

Уважаемые посетители!

Предлагаю Вам отрывки из книги Дм. Синецкого "Видеокамеры и видеосъемка" Практическое руководство, второе издание. Как Вы можете понять из приведенных материалов, книга вполне стоит того, чтобы купить ее. Книга состоит из двух частей. Первая посвящена видеокамере как аппарату для видеосъемки. Вторая - непосредственно процессу съемки. Итак: ЧИТАЙТЕ!

Держу пари, едва ли не каждому из вас приходилось бывать на вечеринках, где хозяин показывал семейную видеохронику. Обычно это растягивается часа на полтора: гости сидят с каменными лицами и смотрят, как жена хозяина в сотый раз бросает домашней собаке эту дурацкую палку, собака с лаем несется за ней по лужайке... и т.п. Любую попытку выйти из комнаты хозяин пресекает ревнивым возгласом: "Подождите, подождите, сейчас самое интересное будет!" Гости смотрят на электронный счетчик видеомагнитофона и с ужасом вспоминают, что продолжительность видеокассеты - три часа! Вам не хочется оказаться в положении такого хозяина? Тогда читайте!

Кроме того, камера вам может очень быстро надоесть, если вы будете снимать ею так, будто поливаете цветы в своем саду: налево, направо, полчаса пленки отснял, - ну и хватит. Вы хотите снимать камерой хорошо и с интересом? - Тогда читайте!

---

## "ВИДЕОКАМЕРЫ И ВИДЕОСЪЕМКА"

© Copyright Дм. Синецкий 1999

(Из книги "Видеокамеры и видеосъемка" Практическое руководство, второе издание, Международное агентство "A.D.&T" М, 1999)

- [Введение](#)
  - [Кадр](#)
  - [Композиция](#)
  - [Сколько снимать](#)
  - [Человек в кадре](#)
  - [Объекты общаются](#)
  - [Что Вам поможет](#)
  - [Внутрикадровый монтаж](#)
  - [Движение камеры](#)
  - ПОКАДРОВЫЙ МОНТАЖ
  - РЕЖИССЕРСКОЕ РЕШЕНИЕ ТЕМЫ
- 

### Введение

Если вас интересует исключительно инструктивный материал по правилам и приемам видеосъемки, то несколько следующих страниц вы можете смело пропустить, продолжайте читать с главы "КАДР". Здесь же - небольшое развлекательное рассуждение для тех, кто еще не перелистнул страницы.

Пару лет назад, будучи на свадьбе приятеля, увидел я на пороге Дворца бракосочетаний забавную сцену. Одна из пар новоиспеченных молодоженов, а с ними - их родственники и друзья вышли из Дворца, остановились на крыльце и

построились для групповой фотографии. Построением руководил средних лет мужчина, очевидно, родственник, с... видеокамерой! Когда молодые и гости построились и замерли, он вскинул камеру на плечо, поснимал минуту, водя объективом слева направо и обратно, а затем прозвучала команда: "Спасибо, все!" Гости и молодожены облегченно вздохнули и с радостным смехом сошли с крыльца, хлопнула пробка шампанского, кто-то закричал: "Горько!" "Оператор" тоже присоединился к общему веселью, камера его уже была выключена и упрятана в кофр.

Вот так, до сих пор мы путаем фото и кино (а в данном случае - видео). Между тем, прошло уже сто лет со времени первого "Прибытия поезда"! Кажется, уже никого не удивляет тот факт, что изображения окружающего мира ожили, заговорили, а теперь уже и синтезируются с помощью компьютера. - Почему же тогда мы с одинаковым интересом нацеливаем на все, заслуживающее внимания, как фотоаппараты, так и видеокамеры? Почему фотоаппарат высокого класса и видеокамера стоят практически одинаково? Почему в мире фотографии не меньше призов и премий, чем в мире кино? - Ответ напрашивается сам собой: это разные жанры изобразительного искусства, настолько же разные, насколько, скажем, живопись и скульптура (а может быть, и еще намного "более разные").

К чему все это? - А вы возьмите ту кассету, что отсняли своей новой камерой, перемотайте ее на начало и посмотрите заново, только, пожалуйста, не поленитесь нажимать "паузу" на каждом удачном, на ваш взгляд, кадре. - Чем не фотография? А сколько таких "фотографий" наберется в каждом эпизоде? - Немного, правда?.. - Слушайте, а зачем вы вообще купили эту видеокамеру - "мыльницу"? - За те же деньги вы вполне могли бы себе позволить очень приличный фотоаппарат! Только не говорите мне, что "там же звук есть" - звук можно записать и на ваш старенький домашний аудиоманитофон...

Ну, конечно, на видео же есть движение! В свое время в ВГИКе давалось такое определение: "Киновидеоискусство отличается от прочих видов изобразительного искусства тем, что ему присуще движение". Один из отцов-основателей русского кино, Яков Протазанов, кричал актерам на площадке: "Двигайтесь, двигайтесь, а то зрители подумают, что это - фотография!" - Именно поэтому во всех старых, еще немых, фильмах персонажи безостановочно суетятся, размахивают руками, куда-то спешат... Американцы кстати, и называют-то кино "the movie", от глагола "to move" - "двигаться".

Итак, теперь, с видеокамерой в руках, ваш главный лозунг "Движение!" Не только физическое движение людей и предметов ваших видео, а и движение как понятие, как единая, неразрывная цепочка причинно-следственных связей и явлений: от частного к целому, от простого к сложному, от множества кадров к единству эпизода, а затем и фильма.

Так... я почти вижу, как вы, читатель, скептически улыбнулись, вздохнули и сказали себе: "Теперь ясно - эту книгу написал киношник-фанатик". Вовсе нет, я не "киношник", я тот самый "человек с камерой", чего искренне и вам желаю. Видеокамеру я впервые взял в руки не так давно, но сейчас мне кажется, что с тех пор прошла целая жизнь - столько всего разного было отснято! Видеокамера познакомила, сблизила и подружила меня с бесчисленным множеством людей, мест и событий, чего искренне и вам желаю! А панегирик "движению" (выше вами прочитанный) это легкая "идеологическая накачка" перед второй частью книги, где уже почти ничего не будет о "кнопочках" - о том, как пользоваться видеокамерой.

Далее речь пойдет о том, как с помощью видеокамеры "делать кино" из всего, что вас окружает, то есть как сделать ваши видео "живыми", как превратить "кадры-фотографии" в "the movie", то есть о том, как научиться снимать видеокамерой. Теперь главным действующим лицом становитесь вы, а камера -

вашим послушным помощником и другом.

Попробуем подступиться к этому непростому делу с помощью научного метода под названием "анализ", то есть расчленение сложного на простые составные части, которые легче понять и запомнить. И коль скоро речь здесь пойдет не о технике (штуке точной), а об особенностях операторской работы с художественной точки зрения, давайте договоримся о терминах, чтобы не путаться. Дело в том, что киношники и телевизионщики широко употребляют профессиональный жаргон, причем имеется множество его "диалектов" - примерно столько же, сколько есть этих самых киношников и телевизионщиков, короче говоря, каждый изъясняется по-своему.

К примеру, один очень уважаемый мной человек, говоря о кино, употребляет термин "мизанкадр". Я такого термина не встречал ни во ВГИКе, ни в книге, но это не беда, расшифровать можно, это - от слова "мизансцена", просто любой "постановочный кадр", то есть такой, в котором актеры расставлены по местам и двигаются согласно указаниям режиссера и оператора.

В гораздо большее затруднение привела меня одна телевизионная режиссер, применившая самодельный, судя по всему, термин "захлестный план". Вы сами, наверное, знаете, бывает "крупный план", "общий план" и т.д., что же это за "захлестный"-то такой?! Насилу додумался: это нарочно продолжительный последний кадр телевизионного репортажа, в течение которого режиссер во время "прямого эфира" имеет возможность переключиться с одного источника (видеомагнитофона) на другой или на "студию", где сидит диктор и готовится читать продолжение своего текста.

Оставим на совести изобретателя "захлестного плана" путаницу в понятиях "кадр" и "план" - их действительно путают, часто и многие. "Сними несколько планов" обычно означает просьбу снять несколько разных кадров, а вовсе не один и тот же кадр на "общем", "среднем" и "крупном" планах. - Привыкайте... Здесь же, в этой книге, я постараюсь употреблять профессиональные термины "по классике", как в книжках или в учебных заведениях кино-видеопрофиля. Начнем с той единицы, на основе которой строится любое кино или видео, в том числе и ваше, любительское, которое вы снимаете "для себя". Это -

## Кадр

- Это не один из 25 электронных кадров в секунду, о них давайте забудем до главы о "покадровом монтаже". КАДР - это то, что вы отсняли между двумя нажатиями кнопки "REC", от "старт записи" до "стоп записи".

Чтобы понять смысл понятия КАДР, проведем аналогию с литературой: КАДР=ФРАЗА. Например: "Яркое полуденное солнце освещает башни и шпили старинного города". Если, прочитав эту фразу, вы на секунду закроете глаза, то представите себе соответствующую картину, верно?

Давайте рассмотрим ее повнимательнее: вот дома под черепичными крышами, изгибы мощеных улочек, по которым неторопливо идут прохожие.. а в одном из открытых окон... Ваш средний палец уже готов нажать кнопку трансфокатора и сделать "наезд"? Подождите, давайте разберемся почему у этого дома такие кривые стены, да и вообще такое впечатление, что весь город раскинулся на склоне довольно крутого холма!

- Ах да, вы еще не в курсе наиважнейшего правила любой съемки, оно звучит так:

**"ДЕРЖИ ПАЛКУ!"**

Этот возглас раздается на съемочной площадке, когда начинающий оператор, измученный необходимостью одновременно



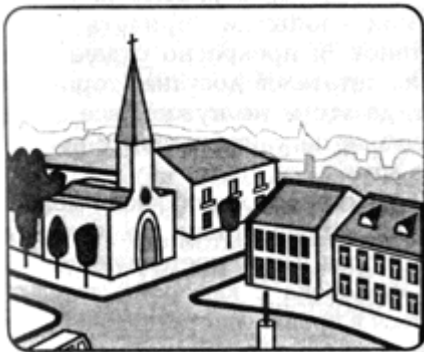
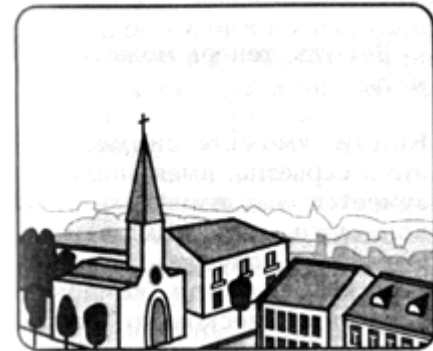
следить за фокусом, диафрагмой и всем прочим, забывает выверить положение камеры относительно горизонта и "заваливает" вертикали. Правда, самой линии горизонта обычно не видно, разве что вы снимаете морской пейзаж с чайками. Положение камеры следует выверять по вертикальным линиям, которые обязательно найдутся в любом кадре: фонарный столб, угол стены здания, кладки висящей оконной гардины и пр.



В вашем случае (вид на город из окна отеля) ориентируйтесь, например, по какой-либо постройке башенного типа (в итальянском городе Пиза есть исключение из этого правила) или хотя бы по тому самому фонарному столбу, что так некстати торчит прямо в середине кадра.

- Да, а что вы снимали? Собственно город или небо над ним? - Мне кажется - небо.

Пожалуйста, в следующий раз постарайтесь, чтобы линия горизонта (реальная или воображаемая) находилась несколько выше середины кадра, примерно вот так:



Это соответствует тому, как человек обычно смотрит на окружающий мир: в его поле зрения попадает несколько больше того, что на земле, чем того, что над головой, - не заставляйте ваших будущих зрителей "задирать подбородок".

Итак, ваш кадр "город из окна отеля" принял божеский вид. Теперь давайте попробуем

отснять какой-либо фрагмент городского пейзажа, например, вон ту симпатичную церковь со шпилем.

- Подождите, не надо нажимать кнопку "наезд"! - Поверьте, никого из тех, кто будет смотреть отснятый материал, не интересует процесс увеличения этой церкви на экране телевизора, их интересует результат, то есть уже увеличенная церковь. (Конечно, в художественной съемке наезд иногда применяется, об этом вы прочитаете в главе о "внутрикадровом монтаже", но в хроникальной съемке (ваш случай) он совершенно ни к чему.) Поэтому остановите запись, сделайте наезд "вхолостую", заодно отрегулируйте "разъехавшуюся" резкость и постарайтесь разместить церковь в кадре так, чтобы она "хорошо смотрелась".

Вот так, теперь можете снимать.

Кстати, "можете снимать" - это я серьезно, имея в виду, разумеется, тех из читателей, у кого уже есть видеокамера. Сделайте паузу: отложите книжку, возьмите камеру и потратьте несколько минут времени - своего и пленки.

Дело в том, что, несмотря на все мои попытки придать этой книжке развлекательный оттенок, я прекрасно отдаю себе отчет в том, что мало у кого из читателей достанет терпения прочитать ее в один присест, да это и не нужно: все здесь изложенное сразу просто в голове не уляжется ни у одного читателя, хоть о семи пядях во лбу.



И если к первой части этой книжки, "про кнопочки", можно относиться как к своего рода справочнику по технике пользования видеокамерой, то вторая часть, претендующая на попытку превращения вас в "человека с камерой", гораздо сложнее.

- Чтобы удостовериться в правильности изложенного в этой, второй части, вовсе недостаточно нажать ту или иную кнопку, вам придется отснять несколько кадров или несколько дублей одного и того же кадра - только тогда прочитанная глава получит ваше подтверждение: "Смотри-ка, и правда, вот, оказывается, как надо!"

Поэтому в этом, втором издании, здесь и далее вам предлагаются несложные практикумы - задания по съемке чего-либо. Выполняя их по мере прочтения, вы, во-первых, передохнете от этой местами весьма дидактической литературы, во-вторых приобретете некий навык и избежите множества ошибок, характерных для начинающих операторов, а, в-третьих (и это, может быть, важнее прочего), вам будет чем заняться с вашей новенькой камерой, не мучаясь вопросом "чего бы еще интересного поснимать...в своей собственной квартире?! (во дворе, на даче и т.п.)".

Читателям, у кого в данный момент видеокамеры под рукой нет, я тем не менее советую не пренебрегать этими практикумами, а вернуться к ним позже, когда возможность снимать появится. А для того, чтобы избежать излишней академичности, которой так и веет от слова "практикум", предлагаю называть это просто, по-школьному: "упражнения". Итак:

**Упражнение 1.** *Осмотрите по сторонам и решите, что из окружающего пространства, на ваш взгляд, может быть интересно в кадре. - Экзотический пейзаж или обыкновенный городской, хотя бы тот же "вид из окна", одним словом, выберите сцену съемки. Возьмите видеокамеру, включите (в режиме AUTOLOCK и AUTOFOCUS), закройте правый глаз и наведите камеру на сцену съемки, не глядя в видоискатель. - Посчитайте про себя до трех и откройте глаз. Вертикали, возможно, "завалены", а линия горизонта (реальная или воображаемая) может оказаться вообще бог знает где... то есть в кадре оказалось несколько не то, что вы ожидали, кадр "не смотрится", -Естественно, вы же "снимали вслепую".*

*Теперь, не исправляя погрешностей кадра, нажмите "REC" и постарайтесь как можно быстрее выровнять вертикали, линию горизонта и вообще сделать кадр таким, каким вы хотели бы его видеть (с помощью клавиши трансфокатора и/или слегка повернув камеру влево или вправо). Нажмите паузу записи, отмотайте пленку к началу, просмотрите и запомните, сколько секунд заняли у вас эти исправления.*

*Далее все повторяем: выбираем другую сцену съемки, замираем правый глаз и...(см. абзац выше) -; вплоть до высчитывания, сколько секунд у вас заняли исправления кадра на этот раз.*

Это упражнение следует повторять до тех пор, пока вы не научитесь приводить кадр "в порядок" за одну секунду или менее того, почти мгновенно. Смысл такой тренировки заключается в том что:

- вы поймете, как бессмысленно и даже обидно тратить пленку на "выравнивание" кадра, и впредь не будете "стрелять навскидку", а сначала "прицелитесь" как следует, а уж потом будете нажимать "REC",

- повторив упражнение хотя бы несколько раз, вы воочию убедитесь в том, как важна "вертикальность вертикалей" и правильное расположение линии горизонта (об исключениях - немного позже)

- если в результате упражнения вам действительно удалось значительно сократить время исправления кадра, то я вас поздравляю: теперь у вас гораздо больше шансов прилично отснять "горящее" событие, то есть такое, когда упущенные на исправление кадра секунды могут оказаться действительно ценными,

- за время, что вы потратили на это, возможно, несколько раздражающее упражнение, камера успела немного "прирасти" к вашей руке, сделаться из непривычной штуковины, приделанной к кисти тонким ремешком, ее как бы продолжением, а это очень важно!

- когда вы, с помощью трансфокатора и/или слегка поворачивая камеру в сторону, исправляли кадр так, чтобы он "хорошо смотрелся", вы занимались очень важным делом: определяли, что в кадре лишнее, а что обязательно должно в него войти.

- Все операторы занимаются тем же самым всю жизнь и речь об этом пойдет буквально ниже.

Кстати, насчет самостоятельного критерия "хорошо смотреться": вместо него у профессионалов принято говорить - "кадр правильно скомпонован". О композиции кадра написаны сотни толстых книг, так что трудно рассказать о ней вкратце, но все же можно, пожалуй, сформулировать несколько основных принципов этой премудрой науки.

## Композиция

Любой кадр рассказывает (по приведенной выше аналогии с литературой) об одном или нескольких объектах съемки: как они выглядят, как соотносятся друг с другом и с остальными, второстепенными объектами. Если в вашем кадре все это «читается», тогда он «хорошо смотрится», то есть — правильно скомпонован. Следовательно, прежде чем нажать "REC" определите объект или объекты съемки, иначе и снимать не стоит.

Объект съемки — это «главный герой» кадра, он должен привлечь внимание зрителя в первую очередь. Как этого добиться? — Прежде всего зритель должен иметь возможность как следует его разглядеть, поэтому объект обязательно должен быть в фокусе и хорошо освещен.

А что делать, если объектов в кадре не один, а несколько? — Определите для себя, на каком из них ваш взгляд остановился в первую очередь, именно этот объект и нужно снимать в качестве «главного героя». Однако чаще всего бывает так, что другие, второстепенные, на ваш взгляд, объекты тоже попадают в «поле зрения» вашей камеры. — Как быть с ними?

Итак, перед нами стоит задача: расположить объекты съемки в пространстве кадра. Строго говоря, главный объект съемки должен располагаться —

В центре кадра, так как именно на центр кадра зритель обращает внимание прежде всего. Судите сами: вот ваза с цветами, стоящая на столе.





Если сместить вазу от центра кадра, то при рассматривании такого кадра взгляд зрителя все равно вернется к центру, но уже с вопросом: «Может быть, посередине стола (в центре кадра) лежит что-то такое, чего я не заметил?»

Однако смещение объекта от центра кадра играет огромную роль в обозначении взаимоотношений этого объекта с другими, находящимися в кадре. Если на стол, рядом с цветочной вазой поставить чашку с чаем (второстепенный объект), то, очевидно, необходимо «уравновесить» композицию, так как в ней появился второй объект, в данном случае — несколько сместить вазу от центра кадра в сторону, противоположную той, где появилась чашка.



Но почему же мы решили (то есть извините — я решил), что ваза — это главный объект, а чашка — второстепенный? Очень просто: ваза больше чашки по размеру — это закон зрительного восприятия, человек подсознательно делит предметы на «главные» и «неглавные», исходя из их крупности! (Конечно, это только один из критериев, об остальных — чуть ниже.)

Честно говоря, эта иллюстрация (ваза с чашкой) настолько затаскана, что вернемся лучше к

той церкви, что видна из окна вашего отеля. Смотрите: перед ней проходит оживленная улица. Какой из кадров вы считаете более удачным?





— Надеюсь, что второй, где церковь смещена от центра. Здесь ясно виден контраст между неподвижной, величественной постройкой и торопливой уличной суетой. (Не страшно, что дальняя часть здания «подрезана» краем кадра, это вполне допустимо, потому что, во-первых, она затенена и ее детали трудно разглядеть (если там есть действительно интересные детали — это уже совсем другой кадр, во всяком случае, его следует снимать не из окна, а подойдя поближе), во-вторых, фасад всегда «главнее» боковой или тыльной стены, а в-третьих, если у вас в кадре, кроме неподвижного здания появилась и оживленная улица, это значит, что кроме первого объекта съемки (церковь) в кадре появились и другие объекты съемки — все, что идет, едет или хотя бы стоит на той части улицы, что оказалась в кадре.)

Представьте себе на минуту, что картинка с церковью и улицей «оживла»: вот, например, по тротуару прошла женщина в ярком платье... — вы же «заметили» ее — почему? — Потому что она движется, а церковь — как стояла, так, естественно, и стоит себе на месте. Кроме того, женщина была в ярком платье — ваше внимание привлек цвет этого объекта, так резко отличающийся от спокойного, ровного цвета штукатурки, которой отделана церковь. — Вот вам и следующее правило, которое вам придется учитывать при компоновке кадра, это —

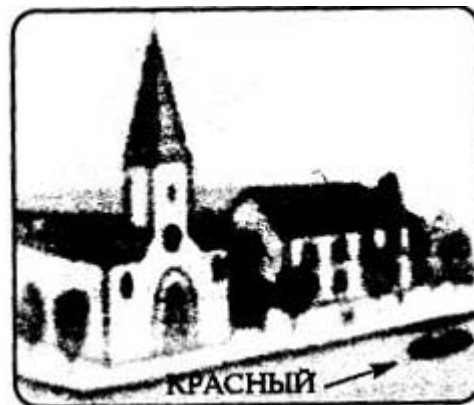
## ПЯТНА

Вы по-прежнему стоите у окна отеля и смотрите в видоискатель на уже порядком надоевшую церковь. Проведите опыт: отключив «AUTOFOCUS», нарочно сделайте картинку не в фокусе, так, чтобы все изображение превратилось в цветные пятна разной величины (если видоискатель в вашей камере цветной). Какое из пятен привлечет ваше внимание в первую очередь?

— Наверное, это: большое, неяркое (часть стены церкви). Но что это? — Справа появилось быстро движущееся небольшое красное пятно! — Оторвитесь от видоискателя — ! — по улице мчится ярко-красного цвета спортивный автомобиль.

Если бы изображение было в фокусе, вы бы все равно обратили внимание на объекты (церковь, автомобиль) именно в такой последовательности:

сначала самый крупный, а затем ваше внимание мгновенно переключится на движущийся, красный, несмотря на то, что церковь смещена от центра кадра, а автомобиль — тем более, и вообще, он давно проехал.



— Это свойство зрительного восприятия досталось нам от далеких предков, когда обратить внимание на крупный или, тем более, движущийся объект, иногда значило «быть или не быть».

Вывод ясен: внимание ваших будущих зрителей будут привлекать в первую очередь крупные, движущиеся, ярко окрашенные, ярко освещенные объекты.



Соответственно этим параметрам и следует располагать объекты в кадре и взаимно их «уравновешивать», смещая от центра (как вазу с цветами и чашку с чаем на столе). Это и есть тема следующего упражнения.

**Упражнение 2.** *Найдите в вашем доме пары предметов, отличающиеся друг от друга по размеру примерно в два, три, четыре и более раз (яблоко и арбуз, спичечный коробок и пачка сигарет, дедушкины очки и его же шляпа и т.п.).*

*Расположите одну из таких пар на столе, нацельтесь на полученный натюрморт камерой и сделайте три дубля (по несколько секунд) одного и того же кадра, каждый раз немного смещая предметы друг от друга и также смещая их от центра кадра.*

*То же самое ожидает и остальные пары предметов, подобранные вами. Когда вы будете снимать их (также по три дубля каждую пару), вы неожиданно для себя обнаружите, что второй и третий дубли каждой пары даются вам все с большим и большим трудом — уже расставляя предметы на столе, вам каждый раз становится все более очевидно, какое их взаиморасположение будет, а какое не будет, «смотреться» в кадре. — И это правильно:*

*для каждой пары предметов существует единственно верное композиционное решение. Вы убедитесь в этом, просматривая полученную видеозапись.*

У вас наверняка появится желание привлечь к этому упражнению ваших домашних, конечно, ваша племянница с ярким воздушным шаром в руках — это гораздо интереснее, чем пыльная дедушкина шляпа. Что ж, попробуйте, но имейте в виду: любой кадр, в котором присутствует человек, строится по несколько иным законам композиции. Конкретнее о них будет рассказано в последующих главах, пока же достаточно такого принципа:

Человек в кадре всегда композиционно важнее любого неодушевленного предмета.

То есть, даже если ярко-красный воздушный шар в два раза крупнее вашей малышки-племянницы, все равно она, племянница, — центр композиции, главный герой кадра. Но обо всем этом — позже, пока мы с вами «снимаем» исключительно натюрморты и пейзажи, то есть кадры с неодушевленными объектами, причем (напомню) выше говорилось о том, что мы воспринимаем объекты прежде всего, как пятна разного размера, формы и цвета.

Обратите внимание: степень зрительного внимания к цвету объекта точно соответствует нашему восприятию цветов уличного светофора — прежде всего красный (агрессия, опасность), затем желтый (нейтральное внимание) и, наконец, зеленый (все в порядке), так как зеленый ассоциируется у человека с естественными цветами (трава, листва деревьев), а красный — напротив, с тревожным, опасным (пламя, кровь).

Таким образом, ваш будущий зритель, в силу природных законов восприятия, «рассматривая» каждый сделанный вами кадр, прежде всего обращает внимание на крупные и яркие световые и цветовые пятна, а уже потом идентифицирует, то есть «узнает» их как конкретные, знакомые предметы и явления. — Почему в известном рекламном ролике отдыхающие на пляже все, как один, поднимают головы и смотрят в небо? — Потому что на песок легла огромная движущаяся тень! — Что это? Конец света?! — Нет, слава богу, просто «жвачка прилетела». Не касаясь чисто рекламных аспектов данного ролика, отметим: это великолепная иллюстрация закона зрительного восприятия этих самых пятен.

Возможно, вам показалось достаточно абстрактным это рассуждение о цветовых

пятнах: ну, конечно, кому придет в голову снимать что-либо нарочно «расплывчато», не в фокусе? — Между тем, этим приемом, точнее, спецэффектом «блюр» (от англ. «blur»-«размытость») в последние годы широко пользуются авторы многих музыкальных видеоклипов, причем, отмечу, что из всех прочих произведений кино-видеоискусства именно видеоклип строится на зрительных ассоциациях, то есть обращается не только к сознанию, а и к подсознанию зрителя.

Теперь попробуем сами убедиться в важности цвето-световых пятен, как одного из параметров композиции кадра: дождемся хорошей погоды (это обязательно), возьмем камеру, выйдем на улицу вашего города (села, деревни или др. населенного пункта) и выполним

**Упражнение 3.** Найдите сцены съемки, частично освещенные солнцем, а частично затененные. Это может быть все что угодно: прохожие, автомобили, любые объекты городского быта сравнительно небольшого размера на фоне или в сочетании с более крупными объектами — здание или его часть, бульвар с деревьями и т.п.

Сделайте с десяток кадров, в которых присутствуют следующие пары объектов: освещенные солнцем объекты и объекты затененные, ярко окрашенные объекты и «серенькие», неподвижные и движущиеся — все это в разных сочетаниях. Увидев, к примеру, трогательно голубого цвета старый «горбатый» «Запорожец», остановившийся на светофоре рядом с огромным пыльным рефрижератором, снимайте! — На этот раз не старайтесь сначала как следует «прицелиться», снимайте «навскидку», но все-таки не как попало, а на ходу «пристраиваясь» к кадру, так, чтобы он «смотрелся»: вам поможет трансфокатор и ваши собственные ноги — не стойте на месте, а попробуйте перейти на несколько шагов вправо-влево, ближе-дальше.

Затем, оказавшись дома, внимательно и не торопясь, просмотрите весь отснятый материал. Задавайте себе следующие вопросы:

— Почему вы решили снимать именно этот кадр?

— Соблюдено ли в этом кадре условие разной освещенности объектов; разной подвижности объектов; насколько разного они размера?

— Как расположены объекты в кадре изначально, когда вы только начали его снимать «навскидку»?

— Какие действия вы совершили, чтобы изменить композицию кадра?

— Как расположены объекты в кадре после этих действий?

— Лучше ли стало композиционное решение кадра и почему?

Если у вас действительно достанет терпения и беспристрастности именно так подробно, «на паузах», рассмотреть каждый сделанный вами кадр, то вы не сможете не заметить следующее: в начале каждого из кадров ясно видна цвето-световая разница между объектами, «смысловой контраст» двух и более объектов (или одного объекта и фона), который чаще всего и привлекает зрительное внимание. Попробуйте прикрыть глаза так, чтобы едва различать картинку на экране, и вы увидите: центром композиции кадра непременно окажется самый «сильный» (по крупности или окраске, освещенности, динамике) объект.

В конце кадра, после ерзанья трансфокатором и перешагивания с места на место «смысловой контраст» может либо усилиться, либо ослабеть. — В

*первом случае я вас поздравляю, а во втором — ничего страшного, просто у вас пока недостает навыка, да и, возможно, вы несколько растерялись, снимая на улице.*

О том, как сложно, но тем не менее как интересно снимать на улице, речь пойдет ниже, а пока, завершая тему пятен, попробуем сформулировать такую закономерность:

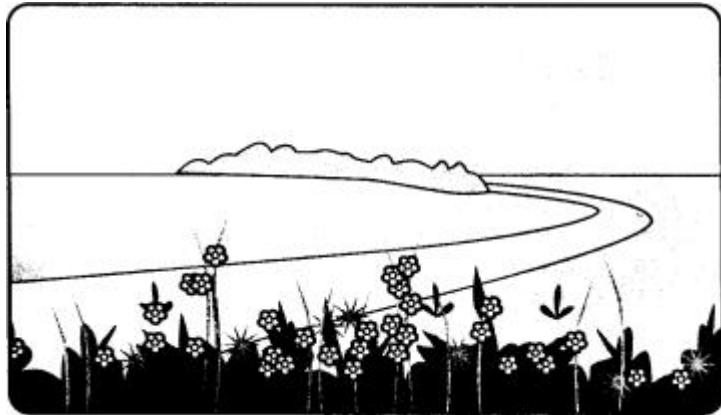
— Чем крупнее, светлее и ярче — тем «главнее» оно в композиции!

Одним словом, если вы снимаете пожар соседского сарая, сместите собственно сарай подальше от центра кадра, иначе никто из ваших будущих зрителей не обратит внимания на растерянное и горестное выражение лица вашего соседа, стоящего подле пылающей постройки! И вообще попросите его подойти к вам поближе, на «первый план», так как существует еще и —

## ГЛУБИНА КОМПОЗИЦИИ

Оставим в покое вашего несчастного соседа-погорельца и возьмем более безобидный пример: «Скромные полевые цветы росли на обочине проселочной дороги, которая, сделав поворот, скрывалась в перелеске, а потом появлялась снова и тянулась до самого горизонта». Представили картинку?

Эта неуклюжая литературная импровизация дословно описывает распределение зрительного внимания к объектам в зависимости от их удаленности от наблюдателя (камеры): сначала цветочки (первый план глубины), затем — обочина дороги (второй план), поворот дороги (третий), далее — перелесок (четвертый) и, наконец, та часть дороги, что «тянется до самого горизонта» (пятый).



