

# Содержание

Благодарности	8	Групповой план	124
Предисловие ко второму изданию	10	Поликадровый план	130
Введение	13	Наклонный план	136
Поиски кадра	17	Съемка сверху	142
Системы образов	23	Перевернутый план	148
Правила кинокомпозиции и технические принципы	33	Символический план	154
		Абстрактный план	160
		Макроплан	166
		Зумированный план	172
<b>ПЛАНЫ ПО КРУПНОСТИ</b>	55	<b>ДИНАМИЧЕСКИЕ ПЛАНЫ</b>	179
Сверхкрупный план	56	Горизонтальная панорама	180
Крупный план	62	Вертикальная панорама	186
Среднекрупный план	68	Съемка с операторской тележки	192
Средний план	74	Трансрав	198
Среднеобщий план	80	Следящая съемка	204
Общий план	86	«Стедикам *»	210
Дальний план	92	Съемка с операторского крана	216
		Съемка с воздуха	222
		Длинный план	228
<b>ТРАДИЦИОННЫЕ ПЛАНЫ</b>	99		
План через плечо	100	Фильмография	234
Заявочный план	106	Права на изображения	236
Субъективный план	112	Алфавитный указатель	237
Двойной план	118		

\*Стедикам® является зарегистрированной торговой маркой Tiffen Company

# Благодарности

Мне бы хотелось выразить благодарность всем тем, кто помог подготовить эту книгу к печати, за их доброту и поддержку, весомый вклад и опыт.

Я искренне благодарен своим прошлой и нынешней командам из Focal Press: Роберту Клементсу, Энн Макги, Деннису Шеферу, Крису Симпсону, Деннису Макгонагл, Кэтти Вашингтон, Эллиане Эронс, Питеру Линсли, Шени Крагеру, Саймону Джейкобсу, Стейси Картер, Шан Кэхилл и замечательной Саре Пиклз. Я особенно благодарен Элинор Эктипис за ее бесценные советы и предложения от начала до конца работы (в том числе — за прекрасное название). Она не пожалела времени и вырастила из меня, человека, выпускающего свою первую книгу, настоящего автора, проявив при этом неколебимую решимость, когда дело касалось сохранения первоначальной концепции этой работы.

Также хочу поблагодарить своих коллег с кафедры кино- и медиаведения в Хантер-Колледже Городского университета

Нью-Йорка, чей энтузиазм и преданность изучению и преподаванию искусства и ремесла кинематографа всегда служили для меня источником сил и вдохновения: Питера Джексона, Ша Ша Фэн, Дэвида Павловски, Ренато Тонелли, Ричарда Барсэма, Майкла Джитлина, Эндрю Ланда, Ивон Маргулис, Джо Макэлени, Роберта Стэнли и Джоэла Цукера. Также хотелось бы отдать должное тем, кто оказал мне поддержку: президенту Хантер-Колледжа Дженифер Дж. Рааб, проректору\* Вите К. Рабинович, декану Ширли Клей Скотт и заведующему кафедрой кино- и медиаведения Джеймсу Роману, которые создают преподавательскому составу благоприятную атмосферу для научной деятельности и блестящего преподавания.

Также я благодарен Джерри Карлсону, Дэвиду Дэвидсону, Герману Лью и Лане Лин из Городского колледжа Нью-Йорка и Кену Дэнсиджеру из Университета Нью-Йорка, ко-

---

\* Должность в университете, аналог проректора в России (прим. пер.).

# Предисловие ко второму изданию

Как ни посмотри, десять лет — долгий срок, но технологии развиваются такими темпами, что, кажется, будто прошло гораздо больше. Если бы в 2010 году мне кто-то сказал, что я буду снимать 4К-видео со скоростью до ста двадцати кадров в секунду, да еще и с расширенным динамическим диапазоном, встроенным стабилизатором, на одну из трех камер смартфона, на котором заодно можно монтировать видео, осуществлять цветокоррекцию, добавлять переходы и подписи, я бы решил, что передо мной сумасшедший. Кроме того, за это время в киноиндустрии произошла настоящая технологическая революция. В 2010 году большинство художественных фильмов все еще снимали на 35-миллиметровую пленку, и лишь незначительную часть — цифровой камерой. К 2020 году соотношение стало обратным: лишь горстка режиссеров все еще снимает на пленку, а большинство фильмов снимают высококласными цифровыми кинокамерами (так, например, Чад Стахелски снимал третий фильм про Джона Уика (см. фото напротив) камерами Alexa SXT Plus и Alexa Mini).

