Медынский С.Е.

Панорамирование как творческий прием оператора-документалиста.

Учебное пособие - Москва: ВГИК, 2003.- 74 с.
ISBN 5-87149-089-1
Тираж: 1000 экз.
Инвентарный номер: 8606

Рекомендовано УМО высших учебных заведений РФ по образованию в области кинематографии и телевидения

В пособии дан творческий анализ одного из операторских приемов - панорамирования. Обоснованы и систематизированы принципы использования панорам различного типа, прокомментированы результаты их применения. Помимо теоретических положений даны советы по технологии выполнения приема. Пособие рассчитано на операторов и режиссеров.

ББК: 85.37 (Киноискусство)
УДК: 778.5 (Кинематография)

Оглавление

Предисловие
Введение
Как и почему она появилась?
Статика или панорама?
Эффект участия
Надо ли панорамировать?
От факта к зрителю
Диктат факта
Сущность и явление
Погоня за оригинальностью
Увидеть и почувствовать
Количество и качество
Диктат кадра
Две личности
Панорамы. Три типа
Обзорная панорама
Панорама сопровождения
Панорама-"переброска"
Панорама-новелла
Панорамирование как внутри кадровый монтаж
Заключение
Контрольные вопросы
Рекомендуемая литература

Предисловие

Кинематограф начался тогда, когда первый оператор первый раз повернул ручку съемочной камеры и снял первый кадрик из того бесконечного ряда кадров, которые вот уже более ста лет снимают операторы игрового, научно-популярного, документального и анимационного кино и телевидения.

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

Постепенно в арсенале творческих средств оператора появлялись все новые и новые съемочные приемы, применяя которые операторская группа формирует зрительный ряд фильма, сюжета или телепередачи. И тот, кто решил посвятить себя творческой работе в кинематографе или на телевидении, должен свободно и осмысленно пользоваться этими приемами.

Учебное пособие "Панорамирование как творческий прием оператора-документалиста" освещает один из разделов учебной программы по курсу операторского мастерства и должно помочь студенту творческого вуза в овладении профессией.

Введение

Формируя изображение, оператор выбирает нужную позицию камеры и угол зрения оптической системы, создает или выбирает светотональную характеристику объекта и решает, при помощи какого операторского приема он будет вести съемку.

Его камера может фиксировать окружающее, оставаясь статичной, перемещаться в пространстве во время съемки или панорамировать.

В этом учебном пособии автор анализирует сущность такого операторского приема, как ПАНОРАМА. Типы панорам, цели, которые ставит перед собой оператор, обращаясь к панорамированию, технология выполнения приема, результаты его применения - все это составляет содержание данной работы, предлагаемой читателю, который хочет овладеть профессией кинематографиста.

ПАНОРАМА - прием, которым пользуются творческие работники всех видов экранных искусств. Игровой и документальный кинематограф, научно-популярный и анимационный - везде, создавая изобразительную модель реальной действительности, операторы и режиссеры обращаются к этому емкому по смыслу, эмоциональному по форме методу съемки.

Как и почему она появилась?

Название ПАНОРАМА произошло от сочетания двух греческих слов:
"PAN" - "все" (в сложных словах эта приставка обозначает
"относящийся ко всему", "охватывающий все") и
"HORAMA" - "вид", "зрелище".

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

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

Несмотря на очевидные достоинства приема и простоту выполнения, операторы далеко не сразу поняли его роль. Так, например, в одном из первых люмьеровских сюжетов - "Политый поливальщик" - мальчик, наступивший на шланг и прервавший поток воды, который потом брызнул в лицо садовнику, выбегает за рамки кадра, а следом за ним выбегает рассерженный поливальщик. Между тем оператор продолжает крутить ручку камеры и терпеливо ждет, когда садовник втащит мальчугана обратно, оба персонажа займут нужное положение, и действие продолжится. Так и происходит. Незадачливый поливальщик возвращает озорника на прежнее место, шлепает его, и публика в восторге! Так была снята первая кинокомедия.



Рис. 1. Цель обзорной панорамы - "раздвинуть" рамки кадра

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

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

Статика или панорама?

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

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

При панорамировании камера меняет свое отношение к окружающей действительности, и к динамике внутрикадрового действия добавляется динамика съемочной камеры. ДЕЙСТВИЕ + ДЕЙСТВИЕ = 2 ДЕЙСТВИЯ, а значит, при панорамировании в каждую единицу времени зритель получает ***качественно иную изобразительную информацию,*** нежели дает материал, снятый с неподвижной точки. Экранное действие развивается не только во времени, но и в пространстве, которое "оглядывает" камера.

Такой съемочный план - это уже не "живая фотография", ограниченная рамками кадра, это стремление оператора приблизить изображение к реальной действительности.

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

Эффект участия

Прием панорамирования активно подчиняет себе "механику взгляда" зрителя. Дело в том, что в реальной жизни перенос внимания с одного объекта на другой вызывается процессами, происходящими в сознании человека, и направление взгляда -следствие возникшего у человека намерения. Во время просмотра панорамного плана происходит обратное. ***Зритель отзывается на движение камеры,*** оправдывая это подсознательной уверенностью в том, что операторский прием имеет причину, а не вызван случайностью. Если предварительный замысел оператора совпадает с выводами, сделанными зрителем, снятый план становится принадлежностью обоих участников "диалога": оператора и потребителя его мыслей и чувств - зрителя.

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

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

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

Надо ли панорамировать?

Нужна ли панорама вообще?

В чем заключается своеобразие данного панорамного плана?

Как скомпоновать кадр при панорамировании?

Какой должна быть скорость движения штативной головки?

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

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

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

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

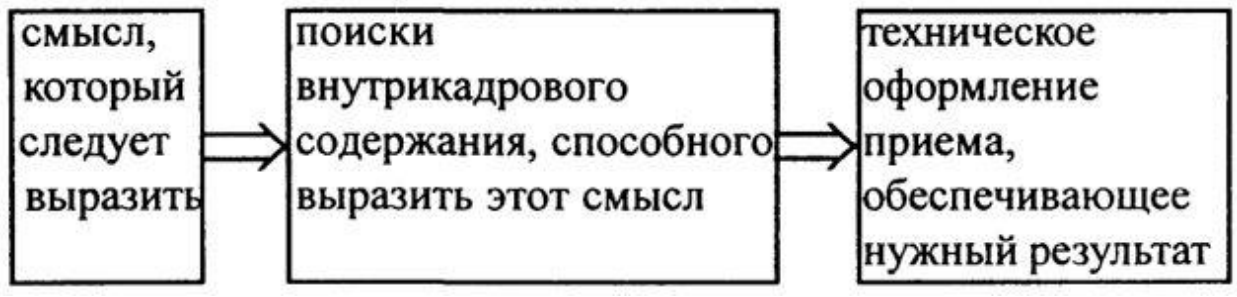
- Но ведь ферма-то тяжелая, - говорит режиссер, - зачем же делать ее легкой?

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

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

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

Обращение к панораме каждый раз определяется главной мыслью эпизода, которая регламентирует все технические параметры приема, выполняемого по следующей схеме:

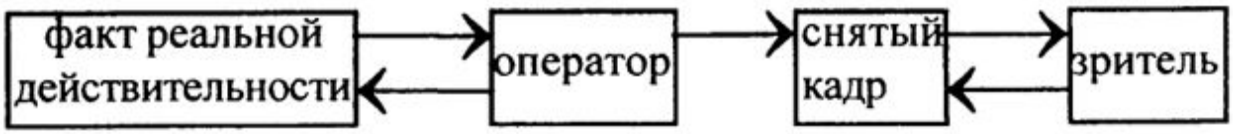


Действуя по этой схеме, оператор осмысленно выберет съемочную точку и оптику, правильно скомпонует кадр, верно определит длину панорамы и темпо-ритм движения камеры.

Но все это будет зависеть от замысла, а замысел рождается при осмыслении реального факта.

От факта к зрителю

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



Жизненный материал оказывает влияние на творческую личность, и происходит субъективная оценка признаков и качеств объекта. Из бесконечного многообразия и многозначности этих сведений оператор выберет для съемки те, которые, по его мнению, будут отражать значимость объекта, и превратит их в кинокадр (рис.2).

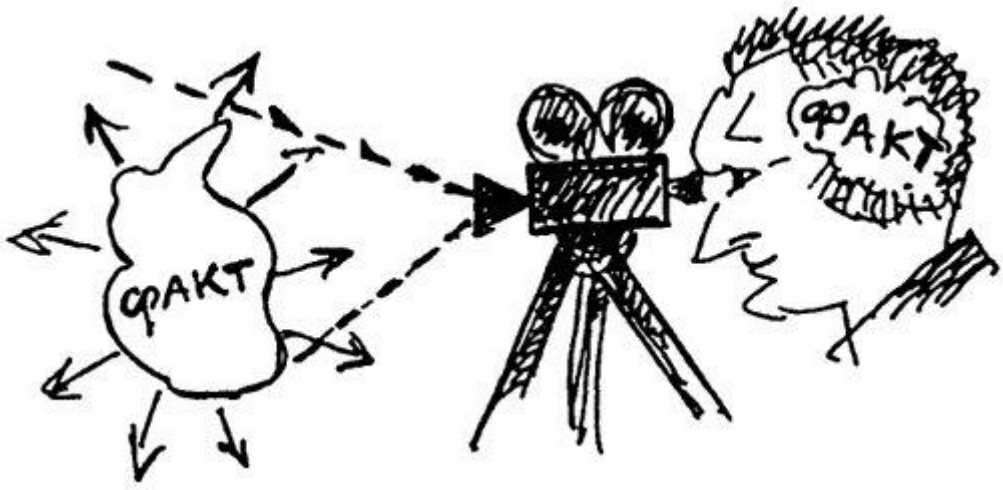


Рис. 2. Процесс осмысления объекта. Субъективный фактор

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

В каждом конкретном случае оператор по-своему решит, стоит ли снимать панораму, чтобы охарактеризовать тот или иной объект, и, панорамируя, тоже выполнит прием по-своему. О таких ситуациях очень точно сказал античный философ Сенека, что когда двое делают одно и то же, это не одно и то же!

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

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

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

Оператор не подумал, что в этой "невыразительности" и есть та выразительность, которая нужна режиссеру. Панорама по пустынному пейзажу как бы скажет зрителю: "Эти просторы никогда не слышали гудков паровоза и перестука вагонных колес. А теперь...". И режиссеру будущего фильма уже на месте съемки ясно, что потом нужно снять кадр, в котором над редким частоколом золотистых осенних лиственниц появится стрела путеукладчика с очередным звеном рельсового пути, которое опустится на готовую насыпь. Так начнется фильм о северной ветке БАМа. И в подсознании зрителя на всем протяжении фильма будет храниться образ бескрайних просторов, которые, не присутствуя на экране, все равно будут окружать героев каждого эпизода: мостовиков, взрывников, бульдозеристов, монтеров пути. Емкий, запоминающийся кадр можно было создать только панорамой, которая, растянув изобразительную информацию во времени, скажет о протяженности пространства. Это впечатление, сохранившись в подсознании зрителя, обогатит последующий материал, несмотря на дистанцию, разделяющую эпизоды монтажного ряда.

Диктат факта

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

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

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

Оператор пожал плечами. Он явно не хотел понять разницу между этими вариантами.

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

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

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

"Нет, - думал режиссер, - я с этим оператором больше работать не буду".

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

Чтобы успешно выполнить задание режиссера, оператору следовало подумать о следующих параметрах панорамного приема:

1. Выбор съемочной точки.

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

2. Выбор оптики (угол зрения объектива).

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

3. Определение темпоритма.

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

4. Длина панорамы (время панорамирования).

Панорама должна быть длинной. Пространство бесконечно, и если кадр должен сказать об этом, то изобразительная скороговорка неуместна.

Кто мог подсказать оператору необходимость обращения именно к этому приему и характер его оформления? Подсказал сам объект съемки, его СУЩНОСТЬ!

Сущность и явление

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

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

СУЩНОСТЬ - по определению философии - это ***смысл данной вещи, то, что она есть сама по себе, в отличие от всех других вещей*** и в отличие от ее изменчивых состояний под влиянием тех или иных обстоятельств. Именно поэтому она уникальна, неповторима, и задача оператора отразить это, сформировав изобразительную модель этой вещи, ситуации, человеческого характера (рис.3).

