

Головня Анатолий Дмитриевич

Мастерство кинооператора

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 791.43/.45
ББК 85.38
Г61

Г61 **Головня Анатолий Дмитриевич**
Мастерство кинооператора / Головня Анатолий Дмитриевич – М.: Книга по Требованию, 2024. – 238 с.

ISBN 978-5-458-29945-9

Эта книга — репринт оригинального издания (издательство "Москва: Искусство", 1965 год), созданный на основе электронной копии высокого разрешения, которую очистили и обработали вручную, сохранив структуру и орфографию оригинального издания. Редкие, забытые и малоизвестные книги, изданные с петровских времен до наших дней, вновь доступны в виде печатных книг.

Настольная книга начинающего любителя видеоискусства. Один из главных учебников всех кинооператорских факультетов России.

Содержание книги соответствует одному из разделов программы курса «Мастерство кинооператора» — «Творческо-производственная работа оператора над съемкой художественных (игровых) фильмов». Материал книги составлялся в расчете на то, что все вопросы кинематографической техники, аппаратуры, съемочных материалов и кинофотографических процессов уже знакомы читателю.

"Кинооператор — неперенный, обязательный и полноправный участник коллективного творческо-производственного труда над созданием кинокартины, ответственный за её идейно-художественное качество.

Всё это определяет высокие требования к художественной культуре и квалификации оператора.

Для полноценной творческой и производственной работы над фильмом оператор должен иметь ясное и точное представление о киносценарии, понимать композицию и образный строй произведения, уметь читать авторские ремарки, знать методику и практику разработки постановочного сценария."

ISBN 978-5-458-29945-9

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2024

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2024

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

среде (воздух, вода), но и скорость, темп, форма и направление движения во времени и в пространстве. Киноизображение смотрится и ощущается особенно жизненно достоверным и убедительным. Происходящее на экране как бы отождествляется с действительностью, с реальными предметами и процессами.

Соединение слова и изображения в кино создало возможность отражения всего разнообразия явлений действительности в их самых сложных чувственных и смысловых связях.

Все эти особенности метода киноизображения позволили создавать произведения искусства, в которых жизнь человека и природы находит свое наиболее полное выражение.

Произведение искусства, содержание которого зафиксировано на киноплёнке и выражено на экране, называется кинофильмом.

Одна из отличительных особенностей киноискусства состоит в том, что собственно кинематографическая форма дана только на экране. Драматургические образы, воплощенные в актерском действии, переводятся (снимаются) в озвученное кинематографическое изображение на плёнке и становятся доступны зрителю только на экране.

Слово фильм в буквальном переводе означает плёнка, в русском языке фильм называют более точно — кинокартина.

Художественную, игровую кинокартину создает коллектив творческих работников: сценарист, режиссер, оператор, художник, композитор, звукооператор, актеры, исполняющие роли. Но непосредственно у кинокамеры работают два человека: режиссер и оператор.

Перед камерой кинооператора завершается постановочная работа большого числа людей, создающих фильм. На негативе, снятом оператором, фиксируется результат творческой и производственной работы съёмочного коллектива и студии.

«В руках оператора находятся те реальные технические возможности, при помощи которых можно осуществить ¹отвлеченный замысел режиссера. А эти возможности бесчисленны», — отмечал Всеволод Пудовкин, подчеркивая, что «мысль режиссера в его работе над выразительностью экранного образа получает конкретное осуществление только тогда, когда технические знания и творческая изобретательность оператора идут в постоянном контакте, иначе говоря, когда оператор является органической частью производственного коллектива и принимает участие в создании киноленты с начала до конца» ².

Оператор должен обладать ярко выраженной творческой индивидуальностью, своим оригинальным киноизобразительным

¹ В. Пудовкин, Избранные статьи, стр. 78.

² Там же, стр. 81.

стилем и манерой производственной работы и вместе с тем быть единомышленником режиссера в идейно-художественной трактовке драматургических образов произведения.