На профессиональном рынке тоже произошли кардинальные изменения: SD-видео уступило место HD и 4K, а на подходе камеры, снимающие в формате 8K и 12K. К однообъективным цифровым зеркальным фотокамерам с возможностью записи видео, которые в 2010 году только зарождались, присоединились цифровые кинокамеры и целая волна беззеркальных камер, а технология, заложенная в основу производства КМОП-матриц, позволила снимать с динамическими диапазонами, способными поспорить с 35-миллиметровой пленкой, а иногда и превзойти ее (ISO — фоточувстви-

тельность — достигла при этом сотен тысяч). Хотя все эти технологические прорывы имели грандиозные последствия для профессионального и независимого кинематографа, революция в производстве зеркальных цифровых камер способствовала еще одному важному изменению: теперь не только у профессиональных кинематографистов, но и у любителей появилась возможность снимать видео с помощью взаимозаменяемых объективов, а значит, они получили доступ к оптической эстетике, сопоставимой с той, которая прежде оставалась прерогативой исключительно крупнобюджетных фильмов, снимавшихся с помощью дорогого оборудования. Всего за десять лет представления об изображении и звуке в коммерческом и независимом кино полностью изменились, особенно после того, как режиссеры вроде Шона Бэйкера («Мандарин», 2015) и Стивена Содерберга («Не в себе», 2018) стали снимать полнометражные фильмы на айфоны. Если учесть еще и тот эффект, которые оказали на финансирование, маркетинг и дистрибуцию фильмов социальные сети, картина станет совершенно ясна: сегодня снять кино и поделиться им с миром стало проще и дешевле, чем когда-либо прежде.

Ко второму изданию книга «Кино. Профессиональный взгляд» претерпела полноценное обновление, чтобы учесть все произошедшие изменения и не только их. В каждой главе есть раздел «Технические факторы», где особое внимание уделяется объективам; советы насчет экспозиции, освещения и производственной логистики были пересмотрены, так что теперь они отражают нынешнюю ситуацию с новыми методами и оборудованием. Глава «Правила кинокомпозиции и технические принципы» была полностью

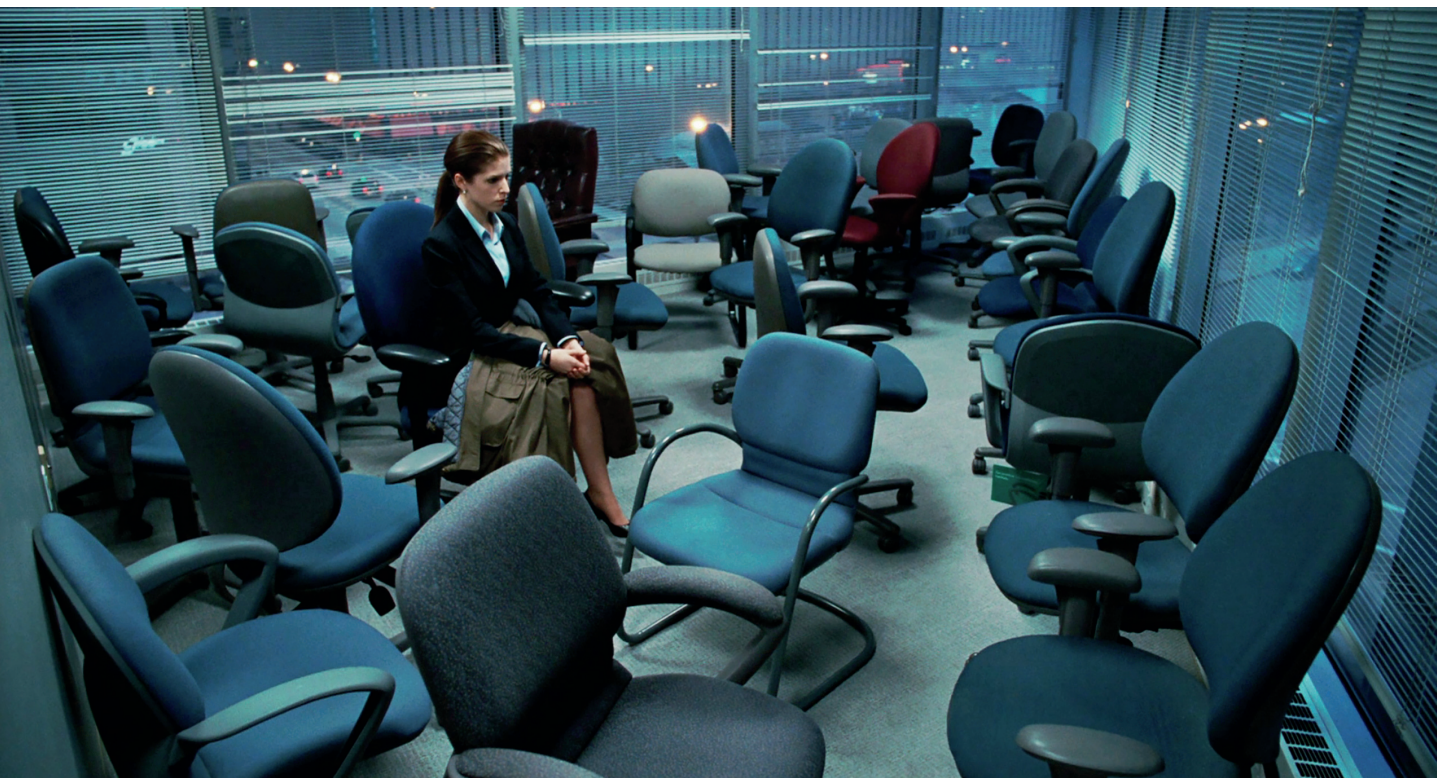


«Джон Уик 3» (2019). Режиссер — Чад Стахелски, оператор — Дан Лаустсен.

