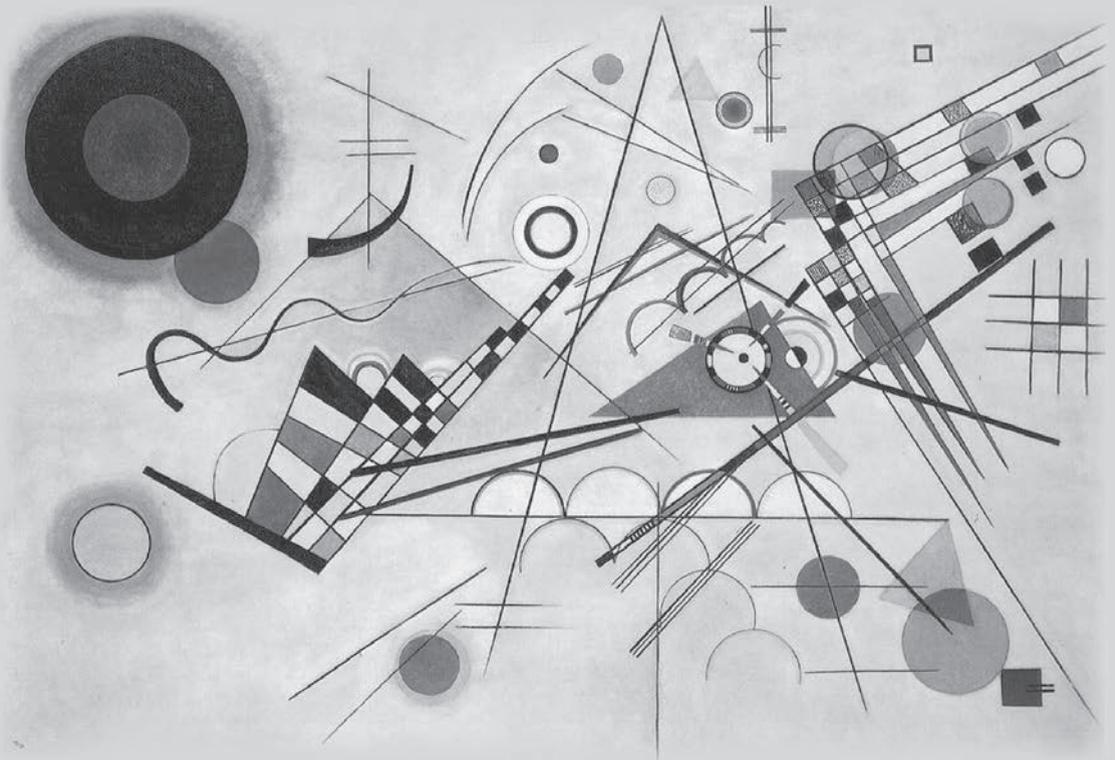


КОНСПЕКТ ЛЕКЦИЙ

КОМПОЗИЦИЯ КИНОКАДРА

Бабенко Валерий Павлович



Одесса 2014

ББК
П

Рекомендовано Одесским отделением Украинского синергетического общества

Композиция кинокадра: конспект лекций. В. П. Бабенко – К.

ISBN

Конспект лекций предназначен для студентов и аспирантов, которые учатся на специальности «кинооператор», «режиссер монтажа», «дизайнер» и других, а также занимающихся проблемами восприятия визуальной информации.

Работа расскажет о композиции кинокадра, приемах киносъемки, форматах кинокадров, законах кинокомпозиции, организации внимания. Эта тема глубоко пересекается с повседневным визуальным опытом человека, что представляет большой интерес для науки и профессиональной деятельности.

В издании использованы фрагменты (раскадровки) ДФ «Вдохновение» автора Бабенко В.П.

На обложке:

Василий Кандинский «Композиция VIII», 1923

КОНСПЕКТ ЛЕКЦИЙ

КОМПОЗИЦИЯ КИНОКАДРА

Бабенко Валерий Павлович

Одесса 2014

ОБ АВТОРЕ



Валерий Павлович Бабенко – выдающийся советский кинохудожник, кинооператор высшей категории, член союза кинооператоров СССР и Украины, лауреат Каннского фестиваля.

Валерий Павлович Бабенко родился 19 мая 1939 г в с. Цакир Закаменского района БурятМонгольской АССР. Родители родом из села Меловое Кировоградской области. Валерий жил и учился в Москве, Хабаровске, Хусте, Киеве, Одессе и других городах Советского Союза. Военную службу проходил на подводной лодке.