В тех случаях, когда режиссеры и операторы достигали единства в художественных вопросах, возникали известные всей мировой кинематографии творческие коллективы: режиссеры С. Эйзенштейн, Г. Александров и оператор Э. Тиссэ; режиссер В. Пудовкин и оператор А. Головня; режиссеры Г. Козинцев, Л. Трауберг и оператор А. Москвин; режиссер М. Калатозов и оператор С. Урусевский; режиссер Г. Рошаль и оператор Л. Косматов и другие.

Коллективная работа режиссера и оператора требует особых творческих и этических взаимоотношений.

Вот как описывает режиссер С. Эйзенштейн свою совместную творческую работу с оператором Э. Тиссэ.

«Везде и всюду в кадре мы ищем одного.

Не неожиданности. Не декоративности. Не непривычности точки зрения. А только предельной выразительности.

И везде за изображением мы ищем обобщенный образ того явления, которое мы снимаем.

И этому обобщению служит тот обрез кадра, тот выбор точки съемки, та композиция внутри четырехугольника будущего экрана, которые заставляют нас подчас подолгу и мучительно еще и еще раз переносить штатив, вытягивать ему ноги, сокращать их, проверять съемку через всю оптическую гамму объективов и фильтров.

В этом единстве видимого облика предмета и одновременного образного обобщения, решенном средствами композиции кадра, мы ощущаем важнейшее условие подлинно реалистического письма кинокадра. В этом мы видим залог того особого, волнующего ощущения, которым чисто пластически может увлечь нас зрелище экрана. Ибо такая образная обработка изображения и есть важнейшее в творчестве оператора: «внедрение» темы и отношения к теме во все мельчайшие детали практического разрешения фильма.

Ни в каких декларациях метод наш не записан...

Но в многообразии проходившей перед нашими глазами действительности и страстного и разумного к ней отношения шаг за шагом эти пятнадцать лет мы рука об руку этого добивались, и удачей отмечались те части и пластические элементы наших картин, где мы этого достигали¹.

С. М. Эйзенштейн называл Эдуарда Тиссэ «своим глазом», с которым не «дискутируешь и разглагольствуешь», а «смотришь и видишь». Он очень высоко оценивал личные качества Тиссэ-оператора.

¹ С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, М., «Искусство», 1956, стр. 127.



На съемках фильма «Броненосец «Потемкин» оператор Э. Тиссэ (справа от аппарата) и режиссер С. Эйзенштейн (с рупором)

«Невозмутимая флегма и дьявольская быстрота. Молниеносный темперамент и кропотливость педанта. Быстрота хватки и безропотная долготерпеливость в поисках и достижении нужного эффекта. Они уживаются в нем рядом. Феноменальная выносливость - во льдах и песках, туманной сырости севера и тропиках Мексики, на арене боя быков, в штормах на кораблях или в ямах под проходящими танками и конницей - она достойна грузчика, пахаря, забойщика, метростроевца. И тончайшее ощущение еле уловимого нюанса, того «чуть-чуть» в материале, откуда (как принято говорить) начинается искусство, -- ощущение, которое роднит Тиссэ с изысканнейшими мастерами пластических искусств... Это — сочетание тончайшего и точнейшего умственного труда с величайшими трудностями его физического воплощения» (подчеркнуто мною. — А. Г.)

¹ С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, стр. 126.

Кинооператор - неперенный, обязательный и полноправный участник коллективного творческо-производственного труда над созданием кинокартины, ответственный за ее идейно-художественное качество.

Все это определяет высокие требования к художественной культуре и производственной квалификации оператора.

Для полноценной творческой и производственной работы над фильмом оператор должен иметь ясное и точное представление о киносценарии, понимать композицию и образный строй драматургических произведений, уметь читать авторские ремарки, знать методику и практику разработки постановочного сценария.

Оператор должен знать и понимать роль монтажа в кино.