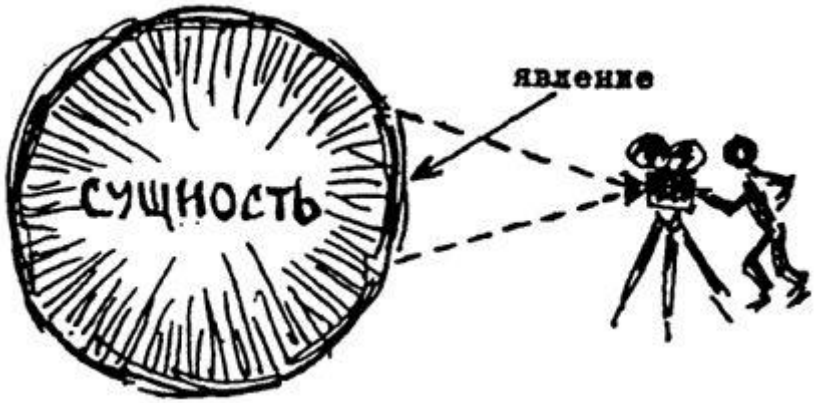


Рис. 3. "Сущность переходит в явление, которое от этого становится проявлением сущности". (Философский словарь, 1986.)

От того, что в итоге оператор отобрал из хаотичного конгломерата внешних явлений и зависит, сумел ли он создать изобразительный образ, который даст точную смысловую характеристику объекту. Это сложный процесс, и нередко, облегчая себе задачу, оператор идет по пути, в результате которого появляется беспорядочный набор кадров, внешне живописный, но совершенно не раскрывающий главную тему. Так, кстати, могло получиться, если бы вместо долгой панорамы по суровому безлюдному пейзажу оператор для начала фильма о северной ветке БАМа снял бы набор коротких безмятежно-красивых кадров.

Погоня за оригинальностью

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

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

Оригинальность формы и бесцельное оригинальничание - это разные вещи. Немецкий философ Гегель считал, что подлинная оригинальность художника "тождественна с истинной объективностью и соединяет в себе то, что... вытекает из требований самого предмета таким образом, что ни в одном из этих аспектов художественного творчества не остается ничего чуждого другому. Она поэтому, с одной стороны, открывает нам подлиннейшую душу художника и, с другой стороны, не дает нам ничего другого, кроме как природы предмета, так что художественное своеобразие выступает как своеобразие самого предмета". (Собр. соч. Т. 12: М., 1938, с. 303.)

Применительно к операторскому мастерству это означает, что документалист должен выбирать масштаб изображения, длину панорамного плана, траекторию оптической оси во время съемки не произвольно, а в зависимости от того, насколько результат его действий раскроет своеобразный характер объекта.

Увидеть и почувствовать

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

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

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

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

А между тем именно обращение к чувствам помогает изобразительному ряду фильма активно воздействовать на зрителя. Любое произведение художника - от великих творений мастеров до самых простых и незатейливых - создается не для того, чтобы протокольно изложить основные сведения об объекте. Цель каждого творческого человека - ***вовлечь читателя, слушателя или зрителя в сопереживание,*** разбудить чувства, вызвать эмоции. Недаром сказано: "Над вымыслом слезами обольюсь".

ЧУВСТВА - это переживание человеком своего отношения к окружающей действительности, к людям и их поступкам, к самому себе и, конечно, к произведениям искусства. Чувства (радость, печаль, нетерпение, недовольство, удивление) - особая форма познавательной деятельности человека, и нельзя не обращать внимание на такую возможность активно воздействовать на зрителя.

Но для того чтобы снятый кадр вызвал у зрителя какие-либо эмоции, оператор сам должен ощутить то, что он собирается внушить зрителю. Сначала он должен ***понять и почувствовать***, а уж потом призвать на помощь ту профессиональную подготовку, которая даст возможность найти форму, соответствующую его замыслу.

- Давай снимем панораму, - предложил режиссер.

- А что тут снимать? - удивился оператор, - посмотри, какой невыразительный пейзаж.

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

Конечно, съемочная камера - это всего лишь неодушевленный механизм. Но есть принципиальная разница в тех случаях, когда оператор видит в ней средство для передачи зрителям своих МЫСЛЕЙ, ОЩУЩЕНИЙ и НАМЕРЕНИЙ, отдает себе отчет, ЧТО и ДЛЯ ЧЕГО он снимает, и в тех случаях, когда человек бездумно нажимает пусковую кнопку камеры, не зная, зачем понадобится "картинка", которая появится в результате его действий.

Понятно, что в первом случае камера "осуществляет" определенный творческий замысел оператора и это ОПЕРАТОР ВЕДЕТ СЪЕМКУ ПРИ ПОМОЩИ КАМЕРЫ, а во втором случае оператор

уподобляется придатку к съемочной технике, который всего лишь пускает в ход механизм, а потом прекращает его работу. В этом случае КАМЕРА СНИМАЕТ С ПОМОЩЬЮ ОПЕРАТОРА.

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

Количество и качество

Могло показаться (как сначала и показалось неопытному оператору), что однообразие исходного материала не давало повода обратиться к обзорной панораме, так как по мере ее развития к зрителю не поступал качественно новый изобразительный материал.

Оператор, обративший на это внимание, был прав: пейзаж был однообразен и оставался таким на всем протяжении панорамы. Но режиссер обратился к панорамированию, рассчитывая на закон диалектики, который говорит о ***переходе количественных изменений в качественные:*** постепенное накопление незаметных, количественных изменений с необходимостью приводит к существенным, качественным изменениям, и на определенном этапе происходит скачкообразный переход от старого качества к новому. Этот закон имеет место во всех процессах развития природы, общества и мышления. И в данном случае именно накопление скудного по внешним показателям материала должно было дать зрителю ощущение покоя, царящего в природе. Именно монотонность и однообразие зрительного ряда, созданного панорамированием, должны были войти в столкновение с кадрами напряженной работы строителей, оттеняя своей "невыразительностью" динамику их энергичных действий.

Диктат кадра

В документальном кино снятый кадр - это звукозрительная или, как сейчас принято говорить, аудиовизуальная информация о конкретном факте, который в момент съемки происходил перед камерой. ИНФОРМАЦИЯ в широком смысле - это совокупность данных, поступающих в человеческий мозг, который представляет собой исключительно сложную кибернетическую систему, хранящую и перерабатывающую сведения, поступающие из внешнего мира.

Роль такой системы исчерпывающе определена в короткой фразе американского ученого Норберта Винера, сформулировавшего основы кибернетики. Однажды он задался простым, но, в сущности, основополагающим вопросом: зачем нужна вся та информация, которая непрерывно передается по всевозможным каналам связи в живых организмах, в сообществах разумных (и неразумных) существ и в созданных человеком технических системах?

Ответ был прост и точен: ИНФОРМАЦИЯ НУЖНА ДЛЯ УПРАВЛЕНИЯ.

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

Разделит или не разделит аудитория авторскую позицию -это другой вопрос. Но зритель подчинится автору, даже если потом вступит с ним в полемику. Управление будет заключаться в том, что снятый материал вызовет зрительскую реакцию.

Две личности

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

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

Поэтому оператору нужно всегда руководствоваться словами замечательного документалиста Романа Лазаревича Карме-на: "Снимать - значит думать"!

Панорамы. Три типа

Материал каждой панорамы уникален, и нет ни одного панорамного плана, который походил бы на другой. Поэтому может показаться, что невозможно систематизировать бесчисленное количество ситуаций, которые являются основой для операторских решений, и сформулировать принципы, позволяющие обращаться к панорамированию. Однако следует учитывать, что есть основополагающие признаки панорамного плана, по которым панорамы различаются принципиально.

Не существенны, например, различия по направлению оптической оси объектива. Горизонтальное или вертикальное панорамирование, или панорама со сложной траекторией - все эти характеристики не определяют специфику панорамных планов. То же можно сказать и о панорамах, снятых объективами со стабильным углом зрения или с использованием "наездов" и "отъездов" во время выполнения приема. Не существенны отличия по съемочным точкам, с которых ведется панорама.

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

1*. Обзорная панорама* (которую иногда называют панорамой оглядывания).

Это изменение направления оптической оси объектива во время съемки с целью увеличить сектор обзора и дать более подробные сведения об объекте.

2. *Панорама сопровождения* (панорама слежения).

Это изменение направления оптической оси объектива во время съемки при условии, что в кадре находится движущийся объект, за которым следит оператор. Цель такого панорамирования - зафиксировать факт перемещения объекта из одной точки пространства в другую.

3. Панорама - "переброска" (панорама - "перекидка").

Это максимально динамичное изменение направления оптической оси объектива во время съемки, имитирующее мгновенный перевод взгляда с одного объекта на другой, с целью соединить две изобразительные информации - начальную и конечную - в единую монтажную фразу, не прибегая к склейке.

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

Обзорная панорама

Как уже было сказано, задача этого вида панорам - дать развернутую изобразительную характеристику окружающего пространства или какого-либо предмета, используя возможность менять направление взгляда камеры в пределах одного съемочного плана.

Содержанием обзорной панорамы могут быть: географическая среда, где действуют или будут действовать герои; интерьер, где происходит событие; внешний вид архитектурного сооружения; творение живописца; вещи, с которыми взаимодействует герой, и, наконец, сам герой, по которому скользит взгляд его коллег или автора, представляющего героя зрителям.

Как правило, обзорная панорама - полноправный компонент в видовых, этнографических фильмах, а также в фильмах, показывающих произведения архитектуры, искусства, изделия народного творчества и пр. В документальном, публицистическом фильме, рассказывающем о человеке, о проблемах общественной жизни, обзорные панорамы обычно играют подчиненную роль.

Если авторы правильно поняли значение среды в судьбе и поведении героя, нашли яркие детали, которые могут прокомментировать черты его характера, то обращение к панораме, показывающей окружающую обстановку, оправданно, и ее включение в монтажное построение сюжета правомерно. Само панорамирование - это техническое действие, и ориентиры для его выполнения оператор должен искать в отношении героя к окружающей среде, в очевидных или предполагаемых оценках героем того объекта, который служит материалом для панорамирования.

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

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

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

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

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

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

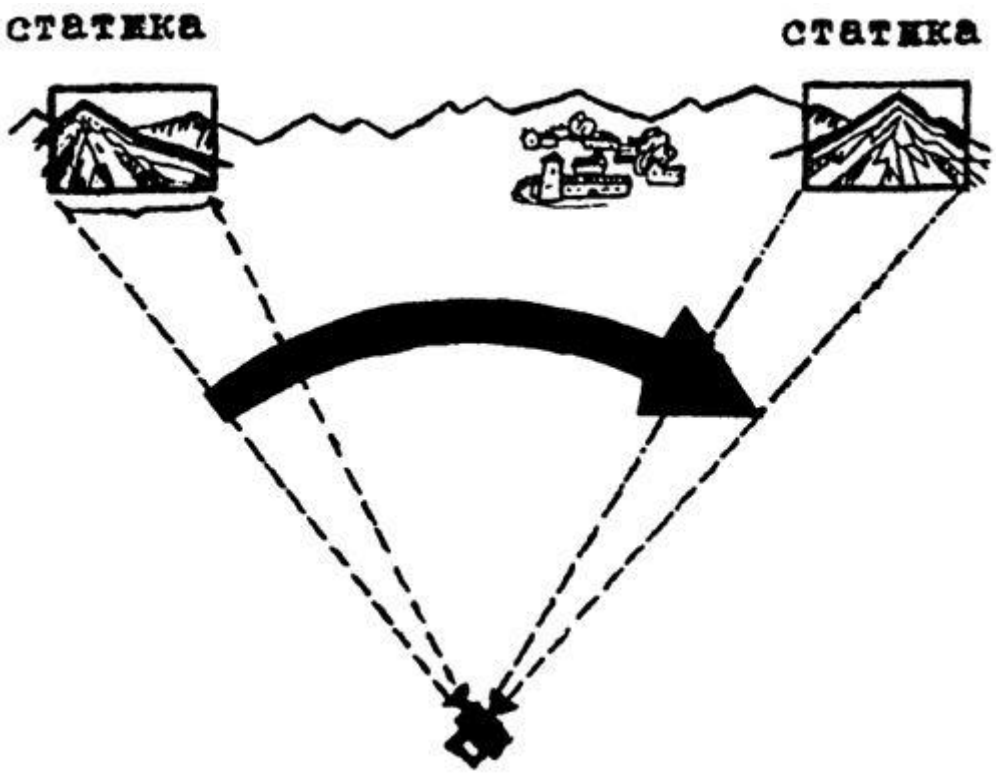


Рис. 4. Схема выполнения обзорной панорамы

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

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

СТАТИКА - ПАНОРАМА - СТАТИКА - панорама, снятая по этой схеме, может быть использована в пяти монтажных вариантах, которые органично включаются в любую монтажную конструкцию.



