина на первых порах не что иное, как «игра в кино», дилетантство и любительщина самого дурного вкуса.

Первые фильмы могут затрагивать самые разные стороны действительности, и, как правило, их авторы рассказывают о той среде, в которой живут и работают. Это может быть, например, видовой фильм или очерк, портрет заслуженного ботаника или хроника работы летней экспедиции, репортаж об экологическом бедствии или сюжет о нарушении порядка в национальном парке, заповеднике. Независимо от жанра достоверность материалов сделает их интересными и актуальными. Встречи с подлинными участниками событий, безусловно, вызовут эмоциональный зрительский отклик.

Поэтому одна из самых ответственных и трудных задач – снимать людей так, чтобы они смотрелись естественно, словно им неизвестно, что съемочная камера находится где-то поблизости. Заметим, в неигровом кино люди снимаются, не будучи обязанными это делать. Одни, выполняя привычную работу, занимаясь повседневными делами, могут вести себя совершенно органично, другим надо дать точные указания. Без таких рекомендаций люди будут инстинктивно смотреть в объектив, то есть делать как раз то, чего делать нельзя.

Стоит только человеку, находящемуся перед камерой, хотя бы на мгновение повернуть взгляд в сторону объектива, иллюзия естественности разрушится. В том, что касается собственно работы людей, режиссер не может приказывать им делать то, чего они не хотят. Если фильм создается на крупном предприятии, желательно, чтобы к съемочной группе на время съемок был прикреплен представитель администрации.

Успех фильма во многом зависит от того, как руководят съемкой.

«Профессия кинематографиста требует определенных качеств характера. Встречаясь со многими людьми, документалист не может, не имеет права не быть общительным, легким, мобильным, – говорил режиссер Павел Коган. – Контактность можно назвать профессиональным требованием». Добавим также тактичность, понимание психологических проблем, смущения, скованности человека, которые могут возникнуть оттого, что впервые в жизни на него нацелен объектив.

Как известно, начинающие снимать учатся, копируя известные образцы «большого кинематографа». Так проверяются способности и возможности будущих авторов. Так было и так должно быть, ибо опыт профессионального кино неисчерпаем. Создавая удачные работы, любители пополняют этот коллективный фонд своими собственными оригинальными поисками и находками. Следует учесть, что опыт отдельных неправительственных студий не всегда может быть рекомендован другим, поскольку нередко определяется местными и весьма специфическими условиями.



Азбука кино

Виды и жанры фильмов

Постановщик пользуется аппаратом, как художник кистью, он творит им. Объектив видит лучше, чем человеческий глаз, и анализирует действительность гораздо глубже...

Роберт Флаэрти



Кадр из фильма «Между озером и морем»

Предлагаемую нами схему классификации фильмов не следует воспринимать как обязательную и тем более как единственно возможную. Она поможет выбрать вид и жанр для того или иного конкретного случая, однако может оказаться, что фильм не укладывается ни в одну из обычных «клеточек» схемы. Это не страшно: начинающие авторы нередко используют приемы и методы, которые неприемлемы в большом кино. Это, кстати, одна из серьезных задач видеолюбительства – проводить опыты, эксперименты, на которые у профессионалов подчас недостает сил и времени.

Итак, можно определить следующие виды любительских фильмов: документально-хроникальные, научно-популярные, учебные. Их часто называют неигровыми.

Документально-хроникальные фильмы составляют подавляющую часть любительской продукции. Эти ленты наиболее доступны для начинающих авторов, в силу того что не требуют ни больших затрат, ни сложной техники, ни длительной подготовки. Обычно студии начинают свой путь со съемок хроники. И такой путь является, на наш взгляд, самым верным. Именно документальные съемки, как показывает практика, представляют

собой лучшую школу для любителей и одновременно являются отличным средством их связи с жизнью.

Начинающие операторы не всегда ясно сознают необходимость вести каждую съемку по заранее обдуманному сценарию или сценарному плану. Это становится очевидным после работы даже над самой простой хроникой, однако нужно помнить и то, что создание сценариев – дело непростое и небыстрое.

А для хроникального фильма сценарий или сценарный план написать и раскадровать несравненно легче, чем для любого другого фильма. Здесь на помощь приходит сама жизнь: событие или явление, дающее материал для фильма, определяют и его план.

Хроника – это первая и основная практическая школа режиссуры и операторского мастерства и в то же время чрезвычайно интересная и живая область работы.

У хроники есть одна особенность – она не стареет. Нельзя оправдать склонность некоторых самодеятельных режиссеров к инсценировке хроники. Если вы хотите показать жизнь, то снимайте ее проявления без всяких натяжек и условностей, научитесь быть совершенно незаметными для тех, кого вы снимаете.

Научно-популярные и учебные фильмы любителей столь же разнообразны, сколь разнообразны и многолики документальные. Но обычно им не удается достичь уровня «большого кино» – они идут своим путем, избегая копирования профессиональных работ. Немного усилий понадобится, чтобы снять фильм о том, как научить детей писать короткие стихи о природе, воспользовавшись про-



Кадр из фильма «Пассажиры забытых полустанков»



Кадр из фильма «Поэтика природы»



Кадр из фильма «Алюминиевый джинн»



Кадр из фильма «В чьих руках богатства природы?»

стой методикой. Проще всего это сделать в летней экологической школе, где ребята и взрослые заняты одним делом. Единство места и времени – это отличное условие для съемок.

Научно-популярное кино – это фильмы, снятые в ходе выполнения научного задания, фиксации опыта или эксперимента, это документирование конкретного процесса. Скажем, так может быть снят фильм, посвященный реабилитации больного, страдающего нейродермитом, о том, как врачи стремятся помочь таким пациентам без использования гормонов и лучевой терапии. Съёмочная группа в течение нескольких месяцев наблюдает процесс лечения.

Научно-популярные фильмы редко имеют широкого зрителя, помимо того узкого круга специалистов, которые интересуются данной проблемой. Но нередко бывает, что съемки какого-либо научного эксперимента становятся документом научного и жизненного подвига, и тогда отснятый отважным оператором материал является достоянием всего человечества. Приведем перечень сюжетов из «большого кино» – покорение Южного полюса, съемка ядерных взрывов, гибели дирижабля «Цепелин», первые съемки Земли из космоса.

Научно-популярные фильмы серьезно обогащают научную мысль, дают возможность еще раз вернуться к этапам эксперимента, снова наблюдать уникальные процессы в природе. Такими являются фильмы о животном и растительном мире.

Учебные фильмы в отличие от научно-популярных снимаются с расчетом на более широкую аудиторию и, как правило,

носят информационно-познавательный и пропагандистский характер. Содержанием такого фильма может быть описание альтернативных источников энергии или методика проведения занятий с детьми на природе. Учебные фильмы снимаются непременно по тщательно разработанному сценарию. Практика показывает, что съемки учебных фильмов имеют ряд преимуществ. Здесь оператор не связан временем и обстановкой, он может перенести съемку, повторить ее, отложить до более подходящего момента, чего нельзя сделать при съемке хроники.

Игровые фильмы – наиболее сложная область деятельности любителей. Мы настоятельно рекомендуем приступать к ним лишь тогда, когда прочно усвоен язык кино, накоплен опыт съемки документальных и научно-популярных картин, приобретены специальные знания по киноискусству. Съемки даже сравнительно несложного игрового фильма невозможно провести без мобилизации сил всего коллектива.

Мы говорили об опасности для начинающих авторов «игры в кино». Другая сторона этой медали называется подражательством. Можно даже сказать, что сегодня подражательство – это главная угроза для видеолюбителей. Ведь даже следование манере самых талантливых кинематеров на практике ничего, кроме огорчений, не дает. Чаще всего мы видим подражание даже не лучшему, а дурным штампам «большого кино».

Подведем итоги. Любители могут работать во всех видах и жанрах, известных профессиональному кинематографу. Более того, они могут и обязаны искать новые формы, новые приемы, используя для этого специфику видео и кино.





Подготовка к созданию *фильма*

Подготовка сценария

Разработка темы

Тексты в фильме

Режиссерский сценарий

Формирование съемочной группы

Календарно-постановочный план и смета



Подготовка сценария

Сценарий представляет собой рабочий «чертеж», на основании которого делается фильм. В нем подробно изложен замысел автора. В законченном виде это документ, где детально описываются содержание каждого эпизода и сопровождающая изображение фонограмма.

«Картину решает драматургия, – пишет выдающийся режиссер М.Ромм. – Все важно: важна работа актеров, важна режиссерская изобретательность, тонкость его работы, выразительность, темперамент, умение обращаться с кадром, с массовой, важен монтаж, важно изобразительное решение, важны все компоненты кинематографа, которые формируют зрелище – но фундаментом картины является сценарий: он решает успех дела, он определяет и идейный и художественный результат».

Между тем нередко встречаются видеолюбители, считающие сценарий обязательным этапом в своей работе, утверждающие, что во время съемок они прекрасно обходятся без какого-либо плана. Что на это можно сказать?

Совершенно очевидно, что без сценария снимаются очень плохие, бесформенные картины. Даже те, кто утверждает, что можно снимать без сценария, в действительности проделывают определен-



Когда речь заходит о поведении человека, документалисту без внимания к деталям, в которых подчас открываются и характер и мотивы поведения, просто невозможно обойтись. Именно они придают кадру и кинорассказу достоверность и тепло.

Герц Франк

...И человека, и событие, и реальный факт, любой предмет, не лишая его будничной достоверности, можно показать образно, если в нем удастся обнаружить и запечатлеть «след души».

Герц Франк

ную работу, размышляя о драматургии своих фильмов. Очевидно, что на первом этапе начинающему автору сложно написать подробный сценарный план.

Иногда тема фильма достаточно ясна. В этом случае возможно продумать каждый эпизод, наметить содержание каждого кадра, будучи уверенным, что намеченный план съёмок удастся выполнить.

Чаще все же бывает так, что заранее неизвестно, с чем режиссер встретится на съёмочной площадке. Возможно, понадобятся сцены с людьми, занимающимися своими повседневными делами, но мы только позже узнаем, какие это будут повседневные дела.

Если сценарий предусматривает съемки на улицах или в общественных местах, то ни люди, ни погода, ни освещение от нас не зависят. Следовательно, сценарий будущего фильма не всегда может быть точным. Зачастую он должен давать режиссеру и оператору значительную свободу, с тем чтобы они на месте в зависимости от конкретной обстановки могли принять правильные решения, но только в идейном русле сценарного плана.



Разработка темы

Написание сценария можно разбить на три главных этапа. Первый этап предусматривает разработку темы. Второй – сбор материала и ознакомление с тем, что предстоит снимать. Третий этап – написание самого сценария.

Работа над сценарием начинается с замысла. Замысел всегда имеет достаточно четкую цель, к примеру, показать работу экологической экспедиции, создать портрет руководителя известной правозащитной организации или осветить этапы научной деятельности ученых-ботаников... Решив снять какой-нибудь из этих сюжетов, вы не прекращаете работу над замыслом. Мало сказать: «Хочу снять фильм о руководителе экологической группы». Ведь о нем можно снять хроникальный фильм, чтобы сделать известным его имя, а можно и учебный фильм, знакомящий всех с его научным подходом, наконец, снять очерк, рассказывающий о многосторонней деятельности и личной жизни ученого.

Замысел непременно конкретизируется: в выборе жанра, отборе объектов, уточнении метража, т.е. продолжительности фильма, и т.д.

Таким образом, даже как будто «бессценарный» фильм снимается на основе более или менее разработанного плана. И неважно, что этот план возник и держится в уме – это все равно сценарный план.

Однако подчеркнем, что снять удовлетворительный фильм по приближительному плану невозможно. Импровизация в таком сложном деле, как видеосъемка, хороша только в том случае, если она основывается на четком сценарии. А импровизация на всех этапах создания фильма – это наивность, дилетантизм.

Могут спросить, а как же быть со съемками событий, которые невозможно предусмотреть? Конечно же, их надо снимать. Экспромтные съемки нужно вести по мгновенно намеченному плану.

Запомните, видеокамера – это не лейка, которой «поливают» все подряд, она должна стать «глазом» наблюдательного и точного в выборе объектов оператора. Нельзя снимать все, что предлагает вам жизнь. Вы непременно запутаетесь в многообразии и противоречии жизненных явлений. Необходимы отбор фактов и их осмысление.