Высшее образование получил во ВГИКе. Работал кинооператором на Хабаровской студии документальных фильмов, в Останкино, на киностудиях в Красноярске, Киеве, Симферополе, Одессе. В этом городе в 1961 г. начинал кинооператором на Одесской киностудии им. А. Довженко в цехе комбинированной съемки.

Валерий Бабенко был не только блестящим кинодокументалистом, но и фотохудожником. В 1960-80х гг. публиковал много фотографий в одесских, всесоюзных и зарубежных изданиях. Его персональные фотовыставки проводились в том числе и в Париже.

Читал лекции в Одесском Доме народного творчества, научно-техническом отделе МВД. Много лет руководил киногруппой документальных фильмов, созданной при Одесской студии телевидения. Его многочисленные фильмы – «Мальчишки уходят в капитаны», «Ильичевск», «Хлебный дар», «Веселые картинки» и многие другие – при-

влекли широкое внимание и неоднократно получали награды за кинооператорское мастерство.

В 1980х гг. Валерий Бабенко был переведен в республиканскую киногруппу в Киеве. Через 6 лет вернулся во вновь созданную киногруппу в Одессе. Кинооператор высшей категории. Член Союза кинематографистов СССР, Украины.

У Валерия Бабенко было множество разнообразных увлечений, в которых он, как и в профессиональной деятельности, достиг значительных успехов: был блестящим гонщиком на мотоциклах, охотником, поваром, портным, чеканщиком и мастером по дереву, тренером боевого самбо.

СОДЕРЖАНИЕ

1. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО–МОНТАЖНАЯ КОМПОЗИЦИЯ ФИЛЬМА

И ЭПИЗОДА

2. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ КОНСТРУКЦИЯ КАДРА

3. ПРИЕМЫ СЪЕМКИ

4. КИНОКАДР КАК КАРТИНА

Формат кинокадра (Т.У.)

Киноперспектива

Кинетические координаты

5. ЗАКОНЫ КИНОКОМПОЗИЦИИ

Ясность предметной формы

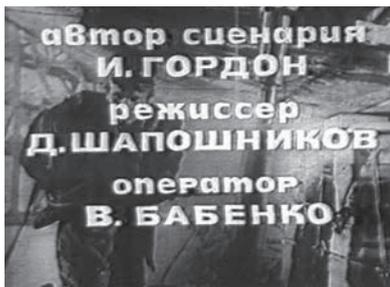
Организация внимания

Светотональный акцент

Кинематографический образ

1

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-МОНТАЖНАЯ КОМПОЗИЦИЯ ФИЛЬМА И ЭПИЗОДА



В каждой области художественного творчества понятие композиции меняется в зависимости от задач, решаемых данным видом искусства, специфики его изобразительных средств и особенностей технологии создания произведений.

В кино понятие композиции может иметь несколько значений.

Фильм как драматургическое произведение строится по законам драматургической композиции.

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

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

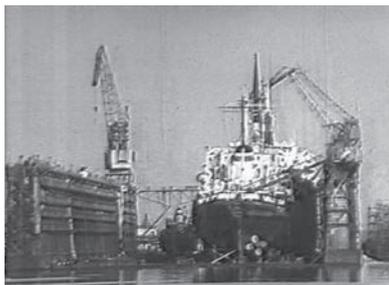


Композиция кадра формируется на всех этапах создания фильма. При разработке режиссерского (постановочного) сценария определяется изобразительно-монтажное решение эпизодов фильма, на съемочной площадке выбирается кадр, строится мизансцена, решается освещение, выполняется операция съемки. Наконец, в процессе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

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

Сцены и эпизоды фильма состоят из отдельных кадров, т.е. отрывков драматургического действия, снятых на отдельных отрезках пленки. Содержание фильма представляет собой демонстрацию смонтированных кадров, воссоздающих на экране единую, развивающуюся во времени и в пространстве картину.

Специфическим, присущим только киноискусству способом изложения содержания, является



изобразительно–монтажный метод построения фильма.

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

Наконец монтаж позволяет выделять основное – все разнообразие мимической игры с помощью крупного плана. С. Эйзенштейн писал: «Монтаж является такой же необходимой составной частью кинопроизведения, как и все остальные элементы кинематографического воздействия». Нельзя забывать «основную его (монтажа) цель и задачу, неотрывную от познавательной роли, которую ставит себе всякое произведение искусства, – задачу связно–последовательного изложения темы, сюжета, действий, поступков, движения внутри киноэпизода и внутри кинодрамы в целом» (С.М. Эйзенштейн, *Избранные статьи*, стр.252).