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

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

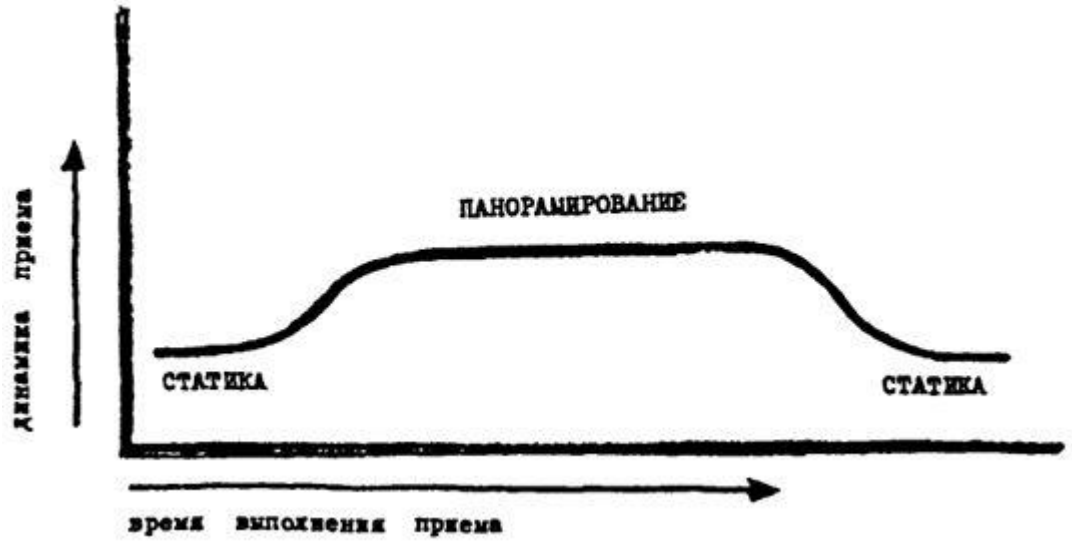


Рис. 5. Схема темпа панорамирования при выполнении обзорной панорамы

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

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

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

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

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

Морской порт. У причалов и на рейде стоят суда, прибывшие со всего мира. Кормовые флаги разных государств. Разноязычные надписи на бортах и рубках.

Оператор снимает серию кадров, панорамируя на флаги, названия судов и портов приписки. Эти панорамы расскажут об экономических связях государства с другими странами.

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

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

Если горизонтальное панорамирование сочетается с вертикальным или с идущим под углом к предшествующему, то при соединении двух соседних фаз панорамы рекомендуется ***избегать резких опознаваемых углов.*** Сочетание движений должно происходить по

касательной, без четкого изменения одного направления и начала другого. Явные перемены этих направлений выдают технологию приема, панорама распадается на отдельные смысловые части, и зрителю необходимо известное усилие, чтобы объединить их в своем сознании. Чтобы избежать нежелательного эффекта, оператор при панорамировании должен делать плавные переходы с одного движения камеры на другое, обеспечивая комфортное восприятие плана (рис. 6).

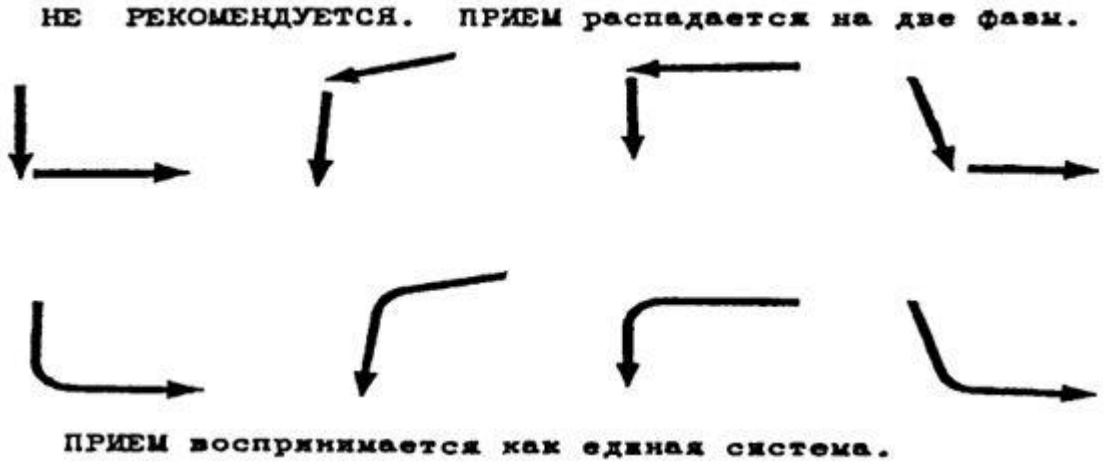


Рис. 6. Схема соединений траекторий обзорного панорамирования

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

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

Оператор творческого объединения "Экран" Эдуард Лебедев, снимая охотника-промысловика, рассказывающего о своей жизни, посадил своего героя на крыльцо зимовья и тоже повел медленную панораму слева направо, и тоже, "оглядев" окружающее пространство на 360°, "вышел" в конце панорамы на тот кадр, с которого началась съемка. Охотник закончил рассказ, а зритель получил впечатление от среды, в которой живет герой фильма...

И в том и в другом случае панорамирование позволило с предельной убедительностью вписать персонажей в среду, обогащая смысловую линию визуальной информацией, которая позволила зрителю ощутить своеобразие окружающей обстановки.

При такой технологии съемки штативная головка будет двигаться в зависимости от усилий, которые приложит оператор, стремящийся к тому, чтобы темп панорамирования был равномерным на всем протяжении снятого плана. Это довольно сложно сделать при самой совершенной репортерской технике, так как оператору, держащему панорамную штангу, необходимо очень плавно обойти камеру по замкнутой окружности. Чтобы уменьшить возможность ритмических перепадов, следует применить кустарный метод: к штанге можно привязать простую палку, которая удлиняет радиус окружности.

Вне зависимости от своеобразия панорамы, ее содержания и характера ***оператор должен ясно представлять себе композиционное построение кадра на всех фазах панорамирования*** и компоновать изображение, исходя из динамического момента и возможностей, предоставляемых объектом.

В частности, нужно помнить о сюжетно-композиционном центре картинной плоскости, учитывая его роль в формировании изображения. При съемке пейзажей следует определять линию горизонта так, чтобы зритель чувствовал, чему отдается приоритет - небу или ландшафту. При работе в интерьере нужно следить, чтобы вертикальные линии и формы не изображались с перекосом и т.п.

Эти вопросы решаются просто, если масштаб кадра на протяжении обзорной панорамы не меняется, снимаемые объекты статичны, и фактически снимается один общий план, развернутый по горизонтали. Но если объекты съемки расположены на разном расстоянии от съемочной точки и появляются в различном масштабе, если панорама сложна и включает в себя горизонтальное, наклонное и вертикальное движения камеры, если при съемке используется передний план, а перемещение объектов съемки - будь то люди или механизмы - интенсивно, то оператор должен грамотно выбрать оптику (или использовать возможности объектива с переменным фокусным расстоянием), найти выгодную съемочную точку и определить траекторию панорамы для того, чтобы все этапы панорамирования наиболее выразительно отражали ситуацию, о которой рассказывает снятый план.

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

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

Панорама сопровождения

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

По горной тропинке стремительно несется всадник.

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

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

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

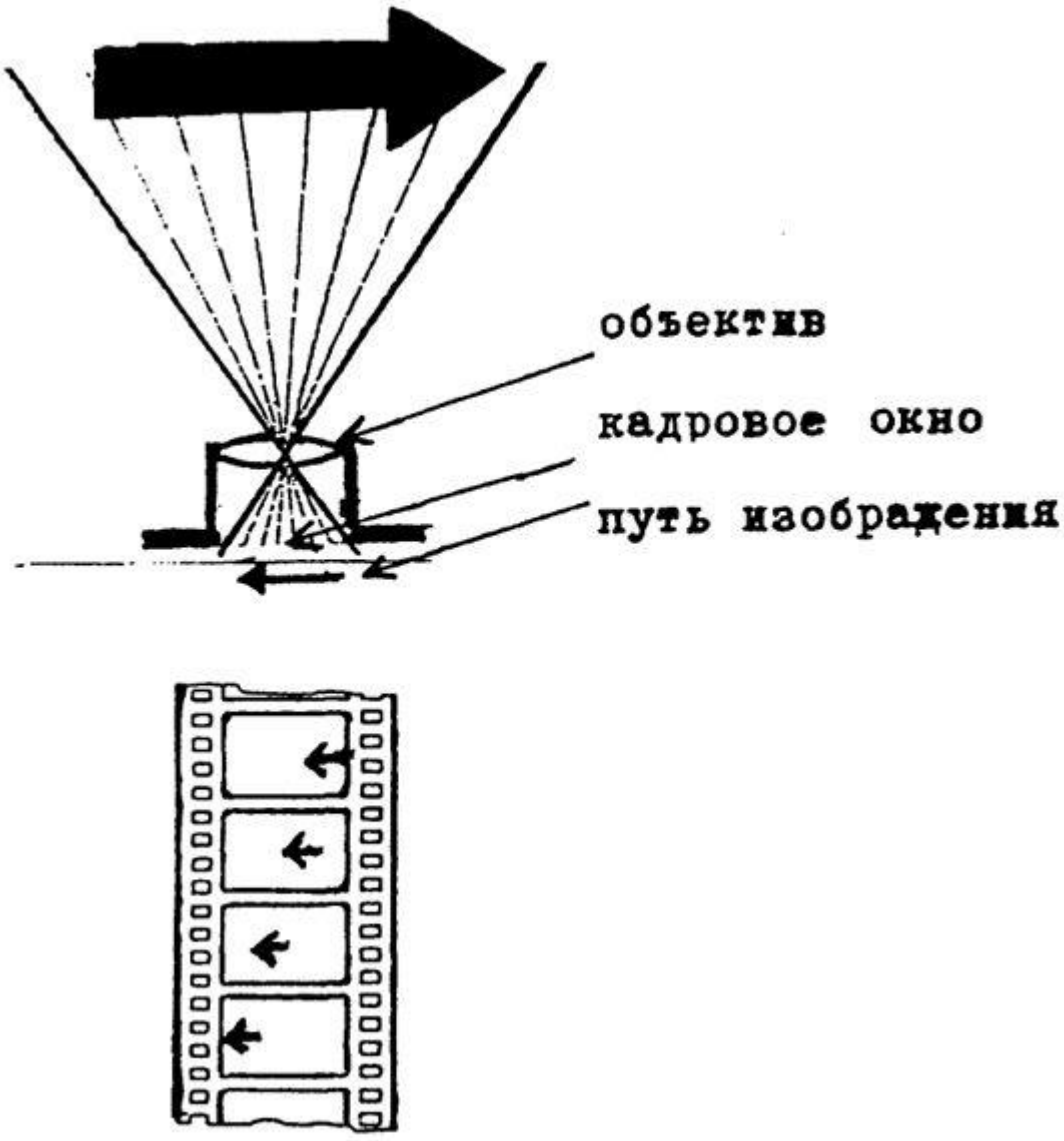


Рис. 7. Перемещение изображения при съемке движущегося объекта со статичной точки

В данном случае движение передается благодаря тому, что изображение объекта меняет свою позицию относительно фона. Зритель воспринимает такую картину как модель движения, происходящего в действительности. При съемке статичным планом на экране возникает условное пространство, в котором передвигается изображение объекта, последовательно загораживая отдельные участки фона, и динамика определяется одним показателем - САМИМ ОБЪЕКТОМ, который войдет в кадр и выйдет за его границы. Фон из-за неподвижного положения камеры останется нейтральным (рис. 8).