Сюжет в кино, как мы знаем, раскрывается в первую очередь через движущееся изображение. Кинематографический способ построения сюжета



Как это важно для документалиста – уметь схватывать высшие точки, пики жизненных событий и душевных состояний! Они позволяют предельно сжато, в короткое время – порой даже в одном-единственном фотокадре! – рассказать об очень многом.

Герц Франк

во многом отличается, к примеру, от литературного. Готовый сценарий часто не похож на театральную пьесу. Но кинопроизведение, как правило, опирающееся на сюжет, основывается на универсальных законах драматургии.

История искусства выработала устойчивую архитектуру драматургического произведения, имеющую непреходящую ценность и для написания киносценария. Существует классическая конструкция построения драмы, по которой действие проходит по крайней мере пять этапов.

1. Экспозиция – первое знакомство с действующими лицами, местом действия и временем.

Каждый художник в новой работе сталкивается с проблемой экспозиции, ибо без уяснения зрителем характеров и расстановки действующих лиц, без понимания окружающей обстановки он просто не сможет следить за развитием сюжета.

2. Завязка – первое столкновение героев, их мнений, позиций, которое раскрывает противоречия между ними, означает начало основного конфликта.

3. Развитие действия – цепь событий, заданных экспозицией и завязкой, развитие конфликта, открытое столкновение характеров. Развитие может идти, непрерывно нарастая, действие – усложняться, главный конфликт – обнажаться. Но бывает и так, что главная сюжетная линия обрастает параллельными действиями и побочными конфликтами. И тогда главный конфликт либо достигает своей высшей точки, кульминации, либо разрешается в сюжетных параллельных линиях.

4. Кульминация – высшая точка столкновения характеров, момент наиболее острого проявления конфликта. Кульминация

определяет победу в споре и, если перед нами трагедия, часто приводит повествование к концу, выражаясь юридически, «по причине гибели героев».

5. Развязка следует за кульминацией, обычно это эпизод, в котором подводится итог борьбы, выясняется расстановка персонажей после генеральной схватки.

Так строится классический игровой фильм, созданный на основе рассказа, романа, пьесы, обязательно имеющих начало и конец.

Разумеется, в кинематографе такие конструкции в чистом виде встречаются крайне редко. Попробуйте сами проанализировать структуру некоторых современных документальных фильмов и вы без труда убедитесь, что во многих из них наличествуют те или иные элементы классической конструкции, ибо она вытекает из природы драматического произведения, и без нее очень трудно создать интересные, запоминающиеся фильмы.

Познакомившись с некоторыми общими законами кинодраматургии, проследим за основными этапами работы над сценарием любого фильма.

Очевидно, что первый этап предусматривает разработку темы на основе замысла. Иногда замысел, первоначально изложенный на бумаге как заявка, бывает таким четким и ясным, что если его потом сравнить с готовым фильмом, то между ними не обнаружишь никакого различия. Но чаще всего бывает, что замысел – лишь толчок к созданию будущего фильма.

Не надо думать, что на первом этапе работы над сценарием дело ограничивается только темой. Заявка на создание фильма должна быть достаточно подробной, для того чтобы дать представление о форме подачи материала – стиле будущего фильма.

Сложнее выбрать вид и жанр фильма. Нас прежде всего интересует документальное кино, но способ организации материала может иметь различный вид. Можно снять репортаж, очерк или публицистический фильм.

Автору будущей ленты надо четко уяснить: предусматривается ли диалог, интервью или дикторский текст? А может быть, и то и другое вместе? Предполагается ли использовать музыку или шумы?

Однако, прежде чем по всем этим пунктам будет принято решение, необходимо ответить на два важных вопроса: какую цель вы преследуете, приступая к работе над фильмом, для какой аудитории он предназначен? Следует подчеркнуть, что, каким бы ни был вид или жанр фильма, самое важное – с первых шагов точно определить его цель и аудиторию, то есть помнить о зрителе, для которого снимается лента.

Очень редки случаи, когда удается создать фильм одинаково интересный самой широкой аудитории. Удачной, как правило, получается только та лента, которая рассчитана на определенную категорию зрителей.

Разработка темы может идти медленно и проясняться шаг за шагом. Первый вариант может, вероятно, представлять собой короткий текст, и тема в нем будет изложена в общих чертах. Мало-помалу идея фильма будет выкристаллизовываться. Кстати, в этом одна из причин того, что лучше начинать с заявки, нежели сразу браться за подробный сценарий.

После определения темы, метража и жанра фильма начинается очень ответственная и, на наш взгляд, чрезвычайно интересная работа – сбор и изучение материала.

Когда заявка принята и утверждена советом студии, можно переходить к более детальной разработке сюжета. Естественно, ознакомление с материалами, имеющими отношение к теме будущего фильма, состоялось уже раньше. Но теперь следует собрать всю информацию, которая будет в той или иной степени использована в фильме, и проверить ее точность.

Если возможно, следует познакомиться с местами, где будет производиться съемка, связаться с людьми, с которыми придется работать, подумать над тем, с какой точки снимать отдельные планы. Сбор материала и его изучение зачастую завершаются первым вариантом сценария. Быть может, придется еще работать над многими вариантами, но чаще всего у начинающих режиссеров и операторов первый вариант после дополнений становится тем документом, по которому снимается фильм.

Сбор материалов для научно-популярного или учебного фильма несравненно сложнее. В центре внимания здесь находится какая-либо научная, учебная или методическая проблема, требующая предварительного изучения. Книги, журналы, отдельные статьи – это источники, помогающие автору будущей ленты пополнить знания по заданной теме. Они необходимы для создания сценария, особенно при написании дикторского текста. Конечно, не всегда удастся детально выписать каждый план, но вы убедитесь в дальнейшем, что эта подготовительная работа очень полезна для вашего фильма. Для съемки некоторых эпизодов следует привлечь специалиста, который опишет показываемый процесс или сжато изложит суть проблемы.

После сбора материалов и уточнения замысла нужно конкретизировать и кратко описать содержание будущей картины в литературном изложении. Законченный сценарий может иметь различный вид. Автор вправе ограничиться кратким повествованием или же создать оригинальное художественное произведение.

Нужно помнить, что продолжительность таких фильмов, как правило, невелика, и в десяти-пятнадцати минутах не может быть раскрыто более трех-четырех вопросов, задействовано значительное число объектов.

Глубоко заблуждаются те, кто думает, что если в основе фильма тема узкоспециальная, то прежде всего нужно заботиться о достоверности фактов и ясности изложения, а будет ли при этом их произведение привлекательным, зрелищным или скучным, не имеет никакого значения.

Научно-популярные и учебные фильмы должны нести зрителю знания и доставлять эстетическое наслаждение. Поэтому для каждого фильма нужно искать не только интересную тему, но и занимательную форму.

Однако, добиваясь занимательности, не забывайте о логике повествования. В одном случае вы можете сначала заявить проблему, сообщить выводы, а затем на примерах обосновать их. В другом случае, начав с частных примеров, подвести зрителя к общему заключению и выводам. Материал обязательно должен обладать внутренним единством, вопросы излагаться последовательно, выводы логично обосновываться.

До сих пор мы говорили о тех вариантах, когда есть возможность подготовить детальный сценарий фильма. В документальном кино далеко не все сюжеты позволяют заранее разработать подробный сценарий. Фильмы, в которых используется метод скрытой камеры для показа «жизни, как она есть», снимаются на основе приблизительного плана. Но во всех случаях можно заранее предусмотреть такие вещи, которые на первый взгляд кажутся непредсказуемыми.

В большинстве документальных фильмов самыми трудными для сценария являются начальные и финальные кадры. Поскольку такой фильм зачастую представляет собой кусок жизни, которая течет, подобно реке, первый и последний кадры должны быть особенно выразительными.

Мне любопытно наблюдать, как в процессе работы над фильмом в человеке открывается некая «программа», как причудливо в нем переплетается заложенное от природы, унаследованное от предков и приобретенное под давлением среды и обстоятельств.

Геннадий Шабарин



Тексты в фильме

Особое внимание нужно обращать на дикторский (закадровый) текст, а если фильм без слов, только с музыкой и шумами или немой, то – на текст надписей. Он должен быть предельно лаконичным, точным и ясным по выражению, пояснять только то, что трудно передать в изображении.

Прежде всего нужно усвоить ту истину, что видео – искусство движущегося изображения, и потому слово не должно подменять пластический образ.

Слово в фильме должно дополнять и углублять изображение, использоваться там, где оно действительно необходимо.

В неигровой картине словом нужно пользоваться особенно осторожно. Самым большим недостатком фильма является многословие. Голос диктора за кадром, бывает, звучит даже там, где изображение куда более многозначно, чем гладенькие фразы, написанные сценаристом к уже смонтированной ленте. А между тем, если уж диктор необходим, намного приятнее, когда слышишь самих героев кинокартины. И не беда, если они не актеры и у них не поставлены голоса.

Обычная задача закадрового текста в документальном фильме – информация и комментарий. При этом он должен выражать авторское отношение к происходящему на экране. Разумеется, характер дикторского текста зависит от замысла, жанра, избранного автором стиля изложения. Видовой фильм, этюд, зарисовки уличных сценок и тому подобное могут текстом не сопровождаться. Выразительные пейзажи, тонкие наблюдения говорят сами за себя, рождают у зрителей какие-то чувства и мысли. Комментарии здесь излишни.

В научно-популярных картинах слово имеет несколько иное значение. Здесь вполне возможен жанр фильма-лекции: это такой случай, когда текст занимает ведущее место, а изображение – подчиненное.

В таких фильмах дикторский текст окончательно формулирует мысль, которую рождает у зрителя изображение. Главная задача слова при этом – объяснить зрителю все, что может быть непонятно, устранить все сомнения, дать четкие выводы. И заметим, в научно-популярном кино текст не должен быть сухим и безликим. И здесь слово должно быть острым и образным, и здесь уместны шутка и ирония.

Режиссерский сценарий

Итак, допустим, вы справились с написанием литературного сценария, но, чтобы перенести его на видеопленку, нужно проделать еще одну работу – подготовить режиссерский, или, как говорят профессионалы, постановочный сценарий.

На больших студиях в написании постановочного сценария принимают участие ведущие сотрудники творческого коллектива – это сценарист, режиссер, оператор, художник и директор фильма. Но основная роль в его подготовке принадлежит режиссеру. Именно его вклад самый значительный.

Режиссерский сценарий – общепринятая форма подготовки к съемкам сложных фильмов. В нем фиксируются авторская трактовка материала и все технические и художественные средства создания картины. Постановочный сценарий пишется не для того, чтобы снова рассказать какую-то историю или изложить сюжет применительно к возможностям кинематографа. Это прежде всего разработка подробного плана, на основе которого творческая группа, руководимая режиссером, может реализовать авторский замысел на экране. Он позволяет распределить работу между всеми участниками съемочной группы, а также приглашенными специалистами.

Любой пейзаж в картине должен быть не случайным, а создаваться и проверяться своим личным отношением к каждому дереву. Должна быть не просто натура, а одухотворенная натура.

Андрей Тарковский

Прежде всего режиссер отмечает все эпизоды, съемки которых должны быть проведены в одном месте, на определенном объекте, на натуре. Компонует их вместе. Соблюдение этого правила в организации съемочного процесса очень важно, оно помогает сохранить единство атмосферы фильма и дает гарантии, что ничто не будет упущено и забыто. Таким образом, независимо от последовательности тех или иных эпизодов в фильме они группируются вместе. Наконец, упрощаются работа над календарно-постановочным планом и составление сметы.

Можно привести множество различных схем записи режиссерских планов. Вот одна из них:

<i>№ кадра</i>	<i>План</i>	<i>Метраж (время)</i>	<i>Содержание кадра</i>	<i>Техника</i>	<i>Музыка</i>	<i>Примечания или дикторский текст</i>

Суть схемы не столько в том, как она построена, а что именно в ней записано. В идеальном режиссерском сценарии описана изобразительная часть фильма план за планом и дана вся творческая и техническая информация.

Начинающим авторам полезно познакомиться с наиболее распространенными терминами и их значением.

Натура (нат.) – любая съемка под открытым небом.

Павильон (пав.) – любая съемка в помещении.

Общий план (ОП) – общий вид места действия.

Средний план (СП) – часть объекта, как правило, человек, снятый по пояс.

Крупный план (КП) – объект, снятый с близкого расстояния. Например, лицо человека или предмет (ваза, очки на столе).

Панорамирование (ПНР) – поворот съемочной камеры по горизонтали или вертикали.

Наплыв – смена одного изображения последующим.