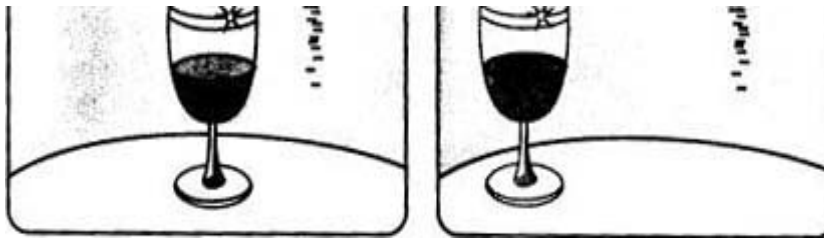
Соответственно этой зависимости вам и придется компоновать кадры при съемке: самый главный объект — ближе всего к камере, второстепенные — подальше, а остальные, малозначительные будут играть роль фона на дальних планах.

А бывает ли так, что именно дальний план, то есть фон, играет в кадре главную роль? — Конечно! «Закат, пылающий над морем», — это фон. «Цепочка скалистых гор на горизонте» — тоже фон. Но как же тогда «сказать» такую «фразу»: «Закат, пылающий над морем, тлел огненным бликом в хрустале бокала, стоящего передо мной на подоконнике»? — Закат далеко, а бокал — вот он, прямо перед носом!

— Очень просто: нужно сместить (переставить) бокал подальше от центра кадра и, может быть, чуть-чуть убрать с него резкость. Такая композиция стопроцентно заставит зрителя воспринимать содержание кадра в последовательности: закат — блик — бокал, а не наоборот.



Отметим, что в данном примере действуют одновременно два



закон композиции, а не один. Если же сюда прибавить и третий — «закон пятен», например, то вам придется «притушить» блик

на стенке бокала (просто переставьте его чуть-чуть глубже в тень), тогда зритель очень обрадуется, «обнаружив» бокал в кадре не сразу, а через... несколько десятых долей секунды!

Эта «микропауза восприятия» — очень важный (если не самый важный) результат правильной композиции кадра. Именно в течение этих долей секунд зритель получает удовольствие от зрелища, все остальное время зрителю некогда — он получает и переваривает видеоинформацию. Вас не удивляют посетители музеев, которые подолгу стоят перед каждой картиной? — Они не просто стоят и смотрят, они переживают «паузу восприятия» и ловят от этого кайф! Но —

Общее правило: Чем сложнее композиция кадра, тем большее время нужно человеку для его полноценного восприятия.

Поэтому, прежде чем снимать тот или иной кадр, вам необходимо мысленно проанализировать, насколько он композиционно «тяжел», то есть насколько он нагружен обилием объектов и насколько сложно они взаиморасположены. — Может быть, стоит сделать кадр попроще, без «бокала с бликом»? — Может быть, лучше просто снять этот самый закат, тем более, что через десять минут сгустятся сумерки и, «натура уйдет», а бокал никуда от вас не денется.

**Упражнение 4.** Возьмите хрустальный бокал, налейте в него до половины вино (лучше красное) и... - шучу, но сейчас нам (то есть, извините, - вам) в самом деле стоит попробовать снять кадр, подобный тому, о котором шла речь в нескольких предыдущих абзацах. Предлагаю самое простое: вид из окна, как фоновый объект и нечто, стоящее на подоконнике, как объект первого плана. Хорошо, если это нечто будет смыслово связано с видом из окна: например, подзорная труба на штативе. - В этом случае за окном может быть все что угодно: дали светлые или, наоборот, освещенные окна соседней многоэтажки.

Не меняя положения камеры и крупности объекта первого плана, сделайте два кадра «разного содержания»:

«Неброский пейзаж за окном чуть оживляла какая-то расплывчатых форм безделушка (подсказка – она может быть немного не в фокусе), забытая на подоконнике».

«Пыльная безделушка на подоконнике чуть оживляла неброский и словно размытый туманом (не в фокусе) заоконный пейзаж».

Просмотрев полученную видеозапись, убедитесь в правильности «сказанного» в первом и втором кадрах.

Задайте себе вопрос:

— Можно ли композиционно «уточнить» кадры, как это сделать?

Если вы придумали что-нибудь типа дополнительного освещения безделушки карманным фонариком издали или занавешивания окна тюлем – сделайте непременно и такой кадр.

Конечно, обычный тюль на окне вряд ли хорошо «затуманит» фон, для этого в

постановочном кино и видео используют специальные составы, которые наносят на стекло, а также дымы, которыми имитируют туманную дымку. Однако и в отношении тюля, марли или полиэтилена не поэкспериментировать.

В отношении домашней видеохроники я еще посоветовал бы обязательно обращать внимание на стены квартиры, то есть на тот же самый фон. — Хорошо, если вы и буквально все ваши друзья и близкие на днях переехали в новые, с иголочки, апартаменты с «евроремонтом»: светлые и, главное, чистые стены — отличный фон, не сравнить с засаленными потемневшими обоями в блеклых цветочках. — Знаете, в постановочном кино и видео фон (стены с обоями) создает художник-постановщик, художники-декораторы, просто художники и еще уйма народа — они строят стены из досок и фанеры, оклеивают их и красят именно ради того, чтобы герой иногда всего лишь одной минуты экранного времени, одного кадра жил в нем на фоне обыкновенной «стены, оклеенной обоями».

Для любительской видеосъемки такое — непозволительная роскошь, но все же... пересадите героев вашего кадра так, чтобы они не оказались на фоне традиционного для наших квартир ковра на стене, его красно-черно-желто-черт-те какой пестрый фон с геометрическими узорами «забьет» ваших героев. Я часто замечал, что на таком ковровом фоне лица людей плоски, бледны, одутловаты, мимика выглядит излишне резкой, искренний смех походит на истерику, а лирическая задумчивость — на ступор кататоника.

Ковер на стене — наихудший фон для домашней видеохроники! (То же, кстати, относится и к фото).

Вообще, говоря о фоне, примем, как аксиому: камера «замечает» все, в отличие от человека, который неосознанно отбрасывает то, что ему кажется неважным или просто не нравится. Например, гуляя в ботаническом саду, вы можете восхититься великолепной клумбой с чайными розами и вовсе не обратить внимания на то, что за клумбой стоит грязный бетонный забор, исписанный к тому же неприличными словами. Когда, отсняв клумбу, вы дома просмотрите эти кадры по телевизору, окажется, что у вас получился «похабный забор при веселых цветочках», не более того! — Возьмите себе за правило «чистить фон». Ищите такую «точку съемки» (место, откуда вы будете снимать), с которой не видно второстепенных, ненужных объектов, которые отвлекают зрительское внимание от главного объекта съемки и портят кадр.

Снимая видеохронику чьего-нибудь дня рождения, не поленитесь переставить бутылку на столе так, чтобы она не заслоняла раскрасневшегося лица именинника. А может быть, ее вообще лучше убрать из кадра? — Такой знаковый атрибут очень сильно взаимодействует с главным героем кадра и может получиться дословно вот что: «А парень-то выпить не дурак!»

Однако вот мы потихоньку и подходим к тому, собственно, ради чего вы купили (одолжили, взяли напрокат) видеокамеру: снимать людей — домашних, друзей, сослуживцев, случайных знакомых и незнакомых. Всерьез речь об этом пойдет несколько позже, а пока, чтобы удовлетворить ваше операторское нетерпение, предлагаю небольшой практикум по съемке живого человека!

**Упражнение 5.** Возьмите живого человека (за руку) и посадите его на стул посреди комнаты. Наведите на него камеру так, чтобы человек был в кадре весь, с ног до головы, и внимательно посмотрите: что, кроме человека и стены позади него, находится в кадре? -Много всего, не правда ли? Кусок паркетного пола под ногами, угол шкафа, спинка дивана с двумя подушками, стопка книг на тумбочке, увенчанная очками для чтения... - Сделайте такой кадр длиной секунд в десять. Пусть подопытный сидит на стуле и недоумевает:

- А чего говорить-то? Зачем все это? Дай я хоть причешусь, что ли?

- Ни в коем случае! - отвечаете вы. - Посиди, пожалуйста, неподвижно, пока я тут... Оставьте камеру на штативе и «вычистите фон», не смущаясь очевидно необходимой перестановкой мебели. Сделайте так, чтобы в кадре остался только человек на фоне стены, с небольшим куском пола под ногами. Запишите секунд десять такой картинки.

- Ну и долго мне еще так сидеть? - уже возмущается ваш подопытный.

Извинитесь и отпустите его, а сами просмотрите, что у вас получилось. - В первом кадре «реквизит» - мебель или ее фрагменты, бытовые предметы, окружающие вашего героя, безусловно обозначают место действия («жилая комната») и как бы создают для него естественную «среду обитания». Во втором кадре человек, насильственно лишенный такого антуража, сидит в кадре, «как голый». Однако просмотрите эти два кадра еще раз и внимательно вслушайтесь в слова, которые говорит ваш герой. Не правда ли, в «пустом» кадре, на фоне гладкой стены его слова как бы более осмысленны, его речь «звучит» более явственно? - Верно, ведь в этом, кадре уже ничто не мешает вам, зрителю, сосредоточиться именно на нем, герое, и на том, что он говорит. В первом же кадре, «с мебелью», ваш герой «тонет» в окружающих его вещах, то есть, говоря точнее, по смыслу кадра, эти вещи неправильно взаимодействуют с вашим героем, они в кадре не нужны, потому что они не являются даже второстепенными героями кадра.

Теперь, если у вашего подопытного еще осталась капля терпения, дайте ему в руки лист бумаги и усадите его в прежней позе в «пустой кадр». Запишите еще секунд двадцать.

- Ну, а с этой бумагой что делать? - спрашивает он и вертит листок в руках.

Держу пари, если вы впоследствии покажете этот кадр любому постороннему человеку, он «расшифрует» его следующим образом: «Человек получил письмо или написал стихи, но стесняется прочитать и довольно естественно притворяется, что на листе ничего не написано». - Вот так «работает» настоящий реквизит, один-единственный элемент реквизита, не появившийся в кадре случайно, а введенный в него нарочно!

Получается, что в первом кадре, «с мебелью», все окружавшие человека предметы обстановки и быта не являлись никаким реквизитом, это была внутрикадровая «грязь» (именно так это и именуют профессионалы). То есть, если вы хотите снять вашего героя «в естественной обстановке», вам ни в коем случае нельзя ограничиться усаживанием его в кресло, а всенепременно следует сначала вычистить кадр, затем расположить в нем героя, а уж потом, один за другим вводить (вносить, втаскивать, вкатывать) в кадр элементы реквизита, каждый раз проверяя, не лишний ли он, не «отягощает» ли ваш кадр эта хрупкая изящная вазочка?

Особенно следует опасаться того, что «киношники» в шутку называют «незримым присутствием оператора в кадре»: кофр от камеры, забытый вами посреди кадра, осветительный прибор, «влезший» в кадр по вашему недосмотру, наконец, ваша собственная длинноногая тень — все это мгновенно и начисто «вышибает» зрителя из видеомира, который вы для него создаете с таким старанием!

Вы никогда не задавались вопросом: почему иной раз, досмотрев до конца фильм (по телевизору или выйдя из кинотеатра), вы остаетесь с ощущением, что вам «что-то не понравилось»? — Сюжет вроде бы интересный, хорошие актеры, но... что-то не то! — Что?

Ученые утверждают следующее: человеческий мозг устроен так, что воспринимает буквально все, что видит глаз, но большая часть увиденного запоминается не в форме образов, которые можно впоследствии сознательно проанализировать, а в форме эмоций, которые и «оставляют ощущение». Каждый кадр, что вы видите на экране, состоит из тысячи мелочей, и вы не в состоянии оценить их все разом. Ваше внимание фиксируется на главных объектах кадра, а второстепенные и малозначительные — тот самый фон — «оценивает» ваше второе «я» — подсознание.

Например: герой произносит свой «ударный» монолог в кульминационной сцене, а далеко позади него по улице проезжает случайный автомобиль (недавно сам видел, в одном фильме) — все, этот кадр, а с ним и вся сцена безнадежно испорчены! Не должно там быть никакого автомобиля! Улицу надо было перекрыть, когда снимали! — Этот автомобиль (в данном случае) вам и «не нравится», но я, «киношник», его заметил, а вы, не обладая (пока) этой чисто профессиональной «видеопамятью», увидели автомобиль и сразу о нем забыли, только осталось «не то» ощущение.

Любая мелочь может испортить самый гениальный кадр. Кадр нужно «выстраивать» до мелочей. Скомпоновав в кадре главные, значащие объекты, внимательнейшим образом, сверхпридирчиво осмотрите «все остальное» — не должно быть ничего лишнего!

Кстати, может быть, отчасти в этом — причина многочисленных неудач в «нашем новом кино». Из-за недостатка средств многие сцены снимают на натуре, по той же причине натуре не «достраивают», то есть не обрабатывают, исходя из содержания и смысла кадров, а снимают, «как есть». Грязные улицы, обшарпанные стены, неумело загримированные актеры в наспех подобранных костюмах — вся эта «чернуха» вовсе не есть «творческая позиция», а — проявление неаккуратности, непрофессиональности, неуважения к вам, зритель!

Не могу не привести здесь и обратный пример: в прошлом году на съемках одного музыкального фильма мне довелось быть свидетелем того, как полтора человека съемочной группы в течение получаса терпеливо и безропотно ожидали, пока художник, режиссер, оператор и продюсер фильма переставляли... блюда и тарелки на столе, на переднем плане кадра, за которым сидели отнюдь не главные персонажи, а актеры массовки. — Никакого принципиального значения расстановка этой утвари не имела, все действие сцены разворачивалось на более глубоких планах кадра, а вот поди ж ты! — Так и бегали они от камеры к столу и обратно, пока не нашли то единственно правильное расположение предметов на переднем плане, которое композиционно соответствовало замыслу. — Постарайтесь и вы быть в этом отношении профессионалом.

Это все я к тому, что композиция — понятие «синтетическое», то есть включающее в себя множество взаимосвязанных правил и закономерностей, «анализом» которых мы с вами потихонечку и занимаемся на этих страницах. Однако, прежде чем лезть в дальнейшие дебри, предлагаю отдохнуть на одном примере из моей операторской практики.

Пару лет назад мне довелось оказаться на острове Новая Гвинея (это рядом с Австралией) в составе частной научной экспедиции (бывают и такие) в качестве оператора с видеокамерой «SONY Hi-8». Это были тропические джунгли, сплошные джунгли! За полтора месяца, проведенных там, я сначала очень быстро понял, почему эти места называют «зеленым адом», а потом успел привыкнуть и даже полюбить их. — Это был невообразимый, бесконечный материал для съемок! Отснятое и отмонтированное мной видео из этой экспедиции позволило сделать кое-какие выводы, ими я и хочу поделиться.

## Сколько снимать

За полтора месяца я отснял шесть с половиной полторакасовых кассет, то есть около десяти часов или примерно шестьсот минут. Если вычесть дни приезда-отъезда, а также дни тропических ливней (один-два в неделю), получается что в среднем в день я снимал меньше десяти минут пленки. — И это, я повторяю, при богатейшей, экзотической натуре!

Я не сэкономил пленку, честное слово, и не такой уж я ленивый человек. — Так в чем же дело? Просто все остальное (от десяти минут в день) время я искал хорошие точки, интересные ракурсы, правильные режимы съемки, ждал сочного естественного освещения, репетировал каждый кадр по несколько раз... — В результате получились видеоочерки общей продолжительностью около ста минут, то есть соотношение «продукция/сырье» 1/6, — это очень неплохо для документального кино или видео.

К тому же я призываю и вас. — Увидев нечто интересное, не «стреляйте» сразу. «Оно» (интересное) не убежит (если только это не животное Животных и вообще всякую дикую тварь нужно снимать сразу, подстраиваясь на ходу. Главное в такой съемке, чтобы «оно» вас не укусило). Запомните, где «оно» находится и что вокруг «него», а потом идите себе спокойно дальше. Придумайте, как «это» лучше всего скомпоновать в кадре (насколько крупно взять сам объект, что будет рядом с ним, что на фоне, при каком освещении «это» лучше получится и т.д.). Потом вернитесь, походите вокруг объекта, уточните свой «сценарий кадра» и только тогда снимайте. — Ручаюсь, что этот кадр вам «удастся»!

### КОГДА СНИМАТЬ

Приехав в новое место (в незнакомый город, на курорт, на дачу к приятелю), не снимайте в первый же день все, что попадется. — Через час вы устанете, и камера вам опротивеет. От усталости и «видеопереедания» вы не заметите и пропустите много действительно интересного. Завтра снимете, а пока запоминайте, что видели, и думайте, как это снять. Добавлю, что многие кино- и видеооператоры таскают в кармане компактный «объективчик» с встроенной прямоугольной рамочкой (продается в специализированных магазинах для профессиональных киношников): если посмотреть сквозь это устройство на окружающий мир, то картинка будет обрезана по краям, точно как в кино или видеокадре — это очень помогает при выборе «натуры». То есть, если вы собираетесь в первый день прошвырнуться по городу, куда приехали на неделю, и раздумываете, стоит ли брать с собой видеокамеру (тяжелую, надоевшую, с полуразряженным аккумулятором), советую — не берите, вы сможете обойтись... обыкновенным спичечным коробком. Если вынуть из него спички и посмотреть сквозь ту его половинку, по бокам которой находится «чиркалка», то вы увидите «широкоэкранный кадр». Если же наполовину зажать ширину этого «кадра» пальцем, то он будет точно соответствовать пропорциям видеокадра вашей камеры, оставленной в гостинице. Логика должна подсказать вам, что, приближая к глазу или удаляя от него коробок, вы сможете имитировать действие клавиши трансфокатора, то есть «наезд-отъезд».

Предвижу ваш вполне закономерный вопрос:

— А зачем так искусственно «сужать» поле зрения? Не достаточно ли мысленно «скадрировать» окружающее пространство, чтобы понять, как это будет выглядеть на экране?

— Увы, как правило, недостаточно. Дело в том, что, разглядывая какую-либо сцену съемки, вы прежде всего фиксируете свое внимание на объектах съемки и на том, как они связаны по смыслу сцены (вспомните правило «пятен», например, и упражнение 4). Ваше восприятие неосознанно корректирует



окружающую действительность, «улучшает» композицию сцены: отбрасывает лишние детали (ненужные второстепенные объекты), искажает реальные расстояния между значащими объектами, «подсвечивает» их или, напротив, «затеняет» — и так (только так!) создает определенное эстетическое впечатление от данной сцены. Камера же видит «все, как есть». Одна из главных черт неумелой любительской съемки - бесконечное ерзанье кадра «налево-направо», «ближе-дальше» имеет своей причиной как раз неспособность оператора мысленно скадрировать сцену съемки.

Это действительно сложно в силу вышеперечисленных особенностей зрительного восприятия, для чего и нужен «объективчик» с рамочкой или пустой спичечный коробок. Бродя по незнакомому городу или местности и «пристреливая» завтрашние сцены съемок, не вредно также и записать их в блокнотик: «Стая голубей на ратушной площади очень эффектно, с хлопаньем крыльев, разом испуганно взлетает, если подойти к ним поближе и сильно топнуть ногой!»

— А на ночь глядя, в отеле, перечитайте свои заметки и составьте план завтрашней «съемочной экспедиции» по городу, с учетом условий естественного освещения в то или иное время дня и расписания смены гвардейцев почетного караула у ворот замка. — Завтра вы уже куда меньше будете отвлекаться на безделушки в сувенирных лавках и на уютные пивные подвальчики - тем больше времени и внимания у вас останется на съемки.

На тот случай, если вы действительно собираетесь в скором времени или обозримом будущем отправиться в путешествие с видеокамерой, просто походить и поснимать улицы родного города или иного населенного пункта — несколько слов о том

## **КАК СНИМАТЬ НА УЛИЦЕ**

Городская натура — а именно так называется то, что вам предстоит в этом случае снимать, — предложит вам бесконечное разнообразие сцен съемки и... бесконечное число разного рода помех для совершения оной.

А если вы приехали не на несколько дней, а на несколько часов, как быть тогда? — Советую уточнить «график вашего пребывания» и рассчитать, куда, когда и насколько времени вы сможете вернуться, а куда — нет. Первый ваш вопрос экскурсоводу у очередной достопримечательности должен быть: «Сколько у меня времени для съемки?» — Он обязан ответить вам с точностью до пяти минут, это тоже его работа. В более неформальной ситуации (у приятеля на даче) тоже не вредно выяснить, будет ли у вас время сходить «на ту красивую лесную опушку» одному, а не в составе галдящей компании (ведь камера записывает и звук) и спокойно отснять пару кадров, которые вы там «увидели».

Однако (повторюсь) бывает, что сам факт, зафиксированный на видеопленке, сам по себе настолько интересен, что оператору, который его отснял, простить можно буквально все — от заваленных вертикалей до полного отсутствия композиционного решения кривого и дерганого кадра. — Я имею в виду не столько уникальные кадры катастроф или покушений на президентов, сколько так называемые «жанровые сценки» — к примеру, те видеосюжеты, что вы не раз видели в выпусках телепередачи «Сам себе режиссер»

Вы, конечно, наверняка слышали о людях, которым удалось разбогатеть или сделать «с нуля» блестящую карьеру, оказавшись с фото-, кино или видеокамерой «в нужном месте, в нужное время». — Действительно, уникальная хроника дорогого стоит, поэтому: Если вы предчувствуете «горящее» событие — держите камеру востро!

А если уж и вправду это ожидаемое приключение начало разворачиваться у вас на глазах — жмите «REC» и снимайте, пока не сдохнет аккумулятор или не

кончится кассета! — А когда сдохнет и кончится, мгновенно замените их на свежие и продолжайте снимать.

По-операторски похвастаюсь: мне приходилось снимать такие «горящие» события и вот какие советы могу дать на этот случай:

- если предметы или люди впереди вас заслоняют происходящее, обернитесь и найдите естественное возвышение (пригорок, оконный карниз, фонарный столб), с которого все будет видно;
- каким бы «горящим» оно ни было, в течение этого события всегда найдется несколько секунд, минута, а то и полчаса-час, чтобы перевести дух, проверить техническое состояние камеры и ее готовность к дальнейшей работе;
- в какой-то момент скажите себе: «Стоп. Это я уже отснял, пора менять точку». Осмотритесь и попытайтесь предугадать ближайшее развитие события в плане того, где вам выгоднее расположиться так, чтобы все было «как на ладони»;
- и последний совет, который вообще-то надо было бы поставить первым, потому что это самое главное: соотнесите ценность кадров, которые вам (может быть) удастся снять, со степенью риска, каковой обычно сопровождает участие в «горящем» событии или хотя бы наблюдение за ним.

Ну, и в заключение темы: бывает так, что ваш острый глаз оператора заметит нечто, могущее спровоцировать возникновение или развитие того самого «горящего», снять которое вы, как оператор, мечтаете. — «Подтолкнуть» такое событие, обождать, пока «само начнется» или, наоборот, предотвратить его — это, разумеется, исключительно наше личное дело, но... все же, помимо интересных видеокадров в этой жизни есть еще и совесть. — Иными словами, если говорить об арбузной корке, лежащей посреди мостовой, то мне искренне хочется верить; что вы ее попросту уберете, а не затаитесь с камерой в надежде заснять жанровую сценку «поскользнулся-упал-очнулся-гипс».

Одним словом, старайтесь не снимать «на ходу», в расчете на то, что «авось получится» — это вряд ли.

Это предстоит вам в любой мало-мальски интересной поездке: памятники и интересная архитектура есть везде. Вот самое простое: оказавшись у очередного объекта, прежде всего посмотрите вокруг: откуда его снимают другие туристы. — Как показывает практика, известные достопримечательности уже давно «пристреляны» именно с этих точек. Если же вам охота «изобретать велосипед» — изобретайте, но учтите: вашим будущим зрителям интересен не только (и не столько) этот «полководец на коне», но и все, что его окружает: на какой площади он стоит, какие люди ходят вокруг. Сделайте несколько кадров так, чтобы «привязать» монумент к окружающей действительности.

Позвольте пару слов о «портрете на фоне», исходя из уже привычной нам с вами аналогии «*кадр-фраза*». Как вы думаете, что «говорит» кадр, в котором человек стоит (или прогуливается) возле памятника? — Извините, но смысл этого кадра заключается в единственной фразе: «Здесь был Вася!» Но ведь вашей жене так хочется «запечатлеться» на фоне Эйфелевой башни! Что же делать? — Сделайте красивый портретный план жены, глядящей «куда-то», а в следующем кадре покажите, куда именно она глядела — на эту самую башню. Держу пари, что вашей жене такой микросюжетик понравится гораздо больше, нежели кадр, где она, глуповато улыбаясь, стоит и ждет, пока вы проеэлозите камерой сверху вниз по ажурным конструкциям и наткнетесь на нее: «А вот и наша Маша!»

Вообще, старайтесь снимать поменьше банального, то есть всеми тысячу раз виденного в передаче «Клуб путешественников», а уж если взялись за хрестоматийный объект съемки, то извольте исхитриться и снять его не «как

все», а так, как его никто до вас еще не снимал! Как? — Арендуйте вертолет и облетите вокруг Эйфелевой башни, получится очень симпатичный кадр, хотя... — где-то я уже это видел.

На самом деле вашим будущим зрителям куда интереснее будет не «видеоотчет о проделанной поездке», а ваш собственный взгляд на ту же Францию, но состоящую не из музеев и памятников, а из «тысячи мелочей», ваши личные мимолетные впечатления, зафиксированные на видео.

Не поленитесь, не постесняйтесь остановиться и отснять любую мелочь, если она привлекла ваше внимание.

— Даже если остальные туристы бодрым шагом проходят мимо, пожимая плечами и хмыкая: «И чего он там нашел? Там и снимать-то нечего!». — У вас с ними разные задачи: вы фиксируете на пленку свои личные впечатления, а туристы всего лишь «посещают достопримечательности», так называемые «мастс» (от англ. «must» — «должен», здесь: «должен посетить»).

Подумайте, стоит ли тратить силы и пленку на эти «мастс»? — Вряд ли вы сможете отснять их лучше, чем сотни профессиональных кино- и теледокументалистов, которые делали это до вас. Здесь можно привести в пример две принципиально разные популярные телепередачи: «Клуб путешественников» и «Непутевые заметки». Если «Клуб» представляет собой видеовариант туристического путеводителя, вполне объективный и оттого достаточно официозный по тону, то «Заметки» — это прежде всего личный взгляд автора на незнакомую страну, это почти «вид из глаз», как говорят о компьютерных играх.

Думается, что такие «субъективные» видеосюжеты гораздо органичнее именно для любительского видео. В общем, советую вам в качестве объекта для съемки предпочесть позеленевшей от времени достопримечательности симпатичную официантку в кафе напротив! И все же согласитесь, что в Париже и тому подобных местах вы бываете гораздо реже, чем, к примеру, на пикнике за городом, то есть на природе. — Здесь вас тоже подстерегают некоторые сложности, сейчас расскажу. Итак:

## КАК СНИМАТЬ НА НАТУРЕ

Вообще, термином «натура» обозначается все, что не есть специальная декорация для съемок, есть и такой термин, как «натура с достройкой» — это когда в настоящем доме стены частично ломают или перекрашивают в тот цвет, который нравится художнику и режиссеру, а в лесу часть деревьев выкорчевывают и переносят на другое место, в соответствии с операторским сценарием. Но все это относится к кино, а здесь разговор пойдет просто о съемках на природе, в том же лесу, на примере новогвинейских джунглей. (Здесь мы плавно возвращаемся к разговору о глубине композиции.)

— Удивительно, но лес в кадре обычно выглядит невыразительной пестрой массой разных оттенков зеленого цвета. Загадочные чащи и кущи на экране превращаются буквально в непонятную бурую кашу, а идиллическая опушка, с которой хоть картину пиши, выглядит как однообразный частокол древесных стволов с веточками. Почему? — Дело в том, что видеоизображение не передает объем, а мы, обладая стереоскопическим зрением, привыкли видеть мир объемно. Вывод напрашивается сам собой: строя натурный кадр, необходимо подчеркнуть этот объем, проработать все доступные планы глубины кадра.

Объекты первого, самого ближнего, плана должны быть немного нерезкими, но узнаваемыми (ствол ближнего к вам дерева, ветка, куст, стебли высокой травы). Фон не должен быть плотным и однородным (стена деревьев), постарайтесь найти такую точку, откуда эта стена деревьев будет не сплошной, а с

промежутками, сквозь которые видны дальние деревья. Фон также должен быть не в резкости, используйте для этого специальный режим **«ПОРТРЕТ»** или вручную поставьте большое значение IRIS (диафрагма) и малое HIGH SPEED SHUTTER (выдержка).

Естественное освещение сцены (солнце) — лучше всего, если сбоку — так оно будет освещать сцену съемки рельефно. Если солнце будет у вас за спиной, то в кадре как раз и окажется пестрая каша веселых оттенков. Очень хорош на натуральных съемках туман, он потрясающе подчеркивает глубину композиции, объемность кадра, поэтому на съемках настоящего кино дальние планы часто «затуманивают» с помощью специальных дымов.

Да, а что мы снимаем? — Значащие, «работающие» объекты натурального кадра располагайте на «втором слое» глубины кадра, тогда они зримо окажутся «внутри», между немного нерезкими объектами первого плана и фоном (также немного размытым).

И последнее о съемках на натуре: вероятнее всего вы сможете заниматься этим, будучи в отпуске. Должен предупредить — может случиться, что видеокамера побудит вас в той или иной степени изменить стиль вашего отдыха, потому что это (повторяю) не фотоаппарат-«мыльница», который чем хорош? — Прежде всего тем, что он работает по принципу «Раз — и готово!» — Лежишь себе на пляже, замечаешь красивую девушку и тут же, почти не меняя позы, — щелк! — «Будет, что вспомнить...»

Надеюсь, что все прочитанное вами в этой книге хоть сколько-нибудь убедило вас в том, что если на том же пляже у вас под рукой вместо фото-мыльницы окажется видеокамера, то вам, как минимум, придется привстать, а затем... вообще встать, походить вокруг этой девушки, komponуя кадр, припасть на колено — и только тогда (может быть) у вас получится настоящий, полноценный видеокадр, а не ленивая размазня. — Отсюда и вывод:

### ***Видеокамера — это инструмент для активного отдыха.***

Когда ваши спутники неторопливо прогуливаются по экзотическим улочкам очередного «старого города», вы с видеокамерой довольно быстрым шагом переходите с одной точки съемки на другую, принимаете к видеискателю и делаете кадр за кадром: грех не запечатлеть такую красоту! Когда ваши спутники уже расположились на привале после длинного перехода, вы с видеокамерой не садитесь отдыхать, а на гудящих ногах отправляетесь бродить между ними, вяло машущими вам в объектив: вы же не можете пропустить такую жанровую сцену! Если такая перспектива вас не радует, то — что ж тут поделаешь — придется вам не тратить деньги на видеокамеру, а ограничиться фото-мыльницей.

Но все же, подумайте: может быть, все-таки стоит иметь при себе на отдыхе такую штуку, которая позволит вам сделать перерыв в марафонском преферансе по случаю плохой погоды и превратить эту самую погоду в лирический видеосюжет «Дождь в чужом городе» ?

Вероятность того, что вы читаете эту книгу, уже находясь на отдыхе, относительно мала, поэтому выполнение следующего упражнения вам, по-видимому, придется отложить до следующего отпуска. Прошу вас, сделайте закладку на этой странице, а в будущем году, собираясь на Мадагаскар или в Сыктывкар, перечитайте следующий абзац.