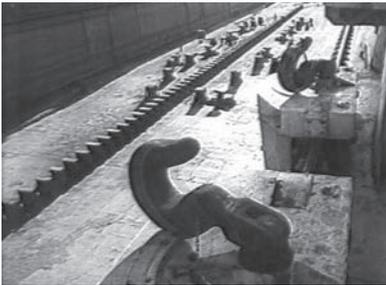
Обращая внимание на то, что перед искусством стоят задачи не только логически связанного, но именно максимально взволнованного эмоционального рассказа, С. Эйзенштейн утверждал, что монтаж – могучее подспорье в решении этой задачи. Поэтому в



фильме «каждый монтажный кусок существует уже не как нечто безотносительное, а являет собой некое частное изображение единой общей темы, которая в равной мере пронизывает все эти куски. Сопоставление подобных частных деталей в определенном строе монтажа вызывает к жизни, заставляет возникнуть в восприятии то общее, что породило каждое отдельное, и связывает их между собой в целое, а именно – тот обобщенный образ, в котором автор, а за ним и зритель переживают данную тему» (С. Эйзенштейн, *Избранные статьи*, стр.255).

Специфические возможности кинематографа создавать обобщенную картину, где каждый кадр «читается» не как натуральная фотография объекта, а как образ, как метафора. Такая трактовка изображения ставит перед оператором особые задачи изобразительной композиции. (А.Д. Головня, *Мастерство кинооператора*. Изд. 1965г. искусство ВГИК стр. 57 – 66)

2 ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ КОНСТРУКЦИЯ КАДРА



Отдельный кадр является постановочной композицией и монтажной единицей. В практике работы над кинофильмом следует различать съемочные и монтажные кинокадры.

В съемочном кадре объект фиксируется на киноленте съемочного аппарата с момента включения механизма до момента его остановки.

Монтажный кадр – это отрезок пленки с изображением объекта действия, который вмонтирован в фильм. Монтажный кадр содержит изображение, которое необходимо для связанного и логического изложения содержания фильма. Монтаж съемочного кадра определяется техническими условиями съемки, метраж монтажного кадра точно предусмотрен его содержанием.

Непременным условием и особенностью киноизобразительного решения фильма в целом является отношение к эпизоду как к единой изобразительной композиции, протяженной во времени



и пространстве. Эта композиция строится на основе драматургии в единстве изобразительной формы, т.е. в единстве освещения, колорита, композиционного рисунка и т.д.

Основные задачи композиции кадра состоят в том, чтобы:

1. Завладеть вниманием зрителя.
2. Достичь выразительности и убедительности актерского действия на экране.
3. Достичь выразительности и художественной организации изобразительного материала (решение тона, колорита, светотени как в отдельных кадрах, так и в монтажной картине).
4. Использовать возможности психологического воздействия некоторых киноизобразительных приемов (ракурсных съемок, съемок движущейся камерой и т.д.)

Композиция кадра решается путем определения съемочных приемов (крупности планов, съемки стационарной камерой или с движения, ракурсов), выбором освещения и организации материала съемки (актерской мизансцены или крупного плана) на картинной плоскости кадра. Кроме того, композиция кадра подразумевает изобразительное решение тональности и колорита кадра.



Каждый кадр обладает своими закономерностями, обусловленными спецификой метода изображения. К ним относятся: формат кадра и его форма, обусловленная характером освещения и приемами съемки и определяемая масштабами изображенных фигур и предметов, точкой зрения на них, скоростью и темпом изображенного движения и т.д.

От выбора тех или иных характеристик кадра зависит не только условие его существования как киноизображения, но и его художественная выразительность.

3

ПРИЕМЫ СЪЕМКИ



Изобразительная форма кадра возникает в результате съемки с помощью применения различных приемов, входящих в арсенал художественных средств кинооператора.