Затемнение (ЗТМ) – постепенное угасание изображения до полной темноты на экране. Вытеснение одного изображения другим.

Наезд или отъезд камеры, дающий более крупный план при наезде и более общий при отъезде, предполагает наличие тележки, на которой устанавливается камера.

Объектив с переменным фокусным расстоянием (ЗУМ) – система, позволяющая осуществить съемку с разным масштабом из одной точки.

Стоит обратить внимание на обозначения, связанные с наличием звука в фильме.

Синхронный звук (С/Х) – запись звука одновременно со съемкой изображения.

Фоновая музыка (ФМ) – музыка, звучащая за кадром.

Разработка режиссерского сценария – творческий и трудоемкий про-

цесс. В условиях большого кино профессионализм постановщика проявляется в тщательной подготовке режиссерского сценария, ибо отход от него может стать чрезвычайным происшествием.

Напомним также, что качество фильма зависит исключительно от того, как сотрудники съемочной группы поняли литературный сценарий, что увидели в нем, какие возможности раскрытия действительности нашли, и главное – что нового хотят сказать создатели ленты.

Видеолюбители находятся в более выгодном положении: изменившиеся условия съемки или новые материалы позволяют им достаточно свободно вносить в режиссерский сценарий соответствующие изменения или уточнения.

Вот несколько практических советов начинающим авторам. В графе «Содержание кадра» ясно и лаконично языком документа опишите то, что собираетесь снимать. Разумеется, сохраните при этом мысль литературного сценария.

Научитесь определять хронометраж съемки. Исходить следует из разумного расчета – сколько необходимо времени, чтобы рассмотреть объект или понять событие, прочесть надпись. Иногда придется проигрывать с секундомером в руках отдельные эпизоды.

Полезно вкладывать между листами режиссерского сценария чистые страницы для дополнений, заметок, новых соображений. На них можно описывать условия съемок, а также делать наброски для будущего монтажа.

Наконец, режиссерский сценарий еще более, чем литературный, требует обсуждения со всем творческим и техническим коллективом съемочной группы. Ошибки, допущенные в этом рабочем документе, бывает очень трудно, а зачастую невозможно устранить. На съемках собственные просчеты можно и не заметить, а при монтаже просто не хватит материала.

Подробно разработанный режиссерский сценарий поможет съемочному коллективу организовать планомерную съемку фильма и предостережет его от идейных и художественных просчетов.

Грамотный режиссерский сценарий послужит залогом успешной работы. Но чтобы создать по нему полноценное произведение, нужно пройти еще ряд подготовительных этапов.



Формирование съемочной группы

Какова должна быть численность съемочной группы? В зависимости от поставленных задач, камерных или масштабных, продолжительности фильма его созданием могут заниматься один человек или несколько сотрудников. Например, в игровом кино группа бывает очень многочисленной. Это зависит от вида и жанра фильма, не последнюю роль играют средства, запланированные и отпущенные на его создание.

Разберем случай, когда перед небольшой группой поставлена цель – снять недорогой фильм. Если картина снимается целиком под открытым небом, такая задача вполне выполнима. Тем более, если ряд обязанностей выполняет один человек. Редкостный универсализм характерен для создателей малобюджетного кино и видео. Именно в документальном кино сформировался тип специалиста, которого мы называем режиссером-оператором. Эти люди, как правило, хорошо осведомлены о проблемах, стоящих перед героями фильма, и лично знакомы со всеми участниками съемочного (производственного) процесса. Они отказываются обременять себя ассистентами и частенько подчеркивают преимущества работы в одиночку. А это значит, что они не только отлично владеют камерой, но и мыслят концептуально.

Режиссер-оператор помимо этого должен владеть навыками монтажа: ему ведь предстоит сначала снять серию планов, чтобы позднее объединить их в плавно развивающееся киноповествование.

Когда приходится делать фильм, фиксируя на пленке жизнь такой, какая она есть, нужно быстро принимать решения. И там, где победителем иной раз выходит режиссер-оператор, могут потерпеть поражение двое – режиссер и оператор. Распоряжения, команды режиссера могут запоздать, и уникальный кадр будет навсегда упущен.

Есть немало примеров, когда функции режиссера и оператора рационально совмещены в одном лице. Так создавали в свое время фильмы Дзига Вертов, Михаил Кауфман, а сегодня работают документалисты Сергей Дворцевой, Олег Алиев.

Геннадий Шабарин из Санкт-Петербурга, не раз получавший призы на международных фестивалях экологических фильмов, утверждает: «Недолгий опыт работы в кино убедил меня, что лучше все делать самому... Я освоил весь процесс создания фильма. Технически для меня эта

работа уже не представляет сложности».

Такие специалисты особенно востребованы в экстраординарных ситуациях, например, в условиях экспедиций в далекие, труднодоступные уголки планеты, во время высокогорных восхождений или путешествий в неизведанные места. Физические силы и здоровье режиссера-оператора – залог удачи съемок.

Во всех фильмах такого типа большинство событий надо снять в тот самый момент, когда они происходят. Документальность, непосредственность наблюдений, подлинность происходящих событий, съемка людей, занимающихся своими повседневными делами, – главные их достоинства и ценность.

Но как бы ни был хорош такой универсальный специалист, он не может обойтись без помощников. Предварительные переговоры с заинтересованными лицами могут провести те, кто заказывает фильм, организационные вопросы может решить сотрудник с административными функциями. Совершенно необходим человек, работающий с осветительной аппаратурой. Его можно назвать ассистентом широкого профиля, который занимается переборкой и подключением осветительных приборов, обслуживанием видеокамеры. При случае он может руководить теми, кого снимают. Если такой расторопный ассистент возьмет на себя решение организационных, транспортных и финансовых проблем, то режиссер-оператор всецело может заниматься съемкой.

Пределы возможностей режиссера-оператора особенно ощущаются, когда возникает необходимость режиссерского руководства теми людьми, которых снимают. Если речь идет о сложных проектах, включающих масштабные массовки, синхронную съемку с записью натураль-

Экологические фильмы – один из наиболее эффективных инструментов глубинных процессов взаимодействия общества и природы. Документальное кино, не только информируя, но и эмоционально воздействуя на зрителя, исподволь формирует его взгляды, мировоззрение, культуру.

*Из приветствия участникам и гостям Международного фестиваля «Зеленый взгляд- 2003»
(г. Санкт-Петербург)*

ных шумов и голосов, то необходимо иметь профессиональную съемочную группу. Во главе ее и встанет режиссер, освобожденный от всех других видов деятельности, не связанных с функцией постановщика.

Вот каким может быть состав компактной съемочной группы, в том числе любительской.

1. Режиссер-оператор с одним ассистентом – идеальное содружество для создания фильмов определенного типа: наблюдений за поведением животных, хроники восхождения на ледники или проведения археологических экспедиций и т.д.

2. Режиссер-оператор с двумя ассистентами – могут справиться с созданием картины, в которой будет несложное освещение интерьеров и небольшое количество сцен с минимальным числом персонажей.

Крупные творческие коллективы, объединяющие разных специалистов с целью создания сложных проектов с использованием источников света, синхронной записи звука, с переездами на необходимые объекты, формируют съемочную группу в следующем составе.

1. Руководитель производства – продюсер. В его обязанности входит вся организационная и финансовая работа.

2. Режиссер фильма. Отвечает за идейно-творческую направленность фильма и организацию съемочного процесса.

3. Ассистент режиссера. Помогает режиссеру руководить участниками съемки, заботится о том, чтобы съемочный процесс проходил без задержек и был обеспечен всем необходимым, координирует связь режиссера с группой и участниками съемки.

4. Директор фильма или администратор – непосредственный помощник продюсера. Он обеспечивает транспортом при переездах, размещает людей в гостиницах, отвечает за регулярность питания, наблюдает за порядком на съемочной площадке, следит за соблюдением графика и своевременным началом работы.

5. Оператор. Является вторым после режиссера руководителем на съемочной площадке. Он отвечает за творческое решение изображения, ему подчинены все технические службы в группе.

6. Ассистенты оператора. Как правило, два или три участника съемочной группы, каждый из которых имеет свои обязанности: обслуживание съемочной и осветительной аппаратуры, работа с операторской техникой, тележками, кранами.

7. Звукооператор. Ответствен за расстановку микрофонов, звукозапись и т.д.

8. Инженер видео- и звукозаписи. Следит за исправностью видеокомплекса и звукозаписывающей аппаратуры.

Этот список может быть дополнен. В группу иногда включают художника, декоратора, художника по костюмам и других специалистов.

Очевидно, что численность съемочной группы – величина переменная.

Календарно-постановочный план и смета

Как бы ни был тщательно продуман сценарий, это еще не гарантия высокого качества будущего произведения. Фильм, даже самый небольшой, – сложная структура, состоящая из многих компонентов. Как здание строится из отдельных блоков или кирпичей, как музыкальное произведение состоит из звуков, обозначенных разными знаками и нотами, так фильм создается из отдельных кадров и эпизодов. И прежде чем приступить к его созданию, нужно тщательно продумать каждый шаг.

Определение последовательности этапов съемочного процесса и сведение их в единый документ называется составлением календарно-постановочного плана. На основании готового плана рассчитывается смета всего фильма.

Содержание плана сводится к простому графику очередности съемок на определенных объектах, если фильм не связан с долгосрочными поездками и привлечением целого ряда специалистов. К примеру, короткий публицистический сюжет строится на журналистском расследовании действий санитарно-эпидемиологической службы, инициированных многочисленными жалобами горожан на недоброкачественную воду.

Несмотря на то, что я делаю фильмы об экологии, об охране природы, меня в первую очередь интересует человек. Он – начало и финал современной экологической трагедии.

Геннадий Шабарин



За кинокамерой ведь всегда стоит человек со своим мироощущением. Отбором фактов во время съемки, даже только крупностью и продолжительностью кадра (не говоря о монтаже), он уже накладывает на увиденное печать своего «я».

Герц Франк

При создании сложной по строению картины возникает необходимость в детальном графике работ. Это может быть связано с тем, что натуру приходится снимать в отдаленных местах. И тогда в каждом из пунктов нужно заранее позаботиться о гостинице, о бронировании железнодорожных и авиабилетов и т.д.

В первый раз при планировании бывает нелегко определить количество времени, необходимого для съемок эпизодов на определенном объекте. Например, приходится считаться с погодными условиями, если многие сцены должны быть сняты под открытым небом. При составлении графика помогает практический опыт и трезвый расчет. Очевидно, что производительность труда съемочной группы, бесперебойная работа всего творческого коллектива напрямую связаны как с точностью планирования, так и с соблюдением графика работы.

Если производство фильма на разных этапах отстает от графика, то могут возникнуть проблемы с использованием всевозможных заранее заказанных услуг. В комплекс таких услуг входят, например, аренда съемочной аппаратуры и технического оборудования, бронирование мест в гостиницах, покупка проездных билетов, договоренности с заказчиком и людьми, которых надо снимать.

Случается, малоопытные составители графиков оказываются сверхоптимистичными и отводят на выполнение тех или иных этапов недостаточно времени. Вероятно, предположение, что следующий проект пройдет гладко, заложено в самой природе человека. Частенько люди забывают о предшествующем опыте, несмотря на то, что недавно завершенная работа шла со скрипом.

Опытные кинематографисты знают, что в процессе создания фильма ежедневно возникают неожиданные трудности и задержки. Профессиональный продюсер взыскательно рассмотрит предложенные сроки и, учитывая смелость составителей, дополнит план резервным временем на случай всевозможных задержек.

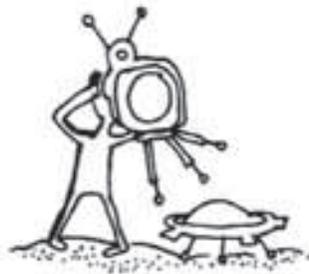
Попробуем составить примерный календарно-постановочный план видового десятиминутного фильма.

I. Подготовительный период.

1. Написание сценария – 10 дней.
 2. Подбор материалов и подготовка режиссерского сценария – 20 дней.
 3. Формирование съемочной группы.
 4. Написание календарного плана и сметы – 10 дней.
 5. Подготовка группы к работе
- Итого – 40 дней.

Остановимся подробнее на работе в подготовительный период. К сожалению, некоторые начинающие группы совершенно игнорируют этот этап, сразу же приступая к съемкам своего фильма. Хотя многие профессионалы, особенно западные, считают подготовительный период основным. Один из режиссеров-классиков как-то сказал: «Фильм готов, осталось его только снять».