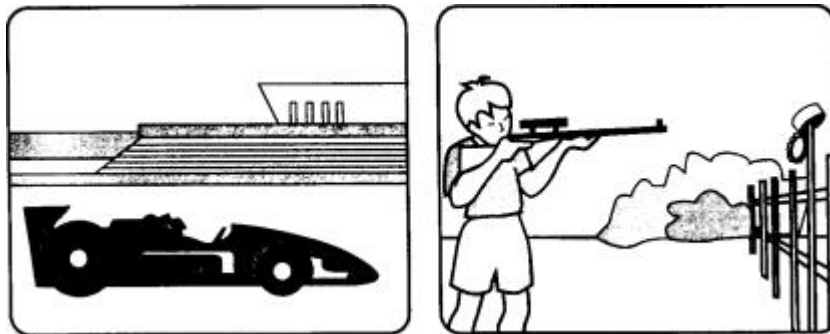
**Упражнение 6.** *В школе такое сочинение называлось «Как я провел лето» . Прошу вас, снимите подобное «видеосочинение» о вашем отпуске, вне зависимости от места его проведения и сезона. Формат (то есть в данном контексте «продолжительность») — 30 минут, по одной минуте в день отпуска. Даже если вы три недели из четырех плаваете в Бразилию на*

*пароходе, а неделю гуляете на карнавале в Рио — все равно: минута видеопленки в день. Второе условие: кадры не должны повторяться. — На карнавале это легко, а вы попробуйте дважды не снять «морской пейзаж» за двадцать дней плавания! В гуще праздничной бразильской феерии одна минута в день — это, конечно, мало, но... как хотите, так и укладывайтесь! Надеюсь, вы сообразите, что на вторую видеокассету вы параллельно можете снимать что угодно и сколько угодно, но прошу вас: лучший кадр, «кадр дня» должен оказаться именно в вашем «видеосочинении». Предвидя ваши возражения, типа «Ну вот еще! Чего это ради буду я пленку экономить?!», повторю: Чем лаконичнее видеоматериал - тем точнее он по содержанию.*

Поставив себя самого перед искусственной необходимостью жесткого отбора сцен съемки, вы окажете себе услугу: это научит вас определять ценность еще не отснятого видеоматериала.

Очень часто неопытный видеолюбитель буквально набрасывается на «богатую натуру», азарт оператора заставляет его снимать чуть ли не все подряд. Разумеется, впоследствии эти часы видеоматериала можно сократить до разумного минимума с помощью монтажных приемов (о том, как это сделать, читайте, начиная со стр. 154), но по сути это будет никакой не монтаж, а так или этак обрезанные фрагменты видеоматериалов. В данном случае принцип «отсечь все лишнее» не работает!

И, напротив, точно зная, что весь видеосюжет должен иметь продолжительность порядка одной минуты, вы сможете построить его таким образом, чтобы ничего лишнего в нем не было изначально — еще до того, как вы нажмете «REC Здесь мы возвращаемся из лесов и джунглей к скучной теории, вооруженные пониманием того, что в любом случае наиболее удачны те кадры, в которых глубина кадра «подчеркнута», как бы осязаема, то есть передний план связан с задним. Например: гоночная машина стремительно приближается к финишу трассы или ваш сын целится из духового ружья в консервную банку, надетую на колышек изгороди. — По-моему, очевидно, что такие кадры очень невыгодно «смотрятся», если их снимать сбоку, «в профиль».



Если же вы расположитесь на обочине гоночной трассы или рядом с консервной банкой, кадр получится весьма эффектный (при том условии, что вы уверены в стрелковых способностях вашего сына).

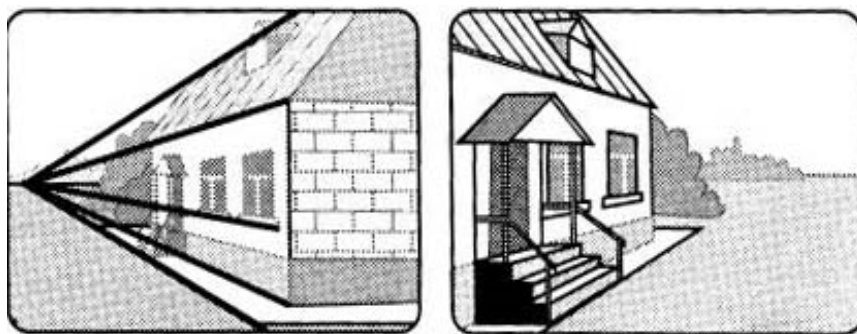


В этих случаях первый и второй план находятся в действенных взаимоотношениях, и глубина пространства между ними «пронизана» проездом гоночного автомобиля или полетом пульки (пусть даже ее не видно), то есть это пространство не пусто, а заполнено действием.

То же самое относится и к съемке одного объекта, например, вашего свежестроенного загородного дома. Если вы будете снимать его «в лоб», он будет выглядеть на экране плоско. Если же вы встанете так, чтобы дом был виден «с угла», в кадре он приобретет объемность, и вы заполните пространство между ближним планом (ближний к вам угол дома) и дальним (крыльцо).

С точки зрения геометрии взаимное расположение объектов ближнего и дальнего планов подчиняется закону линейной перспективы.

Поэтому всякий раз, снимая кадр с объектами, по-разному удаленными от камеры, мысленно накладывайте на картинку линии перспективы, лучиками расходящиеся из центра перспективы. Правда, я посоветовал бы еще раз поменять точку съемки и встать так, чтобы ближе было крыльцо, а угол дома дальше.



Это оправдано с точки зрения приоритета одного объекта над другим: крыльцо с его ступеньками, перильцами, симпатичным фонариком, цветочными горшками гораздо интереснее безликого угла дома поэтому именно оно должно быть на первом плане. — Не спорю, все детали крыльца были видны и с прежней точки съемки, но уж больно мелко, а в композиции есть на этот случай одно очевидное правило, с которого мы и начали:

### **«ЧЕМ ГЛАВНЕЕ, ТЕМ КРУПНЕЕ!»**

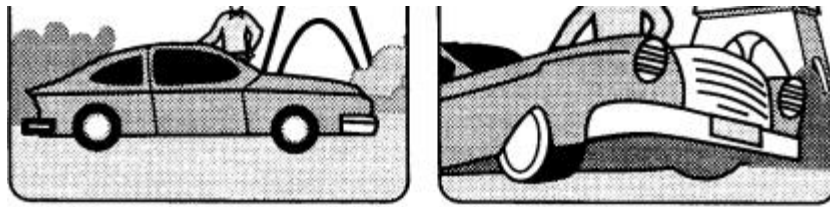
Полагаю, что пояснения излишни, так как вряд ли кому-либо придет в голову снимать, скажем, те же чайные розы на клумбе нарочно издалека, чтобы цветы казались в кадре совсем крошечными.

А как быть, если вам очень хочется заснять в одном кадре несколько объектов, очень разных по величине? — Например: взятый вами напрокат автомобиль «Порше» рядом с Эйфелевой башней. — Можно, конечно, водить камерой туда-сюда, вверх-вниз, но для таких случаев существует еще одно правило:

### **«НЕТ ПЛАНА - ИЩИ РАКУРС!»**

Действительно, если вы поставите камеру на землю (только ни в коем случае не в лужу!), приподнимите объектив, чтобы не ложиться рядом с камерой, а просто нагнуться, и загляните в видоискатель: и машина, и башня удивительным образом «впишутся» в кадр, и это будет кадр, снятый «с нижнего ракурса».





Кстати, отметьте, что «характер» картинки при этом ракурсе изменился: как внушительно выглядит ваш автомобиль! А вот несколько уменьшить значительность объекта, «унизить» его, можно, сделав кадр «с верхнего ракурса», когда камера в прямом смысле слова «смотрит свысока».

(В жизни принцип ракурсной съемки эксплуатируют недемократично настроенные начальники: их кресла за столом обычно выше кресел для посетителей, так им легче и приятнее общаться с последними. Однако посетителей такое «положение вещей» подсознательно подавляет и, как следствие, раздражает.)

Попробуйте сами поэкспериментировать с ракурсной съемкой, это и будет тема следующего практикума.

**Упражнение 7.** *Держу пари, оно доставит вам удовольствие. Возьмите камеру, установите ее на штативе или на столе прямо перед собой, так, чтобы объектив находился на уровне ваших глаз. (Подсказка: проще самому сесть на стул, нежели подкладывать под камеру или под ножки штатива полное собрание сочинений В.И.Ленина). Установив камеру, выставьте полностью автоматический режим (включая и автофокус), отодвиньтесь от камеры на метр, включите запись, улыбнитесь в объектив и скажите что-нибудь вроде: «Привет! Ты сегодня отлично выглядишь!». — Стоп, достаточно. Теперь опустите саму камеру сантиметров на десять и поднимите ее объектив так, чтобы он по-прежнему «смотрел» вам в глаза так вы получите кадр с нижнего ракурса. Снова запишите свой микромонолог. Далее — вы уже догадались, совершенно верно — камеру нужно поднять на десять сантиметров от начального положения, наклонить ее объектив — вот и готов кадр с верхнего ракурса. — Еще один дубль монолога о вас, дорогом и любимом.*

Отсмотрите полученные три кадра. Вопрос: «Какому кадру соответствует фраза:

1 — Я приветствую друга, которого искренне рад видеть.

2—Я говорю комплимент лежащему тяжелобольному.

3—Я пытаюсь подольститься к человеку, от которого многое зависит.

*Если эти фразы действительно подходят к первому, второму и третьему кадрам соответственно, то я вас поздравляю, упражнение выполнено. Если нет, значит вы что-то перепутали и неправильно выставили ракурсность кадров.*

Это простое упражнение я предложил вам исключительно для того, чтобы подчеркнуть, какой это «сильный ход» — съемка с верхнего или нижнего ракурса. Достаточно совсем немного изменить «точку зрения» камеры и содержание, смысл кадра меняются совершенно, с точностью до наоборот!

Таких «ходов», то есть приемов компоновки кадра существует... бесконечно много, потому что — сколько на свете операторов...

Вот, пожалуй, и достаточно о композиции, тем более, что мне приходилось видеть множество отличных кадров, в которых не был соблюден ни один из вышеизложенных принципов компоновки! — «Тогда зачем же я читал все эти

бредни?!» — вправе возмутиться любой из вас, читатели.

— Видите ли, я придерживаюсь того мнения, что сколько на свете операторов, столько и способов снять один и тот же кадр. Ведь, в конце концов, съемка как род деятельности есть способ самовыражения — можно нарушать любые правила и каноны, лишь бы снятые вами кадры передали ваши ощущения от того, что вы снимаете! Однако обратите внимание: именно «нарушать», а не «пренебрегать» или, того хуже, «не знать» — то есть я имею в виду, что сначала нужно все-таки овладеть этими самыми канонами, а уж потом...

*Оригинальное композиционное решение чего угодно — картины, рассказа, фильма, даже одного кадра — возможно только тогда, когда автору доступно его грамотное стандартное решение.*

К сожалению, в современном искусстве, а особенно в массовой культуре, сплошь и рядом встречаются подделки, эксплуатирующие оригинальные решения (в том числе и композиционные) классических или просто талантливых первоисточников. В лучшем случае, крайне редко, получается «калька», в большинстве — жалкое подобие, имитация. Прежде чем попробовать сделать что-то «а-ля Признанный Мастер», нужно самому достичь мастерства того же уровня — тогда, глядишь, и желание сделать «а-ля» само собой отпадет, придет свое оригинальное решение. Но почему это вдруг здесь, в главе о композиции одного-единственного, самого первого вашего кадра, я вдруг заговорил о композиции целых произведений? — Потому что, повторяю, кадр и его композиция — это основа, краеугольный камень всех ваших будущих видео. Если этот «кирпич» будет с трещиной или пропущен, то и все «здание» неминуемо развалится — ваши зрители пожмут плечами, вежливо поблагодарят за приглашение на просмотр и уйдут, оставаясь вашими друзьями, знакомыми, но — уже не зрителями. Чтобы такого провала не произошло, нужно очень немного: приучить себя смотреть на каждый снимаемый вами кадр «со стороны». Хорошо ли такое решение кадра? Есть ли решение лучше? Это самое лучшее? Самое-самое, лучше не снимешь? — Ну, тогда — **«REC»!** Все вышеизложенное о композиции строилось на некоторых естественных особенностях зрительного восприятия человека и на простых принципах, следуя которым можно добиться от зрителей максимального внимания к вашему кадру. Кстати, психологи утверждают, что существует и такой принцип зрительного восприятия: современный человек неосознанно ассоциирует рассматриваемый им кадр со... страницей книги и как бы «читает» его в том порядке, в каком читает что-либо написанное или напечатанное, от 1 к 4:

1 2  
3 4

То есть в первую очередь человек обращает внимание на верхнюю левую часть картинки, а в последнюю очередь его «мысленный взор» достигает ее правого нижнего угла.

Однако вас, как начинающего оператора, это не должно дезориентировать в плане работы над композицией кадра, и вот почему: по своему опыту работы скажу, что «зигзагообразное считывание» картинки зрителем действительно «работает», но только в тех случаях, когда в кадре, наряду с «живым» видеоизображением, присутствуют и искусственно введенные в него дополнения. Это могут быть титры, элементы графического дизайна, «полиэкранный» или «картинка в картинке» — одним словом все, что относится к сложному оформлению видеокadra, в результате которого и получается некое подобие страницы журнала с «ожившими» иллюстрациями.

Эти элементы сложного электронного монтажа никак не относятся к нашей основной теме — композиция кадра при видеосъемке любительской камерой. Тем более, что существует множество приемов собственно съемки, которые, хотя и не относятся непосредственно к взаиморазмещению объектов съемки в



кадре, очень помогают его композиции, например, дополнительное освещение или внутрикадровый монтаж.

Но об этом — позже, сейчас самое время рассказать о том, что непременно будет присутствовать едва ли не в каждой секунде отснятого вами видеоматериала (если, конечно, вы не убежденный мизантроп или не бродите с камерой по совершенно необитаемому острову), это —

## Человек в кадре

Прежде чем говорить о том, как снимать камерой живого человека, следует коснуться правового и этического аспекта этого процесса. (не смейтесь, это совершенно серьезно.) Дело в том, что в соответствии с «Декларацией о правах человека», каждый человек имеет право на собственное изображение. Это значит, что никого нельзя рисовать, фотографировать и снимать без личного разрешения рисуемого, фотографируемого, снимаемого, даже если речь не идет о последующей публикации данного изображения.

Конечно, это право человека сплошь и рядом нарушается, причем самые демократические страны отнюдь не составляют исключения — иначе бы после подписания хельсинкской Декларации тотчас перестали бы существовать, например, документальное или хроникальное кино. Однако некоторые люди на деле реализуют свое право на изображение: известные политики, звезды эстрады и кино, крупные бизнесмены, мафиози, гангстеры и просто агрессивно настроенные граждане применяют весь арсенал средств против съемки: от судебного преследования до вырывания (с хрустом) кассеты из камеры, для последующего растаптывания ее ногами, а иногда и вплоть до разбиения самой камеры, а также лица оператора. Поэтому, наведя камеру на кого-нибудь, прежде всего подумайте:

### А НРАВИТСЯ ЛИ ЭТО ЧЕЛОВЕКУ?

В предыдущем практикуме на тему ракурсной съемки вам предлагалось поснимать себя. Вспомните эти кадры и мысленно ответьте, понравились ли вы самому себе (только честно!) — Не берусь угадывать, но опыт мне подсказывает: когда человек впервые видит себя «живым» на экране, он переживает некоторый неприятный шок. Что с этим делать? —

**Упражнение 8.** Улучите момент, когда дома никого не будет и никто не сможет вам помешать, потому что упражнение будет носить вполне интимный характер. Пересмотрите кадры, снятые на предыдущем практикуме, постарайтесь непредвзято определить, что именно вам не понравилось. — Одежда? Прическа? Цвет лица? Выражение лица? Переоденьтесь, причешитесь, загримируйтесь, поставьте рядом с собой торшер, дающий мягкий теплый свет, сделайте на лице выражение, которое, как вам кажется, будет приятно выглядеть на экране, и — снимайте себя, дубль за дублем, еще и еще. На этот раз можете не обращать внимания на техническую грамотность съемки, главная задача этого упражнения — добиться того, чтобы вы понравились самому себе на экране.

И когда вы, наконец, сможете сказать себе: «Ага! А вот так, если слегка повернуть голову и немного поднять подбородок — вроде ничего себе... да, определенно, кое-что во мне есть» — тогда можете считать это упражнение выполненным. А вывод простой:

Человека нужно снимать прежде всего так, чтобы он сам себе нравился в кадре!

Древняя мудрость гласит: «Нет приятнее звука для человека, чем звук его собственного имени». Что есть аналог «имени» для любого вида изобразительного искусства? — Конечно «портрет»! А что бы вы сказали о

человеке, который не умеет рисовать, но с энтузиазмом пытается делать портреты окружающих? — Ничего лестного, не правда ли? Тем не менее любой человек, ничтоже сумняшеся, с удовольствием возьмется сделать фото ближнего своего, в результате: «Я так плохо выхожу на фотографиях! Я, знаете, совершенно не фотогеничный». — Да ничего подобного! Просто снято из рук вон плохо! — Это уметь надо!

Все вышесказанное в полной мере относится и к видео, потому что вам наверняка приходилось слышать на уже упомянутых просмотрах домашней видеохроники разочарованные возгласы: «Боже, неужели это я?! Ну и страхолудина!» — Особенно часто так реагируют женщины. Ничего удивительного: мы представляем себя лучше или хуже, чем мы есть на самом деле, но никогда — объективно. Зеркало в этом плане не поможет, мы привыкли к собственному изображению анфас, определенного размера и обращаем внимание в основном на прическу, узел галстука, а женщины — на макияж.

Теперь представьте себя на экране телевизора заснятым на дне рождения приятеля, причем так, что вы не заметили. — Держу пари, это зрелище вряд ли доставит вам удовольствие, если только вы не обладаете развитым сверх меры чувством юмора или не работаете киноартистом, им это привычно.

Поэтому не удивляйтесь, когда с многообещающим «Сейча-ас!» вы достаете камеру в разгар вечеринки, а гости сразу скучнеют, трезвеют, перестают рассказывать рискованные анекдоты, поправляют волосы и принимают говорить с неестественно правильными интонациями в основном о погоде. Вы включаете камеру и видите в видоискатель одни постные физиономии, причем ни одной женской! — Все женщины толпятся у зеркала в прихожей, поправляют макияж. Когда они вернутся, станет еще скучнее.

Что же случилось? — То, что должно было случиться: друзья «замкнулись» и отгородились от вас с вашей камерой стеной деланного безразличия. Снести ее или пробиться сквозь не удастся, будем аккуратно разбирать кирпичики, из которых состоит эта *СТЕНА*.

Честно говоря, я несколько сгустил краски и нарисовал слишком мрачную картину испорченной вечеринки. Тем не менее вы сами непременно почувствуете некоторое напряжение, которое охватывает человека, стоит вам сказать ему: «Ну что, поснимаемся?» — Этот человек сразу начинает решать множество проблем: хорошо ли он одет, брился ли он сегодня, давно ли мыл голову и вообще — что ему делать, что говорить? вот здесь-то и кроется большой соблазн снять человека так, чтобы он этого не видел. Ни в коем случае —

## **НЕ СНИМАЙТЕ ИСПОДТИШКА!**

— Потому что это равносильно подглядыванию. Снимая «скрытой камерой», вы ставите себя в положение человека, прикинувшего к замочной скважине. — Всегда есть возможность получить по лбу или по крайней мере сильно испортить отношения с Объектом съемки (это слово с большой буквы здесь и далее употребляется для обозначения одушевленного объекта, то есть человека). Кроме того, с чисто профессиональной точки зрения вам вряд ли удастся хорошо отснять эти кадры.

Конечно, если вы считаете, что съемка «скрытой камерой» — ваша профессия или, если угодно, призвание (разведка, частный сыск), — тогда рискуйте. Потрудитесь только заклеить темным скотчем красную лампочку над объективом, которая сигнализирует о том, что съемка идет, и запаситесь чистой видеокассетой. — Отсняв интересующий вас материал, замените кассету, на тот случай, если к вам подойдут охранники или другие заинтересованные лица и попросят видеоматериал для контрольного просмотра — больше шансов сохранить ваши кадры, камеру, здоровье и получить гонорар.

Однако в общем случае вам все же придется столкнуться с положением «Объект боится камеры». Особенно ярко такой страх проявляется у детей. Мне случалось видеть, как иной начинающий оператор с камерой наперевес гоняется по всей квартире за ревушим ребенком. Не знаю, чем объяснить «камерофобию», возможно, последователи доктора Фрейда усмотрят в форме аппарата что-то вроде «фаллического символа». Также уместно вспомнить суеверный страх австралийских аборигенов перед фото— и видеосъемкой: «Когда меня снимают, это значит, что часть меня тратится, переходит на пленку». Как бы там ни было, но, перефразируя Достоевского, следует сказать, что *«никакие гениальные кадры не стоят одной слезинки невинного ребенка»*.

Что касается взрослых Объектов (на той самой вечеринке), их для начала нужно приучить к присутствию камеры, то есть включать ее не сразу, а достать, дать гостям ее осмотреть и оставить на время (только не посреди стола, в опасной близости с салатами и бутылками).

Пока вы подбиваете гостей сыграть, например, в фанты — чтобы было что снимать, — внимательно осмотрите их внешний вид. Человек может провести в гостях целый вечер и не заметить, что у него расстегнулась пуговица в самом неподходящем месте (на животе сорочки, допустим). На видеозаписи он это заметит тотчас же! Естественно, ваши съемки ему не понравятся, а если Объект женского пола, то, ручаюсь, вы наживете себе серьезного врага из-за одной маленькой пуговицы. (Все вышесказанное не относится к съемкам в коммуне лондонских панков.)

Кроме игры в фанты существует множество приемов, с помощью которых можно занять гостей так, чтобы они не напрягались, увидев красный огонек на лбу вашей камеры. Если у вас пикник на открытом воздухе, попросите их помочь с шашлыком (кстати, в присутствии камеры все, даже самые ленивые, почему-то бросаются помогать). Ну а коли вы затеяли европейские посиделки с легкими напитками и крошечными бутербродами, придется подождать, пока гости разобьются на «разговорные группы»: женщины — о своем, мужчины, как обычно, о работе. Дайте им поговориться и можете начинать снимать. Только не переусердствуйте, не стоит влезать с камерой чуть ли не в рот женщине, рассказывающей подругам о последнем пiske моды в области дамского белья.

Все эти рассуждения общего порядка имели целью исключительно обратить ваше внимание на существование этических и психологических проблем при съемке людей. Как будете решать их вы — это дело лично ваше и ваших знакомых, я имел в виду ситуацию «малознакомая компания очень скованных и закомплексованных людей», то есть предельно неблагоприятный случай.

Теперь пора перейти к очень важной теме, относящейся непосредственно к операторскому мастерству:

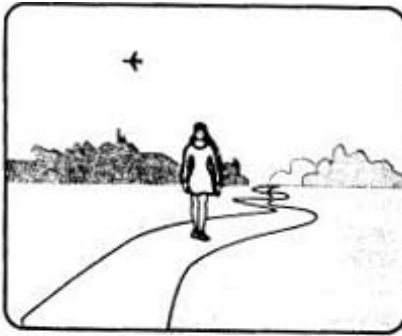
### **КАК СНИМАТЬ ЧЕЛОВЕКА**

Если вы внимательно посмотрите хотя бы несколько минут любого современного художественного или документального фильма, то обнаружите, что все персонажи, которые появляются в кадре, всегда строго определенного размера по отношению к размеру кадра. В течение десятилетий кинематографисты опытным путем вывели и практически «канонизировали» некоторые наиболее выгодные пропорции человеческого тела в кадре. Эти пропорции называются "крупности планов". Соотнеся это выражение с термином «планы глубины» кадра, легко сделать вывод, что величина, «крупность» человека в кадре определяется расстоянием от человека до камеры, то есть тем, насколько «глубоко» он стоит (сидит, лежит) в пространстве, которое снимает камера.

Итак, существуют определенные крупности планов человека в кадре. Прошу вас,

не пытайтесь (хотя бы поначалу) отступать от этих стандартов:

## ОБЩИЙ ПЛАН



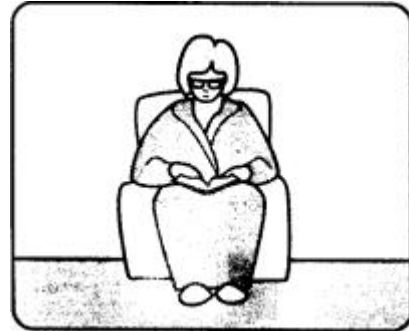
— Это когда человек виден целиком. Очень общий или «**оч. ОБЩ**», как пишут в киносценариях — это крошечная человеческая фигурка на необъятной пустынной равнине (обычно этот план так и используется).

Если Объект сидит, то его высота «с головы до пят» гораздо меньше, соответственно, на общем плане он получается крупнее.

## ОТ ОБЩЕГО К СРЕДНЕМУ

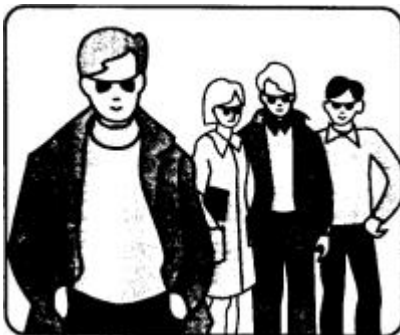


— За общим планом по увеличению крупности следует план «по колено», киношники вполне серьезно называют его



«средне-общим», а в сценариях он обозначается «**СРД-ОБЩ**». Используется в динамичных кадрах, например: человек бежит по улице. (Открою маленький секрет: в таких сценах актер иногда бежит на месте, на специальной платформе, прикрепленной к съемочной машине, на которой стоит камера. Машина едет со скоростью бегущего человека, и актер не «вываливается» из кадра.)

Средне-общий план хорош для обозначения отношений человека с второстепенными, но тем не менее значащими персонажами и предметами на дальних планах глубины кадра: крупность плана достаточна, чтобы видеть детали всех объектов.



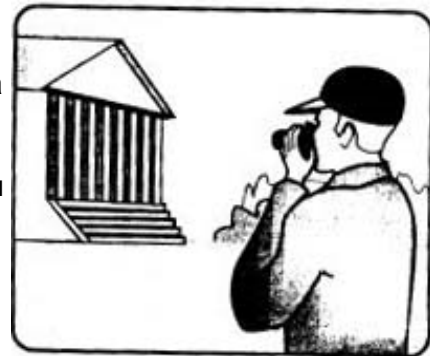
## СРЕДНИЙ ПЛАН

— Их два: «по бедра» и «по пояс».

План «по бедра» или «голливудский» придумали американцы, видимо, для того, чтобы выгодно показывать осиные талии своих кинозвезд: нижний край кадра находится на уровне самой широкой части бедер.

«Поясной план», где нижний край кадра проходит на высоте брючного ремня, — стандарт для съемки Объекта в «привязке» ко второму плану например, турист, фотографирующий достопримечательности, но, в отличие от «**СРД-ОБЩ**», внимание акцентируется именно на туристе, а второй план лишь иллюстрирует его действие.

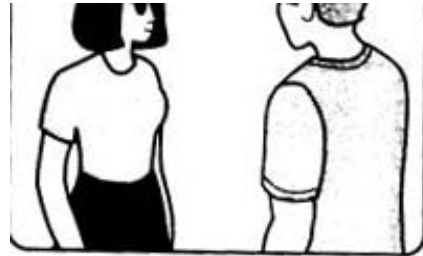
Комбинируя эти две разновидности среднего плана (здесь и далее они обе обозначаются как «**СРД**»), вы получаете идеальный кадр для съемки двух Объектов «в диалоге»: ближний к камере Объект — на «поясном» плане, а дальний (стоящий примерно в метре от него) оказывается



в кадре как раз «по бедра».

### **КРУПНЫЙ ПЛАН**

— Их тоже два: просто крупный (**«КРП»**) и очень крупный (**«оч. КРП»**).



Просто крупный киношники в шутку называют «молочным», потому что нижняя граница кадра проходит по той детали туловища, которая в анатомии называется молочными железами.

А «очень крупный» — это просто лицо. Обратите внимание: на этом плане глаза всегда должны

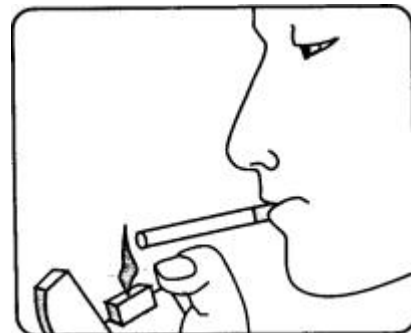
находиться «на линии горизонта».

Исключение составляют кадры, снятые с верхнего или нижнего ракурса.



Возможны еще более крупные планы человеческого лица, например: мужчина закуривает сигарету.

Однако возможно, что такой крупный план можно отнести к разряду:

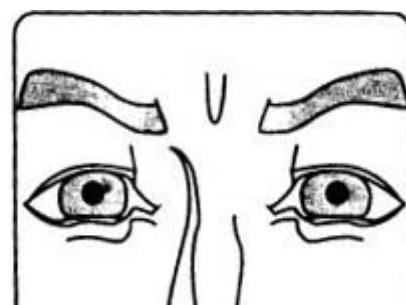
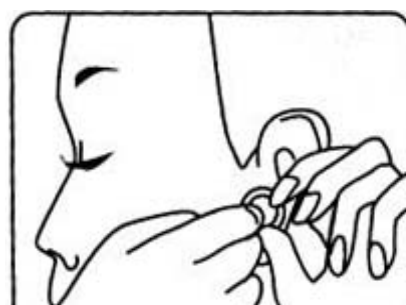


### **ДЕТАЛЬ**

— Одна из отличных возможностей акцентировать внимание зрителя на «мелкое» действие Объекта или на его внутреннее, «психологическое» состояние. Примеры:

— «тонкие пальцы графини вдевают в мочку маленького уха бриллиантовую сережку»

«прищуренные глаза шерифа, окруженные сеточкой тонких морщин, выражают решимость всадить пулю в злодея»





«Стоп, стоп! — вправе воскликнуть читатель, — опять нас тащат в какие-то кинематографические дебри!»

— Ничуть, — отвечу я, — все эти **«СРД»**, **«КРП»** придуманы только для того, чтобы лучше «вписывать» вертикально стоящего человека в кадр, который (так уж сложилось) несколько растянут по горизонтали! — Например, если вы возьмете план нестандартной крупности — скажем, «общее» грудного (**«КРП»**), но «недотягивающий» до поясного (**«СРД»**) жестикуляция Объекта в кадре будет выглядеть как неприятные глазу движения культипок рук, обрубленных нижним краем кадра. А если вы попытаетесь снимать Объект «по шею с узлом галстука», то произвольные движения его головы превратятся в кадре в такую «болтанку», что у зрителей в глазах зарядит!

Попробуйте сами «почувствовать», насколько правильны эти стандартные крупности человека в кадре. Любое досужее времяпрепровождение, вроде прогулки по парку, даст вам отличную возможность выполнить.