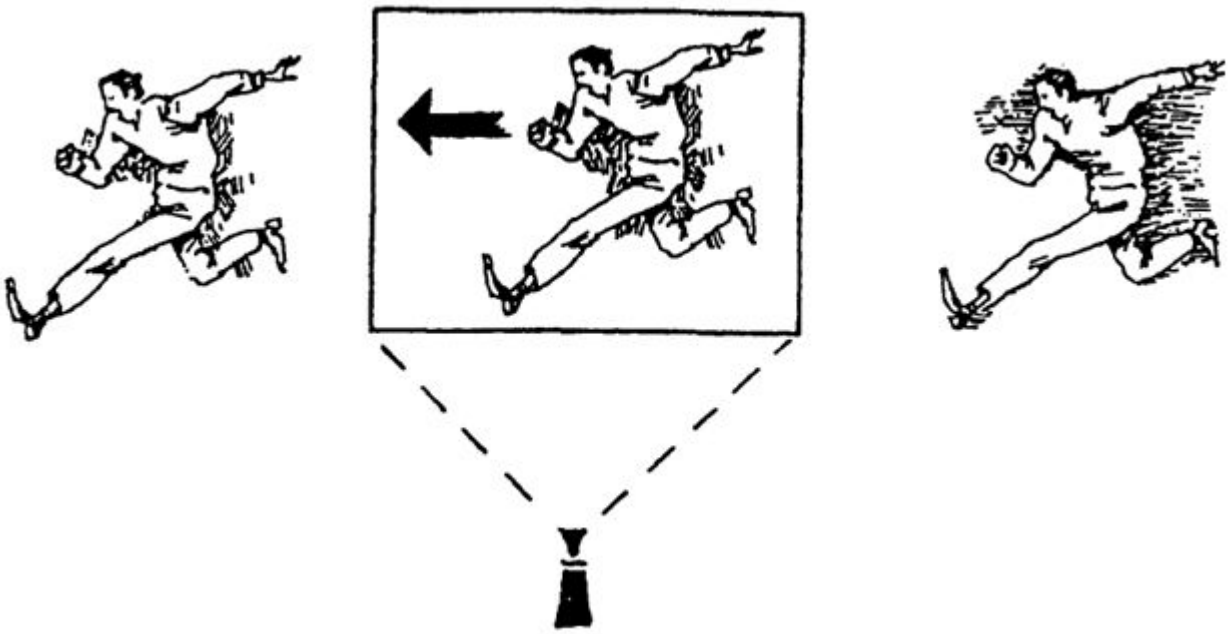


Рис. 8. Иллюзию движения объекта создаёт один изобразительный компонент

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

Проекция такого кадра создает иллюзию движения более близкую к реальности, чем проекция статичного плана - детали фона становятся динамичными и в той или иной степени теряют свою четкость, изображение приобретает специфический характер "смазки".

Технику выполнения приема диктует сама ситуация: камера сопровождает объект, не теряя его из вида и повторяя траекторию движения предмета или героя, за которым ведется панорама. Такой диктат объекта отчетливо виден при длительном панорамировании за игроками, владеющими шайбой или футбольным мячом. Оператор должен мгновенно перерабатывать зрительную информацию и на ходу определять технические параметры приема: темп, траекторию, длину плана и, в известной мере, его крупность.

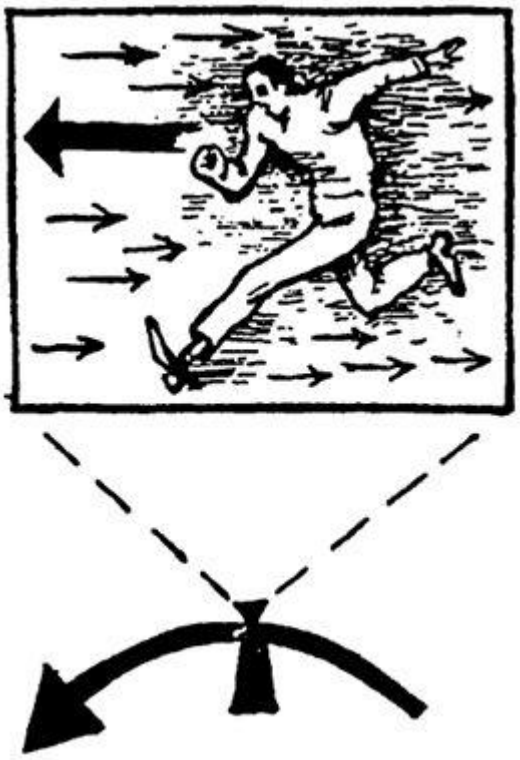


Рис. 9. Иллюзию движения объекта создают два изобразительных компонента

Бесконечно разнообразные панорамы сопровождения имеют одну сходную черту - камера фиксирует поступательное движение объекта по траекториям, пересекающим направление оптической оси. Каждый раз скорость панорамы, ее длина, масштаб кадра, схема движения камеры - все может быть различным, но главное, что требуют от исполнителя панорамные планы такого рода - максимально выразительно передать факт перемещения объекта. Этот эффект можно создать, только показав объект во взаимодействии с какими-либо ориентирами, которые могут попадать в кадр на фоне или на переднем плане Без их присутствия передать иллюзию передвижения объекта невозможно.

Чтобы выполнить эту задачу, оператор должен в равной мере заботиться о показе самого объекта и о показе пространства, в котором перемещаются предмет или герой. Без этого панорама сопровождения не может полностью раскрыть суть происходящего действия. Если оператор строит композицию так, что все кадровое поле заполнено самим объектом, ощущение динамики исчезает, потому что в кадре не видны детали фона (рис. 10).

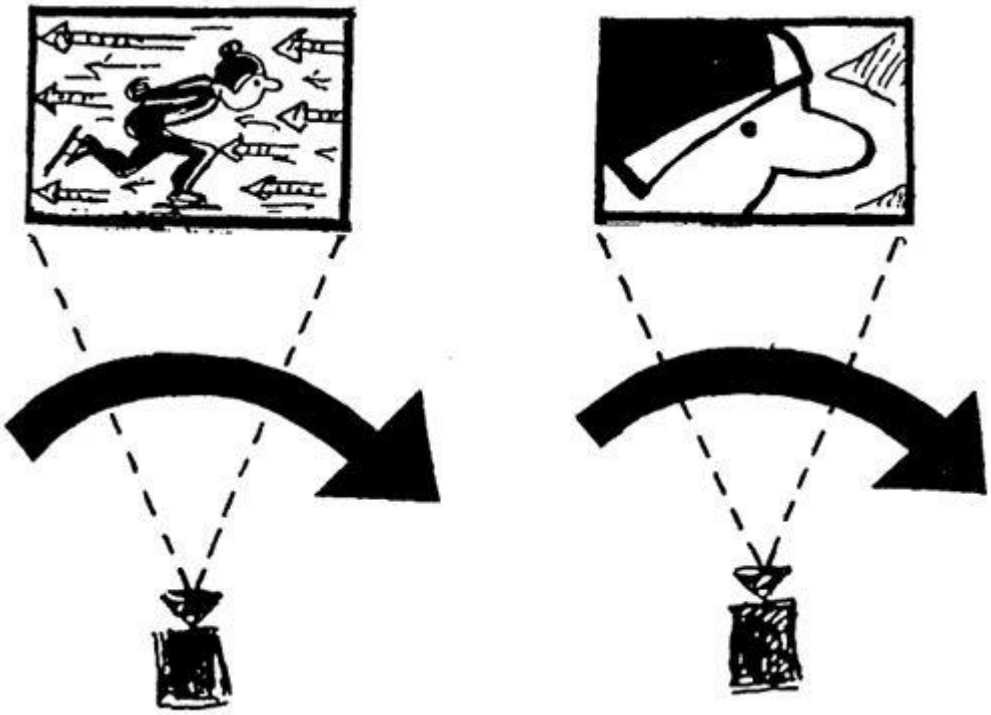


Рис. 10. Отсутствие деталей фона разрушает иллюзию движения объекта

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

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

При таком варианте панорамирования уже не два, а три изобразительных компонента создают иллюзию движения: САМ ОБЪЕКТ, ДЕТАЛИ ФОНА и ПЕРЕДНИЙ ПЛАН.

Предметы, расположенные ближе к камере, "проходя" перед объективом, периодически загораживают не только фон, но и объект съемки, создавая тем самым иллюзию глубины пространства и подчеркивая эффект поступательного движения объекта.

Использование переднего плана делает сопровождающее панорамирование более наглядным и выразительным (рис. 11).

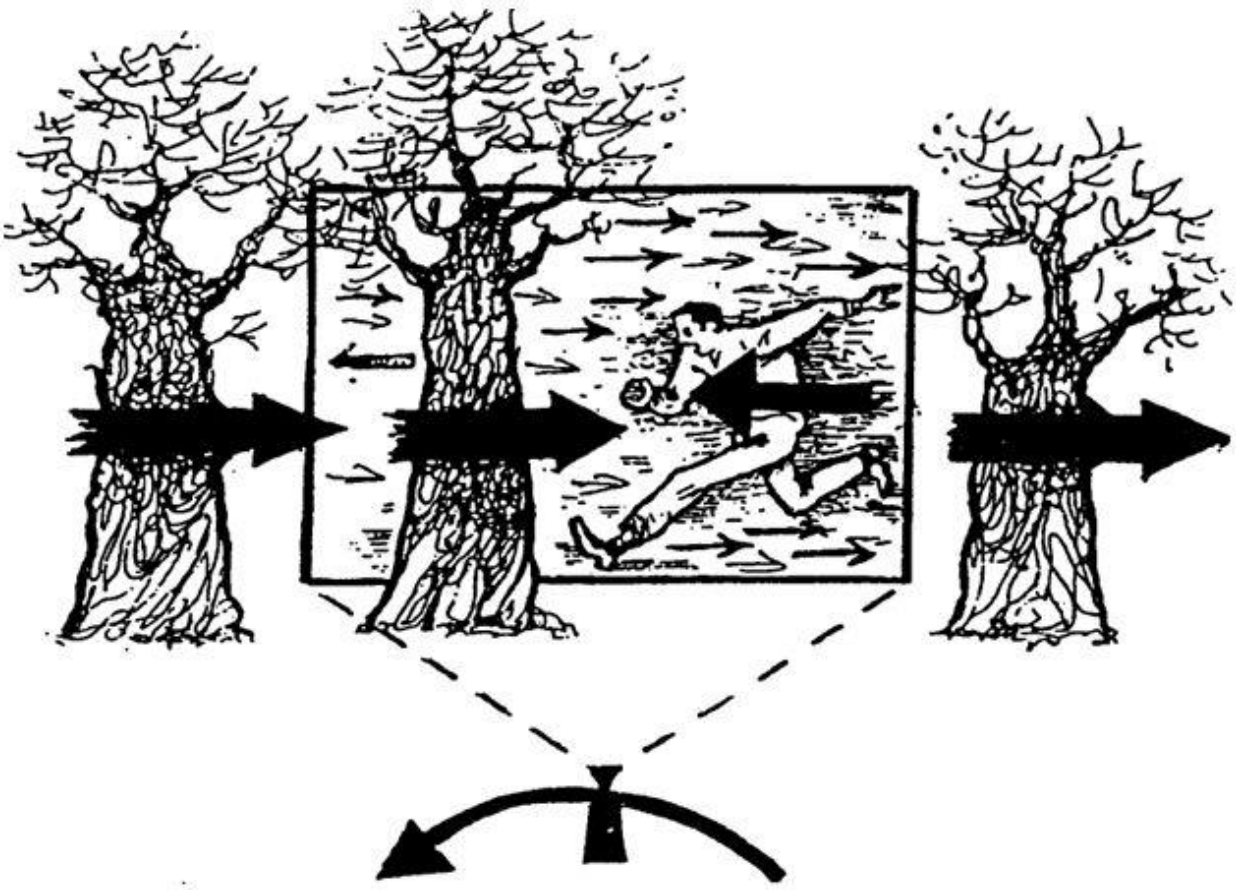


Рис. 11. Иллюзию движения объекта создают три изобразительных компонента

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

Чтобы облегчить монтажное соединение панорамы сопровождения с остальным материалом, рекомендуется делать "захлесты" - т. е. ***начинать съемку до того, как движение объекта в кадре станет ярким, динамичным и наступит фаза, интересующая оператора.*** Это не скажется на достоинствах плана, так как наиболее выразительную часть панорамы всегда можно использовать в той мере, в какой она понадобится.