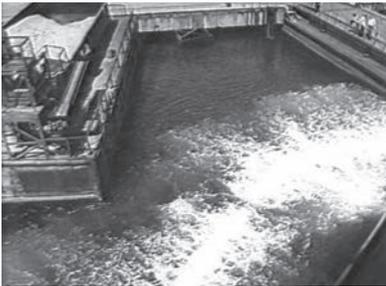
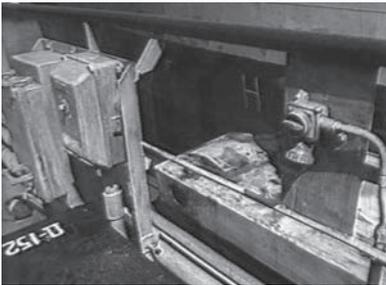


Разнообразие приемов киносъемки оправдано стремлением операторов передать в фильмах все богатство жизненных явлений, создать иллюзию естественности зрительных впечатлений.



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

Кинокамера может воспроизводить иллюзию «всматривания» – если снимать предмет трансформатором или наездом при помощи рельсовой тележки. Создавать иллюзию «прослеживания» взглядом, если снимать предмет динамической панорамой, и т.д.



Оператор, используя определенные съемочные приемы, может эффективно повысить выразительность и динамичность экранного зрелища, уточнить образное представление о предмете. Съемочные приемы – это «палитра» оператора.

Основные съемочные приемы, которыми может пользоваться кинооператор:

1. Съемка разных планов посредством объективов различных фокусных расстояний.
2. Съемка объективом с переменным фокусным расстоянием (трансфокатором).
3. Ракурсная съемка.
4. Съемка с ускоренной или замедленной скоростью.
5. Панорамирование со стационарной позиции, воспроизводящее эффект оглядывания, эффект сопровождения, эффект переброски взгляда.
6. Динамическое панорамирование (смешанная панорама «сопровождения» и «оглядывания»), движения на объект или от объекта, эффект наезда и эффект отъезда и т.д.

Каждый из этих приемов съемки обладает своей выразительностью и, примененный творчески, способствует усилению воздействия на зрителя. Основные художественные возможности кинемато-



графа – решать большие социальные темы, показывая массовые действия, при этом глубоко выявляя характеры отдельных людей.

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

Изобразительный язык оператора не менее богат, разнообразен и выразителен, чем, например, язык живописца. Только оператор для выражения образа пользуется методом киноизображения, позволяющим точно «отбирать» материал и «выражать» его в кадрах посредством ракурсов, смены планов, панорам и освещения. Чем удачнее использованы съемочные приемы, тем убедительнее, доходчивее и выразительнее смотрится изображение на экране.

Однако необходимо подчеркнуть, что каждый прием должен быть оправдан по смыслу – искусственные приемы затрудняют воздействие на зрителя.

4

КИНОКАДР КАК КАРТИНА



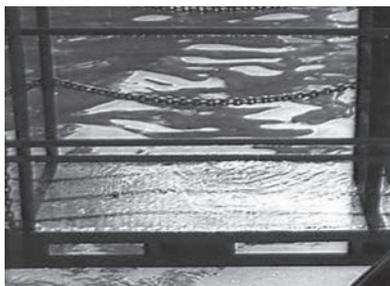
Формат кинокадра

Все, что светится, может быть снято кинооператором.

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

При расположении изобразительного материала на картинной плоскости кадра необходимо учитывать определенные требования к его формату.

Формат кинокадра должен быть достаточно универсален для того, чтобы в кадре хорошо размещались актерские мизансцены, можно было свободно снимать не только стационарной, но и движущейся камерой; чтобы, наконец, из снятого материала можно было монтировать сцены и эпизоды фильма. Эти требования к формату кадра предъявляются как в художественной кинематографии – для создания фильмов самых различных



жанров, так и в документальной кинематографии – для показа бесконечно разнообразных явлений действительности, общественной жизни и природы.

В фильмах нормального формата операторы, как правило, используют в актерских эпизодах так называемые «центральные» композиции, стремясь обратить внимание зрителя на объект с помощью его центрального расположения на картинной плоскости кадра.

Для съемки «проходов», «проездов», чтобы усилить динамичность композиции, чаще всего применяются диагональные построения кадра.

Если снимаются групповые и массовые сцены, то обычно выводят на первый план основные фигуры, причем чередование тонов строится от темного на первом плане к светлому в глубине и наоборот. Благодаря этому фигуры приобретают объемность, и отчетливее ощущается движение по всей глубине пространства.