отредактирована. В ней более объемно раскрывается каждое правило, соотношение сторон кадра рассматривается как один из самых гибких нарративных инструментов, а также освещаются все новые возможности предварительной визуализации. Кроме того, каждый практический пример получил более тщательное и подробное рассмотрение, как и ряд совершенно новых видов планов.

«Кино. Профессиональный взгляд» стала первой книгой, содержащей упорядоченный анализ правил кинокомпозиции с учетом конкретного нарративного контекста и инструментов, необходимых, чтобы в полной мере раскрыть всю мощь и выразительность данных

правил. С тех пор прошло десять лет, и, я считаю, самое время опубликовать второе издание, способное вдохновить новое поколение кинематографистов, для которых выражения вроде «адаптер для объектива с матрицей 35 мм», «SD-видео» и «16-миллиметровая пленка» — лишь пережитки прошлого, эхо устаревших технологий. К счастью, хотя способы создания фильмов радикальным образом изменились, они никак не повлияли на правила композиции (и на то, как эти правила нарушать). Пресловутые правила по сей день остаются столь же актуальными, как на заре кинематографа, более ста лет тому назад. Так поднимем же бокалы за еще одну сотню лет!



*«Мне бы в небо» (2009). Режиссер — Джейсон Райтман, оператор — Эрик Стилберг.*

# Введение

Вскоре после выхода на экраны фильма Джейсона Райтмана «Мне бы в небо» мы с друзьями пошли на него в кино. Возвращаясь из кинотеатра, мы стали обсуждать картину. Большинству моих друзей она понравилась, некоторым показалась немного медленной, а остальные и вовсе сочли ее шедевром. В какой-то момент разговор свернул в сторону операторской работы, и кто-то вспомнил блестящий план, представленный на соседней странице. Каким бы ни было наше мнение о фильме, мы все сошлись в том, что конкретно этот момент получился невероятно пронзительным. Примечательно, что мы помнили все об этом плане — композицию, когда именно в фильме появляется этот план, а главное, почему он всем нам показался таким мощным. В картине было много других интересных планов и моментов, но это изображение удивительным образом затронуло каждого из нас, что бы мы ни думали о фильме в целом. Так в чем же дело? В композиции плана? В актерской игре? В режиссерской работе? Или же план стал таким запоминающимся благодаря чему-то еще?

Чтобы понять, почему план кажется таким эффектным, надо кое-что узнать о том, в каком контексте он появляется на экране. В преддверии этой сцены Натали (Анна Кендрик), восходящую звезду фирмы, придумавшую способ увольнять сотрудников удаленно, по веб-камере, просят отправиться в командировку вместе с Райаном (Джордж Клуни), специалистом по «корпоративному сокращению», который считает систему Натали слишком обезличенной. Цель поездки — чтобы Натали набралась опыта в увольнении людей, общаясь с ними лицом к лицу. После душещипательной нарезки о том, как сотрудники реагируют на новость о сокращении, мы видим тот самый план, где Натали в одино-

честве сидит в комнате, полной офисных стульев, и ждет Райана. Он, явившись забрать ее, вскользь спрашивает, все ли в порядке, но Натали лишь отмахивается, и вместе они уходят из помещения. Теперь, когда известна предыстория, мы можем куда лучше понять, благодаря чему данное изображение становится таким действенным. С точки зрения композиции ничего особо сложного нет: нам показывают Натали общим планом, она сидит в пустом кабинете в окружении офисных стульев. Однако, если присмотреться и разбить этот план на несколько визуальных элементов, проанализировать композиционные правила, используемые, чтобы организовать эти элементы в кадре, а также технические аспекты, картина станет куда более причудливой.

Благодаря общему плану (плану, в котором уместается не только объект полностью, но и значительная часть окружения) мы видим множество пустых стульев, скученно расположенных вокруг Натали, и с учетом контекста все это подсказывает, сколько человек она уволила за день. *Верхний ракурс*, с которого сделан кадр, не только позволяет нам увидеть все стулья в комнате (если бы съемка осуществлялась на уровне глаз, в зоне видимости оказались бы только стулья на первом плане), но и придает Натали сломленный, уязвимый и даже отчаявшийся вид (*верхний ракурс* часто используется, чтобы визуализировать как раз такие эмоции героя). Ее положение в кадре соответствует *правилу третьей\**, создавая

---

\*Принцип построения композиции, при котором изображение мысленно делится на девять равных частей с помощью двух горизонтальных и двух вертикальных линий. Главные элементы размещаются вдоль этих линий или в точках их пересечения (*прим. науч. ред.*).