Чем занимаются в подготовительный период административная и операторская группы? На основании режиссерского постановочного сценария режиссер, оператор и администратор обсуждают будущие съемочные площадки, оговаривают время начала съемок. После внимательного осмотра объектов администратор составляет график и смету. Операторская группа в подготовительный период, кроме уточнения своих задач с режиссером и



Мы никогда не видим в природе чего-нибудь единичного, но видим все в соединении с чем-нибудь другим, что находится впереди, позади, внизу или сверху.

Иоганн Гёте



Кадр из фильма «Между озером и морем»

В его активе были две кинокамеры, аппаратура для проявления пленки, копировальная машина и кинопроектор. Кинофабрика в миниатюре.

Из биографии Роберта Флаэрти

администратором, тщательно подбирает камеру, объективы и фильтры, штативы, тележки и краны, а также осветительную аппаратуру. В этот период проводятся все испытания техники и пленки.

II. Съёмочный период, рассчитанный, например, на съемки шести объектов.

1. Переезды съёмочной группы – 6 дней.
2. Освоение объектов – 6 дней.
3. Съёмка объектов – 12 дней.

Итого – 24 дня.

Каждый день съёмок в календарно-постановочном плане должен быть подробно описан: количество участников группы, маршрут передвижения, количество машин, авиа- и/или железнодорожных билетов.

III. Монтажно-тонировочный период.

1. Монтаж чернового материала – 5 дней.
2. Внесение поправок (после просмотра заказчиком) – 2 дня.
3. Утверждение и запись дикторского текста, музыки и шумов – 2 дня.
4. Монтаж эталонной копии – 4 дня.
5. Сдача готового фильма заказчику – 2 дня.

Итого – 15 дней.

Итак, на создание нашего условного десятиминутного фильма мы затратили 79 дней.

Таким образом, только после написания режиссерского сценария с запланированными сроками работы, уточнением количества участников съёмочной группы, физических затрат на монтажно-тонировочный период можно смело приступить к составлению сметы.

Смета фильма может быть самой разной. Все зависит от средств, выделенных заказчиком. Лучше подготовить предель-

но детализированную смету, чтобы быть готовым к неожиданностям. Главное правило: перед написанием надо точно знать, сколько людей будет занято в работе над фильмом, внимательно прочитать режиссерский сценарий и календарно-постановочный план, скрупулезно изучить объекты съемки и утвердить их с режиссером и оператором.





Съемка и *МОНТАЖ*

Азбука кино.
Точка съемки

Движение камеры

Последовательность киноповествования

Объективы

Освещение на натуре и в павильоне

Азбука кино.
Основы монтажа

Звук в фильме



Азбука кино

Точка съемки

Познакомившись с некоторыми особенностями подготовительного периода, можно перейти к обсуждению съемочного периода, хотя некоторые этапы производства фильма так тесно связаны между собой, что невозможно отделить один от другого. Съемочный период может идти параллельно с монтажным, поэтому, говоря об одном, неизбежно упоминаешь о другом.

Хотим еще раз напомнить, что в маленьких съемочных группах роль оператора очень ответственна, так как ему часто приходится выступать и в качестве режиссера, уметь быстро реагировать на меняющуюся ситуацию.

Во время съемок создаются те элементы мозаичного рисунка, которые монтажер должен соединить вместе в законченное произведение. Если отдельные фрагменты мозаики не будут подходить друг к другу, монтажер не сможет качественно выполнить свою работу.

В неигровом кино есть фильмы определенных жанров, снятые под контролем и руководством режиссера. Например, учебно-методические и фильмы-портреты. А в сюжетах-репортажах, снятых, к примеру, во время Марша парков, воспроизводится подлинная жизнь, неподвластная воле режиссера. События, которые

Кинематографическое искусство оператора имеет свою историю и свою теорию. История необходима, чтобы сохранять традиции, а теория – чтобы изучать мастерство, создавать науку о мастерстве, о закономерностях его развития и совершенствования, приспособления к новым условиям и требованиям как производственно-технологическим, так и идейно-художественным.

Анатолий Головня

фиксирует оператор, динамично разворачиваются у него на глазах. В этих случаях он сам выбирает точки съемки, решает, когда начинать и когда ее заканчивать. Как универсальный специалист, он отвечает за то, чтобы снятый им материал легко монтировался, чтобы уже во время съемки были предусмотрены плавные монтажные переходы от одного плана к другому. Самостоятельно снимающий оператор должен досконально знать законы и правила монтажа.

В неигровом кино монтажом материала в равной степени занимаются режиссер, оператор и монтажер, работая в тесном контакте. Только в этом случае можно рассчитывать на создание полноценного произведения.

Некоторые законы монтажа касаются чисто технических вопросов. Это и композиция кадра, и точка, с которой план снят, и перемещение камеры, движение и действие героя, и продолжительность плана. В процессе монтажа постоянно возникают вопросы. Как долго данный план должен оставаться на экране? Какая мизансцена из отснятого материала самая лучшая? С какой точки или ракурса снятый кадр будет лучше монтироваться с предыдущим? Какую композицию плана выбрать, чтобы деталь смотрелась как можно выразительней? И все это ради того, чтобы донести до зрителя основную идею фильма.

Каждый художник даст свои ответы на эти вопросы. Способность мысленно представить эпизод и каждый его план в той последовательности, в какой они появятся на экране, – важнейшее профессиональное качество режиссера и оператора.

Многим вещам, связанным с процессом съемки и операторским мастерством, имеющим прямое отношение к искусству, научить нельзя. Это дело индивидуального мироощущения. Но можно научить пользоваться законами и правилами, сложившимися в классическом кино.

Для начала обсудим вопрос изменения точек съемки.

Сцены в фильме должны сменяться в логической последовательности: эпизод следовать за эпизодом, один ряд планов – за другим, представляя собой связное повествование. Как правило, оператор снимает большое количество разных планов.*

При разработке режиссерского сценария удобно пользоваться сложившейся классификацией планов.

1. Очень крупный. Крупно лицо человека или деталь объекта.
2. Крупный план. Голова человека по плечи.
3. Крупный поясной план. Человек, снятый по пояс.
4. Средний план. Человек или группа людей, снятых по колени.
5. Средний общий план. Человек или группа людей в полный рост.
6. Общий план главного объекта с окружающей обстановкой.
7. Дальний общий план. Объекты, снятые издалека.

Если событие происходит в одном и том же месте, почему оператор не снимает эпизод одним планом, а делит на общий, средний и крупный? Чтобы ответить на этот вопрос, проанализируем, как устроено наше зрение, как человек воспринимает мир.

Наши глаза, непосредственно связанные с мозгом, являются поразительно тонким прибором, способным охватить и большое пространство и сосредоточиться на крошечном объекте, исключив все остальное из сферы внимания.

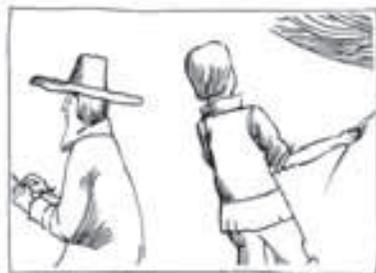
Проанализируем какую-нибудь быденную ситуацию. Предположим, оператор отправился с камерой к реке. Вероятно, он сначала осмотрится, полюбуется чарующим пейзажем: рекой, тихо несущей свои воды между пологих берегов, ивами, низко склонившими ветки. Такая картина и будет дальним общим планом.

Первое впечатление еще не столь основательно и глубоко, теперь надо рассмотреть пейзаж по частям. Обратит внимание на отдельные детали этой «большой картины».

У речки мостик, на котором уютно пристроились двое ребят. Они уже забросили удочки в воду и ждут клева. Оператор снимет их на общем плане. Присмотрится к ним и сделает следующий – средний план. Потом внимательней рассмотрит, чем они занимаются: ребята предстанут на крупном поясном плане.

Вот один из них указывает на что-то рукой, восторженно крича при этом. Чтобы понять причину его столь эмоционального поведения, нужен крупный план. Только он сможет удовлетворить любопытство зрителей. Становится понятно, что его крик – это выражение ра-





дости – рыба клюет! Очень крупный план – деталь – переведет взгляд на поплавок. Все это снял оператор на берегу реки, не сдвинувшись с места.

Анализируя этот простейший пример, можно понять основной закон построения фильма. Меняя позиции съёмочной камеры, собирая сюжет из отдельных кусков, мы во многом копируем деятельность человеческого мозга, наши зрительные впечатления в реальной жизни. Допустимо резко менять точку зрения камеры. Число точек съёмки может быть значительно большим, нежели число точек зрения, с которых глаз фиксирует событие. Но, подготавливая позиции, с которых будет идти съёмка, следует помнить, что нельзя совершать необоснованные прыжки с одной точки на другую. Сцена, состоящая из ряда планов, оставит впечатление единого целого только в том случае, если она будет визуально логично выстроена.

Оператор снял мальчика, с криком на что-то показывающего. Зритель тотчас захочет узнать, на что же он указывает. Поэтому в следующем кадре необходимо дать ответ на этот вопрос. И тогда появляется подрагивающий поплавок. Все искусство дробления сцены или эпизода на отдельные планы сводится к умению понять, на что зритель захочет посмотреть в следующий момент. Такой логический подход можно применять почти всегда. Если в кадре на общем плане снят ученый в лаборатории, занятый своим делом, зрители, естественно, захотят разглядеть то, над чем он трудится. Поэтому можно перейти к среднему плану – ученый сидит у микроскопа. Крупно показать его сосредоточенное в раздумье лицо, затем – детали: пробирки, тетрадь с записями и т.п.

Если изменение точки съемки слишком значительно, то зрителям будет трудно связать более крупный план с предшествующим ему общим планом. Но если изменение точки малозначительно, то в результате на экране получится неоправданный и очень неприятный для восприятия скачок изображения.

Если снять план с более близкого расстояния, нежели предшествующий, но под тем же углом зрения, то персонаж как бы «прыгнет» (или резко «шагнет») нам навстречу. Лучше изменить не только крупность, т.е. масштаб плана, но и угол зрения камеры.

Не следует, однако, впадать и в другую крайность. Слишком резкое изменение положения камеры, изменение угла съемки способно также внести путаницу. Нужно следить за тем, чтобы зрители не утратили связи с увиденным прежде. Если произойдет переход с общего плана на деталь, на которой прежде не акцентировалось внимание, то зритель может растеряться, потому что утрачена логическая нить киноповествования. Необходимо сохранять у зрителя ощущение «географии» пространства, в котором происходит действие.



*В ряде учебников по операторскому мастерству предлагается иное деление на планы.



Движение камеры

Любое перемещение съемочной камеры должно подчиняться определенным законам. Если предполагается горизонтальное панорамирование либо движение камеры по вертикали, либо то и другое вместе, то незадолго до начала движения камеры и ненадолго после окончания движения изображение должно оставаться статичным. Это же правило действует при использовании объектива с переменным фокусным расстоянием, наездах на объект и отъездах от него. Другими словами, камера на мгновение замирает на месте, а затем движется, потом снова замирает. Этот закон применим при любой съемке. Тогда при монтаже переход на следующий план будет выглядеть естественным.

Надо помнить, что для зрителя неприятен переход от статичного плана к следующему, снятому в движении, и наоборот. Столь же важно, чтобы в начале и конце движения камера фиксировала внимание на чем-то, представляющем безусловный интерес для зрителя. Оператор должен всегда точно знать еще до начала съемки, когда камера начнет двигаться и когда остановится. Заметим, что при наездах и отъездах, равно как и при съемках объективом с переменным фокусным расстоянием, важно, чтобы кадр был интересным не только по содержанию, но и выразительным по композиции. Движение по направлению к объекту должно начинаться с общего плана, строго продуманного с точки зрения композиции, и завершаться в достаточной близости от объекта, чтобы зритель мог рассмотреть детали.

Нужно также иметь в виду еще одно обстоятельство. Если снимается панорама слева направо, то не совсем уместно тотчас акцентировать внимание на другой панораме, снятой в противоположном направлении. Те же правила относятся к перемещению камеры вверх и вниз.

Хотелось бы особо отметить необоснованное увлечение начинающих операторов объективами с переменным фокусным расстоянием (ПФР). Не стоит злоупотреблять наездами и отъездами. Нет другой более неприятной и досадной ошибки, чем постоянное метание камеры в разные стороны. В видеоскителе изображение в 200 раз меньше, чем на экране, поэтому малейшее перемещение или колебание камеры, зафиксированное во время съемки, при просмотре отснятого материала будет очевидно. Нужно стараться снимать спокойной камерой.