Киноперспектива

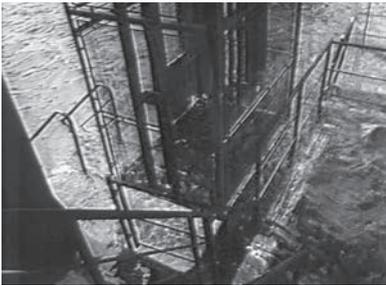
Объект в кино, в зависимости от смысловых и художественных задач, может быть изображен в разных масштабах и на разных планах - по нормали или в ракурсе. Оформление предметного пространства кадра ведется исклю-



чительно с позиций съемочного аппарата, в соответствии с этим предметное пространство кадра может быть разделено на планы.

Фигуры могут передвигаться в предметном пространстве кадра, переходить с дальнего плана на первый план и наоборот.

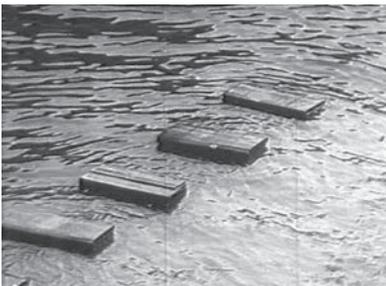
В зависимости от того, насколько фигура удалена от кинокамеры, она изображается в различных масштабах.



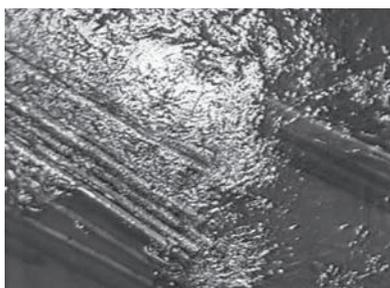
Если фигура расположена близко от аппарата, на первом плане, и заполняет большую часть картинной плоскости кадра, то такое изображение называют крупным планом. Крупные планы применяются для выделения какого-либо действия актера, например, мимической игры.



Если фигура расположена на первом плане, но изображена по колени или в рост, то такое изображение называют средним планом. На среднем плане актер может достаточно свободно двигаться, хотя его движения ограничены глубиной пространства. Средние планы являются наиболее распространенной формой съемки актерских сцен, где достаточно ясно видны жесты, движения, мимика.



На общих планах показывается место и обстановка действия (декорации, натура) а фигуры располагаются в глубине пространства кадра.



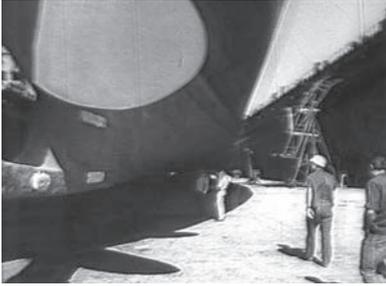
Понятия крупный, средний, общий план – появились для обозначения масштаба изображения людей и способа съемки актерских сцен. По отношению к неодушевленным предметам или пейзажам эти обозначения не применяются. Так, например, трудно определить содержание понятия «крупный план высотного здания» или «общий план булавки». В этих случаях говорят об общем виде предмета или его детали.

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

Изображение по нормали подразумевает, что главный луч зрения перпендикулярен плоскости, условно пересекающей объект (при съемке человека, часто применяется – с уровня взгляда человека).

При изображении в ракурсе главный луч зрения пересекает плоскость объекта под некоторым углом, и формы объекта воспроизводятся в перспективном сокращении (слово ракурс обозначает сокращение) Для того, чтобы снять предмет в ракурсе, аппарат должен быть направлен на объект снизу или сверху.

Ракурс – это технически необходимый, логически и композиционно оправданный прием кинематографической съемки. Точный ракурс обеспечивает ясность по-



каза объекта на экране и заменяет пояснительный эпитет.

Пространство кадра, в котором движутся актеры и располагаются предметы обстановки, ограничено не только рамкой кадра, но и глубиной резкости изображения.

Кинетические координаты

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

При постоянной частоте проекции скорость движения объекта на экране целиком зависит от частоты съемки, т.е. количество снятых на киноленте фаз движения предмета в единицу времени. Это открывает перед оператором широчайшие киноизобразительные возможности. Воспроизведение темпа и скорости движения предметом характеризует кинокадр как кинетическую картину. Ускорение или замедление кинетического режима съемки изменяет темп движения фигур и предметов на экране. На телевидении кинетические координаты можно изменять не кинематографическим, а электронным способом, замедляя или ускоряя движение. Эти и многие другие спецэффекты заложены в конструкции телевизионных аппаратных.