Оператор должен знать и понимать методику и технику работы киноактера, уважать актеров и их сложное творчество.

Оператор должен чувствовать стиль изобразительно-декорационного оформления фильма— уметь работать с художником.

Оператор обязан понимать постановочный замысел режиссера, уметь вместе с ним руководить съемочной работой на площадке.

Опыт показывает, что для успешного создания фильма важно как творческое, так и производственное мастерство оператора. Производственная квалификация оператора имеет весьма важное значение для организации и экономики производства фильма, так как от его активности на съемочной площадке во многом зависит темп работы всей съемочной группы. Оператор во многом подкрепляет и дополняет режиссера в работе над постановкой и съемкой фильма.

Оператор должен отлично знать творческие и производственные особенности процесса создания фильма.

Кинооператор обязан хорошо разбираться в художественных возможностях и технических качествах съемочных аппаратов, осветительных приборов, видов пленки и т. д.; уметь вести съемку в павильоне и на натуре, управлять всей киносъемочной техникой: съемочными аппаратами, ветродуями, пиротехникой, кранами, тележками и т. д.; руководить работой механиков, светотехников.

Наконец, оператор должен владеть художественными средствами своего искусства, быть настоящим художником, мастером своего дела.

Практика кинопроизводства показывает, что если в работе над фильмом средства киносъемки и киноизобразительные средства операторского искусства используются не творчески, то это обедняет фильм, лишает его образы выразительности на экране.

В арсенале изобразительно-выразительных средств киноискусства важное место занимают специфические киноизобразительные средства. Этими киноизобразительными средствами являются свет, тон, колорит, киноперспектива, кинетика, ракурс, кинопанорама, киноосвещение и композиция кадра и т. д.

Кино, как синтетический вид искусства, использует изобразительно-выразительные средства других искусств, как, например, колорит и композицию, но на новой основе и в новом качестве сравнительно, например, с живописью или графикой.

Киноизобразительные операторские средства не могут быть отделены от других изобразительно-выразительных средств киноискусства, так же как и творчество оператора не может существовать в отрыве от творчества других участников художественного процесса создания фильма. И, однако, работа оператора обладает целым рядом специфических художественных особенностей, которые позволяют рассматривать операторское творчество как новый вид изобразительного искусства — киноизобразительное искусство.

Кинооператорское искусство как самостоятельный вид художественного творчества начало складываться в нашей стране к середине 20-х годов.

В фильмах «Броненосец «Потемкин» и «Мать» впервые перед кинооператорами были поставлены конкретные идейно-художественные задачи и применен новаторский метод изобразительно-монтажного решения эпизодов фильма.

Кинематографическое изображение из средства фиксации превращалось в средство выражения художественного образа.

Молодое советское кино охватило новую область жизни — жизнь рабочих, жизнь крестьянства, великие события революции. Баррикады, демонстрации и революционные бои на фронтах выдвигали новые темы, новый материал.

Подлинный реализм был неведом старому кинематографу. И молодые кинематографисты искали новые формы для того, чтобы достоверно, убедительно, правдиво выразить новую тематику и новый материал. Эти поиски происходили не в спокойной и академичной обстановке, а в страстной борьбе, в напряженном и радостном труде, в спорах. Молодые кинематографисты активно утверждали в кинематографе новые стороны жизни, открытые для искусства Октябрьской революцией, и новые методы их художественного воплощения на экране.

Стремление к правде кинообразов порождало и стремление к реалистичности изобразительной трактовки.

Площади и улицы, цеха фабрик и дворы заводов, никогда не снимавшиеся ранее в дореволюционных картинах, превращались в сценические площадки, где разворачивалось действие фильмов. Так, например, режиссер С. Эйзенштейн и оператор Э. Тиссэ поставили и сняли весь фильм «Броненосец «Потемкин» в местах действительных событий и даже кадры работы судовых механизмов снимали в настоящем машинном отделении корабля.



