

Министерство образования и науки Российской Федерации
НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Л.Л. СИКОРУК

ПРАКТИКА
ОПЕРАТОРСКОГО
МАСТЕРСТВА
КИНООСВЕЩЕНИЕ
КИНОКОМПОЗИЦИЯ

Утверждено
Редакционно-издательским советом университета
в качестве учебного пособия

НОВОСИБИРСК
2012

ББК 85.370.770я73

С 356

Рецензенты:

В.В. Гоннов, проф., Заслуженный деятель искусств РФ;

Б.Б. Травкин, кинооператор, Заслуженный деятель искусств РФ

Сикорук Л.Л.

С 356 Практика операторского мастерства. Киноосвещение. Кинокомпозиция : учеб. пособие / Л.Л. Сикорук. – Новосибирск : Изд-во НГТУ, 2012. – 271 с.

ISBN 978-5-7782-1869-7

В книге рассматриваются актуальные вопросы кинооператорского творчества, в частности композиции и освещения кадра, технологии и режиссуры документальных съемок, представлен новый взгляд на архитектуру кинокомпозиции в свете последних исследований в области психофизиологии зрения, даны полезные советы начинающим кино- и теледокументалистам.

Книга адресована прежде всего студентам-кинооператорам, начинающим кинематографистам, руководителям детских и молодежных видеостудий, наиболее активным любителям-одиночкам.

Работа подготовлена на кафедре
«Оптические информационные технологии»

ББК 85.370.770я73

ISBN 978-5-7782-1869-7

© Сикорук Л.Л., 2012

© Новосибирский государственный
технический университет, 2012

ОТ АВТОРА

В этой книге изложен мой собственный опыт кинооператора. Но не потому, что я считаю свою работу в кино и на телевидении исключительной. Дело совсем в другом. Мне трудно анализировать творчество крупнейших операторов мира. То, *что* и *как* делали величайшие операторы мира, – тайна за семью печатями. Я уверен, что внятно изложить процесс создания потрясающих художественных сокровищ кинематографа – дело практически безнадежное. Об этом свидетельствует незначительное число действительно серьезных исследований творчества крупнейших операторов. Исследований, которые каждому оператору и в самом деле интересны, едва ли больше, чем пальцев на одной руке.

Анализировать те интуитивные процессы, которые протекают где-то внутри души крупного художника, дело крайне сложное. Во всяком случае я честно отхожу в сторону. Пусть это сделают другие, если это возможно. Но все то, что сделал я сам, мне хорошо знакомо изнутри. Кроме этого, в книге рассказывается не только об удачных решениях, но и о неудачах. Приводить примеры неудач из собственных работ проще в этическом плане.

Объем материала в области учебной дисциплины «Операторское мастерство» так велик, что потребуются целая жизнь, чтобы описать все. И такая книга по понятным причинам никогда не сможет быть закончена. Поэтому ограничим себя только курсами кинокомпозиции и киноосвещения.

Я, как и многие операторы моего поколения, пришел в кино после того, как увидел фильм «Летят журавли».

К тому времени я уже знал творчество оператора Сергея Павловича Урусевского по его предыдущим фильмам, в особенности по «Сорок первому».

Этот человек, с которым я, к сожалению, так и не познакомился (как не познакомился с Львом Владимировичем Кулешовым), определил мой скромный путь в кино. С.П. Урусевский был и остается всю мою жизнь путеводной звездой. Многие отечественные и зарубежные операторы добились выдающихся результатов, перед которыми я склоняю голову, но творчество Урусевского для меня – совершенно недостижимый Монблан.

Здесь я хочу добавить следующее. Случилось так, что первый фильм режиссера «Журавлей» Михаила Георгиевича Калатозова я увидел сравнительно недавно. Это знаменитая «Соль Сванетии», и после этого фильма я понял, что «Журавли» – редчайший и счастливый случай, когда фильм делают два гения от операторского искусства – признанный мастер С. Урусевский и М. Калатозов, который тоже начинал как оператор – как великолепный оператор. Это большая редкость, когда режиссер и оператор понимают друг друга с полуслова. Когда творческая энергия, брызжащая из обоих, сливается в бурный поток, смывающий все устаревшее и набившее оскомину.

«Журавлей» я видел не менее шестидесяти раз. Я знаю этот фильм наизусть. Когда-то мне казалось, что достаточно еще и еще раз его посмотреть, внимательно проанализировать, и тогда можно будет снять что-нибудь в этом роде.