**Упражнение 9.** *Оглянитесь — сколько вокруг Объектов! Хорошо, если среди них есть ваши родные или просто знакомые, они не будут удивляться и поворачиваться к вашей камере спиной. Сегодня ваша задача — снимать их портреты. Прошу вас вспомнить и учесть все, что говорилось выше о фоне, а главное, точно соблюдать крупности Объектов в кадре. В качестве «контрольки» непременно снимите и короткие кадры с нестандартной крупностью, точнее, выбрав какого-либо Объекта, наведите на него камеру и, не приводя крупность к стандартной, запишите несколько секунд. Затем остановите запись, выберите стандартную крупность и снимайте дубль первого кадра. Будучи соседними на пленке, эти два кадра позволят вам легко сравнить кадры с «правильной и «неправильной» крупностью.*

Советую начать с общих, общеватых и средних планов крупности, когда вы с камерой находитесь сравнительно далеко от Объекта, а потом располагаетесь все ближе и ближе к нему. Когда настанет пора снимать крупные планы. Объект уже привыкнет к камере и ваше постепенное приближение не заставит его напрячься. (Кстати, такой последовательности съемки по крупностям принято придерживаться и в настоящем кино: в начале рабочей смены снимают общие планы, а уж потом, когда актеры «разогреются» и на съемочной площадке возникнет особая атмосфера доверительности, «правды» между ними и съемочной группой, — вот тогда переходят к съемке крупных планов.)

Это была лишь первая часть упражнения. Вторая заключается в следующем: выберите один Объект для портретирования, это может быть близкий вам человек или едва знакомый — главное условие: он должен вам по-человечески доверять. В течение относительно продолжительного времени (выходной день, вечеринка) снимайте его короткими кадрами на разных планах крупности. Вспомните свой «нарциссический» опыт прошлого практикума, когда вы снимали себя: изменяйте прическу Объекта, переодевайте его, просите подкрасить губы или нарумянить щеки, ставьте его «под свет»

— и ловите, ловите тот единственный и неповторимый поворот головы, характерный жест, улыбку Объекта, который... превратит любительскую видеозапись «Какая-то незнакомая девушка на вечеринке» в видеосюжет «Портрет незнакомой девушки». И пусть этот видеосюжет состоит из одного-единственного кадра продолжительностью в полторы секунды, — если вам удалось снять настоящий портретный план — упражнение выполнено, я вас поздравляю!

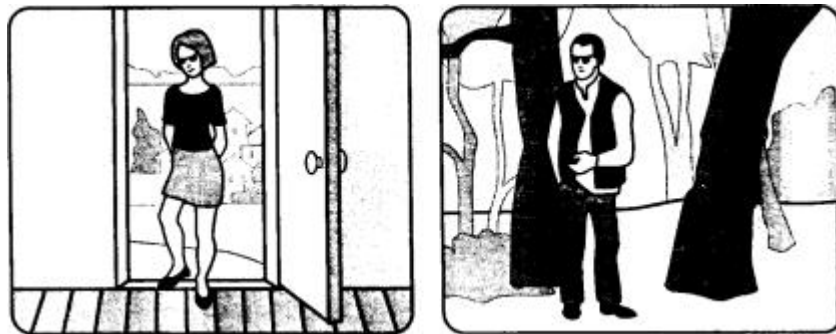
Однако, снимая людей, вы, наверное, заметили, что в кадре «слева и справа от Объекта остается довольно много «пустого места» (точнее — это объекты

дальних планов глубины, фон)? Что делать с этим? — Вообще, это глобальная проблема кино и нидео: «вертикальность» человека, который присутствует в большинстве кадров, сталкивается с «горизонтальностью» композиции, определяемой формой самого кадра. Еще Эйзенштейн мечтал о «вертикальном кино», о возможности трансформации горизонтальной композиции в вертикальную, которая используется в фотографии наравне с горизонтальной (вертикальная композиция — это когда фотограф, снимая, переворачивает фотоаппарат в вертикальное положение и снимок получается «стоймя»).

С другой стороны, горизонтальная композиция кадра в кино и видео оправдана тем, что человеческое зрение панорамно в ширину, а не в высоту, ибо кино или видео по своему существу являются «видом из глаз наблюдателя», в отличие от фото, которое все-таки, наверное, стоит гораздо ближе к живописи, с присущими ей как вертикальной, так и горизонтальной композициями, нежели кино и видео.

Тем более, чаще всего человек в кино или видеокадре присутствует не один-одинешенек, а общается с другими людьми — причем, как правило, они находятся рядом с ним, а не сверху и не снизу (если только это не верхняя и нижняя полки в купе поезда).

Когда же человек в кадре один, следует стараться «кадри-ровать» его окружающими предметами с вертикальной композицией — дверной проем, стволы деревьев, стены зданий. Так вы можете «сузить» ширину кадра и акцентировать внимание зрителя на главную его часть, где находится ваш Объект.



На досуге попробуйте сами скадрировать благорасположенного к вам Объекта естественными вертикальными линиями.

**Упражнение 10.** Как и в предыдущем практикуме, постарайтесь снимать так, чтобы на пленке соседствовали кадры, композиционно кадрированные вертикалями, и кадры, где таких вертикалей нет.

Разумеется, любой второстепенный объект (в данном случае вертикальный, кадрирующий) должен быть композиционно уравновешен по отношению к главному (как цветочная ваза и чайная чашка со стр.70). Если кадрирующий объект расположен глубже главного, он, возможно, будет не в фокусе — это тоже нужно учесть при компоновке, так как нерезкий объект (если помните) композиционно «легче», на это нужно делать соответствующую сноску при компоновке. Закончив съемку, внимательно пересмотрите отснятые кадры и выделите те из них, в которых, на ваш взгляд, кадрирование вертикалями явно положительно «сыграло на композицию». — Где бы вы ни снимали и что бы вы ни использовали в качестве вертикалей, таких кадров будет не более половины от общего количества. Обратите внимание:

это, как правило, общие, общеватые и максимум (по крупности) средние планы крупности, причем в этих кадрах Объект либо неподвижен (стоит), либо движется в направлении камеры или прочь от нее (подходит или уходит). Кадрирование вертикалями в этих случаях потому и оправдано, что естественным образом размещает Объект кадра по отношению к

второстепенным объектам (в данном случае — к кадрирующим вертикалям), то есть, говоря профессиональным языком, «Объект правильно взаимодействует с фоном».

*Остальные кадры (другая половина от общего количества) по г<sup>л</sup>~т<sup>л</sup> большей части представляют собой крупные и крупнее сред-<sup>л</sup>-" него планы Объекта, а также кадры, в которых Объект движется (идет), но не в направлении камеры и не от нее, а «проходит мимо» следящей за ним камеры — этим Объект создает позади себя «динамический», то есть движущийся фон. В этих случаях никакого вертикального кадрирования и не нужно: либо крупность плана Объекта достаточно велика, чтобы кадр был «композиционно заполнен», либо Объект опять-таки «правильно взаимодействует с фоном» (это когда он ходит по кругу вокруг вас с камерой, которую вы поворачиваете за ним, чтобы Объект не «выпал» из кадра).*

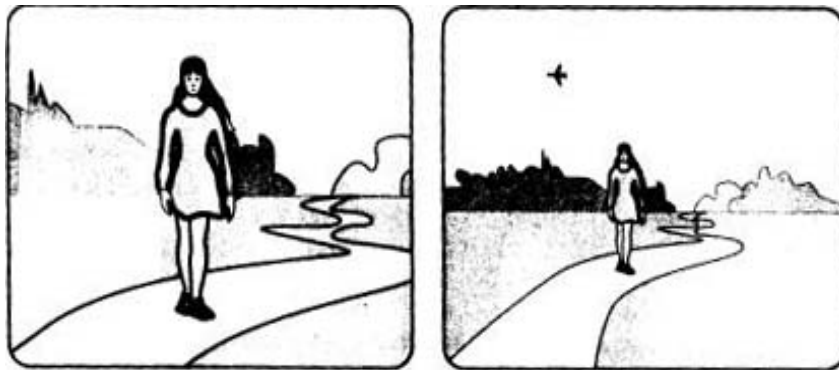
Немного более подробно поговорим о взаимодействии Объекта с фоном буквально через несколько страниц, но для этого нам прежде необходимо познакомиться с еще одним важным параметром размещения Объекта в кадре, о котором я уже упоминал, это:

### «ВОЗДУХ»

— **Промежуток между верхней частью головы Объекта и верхней границей кадра.**

Не знаю почему, но почти все начинающие операторы оставляют в кадре слишком много этого самого «воздуха». Определить, сколько его нужно, довольно сложно, потому что это зависит от фона, на котором находится Объект: чем интереснее, чем значительней фон, тем больше «воздуха» можно оставить. Однако можно дать примерную величину этого параметра в зависимости от крупности плана:

«**ОБЩ**» — «воздух» равен высоте «голова + шея Объекта» или больше, на плане «**оч. ОБЩ**».



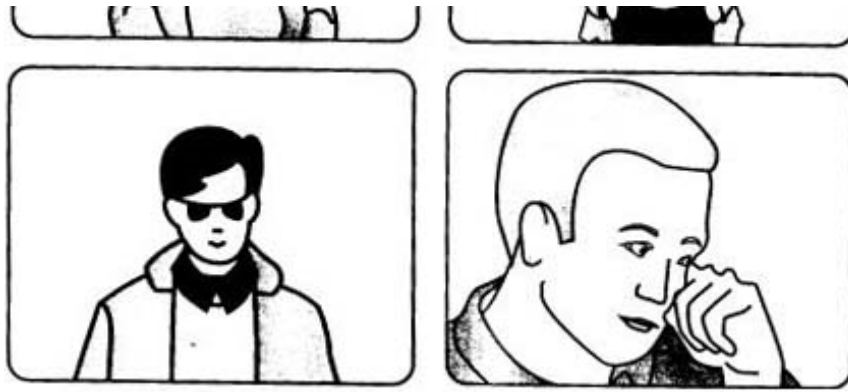
«**СРД**» — «воздух» равен высоте:

— от бровей до подбородка — на «поясном» плане.

— от верхней границы головы до подбородка на «голливудском» («по бедра»)







«**ДЕТАЛЬ**» — никакого «воздуха», разумеется, нет.

«**КРП**» — «воздух» равен высоте от линии бровей до верхней границы головы Объекта;

«**оч. КРП**» (только лицо) — «воздуха» совсем чуть-чуть.

## КАДР

Если у вас в кадре несколько Объектов, «воздух» выбирается по наиболее крупному из них.

Но не только сверху — и слева, и справа от Объекта в кадре тоже остается свободное пространство, тоже своего рода «воздух». Как быть с ним? — Вообще, рассуждая о «воздухе», необходимо учитывать то, что «воздух» в кадре, по существу, есть «все остальное, кроме Объекта», причем на общем или среднем плане это «все остальное» занимает часть кадра, большую, чем сам Объект. Разумеется, Объект и все, что его окружает, должны «взаимодействовать» друг с другом в соответствии с законами композиции, но в случае с человеком в кадре к ним добавляется еще один:

**Пространство кадра слева или справа, куда обращен взгляд человека в кадре, должно быть шире по сравнению с пространством за его спиной.**

Это опять-таки следует из закона зрительного восприятия. — «А на что он смотрит?» — спрашивает себя любой зритель, увидев на экране человека, глядящего не прямо в камеру, а хотя бы немного влево или вправо. — Дайте Объекту «пространство для взгляда», сместите его немного от центра кадра, иначе возникнет неприятное ощущение, что ваш герой уткнулся глазами в непреодолимую преграду. Кстати говоря, нарушение этого канона возможно именно с целью «показать» тупиковую ситуацию, в которой «по фильму» оказался герой! — Но это, разумеется, относится уже к сфере постановочного, игрового кино или видео, и такой прием должен быть стопроцентно оправдан, говоря режиссерским языком «жестко замотивирован».



Сколько давать «воздуха» Объекту по направлению взгляда — сказать трудно. Возможно, вас сориентирует следующее соображение: если Объект на среднем плане смотрит куда-то «в даль светлую», то нужно дать ему столько «воздуха», чтобы в кадре могла уместиться его рука, вздумай он сделать какой-нибудь указующий жест. Если же это — крупный план, представьте, что Объект сейчас приложит руку ко лбу «козырьком», будто защищает глаза от солнца — дайте ему столько «воздуха», чтобы рука не оказалась «обрезанной» границей кадра.

И в заключение, говоря об Объекте, то есть о человеке в кадре, несколько слов об обработке его внешнего вида, исходя из специфики видеосъемки.

## ОДЕЖДА

*Не должно быть никаких сорочек и пиджаков в мелкую клетку или полоску, а также платьев с мелким узором по всему полю: эти штуки на экране будут «стробить», то есть на них возникает электронная помеха в виде рябящих полосок.*

Также противопоказаны снежно-белые сорочки и платья: даже при небольшом дополнительном освещении они будут «гореть», а если вы прикроете диафрагму, и рубашка станет нормальной, Объект, на который она надета, превратится в негра или мулата. — Что же делать на съемках свадеб и прочих официальных торжеств, где чуть ли не каждый Объект несет на себе «элементы белого»? — В таких случаях нужно стараться так строить кадры, чтобы освещенность всей сцены съемки, а не только манишки и лица жениха была достаточно высокой — тогда электронная диафрагма сможет справиться с этой проблемой. Во всяком случае, не ставьте молодоженов в яркий солнечный день перед густо затененной стеной Дворца бракосочетаний, да и вообще — не надо их «ставить», пусть себе ходят, гуляют и радуются — праздник же!

## ГРИМ

*Яркий грим, особенно на бледном лице, не слишком хорош для видео.*

Любительские видеокамеры, особенно дешевые «мыльницы», не очень хорошо передают оттенки ярких красок, а если съемка происходит в помещении и, не дай бог, в вашем распоряжении только дневной свет из окна — вам практически гарантирована «синюшность» персонажей в области загримированных глаз, щек и губ. Попросите вашу даму-Объект использовать по крайней мере макияж пастельных тонов, если она не желает выглядеть на пленке как «женщина-вамп» из фильма ужасов. Реквизируйте у жены лишнюю пудреницу и таскайте с собой в сумке вместе с камерой: как правило — у Объектов потеют и блестят лбы и носы, когда они снимаются и волнуются, это дело можно припудрить.

Полезно иметь с собой на съемке и запас бумажных салфеток — по той же причине.

Если вам очень хочется изменить внешность Объекта гримом, помните несколько простых правил:

- сначала нужно положить общий светлый тон на лицо, шею и руки, если они открыты и находятся в кадре,
- затем светлым же тоном «убрать» рельеф лица — височные и глазные впадины, впадины у крыльев носа, подбородочную «ямочку»,
- закрасить недостатки кожи тонирующим карандашом,
- а уж затем заново «рисовать» лицо более темным гримом в соответствии с принципом —

### **«Где темнее, там — худее!»**

Смотрите только не переусердствуйте: пара-тройка лишних штрихов темным гримом может запросто превратить вполне цветущего Объекта в дистрофика-доходягу, а «бледность Пьеро», особенно при «холодном», синеватом освещении, придаст ему вид обитателя потустороннего мира, что не очень хорошо гармонирует с содержанием «домашнего, семейного видео». И вообще более ничего о художественном гриме говорить не рискну, потому что это — целая наука, — экспериментируйте сами.

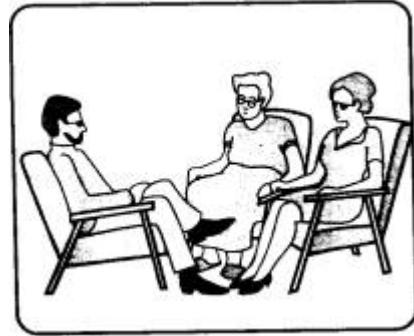
Ну вот, теперь вы готовы снимать живых людей. Одна проблема: они, эти Объекты, в основном ведут себя как хотят: разговаривают, спорят, целуются, дерутся — общаются, одним словом. Как снимать это? Как строить кадр, когда...

## Объекты общаются

Возьмем наиболее простой случай: к вам приехал богатый дядюшка из Америки и очень кстати привез вам в подарок... — да, да, видеокамеру! — Нужно порадовать старика своим умением обращаться с этой штукой.

Дождитесь, пока все домашние усядутся в гостиной и займутся разговорами под рюмочку ликера. Внимательно посмотрите, как они расселись: дядюшка (Объект «Д») — в кресле, ваша жена (Объект «Ж») и теща (Объект «Г») — напротив.

Обычно семейная хроника такого рода представляет собой длинные, дли-инню-ющие кадры, с наездами-отъездами на говорящего дядюшку и от него, с неожиданными панорамами на жену, задавшую короткий вопрос, и — обратно на дядюшку, который ей отвечает, иногда в кадре мелькает и теща, нервированная видеосъемкой и тотчас отводящая глаза. — Скучно? — Скучно!



Почему? — Потому что неправильно снято. Во-первых, неправильно по идее, или, как нынче модно говорить, «по литературе». Действительно, попробуем представить себе, по аналогии именно с литературой, бесконечно длинное предложение:

«Дядюшка рассказывал об Америке, а жена слушала его и вставляла вопросы, на которые он отвечал охотно и подробно, в то время, как теща, постоянно отвлекаясь на работающую видеокамеру, слушала рассказчика менее внимательно, между тем он все продолжал свой рассказ...» - Ни одна из запятых здесь не нужна, вместо них должны стоять точки, делящие повествование на короткие, простые предложения: «Жена вставила вопрос. Дядюшка ответил». — По-моему, так получается гораздо «читабельнее» и, кроме того, в такие простые пары «подлежащее-сказуемое» легко вставить «прямую речь» персонажей, то есть содержание их разговора (ради которого, собственно, и затевается съемка). Следовательно, снимать общение (разговор) двух или нескольких человек нужно простыми, относительно короткими кадрами.

В каждом из таких кадров должен быть композиционно выделен главный Объект, в нашем случае рассказчик. Второй Объект (слушатель), если и присутствует в кадре с главным Объектом, должен быть «композиционно второстепенным». Только при соблюдении этих условий кадр будет правильно скомпонован по смыслу. Взгляните на иллюстрацию, это типичный кадр домашней видеохроники — «так, чтобы все уместилось» (этот «принцип» компоновки достался нам в наследство от жанра групповой фотографии).

Кто, по-вашему, здесь главный Объект? Дядюшка (слева)? — Да вроде бы нет. Может быть, теща? — Пожалуй, да, она находится ближе всего к центру кадра. Поэтому, если при такой компоновке кадра дядюшка будет рассказывать об Америке (таковы предложенные обстоятельства, если помните), ни один зритель его «не услышит».

уместились» — все Объекты на общем плане крупности, их лица получаются довольно мелко, не видно мимики, настроения героев кадра. И последнее об этом неудачном кадре: плохо, что герои сняты сбоку, в профиль. Этот ракурс вообще очень невыгоден для человеческого лица, потому что практически не видно глаз, которые, как известно, являются зеркалом души и поэтому очень важны для содержания кадра.



Вообще, кадр с лицом «в профиль» — это в большей степени «символ», нежели «портрет»: «Ленин — Сталин» — помните?



Ваш гость, дядюшка — тоже не римский цезарь на монете. Пристройтесь на подлокотник кресла рядом с супругой и наведите камеру на дядюшку. Правда, так гораздо лучше?

Теперь, если вы с камерой отойдете немного назад, то в кадре кроме «Д» окажется и ваша «Ж»; плечо, часть головы.

Зачем это нужно? — Затем, чтобы дядюшка рассказывал о небоскребах Нью-Йорка не пустому месту, а вполне определенному человеку.

Обязательно нужно снять лицо этого определенного человека, его «реакцию» на рассказ дядюшки. Для этого зайдите за спину «Д» и решите кадр таким образом, чтобы лицо «Ж» оказалось в центре композиции, а «Д» присутствовал в кадре кусочком плеча и рукой, лежащей на подлокотнике кресла.

А сейчас посмотрите, что получилось бы, если бы вы зашли за спину «Д» с другого плеча.

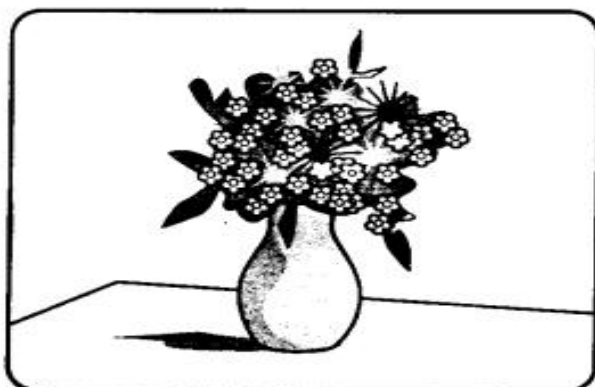


— Полное впечатление, что дядюшка рассказывает, а ваша жена совершенно его не слушает и смотрит в другую сторону!

Такая ерунда получается всякий раз, когда нарушается так назы

ваемое «правило «восьмерка» — в соответствии с которым в кино и на телевидении снимаются почти все кадры, где Объекты общаются друг с другом. — Повторяю, это относится к любому типу общения, от спокойного разговора до мордобоя в боевиках. Что же такое «правило «восьмерки»?

Посмотрите, четыре точки (Объекты «Д» и «Ж» и две точки съемки K1 и K2, откуда вы снимали первый и второй кадры) можно соединить одной линией в кривоватую восьмерку. Пунктирная линия между «Д» и «Ж» — это «ось общения», то есть направление взглядов ваших дядюшки и жены, когда они смотрят друг на друга. Так вот, собственно правило заключается в



том, что «восьмерка» никогда не должна пересекать «ось общения»<sup>1</sup>. — Иначе в двух соседних кадрах Объекты будут глядеть друг мимо друга и никакого общения у них не выйдет.

Проще говоря —

**Правило восьмерки:** *Двух разговаривающих можно снимать, расположившись только с одной стороны от них.*

Действительно, как вы наблюдаете за разговором двух людей? — Вы садитесь сбоку от них и слушаете, глядя то на одного, то на другого, то есть «поворачивая камеру то налево, то направо». Конечно, можно так и снимать, но тогда рано или поздно у зрителя возникнет подспудный вопрос: «А «чьими глазами» я смотрю? Кто это стоит (сидит) между двумя разговаривающими Объектами?» — Иначе говоря, у зрителя возникнет «ощущение присутствия камеры», а это недопустимо, так как мгновенно сводит на нет его, зрителя, доверие к содержанию: «Ах, так это они же для камеры все играют!»

*Ваша задача как оператора — стать «невидимкой», витать «незримым духом» над Объектами съемки — щолько тогда зритель поверит в то, что видит на экране «двух беседующих людей», а не «двух людей, которые притворяются, что о чем-то разговаривают».*

Если же вы расположите камеру в точках K1 и K2, то есть рядом с участниками разговора, то зритель будет наблюдать за разговором почти «с точки зрения» Объектов, сначала — одного, потом — другого, это поможет ему «включиться» в разговор, частично идентифицировать себя с Объектом-слушателем.

Ну, а теперь как раз время вам самому убедиться в том, что «восьмерка» — это действительно единственно правильный способ съемки процесса общения двух Объектов. Оказавшись в кругу друзей с видеокамерой под рукой, как бы между прочим заведите разговор о кино и козырните этим новообретенным термином.

Ручаюсь, что хотя бы один из ваших приятелей непременно заинтересуется, что это за «восьмерка» (я еще не встречал человека совершенно равнодушного к тому, «как делается кино»). — Напустите на себя загадочности и процитируйте аудитории это самое «правило восьмерки» (только постарайтесь ничего не перепутать). Для большинства людей это простейшее, по сути, правило, настолько абстрактно, что вызывает однозначную реакцию:

—Ну да?

— А вот убедитесь сами! — гордо заявляете вы, достаете камеру из кофра и с помощью двух самых скептически настроенных Объектов выполняете

**Упражнение 11.** *Расположите (поставьте или усадите) обоих Объектов лицом друг к другу на расстоянии порядка двух метров и попросите их поиграть в простую словесную игру, например, в «города». Возгласы игроков «Мурманск-Киев — Вологда — Анапа» будут имитировать реплики диалога, а вы в это время сделайте по десятку коротких кадров каждого из них попеременно, соблюдая правило «восьмерки», а затем. - еще раз то же самое, не соблюдая этого правила, то есть меняя точку съемки «K1» на точку «Неправильно» (см. рис. на предыдущей странице). Просмотрите полученные записи вместе с друзьями. Первая, снятая по правилу «восьмерки», худо-бедно походит на разговор двух людей друг с другом, вторая же запись, когда в каждом последующем кадре вы пересекали «ось общения», представляет собой последовательность кадров, в которых то один, то другой игрок произносит слова, глядя мимо камеры, куда-то в сторону.*

Надеюсь, это упражнение убедит ваших друзей в том, что вы не просто владелец любительской видеокамеры, а человек, причастный к великому

таинству по названию «кино». Но главное не это — вы и сами убедились в важности и правильности «восьмерки» как приема, потому что (повторяю) написанное в книжке, пусть даже и с картинками — это одно, а несколько кадров, отснятых вами лично, — совсем, совсем другое.

Однако здесь у вас может возникнуть совершенно закономерный вопрос: почему бы просто-напросто не поставить камеру «в лоб» говорящему, чтобы он обращался к зрителю напрямую? — Потому что это будет монолог: ответить-то зритель не сможет! Именно так, «в лоб», и снимают телевизионных дикторов, читающих новости, телевизионных корреспондентов в кадре (это называется «стенд-ал», от английского «stand-up» — «встань столбом»), так выступают перед своим народом по телевидению президенты и диктаторы. Они «имеют право» обратиться к зрителю напрямую, так как предполагается, что они говорят нечто очень важное и «судьбоносное» для любого зрителя. Но —

### **Даже один короткий взгляд Объекта в камеру — это уже «монолог»!**

— Или «прокол», в зависимости от содержания съемки. Если, допустим, вы снимаете, как дядюшка рассказывает вашей жене об Америке, а он посреди рассказа вдруг посмотрит в камеру, запнется на полуслове, смущенно улыбнется и, отведя взгляд, продолжит говорить — ручаюсь, что в этот момент подавляющее число ваших будущих зрителей усомнится в том, что Америка вообще существует!

Не обижайтесь на дядюшку: это была не его, а ваша ошибка. — Вы привлекли его внимание своей возней, своим выглядыванием из-за камеры, случайным шорохом — чем угодно.

### **«Пошла запись — замри!»**

Конечно, бывает и так, что Объект, смущаясь, то и дело смотрит в камеру, ищет глазами вас, оператора, словно спрашивает: «Я все правильно делаю, а?» — Помогите ему, опустите глаза, отвернитесь, плавно покажите свободной рукой Объекту на его собеседника — он поймет и «переключится» на него.

Предполагаю ваш вопрос: «А может, лучше пусть Объект так и смотрит в камеру? Ведь в кино, например, есть монологи — вот и получится монолог». — Должен вас огорчить — не получится. Дело в том, что монологи в художественном, игровом кино или видео, конечно, присутствуют, но каждый из них «жестко замотивирован». Это — очень личностное обращение к зрителю в момент, когда доверие зрителя уже «завоевано» автором произведения. Для исполнения художественного монолога «в камеру» необходим очень высокий уровень актерского мастерства, ведь актер должен «увидеть» на месте камеры с безучастным «глазом» объектива и красной лампочкой на «лбу» настоящего, живого человека, того единственного, близкого, которому «можно все рассказать», — это, например, чуть ли не десятилетиями (!) монолог Алисы Фрейндлих в фильме Андрея Тарковского «Сталкер», причем не в начале, не в середине, а именно в финале фильма, когда зритель уже — «там», в мире, созданном воображением и мастерством автора, а не в кинозале с пакетом поп-корна...

Если эти высокопарные рассуждения о высоком искусстве монолога убедили вас не вполне, то вот, извольте — следующий практикум.

**Упражнение 12.** *Здесь мы продолжаем упражняться в нарциссизме, то есть снимаем себя, дорогого-любимого, и никому не показываем результаты, а смотрим их сами, запершись в дальней комнате. Возьмите лист ватмана большого формата и перепишите на него крупными буквами небольшой отрывок литературного произведения. Лучше, если это будет проза, и самое главное — повествование в нем должно идти от первого лица. Это и будет ваш монолог, то есть «телесуфлер» вашего монолога. Прикрепите ватман*

*так, чтобы вам удобно было читать написанное, установите камеру напротив себя, вдохните поглубже и... — REC!*

— То есть «Action!» или, по-русски говоря, «Мотор!»

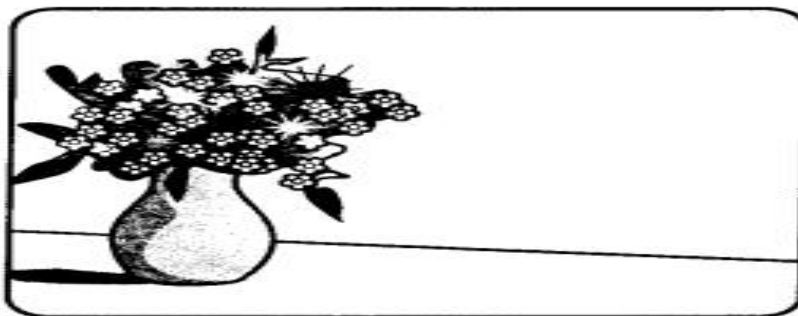
Просматривая отснятый видеоматериал, вы наверняка будете разочарованы своим «актерским дарованием». — Спешу вас утешить, даже профессиональные актеры с большим трудом справляются с подобной задачей и, как правило, никогда—с первого дубля.

Даже если вам совсем не понравился монолог в вашем собственном исполнении, прошу вас, повторите упражнение, и не один раз, а сделайте несколько дублей. Вы заметите, что каждая новая попытка дается вам все с меньшим и меньшим трудом, вы чувствуете себя менее скованным перед включенной камерой, а это, собственно говоря, и есть главный полезный результат данного упражнения. Другим результатом будет то, что вы, может быть, впервые в жизни сможете ощутить разницу между «чтением вслух с выражением» и монологом, как таковым. Вы заметили, как трудно говорить и одновременно слышать, что говоришь? — Имейте ввиду, этот принцип «слышу, что говорю» есть первое и необходимое условие успешного исполнения любого монолога.

Возможно, вы никогда не думали о том, чтобы стать ведущим телевизионной программы (впрочем — как знать, как знать), но по крайней мере выступать перед публикой каждому человеку приходится хоть раз в жизни, будь то самодеятельный институтский капустник, защита диплома, диссертации или лекция, доклад по вашей специальности. Упражнение в чтении монолога перед видеокамерой даст вам прекрасную возможность подготовиться к такой okazji и не ударить в грязь лицом перед аудиторией, от реакции которой может зависеть многое.

Однако вернемся на землю. — Мы здесь говорили о съемке бытового диалога, разговора двух и более людей — «неактеров» на более-менее любопытную тему...

Тут, как это и бывает в жизни, задача усложняется: в разговор «Д» и «Ж» вмешивается теща: «А правда, что в Чикаго живут-одни гангстеры? » Пока дядюшка соображает, что ответить на этот антиамериканский выпад, давайте разберемся, как *тещу* будем снимать.

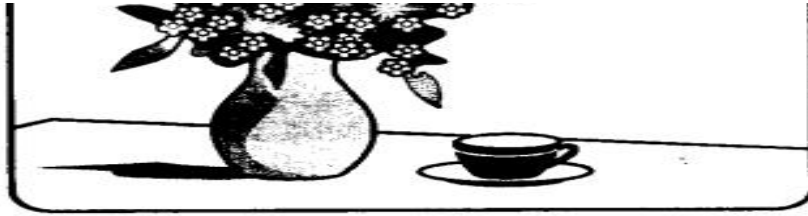


Если поменять точку съемки таким образом:

Получится, что Объект «Т», задав вопрос, выжидательно смотрит в пустоту. — Ось общения пересечена!