На съемках фильма «Конец Санкт-Петербурга» оператор А. Головня
(у аппарата) и режиссер В. Пудовкин

В фильме «Конец Санкт-Петербурга» актерские игровые сцены были поставлены и сняты в медеплавильном цехе Металлического завода в Ленинграде.

В лучших фильмах этих лет производственный материал, материал новый, живой, динамичный, фактурный, в тысячу раз более выразительный, чем павильонные декорации будуаров и салонов, органически входил в образную ткань фильма, обогащая кинематограф правдой подлинной жизни.

Наряду с решением задач идейно-художественных советским операторам приходилось решать задачи и чисто профессиональные.

Сейчас все операторы умеют снимать натуру с подсветкой. Выработался даже специальный термин — «режимные съемки». Но в 20-х годах, когда первые съемки натуры с подсветкой были выполнены Э. Тиссэ в фильме «Октябрь», это воспринималось как новаторство. Ему пришлось решать невиданной сложности даже для теперешних времен съемочные задачи. Сцены взятия Зимнего, выступления В. И. Ленина у Финляндского вокзала, так же как и массовые сцены у Смольного, не имели себе равных по масштабу и по технике выполнения в практике мировой кинематографии. Метровые прожекторы стояли по всему параметру Дворцовой площади на крыше здания Главного штаба. Множество пятисоток освещали движение тысячной массовки, штурмующей дворец. Крейсер «Аврора» был снят на рейде в

белую ночь и подсвечен сотнями прожекторов, установленных на набережной и на мосту...

С тех пор съемки в белые ночи вошли в практику работы ленинградских операторов.

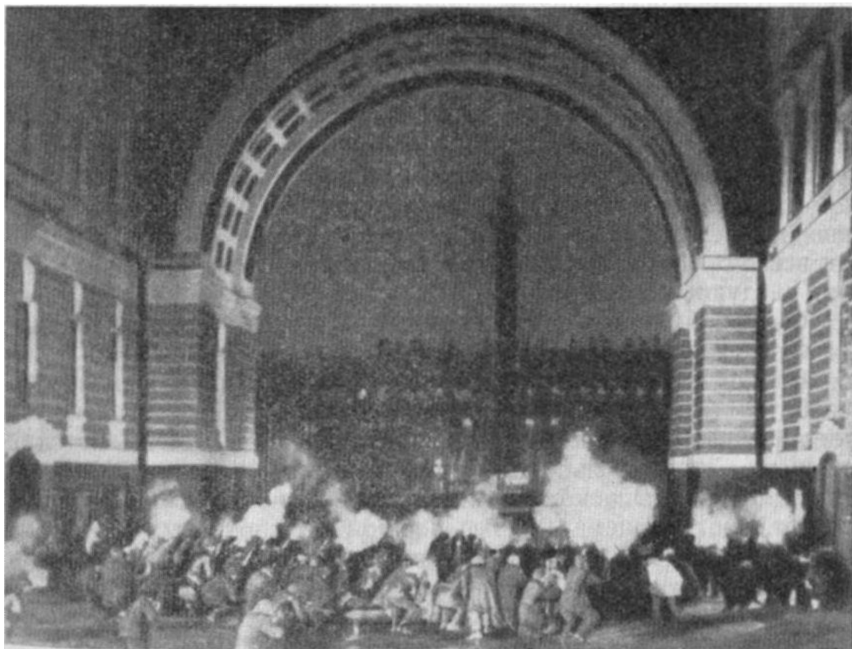
Материал историко-революционных фильмов 20-х годов обогатил молодую советскую кинематографию идейно и эстетически. Именно в этих кинопроизведениях начали формироваться собственный «стиль» советского киноискусства и специфические черты советской операторской школы, где основой творчества стала выразительность, а не только изобразительность.

В годы первых пятилеток в киноискусство вошел и материал индустриального строительства.