5

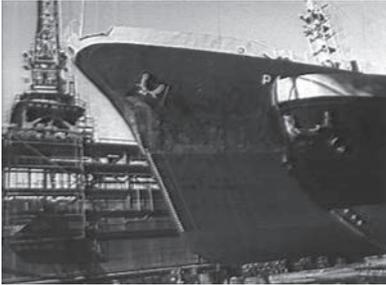
ЗАКОНЫ КИНОКОМПОЗИЦИИ



Ясность предметной формы

Композиционное творчество оператора, работающего над фильмом, должно строиться, прежде всего, с учетом интересов зрителя. Отсюда основное требование к качеству экранного изображения и композиции кадра – ясность содержания кадра, т.е. быстрое, незатруднительное узнавание изображаемых предметов.

Каждая фигура и предмет в кадре должны иметь определенное отношение к содержанию. Поэтому из кадра удаляют все, что не «играет», не несет действия - таким образом достигается оптическая ясность содержания. Только в том случае, если зритель легко, без напряжения воспринимает объем, форму, цвет предметов и их пространственное расположение, ему становится доступным и образный смысл происходящего на экране. Для этого необходимо, чтобы выполнялись следующие условия:



1. Кадр не был загроможден несущественными деталями.
2. Важные объекты и фигуры не перекрывались.
3. Фигуры и лица не накладывались друг на друга.

Кроме того, необходимо, чтобы оптический и тональный центры кадра совпадали бы с сюжетным, светотональные эффекты не мешали читать формы фигур и предметов. В тоже время кадр не должен быть монотонным, т.е. плоским и скучным.



Необходимость ясности изобразительной формы в кино обусловлена также краткостью времени демонстрации монтажных кадров.



«Искусство соединять отдельно снятые куски так, чтобы зритель в результате получил впечатление целого, непрерывного, продолжающегося движения, мы привыкли называть монтажом», - писал В. Пудовкин – «Для того чтобы на экране один кусок следовал непосредственно за другим без ощущения провала, скачка или любого вида бессмысленного раздражения, нужно, чтобы непременно существовала ясно различимая связь между этими кусками. Эта связь может быть глубоко смысловой, основанной на желании передать отвлеченную мысль... может быть и чисто формальной, внешней связью. Между глубокой идейно-





философской связью и связью внешне формальной может существовать бесчисленное множество промежуточных форм связи, но все они непременно должны присутствовать в соединяемых кусках для того, чтобы монтаж создал на экране непрерывно развивающееся, понятное и насыщенное смыслом действие». (В.И. Пудовкин, *избранные ст.*)

Для того чтобы между снятыми кадрами непременно существовала эта «ясно различимая связь», было выражено насыщенное смыслом содержание, оператор должен владеть искусством монтажной съемки.

Под единством стиля монтажной композиции следует понимать соподчинение всех композиционных форм, органичных для данной темы, данного сюжета.

Только оригинальность и даже неожиданность изобразительно-монтажных решений могут вызывать интерес зрителя. Но именно неожиданные и оригинальные композиционные решения требуют прежде всего ясно читаемого предметного содержания кадра (А.Д. Головня, *Мастерство кинооператора. Искусство ВГИК Изд. 1965г.*).

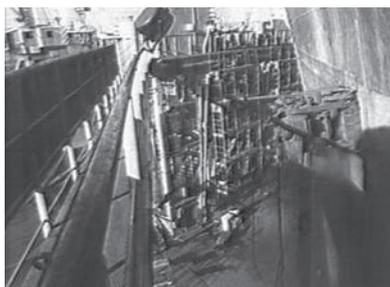
Организация внимания

Организовать внимание зрителя – одна из основных задач компози-



ции кадра. Внимание зрителя привлекает, прежде всего, актуальность содержания, а также новизна и оригинальность формы. Предметы, снятые с обычной точки зрения, часто не оставляют следа в сознании. Вызывают зрительский интерес те объекты, явления, которые так или иначе выделяются среди окружающих предметов, открываются в неожиданном и новом ракурсе. После того, как с помощью каких-либо кинообразительных средств - оригинального ракурса, выбора кадра и т.д. удалось обратить внимание зрителя на объект, необходимо добиться устойчивости внимания, поддерживать этот интерес.