Как и многие мои сверстники, я пробовал снимать «под Урусевского», и на Новосибирском телевидении получил прозвище «Сикорусевский». В моих фильмах все было так же: ручная камера, и героиня, бегущая за забором, и море световых пятен на стенах декораций, и портреты, снятые «восемнадцатым» объективом. Все абсолютно так же. Но у Урусевского все гениально, а у меня глупо! Не понятно и очень обидно.

Много позже я понял, что работа такого художественного уровня – это прежде всего проявление чудовищной по масштабу художественной интуиции, умноженной на безупречное владение инженерной стороной операторской профессии. И если инженерные вопросы операторского мастерства поддаются вразумительному анализу, то что делать с художественной интуицией величайшего художника, не известно. К тому же, как пишет в своей книге оператор и чуткий исследователь операторского мастерства Майя Меркель, «рас-

сказать об операторе, пожалуй, сложнее, чем о человеке любой другой кинематографической профессии. За содержание фильма не спрячешься, да и за контекст тоже; работа у оператора молчаливая, несюжетная».

Спорить с Майей Меркель сложно, но я все-таки попробую показать в этой книге, что работа оператора не только может, но и должна быть сюжетной, что оператор является одним из авторов, создающим своим творчеством эстетическое содержание фильма.

Масштабы эстетического в творчестве Урусеvского и Калатозова, к сожалению, а может быть, и к счастью, совершенно не переводимы на вербальный язык, на то, что Александр Наумович Митта в своей замечательной книге «Кино между адом и раем» называет «бла-бла-бла». Мы можем восторгаться творчеством Сергея Урусеvского, получать ни с чем не сравнимое удовольствие и волнение, но мы не станем уподобляться пушкинскому Сальери. Мы не станем убивать живые шедевры и «расчленять их на трупы», чтобы «поверить алгеброй гармонию».

Среди моих сверстников, операторов, начинавших свой творческий путь в конце 1950–1960-х годов, много таких, кто пытался пойти тем же путем. Но очень скоро целое поколение поняло, что нужно искать что-то другое и где-то совсем в другом месте.

Пабло Пикассо говорил: «В пятнадцать лет я рисовал, как Рафаэль, а потом всю жизнь учился рисовать не как Рафаэль». Наше поколение операторов поступило примерно так же. Оно сравнительно быстро «переболело» Урусеvским. Вскоре появилось много фильмов, снятых принципиально иначе, чем «Журавли». Валентин Железняков справедливо замечает, что среди первых, кто отважился снимать иначе, был Георгий Рерберг. Почти одновременно с Рербергом начали работать Вадим Юсов, Вадим Дербенёв, Павел Лебешев, Николай Олоновский, сам Валентин Железняков и многие другие, каждый со своим ни с чем не сравнимым творческим почерком.

Но сегодня нужно признать, что такой всплеск ярких операторских индивидуальностей, ярких работ и целых направлений во многом был спровоцирован Сергеем Павловичем Урусеvским, подобно тому, как Лев Владимирович Кулешов породил наш отечественный кинематограф. Это о Кулешове

В.И. Пудовкин говорил: «Мы снимаем картины, Кулешов делал кино». И пусть творчество каждого великого мастера останется нетронутой «терра инкогнита»! Будем ворошить собственное прошлое...