динамическую композицию, благодаря которой Натали есть куда смотреть — справа достаточно пространства. Тем не менее для полноценного общего плана не хватает высоты. Такой прием часто используется, чтобы подчеркнуть необычность или неловкость драматического момента. Более того, положение и относительно небольшой масштаб фигуры Натали относительно всего плана создают такое впечатление, будто стулья загоняют ее в угол — видимо, в отместку за тех, кого она уволила (окажись актриса в центре композиции, передать данную идею не удалось бы). Беспорядочную расстановку стульев можно истолковать еще и как визуализацию смятения, которое Натали внесла в тот день сразу в несколько жизней. Каждое композиционное решение идеально дополняется точным расстоянием от камеры до объекта, *фокусным расстоянием\**, сочетанием апертур, которые в результате обеспечивают *глубину пространства*, из-за чего все в кабинете находится в четком фокусе, а значит, внимание зрителя приковано не только к Натали, но и ко всему, что находится рядом с ней (если бы использовалась небольшая *глубина пространства*, стулья на переднем и на заднем плане оказались бы не в фокусе). Если учесть все визуальные элементы композиции данного плана, станет понятно, что за фасадом рассудительности и деловитости Натали скрывается эмоциональная личность, которую глубоко потрясли реальные последствия ее профессиональных действий для обычных людей. Впрочем, своей красотой и драматизмом этот план обязан вовсе не автоматическому применению правил композиции; он получился таким эффектным потому, что все технические составляющие, композиционные решения и нарративный контекст учитывались в равной мере и призваны были передать предельно конкретную идею. Этот блестящий момент оказал сильное и отнюдь не мимолетное впечатление на моих друзей и на меня самого, поскольку он был не толь-

---

\* Расстояние в миллиметрах от оптического центра объектива (точки, где переворачивается изображение) до матрицы камеры (*прим. науч. ред.*).

ко изумительным в визуальном отношении, но и очень ясным, красноречивым с точки зрения нарратива.

«Кино. Профессиональный взгляд» знакомит читателя с комплексным подходом к пониманию и применению правил кинокомпозиции, с подходом, в котором учитываются и технические, и нарративные аспекты, благодаря которым планы становятся настолько эффектными, как наш пример из «Мне бы в небо». Этот новый метод опирается на глубокое дискурсивное исследование одного из основополагающих элементов визуального языка кино — плана. Сосредоточившись на правилах кинокомпозиции и их применении в наиболее распространенных планах, знакомых любому оператору, изучая инструменты, приемы и технологии, необходимые для их создания, анализируя их нарративную функцию в конкретных фильмах, мы получаем более глубокое и профессиональное представление о том, что требуется для получения визуально убедительных и нарративно значимых изображений. Зачем же акцентировать внимание на том, как правила композиции применяются в конкретных видах планов? Почему бы вместо этого не рассмотреть данные принципы в целом, в более широком смысле? Ответ прост. Равно как язык кино расширил кинотерминологию, как применение конкретных композиционных правил и операторских приемов в определенных планах установило стандарт, так и планы различной крупности получили специальные нарративные функции (так, например, крупные планы используются, чтобы продемонстрировать эмоции, а дальние планы — чтобы показать место действия). Именно по этой причине изучение действия композиционных правил в целом никогда не позволит продемонстрировать их полный нарративный потенциал, ведь в кино их применение и соблюдение в рамках сторителлинга зачастую обусловлено контекстом. Лишь подробный анализ каждой разновидности плана может в полной мере раскрыть механизмы, благодаря которым данные планы стали считаться традиционными. Так называемые «правила» не так уж категоричны (и слава богу, а не то наше искусство окончательно окаменело бы);

на самом деле они удивительно пластичны, их не только можно, но порой даже следует нарушать, когда это требуется для создания свежих планов, вызывающих у зрителя неожиданную или даже противоречивую эмоциональную реакцию. Иногда, анализируя исключение из правила, можно извлечь для себя ценный урок о том, почему и как в принципе работает данное правило. Поэтому в каждой главе приводится пример того, как правила намеренно нарушаются — самым творческим, неожиданным и убедительным с точки зрения нарратива образом. Вы обнаружите, что старая фраза «изучай правила, чтобы знать, как грамотно их нарушать» очень даже правдива.

В центре внимания книги — основные «кирпичики» операторской терминологии, что предотвращает всевозможные продолжительные споры о каждой технической и эстетической концепции, связанной с визуальной композицией фильмов. Тем не менее ключевым терминам, выделенным курсивом, дается определение в главе «Правила кинокомпозиции и технические концепции». Если же вам понадобится превосходное руководство по техническим аспектам кинопроизводства, я настоятельно советую книгу, к созданию которой мне повезло приложить руку, правда, в качестве иллюстратора и научного консультанта. Написал ее мой друг, наставник и коллега Мик Хурбис-Шеррье, а называется она «Голос и видение. Творческий подход к нарративному кинематографу»\*. Во многом вдохновением для серии книг «Кино. Профессиональный взгляд» послужила как раз работа «Голос и видение», а именно заложенная в ней идея о том, что каждый технический, эстетический, нарративный и логистический аспект создания фильма можно обуздать ради формирования последовательного творческого видения. Также я бы посоветовал заглянуть в книгу Майкла Рэбигера и Мика Хурбиса-Шеррье «Кинорежиссура. Приемы и Эстетика»\*\* — она позволит вам