Героями фильмов стали рабочие, строители, колхозники, инженеры, ученые. Это повлекло за собой резкое изменение фактуры изобразительного материала. Обстановкой действия стали кабины подъемных кранов, строительные леса, цеха заводов, научные лаборатории. Резко изменились формы актерской игры. Герои фильма снимались на рабочих местах — в самолетах, на тракторе, на стройках, в цехах заводов, на полях колхозов.

Изображение на экране величественного строительства индустриальных гигантов — тракторных и автомобильных заводов,

Кадр из фильма «Октябрь»



Днепрогэса, Азовстали и т. д. — потребовало новых приемов съемки и новых форм композиции.

В практику операторских приемов вошла широкая «обзорная панорама», снимаемая с высокой верхней точки. Среди новых изобразительных форм появился многоплановый, полный движения машин и специфического, «индустриального» воздуха пейзаж.

Съемка эпизодов в индустриальной обстановке повлекла за собой использование подручной техники — операторы стали снимать с мотовозов, с кранов, на лесах строительства.

Новые герои, новые темы, новые события, происходившие в реалистической рабочей обстановке, а кроме того, и приход звука в 30-х годах — оказали решающее влияние на развитие искусства кино, на методику постановки и съемки фильма, на характер киноизображения. Получил дальнейшее развитие метод изобразительно-монтажного решения фильма — гибкая и динамичная изобразительная форма, разработанная еще в немом кино.

И ныне кинематограф активно вторгается в современную жизнь, и в наши дни операторы, совершенствуя свое мастерство, активно ищут новые средства и приемы выразительного оформления нового жизненного материала, успешно развивая традиции советской операторской школы, заложенные в 20—30-х годах.

Исторические решения XX съезда Коммунистической партии открыли перед советскими деятелями искусства и кино, в том числе и перед операторами, новые просторы для художественного творчества, для создания высокоидейных и ярких по мастерству произведений.

Последние годы ознаменовались рядом крупных достижений советских операторов. Появились фильмы, в которых проявилось как глубокое знание жизни, подлинно партийное, и в то же время глубоко личное отношение к изображаемым событиям, так и истинно творческая изобретательность в поисках новых киноизобразительных решений. Эти успехи свидетельствуют прежде всего о плодотворности тех творческих принципов, которым они следуют в своей работе.

Советская школа операторского искусства сильна прежде всего своей идейно-художественной направленностью.

Еще в «Броненосце «Потемкин» крупный план женщины с разбитым пенсне выявил выразительную силу этой специфической киноизобразительной формы, а в панорамной съемке детской коляски, стремительно скачущей вниз по ступеням Одесской лестницы, открылась специфическая выразительность киноизобразительного приема. Снятые в ракурсах портреты в «Матери» доказали, как значительны возможности операторов в усилении выразительности образа актера в фильме.

Но тогда же кинематографисты убедились, что впечатление на зрителя производит не сам по себе нижний ракурс или под-

светка, а актерская игра, показанная в нижнем ракурсе, и глаза актера, подсвеченные нижним светом. И впоследствии, применяя разнообразные киносьемочные приемы, советские операторы никогда не приписывали этим приемам самостоятельную, самодовлеющую выразительность.

Правда, мы иногда говорим о выразительном ракурсе, об эффектном освещении, о динамической панораме. Но все эти выражения — «рабочая» терминология, и на самом деле речь всегда идет лишь о выразительности актера, снятого в ракурсе. Даже тогда, когда упоминается о съемке в ракурсе, например, монументов, то и здесь подразумевается, что выразительны не ракурсы сами по себе, а монументы, снятые в ракурсе. Это же относится и к другим приемам съемки.