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

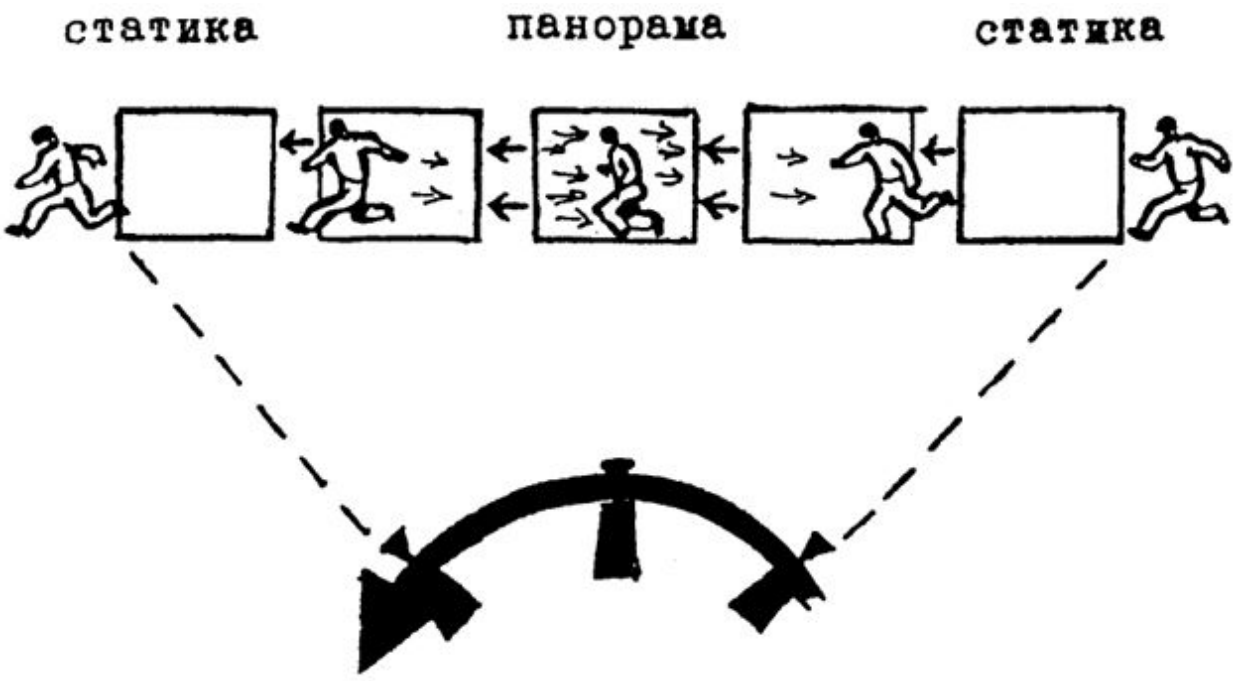


Рис. 12. Схема выполнения сопровождающей панорамы

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

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

Чем короче фокусное расстояние объектива, тем динамичнее будет изменение величины приближающегося к съемочной точке, а потом удаляющегося от нее объекта. Причем экспрессия прочувствуется зрителем в большей степени, если линия движения предмета или человека будет проходить в непосредственной близости от камеры и в тот момент, когда объект будет пересекать направление оптической оси по перпендикуляру.

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

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

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



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

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

При использовании длиннофокусной оптики с увеличением расстояния от объекта до деталей второго плана за счет узкого угла объектива на фоне возрастает количество движения, и создается иллюзия значительного увеличения скорости. Поэтому панорама сопровождения, снятая длиннофокусной оптикой, создает ощущение более быстрого передвижения людей и предметов, чем это происходило на самом деле.

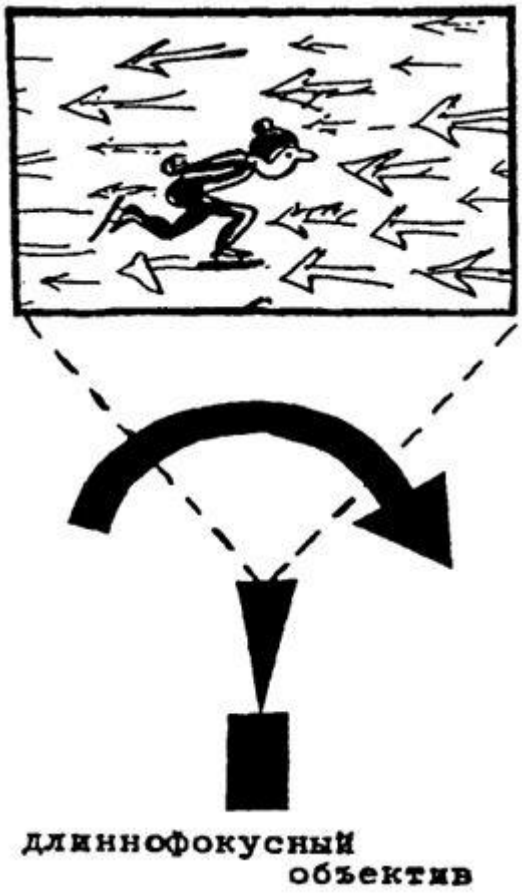


Рис. 14. Роль фона при съемке панорамы сопровождения длиннофокусным объективом

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

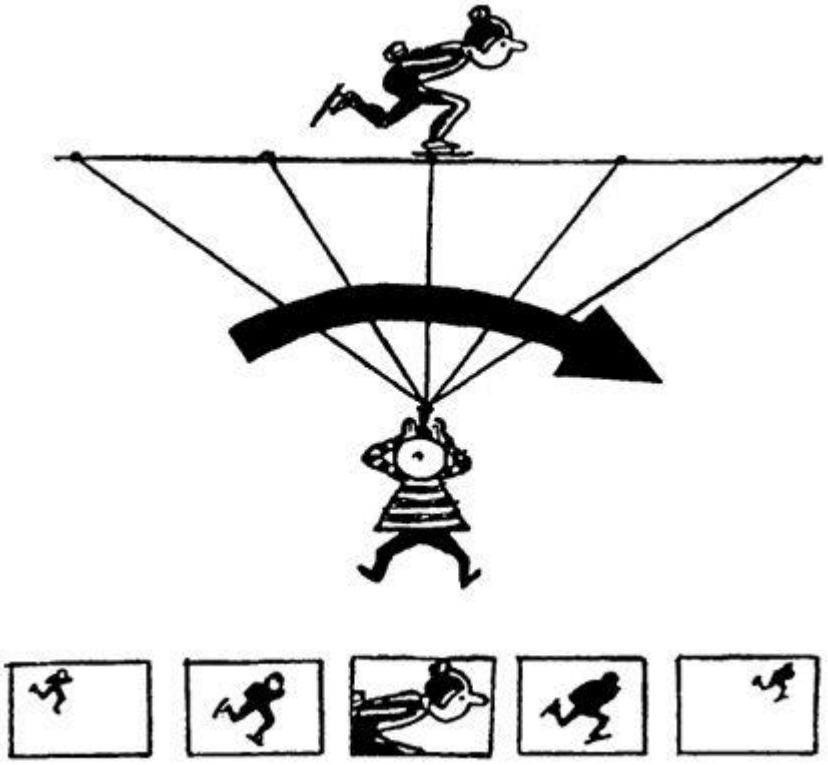


Рис. 15. Контакт с крупным планом героя при панорамировании короткофокусным объективом

При использовании длиннофокусной оптики у оператора появляется возможность ***долго держать человека на крупном плане,*** что позволяет показать его душевные переживания. Панорама сопровождения, проведенная очень длиннофокусным объективом, может дать ощущение проезда. Такой "псевдопроезд" получается за счет долгого панорамирования за объектом, который почти не изменяется по масштабу и очень незначительно развертывается относительно съемочной точки. В сочетании со "смазанными" деталями фона, вдоль которого перемещается герой, такая съемка может создать иллюзию параллельного передвижения объекта и оператора (рис. 16).

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

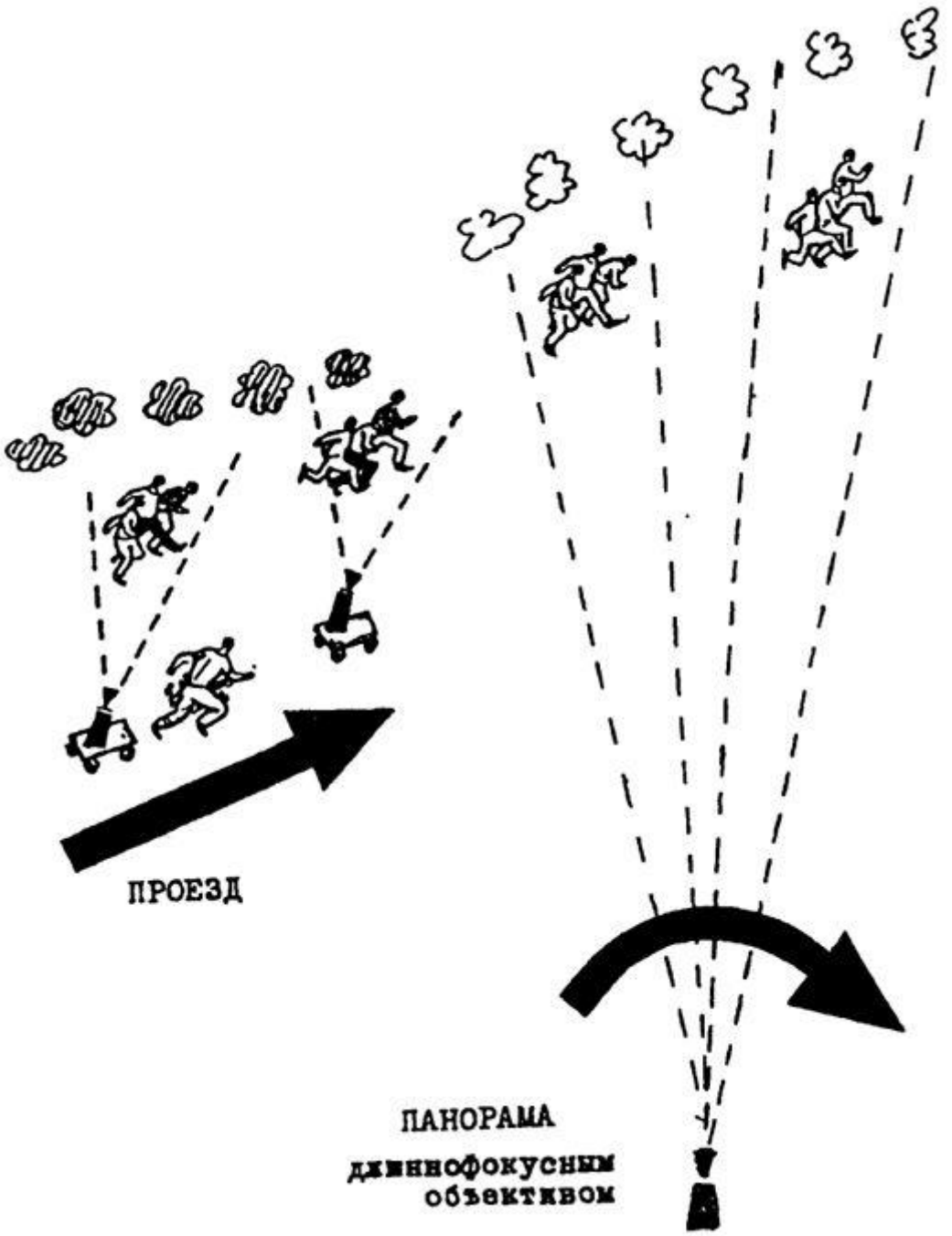


Рис. 16. Выполнение "псевдопроезда" при панорамировании длиннофокусным объективом

Снимая панораму, оператор обязан знать, что она вступит в сложные связи с самыми различными компонентами фильма. Так, например, монтаж нескольких панорам сопровождения, снятых объективами с различным фокусным расстоянием, - задача своеобразная, и это нужно учитывать при съемке.