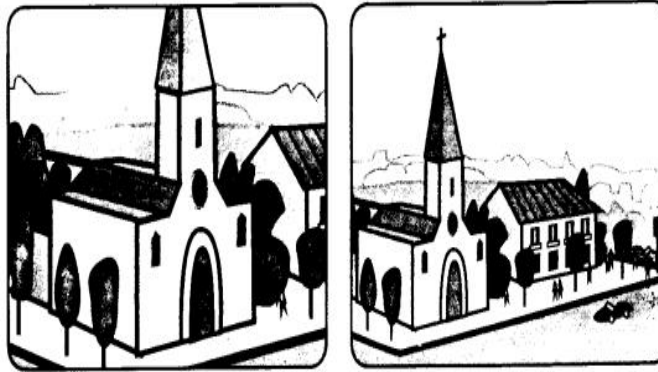
Значит, не стоит никуда двигаться, нужно просто «растянуть





восьмерку», тогда теща будет смотреть туда, куда следует.

Надеюсь, вы понимаете, что снимать дядюшку, вступившего в жаркий спор с Объектом «Т» о заокеанской преступности, следует с точки К1, но никак не с точки К2 (опять-таки по правилу «восьмерки»), иначе в кадре будет не общение, а «разговор с пустотой».



Закрепим теорию о «восьмерке на троих» практикой.

**Упражнение 13.** Вам предстоит отснять разговор трех или более человек. Для этого дождитесь ближайшей вечеринки и используйте ваших друзей в качестве Объектов. Хорошо, если им будет не впервой сниматься, но, тем не менее, перед съемкой мысленно повторите важные правила съемки, описанные в главе «Человек в кадре».

Главное и единственное условие съемки — все кадры должны быть статичны, то есть камера должна быть неподвижна. Наложив на себя такое самоограничение, вы будете приятно удивлены тем, что способ съемки «восьмеркой» окажется единственно возможным для того, чтобы запечатлеть общение ваших Объектов в кадре.

Смысл этого упражнения, помимо закрепления навыка работы «восьмеркой», состоит еще и в том, что, нарочно запретив себе делать панорамы и пользоваться трансфокатором, вы начнете понемногу отвыкать от типичной для неумелого любителя манеры съемки, когда камера ни секунды «не стоит на месте», а бессмысленно «болтается» вперед-назад и налево-направо. О том, как, когда и сколько делать панорам и наездов-отъездов речь пойдет ниже, в главе о внутрикадровом монтаже, пока же привыкайте снимать статично, «строго».

И, завершая разговор о «восьмерке», справедливости ради отмечу, что многие киношники всеми силами стараются ее избежать, мотивируя это разными соображениями, главное из которых: «получается рваная монтажная «нарезка» из одинаковых кадров «слева-справа-слева-справа» — скучно, примитивно!» — Согласен. Известный режиссер Дэвид Линч в сериале «Твин Пикс» даже позволил себе «отстебать» этот прием, которым снимают все диалоги во всех телесериалах: он «держал» один из диалогов на «восьмерке» до тех пор, пока бесконечные перебросы «взгляда камеры» налево-направо не попали в ритм речи персонажей — создалось полное впечатление, что они «запели дуэтом»,



что было действительно смешно, как пародия на пустые, бездарные диалоги из «мыльных опер».

А вот пример отличного использования «восьмерки» — ковбойская дуэль в вестерне. По вымершей пыльной улочке техасского городка навстречу друг Другу идут двое. Камера «сопровождает» попеременно каждого из них. Кадры ритмично меняются — один, другой, «слева», «справа»... Остановились... Вот рука (круп но) одного из ковбоев отсегнула клапан потертой кобуры револьвера. Вот другой распахнул пошире кожаный жилет, чтобы в решающий миг выхватить кольт из-за пояса. Первый перекатил потухшую сигару в угол рта и прищурился. Второй смотрит на него, и желваки играют на его смуглых скулах. Они молчат — все слова уже сказаны. В этом диалоге говорят глаза. — Глаза одного. — Глаза второго. С каждым кадром — крупнее план. Все уже стягивается «восьмерка» — вот они смотрят почти в камеру. Вот на экране — одни глаза, прямо в камеру — сейчас прозвучат выстрелы!.. — Бабах! — Готово.

Остается отметить, что «бабах» произошел точно в тот момент, когда «восьмерка» сузилась в одну линию, и камера, а вместе с ней и вы, зритель, оказались точно между двух дуэлянтов — на «оси общения», то есть на «линии стрельбы»! — Отсюда и делаем вывод:

**чем напряженнее диалог, тем уже «восьмерка»**

*Предельный случай восьмерки — взгляд в камеру -момент откровения (использовать крайне осторожно).*

Но все-таки как же снимать диалог двух людей без «восьмерки»? — О, это очень сложное дело. В нашем случае дядюшка должен встать с кресла и, продолжая говорить, пройти по комнате (а вы должны «вести» его камерой), зайти за кресло, в котором сидит ваша жена, закончить свою «реплику» именно в этом месте и уйти из кадра. Только тогда ваша жена, оказавшаяся в кадре благодаря тому, что вы поворачивали камеру, следя за дядюшкой (это, кстати, вы делали «панораму слежения»), должна «подхватить разговор», провожая дядюшку взглядом, потом она тоже должна встать, подойти к дядюшке, и так далее, пока их диалог не закончится.

Это постановочный, мизансценированный кадр или просто «мизанкадр».

— Так чего ж тут сложного? — спросите вы.

— А с какой, извините, радости ваш дядюшка вдруг встанет с кресла и пойдет через всю комнату, зайдет за кресло с женой и т.д.? Чем «мотивирована», оправдана эта «проходка»? Только тем, что вам нужно показать дядюшку и жену в одном кадре, не прерывая съемки? — Тогда «присутствие камеры» будет шито белыми нитками и вы «проколетесь» перед зрителями.— Да вам наверняка случалось видеть такие фильмы: Объекты вступают в диалог и принимают ходить друг вокруг друга так, чтобы в момент произнесения своей реплики оказаться лицом к камере! — Смешно?

В пародийном фильме «Заряженное оружие» герой посреди диалога романтического содержания вдруг встает и начинает прохаживаться по комнате, а на недоуменный вопрос героини, зачем он это делает, отвечает: «Это просто ничем не мотивированная проходка. Режиссер придумал ее только для того, чтобы лунный свет из окна красиво играл на моей заднице!» — Вот цена, которую приходится платить за «мизансценирование ради мизансценирования». А вот еще пример, похлеще: в одном революционном боевике, «чекистерне», я видел сцену, где два Объекта сначала сидели за столом друг против друга, потом один вскочил, услышав на улице стрельбу, подбежал к окну, посмотрел, пробормотал что-то вроде:

«А, ерунда...» — повернулся к собеседнику и продолжал диалог как ни в чем не

бывало. Очевидно, что «стрельбу на улице» устроили только затем, чтобы Объект имел возможность повернуться лицом к камере!

Причем, заметьте, это кино делали профессионалы, а ваш дядюшка... он случайно не актер? Впрочем, попробуйте, договоритесь с ним, женой и тещей, чтобы в момент произнесения слов «Да... Америка — это страна великих возможностей, а главное — равных для всех!» дядюшка встал с кресла, подошел к вашей жене и дал ей прикурить от своей зажигалки сигарету, которая к тому времени должна быть у жены наготове. — Так мы «замоти-вируем» его проходку по комнате, а теща... — ну, пусть теща сидит просто так, провожая дядюшку взглядом и комично приоткрыв рот (это — если она согласится). Отрепетируйте этот кадр разок-другой и можете снимать — главное, чтобы дядюшка свои слова не забыл!

А что, может быть, действительно стоит попробовать, в качестве эксперимента, снять настоящий постановочный кадр? — Не знаю, как вам, а мне это представляется неплохим развлечением, которое вполне может оживить заскучавшую компанию.

**Упражнение 14.** Сначала продумайте содержание кадра, то есть — какие события в нем будут происходить. Когда этот мысленный сценарий будет у вас готов, обратитесь к своим «актерам» и подробно расскажите им, что вы придумали. Актеры — народ весьма капризный, им может что-то не понравиться и все ваши старания пойдут насмарку. Если актеры предлагают вам что-то свое — соглашайтесь. В данном случае важно не содержание кадра, то есть не что именно вы будете снимать, а то, что вы вообще сможете снять постановочный кадр. Постарайтесь, чтобы в вашем кадре происходило как можно больше естественного движения: грубо говоря, актеры должны ходить, а не стоять или сидеть. Когда вы с исполнителями придете к консенсусу относительно сценария кадра, начинается самое сложное и интересное. Вы должны подробно представить себе, как действие будет выглядеть в кадре. Для этого следует нарисовать «раскадровку» — так называется несколько рисунков, на которых изображены начальная, средняя (одна или несколько) и финальная фазы кадра. Сколько именно должно быть рисунков? — Это зависит от сложности вашего кадра, если в нем появляется новый объект (или Объект) — нужен новый рисунок, а если вы делаете (например) панораму, то обязательно нужно изобразить ее начало, середину и конец.

Изображать предметы и людей в раскадровке можно достаточно условно, по принципу «палка-палка-огу-речик», но очень важно стараться соблюсти пропорции в отношении крупности планов Объектов. Собственно говоря, вы сначала рисуете фон и второстепенные объекты, а уж затем «врисовываете» в раскадровку ваших героев.

Этот нарисованный вариант кадра (а раскадровки обязательно рисуют все киношники, вне зависимости от «маститости» и «крутизны») поможет вам точнее определить, как вы будете снимать этот кадр. Попробуйте придумать не один, а несколько вариантов кадра и выберите из них самый, на ваш взгляд удачный. Это и будет режиссерско-операторский сценарий кадра. К данному этапу работы актеров привлекать не надо, раскадровка — это исключительно ваша прерогатива. Когда вы окончательно определитесь со сценарием кадра, настанет время готовить съемочную площадку. К этому (перестановка мебели, установка дополнительного освещения) крайне желательно привлечь ваших актеров: во-первых, любителям это, как правило, интересно, а во-вторых, это даст им возможность освоиться на площадке до съемки и репетиции.

Далее приступайте к репетиции. Актеры должны сыграть то, что вы с ними придумали, а вы в это время репетируете съемку кадра. Повторите сцену не один, а не-| сколько раз. Задавайте себе следующие вопросы:

— Правильно ли выбрана крупность планов героев? Соответствует ли она

обозначенной в раскадровке?

— Правильно ли вы рассчитали движения героев в кадре? Не «вываливаются» ли Объекты из кадра? Не «перекрывают» ли они друг друга, двигаясь в кадре? Соответствует ли движение персонажей обозначенному в раскадровке?

— Достаточно ли освещения? Правильно ли освещена сцена съемки и герои? (Подробнее об освещении вы можете прочитать буквально через пару страниц.) Если у вас все правильно и уже, кажется, можно снимать, «прогоните» сцену еще разок-другой только для того, чтобы ответить самому себе на последний и самый важный вопрос:

- А нравится ли мне все это? Если вам что-то не нравится, ни в коем случае не снимайте! — Остановитесь, объявите актерам перекур и смело ударяйтесь в глубокие раздумья: что именно вам не нравится?

Можно ли это исправить? Как это сделать? — Это, кстати, и называется «муки творчества». Вполне возможно, что в результате ваших сомнений вы перекроите сценарий, нарисуете десяток новых раскадровок, поменяете актеров — это нормально, все так и должно быть. Главное — имейте терпение все-таки отснять этот единственный кадр, потому что помимо опыта съемки постановочного кадра смысл данного упражнения заключается и в тренировке главной черты характера настоящего оператора — терпения!

*Наверное, вы немного утомились читать о премудростях композиции, съемки живых Объектов «восьмеркой» и прочем? — Что делать, это тот необходимый минимум информации о работе оператора, без которого ваши съемки оставят у зрителя ощущение разноцветной каши с редкими изюминками: «О! — Смотрите-ка, вон там в углу, — это я!» Следование вышеописанным правилам имеет и еще одно преимущество. — Начинаящие операторы часто спрашивают: «А сколько времени должен длиться этот кадр?» — Если вы снимаете как попало, то продолжительность кадра не имеет значения: хоть пять секунд, хоть две минуты. Но если ваш кадр правильно скомпонован, Объекты и объекты в нем накрепко привязаны друг к другу невидимыми ниточками отношений и общения — тогда кадр сам «подскажет» вам продолжительность:*

«Все, достаточно, нажимай REC — стоп». Впрочем, об этом и многом другом — позже, а сейчас речь пойдет о вещах простых и приятных, о том

## Что вам поможет

Выше уже упоминалось о том, что при съемке «с руки» или «с плеча» камера неизбежно будет дрожать, особенно при большом увеличении картинки с помощью трансфокатора. Такие кадры (со вздрагиваниями картинки) считаются операторским браком. Несмотря на существование в некоторых современных камерах системы **«STEADY SHOT»** (электронно-механическая стабилизация небольших смещений изображения), я бы все-таки посоветовал вам бо лее простой, более эффективный, а главное — бесплатный способ решения проблемы. Это —

### УПОР

Спинка кресла, стопка книжек на столе — это лучше, чем ничего: поставив камеру на такой импровизированный упор, вы, без сомнения, снимете гораздо более «чистый» кадр, нежели «с руки» или «с плеча».

Если вы снимаете на улице, найдите стену здания или фонарный столб, о который можно опереться спиной — в этом положении вы будете более устойчивы. Если возможно, прислоните к такой неподвижной опоре саму камеру и прижмите ее к опоре свободной (левой) рукой — так будет еще лучше.

Также камера приобретает дополнительную устойчивость, если сесть на уличную скамейку и поставить камеру на колено.

Ну а случись вам оказаться в чистом поле, где ничего этого нет, вам не обойтись без такой полезной вещи, как:

### **ШТАТИВ**

Штативы продаются в том же магазине, что и камеры. Однако не торопитесь покупать, сначала прочитайте.

Настоящий штатив для кино — или видеокамеры (с шарнирной головкой) стоит дорого, его цена сопоставима с ценой самой -камеры. Почему? — Только с помощью тяжелого и неудобного, к сожалению, штатива с шарнирной головкой можно «чисто» отснять «панораму» (кадр, в течение которого камера поворачивается в каком-либо направлении). Прочие штативы сделаны в основном из пластмассы и устроены так, что панорамы, снятые с них, получаются дерганные и кривые. Поэтому купите себе самый легкий, компактный и самый дешевый штатив — какая разница, вам он нужен, как «подставка с регулируемой высотой для неподвижной камеры».

Замечу еще одну неприятную особенность легких штативов: они неустойчивы. Вообще старайтесь не отходить от камеры, стоящей на штативе, особенно, если вокруг полно народу — самый неловкий человек из всей компании обязательно окажется возле камеры и... (можете перечитать главку под названием **«БАЦ!»**).

Теперь, со штативом, вы можете снимать отличные неподвижные (статичные) планы. Что же касается кадров, включающих в себя движение камеры, — даже не пытайтесь отснять их, вращая камеру на головке легкого пластмассового штатива, все равно получится плохо, только нервы испортите. Лучше сделайте так: уберите две ноги штатива из трех и используйте оставшуюся в качестве опоры как ножку циркуля (не забывая, разумеется, надежно придерживать камеру, чтобы она не грохнулась).

Если у вас камера **«HANDYCAM»**, то есть «ручная», рекомендую наплечный штатив. Это устройство на первый взгляд кажется громоздким и неудобным, на самом же деле пользоваться наплечным штативом просто и легко. Он весьма эффективен — мне доводилось пользоваться этой штукой, и, уверяю вас, при известном навыке кадры, снятые с наплечного штатива, практически не отличаются от кадров, снятых на штативе:

наплечный штатив превращает «ручную» камеру в подобие наплечной, к тому же с дополнительным упором в живот (это небольно).

Существует, правда, одно небольшое ограничение при съемке с наплечного штатива — не дышать! Перед тем, как нажать **\*REC\***, несколько раз вдохните поглубже, будто собираетесь нырнуть, потом задержите дыхание и можете снимать. — Этих сорока секунд вам вполне хватит, чтобы отснять интересующий вас кадр.

Сюда, казалось бы, следовало вставить очередной практикум, тренировку на задержку дыхания, ан нет, можете дышать свободно. — Дело в том, что технические погрешности при съемке неизбежны. Право на брак имеет любой, даже самый профессиональный и никакие упражнения не изменят этого положения вещей.

Из дополнительных приспособлений к камере непременно следует еще упомянуть и —

### **СВЕТ**

Осветительные приборы. Практически все современные камеры обладают очень

высокой светочувствительностью и могут снимать чуть ли не при свечке. Однако при малой освещенности картинка теряет цвет и начинает «зернить», поэтому иногда дополнительное освещение бывает необходимо.

В магазинах продаются специальные световые приборы — «накамерники», которые наподобие фотовспышки крепятся над объективом, но они дороги и, на мой взгляд, дают слишком жесткий, ослепляющий свет. При таком освещении предметы в кадре будут сопровождаться очень сильной тенью, а лицо любого Объекта станет плоским, нерельефным. Впрочем, эти приборы хороши для репортажной съемки, когда важно не качество картинки с художественной точки зрения, а важен сам факт, событие:

встреча друзей на полутемном вокзальном перроне, обыск в подвале заброшенного дома и т. п.

Для прочих случаев я бы посоветовал вам обзавестись несколькими фотолампами отечественного производства, с отражателями, на пружинных прищепках, с помощью которых такую лампу можно прицепить к чему угодно.

Как освещать объект (или Объект) съемки? — Вот примерная схема освещения, к примеру, гостиной, где ваш американский лядюшка продолжает разговаривать с вашей женой и тещей. (Мощность указана, исходя из примерной светочувствительности средней «VHS»-ной камеры.)

#### «Заливающий (заполняющий) свет»

Мощность порядка пятисот ватт.

Эта лампа должна быть отнесена достаточно далеко от Объектов и расположена высоко, чтобы вы, оператор, не перекрывали сцену своей тенью. Если вы видите, что эта лампа дает слишком сильный свет, попробуйте направить ее в потолок, тогда отраженный свет будет потише и помягче.

#### «Рисующий свет»

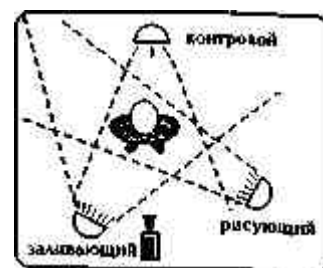
Мощность от сорока до ста ватт.

Эти источники следует располагать так, чтобы лица Объектов освещались ими несколько сбоку — это придаст им рельефность и выразительность. Эти лампы должны быть разной мощности или располагаться на разных расстояниях от Объекта, чтобы левая и правая стороны лица вашего дядюшки были освещены с несколько разной интенсивностью. (Это имитирует естественное освещение, когда источник света — окно или солнце, — как правило, освещает объект съемки неравномерно).

#### «Контрольный свет»

Мощность порядка сорока ватт.

Расположив эту лампу на полу за креслом, в котором сидит ваш дядюшка, вы придадите его изображению объемность и заодно «сотрете» со стены за ним тени от первых трех источников света.



Комбинация этих видов освещения придаст удивительное «звучание» вашим видео, придаст вашим съемкам (и результату, и самому процессу) черты профессиональности и художественности.

По правде говоря, настоящее, профессиональное освещение съемочной площадки гораздо сложнее, в кино есть даже такая профессия — художник по свету. Пусть все это вас не смущает. Экспериментируйте со светом как угодно, это стоит делать, потому что с помощью нескольких имеющихся в квартире

настольных ламп, торшеров и карманных фонариков (то есть переносных источников света), вы вполне сможете создать высокохудожественное освещение в кадре.

Имейте в виду, что здесь описаны лишь основные разновидности, типы элементов искусственного освещения.

Увеличивайте их количество, повышайте или понижайте интенсивность источников, применяйте отражатели, разноцветные светофильтры — все это практически неограниченное поле для эксперимента.

А вот, пожалуй, самое главное правило пользования дополнительным освещением:

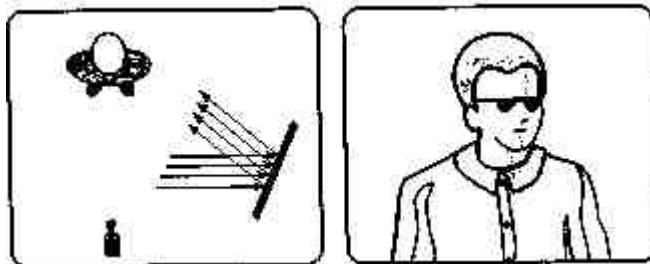
**Общее правило:** *Никогда не смешивайте естественный свет (из окна) с искусственным (фотолампа), потому что они имеют разную «световую температуру»: половина лица вашего дядюшки будет ярко-красная, а половина — синюшная, как у утопленника. — Камера не может установить «баланс белого» при смешанном освещении.*



Если вам предстоит «портретная» съемка на улице в яркий солнечный день (например, ваш приятель-поэт собирается читать собственные стихи на лоне природы), подумайте о том, что при ярком естественном свете пол-лица у поэта будет пересвечено, а пол-лица затенено. (Можно, конечно, поставить Объект лицом к солнцу, но тогда он все время будет щуриться.)

Для такого случая сделайте из подручных материалов «отражатель»:

это квадрат со стороной примерно в метр из белого картона, ткани, пленки — из чего угодно, лишь бы эта штука отражала солнечный свет. (Зеркало не годится, оно отражает слишком сильно.) Попросите ассистента (жену, сына, прохожего) подержать отражатель, как это показано на схеме, пока вы снимаете. Результат будет вот какой:



Вообще же, освещение — это очень и очень тонкая работа. Вот пример: как-то раз пришлось мне помучиться, снимая человека, который сидел за столом, опустив голову. Как я ни бился, световая картина сцены была такова, что нижняя часть лица человека была сильно затенена, «проваливалась». Наконец выход был найден — на стол перед человеком положили лист белой бумаги, дали на него луч сверху, свет отразился от листа и «нарисовал» персонажу вполне приличный подбородок. — Всего лишь один небольшой листок бумаги сыграл роль матового отражателя.

Возвращаясь к теме использование естественного освещения, повторю: постарайтесь не снимать против света — мало того, что это вредно для электронной матрицы **«CCD»** камеры, кадры, как правило, получаются очень неудачные в плане освещенности.

Отдельный случай — это «контражур», кадры, в которых основной источник

освещения располагается позади объектов съемки. Так можно снять очень эффектные кадры, только следите за параметрами светового режима (**«IRIS»** и **«SHUTTER SPEED»**), чтобы яркий фон не «горел» в кадре.

Однако устраивать «театр теней», драматизировать кадр, нарочно подсвечивая его контрастно, смягчать или не смягчать естественное освещение более относится уже не к операторскому, а к режиссерскому решению кадра, то есть ко второй «ипостаси», в которой вам придется выступать каждый раз, когда вы возьметесь за камеру.

На телевидении существует профессия «режиссер-оператор» или, как шутят телевизионщики, «режопер». Несмотря на грубоватую двусмысленность, заключенную в этом названии, оно довольно точно отражает суть работы людей, которым приходится работать на съемочной площадке в одиночку. Кстати, название популярной телепередачи «Сам себе режиссер» еще точнее определяет то занятие, которому вы себя посвятите, купив видеокамеру, — вам придется все делать самому: придумывать каждый кадр и располагать их в правильной последовательности, что, как известно, называется «монтаж», точнее — «покадровый монтаж». Но, прежде чем говорить о покадровом, необходимо уделить внимание тому, чем все начинающие операторы пользуются с удовольствием постоянно, но, к сожалению, чаще всего неосмысленно. Это —

## Внутрикадровый монтаж

Сам термин — «внутрикадровый монтаж» — не имеет никакого отношения к процессу разрезания пленки (тем более — не кино-, а видеопленки) на куски и склеиванию их в другом порядке (такой монтаж сегодня применяют только на очень отсталых в техническом отношении кинопроизводствах).

Внутрикадровый монтаж — это разные приемы, которыми пользуется оператор в течение одного кадра: «переход фокуса», «панорама», «наезд», «отъезд», «движение камеры». Такой кадр называется «сложным».

**ВНУТРИКАДРОВЫЙ МОНТАЖ — это результат работы оператора с камерой в течение съемки одного кадра, от «REC-старт» до «REC-СТОП».**

Один американский видеофильм начинается так: по киностудии идут два человека, продюсер и режиссер. Камера следит, как они, оживленно разговаривая, идут между павильонами, уступая дорогу машинам, встречным прохожим, заходят в один из павильонов, оказываются в тесной суеде коридоров, по которым рабочие проносят декорации, проходят на съемочную площадку сквозь толпу статистов, осветителей, уворачиваются от движущегося съемочного крана с оператором и, наконец, оказавшись рядом с камерой, останавливаются — становится слышно, о чем они говорят: о каком-то фильме. «Ты знаешь, — говорит один другому, — первый кадр фильма длится пять минут тридцать две секунды!»

Ради любопытства я перемотал фильм на начало и засек — этот кадр с проходкой двух персонажей длится именно пять минут тридцать две секунды! Конечно, это было не более, чем киношная шутка (в этом кадре шли начальные титры), но кадр был срежиссирован настолько интересно и снят настолько изобретательно, что ничуть не производил впечатления затянутого. Почему? — Потому, что в нем было найдено удачное сочетание естественного движения (персонажи идут, машины едут, рабочие несут движения камеры (панорамы за персонажами, параллельные проезды на тележке, с отъездами-наездами на персонажей).

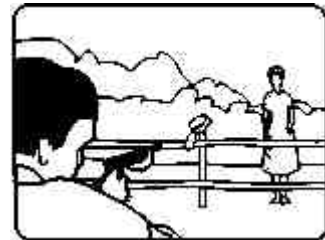
**Вывод первый:** чем больше в кадре естественного движения, тем он интереснее. Согласитесь, ваша собака, например, получится гораздо живее в

кадре, если будет прыгать, лаять и носиться по двору, нежели будет сидеть на поводке у конуры с высунутым языком.

**Вывод второй:** чем меньше заметно движение камеры в кадре, тем он естественнее и проще для зрительного восприятия. Всякая панорама, наезд-отъезд или переход глубины резкости равны движению головы или глаз вашего будущего зрителя, если бы он рассматривал сцену так, как вы ему предлагаете в своем кадре. Не заставляйте его крутить головой и бегать глазами, это очень раздражает человека. Любое движение камеры должно быть точно обусловлено содержанием кадра. Например:

«Мой сын сейчас выстрелит из духового ружья в консервную банку, висящую на изгороди, если только не угодит в соседку, наблюдающую из своего сада».

Надеюсь, вам, читатель, уже более-менее понятно, что означают термины «панорама», «наезд», «отъезд», «движение камеры» и только «переход фокуса» вас смущает. — Переход фокуса куда? И откуда? — Сейчас разберемся. Предложенную фразу можно «сказать», как раз используя —



### ПЕРЕХОД ФОКУСА

Не важно, снимаете ли на пленку, тренируетесь «вхолостую» или просто читаете для развлечения, но делается это так: отключите **«АВТОФОКУС»**, и левой рукой поверните кольцо фокусировки на объективе камеры так, чтобы фокус медленно и плавно перешел с ближайшего объекта на более дальние: щека и плечо сына; палец на курке; мушка на конце ружейного ствола; консервная банка; соседка.

— Есть? А теперь обратно: соседка, банка, мушка, палец на курке, плечо и щека сына. — Что у нас получилось? — «Дословно» вот что: «Соседка стоит у забора и смотрит на банку, в которую из духового ружья собирается выстрелить мой сын».

Таким образом вы переводите внимание зрителя с объекта на объект последовательно, в том порядке, как это было сказано во фразе выше. Никакого другого движения камеры здесь не нужно, напротив, оно может навредить. Например, если вы начнете ерзать камерой с консервной банки на соседку и обратно, пока ваше чадо собирается спустить курок, зритель расшифрует этот кадр так:

«Он выбирает цель: банка или соседка?» — Зачем вам такая, с позволения сказать, «панорама»?

Если же сделать в этом кадре «наезд» на соседку до среднего или крупного плана (или, наоборот, «отъезд» от ее лица), соседка все равно прочтается как «возможная жертва». Ну а если «наезд» на консервную банку? — Не спорю, может получиться эффектно, да только вот беда: вы можете не успеть «доехать» трансфокатором до банки, как сы-нуля выстрелит, и кадр будет испорчен, так как естественное движение в кадре не совпадает с движением камеры («наезд» продолжается, в то время как простреленная банка уже упала с изгороди). Кроме того, практически все камеры, о которых идет речь, обладают одной фиксированной скоростью «наезда-отъезда», увы, небольшой. — За те пять-семь секунд, пока банка увеличится до требуемой крупности, вы затынете кадр и потеряете напряженность действия. Конечно, вы можете сделать быстрый или «мгновенный» наезд вручную, но тогда вам нужен ассистент, который мгновенно вручную переведет фокус на требуемую величину, а это сложно и требует репетиций.

— Вот видите, ни один из стандартных операторских приемов, кроме перехода глубины резкости, в данном случае не годится. В качестве резюме повторим:



**«ПЕРЕХОД ГЛУБИНЫ РЕЗКОСТИ = ПЕРЕНЕСЕНИЕ. ВНИМАНИЯ С ОБЪЕКТА НА ОБЪЕКТ, которые находятся на РАЗНОЙ ГЛУБИНЕ КАДРА».**

Советую вам выполнить следующий практикум, относящийся именно к этому приему внутрикадрового монтажа.

**Упражнение 15.** *Расставьте на столе с полдюжины предметов, так, чтобы они образовали подобие натюрморта и сделайте несколько кадров этой «композиции», с разных точек — хотя бы с четырех углов стола. Постарайтесь как можно чище делать переход фокуса с предмета на предмет, дело это довольно тонкое, легко можно промахнуться, так что будьте внимательны. К сожалению, стандартная оптика любительской видеокамеры практически не позволит вам повторить это упражнение с людьми. Вам может удастся только перейти фокусом с очень крупного плана лица Объекта, стоящего вплотную к камере на очень общий план Объекта, стоящего на значительном удалении от вас.*

Вернемся к «панораме». Начинающие операторы, как правило, используют ее, когда снимаемая сцена «не влезает», то есть значащие объекты настолько удалены друг от друга по горизонтали или по вертикали, что не могут одновременно оказаться в кадре. В главе о компоновке кадра уже говорилось, как этого избежать: нужно искать другую точку съемки, если сцена растянута «налево-направо» или изменить ракурс, если она растянута «вверх-вниз».

Если это невозможно, то чаще всего кадр вообще выбран неправильно! Только в редких случаях, например, «общий пейзаж очень красивой местности» допустима —

**ПАНОРАМА — движение камеры по горизонтали или по вертикали. (Можно и наискосок, но об этом — позже.)**

Главное и обязательное условие каждой панорамы — фиксация в начале и в конце. Необходимо подержать кадр статично в течение не менее секунды перед началом и после окончания любой панорамы, для того чтобы зритель успел сориентироваться. — Вспомните, как вы разглядываете «пейзаж красивой местности»:

сначала смотрите в одном направлении некоторое время, а уж потом начинаете медленно поворачивать голову. Разумеется, такая панорама должна быть сделана плавно, без рывков, с одинаковой скоростью.

По степени «насилия над зрителем» панорама куда сильнее перехода глубины резкости: ему приходится уже не просто «переводить взгляд с объекта на объект», а именно «поворачивать голову» (мысленно хрустя шейными позвонками). Поэтому панорама должна быть еще жестче «мотивирована». Идеальный мотив такого рода — движущийся объект (или Объект), если помните — он больше привлекает зрительское внимание, нежели неподвижный.

Отследите камерой движение объекта (или Объекта) — получится «панорама слежения» (она так и называется).

Например, «моя дочь сбежала с крыльца коттеджа и, миновав клумбу с цветами, запрыгнула на качели между двух сосен».



— В данном случае панорама как прием абсолютно оправдана, и ничего лучше в плане внутрикадрового монтажа придумать нельзя.