сформировать более полное представление о том, как режиссер видит не только кинокомпозицию, но и каждый инструмент в своем распоряжении и как пользуется ими для формирования уникальной художественной идентичности и режиссерского стиля, начиная с разработки идеи и работы с актерами и заканчивая приемами монтажа и стратегиями дистрибуции. Наконец, если вы хотите более глубоко понять, как мастера операторской работы используют объективы для работы с правилами кинокомпозиции, создавая захватывающие с визуальной точки зрения и при этом преисполненные смысла изображения, далеко ходить не придется: загляните во вторую часть серии «Кино. Профессиональный взгляд». Она называется «Язык объективов. Как создаются выразительные изображения в кино»\*\*\*, и на данный момент это единственная книга, где последовательно анализируются методы использования объективов для передачи нарратива, а также их применения в сторителлинге с точки зрения оператора.

«Кино. Профессиональный взгляд» представляет новый подход к пониманию правил кинокомпозиции (и к тому, как их нарушать). Этот подход выходит за рамки технических описаний и базовых, утилитарных нарративных стандартов. Такая композиция — далеко не раскраска по номерам, рецепт куда сложнее. Задача в том, чтобы вы осознали, как влияет тональность плана на его восприятие, как затронутая тема находит отклик в душе зрителя. Тогда вы сможете более точно понять, почему именно эти правила неизменно работают, научитесь учитывать неизбежную синергию, возникающую всякий раз, когда такие правила реализуются в рамках заданного нарративного контекста. Я искренне надеюсь, что разбор практических примеров, представленных в этой книге, вдохновит вас, когда вы в следующий раз столкнетесь с творческим вызовом в постановке очередного плана.

---

\* Hurbis-Cherrier M. *Voice & Vision: A Creative Approach to Narrative Filmmaking*. New York: Routledge, 2018

\*\* Rabiger M. *Directing: Film Techniques and Aesthetics*. New York: Routledge, 2020

---

\*\*\* Mercado G. *The Language of the Lens: The Power of Lenses and the Expressive Image*. New York: Routledge, 2019



«Крестный отец» (1972). Режиссер — Фрэнсис Форд Коппола, оператор — Гордон Уиллис.

# Поиски кадра

Недавно мне выпала возможность посетить показ короткометражного фильма одного начинающего режиссера. Первая сцена начиналась с плана молодой пары — они сидели на диване и спорили, причем с каждой минутой ссора набирала обороты. План был достаточно широкий, так что в кадре оказалась большая часть комнаты, и зрителю видно было, что в комнате настоящий бардак: повсюду валялись журналы, пустые пивные банки, под диваном — целая куча разномастных кедров, на каждой стене висело по киноплакату (сразу становилось понятно, что перед нами квартира молодого режиссера). Еще на переднем плане стоял столик, большую часть которого занимала игровая приставка и стопка видеоигр. Когда фильм закончился, настало время вопросов и ответов с режиссером, который, казалось, очень гордился своей работой и горел желанием побеседовать. Один мужчина спросил его: «Тот парень на диване что, пытался вести себя как Трэвис Бикл\*?» Режиссера такой поворот изрядно озадачил, и он спросил, почему вообще его спрашивают про Трэвиса Бикла. Автор вопроса пояснил, что заметил на заднем плане, прямо позади актера, огромный плакат к фильму «Таксист» и подумал, что это тоже часть нарратива. «Нет, плакат там просто так оказался», — ответил режиссер. Другой зритель спросил: «Он [герой] что, пытался развести подругу на деньги и купить себе еще видеоигр?» Режиссер снова пришел в замешательство. «Она так расстроилась, потому что он уборку в квартире не делает?» — спросил кто-то еще. Режис-

сер (к этому моменту порядком раздраженный) остановил сессию и стал объяснять, что на самом деле вся сцена о том, как молодая пара пытается избежать первой ссоры, ведь они только что поженились, что, по его мнению, это просто очевидно — видно ведь, как нервно дернулась рука мужчины, когда он взял свою жену за руку. Киноплакаты, видеоигры и беспорядок в комнате вообще не так важны были для сцены и для истории в целом. Зато режиссеру было очень приятно, когда его спросили, не был ли другой план, уже в конце фильма, где пара в замедленной съемке идет по направлению к камере, оммажем на похожую сцену из «Бешеных псов» Квентина Тарантино. «Да! — воскликнул он. — Я так рад, что вы заметили». Когда же его спросили, в чем значение данной отсылки для его фильма, он, к еще большему смутению публики, ответил: «Я подумал, круто будет смотреться». Во всем фильме была та же проблема, что и в открывающем плане, и в плане с оммажем, — полное отсутствие связи между композицией планов и их функцией в нарративе.