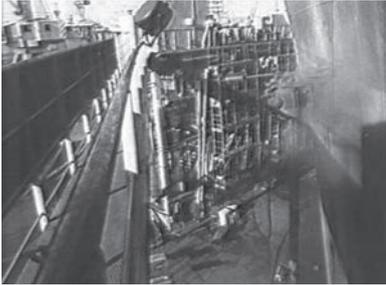
Одним из важнейших условий устойчивости внимания зрителя является разнообразие зрительских впечатлений. Все однообразие быстро надоедает. Известно, что длительность сосредоточенности зрителя на экранном изображении невелика. Кадр продолжительностью в минуту смотрится с трудом, и только яркое содержание речи или реплик может вызвать достаточный интерес и удержать внимание зрителя. Просмотр фильма требует постоянной сосредоточенности взгляда зрителя на плоскости экрана и неподвижности головы, в то время как глаз – самый подвижный из наших органов чувств. В бодрствующем состоянии его естественный режим – движение. (С. В. Кравков, Глаз и



его работа, М., Изд-во Академии наук, 1950г. стр.73).

Когда мы слушаем собеседника или оратора на трибуне, или актера на сцене, мы свободны в своих зрительных функциях, т.е. мы можем отвлечься от объекта наблюдения, перевести внимание на окружающие предметы и лица. Но если мы наблюдаем оратора или актера на экране, то возникает искусственное однообразие точки зрения, некоторая неподвижность взгляда. Это не соответствует жизненной практике и действует угнетающе на психику зрителя, утомляет его. Поэтому при построении композиции кадра и нахождении изобразительно-монтажного решения эпизода, особенно для актерских разговорных сцен, очень важно создать иллюзию свободного обзора объекта и придать картине динамики. Это достигается монтажом более коротких кадров, съемкой движущейся камерой, применением различных ракурсов. Особенно при съемке с движения создаются перспективные иллюзии, что позволяет зрителю без напряжения, смотреть и слушать с экрана длительные разговорные сцены или монологи.

При построении кадра необходимо учитывать не только живописные элементы – тон, цвет, заполнение картинной плоскости, но и элементы кинетические, такие как темп, скорость и форма движе-



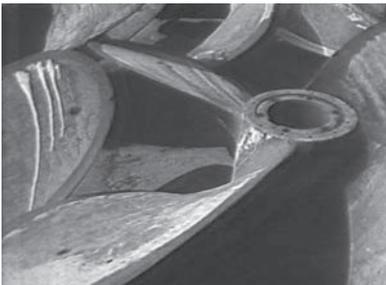
ния предметов и физических сред (дым, вода и т.д.)

Общие и средние планы дают представление о явлении или объекте в целом, об их изменениях, форме и темпе движения.

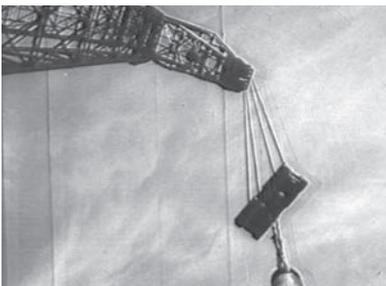
Крупные планы знакомят с деталями, подробностями событий, информируют зрителя о сути происходящего, создается эффект присутствия. Наконец, чаще всего именно на крупных планах появляется активность восприятия киноизображения.



Монтажная картина динамизируется и сменой композиционных форм кадров. От расположения объекта в кадре зависит точность и наглядность передачи его движения, формы этого движения, темпа и скорости. Например, изображение перемещающейся фигуры по диагонали дает представление о форме ее движения в пространстве. Перемещение мимо аппарата, профильное, передает темп движения, так как смотрится относительно фона и рамок кадра.



Если снять пробег, заполнив большую часть кадра фигурой, а статические элементы оставить на втором плане, то возникает оптическое ощущение динамики.



Если же эту фигуру снять движущейся камерой, то динамические ощущения возрастут еще больше. При динамической съемке возни-



кает иллюзия движения статичных элементов – зданий, деревьев и т.д.

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

Такое движение камеры не похоже на механические отъезды или наезды. Это новая форма композиции кинокадра (внутрикадровый монтаж), органически связанная не только с мизансценой, с внешним движением актера, но и со смыслом диалога (монолог, речи и т.д.)

Светотональный акцент

Основная цель искусства – поразить зрителя художественными образами. Для этого, в первую очередь, необходимо завладеть вниманием зрителя. Совершенно ошибочно считать, что зритель сам должен выбирать объект внимания на экране. Режиссер, монтируя фильм, и оператор, komponуя кадры, должны быть своеобразными «ведущими». Они должны уметь так организовать изобразитель-



ный материал на экране, что бы завладеть вниманием зрителя, а затем направить его.

Оптическим центром развертывающейся картины в большинстве случаев является лицо человека.