Если вы снимаете объект (а чаще — Объект) на крупном или среднем плане, например, «приятель взволнованно ходит по комнате, рассказывая о случившемся», используйте панораму слежения, чтобы он не «вываливался» из кадра: для зрителя совершенно естественно провожать взглядом человека, который что-то ему говорит, двигаясь.



Если в кадре два или несколько Объектов, выберите одного из них в качестве «главного действующего лица», исходя из содержания кадра, и следите панорамой именно за ним.

Например, «дядюшка обходил гостей, сидящих за столом, подливая каждому в бокалы вина из своих старых запасов». — Это, конечно, панорама слежения за дядюшкой, хотя он и на втором плане, за гостями.



Однако, если содержание вашего кадра таково, что «незнакомка, сидевшая напротив, рассеяно поблагодарила дядюшку, когда он, обходя гостей, подливал каждому...» — никакой панорамы не нужно, хоть краковяк дядюшка танцуй!

Кстати, этот кадр можно решить еще интереснее: панорама за дядюшкой до незнакомки, затем — стоп, камера зафиксирована, а дядюшка идет дальше. — Этим вы незаметно и естественно переведете внимание зрителя с Объекта на Объект: сначала он смотрит на веселого и шумного балагура, а затем останавливает взгляд на незнакомке, странно отрешенной от общего веселья.

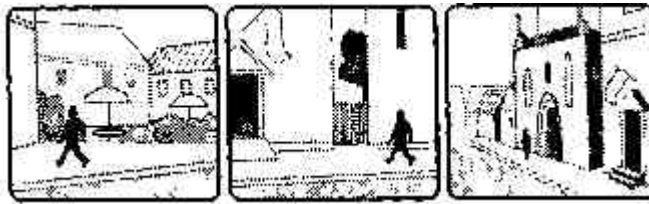


Часто в панораме слежения объект или Объект выполняет чисто служебную роль движущейся (или живой) связки между двумя объектами или Объектами, которые вас интересуют.

Например, «из-за угла пустынной улочки выехал велосипедист и, неторопливо проехав мимо булочной, церкви, жилого дома и мэрии, миновал моего друга, сидевшего на веранде открытого кафе». — В этой панораме слежения неизвестно откуда взявшийся и неизвестно куда уехавший велосипедист связал начальный объект «угол пустынной улочки» с конечным «друг, сидящий на веранде открытого кафе».



Зачем нужен этот кадр с неторопливой, длинной панорамой? — Чтобы обозначить, показать место действия, тихий городок с пустынной улочкой, передать милую патриархальную атмосферу. Теперь, когда ваш друг допьет свой кофе, поднимется и неторопливо пойдет восвояси, он пойдет по уже знакомой зрителю улочке, и внимание зрителя не будет отвлекаться от него на яркую вывеску булочной и на флаг, трепещущий над зданием мэрии, — на «Что это за незнакомый город?»



Одним словом, если вам хочется показать продолжительную, «панорамную» сцену, дождитесь случайного прохожего или автомобиля, о который можно «зацепиться» и вести панораму с его помощью от начального объекта до конечного.

Панораму слежения можно делать в любом направлении, ведь вы всего лишь следите камерой за движением объекта; например, таракан на стене вашей кухни может выписывать очень замысловатую траекторию, и это вопрос исключительно вашего операторского вкуса — насколько долго и подробно снимать его кренделя, исходя из «художественной целостности» сюжета.

Иное дело — панорама без движущегося объекта, о которой говорилось выше. Необходимо выбрать линию, по которой пойдет панорама. Она должна быть параллельна какой-либо физической линии в кадре. Для «красивого пейзажа» — это линия горизонта, для «американского небоскреба» — угол, под которым в кадре видна его вертикальная стена, для «пустынной улицы» — ее направление.

Если пренебречь этим правилом, то у зрителя останется странное ощущение от вашего кадра: он привык рассматривать панорамную сцену строго по таким линиям, это еще один закон зрительного восприятия — а тут его голову как бы насильно поворачивают в несколько ином направлении.

Для выбора линии панорамы можно пользоваться и воображаемыми линиями, «протянутыми» между логически связанными объектами. Например, при съемке деталей знаменитого полотна Брюллова «Последний день Помпеи» вполне уместна панорама от глаз и протянутой руки женщины к падающим с крыши скульптурам.

Вообще направление взгляда человека, а тем более, направленный жест также мотивируют соответствующую панораму. Однако скорость панорамы в этом случае должна соответствовать эмоциональной насыщенности сцены. Так, если ваша подруга говорит: «Смотри, какая красота...» — и плавно поводит рукой в сторону заката, пылающего над морем, вам следует сделать панораму гораздо медленнее той, что вы сделали бы, если бы подруга неожиданно взвизгнула: «Ой! Летающая тарелка!»

Ну а если серьезно, то, обобщая все вышесказанное, определим так:

**«ПАНОРАМА = АКЦЕНТИРОВАНИЕ ВНИМАНИЯ НА ДВИЖУЩЕМСЯ ОБЪЕКТЕ ИЛИ ПЕРЕНЕСЕНИЕ ВНИМАНИЯ С ОБЪЕКТА НА ОБЪЕКТ ПО ЛОГИКЕ ИХ ВЗАИМОСВЯЗИ В КАДРЕ».**

Здесь самое время попрактиковаться в этом приеме внутрикадрового монтажа — панораме.

**Упражнение 16.** *Панорамы лучше всего снимать не в помещении, а на улице, на натуре — там встречается гораздо больше движущиеся объектов и Объектов, о которые можно «зацепиться» панорамой. Кроме того, на натуре вообще больше объектов, которые имеет смысл снимать не для того, чтобы просто практиковаться, а еще и для того, чтобы впоследствии получить от этой видеозаписи удовольствие, ради чего, собственно, вы и купили видеокамеру.*

*Итак, приехав в Лондон (или в Жмеринку, это не важно) и прогуливаясь с камерой по Пикадилли, попробуйте от-и снять не менее десятка таких кадров, чтобы они состояли из сплошных панорам. Вы помните, что панорамы бывают:*

— *слежения (за знаменитым двухэтажным автобусом, за симпатичной прохожей);*

— *с движущимся объектом, выполняющим роль связки между двумя интересующими вас объектами в начале и в конце панорамы;*

— *параллельно физической линии в кадре (линия горизонта, направление улицы);*

— *по воображаемой линии, протянутой между логически связанными объектами (по направлению палки полисмена, регулирующего уличное движение, к интересующему вас объекту).*

Разумеется, если в панораме «участвуют» объекты, находящиеся на разной глубине кадра, то, панорамируя с одного на другой, нужно одновременно и переводить фокус так, чтобы объекты были в фокусе. Но нет правила без исключения: если помните, в главе о глубине композиции говорилось о том, что «фон» (то есть малозначительные объекты) может быть нерезким? — Так вот, если в вашу панораму «попадет» какой-либо незначительный объект — к примеру, ветви деревьев на самом ближнем к вам плане глубины кадра разделяют вас и ту самую тихую улочку, по которой гуляет ваш приятель, — то совсем не нужно, панорамируя, переводить фокус на них, а затем снова на идущий Объект — этим вы можете отвлечь зрителя и исказить смысл кадра. (Переводя фокус на эти самые ветки, вы «скажете»: «...приятель неторопливо пошел по улице, а в это время из-за густой листвы за ним следил чей-то внимательный взгляд». — Чей, позвольте спросить, взгляд? Вашей камеры? — Ни в коем случае, никакого «присутствия камеры»!)

Вы, наверное, заметили, что на последних страницах все чаще встречаются выражения типа «смысл кадра», «эмоциональная насыщенность», «напряженность»? — Это неспроста. Если вы попытаетесь воспользоваться тем, что уже прочитали, и особенно тем, что вам осталось прочитать, то неизбежно сами почувствуете, что каждый кадр — это целая история, которую можно рассказывать тысячью разных способов: не торопясь или скороговоркой, экспрессивно или равнодушно, лирически, мягко или, напротив, агрессивно, жестко. Все это предстоит выбрать вам самому, и выбор зависит не только от вашего собственного характера, но и от характера события, которое вы снимаете.

Такое лирическое отступление сделано именно в этом месте повествования,

потому что впереди нас ждет последний операторский прием внутрикадрового монтажа, единственный, который апеллирует непосредственно к зрительскому вниманию,

## Движение камеры

— Вам, конечно же, случалось видеть, как снимается настоящее кино. — На съемочной площадке очень долго и суетливо переносятся и переставляются осветительные приборы, огромные белые экраны — отражатели (теперь-то мы знаем, что они нужны для того, чтобы сцена освещалась отраженным, рассеянным светом), а вот какие-то работы кладут на землю и соединяют секции каких-то ...лестниц? — Это не лестницы, это — рельсы, по ним будет двигаться операторская тележка с камерой. — Так решили режиссер и оператор, движение камеры в течение кадра поможет зрителям увидеть больше объектов и точнее понять, как они взаимосвязаны, то есть кадр будет более насыщен по смыслу.

В эпизоде «Бородинская битва» фильма Сергея Бондарчука «Война и мир» есть проезд операторской тележки, который длится несколько минут, для этого были проложены рельсы длиной в пять километров. На съемках фильма «Я — Куба» камеру подвешивали на сложной системе специальных тросов и она «летела» над улицей, по которой шла многотысячная (!) толпа статистов. — Эти хрестоматийные примеры, сохранившиеся у меня в памяти со времени учебы во ВГИКе, я привел здесь для того, чтобы показать, какой это важный и сильный прием внутрикадрового монтажа — движение камеры.

Буквально на предыдущей странице вы прочитали, что объекты, которые снимает движущаяся камера, взаимно перемещаются в кадре объемно. Это подчеркивает «трехмерность» снимаемой сцены. Посмотрите внимательно любой американский фильм: большинство кадров снято с использованием этого приема, с движением камеры, таким образом увеличивается эффект присутствия, когда зрители вместе с камерой двигаются «сквозь» пространство кадра. Почему так популярны фильмы с погонями? — Потому что точка съемки (точка, где находится камера) в каждом кадре такого эпизода стремительно движется — находясь в автомобиле, например.

Хитрые американцы изобрели даже такое специальное устройство — STEADYCAM (не путать с функцией STEADYSHOT, которая, возможно, есть в вашей камере), это довольно тяжелое приспособление в виде турели на лямках, оно надевается на оператора, к нему прикрепляется камера, и, когда оператор ходит и снимает, «стадикам» полностью компенсирует толчки шагов, так что в кадре получается плавное перемещение.

Предупреждаю читателей, которые уже прикидывают, из чего можно смастерить самодельный «стадикам»: это очень сложная штука. Гораздо проще попробовать сделать несколько кадров «с рук».

**Упражнение 19.** *Выставив необходимые параметры съемки и фокус (вручную), держите камеру перед собой и, не глядя в видоискатель, нажмите «REC» и плавно, стараясь не «заваливать вертикали», перемещайте ее слева направо или обратно, насколько «хватит рук». Отснимите таким образом, к примеру, праздничный стол, со множеством блюд, бокалов, бутылок, с вазой цветов посередине. Теперь сделайте просто панораму по столу и просмотрите эти два кадра. — В первом случае есть ощущение объема, не правда ли?*

Известнейший оператор Урусевский снимал «с рук» множество сцен в своих фильмах. В одном из его фильмов есть эпизод, когда герои пробиваются сквозь лес, охваченный пожаром. — Камера вместе с ними движется сквозь заросли, и ветки буквально хлещут зрителя по лицу! Это как нельзя лучше отвечает динамике и эмоциональному напряжению сцены.

Снимая в новогвинейских джунглях, я долго ломал голову: как показать объемность этого зеленого мира, его почти непроходимые тропы, занавешенные переплетениями лиан? — Сделал так: выбрав «глубокий» план и отстроив камеру, я взял ее в левую руку, отставил подальше от себя, присел с упором на левую ногу и совершил подобие упражнения из утренней физзарядки: переместил тело слева направо, переложив камеру в правую руку на середине движения. Все это я старался делать возможно более плавно. Вечером, добравшись до телевизора в отеле, я отсмотрел результаты:

джунгли ожили! — Немного, конечно, но — ожили. Вот что сделало короткое, в два метра, движение камеры.

А теперь вспомните не раз виденные вами по телевизору съемки соревнований по санному спорту или бобслею: невозможно оторваться от экрана, когда камера летит по ледяной трубе трассы и совершает такие виражи, что дух захватывает! — Именно эти кадры и дали принятое у киношников и телевизионщиков название приема съемки — «бобслей». — Это съемки «субъективной» камерой с максимально насыщенным движением.

Этот прием, «бобслей», допускает небольшой операторский брак: «завалы» вертикалей, толчки камеры, неровные панорамы — все это можно, зритель все это простит, если почувствует себя мчащимся, бегущим, идущим — то есть движущимся.

Движение камеры привлекательно для зрителя еще и тем, что за один и тот же промежуток времени в кадре может оказаться больше объектов, то есть повышается плотность действия. Поэтому съемка движущейся камерой характерна для фильмов жанра «action», что в переводе с английского означает «действие».

Родоначальники этого жанра — американцы. Съемка камерой с движения — это вообще стандарт американского кино. Именно по этому признаку можно отличить американское кино от европейского на основании всего лишь одного-двух кадров.

Статичная «европейская» камера предполагает более сложное, по сравнению с американским, мизансценирование кадра, насыщение его естественным движением объектов и персонажей. Для американцев же постоянно «плавающая» на стадикаме камера — это в большинстве случаев отличная «палочка-выручалочка», с помощью которой легко прикрыть огрехи, а иногда и полное отсутствие мизансцены в кадре.

Справедливости ради следует отметить и то, что использование стадикама весьма значительно увеличивает бюджет кинопроизводства и снимать все кино со стадикама могут позволить себе только богатые голливудские продюсеры. Европейский кинематограф не столь богат и даже в современных итальянских или французских лентах можно встретить кадры, снятые «с рук», что, впрочем, в большинстве случаев заметно только специалистам и ничуть не портит картину.

Вернемся, однако, к любительской видеосъемке «с рук». В качестве очередного практикума могу предложить вам дожидаться ближайшей зимы и отправиться на ближайшую ледяную горку.

**Упражнение 20.** Кататься с горки можете на чем угодно. Единственное условие — камера должна быть включена и «смотреть» по направлению вашего движения. Держите камеру так, чтобы ваши руки амортизировали неизбежные толчки. Не буду говорить о том, что снег и лед — это та же вода, только замороженная, так что лучше одеть на камеру влагозащитный чехол.

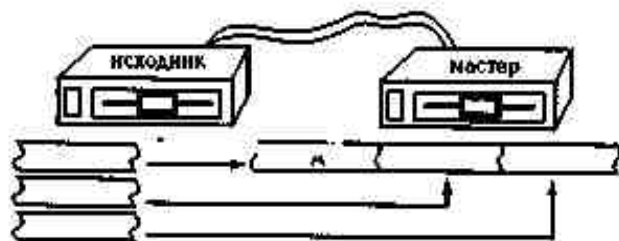
Но что же делать, если вы, когда съемка на ледяной горке благополучно закончилась, дома, просматривая это свежеснятое видео по телевизору, вдруг обнаруживаете, что в одном кадре «разъехался» фокус, в другом — камера дернулась так, будто вы вместе с камерой получили хорошую оплеуху... тут вертикаль «завалена», да и вообще — подсократить бы этот «сюжет» минут до десяти... Можно ли это сделать? — Можно, если набраться терпения и прочитать далее, про —

## ПОКАДРОВЫЙ МОНТАЖ

— Позвольте! — вправе воскликнуть вы, — но ведь для монтажа нужна специальная дорогая аппаратура?

— Можно обойтись и без нее, — заявляю я как человек, довольно много работавший на «монтажном столе», состоявшем из камеры, бытового видеомagniтофона и обыкновенного телевизора. — Достаточно соединить их видео- и аудиошнурами, как это описано на странице 30 или в прилагающейся к любой камере инструкции, и простейший монтажный стол готов. Камера — в режиме воспроизведения, видеомagniтофон — в режиме записи, телевизор следует подключить к видеомagniтофону в качестве «монитора», чтобы видеть^что вы записываете.

Принцип любого покадрового видеомонтажа прост: вы последовательно записываете на один видеомagniтофон — он называется «*мастер*» — фрагменты видеозаписей, воспроизводимых другим видеомagniтофоном, — «*исходником*».



«Покадровым» такой монтаж называется потому, что в том месте, где к одному видеофрагменту вы «приписали» другой, вы фактически оборвали последний кадр первого видеофрагмента и он сменился тем кадром другого видеофрагмента, который вы сочли нужным «приклеить» к первому. А то место на получившейся в результате видеозаписи, где один фрагмент сменяется другим, вполне официально называется «монтажная склейка».

**ПОКАДРОВЫЙ МОНТАЖ - ЭТО СОЕДИНЕНИЕ КАДРОВ В ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТИ, НАИБОЛЕЕ ТОЧНО РАСКРЫВАЮЩЕЙ СУТЬ МОНТИРУЕМОГО ВИДЕОСЮЖЕТА.**

Вам остается только управлять этим процессом с помощью кнопок «*PAUSE*», «*PLAY*» и «*REC*». (Логика должна подсказать вам, читатель, что в видеомagniтофон — «исходник» можно вставлять разные кассеты, перематывать их вперед или назад, то есть пользоваться всем объемом доступного видеоматериала, в то время как «мастер» будет стоять в режиме «пауза записи» и ждать, пока вы найдете следующий кадр для вашего видеоролика.) При некотором навыке обращения с этой техникой вы сможете «склеить» вполне приличное «домашнее кино», только имейте в виду, что кнопка «*PAUSE*» срабатывает не сразу, а примерно в течение секунды — придется потренироваться, прежде чем вы сделаете более-менее точную «склейку».

В «продвинутых», «умных» видеомagniтофонах существует ряд функций, предусмотренных специально для монтажа. — Можно заменять один видеофрагмент другим, но оставить исходный сопровождающий звук — это необходимо, например, когда в выступление вашего начальника в кадре нужно «врезать» «видеоиллюстрации» — кадры, на которых — образцы продукции вашей фирмы. Или, напротив, вам может показаться забавным наложить «Собачий вальс», звук которого специально для этой цели вы записали той же камерой возле вашего домашнего пианино, на кадры пикника с танцами, снятые

прошлым летом, — это тоже возможно, причем некоторые модели видеоманитонов позволяют оставить на «мастере» и звук «исходника» — хохот и визг на веселой поляне. Пленка с полученным результатом монтажа тоже, как и видеоманитон, на котором она «склеивалась», называется «мастер» (а кассеты, с которых вы списывали видеофрагменты, — «исходники»).

Ну а если денег у вас куры не клюют, можете купить себе настоящий монтажный стол соответствующего формата («VHS», «Super VHS», «Hi-8»). В обзоре видеокамер, в самом начале книги, говорилось, что магнитофоны в составе такого стола и устройства управления ими позволяют делать «склейки» с точностью до одного кадра (не «кадра» как понятия, которому мы посвятили несколько предыдущих глав, а «электронного кадра записи» — одного из 25 в секунду). Микшерный видео-аудиопульт такой монтажной «линейки» напичкан кучей спецэффектов. Единственный минус такой домашней монтажной состоит в том, что вы имеете шанс забыть о существовании семьи, работы и просиживать за этим занятием сутками (знаю по собственному опыту).

Технический прогресс в области электронного монтажа видеоизображения развивается настолько быстро, что это порой вносит забавную путаницу в терминологию. Так, совсем недавно один весьма уважаемый мною телевизионный деятель ошибочно назвал «внутрикадровым монтажом» сложное «многослойное» совмещение разных видеоизображений в одном кадре. — А ведь и вправду, дословно это и есть «внутри - кадровый монтаж». Так сегодня делаются музыкальные видеоклипы, рекламные ролики — сложная высококачественная видеопродукция.

Разумеется, «главным героем» такого сложного монтажа является уже не видеоманитон, а компьютер, точнее — специальная компьютерная монтажная система. В обзоре разных типов видеокамер я уже упоминал о «нелинейном монтаже», при котором изображение записывается и обрабатывается в цифровой форме. Именно на таких устройствах смонтированы все современные фильмы с живыми динозаврами и монстрами, на глазах превращающимися в прекрасных принцев ^этот спецэффект называется «морфинг»). Еще несколько лет назад такая аппаратура была уникальной, а теперь такие «нелинейки» в виде комплектующей платы для домашнего персонального компьютера с соответствующим программным обеспечением продаются в любом специализированном магазине по цене, масштаб которой сопоставим с ценой видеокамеры и зависит от мощности устройства: параметров качества изображения, объема памяти и быстродействия. Для вашего *home video* будет вполне достаточно встроить в домашний компьютер устройство видеоввода/вывода и установить (то есть установить) программу *Adobe Premier* и комплектующие ее «примочки» (то есть набор спецэффектов). — Представляете, какое удовольствие вы получите, превратив вашу тещу (или зятя) в инопланетное чудовище?!

Лет через несколько, когда такие видео, сделанные на домашних «нелинейках», без сомнения, станут доступны как обыкновенное хобби, я, пожалуй, напишу отдельную книжку о том, как на таких «нелинейках» работать. А пока нам предстоит разобраться с более насущным для вас вопросом: *ЧТО С ЧЕМ «СКЛЕИВАТЬ»?*

Прежде, чем это выяснить, давайте задумаемся: а нельзя ли прямо в процессе съемок сделать такие кадры и снимать их один за другим в такой последовательности, чтобы сразу получился хороший видеосюжет? — Это довольно сложно, но можно, называется вот как —

## **МОНТАЖНАЯ СЪЕМКА**

— съемка, которая требует минимум или вообще не требует последующего показового монтажа «на столе».

Всем начинающим операторам-репортажникам руководители программ говорят: «Учитесь снимать «монтажно», «встык»!» Ведь репортажные программы должны выходить в эфир оперативно, и, чем меньше придется возиться режиссеру с отснятым материалом, тем лучше.

В вашем случае, при съемках домашней, служебной или иной видеохроники, также полезно научиться работать «встык», чтобы не приходилось потом часами тыкать в кнопки



«**PAUSE**», «**PLAY**» и «**REC**». Да и вообще, вы будете выглядеть весьма эффектно, отсняв на дружеской вечеринке и тут же показав связный, логичный сюжет в присутствии тех, кого вы только что снимали.

Да, разумеется, любой, даже самый профессиональный оператор имеет право на операторский брак. — Это могут быть технические погрешности съемки, связанные с тем, что любая камера срабатывает на включение не сразу, возможны толчки и дерганья в начале и конце кадра — оператор «прилаживается поудобнее», в кадр может войти или въехать лишний объект и т.п. Кроме того, любой профессиональный оператор, как правило, снимает несколько дублей одного кадра, когда это возможно, но он полагается на дальнейший монтаж на профессиональной «линейке», а вам на это рассчитывать не приходится. Поэтому —

Снимайте «монтажно» — так, чтобы в течение съемки получился готовый сюжет, а не просто *набор более-менее удачных кадров*.

Чтобы понять, чем отличается сюжет от набора кадров, вер-не-мся к аналогии с литературой, помните: **«КАДР=ФРАЗА»?** — В таком случае чему «равна» последовательность некоторого количества кадров, то есть эпизод или сюжет? — Наверное, это абзац или целый рассказ (в значении «очерк», «зарисовка», «миниатюра»). Если вы согласны с таким допущением, то вот вам и вывод: каждый раз, собираясь снимать, обязательно решите, что это будет за «видеосочинение», хотя бы придумайте для него название, например: «Мы с женой отдыхаем на пляже» или «У нашей Мурки родились котята».

Вам будет легче отобрать кадры, не относящиеся к теме, и не снимать их, иначе ваши зрители обязательно начнут спрашивать: «А почему сначала котята, потом сразу вид из окна, потом опять котята?» — Мне не раз приходилось видеть в любительских сюжетах такие кадры «от вольного», а на соответствующий вопрос оператор уверенно отвечал: «Да просто так, красиво показалось».

Потерпите и отснимите такой «просто красивый кадр» после сюжета, а если вы боитесь, что кадр «убежит» (например, рядом лежащая на пляже девушка встанет и уйдет, пока вы будете снимать жену, читающую книгу), — запаситесь отдельной кассетой для случайных кадров, которые жалко упускать.

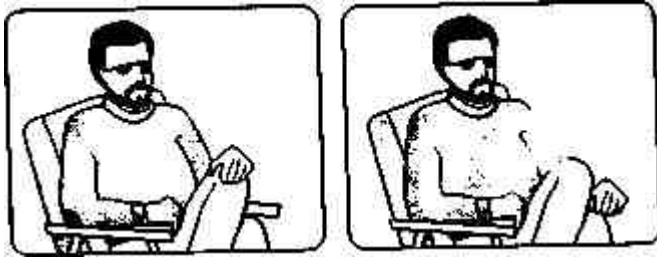
Кстати, заметьте, что случайные кадры могут сыграть с вами злую шутку. — Одна знакомая страшно обиделась, когда смотрела любительские съемки, сделанные на загородном пикнике, — незадачливый оператор (безо всякой задней мысли) сделал хороший крупный план девушки, с аппетитом уписывающей шашлык, а в следующем кадре оказалась... симпатичная деревенская корова, меланхолически пережевывающая травку!

Сами понимаете, такое соседство кадров в сюжете вызвало взрыв хохота среди зрителей, за исключением той самой девушки. — Всегда надо помнить, что вы снимали в предыдущих нескольких кадрах, иначе может получиться казус. Если вы не помните, просмотрите с помощью кнопки **«EDIT SEARCH»** или в режиме воспроизведения.

*Соседние кадры логически взаимосвязаны: каждый последующий кадр — это «следствие» предыдущего или, в частном случае, начало новой темы сюжета.*

Однако последовательное соединение кадров «по смыслу», о котором подробно будет рассказано ниже, это дело тонкое, относящееся к творческой части процесса. Пока же нам предстоит выяснить ремесленные премудрости покадрового монтажа, как во время монтажной съемки, так и для возможного монтажа на самодельном или «фирменном» монтажном столе. — Во всех этих случаях законы монтажа одни и те же, так как основываются опять-таки на законах зрительного восприятия человека.

Иногда в телевизионных репортажах, особенно, если это интервью с каким-нибудь Объектом, можно заметить, как он вдруг «вздрагивает» — мгновенно чуть изменяет позу, исчезает его рука, только что лежавшая на столе, зато на этом же столе откуда ни возьмись появляется лист бумаги, которого прежде не было.



Так выглядит «грязная», бракованная склейка. Те, кто работал над репортажем, по каким-то своим соображениям вырезали часть материала, в которой Объект положил перед собой на стол лист бумаги, убрал руку со стола и чуть повернулся в кресле. Какими бы ни были эти «соображения» телевизионщиков, это — брак, халтура, так склеивать нельзя, потому что зритель видит, что в этом месте «самое интересное вырезали», вследствие чего ставит под сомнение правдивость всего сюжета.

В этом случае был нарушен главный принцип: зритель должен забыть о том, что «это кино». Точно так же, как зритель должен «не чувствовать камеры», он должен и не «спотыкаться» на склейках!

Я помянул недобрым словом моих коллег вовсе не ради критики, а чтобы проиллюстрировать тезу: нельзя пытаться «склеить» кадры одинаковой крупности с Объектами, одинаково расположенными в поле кадра, и тем более, если в обоих кадрах — один и тот же Объект. (То же самое, разумеется, относится и к любому неодушевленному объекту.)

#### **Соседние кадры должны различаться по композиции.**

— Ведь вы же никогда не встречали в печати такую, к примеру, связку из двух фраз: «Удобно расположившись в кресле, он начал свой рассказ. Он продолжал говорить». — Точка между двумя предложениями и есть эта неудачная «склейка», причем второе предложение здесь по смыслу совершенно не нужно. Но что же делать, если вам действительно необходимо «склеить» два фрагмента интервью с одним и тем же Объектом? — Давайте попробуем сказать вторую фразу по-другому, например: «По его лицу было заметно, что воспоминания о том, что он рассказывает, продолжают его волновать». — Это и будет второй кадр, Объект на более крупном плане. «Склейка», точка, между первой и второй фразами и соответственно кадрами, гораздо мягче, не так ли?



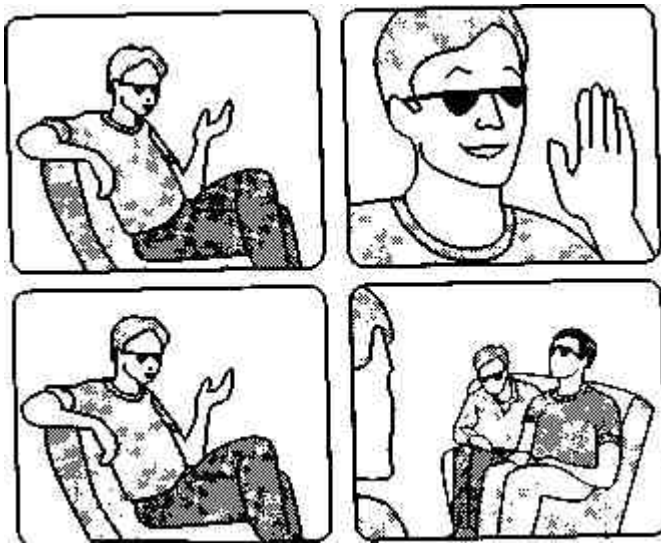
Причем, если следующий после этого, третий кадр сделать по крупности равным первому, никого из зрителей не удивит ни этот лист бумаги на столе, ни исчезнувшая со стола рука: подразумевается, что в течение второго кадра (на крупном плане) Объект и совершил эти действия — положил лист и убрал руку.

Невозможно сказать точно, какова предельно допустимая разница крупности в соседних кадрах. Вообще, склейки по крупностям киношники и телевизионщики делают скорее интуитивно, нежели руководствуясь какими-либо теориями: «Это с этим клеится». — «Почему?» — «Да бог его знает. Клеится — и все тут». Стандартной разницей является «общий-средний», «средний-крупный» и т.п., но, к примеру, в фильме «Москва слезам не верит» есть эпизод, где склеены друг с другом кадры, в которых герой и героиня — совершенно одинаковой крупности и одинаково, по центру расположены в кадре. Как же так? -А вот как: героиня на темном фоне, а герой — на светлом! Этого совершенно достаточно, чтобы такая склейка нормально «работала», потому что главный принцип не

нарушен: кадры с темным и светлым фоном композиционно сильно отличаются друг от друга.

Здесь нельзя не сказать несколько слов о том, что в последние несколько лет этот закон немилосердно нарушается, особенно авторами музыкальных видеоклипов. — Камера неподвижна, а в кадре то появляется, то исчезает поющий персонаж, причем «склейка» именно такая, что, как говорят телевизионщики, «вздрагнул и старше стал». Зачем это и откуда? — Предположение: в фильме «Трэйнспоттинг» точно так же исчезают и появляются в кадре с обрывками фраз герои, которых «видит» камерой главный герой — наркоман, часами неподвижно сидящий в углу комнаты и смотрящий в одну точку. — Я не обвиняю «эм-ти-ви-шников» в пропаганде наркомании, но предлагаемый вам способ восприятия подобных видеоклипов идентичен описанному здесь кадру из фильма.

Но как бы там ни было, такие нарушения присущи исключительно постановочному кино или видео, а мы с вами говорим о хроникально-документальном жанре ваших *«home video»*. — Короче, если вам придет в голову отнять, к примеру, юмористический монолог вашего приятеля о том, как он провел отпуск, постарайтесь сделать это на разных планах крупности: от общих или средних до очень крупного.



**Упражнение 21.** Сообразуясь с содержанием рассказа, выбирайте крупность: в описательной части - средневатые планы, а в «ударных», комических хороши будут планы покрупнее. Хорошо, когда вы - не единственный слушатель курортных

похождений Объекта. Если вы сидите в веселой компании, непременно сделайте несколько кадров смеющихся рассказу приятелей, не забывая о правиле «восьмерки». Понятно что такой кадр должен быть следующим после кадра Объекта, в котором Объект рассказал что-то действительно смешное.