Как вы уже поняли, режиссер хоть и снял фильм, но в силу своей неопытности не сумел установить контакт с аудиторией, поскольку созданная им система образов не вносила никакого вклада в сюжет, в суть картины. Открывающая сцена представляет собой визуально плотный план, перегруженный информацией, которая, как оказалось, не имела никакого отношения к нарративу и в конечном счете помешала зрителям понять, о чем же фильм. Режиссер так ярко показал киноплакаты, игровую приставку, кедров под диваном и пустые пивные банки на полу, что дрожащая рука мужа осталась совершенно незамеченной. В процессе соз-

---

\* Персонаж и главный антигерой фильма «Таксист» Мартина Скорсезе. Был сыгран Робертом де Ниро (прим. пер.).

дания плана на съемочной площадке он, разумеется, четко видел, как дергается рука героя, несмотря на все лишнее, но только потому, что заранее знал, насколько значимой эта деталь станет для сцены в целом. А вот у зрителей этой информации не было, и ничто в композиции плана на нее не указывало. В последнем же плане фильма режиссер успешно воспроизвел композицию, подсмотренную в другой картине, и хотя на мгновение ему удалось вызвать у публики положительную реакцию, в итоге даже эта реакция обернулась замешательством, ведь оказалось, что значимой связи с историей в целом у этой сцены нет. В обоих случаях режиссеру не удалось подойти к рассказанной им истории с *кинематографической* точки зрения, не удалось эффективно визуализировать ключевые сюжетные моменты, темы и основные идеи с помощью конкретных планов, а значит, не удалось рассказать, о чем, собственно, фильм. Подумай он заранее, как объединить технические особенности плана, правила композиции и нарративный контекст для создания осмысленного посыла, реакция зрителей была бы совершенно другой.

Если хотите, чтобы вам удавалось успешно донести историю до зрителя, крайне важно понимать, какую идею должен передавать каждый план, о чем он должен говорить, какую визуальную информацию должен (или не должен) включать. Как только вы это поймете, «поиски кадра», наилучшим образом подходящего вашей истории, станут проходить гораздо проще и спокойнее. В определенном смысле вы уже этим занимаетесь, когда, например, рассказываете кому-нибудь байку из собственной жизни, — правда, на интуитивном уровне. Представьте, что хотите рассказать другу, как однажды случайно подрезали кого-то на дороге, а в итоге стали жертвой яростных разборок. Вы явно не начнете с того, какой освежитель воздуха висел у вас на зеркале заднего вида, какого цвета были чехлы на сиденьях, или с того, что день был сумрачный и влажный и вам пришлось включить кондиционер. Нет, вы тщательно отредактируете свой рассказ, чтобы ваш друг

услышал только о тех моментах, которые помогают передать суть. В примере с нашим фильмом режиссер в открывающем плане этого не сделал. Хотя ему и удалось показать, что происходит в заданной сцене, он умудрился перегрузить кадр ненужной визуальной информацией. С тем же успехом, рассказывая историю устно, можно начать с того, какого цвета у мужа носки, в то время как на самом деле надо отметить, как ему было неловко, как он нервничал, держа за руку собственную жену. Зритель автоматически считает, что абсолютно все в кадре находится там ради конкретной цели и служит конкретной цели, напрямую связанной с историей и необходимой для ее понимания. Это одна из условностей нарратива, сформировавшихся за тысячи лет визуального сторителлинга (даже на заре человечества никто не включал в наскальную живопись лишних деталей!) и имеющих сегодня не меньшее значение, чем на момент своего зарождения. Применительно к сторителлингу в кино данный принцип относится не только к включению в план надлежащих визуальных элементов, но и к логическому осмыслению их местоположения в кадре, их размера в соотношении с другими визуальными элементами и степени видимости (насколько резко или размыто они смотрятся) на фоне остальных, поскольку именно эти факторы определяют, смогут ли зрители понять значимость таких элементов в истории.

Взгляните на кадр из фильма Фрэнсиса Форда Coppola «Крестный отец» в начале этой главы. На первый взгляд кажется, что композиция довольно проста: дальний план автомобиля, припаркованного на пустой дороге; человек на заднем сиденье направляет пистолет на водителя, а на заднем плане над колоссящимся бурьяном возвышается статуя Свободы. Смысл этого плана представляется в равной мере ясным и прямым: кого-то вот-вот убьют в машине на безлюдной дороге. На самом деле данное изображение настолько лишено малозначительных деталей, что даже человек, ни разу не смотревший «Крестного отца», без проблем поймет, что же в этот момент происходит в истории.