Ценность того или иного приема определяется прежде всего степенью его органичной зависимости от драматургии. Так, например, всем запомнился эпизод в березовой роще в фильме «Иваново детство» и особенно кадр «танцующих березок», снятый оператором В. Юсовым. Действительно это прекрасный кадр, но ощущение танца и глубина впечатления, которое производит этот кадр на зрителя, объясняется прежде всего «монтажным контекстом», в котором этот кадр несет совершенно точную образную задачу. Здесь следует напомнить слова С. М. Эйзенштейна о том, что «областью метафорического и образного письма является сфера монтажных сопоставлений, а не сами изобразительные монтажные куски»¹.

Всегда искать органичные для данной темы, данного материала в его драматургическо-режиссерской трактовке изобразительные решения — вот основной закон творчества советских операторов. Справедливость этого принципа отчетливо проявляется на практике в лучших работах как мастеров старшего поколения — Б. Волчка, А. Головни, Д. Демущего, И. Екельчика, М. Магидсона, А. Москвина, Э. Тиссэ, А. Шеленкова и других, так и молодежи, недавно пришедшей в кино, — В. Дербенева, И. Грицюса, Г. Лаврова, В. Монахова, Л. Пааташвили, М. Пилихиной, А. Темерина, И. Шатрова, В. Юсова и их многочисленных коллег.

Советские операторы в своей практике охотно и весьма успешно применяют самые оригинальные киноизобразительные приемы. Советской школе операторского мастерства свойственна изобразительно-монтажная система решения фильма, где ракурсы, панорамы, крупные планы являются неизменными элементами композиции, а светотональные эффекты — красками операторской палитры, необходимыми для усиления выразительности актерской игры на экране.

Конечно, сила выразительности актерской игры на экране, а значит, успех всего фильма во многом зависит от удачной

¹ С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, стр. 156.

киноизобразительной формы. Оператор несет ответственность за эстетическое качество кинофильма как киноизобразительного произведения, содержание которого зафиксировано на пленке и выражено на экране. И поэтому работа над композицией кадра, над освещением, над тоном и колоритом фильма чрезвычайно важна для художественной ценности фильма. Работа эта должна всегда и творчески и производственно-технически выполняться на высоком уровне.

Производственная квалификация, профессиональное мастерство, умение не только придумать или задумать образное решение, но и выполнить его на пленке — необходимые и обязательные условия работы кинооператора.

Профессионализм в операторском искусстве — необходимое условие успешной работы. «Болтание» камерой, перспективные деформации и фотографические недодержки совершенно недопустимы для квалифицированной работы оператора.

Высокая культура операторского мастерства — это не трясущееся изображение, не искажающая лицо актера перспектива, обнажающие технику съемки, это творческое использование разнообразных киноизобразительных средств для раскрытия задач драматургии на основе режиссерской трактовки.

Изобразительная форма фильма должна быть ясна и доступна любому зрителю,

На операторе, как работнике искусства, лежит своеобразная задача, о которой говорит К. Паустовский в применении к творчеству писателя: «...держат читателя в напряжении, вести его за собой и не допускать в своем тексте темных или неритмичных мест, чтобы не давать читателю возможности споткнуться об эти места и выйти тем самым из-под власти писателя».

Переоценка роли киноизобразительных средств и съемочных приемов — основная ошибка сторонников теории «эмоциональной камеры».

Если, например, в фильме «Летят журавли» можно видеть подлинное кинооператорское искусство, нацеленное на выявление драматургического образа в постановочном решении и актерском исполнении, то в отдельных эпизодах фильма «Неотправленное письмо» съемочные приемы превратились в самоцель, выдвинулись на первый план, «заглушив» актерское исполнение образов роли.

Совершенно неверно также какие-либо удачные операторские находки или новаторскую манеру возводить в принцип, выдвигать в качестве незыблемого эталона.

Ничего не может быть губительнее для операторского творчества эпигонского подражания раз удавшимся кому-то приемам съемки.

К сожалению, подобный недостаток бывает свойствен работам молодых операторов, с увлечением отдающих предпочтение «модным» киноизобразительным «открытиям», не задумываясь