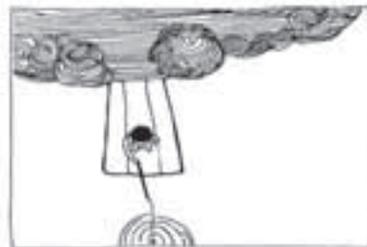
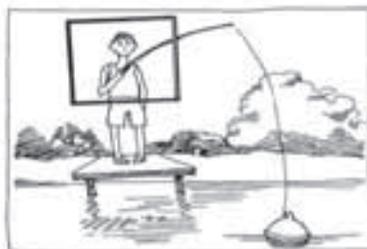
Держать видеокамеру в руках неподвижно практически невозможно.

Как бы ни старался оператор, при съемке изображение все равно подрагивает. Если обстоятельства позволяют, лучше применять штатив. Если штатива нет, как опору можно использовать парапет набережной, выступ стены, ограды, перила или дерево, на которое можно опереться плечом. При съемке с рук желательно задерживать дыхание.

Определенных правил нужно придерживаться, когда действующие лица находятся в движении. К примеру, в одном плане герой движется справа налево, значит, в следующем плане его нельзя показывать движущимся слева направо. Если это правило не будет соблюдено, зрители, естественно, сделают ошибочный вывод, что герой изменил свой путь. Постоянно помните, что любая сцена или эпизод должны быть логически связаны друг с другом.

Удобно и естественно вести съемку на уровне глаз оператора. Конечно, такая постановка камеры сводит к минимуму возможные затруднения. Но если съемка снизу или сверху может усилить впечатление, сделать более выразительной композицию кадра, подчеркнуть идею фильма, то так и следует снимать.

Готовясь к съемке, оператор обдумывает, как будет варьировать фокусное расстояние, применять разные углы зрения, ракурсы. Особенно тщательно снимаются крупные планы. Насыщение кадра элементами, полными значения, вынесение на первый план интересных деталей, изменение точек съемки, наблюдение камеры сверху и снизу за происходящим в кадре – все это помогает сделать экранное изображение живым. Слишком большое число общих и укрупненных средних планов, органически не связанных с сюжетом, сделает фильм слабым и посредственным.



Последовательность киноповествования



Следующим «законом» для оператора является последовательность повествования, логического изложения материала. Снимая планы, между которыми нет временного разрыва, нужно придерживаться определенных правил. Персонажи, предметы в кадре должны находиться в одном и том же положении. Для того чтобы перейти со среднего плана на крупный в момент, когда мальчик подсекает рыбу, нужно снять действие дважды: первый раз на среднем плане и второй – на крупном. Когда к этапу монтажа накоплено достаточное количество планов одной мизансцены, режиссер может выбрать наиболее удачный момент перехода с одного плана к следующему.

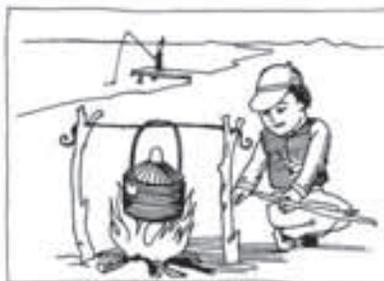
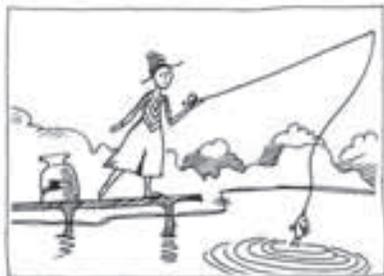
Теперь обратимся к одной из серьезнейших проблем создания кинопроизведения. При выстраивании эпизода в фильме практически всегда приходится «сжимать» время. Множество событий на экране показывают лишь частично, отводя на каждое из них значительно меньше времени, чем в реальности. И здесь также монтажер целиком зависит от оператора. Он должен отснять материал так, чтобы при его «складывании» на монтажном столе действие могло быть легко сжато. Один из методов подобной «конденсации» – монтаж с введением перебивочных планов.

Предположим, мальчик ловит рыбу. Вся процедура заняла две минуты. Две минуты в реальной жизни – время очень незначительное. Но на экране оно может показаться вечностью. Следовательно, перед нами стоит задача сжать время на экране, показав при этом начало и конец удачной рыбной ловли. Какими могут быть перебивочные планы в данном случае?

Содержание первого кадра: мальчик стоит с удочкой на общем плане. Затем крупно показана деталь – поплавок, то появляющийся на поверхности, то исчезающий в воде, или же крупный план лица мальчика. Это и есть перебивочные планы. Потом возвращаемся к прежнему плану и показываем завершение рыбалки – подсечку, то есть резкое движение мальчика, дергающего за удочку в момент клева.

Существует еще один полезный метод сжатия времени в фильме. Это совмещение двух параллельных действий. Если согласно сценарию наряду с главной сюжетной линией одновременно происходят еще какие-то события, монтажер будет склеивать попеременно эпизоды основной линии действия и параллельно происходящих событий и в финале возвратится к главному повествованию, развитие которого продвинулось несколько вперед по сравнению с тем, что мы видели в начале. Режиссер и оператор должны в совершенстве владеть приемами сжатия времени.

Вернемся к примеру с мальчиком. Пока начинающий рыбак поймает первую рыбешку, пройдет немало времени, на ловлю пяти рыбок может уйти и того больше. Если слишком явно сжимать показ лова, то авторов фильма постигнет неудача. Серьезная тема превратится в комедийную. Но если найти два различ-



ных аспекта сюжета и начать их попеременный показ, то задача будет с успехом решена. Предположим, что один мальчик ловит рыбу, а другой собирает ветки для костра.

Эти два действия могут быть легко смонтированы. Покажем начало лова первым мальчиком, затем дадим кадры со вторым. Вернувшись позже к первому, увидим, что у него в садке более пяти рыбешек, и вновь покажем второго мальчика: он уже разжигает костер. Таким образом, реальное время действия сокращено в обоих эпизодах, и они соединены в один сюжет.

Совмещение двух параллельных действий часто встречается в кино. Приведенные выше примеры иллюстрируют, как уже на этапе съемок оператор стремится учесть особенности приема сжатия времени при монтаже.

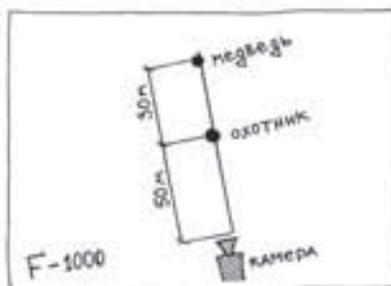
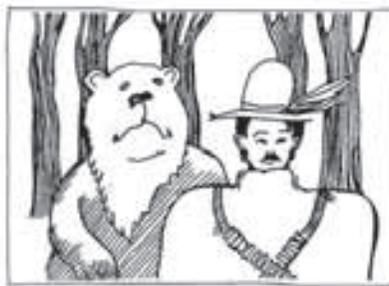


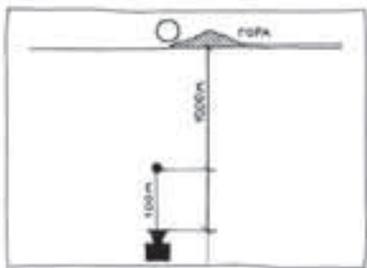
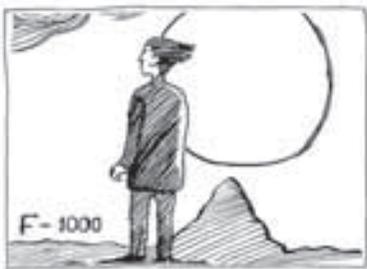
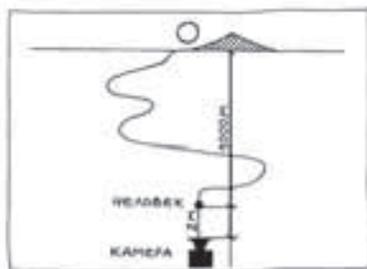
Объективы

Большинство современных видеокамер оснащено одним универсальным объективом с переменным фокусным расстоянием. Однако многие операторы, даже изучив технические особенности объективов, не умеют использовать в полной мере их выразительные возможности.

На практике операторы обычно ограничиваются простой схемой: чем больше фокусное расстояние, тем крупнее изображение, а чем короче, тем оно меньше. Все это, разумеется, верно. Но кинематографическая оптика (объективы, комплект насадок к ним) обладает многими параметрами, что позволяет использовать ее для выполнения разных задач.

С изменением фокусного расстояния меняется и характер изображения. Объективы с разным фокусным расстоянием дают и различное восприятие перспективы. Телеобъектив полезно применять в том случае, когда необходимо сократить перспективу изображения и создать впечатление тесноты, скученности предметов на экране. Снимая такой оптикой удаляющиеся или приближающиеся объекты, можно добиться эффекта замедленного движения, ибо масштабы движущегося объекта будут изменяться гораздо медленнее, чем при съемке нормальным объективом. С помощью телеоптики уда-





ется получить и трюковые кадры. Например, охотник находится на безопасном расстоянии от растревоженного, вылезшего из берлоги медведя. Если снимать эту сцену объективом с очень большим фокусом (с экстензором на трансфокаторе), на экране будет казаться, что охотник стоит рядом со зверем.

Телеобъектив незаменим и при съемке пейзажей, например, захода солнца. Это будет впечатляющее зрелище! Он увеличит видимые масштабы небесного светила, создаст перспективу, близкую к естественной. Попробуйте снять такой кадр обычным объективом: солнце будет казаться совсем маленьким!

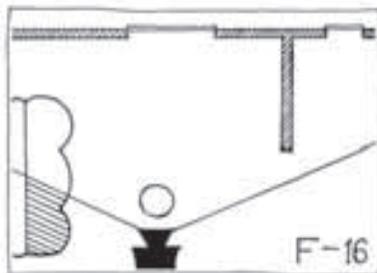
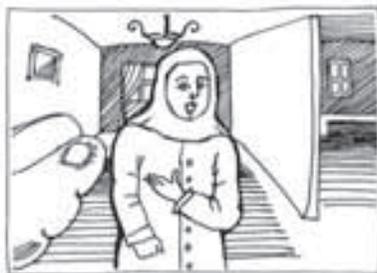
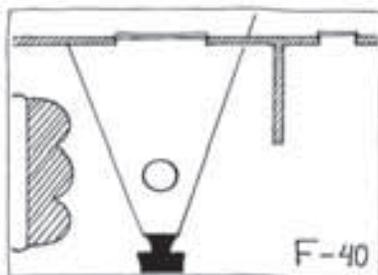
Иной характер носят кадры, снятые широкоугольной оптикой – объективами с фокусным расстоянием короче нормального. В таких случаях на трансфокатор надевают насадку, и на экране создается эффект преувеличенной линейной перспективы. Широкоугольник незаменим при съемке в тесных помещениях, когда необходимо вместить в кадр большое пространство. Комната, снятая таким объективом, кажется гораздо большей, чем в действительности. При съемке пейзажей широкоугольная оптика позволяет усилить воздействие на воображение и чувства зрителя, создавая развернутые широкие и светлые панорамы, вызывая ощущение необъятности просторов.

Движение объекта под углом к кинокамере, снятое широкоугольником, словно ускоряется, поскольку при этом более резко изменяются масштабы передвигающегося предмета.

Широкоугольная оптика очень удобна для так называемой ракурсной съемки – умышленного перспективного сокраще-

ния предметов. Невысокое здание, снятое широкоугольником снизу, кажется гораздо выше, чем в действительности.

Оптические приборы также различаются по характеру фотографического рисунка. Есть объективы, рисующие «жестко», преувеличенно резко, сухо, а есть «мягкие», которые придают изображению «теплый» лирический характер. Подавляющее большинство объективов работает довольно жестко. Если у оператора ограничен выбор, то предпочтительнее нужно отдать жестко работающей оптике. Резкорисующий объектив можно заставить «работать» мягко, а из «мягкого» сделать «жесткий» невозможно. Изменить характер рисунка можно оптическими насадками. Помещая перед объективом насадки из тонких сеток, можно менять резкость изображения, добиваться разных эффектов – тумана, воздушной дымки.