— Стоп! А как же быть со звуком? — спросите вы. — Просить Объекта сделать «дубль»? Просить друзей: «А ну, все вместе, весело засмеялись по моей команде!»?

— Конечно, нет. Для такой «постановочной» съемки необходимо, чтобы и Объект, и все остальные присутствующие были неплохими актерами, и вообще, это уже не хроника, а кино.

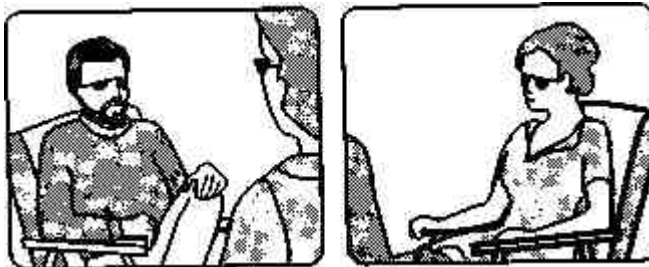
В вашем случае придется делать «экспресс-съемку»: пожертвовать частью повествования приятеля, чтобы переставить камеру и отснять план смеющихся друзей на "восьмерке", затем переставить ее обратно и отснять продолжение рассказа Объекта уже на другом плане крупности и т.д.

— Кстати, это может даже улучшить рассказ приятеля, так как байки такого рода обычно достаточно продолжительны, чтобы вы успели сделать свои операторские манипуляции, но слишком затянуты для видеосюжета: двух-трех минут монтажной съемки «говорящей головы» предостаточно для ваших будущих зрителей, чтобы вникнуть в суть истории и оценить ее «подачу».

Если вы снимаете диалог двух Объектов (по правилу «восьмерки», разумеется), Объекты в соседних кадрах должны быть несколько разной крупности, причем крупнее план должен быть у того Объекта, который «ведет» диалог, то есть более эмоционален или, с вашей точки зрения, его позиция более интересна и значима для сюжета. Кстати, правило «восьмерки» нельзя нарушать и исходя из закона, о котором идет речь («соседние кадры должны различаться по композиции»): при нарушении этого правила у вас получится, что в соседних кадрах два Объекта смотрят в одну и ту же сторону, композиционно эти кадры очень близки.



При правильной же «восьмерке» Объекты в соседних кадрах смотрят «друг на друга», то есть эти кадры противоположны, «зеркальные» по композиции!



Теперь, учитывая пристрастие любого начинающего оператора к пользованию клавишей трансфокатора или к «поливанию» камерой налево-направо, сформулирую второй принцип монтажа или монтажной съемки:

**В СОСЕДНИХ КАДРАХ НЕ ДОЛЖЕН ИСПОЛЬЗОВАТЬСЯ ОДИН И ТОТ ЖЕ ПРИЕМ ВНУТРИКАДРОВОГО МОНТАЖА (переход глубины резкости, панорама, наезд или отъезд).**

Представьте себе два кадра, склеенных друг с другом: 1-й — «панорама слежения» за автомобилем, едущим по улице, + 2-й — «панорама слежения» за другим автомобилем, проехавшим по той же- улице, но в противоположном направлении. — Получается довольно глупо, не правда ли? Таким монтажом вы ставите зрителя в положение дебила, который провожает бессмысленным взглядом «машинки», едущие перед ними взад-вперед.

Если же вы задумали сюжет на тему «и разошлись, как в море корабли» (герой разминутся с героиней), то гораздо точнее была бы не панорама «туда-сюда», а один статичный кадр, посреди которого разъехались бы в разные стороны в своих авто он и она.

Примерно то же самое можно сказать и о двух соседних кадрах с наездом: вы словно уговариваете зрителя, словно малое дитя:

«посмотри внимательно сюда... а теперь сюда...» — Вряд ли кому из зрителей это понравится.

Вообще старайтесь перемежать сложные кадры с операторскими приемами простыми и статичными кадрами, «картинами» — это позволит зрительскому вниманию отдохнуть и «переварить», расшифровать тот, допустим, «наезд с панорамой и переходом глубины резкости», что вы сделали в предыдущем кадре. (Кстати говоря, если помните, раньше в народе кинофильм так и называли — «картина».) — Не потому ли, что кадры старого кино были весьма скупы на приемы внутрикадрового монтажа, в основном статичны и строги по

композиции и ассоциировались у зрителей с полотнами художников? — Если так, то не лучше ли десять раз подумать над композицией статичного кадра, чем наворачивать один операторский прием на другой и превращать домашний сюжет «День рождения друга Васи» в подобие музыкального видеоклипа в традициях «MTV»?!

Возвращаясь к аналогии с литературой «кадр = фраза», что можно сказать о «знаках препинания» в кино и видео? — Наверное, быстрый ТФ наезд можно сравнить с восклицательным знаком, панораму через несколько объектов — с несколькими деэпричастными оборотами, написанными через запятую, и т.д. — Но где ж вы видели страницу текста, сплошь испещренную запятыми? Или десять предложений подряд с восклицательными знаками на конце?

— Между тем, в неумелых любительских видео я не раз встречал целые сюжеты, где резкие ТФ наезды присутствовали в каждом кадре. — Советую аккуратно пользоваться приемами внутрикадрового монтажа, выше уже достаточно было сказано о том, насколько сильные эти художественные средства.

Кстати, о видеоклипах.

**Упражнение 22.** *Рано или поздно вам непременно придет в голову вот что: а не озвучить ли какой-нибудь сюжет из домашней видеохроники какой-нибудь мелодией? -Попробуйте, это интересное и очень полезное занятие, потому что, пытаясь соединить одно произведение искусства (закадровую музыку) с другим произведением искусства (ваше видео), вы непременно заметите все ваши операторские и режиссерские удаchi и промахи, которых не замечали раньше. — Этот кадр хорошо «лег» на музыку, этот чуть затянут, а этот - оборван. После пары таких опытов можете переходить к следующей по логике части этого практикума. Выберите простую попсовую песенку, которая вам почему-то нравится и послушайте ее несколько раз, пытаясь представить перед «мысленным взором» картинки, с которым эта мелодия у вас ассоциируется. Не поленитесь сформулировать содержание этих картинок короткими фразами, записать их на бумажку, а затем перечитать и подумать, как снять подобные кадры. Конечно, вам придется значительно ограничить полет вашей фантазии, но кое-что вы отснять все-таки сможете. — Между прочим, настоящие видеоклипы придумываются и снимаются именно так. Желаю удачи на сем поприще.*

А если попробовать «озвучить» любой хороший кинофильм любой хорошей музыкой (отключите звук у телевизора и погромче включите магнитофон со «случайной» кассетой), то вы увидите много поразительно «совпадающих с музыкой» эпизодов, как будто режиссер фильма «врезал» в него несколько видеоклипов. Такой парадокс объясняется просто: в данных эпизодах действительно совпал темпоритм обоих произведений.

«Темпоритм» — означает вовсе не «темп + ритм», как, казалось бы, следует из семантики этого слова, это понятие изобретено еще К.С. Станиславским (они с приятелем, которого звали В.И. Не-мирович-Данченко, создали МХАТ и вообще много сделали для развития драматического искусства), и обозначает оно определенную «эмоциональную температуру, накал» данной части произведения. Подчеркиваю — любого произведения, будь то полонез Огинского «Прощание с родиной» или ваше видео «Я провожаю жену на курорт».

Настоящие, профессиональные видеоклипы и строятся на таком совпадении темпоритма. Если же автор клипа недостаточно хорошо понимает музыкальное произведение, тогда на экране и начинается мельтешня, от которой в глазах рябит. Насыщенность монтажными приемами и спецэффектами позволяет прикрыть режиссерские и операторские недоработки, так как затрудняет зрительное восприятие произведения, вот почему многие видеоклипы, которые вы видите по телевизору, есть не что иное, как разноцветная, бессмысленная «видеокаша».

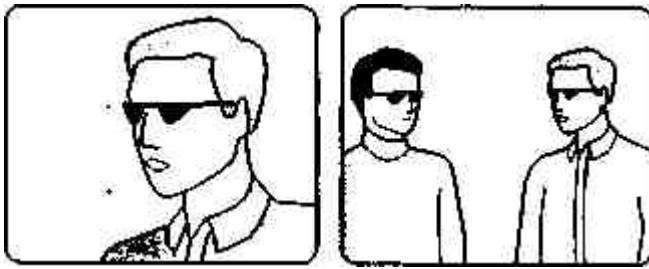
Что ж, теперь, пока вы обдумываете свой первый гениальный видеоклип, я позволю себе вернуться к покадровому монтажу или монтажной съемке любительского видео. Для соединения кадров существует несколько монтажных «палочек-выручалочек», ими хорошо пользоваться именно при «экспресс-съемке», когда не хватает времени как следует обдумать каждый монтажный стык.

Допустим, вы вынуждены одну «говорящую голову» (Объект 1) «склеить с другой (Объект

2), а съемка происходит в комнате, где сидят два Объекта, причем первый уже закончил говорить, а второй еще не начал. — Запись идет, Объекты молчат, то есть, как говорится, «повисла тягостная пауза». — Что делать?

— Прежде всего с помощью кнопки **«EDIT SEARCH»**, или в режиме воспроизведения, найдите то место в записи, когда Объект 1 завершил свой монолог, и продолжайте снимать с этого м<sup>л</sup>ста (а не с того, где Объект 1 уже поднял глаза на вас, оператора, и произнес: «Ну, явсё, теперь пусть он (Объект 2) говорит»).

Если возможно, возьмите общий план, и пусть Объект 2 начинает говорить по вашей команде (махните ему свободной рукой). "- Тогда у вас получится нормальная склейка: переход с крупного плана Объекта 1 на общий Объектов 1 и 2.



Вместо этого найдите «выручалочку», это — **ПЕРЕБИВКА**

— **характерная ДЕТАЛЬ сцены, которая может быть снята в качестве отдельного кадра или как начальная фаза следующего кадра.**

Микрофон, стоящий на столике перед Объектами, документ или фотография, которую один из Объектов держит в руках, а затем передает другому, наконец, значок в лацкане у одного из Объектов или просто его руки — любой из этих объектов может служить «перебивкой». Начинайте следующий кадр с него и продолжайте панорамой на Объект 2, причем он должен начать свой монолог по вашему сигналу, и тогда, когда вы нажмете **«REC старт»**, не дожидаясь, пока камера отпано-рамирует на его лицо (начало монолога будет «за кадром»).

Если единственно доступными перебивками являются детали, безусловно принадлежащие Объектам (руки, значок в петлице), то начинать кадр — «перебивку» лучше с такой детали Объекта 1, со сложной панорамой через лицо Объекта 1 (слушающего речь Объекта 2), затем — панорама на Объект 2, иначе вы можете дезориентировать зрителя неожиданной сменой «говорящей головы» в кадре, особенно, если оба Объекта примерно одинаково одеты.

Разумеется, выбирать деталь для перебивки следует, сообразуясь с содержанием сюжета, то есть, например, «омары, икра и изысканные напитки на столе» — едва ли уместная перебивка для сюжета, в котором Объекты, сидя за этим столом, рассказывают о своих впечатлениях от посещения больницы для неимущих. — Я не сомневаюсь, что вы, конечно же, не стали бы снимать подобные перебивки и без моих нотаций, просто из соображений здравого смысла. Однако позвольте все же просить вас в подобной ситуации с тем же здравым смыслом выбирать и более безобидные перебивки.

Недавно мне довелось увидеть по телевизору интервью с одним крупным чиновником, снятое у него в рабочем кабинете. — В качестве перебивок оператор использовал с десятков предметов, находившихся на рабочем столе Объекта. Так вот, к концу интервью (довольно длинного) стало очевидно, что его герой — законченный, непроходимый бездельник! — Только у абсолютно ничего не делающего человека на рабочем столе может «прижиться» такое количество канцелярских и памятных безделушек и «фенечек».

*Перебивка всегда — на крупном плане. Она очень многое может рассказать о своем хозяине.*

Для того, чтобы попрактиковаться в съемке перебивок, деталей, выполните

**Упражнение 23.** *Есть такой мультфильм: за большим столом собрались гости и*

*поздравляют именинника, произносят тосты, выпивают, закусывают — но за столом нет ни одного человека, в кадре «живут» только предметы: вилки, рюмки, тарелки, сигаретные пачки, чьи-то очки, таблетки от изжоги и прочая мелочь — детали.*

*Попробуйте снять подобный сюжет на каком-нибудь застолье. Пусть главным героем одного кадра будет чья-либо зажигалка, другой кадр «расскажет о приключениях» бутылки с минералкой, кочующей из рук в руки, через весь стол, третий кадр пусть будет про пробку от бутылки шампанского... — таких «персонажей» на столе вы обнаружите более чем достаточно. Большую часть деталей вам придется снимать в режиме «макро», вот заодно и потренируетесь, обращаться с камерой в этом режиме довольно сложно. Даже если этот видеосюжет будет состоять всего лишь из нескольких кадров, то все равно, вы сами в этом убедитесь, он удивительно точно передаст атмосферу вечеринки, потому что предметы, в отличие от людей, — абсолютно талантливые актеры! Предметы «не врут».*

Одна моя знакомая недавно посетовала: «Видела недавно по телевизору интервью с... (она назвала фамилию известной эстрадной певицы). — Корреспондент у нее на кухне интервью брал — ничего себе такая кухонька, чистенькая, приличная. Но она (певица) хоть бы чаем его (корреспондента) напоила — так нет же, сидят за пустым столом!» — Вот и получается, что эстрадная звезда — жмо-тина, чаю пожалела для бедного журналиста! Заметьте, что симпатии зрителя всегда на стороне корреспондента (того, кто задает вопросы «от лица зрителя»), а не респондента (того, кто на них отвечает). В данном случае «жадная певица» как образ — это недоработка режиссера и оператора: нельзя было брать в кадр пустой стол, следовало попросить Объектов пересесть (а лучше действительно — накрыть стол к чаю).

*Зритель (особенно женщина) всегда обращает внимание на бытовые детали в кадре и оценивает содержание кадра, опираясь именно на них.*

Так что — осторожнее со съемками «в интерьере»: все, что попало или может попасть в кадр, должно подвергнуться строгой ревизии:

«А как этот предмет «прочитается» прожженным циником, случайно оказавшимся среди ваших зрителей?» — И при малейшем сомнении в «состоятельности» какого-либо предмета интерьера его следует переставить, убрать, занавесить, прикрыть газеткой, иначе ваш сюжет может приобрести совершенно иное звучание.

Возможно, все это — примеры, нехарактерные для любительских съемок. Различные интервью, собрания общественности, выступления отдельных лиц вряд ли заинтересуют начинающего оператора-любителя. Однако к вам, как к владельцу видеокамеры, могут обратиться разные люди с просьбой «поснимать» (возможно, за гонорар) . Бывают ситуации, когда отказаться неудобно: допустим, вас просит поснимать «первый звонок» директор школы, где учится ваш сын, или директор вашей фирмы просит поснимать открытие стенда вашей фирмы на международной выставке — разве вам не захочется блеснуть своим операторским мастерством? Кстати, учтите: хорошо отсняв сюжет по просьбе директора, вы можете неожиданно помочь своей карьере — вас будут рассматривать как кандидата на вакантную должность в отделе рекламы или «паблик рилейшенз». Поэтому ниже будут приведены несколько примеров «режиссерских решений» сюжетов такого рода.

Другой безотказный монтажный прием, которым часто пользуются и профессиональные операторы, это —

## **ШТОРКА**

— неожиданное появление движущегося объекта на первом плане глубины кадра (то есть перед камерой).

Вы снимаете уличную сценку и чувствуете, что пора заканчивать кадр. (Давайте считать это очередным практикумом.)

**Упражнение 24.** *Дождитесь, пока кадр в очередной раз перекроет проезжающий автомобиль или спина случайного прохожего, нажмите «REC. STOP», затем найдите с помощью «EDIT SEARCH» или в режиме воспроизведения картинку, где «размазанный»*

*движущийся объект заполнил все поле кадра, и продолжайте снимать именно с этого места.*

После движущейся «шторки» можно брать план практически любой крупности, с любой композицией, вне зависимости от предыдущего кадра.

Сродни «ШТОРКЕ» два приема, которые могут вас выручить в случае, если такого проезжающего автомобиля или прохожего никак не дожидаться.

— Попробуйте закончить первый кадр резкой панорамой направо или налево, так, чтобы картинка «смазалась». Следующий кадр начните такой же резкой панорамой, в ту же сторону, до значащего объекта второго кадра: оба кадра как бы сольются в один.

При съемке нескольких статичных кадров с объектами примерно одинаковой крупности (например, скульптуры в музее), «переходите» из кадра в кадр через «расфокус»: снимая объект 1, вручную уберите резкость, до неузнаваемой «расплывчатости», нажмите **«REC. STOP»**, переведите камеру на объект 2 и начните следующий кадр с расплывчатого объекта 2, постепенно наводя резкость — объекты как бы превратятся один в другой.

В разделе «про кнопки» уже говорилось о пользовании клавишей **«FADE»** или **«FADER»**. (В камерах, где такой клавиши нет, можно полностью закрыть диафрагму в ручном режиме.) — Полное затемнение картинки означает окончание эпизода или сюжета, таким образом можно неплохо «отбивать» разные сюжеты на кассете с видеохроникой. Кстати, начинать следующий сюжет также неплохо при нажатой клавише **“FADE”** (из **«3TM»**), так как **«FADE»** постепенно «гасит» или «включает» записываемый звук одновременно с картинкой. (Пользоваться **«FADOM»** хорошо только на статичном кадре.)

Вполне возможно, что, прочитав вышеизложенное и поэкспериментировав с вашей камерой, вы по-новому будете смотреть телевизионные передачи и фильмы в кинотеатре: «А как у них там скомпонован кадр? Какая склейка? и т. д.» — И вполне возможно, что многое из того, что вы увидите, будет соответствовать написанному здесь «с точностью до наоборот»! — Касательно телевидения, я уже говорил, — это настолько специфический жанр изобразительного искусства, что в нем режиссерское решение иного сюжета может определяться отведенной продолжительностью репортажа в эфире («Сорок пять секунд, как хочешь, так и укладывайся!»), а монтажные приемы часто зависят от политической ситуации в стране и мире («Вот это надо вырезать, народ неправильно поймет!»).

А относительно настоящего кино приведу пример из классики: в фильмах Бергмана, например, часто используется монтажная склейка «по световым пятнам», когда предыдущий и последующий кадры совпадают по расположению зон равной освещенности в поле кадра, такая склейка не «бьет» по вашему зрительному восприятию, так как — помните? — мы в первый момент воспринимаем картинку как совокупность световых и цветowych пятен.

Чаплин монтировал кадры своих гениальных «короткометражек», продолжая траекторию выхода объектов из поля кадра:

кремовое пирожное, брошенное в первом кадре, «влетает» в следующий кадр и шлепается в чью-то физиономию — казалось бы, чего проще? Но если посмотреть эту склейку покадрово (25 кадров в секунду), то мы увидим «захлест» — несколько кадров до склейки, в которых пирожное уже вылетело за границу кадра, и после склейки — несколько кадров, когда пирожное «еще не влетело».

Почему так? — Без «захлеста» склейка как бы «подрезает» движение, потому что человеку требуется несколько долей секунды, чтобы понять: кадр сменился, «теперь мы видим ту часть комнаты, куда Чарли бросил пирожное» — только после этого оно и влетает. — Именно так —

*С «захлестом», следует делать склейку на любом движении:*

*взмах руки, шаг ноги, проезд автомобиля, и чем быстрее движение — тем длиннее «захлест».*

А если просмотреть покадрово любую склейку современного «фирменного» фильма, то вы



обнаружите, что все склейки сделаны через короткий «микшер» — один кадр сменяется другим не прямой склейкой «встык», а в течение нескольких кадров: одна картинка постепенно «проявляется» в другой, а другая так же постепенно «испаряется», исчезает. — Это делается с помощью компьютерной обработки изображения, исключительно для того, чтобы вы, зритель, не замечали склеек.

В старом, «пленочном», кино такой «микшер» "назывался «наплыв» или «многократная экспозиция». Например, в хрестоматийном фильме «Летят журавли» сцена гибели главного героя смонтирована в «тройной экспозиции»: одно изображение — лицо героя накладывается на другое — кадры его воспоминаний о счастливой довоенной жизни и любви, третья же «полупрозрачная» картинка — это кружащиеся вершины берез, которые видит главный герой в последние секунды. — Это тоже делалось на обыкновенном монтажном столе: три пленки с разными «картинками» наклеивались друг на друга, а затем получившееся изображение копировалось на другую пленку.

В видео аналогичный эффект получают, записывая на «мастер» сигнал сразу с нескольких «исходников», но это требует специальной сложной аппаратуры. Впрочем, как знать? — Я уже говорил о цифровых монтажных на базе домашнего компьютера, может быть, уже через несколько лет вы сможете приобрести простенькую любительскую, «для дома, для семьи», цифровую монтажную с такими спецэффектами, какие нынче не снятся самому Спилбергу или Камерону!

Однако какие бы блестящие технические перспективы ни ожидали вас в будущем, сегодня и всегда перед вами стояла и будет стоять главная задача «режиссера-оператора» — «построить», «решить» сюжет так, чтобы донести до зрителя его смысл — то, ради чего, собственно, вы и взяли в руки камеру.

Выше уже говорилось о необходимости придумать название для вашего будущего «произведения». — Да, да, повторяю, только так нужно относиться ко всему, что вы собираетесь снимать, иначе «получится плохо» или «не то, что хотелось», формулировка названия только на первый взгляд — пустая трата времени и бесполезная игра ума. В процессе придумывания названия сюжета вы мысленно представляете себе кадры, которые будете снимать, то есть уже занимаетесь тем, что официально носит весьма звучное название —

## РЕЖИССЕРСКОЕ РЕШЕНИЕ ТЕМЫ

Итак, сформулировав тему сюжета, вам по логике вещей следует уточнить, что именно вы будете снимать, то есть узнать, какие события вам предстоит запечатлеть, где и в какой последовательности они будут происходить. Например, если вы снимаете новогоднюю елку в детском саду, куда ходит ваша дочь, нужно заблаговременно поинтересоваться у Деда Мороза, из какой двери он выйдет, где будут стоять дети и в какую сторону он поведет хоровод. — В этом случае вы не будете стоять так, чтобы снимать ваше чадо со стороны спины и не отдадите ноги Снегурочке, увора-чиваясь от танцующих деток. Кстати, такая съемка называется «репортажной», потому что ее результатом, после монтажа и озвучания, по идее, должен стать именно репортаж «Здравствуй, Новый год!».

После того, как вы представили себе ход события, нужно «подготовить площадку». Особенно это необходимо в тех случаях, когда в событии участвует много народу или оно происходит в условиях, затруднительных для съемки, к примеру, это: «Открытие выставки кактусов» или «Аукцион севрского фарфора». — До начала съемки пройдитесь лишний раз по тем точкам, откуда предполагаете снимать, и прикиньте, хватит ли места для штатива между горшками с экзотическими колючками и можно ли сделать панораму так, чтобы не повалить стеллаж с драгоценными тарелками.

Если вы используете дополнительное освещение, расставьте и разверните приборы так, чтобы они: во-первых, не попадали к вам в кадр; во-вторых, освещали сцену съемки возможно равномерно;

в-третьих, не мешали передвигаться по площадке вам; а в-четвертых, остальным присутствующим. (Последовательность «во-первых — в-четвертых» дана

соответственно их значимости для съемки.)

Возможно, в план вашей съемки входит одно или несколько небольших интервью с участниками события. В этом случае вам необходимо заранее выбрать эти Объекты и договориться с ними. Как я уже говорил, нормальный человек смущается, неожиданно оказавшись перед объективом камеры. — Он краснеет, мычит, выдавливает из себя банальности или вообще отказывается говорить. Он имеет на это полное право, и вам нечего раздражаться на такого «буку» — нужно было предупредить его заранее и заручиться согласием.

Кстати, заранее придумайте вопросы, которые будете задавать Объекту, причем так, чтобы он не мог ответить на вопрос односложно («Да», «Нет»). Учтите, что люди отвечают на вопрос тем охотнее, чем более вопрос относится к нему, а не к событию, на котором он присутствует. Например, вместо вопроса: «Какой из кактусов, представленных здесь, вам больше всего понравился?» — правильнее спросить Объект: «А сколько кактусов в вашей коллекции и давно ли вы ее собираете?» — Если Объект действительно собирает эти колючки, то непременно начнет хвастаться, и его можно будет легко «раскрутить» на вопросы, касающиеся выставки, а если человек случайно «зашел на минуточку», то... Значит, вы забыли договориться с Объектом заранее, такое интервью вряд ли украсит ваш сюжет.

Вообще, интервью — это целая отрасль журналистики, о нем написаны горы книг и читаются специальные курсы, — вряд ли имеет смысл писать здесь об интервью подробно. Вам как начинающему «режиссеру-оператору» нужно помнить две вещи: каждый ваш вопрос «респонденту» (то есть интервьюируемому) должен быть:

*а) интересен респонденту;*

*б) не оскорбителен для его человеческого достоинства.*

Что касается особенностей чисто операторской работы при съемке интервью, то непременно следует соблюдать следующие правила:

— Объект может быть двух планов крупности: КРП («молочный») и СРД («по талию», «по бедра»). Пока речь идет о съемках интервью, давайте вместо нашего самодельного термина «Объект» употреблять точное определение — «респондент». Итак, более общие планы предполагают, что в кадре должен присутствовать не только сам респондент, но и тот, кто его спрашивает, «корреспондент», целиком или частично, причем в последнем случае часть тела корреспондента, оказавшаяся в кадре, также должна быть стандартной крупности, а сам кадр должен быть композиционно уравновешен.

Интервью, построенное на более общих планах, по картинке больше походит на диалог, соответствующим должно быть и его содержание, и его раскадровка: обязательна так называемая

— **«Обратная точка»** — кадры, снятые после съемок интервью, по правилу «восьмерки». «Подождите минуточку, не трогайтесь с места», — говорите вы респонденту и корреспонденту, переставляете камеру из точки K1 в K2 и делаете несколько кадров длиной по пять-десять секунд каждый: корреспондент, оказавшийся лицом к камере, сидит (или стоит), заинтересованно смотрит на своего молчащего в данный момент собеседника, слегка кивает и повторяет свои вопросы ему (по одному вопросу в каждом кадре).

Если потом склеить снятые таким образом вопросы корреспондента с ответами респондента в течение интервью (попытайтесь не перепутать, смысл вопроса должен соответствовать содержанию ответа), то и получится не «говорящая голова», а именно диалог, что проще и приятнее для восприятия. Иногда бывает так, что корреспондент не может или не хочет повторять свои вопросы. В этих случаях очень помогает такой нехитрый прием:

в очередном кадре корреспондент, «слушая ответ респондента», должен с видом крайней заинтересованности кивнуть, сделать вдох и приоткрыть рот, будто готовясь задать следующий вопрос. Самый же вопрос он «задаст» в следующем

кадре, но находясь за кадром — в соответствующем фрагменте интервью. Однако, чтобы «восьмерка» сработала

— респондент должен смотреть не прямо в объектив камеры, а несколько в сторону, на реального или воображаемого корреспондента.

Если в ваших съемках действительно участвует корреспондент (или кто-то, считающий себя таковым), попросите его встать рядом с камерой, справа или слева от нее, в зависимости от того, куда, по композиции кадра, выгоднее направить взгляд респондента, отвечающего на вопрос.

Когда условия съемки таковы, что и респондент, и корреспондент находятся в кадре вместе, вам, как оператору, придется озаботиться еще и вот чем:

— Расстояние между респондентом и корреспондентом и их взаиморасположение в кадре должно соответствовать содержанию интервью. Из популярной психологии вам наверняка известно, что все люди, общаясь на ту или иную тему, неосознанно (или, как говорят психологи, «подсознательно») очень точно выбирают, на каком удалении и в какой позиции они сидят (стоят, лежат) по отношению к собеседнику. В этом выборе свою роль играет буквально все, от политической позиции респондента до запаха пива, выпитого корреспондентом в ожидание интервью. Поэтому, komponуя, строя кадр, прежде чем насильственно рассаживать или расставлять его участников «как вам кажется», дайте им минутку самим поговорить о предстоящем интервью или о погоде, пока вы озабоченно извлекаете и снова заряжаете кассету, зачем-то заглядываете и нежно дуete в объектив своей камеры — то есть совершаете таинственные операторские манипуляции, недоступные пониманию неоператоров. Когда вы закончите с этим делом и вновь посмотрите на респондента и корреспондента, то обнаружите, что они уже сами выстроили некую «мизансцену», которая очень точно отвечает их взаимоотношениям, сложившимся в течение этой самой минуты. Вам остается лишь сказать им: «Вот, отлично! В принципе так и будем снимать... только прошу вас, перейдите вдвоем вот сюда, а то на стене сзади вас нацарапано неприличное слово».

Да, конечно, все это мелочи, но если не обращать на них внимания, вы рискуете получить в результате не интервью, а сплошное противоречие: «задушевная беседа» с симпатичным старичком за чайным столом будет походить на «официальное заявление» министра иностранных дел недружественной страны и, наоборот, крупный биржевой деятель, сообщающий о неожиданном крахе на финансовых рынках Юго-Восточной Азии, окажется в кадре с вашим корреспондентом, как «шерочка с машерочкой», рядышком на диванчике. — Оба этих примера я не выдумал, а не так давно видел по телевизору.

Еще одна вещь, которая очень часто присутствует в кадрах интервью, — микрофон. Я имею в виду не встроенный микрофон вашей камеры, звук, записанный с него не годится для интервью, так как встроенный микрофон, наряду с речью респондента, «вытягивает» и шумы окружающей действительности. Речь идет о так называемом «ручнике» — это выносной микрофон на длинном шнуре, штекер которого втыкается в гнездо «mic» вашей камеры. Этот микрофон обычно представляет из себя продолговатый цилиндр с мягким поролоновым набалдашником для защиты от шума задувающего ветра, если съемки происходят на улице, а «ручником» он называется исключительно потому что в течение интервью корреспондент держит его в руке. Заметьте — держит именно корреспондент, а не респондент (то есть интервьюируемый Объект):

— Передавать в руки респондента микрофон и забирать его обратно в течение интервью недопустимо, это грубейшая ошибка, такой материал считается бракованным! — Потому что это похоже на то, как двое детей по очереди лизнут одно эскимо, а если этим занимаются в кадре двое дядей в пиджаках, то это вообще выглядит, как черт-те что! Бывает и так, что неопытный корреспондент, задав вопрос, подносит «ручник» респонденту, а тот его сразу — цап! Корреспондент, будучи в курсе выше написанного правила, тянет микрофон обратно. Респондент не понимает, что происходит, почему у него отнимают эту штуку и дергает микрофон на себя. Корреспондент (вежливо улыбаясь) вырывает-таки его у респондента обратно, хотя уже давно пора сказать вам,

оператору: «Стоп. Еще дубль»; и объяснить респонденту про «одно эскимо на двоих».

Вообще, конечно, гораздо лучше, когда никакого микрофона в кадре нет: эта штукавина в нижней его части очень отвлекает внимание, особенно, если к ней приделан картонный кубик с названием вашей телекомпании. (Кстати, микрофоны с такими кубиками — это коммерческая хитрость телекомпаний:

при съемках пресс-конференций или раутов известных личностей, когда на одного респондента нацелено множество объективов и полученный материал разойдется по многим каналам, кубик с логотипом телекомпании — бесплатная ее реклама в кадре на чужом канале вещания. Вряд ли подобный кубик имеет смысл при съемке интервью с «представителем общественности» вашего микрорайона).