Однако более пристальное изучение кадра покажет, что за планом убийства человека скрывается еще один смысл, посыл. Если вы тщательно изучили изображение, ваше внимание наверняка привлекла одна крошечная деталь. Раз все в кадре должно иметь смысл и способствовать пониманию сути плана, зачем здесь статуя Свободы? Просто чтобы указать на место убийства? Тогда почему она находится так далеко и кажется такой маленькой? Почему повернута спиной к сцене преступления? Может ли хоть одна из этих деталей (а все?) иметь нарративное значение? Вернемся к примеру, где вы рассказываете другу о разборках на дороге. Как вы думаете, случись подобное в тот день, когда вы впервые выехали на скоростное шоссе, рассказ звучал бы по-другому? Вероятно, сначала вы упомянули бы, что у вас совершенно не было опыта вождения, рассказали, как нервничали, сидя за рулем арендованной и незнакомой вам машины, как удивились, заметив, что за рулем другой машины тоже был ученик. Иными словами, помимо перечисления фактических подробностей происшествия вы бы придали нарративу *контекст*, чтобы продемонстрировать субъективное восприятие пережитого. По тому же принципу строится создание экспрессивной композиции: кадрирование каждого плана должно отражать ваше понимание данной истории, то, в чем, на ваш взгляд, заключена ее суть, отражая вашу личную точку зрения, ваши специфические особенности, ваше *видение*. Как раз эту цель преследовал Коппола, включив в план статуя Свободы — именно с такого ракурса, именно такого размера, именно в этой части кадра. Он добавил свой взгляд на событие, в некотором смысле прокомментировал его, дал понять, что речь идет не просто об убийстве в машине. Как вы думаете, о чем говорит противопоставление мгновенно узнаваемого символа американской мечты и столь чудовищного преступления?

Режиссер короткометражки, о котором мы говорили ранее, включил план, напоминающий открывающую сцену «Бешеных псов», и рассчитывал, что публика отреагирует

на него так же, как он сам когда-то отреагировал на этот момент в картине Тарантино. Однако этого не произошло, поскольку успех оригинального плана был обусловлен не только композицией — решающее значение для восприятия публикой сыграл еще и нарративный контекст. К этому моменту в «Бешеных псах» мы уже познакомились со всеми героями, узнали, что они из себя представляют, какие у них характеры, причуды; нам даже намекнули на динамику их отношений. Навстречу камере идет не просто кучка парней в «едином дресс-коде», а несколько героев с уникальной, интересной, характерной личностью. Учитывая заявленный контекст, когда они шагают вместе под песню Little Green Bag группы George Baker Selection (к слову, вся эта сцена, возможно, стала отсылкой Тарантино к клипу коллектива), все *получается*. Когда же такую же композицию использовал в своей работе ученик режиссерского отделения, сначала ему удалось вызвать у публики определенную реакцию, ведь все узнали отсылку, но в итоге план сочли бессмысленным, когда оказалось, что он не имел никакой связи с общей историей.

Композиция плана передает смысл не только за счет организации визуальных элементов в кадре, но и за счет нарративного контекста, в котором эти элементы представлены. Так, например, съемка сверху (когда камера будто бы смотрит на объект сверху вниз) зачастую используется, чтобы показать, что герой чувствует себя разбитым, неуверенным или просто психологически уязвимым. Тем не менее, несмотря на частое использование подобных планов, нельзя заранее полагать, что зритель автоматически считает подобные коннотации всякий раз, когда вы используете *съемку сверху*. Ее можно использовать и для передачи совершенно противоположного посыла — чтобы показать уверенность, твердость героя, его умение контролировать ситуацию, при условии что нарративный контекст выступит в поддержку данного посыла, и тогда ни один зритель не сочтет подобную композицию ироничной или неудачной (см. пример подобного ис-

пользования съемки сверху на с. 56). Вот только как же решить, какие элементы истории хорошо согласуются с планом той или иной крупности и композиции? Какой контекст соответствует заданному плану и наоборот? Прежде чем решать, где поставить камеру, надо понять, что именно станет композиционной доминантой, что следует включить в кадр, а что исключить, и какой смысл должен передать ваш план, помимо демонстрации содержимого кадра.

Надежная стратегия — в первую очередь определить, *о чем на самом деле* ваша история, в чем ее суть, какие центральные идеи снова и снова в ней повторяются, вокруг чего вращается действие. Увлекательные истории обычно отличает наличие крепких тем, которые придают эмоциональную глубину и дополнительный контекст всему происходящему. Темы вашей истории подобны компасу: ими и следует руководствоваться, принимая решения насчет композиции каждого плана, а также насчет других вопросов — от освещения и операторской работы до костюмов и локаций. Именно так мастеровитым режиссерам удается формировать единое видение истории, несмотря на то что вклад в создание фильма вносит масса работников самых разных направлений. Возьмем, к примеру, «Рокки» (1976) Джона Г. Эвилдсена, историю о заурядном боксере, которому выпадает уникальный шанс сразиться с нынешним чемпионом мира в тяжелом весе. Вопрос: неужели на самом деле фильм об этом? Ни в коем случае. На самом деле «Рокки» — о мужчине, который некогда обладал огромным боксерским потенциалом, но из-за нехватки дисциплины и амбициозности в достижении целей не сумел достичь особых высот и теперь считает себя неудачником. Тренируясь к бою с чемпионом, он осознает, что у него еще есть шанс стать человеком, вызывать восхищение, а не быть предметом насмешек, возродить самоуважение. Именно обретение самоуважения является центральной идеей, главным тематическим контекстом и основным драматическим стимулом в истории «Рокки». Если бы вам на стол положили