Пейзаж – наиболее вольный элемент фильма, наименее нагруженный служебно-повествовательными задачами и наиболее гибкий в передаче настроений, эмоциональных состояний, душевных переживаний.

Сергей Эйзенштейн

Освещение на натуре и в павильоне

Современному оператору приходится производить видеосъемку как при естественном, так и при искусственном освещении. В обоих случаях свет выполняет две функции. Первая – освещение, нужное для получения нормальной экспозиции, так как без достаточной освещенности снимать технически невозможно. Вторая функция света – создать необходимый эффект, соответствующий символически кадру и идее фильма. Операторы отлично знают, что в черно-белой фотографии роль освещения особенно велика. Умение управлять светом и тенью – это большое искусство, так как с их помощью выявляются форма, рисунок, тон и фактура снимаемого предмета. Те же законы действуют при съемках цветных фильмов.

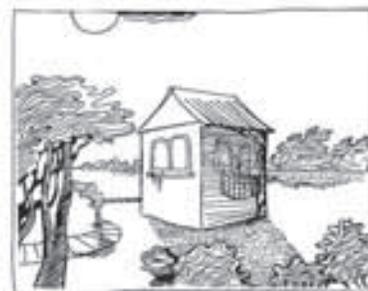
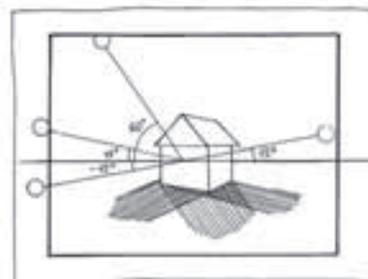
Солнце – основной источник естественного освещения. От его положения на небосклоне, от времени суток и состояния погоды зависит, как будут освещены объекты. По высоте солнца над горизонтом можно разделить дневную часть суток на периоды:

- сумерки – солнце находится ниже горизонта;
- восход и закат – солнце на высоте 0-15 градусов;
- дневное время – высота солнца 15-60 градусов;
- период зенита – высота солнца более 60 градусов.

Если свет падает под углом 30-60 градусов, то одинаково освещены как горизонтальные, так и вертикальные плоскости. Когда солнце находится в зените, освещены горизонтальные поверхности предметов, а вертикальные находятся в тени. В сумерки ярче всего будет освещен участок неба над горизонтом. Во время восхода и на закате пейзаж освещается низко направленным светом, который приобретает оранжево-красный оттенок. Объекты отбрасывают длинные тени, ярко выражены светотеневые контрасты. Оператор должен научиться выбирать время съемок на натуре в соответствии с поставленными художественными задачами.

Условия освещения при съемке на натуре зависят и от погоды: яркой, солнечной или пасмурной, туманной. В принципе при естественном свете можно снимать в любое время дня, при любой погоде и условиях освещения. Если съемка проводится оперативно, без подготовки, содержание кадра, точки съемки выбираются непосредственно на месте, а условия освещения диктуются обстоятельствами. Если у оператора есть возможность подготовиться, обдумать последовательность действий, тогда можно заранее наметить не только точки съемки и продумать композиции кадров, но и выбрать время, когда условия освещения будут наиболее благоприятными. Здания лучше снимать в полдень, когда архитектурные формы подчеркнуты контрастом света и тени. В облачную погоду рассеянный свет создает наиболее благоприятные условия для портретных съемок.

Правильный выбор времени суток, погоды и условий освещения при съемке на



натуре помогает получить выразительные и эффектные кадры. Но управлять этими факторами человек не может. Поэтому очень часто в дополнение к естественному освещению используют искусственные источники света. Как правило, солнечный свет образует на лицах людей глубокие тени, которые подчас мешают отчетливо видеть глаза, сглаживают, изменяют фактуру кожи. В этих случаях пользуются рассеивателями, например, марлевой сеткой, натянутой на раму, тогда тени получаются мягкими, а изображение – не столь контрастным. Подобного эффекта добиваются и применением отражателей-подсветов. С их помощью уменьшается контраст, смягчаются тени на лице.

Лампы накаливания или приборы направленного света применяют для подсветов, а чаще для получения особых световых эффектов, имитации времени суток и световых условий, усиления светового фона.

Осветительные приборы делятся на две основные группы: приборы рассеянного и направленного света. С их помощью во время съемок можно получить:

- основной рисующий свет;
- заполняющий свет;
- контровой свет;
- фоновый свет;
- моделирующий.

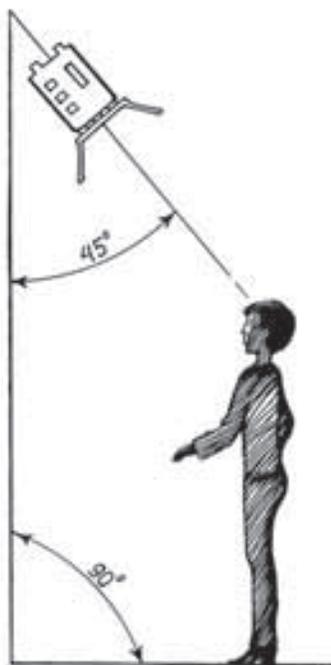
Основной рисующий свет создает светотени, повышает контраст. Заполняющий – обеспечивает проработку деталей (без него не обойтись при съемке портрета крупным планом). Контровой – очерчивает контур объекта, отделяя его от фона. Моделирующий – подчеркивает объем и форму, детали лица и костюма. Фоновый свет необходим для освещенности фона.

На практике обычно не используют все виды освещения. В большинстве случаев достаточно двух-трех источников света. Очень важно правильно установить приборы относительно объекта съемки и видеокамеры, найти точное, единственно верное их положение. Обычно объект, который снимают, должен быть освещен с трех точек. Мощным направленным прибором мы создаем основной или рисующий свет. За камерой устанавливается прибор рассеянного света, чтобы удалить тень и сделать освещение более мягким. Наконец, третий источник света, укрепленный наверху, высвечивает объект со спины, отделяя его от фона. Приборы должны освещать объект под углом примерно 45 градусов, именно так мы обычно видим людей.

При работе с цветным видео одной из основных задач является решение светового контраста. Исходя из практики, допустимо максимально контрастное соотношение 4:1, за исключением случаев, когда требуются специальные эффекты. Если это соотношение можно довести до 3:1 или даже до 2:1, то качество цветного изображения повысится.

Снимая в интерьерах, мы часто сталкиваемся с тем, что дневного света, проникающего в помещения через окна, бывает недостаточно. Поэтому приходится прибегать к искусственному освещению. Использование трех и более источников света открывает перед оператором неограниченные возможности во время таких съемок.

Более сложной является съемка со смешанным освещением на цветное видео. Когда съемочная площадка может быть освещена одновременно искусственным и естественным светом, оператор должен попытаться использовать один вид освещения. Если дневного света недостаточно, стоит организовать искусственное освещение. Но это не всегда возможно. В таком случае следует поставить синие фильтры на приборы с лампами накаливания, что даст приемлемое сочетание искусственного света с естественным. Однако фильтры существенно снижают световую отдачу приборов. Тогда можно закрыть окна большими листами фильтра. Дневной свет, прошедший через фильтр, окрашивается в цвет, близкий к цвету лампы накаливания цветовой температуры 3200 К. При этом осветительная аппаратура работает в полную силу, и нет необходимости закрывать приборы фильтрами. В заключение добавим, что если будут допущены отклонения от эталона, нарушена естественность цвета, то желательно достигать большей теплоты тона, а не стремиться к усилению холодных тонов.



Азбука кино

Основы монтажа

Фильмы, снятые неопытными операторами, нередко рыхло построены, отдельные части, эпизоды, кадры не всегда взаимосвязаны. Как соединить разрозненные фрагменты, добиться зримой связи между ними или, напротив, грамотно отделить их друг от друга? Для этого следует изучить основы монтажа. В принципе они применимы для создания любого фильма.

Фильм – это серия эпизодов, которые состоят из сцен, связанных между собой действием. Монтаж – это ряд операций, в результате которых отснятые в разное время эпизоды соединяются согласно сценарию в единое целое – фильм. В данном случае имеется в виду техническое понятие монтажа. Но этот процесс еще и творческий.

Одна из важнейших заповедей для всех, кто снимает фильм, – надо снимать монтажно. Известный искусствовед Поль Рота писал: «Монтаж не ограничивается стенами монтажной. Он должен присутствовать во всех стадиях создания фильма: сценарии, операторской работе и трактовке снимаемого материала, принимая конкретную форму при соединении изображения со звуком».

Искусство кино знает огромное число разных примеров оригинальных мон-

Режиссер снимает только действительность. Монтирует же он смысл.

Бела Балаш

тажных решений. Их с успехом могут использовать начинающие авторы. Перечислим некоторые из типичных приемов, поскольку возможности монтажа безграничны.

Простейшим является метод последовательности повествования, когда эпизоды монтируются в хронологическом порядке. Сюжет может включить большой отрезок времени и оказаться сжатым, к примеру, до одной части, т.е. десяти минут.

Метод параллельного монтажа заключается в том, что два события, связанные между собой по сюжету, показываются попеременно, одно за другим.

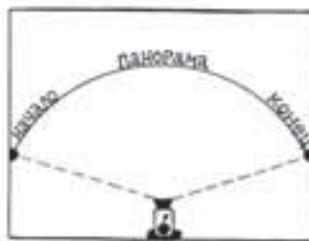
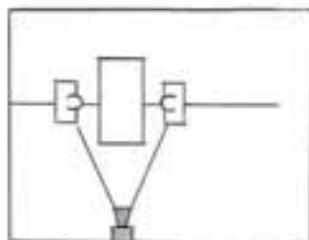
Используя метод строящего монтажа, можно так оригинально скомпоновать отснятый материал, что кадры приобретут совершенно новый смысл, которым до этого не обладали.

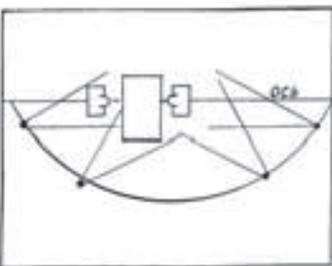
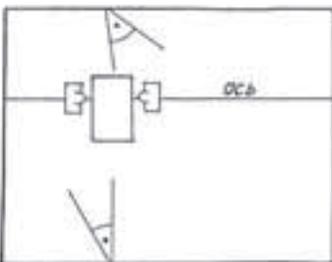
Метод интеллектуального монтажа – наиболее сложный, был теоретически обоснован С.Эйзенштейном. Выдающийся режиссер считал, что вместо соединения кадров в плавной последовательности повествование должно строиться по принципу столкновения содержания кадров. По его мнению, «от столкновения двух данностей возникает мысль».

Все изложенные методы монтажа применяются в игровых фильмах, но продуманное использование их не лишено смысла и в фильмах других видов.

Большинство видеолюбителей снимают документальные, научно-популярные и учебные ленты. Укажем на некоторые особенности монтажа таких работ.

Тема в документальном фильме является лишь отправной точкой, ее необходимо облечь в интересную форму. Наиболее доступным для видеолюбителей





является жанр репортажа. Успех зависит от удачно найденных оригинальных изобразительных решений и тщательно продуманного монтажного построения. Грамотно снимающий оператор мыслит монтажно, стремясь запечатлеть событие с разных сторон, подмечая наиболее интересные детали. Поставив задачу показать драматизм подлинных событий, создатели фильма должны оперативно принимать решения, смело импровизировать, предугадывать возможные затруднения при монтаже.

Задача учебных фильмов – научить. Их монтажное построение определяется уже на этапе сценария и закрепляется во время съемки. При монтаже нужно стремиться к ясности и логической последовательности изложения.

Поясним на примере монтажа общих планов беседующих людей, сидящих в профиль по отношению к камере. Каким образом оператор помогает зрителям рассмотреть каждого участника беседы? Сначала он снимает крупным планом в полупрофиль лицо одного человека, затем – с противоположной стороны – таким же образом второго. Если эти правила не будут соблюдены, то при монтаже возникнет полная путаница. Кто где сидит, и кто куда смотрит – выяснить станет совершенно невозможно. Таким образом, ошибка при съемке может исказить мизансцену. Начинающие авторы должны помнить об этом.

При монтаже учитывается также движение и действие в кадрах. Если две сцены, связанные по смыслу, монтируются последовательно, то положение движущихся и неподвижных объектов не должно нарушить цельности восприятия.