Вообще, для съемок интервью лучше всего использовать так называемый микрофон — «петличку», это малюсенький микрофончик, который прикрепляется к одежде респондента чем-то вроде галстучного зажима. Конечно, в том случае, если респондентом окажется женщина в глубоко декольтированном платье, такой способ крепления может создать определенные проблемы, но, с другой стороны, придаст и некоторую пикантность процессу подготовки к съемке. Если же говорить серьезно, то при использовании «петлички» нужно иметь в виду два момента:

— «петличка» должна «смотреть» в направлении рта респондента,

— шнур от «петлички» на должен болтаться посреди туловища респондента, его необходимо спрятать под одежду, прикрыть платочком или еще как-нибудь закамуфлировать.

Естественно, вопросы корреспондента «петличка» «слышит» хуже, нежели ответы респондента, так как находится дальше от первого. Если в вашей камере есть возможность раздельной записи звука по двум каналам, то корреспондент должен использовать второй микрофон, включенный во второй канал. Ну, а если такой возможности нет, корреспонденту придется задавать вопросы на встроенный микрофон камеры или повторить их после съемки интервью на «петличку», с тем, чтобы впоследствии примонтировать на монтаже.

И все же, возвращаясь к вопросу о микрофоне в кадре, не могу не вспомнить респондентов, которые в течение интервью то и дело опускают глаза на микрофон-«ручник», внимательно его разглядывают и разговаривают именно с ним, а не с корреспондентом и не с камерой — такой человек в кадре производит впечатления полного идиота, вне зависимости от того, что он говорит. — Это тоже ошибка корреспондента (или ваша, если корреспондента на съемке нет), респондент «потерял» вас, вы отвлеклись от интервью, что недопустимо!

— Корреспондент (или вы) в течение интервью обязаны слушать респондента с максимальным вниманием. Какую бы ахинею он ни нес, помните: ему в данный момент гораздо труднее, чем вам, ибо он — в кадре. Помогайте ему, кивайте, улыбайтесь, сейчас главное, чтобы он «хорошо все сказал», а уж на монтаже разберемся, что к чему.

И последнее об интервью, да и вообще о любой съемке, в которой с вашей стороны участвует не только оператор (вы сами), но и корреспондент, режиссер, видеоинженер, звукооператор, осветители, ассистенты... — все вы «съемочная группа», а не просто группа товарищей с одной камерой и разными понятиями, вкусами, личными интересами.

— Ни в коем случае не выясняйте и даже не обозначайте ваши разногласия (творческие, коммерческие, личностные) на съемочной площадке, в присутствии респондентов, Объектов съемки или просто посторонних людей. Во-первых, это выглядит, как минимум, непрофессионально, а, во-вторых, Объекты испугаются, что ничего хорошего из этой съемки не получится:

«Мы же еще ничего не сказали, а они уже друг с другом ругаются, видно, совсем плохо дело и зря я вообще согласился сниматься».

— Такая съемка непременно пойдет насмарку.

Конечно, создание спокойной рабочей атмосферы на съемке — дело исключительно сложное, тонкое. Обычно в фильмах про то, «как снимается кино» на съемочной площадке изображают вавилонское столпотворение: непрерывные жаркие споры творцов кино, истерики капризных актрис, пьяные бестолковые осветители и прочая киноэкзотика, а «режиссер с мегафоном» в кино такого жанра давно стал фигурой нарицательной, типажом.

Что ж, возможно, некоторые или многие фильмы так и снимают, но, держу пари, в результате это — плохие фильмы.

— Все это неправильно. Во-первых, сам режиссер мегафоном никогда не пользуется, это делает его помощник, «второй режиссер», да и то лишь при съемке массовых сцен на натуре. Вы, может быть удивитесь, но на съемочной площадке обычно очень тихо, все делают все «на цыпочках» и разговаривают друг с другом вполголоса — только так можно создать условия для нормальной творческой работы. Как вы уже, надеюсь, убедились, хорошо снимать вообще сложно, а в бедламе это просто невозможно.

Почему здесь снова о кино, ведь мы же «снимаем» всего лишь небольшое интервью с участием одного корреспондента и вашим, «режиссера-оператора»? — Мне слишком часто приходилось быть свидетелем того, как едва не срывались съемки из-за «творческих разногласий» в таких съемочных микрогруппах.

Если вам, оператору, кажется, что по вине, например, корреспондента результат съемки может получиться хуже, чем это возможно, найдите момент и остановите съемку «по техническим причинам». Воспользуйтесь этим тайм-аутом, чтобы спокойно объясниться с вашим коллегой, разумеется, так, чтобы при этом не присутствовал респондент (последний, кстати, за этот промежуток времени отдохнет, успокоится и приведет мысли в порядок).

На этом об интервью закончим и вернемся к репортажной съемке события с участием множества людей. Итак, до начала съемки осталось полчаса. Потратьте это время с пользой: возьмите блокнот или лист бумаги и набросайте режиссерский сценарий. Он поможет вам запомнить, а при случае справиться по записи, как вы собираетесь снимать событие. (Во время съемки вы будете заняты камерой и, возможно, забудете, с какой точки и на каком плане вы хотели снять тот или иной кадр.) Этот сценарий вы можете писать, как вам удобно, но он должен включать в себя: краткое содержание кадра (например, дети кричат: «Елочка, зажгись!»), крупность плана кадра (например, «**ОБЩ**»), описание движения камеры (например, «*Панорама слежения + ТФ отъезд с 1 до 2*») и схему сцены съемки, с указанием места, где стоит камера, объекты съемки, осветительные приборы (если есть) и с условными обозначениями движения камеры.

Конечно, невозможно совершенно точно предугадать ход события, если это не постановочная съемка, но эти приблизительные наброски сослужат вам неоценимую службу: вы будете помнить и знать «как должно быть». Вам не придется без толку бегать по съемочной площадке с камерой, ловя удачные на первый взгляд сцены — достаточно будет стоять в заранее «пристрелянных» точках и спокойно снимать, как это и делают профессионалы. Если вам придется когда-либо, с камерой или без, оказаться на некоем событии рядом с профессиональным оператором, обратите внимание, как уверенно и неторопливо он работает — такое впечатление, что все ему уже известно заранее. Отчасти так оно и есть, ведь большинство событий, обычных для видеосъемки (кроме экстремальных), происходит по заведенному распорядку. Ну, а когда это не репортажная съемка, а постановочная — тем более! — На съемочной площадке не должно происходить никакой лишней суеты, никакого постороннего шума. Вам остается работать по вашему собственному режиссерскому сценарию, в соответствии с разработанным вами режиссерским решением темы.

А вот обещанные примеры режиссерского решения сюжетов, типичных для любительской видеосъемки: «*Первые шаги*», «*Футбол*» и «*Выставка*», причем в

последнем примере описательная часть дублируется формой записи, принятой для режиссерского сценария (справа).

### «ПЕРВЫЕ ШАГИ»

— Такой сюжет вам наверняка придется снимать, рано или поздно. К сожалению, большинство любительских видеосъемок на эту тему представляет собой вариации кадра: «ребенок идет на камеру, падает, плачет, его берут на руки, успокаивают и заставляют снова и снова делать «первые шаги» — до тех пор, пока Объектик не забастует окончательно (или пока не кончится трехчасовая кассета!).

Как сделать этот сюжет непохожим на десятки тысяч подобных (ведь каждый папаша непременно снимает первые шаги своего ребенка, если у него есть камера, а если своей камеры нет

— приглашает приятеля с камерой, который вряд ли читал эту книжку) ? — Давайте действовать поэтапно, в вышеописанной последовательности.

Во-первых, название уже есть. Что следует из него, кроме того, что вы будете снимать неуверенно идущего ребенка? — То, что для ребенка эти шаги *ПЕРВЫЕ*, и каждый из них значит для него больше, чем первые шаги астронавта Армстронга по поверхности Луны значили для всего человечества! Следовательно, самое интересное в этом сюжете — реакция вашего ребенка на вновь сделанное открытие самого себя, на блестящие перспективы, открывшиеся перед ним в свете прямохождения по сравнению с ползанием.

Реакция ваших домашних и ваша собственная (извините) вторична, а внешне выражается (еще раз извините) весьма банально — умиленные лица, ахи, сюсюканья. Взрослые в этом сюжете годятся всего лишь на роль той самой «перебивки», не более того — это следует из названия, ведь «*чи это первые шаги?*»

— Ребенка! — Вот и снимайте ребенка, а взрослые здесь практически ни при чем.

Таким образом, мы выяснили основное содержание сюжета, исходя из его смысла. Теперь нужно придумать, скомпоновать кадры, из которых он будет состоять, тем более, что действия Объектика и взрослых Объектов известны заранее: ребенок ходит и падает, а домашние ахают и поднимают его. Как это снимать?

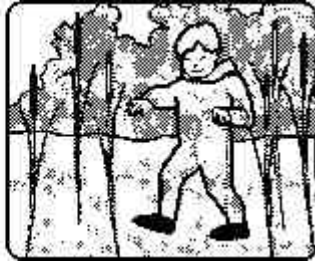
Где-то за границей есть такой аттракцион: посетителей приглашают зайти в жилой дом и провести там часок. — Дом как дом, но все предметы в нем в два-три раза больше привычной нам величины: до огромного выключателя на стене можно дотянуться, только забравшись на табуретку, высота которой — на уровне груди взрослого человека; на столе, выше человеческого роста, вас ждет чай в трехлитровых чашках, которые можно поднять только обеими руками, а на блюдах величиной с мексиканское сомбреро лежат чайные ложечки в локоть длины! — Поразителен эффект, который этот аттракцион оказывал на посетителей: через несколько минут взрослые люди начинали вести себя совершенно как маленькие дети!

Еще точнее и лаконичнее:

название одного старого советского фильма цитирует фразу главной героини, которой она определяет свое детство: «Когда деревья были большими». — Вот вам и отличный, а главное, полностью оправданный, режиссерский «ход» для сюжета «Первые шаги»:



*Нужно снимать «с точки зрения ребенка», с высоты его роста! Если же вы будете снимать с высоты своего роста, ракурсно, «сверху вниз», то тем самым «унизите» событие, сделаете его малозначительным в глазах ваших будущих зрителей.*



Предполагается, что съемки будут происходить в стандартной квартире, где обычно мешает мебель, так что вам нужно заранее позаботиться о том, чтобы не споткнуться о журнальный столик и о том, чтобы ребенка не заслоняли кресла (их лучше вообще вынести в соседнюю комнату, иначе они все время будут попадаться вам в кадр). Готовя съемочную площадку таким образом, не забудьте, что ребенок может падать и ушибаться — снимать его нужно в той комнате, где на полу есть ковер.

Обратите внимание на освещение: в жилых помещениях оно почти всегда верхнее, с потолка. Это не очень хорошо, слишком контрастно, в кино этот свет называется «тюрьма», потому что именно с таким освещением снимают драматические и трагические сцены. Попробуйте использовать естественный свет из окна, а если съемка происходит вечером, включите торшер, настольные лампы и все, что найдете подобного, чтобы сцена съемки освещалась более равномерно.

Поскольку событие не «горящее», не торопитесь делать следующий кадр, ребенок никуда от вас не убежит, в буквальном смысле. — Сначала вспомните содержание только что снятого кадра (можете посмотреть его с помощью кнопки **«EDIT SEARCH»**). Затем придумайте следующий кадр, отрепетируйте его, не включая запись, и только потом снимайте. Ручаюсь, что кроме экономии пленки вы сэкономите еще и время — свое и тех, кто впоследствии будет ваше видео смотреть. Вообще поверьте, что вам гораздо приятнее будет услышать от ваших зрителей: «А почему так мало? Мы еще хотим!» — нежели: «Спасибо, все это очень интересно, но нам нужно идти, чтобы не опоздать на метро». — Снимайте лаконично!

### **«ФУТБОЛ»**

— А стоит ли брать с собой камеру на футбольный матч? — Если вы будете сидеть на последних рядах южной трибуны и солнце будет светить вам в лицо — не берите, все равно ничего хорошего из вашей съемки не выйдет, даже если это — финал чемпионата мира. Этот матч вам все равно покажут по телевизору, и вы запишете его на домашний видеомаягнитофон. Кроме того, если вы страстный футбольный болельщик, не исключена возможность, что вы забудете о камере, стоящей рядом на скамейке, и у вас ее попросту стащат менее страстные болельщики.

Только в том случае, если событие уникально для вас или ваших друзей и близких, имеет смысл его снимать. — Например, любительский футбольный матч, в котором

участвует ваш сын (отец, друг, брат, шурин и т.д.).

Что по существу представляет собой футбол с операторской точки зрения? — Группа людей с мячом бегают взад-вперед по полю, а один человек в этой группе (ваш сын) интересуется вас более остальных.

Теперь попробуем взглянуть на футбол с точки зрения драматургии. — Я имею в виду не накал страстей, царящий на поле и вокруг него, а — драматургию вашего сюжета о футбольном матче. Любое произведение строится по весьма жестким законам этой самой драматургии, только при их соблюдении степень зрительского внимания будет достаточно высока, то есть сюжет будет «смотреться».

В вашем случае тоже необходимо придумать «завязку» сюжета, его «развитие», «кульминацию» и, наконец, «развязку». Завязкой вполне могут быть кадры подготовки к матчу и его начало, представьте себе: вот ваш сын надевает кроссовки, а это — его приятель «чеканит» мяч, на противоположном краю поля толпятся футболисты другой команды, но вот судья прикладывает к губам свой трехтонный свисток, и игроки выбегают на поле...— Представили? — Вот так и снимайте, разумеется, чередуя планы крупности.

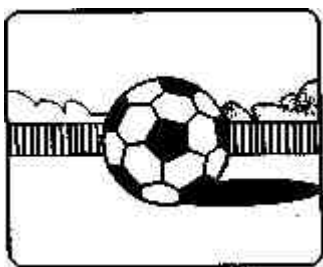
Кстати, а какой первый кадр в этом сюжете вы сделаете? Что такое вообще первый кадр любого сюжета? — Это непростой вопрос. Кинематографисты утверждают, что в первом кадре любого произведения должно быть заложено все произведение, иначе говоря, первый кадр должен быть символичен. В вашем случае это — просто футбольный мяч, лежащий в центре поля. Он точно определяет смысл и содержание сюжета.

Второй кадр (после футбольного мяча) также не имеет права быть случайным. В нем необходимо представить главного героя сюжета — вашего сына. Ну а уж в третьем кадре вы можете показать общий план футбольного поля, болельщиков, команду-соперника и пр. Такая последовательность кадров наиболее логична, так как отвечает на вопросы вашего будущего зрителя именно в том порядке, в каком они у него возникают:

«О чем пойдет речь?» «О футболе» (мяч).

— «А кто играет?»

— «Мой сын» (сын).



«А где и когда все это происходит?» «На футбольном поле» (поле). — И т.д.





Однако «завязка» сюжета не только выполняет задачу объяснения обстоятельств события, в ней обязательно должно присутствовать некое «напряжение ожидания начала спортивного поединка». Как это выразить в кадре? — Кадры должны быть статичны, скупы, без внутрикадрового монтажа, довольно короткие. — Главный герой и его друзья ни в коем случае «не замечают» камеру — ведь они в эти минуты думают только о предстоящей игре, готовят себя к ней. Попробуйте делать каждый последующий кадр по плану чуть крупнее, а по продолжительности на секунду короче предыдущего — зритель не заметит этого, но внутреннее напряжение будет возрастать, пока не разрешится... свистком судьи, объявляющим о начале матча. — Такой прием даст вам повышение «эмоциональной температуры» сюжета, того самого темпоритма (имени К.С.Станиславского).

Как снимать сам матч, то есть «развитие» сюжета? — Ну, во-первых, не «против солнца». Во-вторых, движение игроков от одних ворот к другим и обратно предполагает основной операторский прием — панорама слежения. В данном случае вы, конечно, можете нарушить правило «нельзя, чтобы в двух соседних кадрах были панорамы», но все же лучше этого не делать. Лучше менять точки съемки

— ходите по кромке поля, заходите за сетку ворот, пробуйте ракурсы — нижний — от земли или верхний — забравшись на забор. Вам, конечно, будет казаться, что игроки как нарочно, играют на противоположном краю поля, а ваш сын специально поворачивается к камере спиной, и, естественно, камера была выключена в тот момент, когда забили первый гол! — Не огорчайтесь, в любительских матчах, как правило, забивают много голов. Давайте лучше вернемся к «развитию» сюжета, к тому, что вы должны снимать, чтобы получилось симпатичное маленькое кино, а не полчаса бестолкового бегания вашего сына за мячом.

Драматургическое развитие любого кино (даже такого маленького, как ваше о футболе) часто сравнивают с течением бурной реки, по которой главный герой плывет в утлой лодочке. Сначала течение более-менее спокойное, но «мы знаем, что нашего героя впереди ждут испытания». Это — завязка. Затем начинаются водовороты и пороги — герою грозит опасность! (В случае с футболом — ваш сын может проиграть.) Эта часть и называется «развитие».

Забегая вперед, скажем: впереди — водопад, к которому убыстряющееся течение несет нашего героя. (Аналогично ваш сын перехватывает мяч и, обводя игроков-соперников, устремляется к воротам.) Это — начало кульминации сюжета... Стоп! Вернемся к «развитию».

Снимая матч, постарайтесь не увлечься и осознанно, каждым кадром, «вести» зрителя: мяч у «наших» — пошли в атаку

— потеряли мяч — снова перехватили — ...достаточно, стоп, переходим на другую точку съемки и снимаем следующий кадр

— на секунду короче предыдущего, как вы это, надеюсь, делали, снимая «завязку». Соответственно каждый последующий кадр должен иметь чуть большую крупность плана, чем предыдущий.



И вот вы, наконец, добрались до крупного плана ног вашего сына, который перехватил мяч и понесся в атаку (сделайте панораму на его лицо, обязательно!).

— Этот кадр может длиться сколь угодно долго, пока ваш сын не ударит по воротам и... промажет, конечно же! — В этот момент для вас самое главное — не швырнуть в сердцах камеру на землю.

А ваш сын ничуть не испортил кадр, просто сюжет подошел к началу кульминации. Отдохните и не снимайте до конца первого тайма, только обязательно снимите судью, свистком объявляющего перерыв, тогда на пленке у вас получится: «И только мой Васяка разыгрался как следует, прозвучал сигнал об окончании первого тайма — вот досада!»

В перерыве обязательно поснимайте крупные планы сына и его друзей: как они волнуются, обсуждая предстоящий второй тайм. Вспомните, как в телепередаче «Что? Где? Когда?» снимают минуту обсуждения вопроса «знатоками» — кадр торопливый, «нервный», мгновенные панорамы с одного лица на другое, очень крупные планы — все это хорошо передает напряжение, которое испытывают участники.

Попробуйте снять так же и учтите, что последним в кадре должен оказаться ваш сын, потому что это — конец эпизода, когда зрителю невредно напомнить, кто главный герой всего сюжета. Стоп. Теперь перемотайте отснятую пленку на начало и в видеоискателе просмотрите, что получилось. Не потеряли ли вы драматическое напряжение сюжета, снимая игроков в перерыве? — Если чувствуете, что да — потеряли, переснимите кадры перерыва заново, еще более динамично и напряженно, но поторопитесь, пока перерыв не кончился.

Но вот наконец начался второй тайм. Игроки ринулись в атаку, а мы с вами «делаем кульминацию». Пользуясь аналогией насчет «бурной реки», можно сказать, что в данный момент «главный герой в утлой лодке из последних сил держится веслом за подвернувшийся камень, готовясь отпустить его и ринуться в бурлящий поток».

Ни в коем случае не снимайте больше ход игры — потеряете то самое напряжение, которое вы «наращивали» в течение всего сюжета и «держали» с его помощью зрительское внимание. Вам осталось снять всего несколько кадров — и сюжет готов.

Итак, матч продолжается. Снова возьмите крупный план сына в тот момент, когда он завладеет мячом и поведет его к воротам противника. — Искренне желаю вам, чтобы на этот раз ваш сын забил гол — желаю, во-первых, как отцу и болельщику, а во-вторых, как оператору, потому что, если он опять промажет, вам придется нажать **«STOP»**, а затем, воспользовавшись кнопкой **«EDIT SEARCH»**, отмотать пленку на тот кадр, где ваш сын «уже ударил, но еще не промазал», а потом сторожить у ворот противника, чтобы снять крупный план мяча, влетающего в сетку.

Вот так ваш сын может «забить гол», если его и вас не смущает фактическая сторона дела.

Кстати, если он все-таки действительно забьет гол до конца матча, то какая разница — снято-то хорошо. Если же не забьет, весь сюжет можно превратить в видеозутку с помощью одного-единственного кадра, следующего после «мяч в

сетке», — снимите того, кто действительно забил один из следующих голов: вот он, радостный, бежит по полю, приветствуя болельщиков поднятой рукой со сжатым кулаком, вот его обнимают друзья-игроки... Получится забавно: «Мой Васька так старался, а гол, оказывается, забил совсем другой парень!» Этот последний кадр относится уже к последней драматургической части сюжета, которая называется «развязка». Кадры в ней более общие по крупности, более продолжительные, «успокаивающиеся»: «Но вот, наконец, восторг болельщиков утих, судья дал свисток, и игра продолжалась...» — Таким кадром очень неплохо закончить сюжет.

И все-таки, если вы рискнете взять с собой камеру на настоящий, большой футбол, прошу вас, выполните одно из последних в этой книжке практических заданий.

**Упражнение 25.** Снимите сюжет про футбольный матч, состоящий только из портретных кадров... болельщиков на трибунах. (Честно признаюсь, я сам давно мечтаю снять такой сюжет). — Больше нигде вы не найдете таких откровенных эмоций на лицах людей, такой искренности и такого энтузиазма!

Снимать такие кадры следует со штатива в положении трансфокатора «максимально длинный фокус». — Так вы сможете сравнительно крупно взять портретный план человека, находящегося достаточно далеко от вас. Очень важно, чтобы этот портретируемый болельщик не видел, что вы его снимаете, иначе пропадет вся непосредственность его реакций.

Затем на домашнем видеомаягнитофоне примонтируйте к отснятым болельщикам кадры с фирменной видеокассеты «Лучшие голы мировых чемпионатов» — в качестве кадров-перебивок.

Этот сюжет ваши друзья будут смотреть, не отрываясь, потом попросят перемотать на начало и показать еще раз. Знаете почему? — Для любого зрителя нет ничего интереснее лица себе подобного, выражающего сильную позитивную эмоцию.

По законам зрительного восприятия, портретные кадры — самые выигрышные, самые «смотрибельные».

Напоследок еще один совет, относящийся к съемкам любых спортивных состязаний, где применяются летающие спортивные снаряды (пинг-понг, хоккей, толкание ядра), — имейте в виду, что наперекор теории вероятности, летящий спортивный снаряд выбирает именно такую траекторию, чтобы угодить прямо в объектив вашей камеры. — Я говорю это совершенно серьезно, потому что не на одном футбольном матче мне неоднократно приходилось буквально уворачиваться от этого чертова мяча! Будьте осторожны!

В этих двух примерах, «Первые шаги» и «футбол» мы разобрали очень важные темы: режиссерское решение, оптимальное для выражения темы сюжета и драматургическое построение сюжета, насыщающее его напряжением, позволяющим удерживать зрительское внимание. Также в примере «футбол» мы коснулись такого понятия, как «темпоризм». Я думаю, вы уже поняли, что —

**«Темпоризм» — это степень драматического напряжения кадра.**

Темпоризм объединяет такие составляющие, как «крупность плана», «продолжительность кадра», «насыщенность кадра приемами внутрикадрового монтажа», «эмоциональная насыщенность естественного действия объектов в кадре» в единое целое, которое измеряется не сантиметрами или секундами, а эмоциональной реакцией ваших зрителей!

А вот и последний из предлагаемых вам в этой книге практикумов. Он не предполагает использование видеокамеры. Снимать ничего не нужно, нужно только смотреть, как это делают другие.

**Упражнение 26.** Поставьте на видеомаягнитофон любой фильм, который вам нравится, и начните его смотреть покадрово. — Нажимайте паузу после каждой склейки, а затем отрисовывайте на бумажке раскадровку (картинки фаз кадра) и планировку (вид съемочной площадки сверху) каждого просмотренного кадра.

*Когда вы закончите (это займет примерно неделю-другую), возьмите камеру и попробуйте снять... что хотите, все равно что. — Не знаю, как это объяснить, но результат вашей съемки будет на порядок лучше прежнего! Очень важно внимательно смотреть хорошее кино — это обостряет ваше «операторское восприятие» окружающего мира.*

*Вообще, если вам действительно нравится снимать видеокамерой, возьмите себе за правило смотреть как минимум пять-шесть хороших фильмов в неделю. Это ^необязательно должны быть «блокбастеры» на видеокассетах — как раз пять-шесть хороших фильмов в неделю обычно идет по телевизору. Самый сложный вопрос здесь: как отличить хорошее кино от плохого. Учитывая, разумеется, то, что это дело вашего личного вкуса, все же посоветую вам приобрести один из многочисленных справочников по кино и видеофильмам, ориентируясь на фамилию автора, это должен быть профессиональный киновед с ученой степенью, в данном случае авторитет действительно играет большую роль.*

— Да нужно ли все это мне, не «киношнику», не «режоперу», а обыкновенному владельцу (или покупателю) бытовой любительской видеокамеры? — уже в который раз можете спросить вы.

— Да, представьте себе, нужно, — уже в который раз отвечаю я терпеливо, — хотя бы потому, что, владея даже простейшей любительской камерой, вы непременно попадете в обстоятельства, когда от качества съемки может зависеть многое — например, вас просит поснимать на дне рождения девушка, которая вам давно нравится. Или (более прозаический пример): ваш начальник просит поснимать празднование его юбилея.

Однако сюжет «Юбилей» снять гораздо проще, чем сюжет «Презентация» или, попросту говоря, «Открытие выставки», потому что на юбилее все Объекты в основном сидят за столом, а на презентациях они перемещаются и все норовят встать так, чтобы ваш кадр был почти полностью перекрыт чьей-то спиной в клубном пиджаке малинового цвета.

Кроме того, на мой взгляд, презентация как событие, с операторской точки зрения, штука довольно скучная: почти одинаково одетые люди общаются друг с другом на официальном языке, произносят приятные банальности, толпятся у стола с напитками и закусками... — и все. (Конечно, если только президент вашей фирмы не пригласил для развлечения гостей стриптиз-шоу.)

Поэтому, если начальник намекнет вам, что неплохо было бы запечатлеть открытие стенда вашей фирмы на международной выставке, перечитайте несколько следующих страниц.

Поскольку вы, читатель, уже достаточно профессиональны (прочитав эту книжку), то и разговор о сюжете «Выставка» пойдет на языке профессионального режиссерского сценария, но, разумеется, с необходимыми пояснениями.

## **«ВЫСТАВКА»**

ПРИМЕЧАНИЯ	КАДР	ПЛАН	ХРОН.	СОДЕРЖАНИЕ
«Адресный» план, обозначающий время, место и характер события.	1	ОБЩ., ПНР.	до 10 сек.	Улица со зданием выставочного центра, прохожие, очередь в кассу выставки.
Кадр-«шапка», обозначающий, о чем пойдет речь в сюжете.	2	СРД.	до 5 сек.	Вывеска над стендом вашей фирмы.
Место, где будет происходить событие.	3	ОБЩ.	до 5 сек.	Стенд вашей фирмы.
Возможные участники.	4	СРД. — КРП.	до 5 сек.	Посетители, проходящие мимо стенда.

Этот кадр очень понравится вашему начальнику.	5	ОБЩ., ПНР.	до 20 сек.	В выставочный зал входят: ваш начальник и Важные Гости; идут к стенду вашей фирмы.
Информационный кадр.	6	КРП. до ДЕТАЛИ	3-4 сек.	Продукция на стенде вашей фирмы.
Подойдите поближе, чтобы записать звук их	7	СРД. — КРП. допустимы ПНР. средней скорости с Объекта на Объект.	до 30 сек.	Начальник и Важные Гости прохаживаются возле стенда и разговаривают.
	8	ОБЩ.	до 15 сек,	Сотрудник вашей фирмы говорит вступительное слово перед открытием стенда.
Кедры, играющие роль «перебивок» и отражающие реакцию Объектов на слова сотрудника вашей фирмы.	9, 10, 11	СРД.	4-5 сек.	Слушающие посетители, среди них обязательно ваш начальник и Важные Гости.
Потому что он — начальник. Причем это — не подхалимаж, ведь он сам просил вас снимать.	12	КРП., ПНР.	Целиком до логического конца куска речи.	Сотрудник предоставляет слово вашему начальнику, он перерезает красную ленточку и произносит речь.
Кадр-«перебивка».	13	ОБЩ.	до 5 сек.	Слушающие его посетители и обязательно Важные Гости.

Вот вы уже и наснимали от трех до десяти минут, в зависимости от того, как долго говорил ваш начальник. Этого в принципе достаточно, однако имеет смысл поснимать еще немного: фрагменты выступлений Важных Гостей, а потом хорошо бы поснимать короткие статичные кадры общения посетителей с работниками стенда, соблюдая правило «восьмерки», перемежая их опять-таки предметами, выставленными на стенде, и, конечно же, сделайте еще пару кадров с вашим начальником. Кстати, обращайте внимание на телевизионные новости: информационные сюжеты на тему «выставка» строятся примерно так, как описано выше, потому что это режиссерское решение наиболее логично, информативно и лаконично.

Как и чем закончить этот сюжет? — Сделайте длинный отъезд от вывески над стендом вашей фирмы до самого общего плана, так, чтобы захватить возможно больший кусок выставочного павильона, подержите его так секунд пять и нажмите **«FADER» — «ЗТМ»**. — Конец сюжета.

Как вариант, если вы в сюжете акцентировали внимание на продукцию вашей фирмы, то выберите самый красивый, эффектный образец, с помощью дополнительного освещения добейтесь, чтобы он был ярко и рельефно освещен, и снимите его с ровным наездом до самого крупного плана, одновременно вручную мягко расфокусируя картинку, а через секунду — **«ЗТМ»**.

Чем вообще заканчивать сюжет, эпизод видеохроники, целый фильм? — Пожалуй,

невозможно дать точную рекомендацию:

«последний кадр должен быть по крупности такой-то, продолжительность его — такая-то». На уровне ощущения этот последний кадр, наверное, должен «прозвучать» неторопливо, в спокойной тональности: «Ну, вот и все, вот и конец истории, которую я хотел вам рассказать...»

---

Да, да — «Вот и все, здесь, пожалуй, стоит и закончить эту книжку». Много в нее не вошло, хотя, может быть, о чем-то стоило писать не так подробно, а некоторые важные темы здесь если и затронуты, то — слегка. Но впереди у вас еще много «пустых страниц», это — «для записок»; напишите на них сами то, чему вы научитесь **САМИ**, то, до чего вы дойдете **САМИ**, потому что очень многое из того, что относится к работе человека с камерой, **НЕВОЗМОЖНО ОБЪЯСНИТЬ СЛОВАМИ**, по крайней мерея—не умею, может быть, у вас получится лучше?

Ну, и последнее: если вы прочитали эту книжку и еще не решили купить видеокамеру, то... я удивлен. И вообще, единственным возможным минусом ее публикации я считаю то, что через месяц-другой после выхода тиража по улице невозможно будет пройти так, чтобы не встретить человека с видеокамерой на плече или в руке и с этой книжкой в кармане.

Так что... одно остается вам пожелать — **«REC»!**

© Дм. Синецкий