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

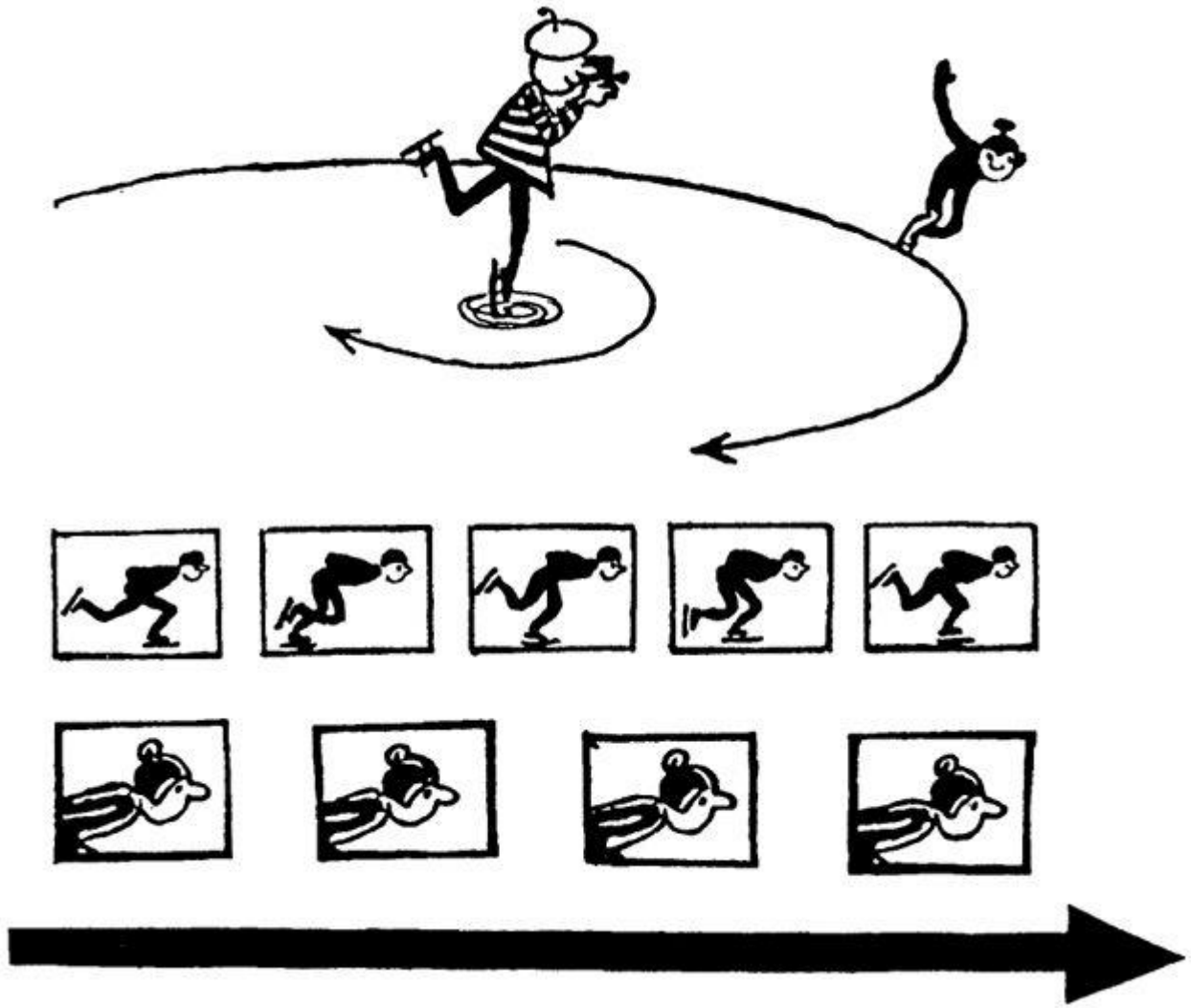


Рис. 17. Показ крупного плана героя при сопровождающем панорамировании длиннофокусным объективом

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

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

Приступая к такой съемке, оператор должен учитывать, что единство целеустремленного движения людей ***может быть разрушено применением разнохарактерной оптики,*** и на монтажном столе будет трудно воспроизвести ритм происходившего события. Общий план, снятый панорамой сопровождения с использованием широкоугольной оптики, даст одну характеристику скорости идущих, малый угол зрения длиннофокусной системы изменит соотношение "объект-фон", и при съемке крупных планов даст иной результат. Оптика исказит реальную картину, и появится иллюзия, что скорость перемещения объектов увеличилась, так как зритель будет определять ее по движению человека относительно элементов фона. Люди как бы "побегут", тогда как на общем плане они шли в нормальном темпе. И если комбинация кадров,

снятых объективами с довольно близкими углами зрения, будет приемлемой, то планы, снятые оптикой с большими перепадами фокусных расстояний, ***не смонтируются по динамическим характеристикам.***

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

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

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

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

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

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

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

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

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

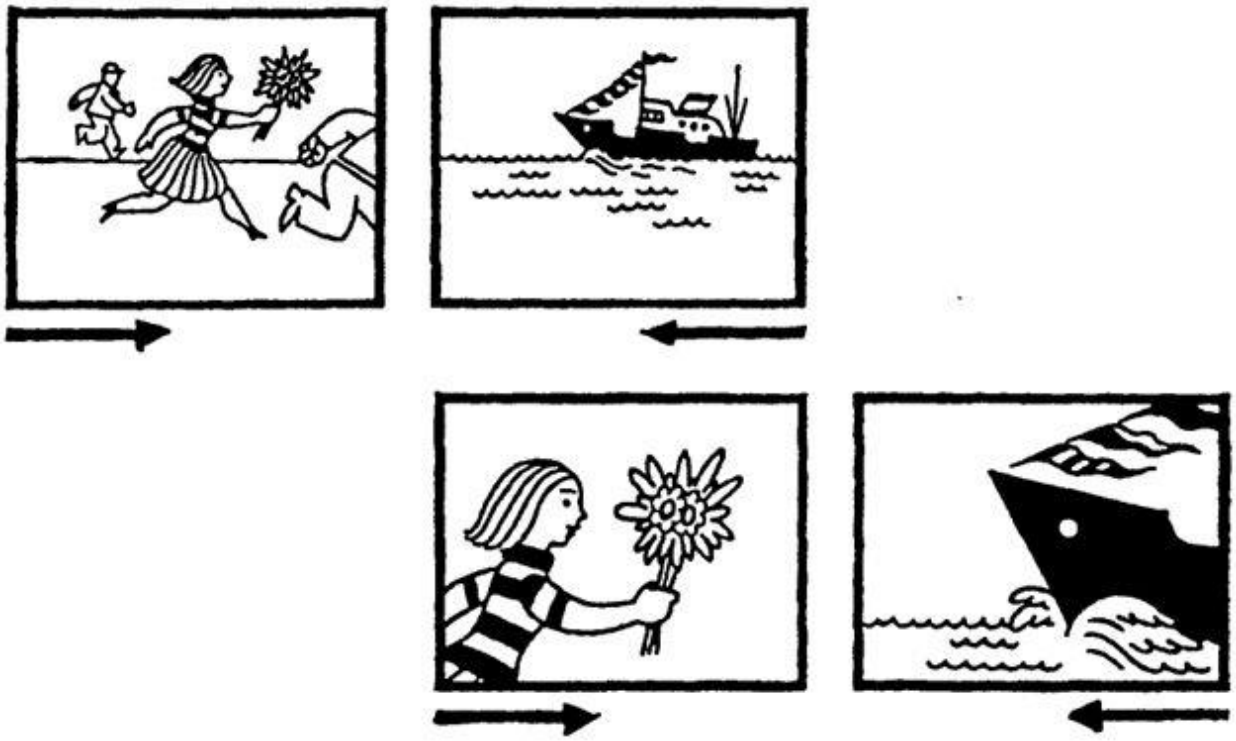


Рис. 18. Эффект встречного движения объектов при сопровождающем панорамировании

Нетрудно представить себе, что эмоциональный, полный искреннего человеческого волнения эпизод мог не состояться, если бы встречающих сняли без учета направления панорам: женщины с цветами в руках стремительно убегают от надвигающихся судов, и возникает комический эффект, абсолютно противоположный тому, который хотели получить авторы.

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

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

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

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

На различных фазах панорамы сопровождения среда может занимать разную площадь кадра, но, выстраивая композицию, следует учесть, что отрезок пути, по которому пройдет объект съемки, должен быть больше, чем уже пройденный участок. Движение - процесс, устремленный в будущее, и зритель ощутит иллюзию движения с большей силой, если в кадре ***будет обозначен***

предстоящий отрезок пути. Он может быть незначительным по величине, но он должен превышать тот, который остался позади объекта.

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



Рис. 19. Компоновка кадра при съемке панорамы сопровождения

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

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

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

Главным ориентиром для зрителя всегда является центральная часть картинной плоскости. Если при панорамировании в кадр берется всего один передвигающийся объект, то определить сюжетно важный центр композиции легко. Но часто бывает так, что оператору нужно выбрать один объект из многих. В таких случаях документалисту необходимо определить предмет съемки до его приближения. Этот выбор будет точен, если оператор ясно представит себе, что будет происходить в кадре на последующих фазах панорамного плана.

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

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

Учесть то, что появились три скутера, и извлечь из этой ситуации максимум пользы, ведь не исключен вариант, когда все участники соревнований будут двигаться поодиночке и с большим отрывом друг от друга. Появление группы может не повториться.

Помнить, что при умелом использовании операторский прием может изобразительно подчеркнуть и даже создать момент спортивной борьбы, что всегда желательно, так как зачастую наиболее острые эпизоды (обгоны и пр.) происходят на этапах, находящихся вне поля зрения съемочных камер.

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

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

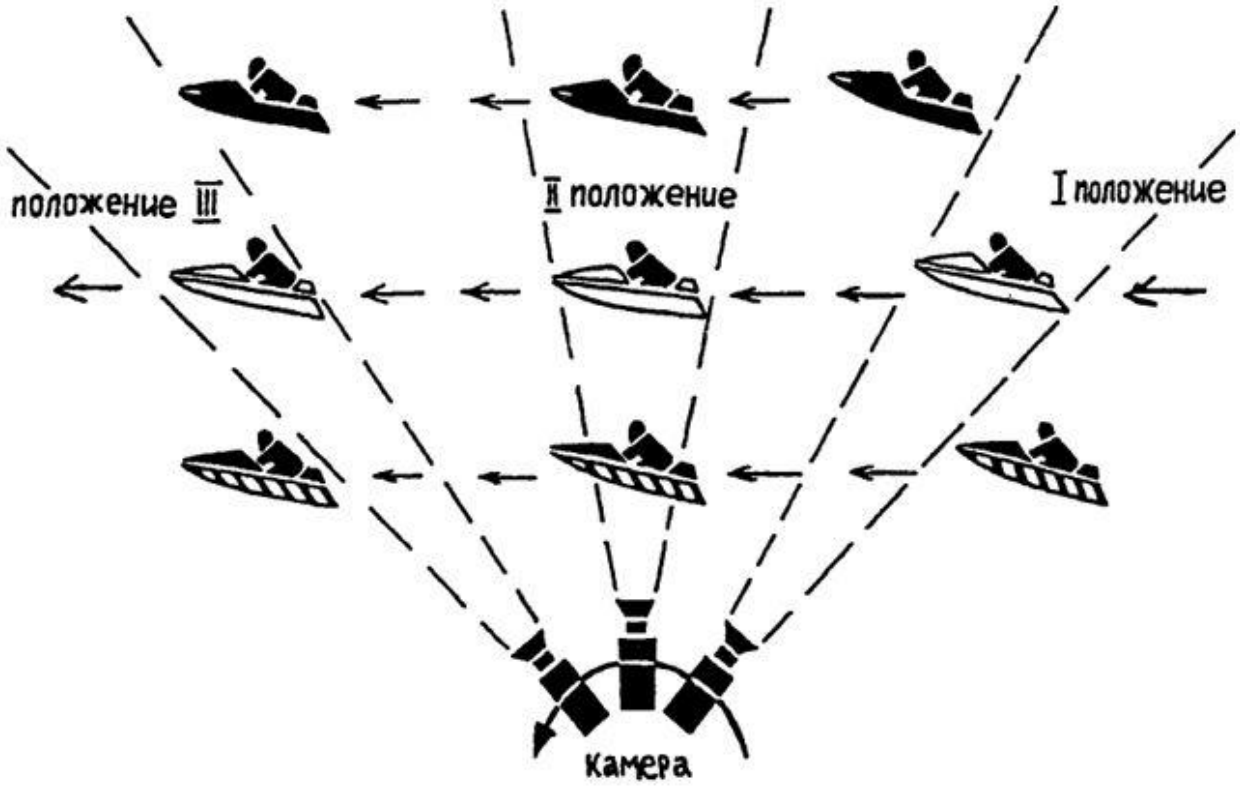


Рис. 20. Выбор объекта для сопровождающего панорамирования

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

На каком-то из этапов панорамы дальний скутер окажется на втором плане, позади того, который находится в центре кадра. Потом, вследствие разворота камеры, скутер, идущий на фоне, исчезнет из поля зрения объектива, и возникнет иллюзия обгона одного спортсмена другим.

То же самое произойдет с ближним скутером. На одном из участков пути он войдет в кадр, сыграет роль переднего плана и, перекрыв основной объект, пересечет линию, продолжающую оптическую ось объектива, изменив на картинной плоскости свое положение относительно других скутеров. Это тоже создаст картину спортивной борьбы.

В данном случае панорама обретет глубину. Это внесет в кадровое пространство живописный образ взаимодействия участников соревнования, и кадр будет предельно динамичен.

Всего этого оператор не достигнет, если примет за основной объект съемки любой из крайних скутеров. При панорамировании за дальним исчезнет возможность показать спортсмена, который мог перемещаться на фоне, и второй план композиции останется пустым на протяжении всей панорамы. Бесфокусность самого ближнего скутера в этом случае может быть такой значительной, что испортит впечатление от снятого кадра, так как переднеплановый объект окажется бесформенным и воспримется не смысловой деталью изображения, а непонятной помехой. При панорамировании за ближним скутером, если он начнет отставать, оператор рискует вообще не увидеть остальных - они могут значительно обогнать основной и не попасть в поле зрения камеры на протяжении всего съемочного плана, который будет абсолютно не интересным.