Как правило, не сочетаются куски, если они не совпадают по темпу и ритму. Задачи темпоритма определяются еще до съемки. Учитывая, что кадр должен демонстрироваться в течение определенного минимума времени, необходимого для нормального восприятия, каждый автор тем не менее сам устанавливает длительность кадров. Таким образом, продолжительность кусков в фильме зависит от его концепции, поставленных задач, контекста и уровня зрительского восприятия. При монтаже следует помнить, что длина куса – это элемент ритма сцены.

Обычно, если первый кадр композиционно более сложный, то следующий за ним должен быть проще и короче. Единого ритма в фильме можно добиться путем сокращения кадров до минимально возможной длины. Это самый элементарный прием. Однако монтаж – это не только сборка кусков, составляющих картину, но и органичное чередование статики и движения разнообразных объектов и действий, смена которых и есть темпоритм законченного произведения.

Монтаж включает в себя и тональное решение картины. Снимая фильм, оператор должен стремиться, чтобы качество отснятого материала было единообразным. А режиссер обязан следить, чтобы в процессе монтажа кадры, расположенные рядом, резко не отличались по освещенности, тональности и цвету. Ошибки такого рода мешают восприятию главной мысли произведения, отвлекают внимание зрителей.



Звук в фильме

Талантливый фильм оставляет впечатление легкой импровизации. Но это впечатление обманчиво, кажущаяся легкость – результат большого кропотливого труда, неотъемлемой частью которого является работа со звуком.

Запись фонограммы сопряжена со многими трудностями, она требует изобретательности, тонкого слуха и развитого художественного вкуса. Только при соблюдении этих условий достигается та убедительность, к которой, как правило, стремятся люди, снимающие авторское публицистическое или видовое кино, репортажи или сцены из жизни природы.

Документальный фильм с дикторским текстом и фоновой музыкой никогда не сможет соперничать по своей выразительности с картиной, содержащей звуки подлинной жизни – волнующие, живые и неотразимые.

Качественная запись звука – это, прежде всего, ясность, четкость и естественная тональность звучания, которые достигаются путем грамотного размещения микрофонов. Современные микрофоны обладают одним приемным каналом и не пригодны к избирательной передаче звуков, а человек слышит ушами и способен воспринимать звуки избирательно. Поэтому микрофон нужно ставить в

Одна картина стоит тысячи слов.

Китайская пословица

такое положение, чтобы он передавал на записывающую аппаратуру только необходимые звуки. Посторонние шумы, не связанные с содержанием кадра, источник которых находится за его пределами, способны запутать зрителей.

Если микрофон будет стоять слишком близко к источнику звука, запись окажется лишенной глубины, будет восприниматься как зажатая и грубая.

Если же микрофон поставить на большом расстоянии от источника звука, запись получится глухой или с выделением отдельных случайных частот, что нежелательно.

Если надо записать речь одного человека в студии или в комнате, микрофон устанавливают на уровне губ говорящего и, как правило, не ближе 60 см.

В любительской и профессиональной практике чаще всего фильмы сопровождаются музыкой и речью диктора-комментатора. Когда невозможно заранее предусмотреть содержание снимаемого материала, режиссерский сценарий не включает дикторского текста. Он пишется позднее на основании монтажных листов, в которых описаны содержание и продолжительность отснятых эпизодов. Опытный автор дикторского текста хорошо знает, какое количество слов возможно произнести за ту или иную единицу времени.

Хотя составление подробных монтажных листов требует немалого труда, написать дикторский текст легче, когда знаешь протяженность каждого плана и укладываешь на эти планы подготовленные фразы.

Существуют законы построения дикторского текста, с которыми необходимо считаться. Недопустимо описывать

Кинообраз в основе своей есть наблюдение жизненных фактов во времени, организованное в соответствии с формами самой жизни и ее временными законами.

Андрей Тарковский



Кадр из фильма «Между озером и морем»

*Меня ужасает вечное безмолвие
этих бесконечных пространств!*

Блез Паскаль

словами происходящее на экране. Столь же неуместно ссылаться на вещи, не имеющие ничего общего с изображением. Основная задача дикторского текста заключается в усилении и разъяснении видеоряда. Можно загубить фильм чрезмерным авторским комментарием. Иной раз лучше промолчать.

Но не всегда молчание – золото. Если видовой фильм не нуждается в пояснениях, то в публицистическом фильме огромную роль играет слово автора. Сегодня фильм с минимумом авторского текста, как правило, обеспечен фонограммой, которая включает шумы, музыку, звуки природы. Свист ветра, стук колес мчащегося поезда, цокот копыт, звуки уличного движения могут быть отдельно записаны на магнитную ленту. Даже в условиях любительской студии соединить такую фонограмму с изображением несложно. Но лучше проводить эту процедуру в условиях киностудии, где звукооператор располагает специальной аппаратурой. Шумовой фон может быть самостоятельным или же сочетаться с музыкой и речью.

Речь диктора действительно хорошо сочетается с музыкальным сопровождением. Музыка* подбирается заблаговременно в соответствии с темой и жанром фильма, ее темп, ритм, настроение должны сочетаться с изображением и влиять на восприятие произведения. Неумелое музыкальное оформление может исказить смысл фильма, побудить зрителя к неправильному истолкованию его содержания. Подбор и характер звучания музыкальных инструментов также оказывают воздействие на зрительское восприятие. Представьте себе исполнение

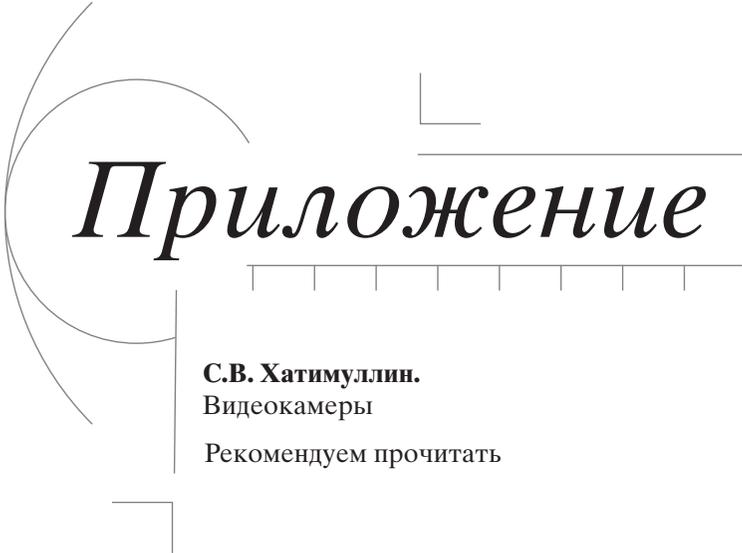
балета под аккомпанемент балалайки!

Вы можете принять как руководство к действию перечисленные выше законы и правила съемки и монтажа. Заметим, однако, что от них можно и даже приходится отступать, если вы поставили цель снять оригинальную ленту, непохожую на десятки известных вам. Очевидно, что думающий автор не станет делать фильм по отработанной схеме, вооружившись стандартной технологией. Ведь тогда получится примитивная, бездушная работа.

Только в поиске, сомнениях и тревогах настоящий художник найдет свой единственно верный путь и испытает большую радость в процессе создания фильма. От рождения сюжета из множества разнообразных идей, впечатлений к формированию собственного стиля киноповествования режиссер-оператор идет непроторенными путями и совершает свои собственные открытия. И, наметив индивидуальный оригинальный подход, такая творческая личность сделает все возможное, несмотря на обстоятельства. Если смело идти вперед, можно создать сильную, убедительную и образную ленту.

*Использование музыки в фильме определяется существующими в стране законами об авторских правах.





Приложение

С.В. Хатимуллин.

Видеокамеры

Рекомендуем прочитать

С.В. Хатимуллин. —

Видеокамеры

Киносъёмка производится с помощью кинокамеры и светочувствительной пленки. Объектив проецирует изображение на кинопленку, затем в результате сложного химического процесса проявки на ней закрепляется исходный материал. При монтаже куски пленки механически склеиваются кадр за кадром, план за планом. Просмотреть готовый фильм можно с помощью специального устройства, называемого проектором.

Благодаря изобретению видеокамеры процесс производства фильмов стал проще и дешевле. В такой камере изображение с помощью объектива проецируется на электронную матрицу, которая преобразует световой сигнал в электрический. Далее с помощью видеомагнитофона сигнал записывается на магнитную ленту. Преимущество видеосъёмки – в отсутствии дорогостоящего и длительного процесса проявки, что позволяет оперативно просматривать снимаемый материал. Современные технологии видеомонтажа позволяют создавать сложные компьютерные спецэффекты и удобны при озвучании и наложении титров.

Видеокамеры в зависимости от вырабатываемого сигнала делятся на 3 группы:

1. Вещательные.
2. Профессиональные.
3. Бытовые.



Вещательные камеры предназначены для производства телепрограмм на крупнобюджетных студиях и телецентрах. Такие камеры обеспечены определенным набором сервисных функций. Вырабатываемый ими сигнал обладает высокими техническими параметрами и не должен быть ниже параметров, установленных ГОСТом.

Профессиональные камеры выпускаются для средних и малых телецентров и малобюджетных студий. Из-за низких технических параметров сфера их применения ограничена. Но простота и дешевизна этих камер позволяют использовать их в учебной и производственной сфере.

Бытовые камеры предназначены для массового потребителя, так как качество изображения заметно уступает высокопрофессиональной продукции, но вполне удовлетворяет создателей домашнего видео.

Появившиеся недавно цифровые видеокамеры, например формата miniDV, по качеству изображения приближаются к профессиональному уровню.

При выборе съемочной аппаратуры важно учитывать, в какой из трех цветовых систем (PAL, SECAM, NTSC) ведется телевизионное вещание в стране, где предполагается показывать готовую продукцию, – цветовая система должна быть совместима с общепринятой системой вещания.

Самой распространенной является система PAL-SECAM, обладающая гибкой совместимостью по числу кадров и количеству линий телевизионной развертки. В Казахстане и странах СНГ преобладает использование аппаратуры в формате PAL.

По вырабатываемому сигналу видеокамеры делятся на аналоговые и цифровые. В аналоговых видеосигнал подвергается минимальным преобразованиям в связи с невозможностью непосредственно вмешиваться в видеосигнал. Поэтому в аналоговых видеокамерах регулировки минимальны. Цифровые камеры снабжены матрицами, хорошо приспособленными именно к цифровой обработке видеосигналов.

Тип видеомagniтофона внутри камеры определяет ее формат. Каждый магнитофон имеет определенный алгоритм оцифровки и коэффициент сжатия, который зависит от качества сигнала.

Цифровые камеры обладают большим спектром регулировок. Их преимущество перед аналоговыми состоит в том, что они управляются программными средствами, т.е. путем предустановок в меню с помощью кнопок и тумблеров. Аналоговые камеры обладают многими сервисными функциями, но те же функции в цифровых камерах обеспечивают почти неограниченные возможности адаптации к конкретным условиям. При этом они имеют такие технические характеристики и возможности, которые отсутствуют в аналоговых устройствах.

В отличие от большинства узлов оборудования на студии, камеры – самая подвижная часть съемочного комплекса. Важно обеспечить стабиль-

ную работу камер в самых разных условиях. При многокамерной съемке иногда возникают проблемы настройки и долговременного поддержания установочных параметров аналоговых камер. Гибкость цифровых систем управления и возможности автоматической настройки устранили эту проблему. Более того, установочные параметры камер могут быть индивидуальными – каждый из операторов может практически мгновенно восстановить удобную для него схему настройки. Данные о настройке записываются на специальную карту, их можно в любой момент ввести в видеопроцессор камеры, который автоматически проделает всю работу. Эти параметры с помощью карты можно вводить и в другие камеры, добиваясь при этом идентичности настроек. Цифровая техника позволила автоматизировать практически все рутинные процессы, которые при управлении аналоговой камерой занимали время оператора. Автоматически устанавливается баланс белого и черного, без применения цветных оптических фильтров возможна перестройка в широком интервале цветовых температур, а также цветовая коррекция деталей изображения. Цифровые сглаживающие фильтры позволяют смягчать фактуру (например, убирать морщинки) или устранять такие нежелательные эффекты, как зубчатость контура и радужная окраска наклонных линий в деталях одежды и интерьера.

Появилась также функция фокусировки с полностью открытой диафрагмой. Экспозиция устанавливается с помощью электронного затвора. Эта функция автоматически решает ряд сложных задач: позволяет снимать ярко освещенные объекты на темном фоне или же высоко контрастные – с доминирующим контровым светом. Цифровая техника дает неограниченные возможности по созданию спецэффектов при монтаже.