В этой книге изложен опыт работы кинооператора на студии «Новосибирск-телефильм» и Западно-Сибирской киностудии, студий с очень ограниченными техническими и финансовыми возможностями. В основу книги положен курс лекций, который я читаю студентам-кинооператорам Новосибирского государственного технического университета. Книга может быть полезна начинающим операторам, студентам операторских факультетов, руководителям детских и юношеских видеостудий, а также наиболее серьезным видеолюбителям-одиночкам.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	3
Введение	7
Глава 1. ЧТО НУЖНО ЗНАТЬ ДЛЯ НАЧАЛА	9
§ 1.1. Простейшие правила.....	9
§ 1.2. Специфика выразительных средств кино и телевидения	11
§ 1.3. Относительность кинематографического пространства.....	20
§ 1.4. Относительность кинематографического времени	21
§ 1.5. Относительность кинематографического ритма и темпа	28
§ 1.6. Различные виды информации произведения искусства	35
§ 1.7. Банальное и оригинальное.....	38
Глава 2. ОСНОВЫ КИНООСВЕЩЕНИЯ	41
§ 2.1. Роль света (освещения) в кино и на телевидении	44
§ 2.2. Различные схемы освещения в жизни.....	46
§ 2.3. Тени падающие и полутени.....	53
§ 2.4. Естественные и искусственные источники освещения	56
§ 2.5. Искусственные источники света.....	60
§ 2.6. Цветность и цветовая температура киноосвещения	61
§ 2.7. Прожекторы и приборы рассеянного света	65
§ 2.8. Свет и тени	70
§ 2.9. Характер освещения кадра	75
§ 2.10. Характер теней и бликов на различных поверхностях	80
§ 2.11. Работа оператора со светом в павильоне. Освещение актеров	87
§ 2.12. Световые эффекты и техника их создания. Освещение декораций	95
§ 2.13. Павильонные съемки «под натуру».....	114
§ 2.14. Освещение актерских сцен для последующей дорисовки декораций.....	117
§ 2.15. Светотональное решение глубины пространства кадра различными операторскими средствами	119
§ 2.16. Техника работы над кинопортретом. Художественные и технические задачи освещения актеров.....	119

§ 2.17. Исторический портрет	123
§ 2.18. Возрастной портрет.....	125
§ 2.19. Сказочный портрет.....	127
§ 2.20. Освещение натюрморта. Передача фактур (павильон и натура)	128
§ 2.21. Условия натурального освещения. Сезонные и суточные изменения. Погода и освещение природы	128
§ 2.22. Съемка на летней натуре. Освещение	131
§ 2.23. Съемка в реальном интерьере. Освещение	132
§ 2.24. Натурная съемка «под ночь»	136
§ 2.25. Погода.....	139
Глава 3. ОСНОВЫ КИНОКОМПОЗИЦИИ	141
§ 3.1. Что такое композиция?	141
§ 3.2. Композиция в живописи и в кино.....	142
§ 3.3. Картинная плоскость.....	145
§ 3.4. Что такое кинематографический план?.....	151
§ 3.5. Линейная перспектива	155
§ 3.6. Тональная перспектива	157
§ 3.7. Искусственные воздушные среды	161
§ 3.8. Психофизиологические основы восприятия изображений. Контур	166
§ 3.9. Психофизиологические основы восприятия композиций. «Горячая диагональ»	171
§ 3.10. Композиция как способ повествования.....	177
§ 3.11. Мизанкадр как способ повествования.....	179
§ 3.12. Статичные композиции.....	180
§ 3.13. Изобразительный центр внимания кадра	183
§ 3.14. Ракурс и проблема выразительности изображения.....	187
§ 3.15. Равновесие.....	194
§ 3.16. Золотое сечение	200
§ 3.17. Разомкнутые композиции	204
§ 3.18. Движение камеры	207
§ 3.19. Съемка с верхних точек	215
§ 3.20. Динамические композиции	216
§ 3.21. Псевдостереоскопия. Способы ее получения	218
§ 3.22. Композиция эпизода	219
§ 3.23. Центр композиции эпизода	220
§ 3.24. Монтажная съемка	222
§ 3.25. Влияние фона.....	224

§ 3.26. Интерьер как фон и среда.....	225
§ 3.27. Пейзаж как фон и среда	228
§ 3.28. Внутрикадровый монтаж.....	231
§ 3.29. Изобразительный центр внимания эпизода	232
§ 3.30. Разработка композиции эпизода	233
Глава 4. СЪЕМКИ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА.....	237
§ 4.1. Что такое документальное кино?.....	237
§ 4.2. Репортажная съемка	239
§ 4.3. Съемка экстренных новостей.....	242
§ 4.4. Съемка скрытой камерой.....	243
§ 4.5. Метод привычной камеры, метод кинонаблюдений.....	245
§ 4.6. Метод спровоцированных ситуаций	248
§ 4.7. От документа к драме	252
Глава 5. МИФЫ И РЕАЛЬНОСТЬ.....	255
§ 5.1. 25-й кадр.....	255
§ 5.2. Действительно ли глаза – зеркало души? Или «ЧКХ» портрета	268
§ 5.3. Дождь в кино	260
§ 5.4. Миражи на дорогах	264
§ 5.5. Роса на траве	265
Библиографический список.....	267