сценарий еще не снятого фильма «Рокки» и вам представился бы уникальный шанс — из тех, какие выпадают раз в жизни — придумать композиционные решения, воплощающие идею «обретения самоуважения», как бы вы это сделали? Можно было бы, например, так построить сюжет, чтобы путь Рокки по возрождению уважения к самому себе начинался со сцен, где он еще не имеет мотивации менять привычный жизненный уклад, и задействовать съемку *сверху*, чтобы продемонстрировать неуверенность героя в себе, его психологическую уязвимость в этот момент (условное, традиционное использование съемки сверху в данном случае было бы реализовано в рамках продуманного нарративного контекста и визуальной стратегии). Когда Рокки начинает более упорно тренироваться и концентрироваться на поставленной цели, можно постепенно поменять композиционное строение планов, несколько из них снять снизу, чтобы незаметно намекнуть на растущую уверенность в себе и перемены в мироощущении. Столь простого решения хватило бы — вам бы удалось создать композицию, отражающую ваш взгляд на данную историю. При этом можно было бы дополнить данную стратегию с помощью правил построения композиции, приведенных в этой книге. Что, если визуализировать путь Рокки к возрождению самоуважения за счет места героя в кадре? Например, до принятия им решения об участии в бое размещать его не в центре, а так, чтобы композиция плана казалась *несбалансированной*, а после — перейти к *сбалансированному* кадрированию? Или сначала можно снимать широкоугольными объективами, чтобы само изображение героя в начале казалось искаженным, а потом, когда он наберется уверенности, перейти к *нормальным объективам*? Или, может, стоит обратиться к *малой глубине пространства*, тем самым изолировав героя в кадре, визуализировать его желание отстраниться от окружающего мира, а затем увеличить *глубину пространства*, когда Рокки почувствует, что коллеги по цеху принимают его? Возможностей бесчисленное множество, поскольку нет единой

формулы сочетания конкретного нарративного контекста с правилами композиции. Кино так не работает (в чем уже убедился режиссер, попытавшийся «повторно переработать» план из «Бешеных псов»). Однако создание выразительных изображений требует четкого представления о том, какие идеи лежат в основе фильма. Только тогда вам удастся продумать визуальную стратегию (принять решения насчет формата, экспозиции, цветового оформления, освещения, объективов и композиционного построения планов), которую можно будет применить для создания тщательно организованной системы изображений (об общей визуальной структуре истории мы поговорим в следующей главе), которая позволит успешно воплотить задумку. Именно так поступил Коппола, когда блестящим образом использовал правило Хичкока в плане со статуей Свободы.

Теперь вернемся к плану молодой пары на диване. Что начинающий режиссер мог сделать иначе? Прежде чем решать, с какой стороны подойти к визуальной стратегии фильма и системе образов, ему стоило найти в своей истории аналог нечто сродни «обретению самоуважения» в «Рокки». Подобный шаг принес бы немало пользы и позволил осознать, что совершенно не стоит включать в кадр многочисленные плакаты с фильмами, видеоигры, пустые пивные банки и кроссовки под кроватью — они лишь отвлекают внимание зрителя от того посыла, который режиссер пытается донести. Можно было бы применить (или, наоборот, нарушить) одно или несколько правил построения композиции так, чтобы подрагивающая рука мужа

ни за что не осталась бы незамеченной. Так, например, можно было бы снять сцену двойным планом (который рассматривается на с. 118), сосредоточив наше внимание на лицах героев, а затем в решающий момент опустить камеру и показать предельно крупным планом (см. с. 56) руку мужа. Либо можно было сделать несколько планов через плечо (см. с. 100) и при этом выстроить композицию так, чтобы кадр слегка «обрезал» героя (но не героиню), а в центре внимания вместо него оказывалась подрагивающая рука. Или же можно было обратиться к съемке под углом (см. с. 136), оставив в кадре много пространства вокруг головы героя, а планы героини сделать ровными, более традиционными. Впрочем, какую бы визуальную стратегию режиссер ни задействовал, ему бы все равно удалось четко и ясно передать свою мысль. «Поиски кадра» для воплощения того или иного момента вашей истории могут протекать по-разному и выходить за рамки предложенного первоначального подхода — все зависит от инструментов в вашем распоряжении, от логистических и бюджетных ограничений и от множества других переменных, с которыми вынужден мириться любой режиссер в процессе создания фильма. Тем не менее, пока вы точно осознаете, что пытаетесь донести до зрителя, и понимаете, как функционируют правила композиции, а значит, когда им следовать, а когда их нарушать, отснятые вами планы непременно станут отражением вашего видения истории. Это самый важный этап в развитии собственного визуального стиля режиссера и его истинного голоса.



а



б

«Олдбой» (2003). Режиссер — Пак Чханук, оператор — Чон Джунхун.