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

Иллюзию движения объектов можно получить, панорамируя по неподвижным предметам.

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

Оператор выставил все фигурки вряд и провел панораму обозрения слева направо.

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

Творческое применение технического приема позволило оператору вдохнуть в произведения художников-косторезов ту динамику, которую они при всем своем таланте не могли передать статичными формами.

Таким образом, если говорить о смещении изображения в кадре, то безразлично - перемещается л и сам объект относительно неподвижной камеры или съемочный аппарат панорамирует относительно неподвижного предмета.

Подчас это позволяет создавать иллюзию движения статичных объектов, которые благодаря операторскому приему приобретают новые изобразительные характеристики.

Панорама-"переброска"

Этот специфический тип панорамы характеризуется тем, что оператору важны только начальный и конечный планы, а само панорамирование, как изображение, его не интересует. Динамика приема настолько велика, что промежуток между началом и концом панорамы представляет собой простую "смазку". Назначение приема - соединить два объекта и выявить определенную связь между ними, а также подчеркнуть фактическую одновременность того, что происходит в начале и в конце снятого плана (рис. 21).

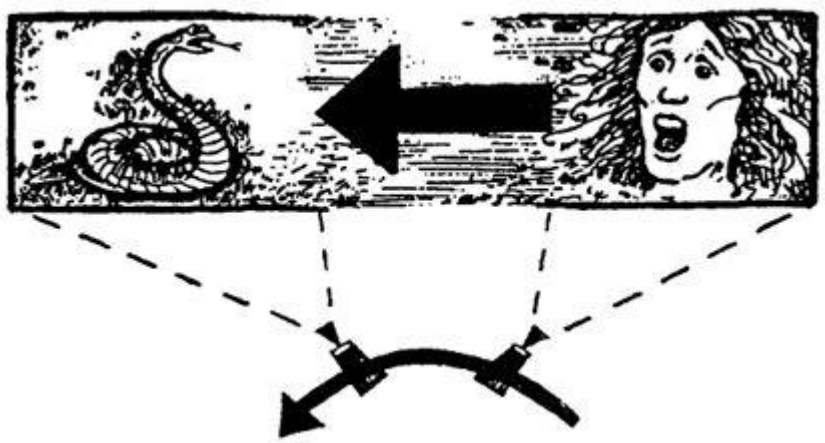


Рис. 21. Панорама - "переброска" от следствия к причине

Панорама-"переброска" призвана ***раскрыть пространственно-временную связь между объектами*** и сделать это наиболее лаконично. Отсюда ее специфика: нет спокойного развития, как в других типах панорамирования, а вместо этого - предельно динамичная "переброска взгляда".

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

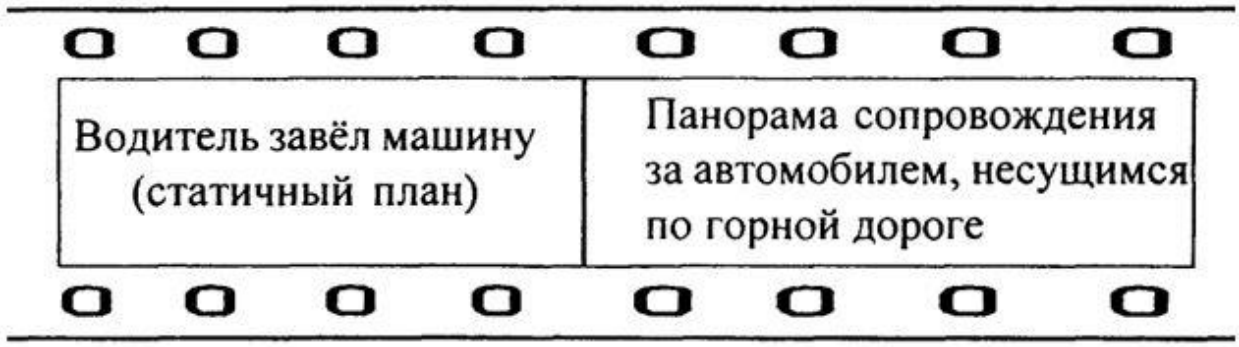
Спортсмен пересекает линию финиша. Переброска камеры - в кадре торжествующие трибуны, восторженные лица аплодирующих, болельщиков. Рекорд!

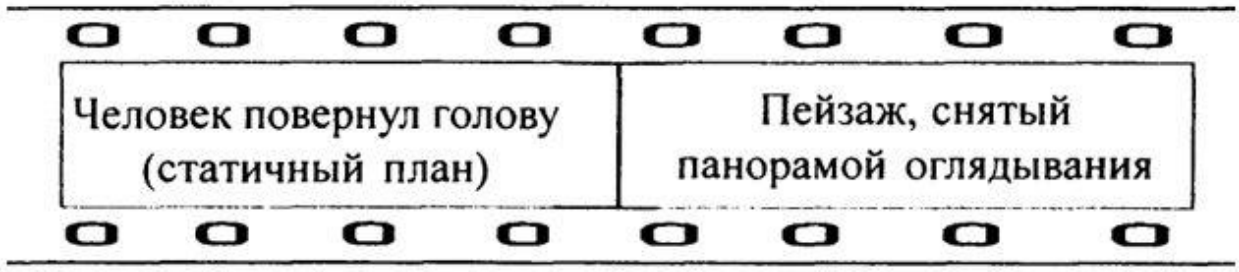
Это именно ***те люди****, которые радовались именно* ***этому рекорду в момент его совершения...***

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

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

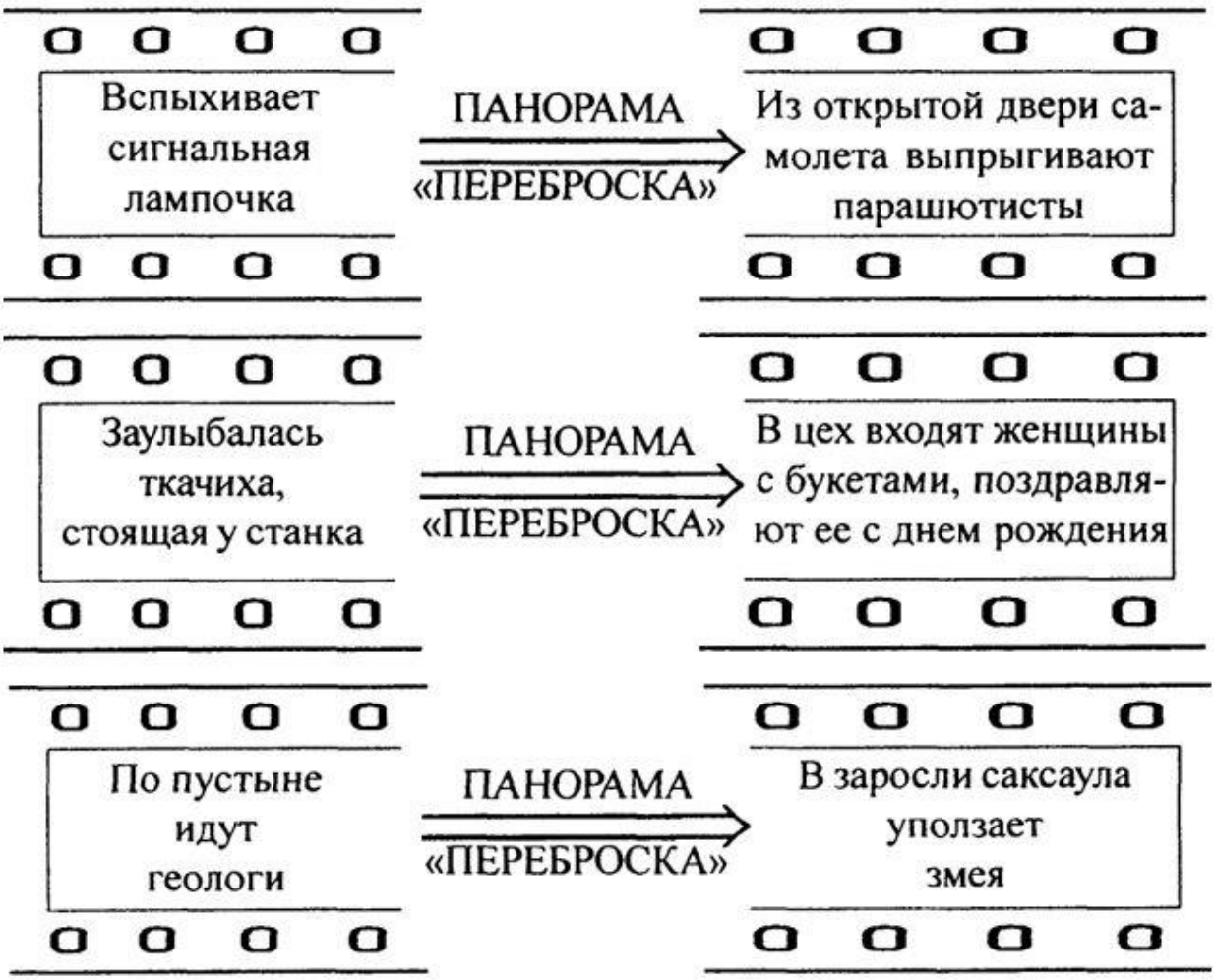
Панорамы сопровождения и оглядывания не несут в себе исчерпывающего анализа причинно-следственных связей между объектами съемки. Эти связи могут быть объяснены содержанием соседних монтажных планов. Так, например:



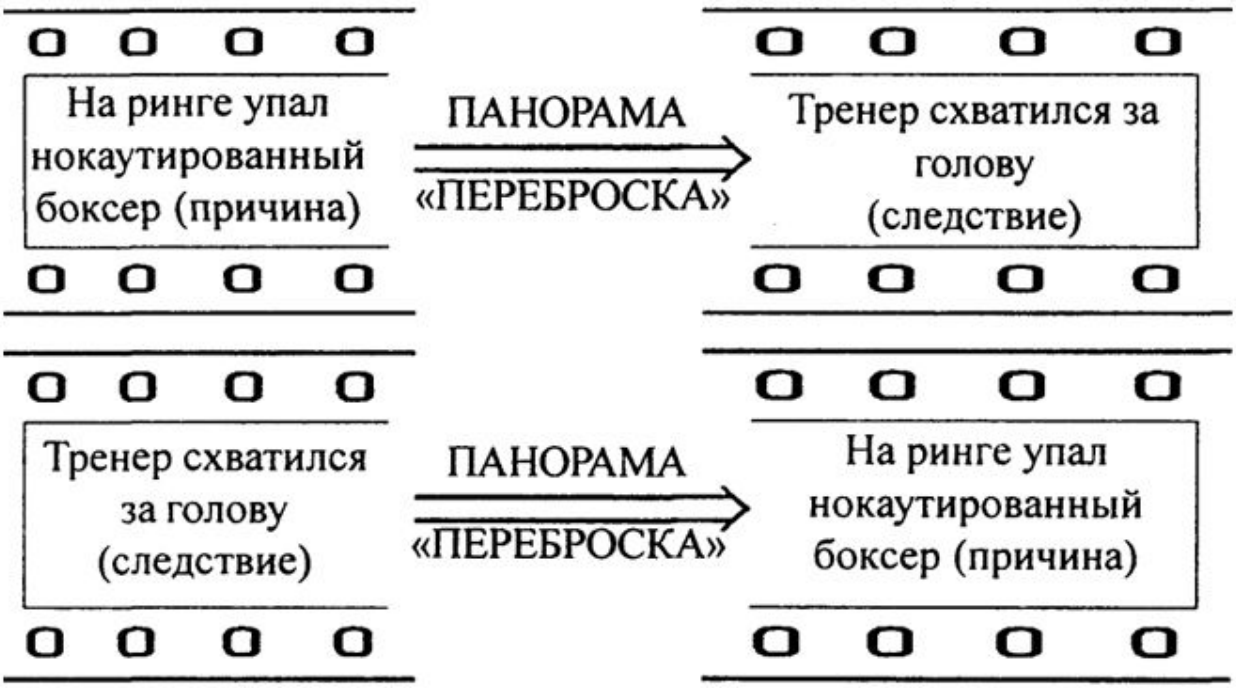




Динамика, концентрация событий делают панораму-"переброску" микроновеллой, имеющей свою мгновенно развивающуюся драматургию. Коллизия такой изобразительной системы очевидна, и смысл, заложенный в панораму, усваивается легко. Из-за чего прием действует сразу и становится очень результативным.