Устройство в видеокамере, преобразующее свет в электрический сигнал, называется CCD (Charge Coupler Device) матрицей, что в переводе с английского означает «прибор с зарядовой связью» (ПЗС).

ПЗС матрицы различаются:

- размерами от 1/4 до 2/3 дюйма по диагонали в зависимости от типа камеры (бытовая, профессиональная или вещательная);
- по количеству пикселей, то есть светочувствительных элементов на всей площади матрицы;
- светочувствительностью, способностью матрицы работать в условиях с низкой освещенностью.

Чем больше размер матрицы, тем больше количество пикселей, следовательно, больше разрешающая способность, четче изображение и качественнее цветопередача.

Камеры бывают одно-, двух-, трех- и четырехматричные. Во всех камерах вещательного и профессионального назначения используются по 3 ПЗС (или 3 CCD) матрицы, формирующие соответствующие сигналы – R, G, B.

В этих камерах цветоделение, то есть разложение на цвета – R (красный), G (зеленый), B (голубой), происходит с помощью специальной призмы. В некоторых моделях используются 4 ПЗС с целью повышения четкости и уменьшения муара (муар – мелкоструктурная сетка на изображении).

В одноматричных камерах цветоделение происходит с помощью специальных фильтров: с одной матрицы выделяются 3 сигнала R, G, B. Такие матрицы предназначены для бытовых камер и имеют маркировку VHS, S-VHS, а также miniDV. При выборе съемочной аппаратуры важно помнить, что одноматричная камера с 1 000 000 пикселей даст изображение ниже по качеству, чем камера с 3 матрицами по 320 000 пикселей каждая, так как в одноматричной камере на один цвет приходится $\frac{1}{3}$ часть всех пикселей.

Задача видеосъемки – получить естественное по цвету изображение. Это значит, что белый цвет должен быть белым при любых условиях освещенности и цветовых температурах.

Цветовая температура – это температура нагрева абсолютно черного тела (металлического шара диаметром 1 метр), при которой оно испускает лучи определенной длины волн. Существует много источников света, обладающих различной цветовой температурой, измеряемой в градусах Кельвина (К).

Различают дневной (естественный) свет (ДС), излучаемый солнцем, цветовая температура которого 5600 К, и искусственный свет от ламп накаливания (ЛН). Среднее значение цветовой температуры ЛН равно 3200 К. Отметим, что диапазон цветовых температур ЛН – от 2000 до 4600 К. Поэтому существует два вида фильтров для камер – 5600 К и 3200 К. Они предназначены для съемок в различных условиях освещенности и при различных цветовых температурах.

Перед каждой съемкой нужно делать баланс по белому следующим образом. На съемках при дневном свете перед камерой так помещается белый лист бумаги, чтобы на него попадали солнечные лучи, а отраженный от листа свет – в объектив видеокамеры (рис.1). Далее делается наезд трансфокатором на лист бумаги, чтобы изображение в кадре было целиком белым, затем нажать на кнопку «Баланс белого» (WB) до тех пор, пока не появится надпись ОК.

Операторы, использующие бытовые камеры, устанавливают баланс по белому согласно прилагаемой инструкции. Если погода облачная, половина неба занята облаками, WB делается по тени (рис. 2.).

При съемках в помещении с искусственным светом баланс по белому делается, как показано на рис.1, с условием, что вместо солнца используется лампа накаливания.

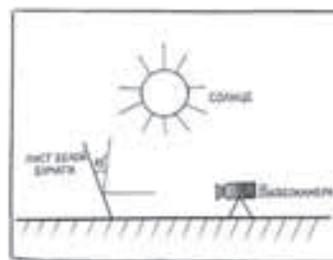
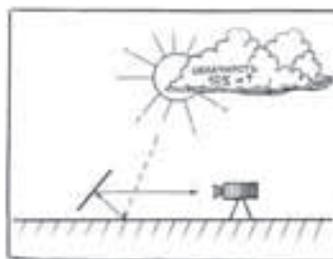
Труднее всего установить баланс, если в помещении несколько источников света с разной цветовой температурой. Например, из окна проника-

ет дневной свет с цветовой температурой 5600 К, вверху закреплены лампы дневного света, в которых преобладает зеленая спектральная составляющая, их цветовая температура 4400 К. Если поставлена задача снять в этом интерьере человека, тогда сбоку включают прибор с лампой накаливания, цветовая температура которой равна 3200 К, чтобы лицо не было темным. Как выставить баланс белого в таком случае? Следует включить все источники света, чтобы определить среднюю цветовую температуру объекта съемки. Затем поместить белый лист бумаги в точку съемки объекта. Далее производится выше описанная процедура по установке WB.

Важно помнить, что видеокамера – это лишь начальный инструмент в большой цепочке видеопроизводства. Это не означает, что, купив видеокамеру, сразу можно снять видеофильм. Для этого необходимы вспомогательные устройства: штатив, осветительные приборы, фильтры, линзы, микрофоны и т.д. Для монтажа нужно специальное оборудование, для записи звука – особое помещение, для создания спецэффектов – ресурсы студии, для переброски в компьютер и получения готовой продукции – монтажный видеомэгнитофон. Законченный фильм тиражируется на видеокассеты различного формата, CD или DVD.

Подбирая оборудование для студии, внимательно изучайте инструкции по эксплуатации, используйте только совместимые устройства, чтобы избежать поломок и достичь наилучшего результата.

Материал подготовлен С.В. Хатимуллиным, техническим директором ТОО «Mark-II Productions».



Рекомендуем прочитать

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

Головня А.Д. Композиция кинокадра. М.: 1984.

Головня А.Д. Оптическая композиция кадра. М.: 1983.

Дербышева Л. Н. О мастерстве режиссера документального фильма. Учебное пособие. М.: ВГИК, 1983.

Долинин Д. Киноизображение для чайников//Искусство кино, 2002, №5, 6.

Железняков В. Цвет и контраст. М.: 2001.

Кудряшов Н.Н., Кудряшов А.Н. Справочник кинолюбителя. М.: 1986.

Кузминский Л.Т. Снимающий любитель оказывается в выигрышной ситуации // Вестник «Зеленое спасение». Выпуск 11. В объективе – природа. Алматы: 1999.

Кузминский Л.Т. Возьмемся за руки, друзья, или Как снимать свое кино // Вестник «Зеленое спасение». Выпуск 16. Непреходящая ценность природы. Алматы: 2003.

Косматов Л.В. Основы кино и искусство оператора. М.: 1980.

Масуренков Д.И. Путешествие с киноаппаратом. М.: 1986.

Медынский С.Е. Компонуем кадр. М.: 1999.

Синецкий Д. САМ. Видеокамеры. Видеосъемка. Пособие по видеосъемке. М.: 1998.

Франк Г. Карта Птолемея. Записки документалиста. М.: 1975.

В пособии использованы кадры из фильмов:

На стр. 16, 38, 64 – «Между озером и морем», 2001.

Информационное агентство «Устойчивое развитие», г.Санкт-Петербург.
Автор – Геннадий Шабарин.

Приз Международного фестиваля «Зеленый взгляд» «За лучший фильм о регионе Балтийского моря» в г.Санкт-Петербурге в 2002 году.

На стр. 17 – «Поэтика природы», 2000.

Экологический клуб «Эремурус», г.Ташкент.

Авторы – Елена Мельникова, Денис Копейкин.

Приз Министерства образования Республики Словакия за вклад в экологическое образование на Фестивале экологических фильмов в г.Банска-Быстрица в 2000 году.

На стр. 17 – «Пассажиры забытых полустанков». 2003.

Экологическое общество «Зеленое спасение», г.Алматы.

Экологический клуб «Эремурус».

Авторы – Сергей Куратов, Денис Копейкин, Наталия Медведева.

2-е место на Центрально-Азиатском фестивале экологической журналистики в номинации «Экологические фильмы» в г.Ташкенте в 2003 году.

На стр.18 – «Алюминиевый джинн». 2002.

Информационное агентство «Устойчивое развитие», г.Санкт-Петербург.

Автор – Геннадий Шабарин.

Национальная премия «Берестяной свиток» и Диплом 1 степени в номинации «Лучшая телевизионная передача об охране окружающей среды» на Седьмом Всероссийском конкурсе журналистов в 2003 году.

На стр. 18 – «В чьих руках богатства природы?». 2002.

Экологическое общество «Зеленое спасение», г.Алматы.

Экологический клуб «Эремурус».

Авторы – Сергей Куратов, Денис Копейкин, Наталия Медведева.

2-е место на Центрально-Азиатском фестивале экологической журналистики в номинации «Экологические фильмы» в г.Ташкенте в 2003 году.

Summary

For those who would like to create films as a means to protect nature, the editorial staff of the Ecological Society «Green Salvation» has prepared a textbook «Green lens».

There aren't many of these enthusiasts. Achieving cinematographic expertise is incredibly complicated and producing films for the purpose of nature protection is an economic loss. Yet these difficulties do not hinder people. They organize mini-studios, spontaneously assign responsibilities, and film no more than a few feet of film. Their noble and worthwhile mission is to film nature. It is a living picture, rich with material and forever changing, such that what exists in the present is never to be repeated. Nature gives enjoyment that is impossible to quantify in financial terms; it nurtures the soul, heals, and gives peace of mind and joy. Those who dedicate their lives to filming nature appreciate its beneficial influence on their own lives. For others the camera becomes a weapon. They start filming because they cannot tolerate outrages against nature; they cannot watch indifferently as forests are burned, their homeland is polluted, wildlife is killed, or an international highway is paved through a nature reserve. Even amateur films can contain powerful exposes. This method for expressing protest and calling upon the authorities for justice must possess an artistic form. This textbook is intended to assist beginning environmental film- and videomakers to produce clear and convincing footage.

The author, Leonid Timofeevich Kuzminsky, is a professional cinematographer, director and camera operator. He graduated from The All - Union State Cinematography Institute in 1976 (N.N. Kudryashov's studio). During his forty-year film career, he has participated in the creation of nearly 70 documentary films, 26 of which he has authored. Since 1996, Kuzminsky has been passing on his knowledge to students at the T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Art.

The remarkable experience of this teacher forms the basis for this textbook. How to write a calendar production plan? How to film a montage? How to position a camera, taking into consideration all light sources? How to adjust the white balance (exposure?) to attain quality pictures and expressive compositions? The reader will find the answers to these and many other questions in this textbook.

We hope that this modest textbook will fill a gap by providing sought after literature, perhaps helping someone to define their career and an endeavor for a lifetime.



Зеленый объектив

*Пособие для
экологов, снимающих
фильмы*

ББК28.080

К 89

Предлагаемое читателю пособие призвано помочь энтузиастам экологического кино и видео снимать яркие и убедительные фильмы. Издание может быть полезно преподавателям факультетов кино и телевидения, студентам, обучающимся операторскому мастерству.

Электронную версию данного пособия можно заказать по e-mail:<ecoalmati@nursat.kz> или найти в Интернете:<www.greensalvation.org>.

Для перепечатки пособия или его отдельных частей необходимо получить письменное разрешение автора.

Редакторы:

Н.Н. Беркова, Н.И. Медведева

Английский текст: **М. Кинман**

Художественный редактор: **А.С. Дьяков**

Иллюстрации: **Е.В.Кудинова**

Корректор: **Н.А.Бударина**

К 89 Кузминский Л.Т. «Зеленый объектив». Пособие для экологов, снимающих фильмы. Приложение к Вестнику «Зеленое спасение» №16. – Алматы.

2005. – 76 с. – ISBN 9965-9560-3-0

ББК28.080

Издатель: Экологическое общество «Зеленое спасение»

Республика Казахстан, 050000, г.Алматы, ул.Шагабутдинова, 58, кв.28.

Тел.:68-33-74, e-mail:<ecoalmati@nursat.kz>.

К $\frac{1904030000}{00(05)05}$

ISBN 9965-9560-3-0

© Кузминский Л.Т., 2005

© Экологическое общество «Зеленое спасение», 2005

© Кудинова Е.В., иллюстрации, 2005

© Дьяков А.С., дизайн, 2005

Сдано в набор 19.08.05. Подписано к печати 18.09.05.

Формат 171x241 1/16. Бумага офсетная 80 гр / м2.

Усл.печ.л. 10,6. Тираж 500 экз.

Отпечатано в типографии «Комплекс », г.Алматы,ул.Курмангазы,29.
тел./факс 61 60 48.