Для того чтобы сосредоточить зрительное внимание на объекте, необходимо его оптически выделить на фоне (и, если нужно, то и среди других персонажей), направить на него зрительное внимание, сделать заметным. Это достигается разными киноизобразительными средствами, среди которых одно из важнейших – акцентуация тоном или цветом. Приемы тональной и цветовой акцентуации – весьма активные средства организации внимания зрителя в кино.

В фотографии есть понятие – собранность тонов. Работая над собранностью тонов в кинокадре и монтажной картине, оператор должен учитывать психологические факторы зрительных восприятий киноизображения. Яркое пятно отвлекает внимание зрителя от действия и одновременно влияет на адаптацию глаза и, следовательно, на ощущение колорита и тональности.

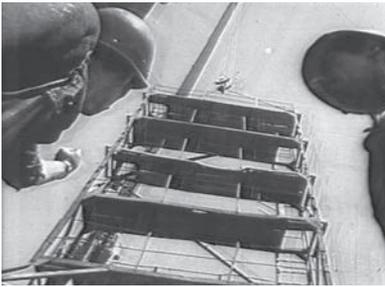
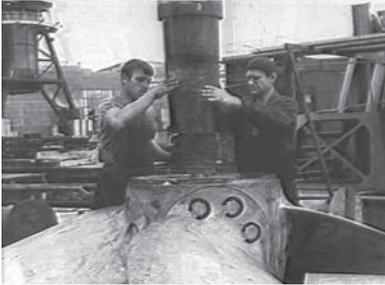
В практике кинооператорской работы применяют понятие светотональный акцент, подразумевая под этим выделение какого-либо предмета или фигуры в кадре посредством повышения его яркости.



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

Ровное падение капель дождя, шаги человека в одном темпе, удары метронома или равномерное вращение колеса – это элементарные примеры ритмичности. Для более полного ощущения ритма необходимо такое чередование определенных зрительных или слуховых впечатлений, чтобы ряд однородных движений или звуков группировался бы вокруг одного, выделенного. Подчеркнутый в ритмическом чередовании момент принято называть акцентом. Акцент – важнейший элемент ритмической организации материала. В творческой практике кино понятие акцент приобрело более широкий характер. Акцентом называют какое-либо выделение момента действия в монтаже, например, актерского крупного плана.

В практике кино применяется ритмическая организация монтажного материала. Часто в качестве ритмического элемента берется продолжительность монтажного куска, а в некоторых случаях – тональность, т.е. характер зрительного (оптического) ощущения. Часто этот зрительный ритм сочетается со звуковым (музыка шумы). Че-



редование кадров определенной длины или тональности создает ощущение ритма.

Кинематографический образ

Композиция кадра и приемы съемки позволяют решать своеобразное киноизобразительное воплощение таких литературных форм, как сравнения, эпитеты, метафоры и простые определения. Основная задача данных форм – подчеркнуть наиболее существенное, характерное в изображаемом предмете, создать о нем образное представление.

В некоторых случаях это достигается посредством использования зрительных ассоциаций. Следует помнить, что зрительное ощущение не может заменить слово, не может формулироваться словами как понятие. Для возникновения понятий в результате зрительного ощущения необходимо, чтобы при просмотре изображения возникали определенные ассоциации, которые зависят от культуры и жизненной практики зрителя.

В композиции кадра посредством ракурсной съемки можно выделить основное, на что должен обратить внимание зритель – подчеркнуть тот или иной признак персонажа, например, легкость походки, величавый вид; качество



предмета – высокий, низкий, далекий, близкий и т.д.

Многие жесты и движения человека приобретают на экране особую силу выразительности. Фигура человека, снятая в нижнем ракурсе, смотрится на экране как более величавая, монументальная. Зрительные ассоциации позволяют в некоторых случаях пользоваться ракурсом как зрительной метафорой.

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

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

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



Точка зрения камеры – это как точка зрения зрителя.

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

Художественный образ фильма выражается в синтезе образительно-выразительных средств: интонированной речи, жеста и мимики актера; приемов съемки и световых эффектов оператора; музыки композитора; постановочных и монтажных решений режиссера.

КОМПОЗИЦИЯ КИНОКАДРА
конспект лекций

В. П. Бабенко

Ответственный за выпуск
Мадинова Ю.И.

Подп. в печать 22.08.2014. Формат 60 x 90 1/16. Гарнитура «Univers».
Бумага офс. Офс. печать.