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



Первый вариант не заключает в себе того драматизма, который есть во втором. Увидев боксера в нокауте, зритель предугадывает ту реакцию, которая потом показана, и появление тренера уже не будет неожиданностью. Эмоциональная встряска не состоится, ибо ситуация раскрыта полностью. Во втором случае, как только зритель увидел реакцию тренера, возникла интрига.

Конечно, панорама-"переброска" не является приемом, исчерпывающим замысел эпизода, частью которого она является. Впоследствии она монтируется с другими кадрами, и задача оператора - не только найти оптимальный вариант панорамирования, но и снять планы, которые вместе с панорамой-"переброской" составят выразительный фрагмент фильма.

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

Только в том случае, когда становится понятной причина, вызвавшая необходимость резкого движения камеры, механика приема отступает на второй план и основным становится содержание приема, которое тем сильнее действует на зрителя, чем неожиданнее оно вскрыто. Если этого не происходит, прием, не получая смыслового подтверждения, выглядит нелепой случайностью, выполненной по недосмотру оператора.

Панорама-новелла

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

Возможна своеобразная методика съемки, когда обзорная или сопровождающая панорама имеет конкретную цель - в финале изменить СМЫСЛОВОЙ ОРИЕНТИР, предложенный предварительным содержанием панорамного плана.

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

Панорама сопровождения показывает идущих альпинистов, а потом камера, обгоняя их, уходит вперед, показывая вершину, которую им предстоит покорить.

Панорама сопровождает уходящих по песчаным барханам геологов, а потом камера отстает от группы людей, укрупняя их следы.

В том и другом случаях панорама разбилась на два смысловых куска, столкновение которых создает образ преодоления трудностей, говорит о характере людей, не боящихся препятствий и настойчиво стремящихся к своей цели. Панорама такого типа превращается в изобразительную новеллу со своеобразной, иногда очень эксцентричной драматургией.

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

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

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

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

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

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

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

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

При переключении внимания зрителя на финальный кадр ***возникает новая смысловая линия,*** вытекающая из сопоставления предыдущей и последующей частей панорамы. Такое панорамирование, в сущности, является монтажным приемом, заключающим в себе гораздо больше драматургических возможностей, чем соединение двух кадров методом склейки.

Рубеж склейки в какой-то степени вносит в течение изобразительного ряда долю искусственности, заставляя зрителя воспринимать отдельные компоненты как единое целое.

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

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

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

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

Памятник студентам и преподавателям педагогического института имени Мориса Тореза, павшим в боях за Родину, установленный в Москве перед институтским зданием. После общего плана снимается панорама по монументу. Суровое лицо воина, высеченного из камня. Сжатые губы, нахмуренные брови, пристальный взгляд из-под каски. Камера медленно панорамирует с лица вниз на руку, сжимающую ствол автомата.

Торжественный темп панорамы, переключившей внимание зрителя на символическую деталь скульптуры, сочетался со светом, падающим на солдата и подчеркивающим черты волевого лица. Пальцы, охватившие оружие, выражали решимость бороться и победить.

Операторский прием и световое решение привнесли в снятый план эмоциональную выразительность.

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

Благодаря живописности и смысловой широте прием нередко используется для эффектных монтажных столкновений и переходов между эпизодами.

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

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

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

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

Переходы такого рода всегда выразительны, так как их лаконизм заставляет зрителя сразу переключаться с одной ситуации на другую.

Столкновение разнородных деталей может действовать сильно и нести в себе концентрированный смысловой и эмоциональный заряд только в том случае, если оператор представляет себе, какое впечатление должен вынести зритель.

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

Сняв солдат, оператор медленно панорамирует на лежащее оружие и долго держит его в кадре, переключая внимание зрителя с церемонии, происходящей у самолета, на карабины. Смысловое значение этой изобразительной мининовеллы ясно - карабины интересуют оператора потому, что они образно выражают сущность происходящего действия: для Кении кончается эпоха

колониализма. Камера фиксирует ее последние минуты. Сняв эту панораму, оператор готовит монтажный переход к следующему эпизоду.

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

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

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

Панорамирование как внутри кадровый монтаж

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

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

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

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

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

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



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

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

Выполняя эту съемку, оператор при помощи панорам обзора и сопровождения органично перейдет от общего плана стройки к крупному плану героя. По мере развития панорам внимание зрителя будет переключаться с одного объекта на другой. Накопление новой изобразительной информации произойдет постепенно, и при появлении очередного главного объекта предыдущий станет фоном, каждый раз занимая подчиненное положение.

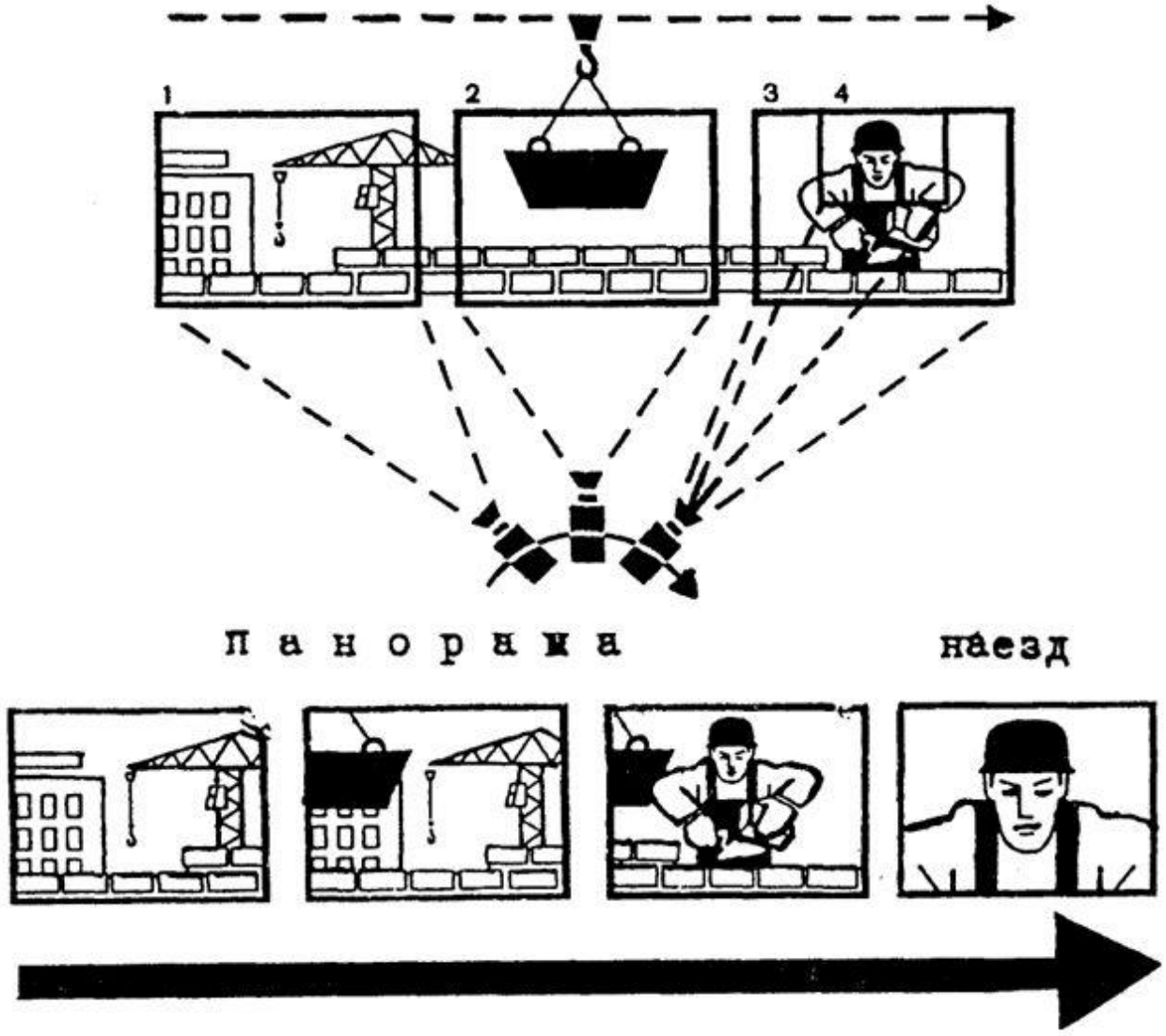


Рис. 23. План-эпизод, созданный методом внутрикадрового монтажа

Такой панорамный план будет выполнен, если оператор точно решит следующие творческие задачи:

Правильно выберет съемочную точку, позволяющую скомпоновать панораму на всем ее протяжении, включая переход к крупному плану героя.

Определит момент начала действия, в котором заинтересована съемочная группа.

Предугадает появление второстепенного объекта (бадья), который сделает содержание панорамного плана более живописным и емким по смыслу. Кроме того, бадья даст повод начать сопровождающее панорамирование.

Заранее определит финал панорамы, которая органично соединится с наездом на крупный план героя.

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

Заключение

Любая панорама призвана ***дать изобразительную информацию там, где простого статичного кадра недостаточно,*** где движение камеры подчинено необходимости творческого анализа окружающей обстановки, или зависит от переживании героя и продиктовано его ощущениями.

Присутствие в монтаже панорамного плана должно быть ***мотивировано содержанием всего эпизода.*** Панорама должна показывать то, что важно для развития действия, чего зритель не увидел и не ощутил бы, глядя на ту же ситуацию, но происходящую при съемке с неподвижной точки.

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

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

Существуют серьезные теоретические расчеты, определяющие целесообразные режимы различных панорамных съемок. Специалистами выведены формулы, в которых учитывается и угол, образуемый траекторией движения объекта, и угол, под которым изображается отрезок пути с определением скорости изображения. Там же учитывается и допустимая величина фокусных расстояний оптических систем, и дистанция съемки, и скорость объекта, и многое другое. Но у оператора-документалиста во время съемки нет возможности знать эти параметры и тем более рассчитывать их по имеющимся формулам.

Документалист снимает панораму, на месте решая необходимость обратиться к приему, и определяет его технические параметры, основываясь на своем опыте и интуиции.

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

Контрольные вопросы

1. Чем руководствуется оператор, обращаясь к приему панорамирования?
2. Какие существуют типы панорам и каковы их задачи?
3. В чем преимущество панорамного плана перед общим планом, снятым со статичной точки?
4. Что такое субъективный фактор и эффект участия, и их роль при съемке панорам?
5. Какое значение имеют философские категории "сущность и явление" и "количество и качество" применительно к съемке панорам?
6. Что такое смысловое и эмоциональное начала в панорамном материале?
7. Какую задачу выполняет панорама обозрения и технология ее выполнения?
8. Как выполнить панораму обозрения, чтобы обеспечить монтажные связи панорамы обозрения с остальным материалом?
9. Какое значение имеет темп панорамирования?
10. Какую задачу выполняет панорама сопровождения и технология ее выполнения?
11. Какую роль при сопровождающем панорамировании играет показ фона и передний план?
12. Как влияет на выявление динамических параметров панорамного изображения фокусное расстояние объектива?
13. Какие реальные условия съемки влияют на динамический эффект при сопровождающем панорамировании?
14. Какую задачу выполняет панорама-"переброска" и технология ее выполнения?
15. В чем смысл "смазки", объединяющей начальную и конечную фазы панорамы-"переброски"?
16. Что получается, если вести панораму-"переброску" от следствия к причине?
17. Чем панорама-новелла отличается от других типов панорам?
18. От чего зависит выбор технических параметров панорамного плана?
19. Какой оптикой вы будете работать, если захотите снять "псевдопроезд" движущегося объекта?
20. Какую роль при панорамировании выполняет передний план?
21. Отчего образуется эффект "смазки" изображения, и какую роль он играет?
22. К какому эффекту приведет отсутствие второго плана (фона) при сопровождающем панорамировании?

Рекомендуемая литература:

1. Артюшин Л.Ф, Барский И.Д., Винокур А.И. СПРАВОЧНИК КИНООПЕРАТОРА. М.: Галактика-Л, 1999.
2. Голдовская М.Е. ТВОРЧЕСТВО И ТЕХНИКА. М.: Искусство, 1986.
3. Головня А.Д. МАСТЕРСТВО КИНООПЕРАТОРА. М.: Искусство, 1995.
4. Гордийчук И.Б., Снятиновская Л.Ф. ТЕХНИКА СЪЕМКИ В ИСКУССТВЕ КИНООПЕРАТОРА, М.: Искусство, 1983.
5. Медынский С.Е. МАСТЕРСТВО ОПЕРАТОРА ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ. М.: Искусство, 1984.
6. Медынский С.Е. КОМПОНУЕМ КИНОКАДР. М.: Искусство, 1992.
7. Соколов А.Г. МОНТАЖ ИЗОБРАЖЕНИЯ /простейшие принципы/. М.: ВГИК, 1985.