

Особенности режиссерской работы при постановке стереофильмов

Висящие посередине зала титры, брызги морских волн, которые вот-вот вырвутся с экрана прямо на зрителей первого ряда, вылетающие в зал птицы, мячи и букеты цветов – все это блестящая, безупречная и продуманная до мелочей операторская работа Д.В. Суренского, режиссера-постановщика первого советского стереоскопического фильма «Концерт». Virtuозная демонстрация возможностей стереоскопического кинематографа, вынесенная на суд массового зрителя 4 февраля 1941 года, казалась бы, подвела черту под экспериментальными работами и дала кинематографистам новые технические возможности для воплощения на экране самых смелых художественных задач. Однако выход на экран «Концерта» стал не концом, а началом творческого поиска и экспериментов на десятки лет. Первый стереофильм не вызвал конфликт между аттракционом и искусством, между целесообразностью и необходимостью – тогда об этом никто не думал. Оглушительный успех, тысячи зрителей, победные фанфары в прессе, Сталинская премия создателю безочковой системы советского стереокино С.П. Иванову. А что дальше?

Если оператору все было отчасти понятно, он должен был, используя возможности техники, выполнить определенные операции для получения необходимого пространственного эффекта, то работа режиссера становилась не столь однозначной – ему следовало органически вписать в ткань кинофильма всякие трюки и эффекты, чтобы оправдать ожидания зрителей, пришедших на просмотр стереофильма. Вот тут и требовалось режиссерское мастерство, умение владеть не только пространством, но и временем нахождения в этом пространстве, чувство целесообразности, глу-

бины или объема в том или ином кадре. А еще способность оградить себя, а, следовательно, и зрителя от эффекта ради эффекта и в то же время дать ему возможность насладиться стереозффектами. Выходя из зала зритель не должен был вспоминать фразу героини Любоби Орловой в фильме «Весна»: «Видала я ваши картины! Вам нужны не факты, а эффекты! Шутки, трюки, побасенки!».

И если в фильме «Концерт» «шутки, трюки» были приняты на ура, то послевоенная первая игровая стереоскопическая кинокартина «Робинзон Крузо» (1947) и следующая за ней «Машина 22-12» (1947) уже поставили вопрос о целесообразности стереозффектов и их качестве и, в первую очередь, – о качестве режиссуры.

«Робинзон Крузо» не может удовлетворить зрителей ни своим идейным содержанием, ни качеством кадров. Наряду с кадрами, обеспечивающими прекрасный стереоскопический эффект, имеются в картине явно бракованные кадры», – написал А.А. Зворыкин в статье «Еще раз о стереокино», опубликованной в газете «Правда» от 28 апреля 1947 года.

А.А. Зворыкин также отметил, что еще после первого просмотра фильма изобретатель стереокино С.П. Иванов предлагал перемотировать двухсерийный вариант, удалив неудачные кадры и эпизоды, но к его мнению не прислушались.

«Я, со своей стороны, могу добавить, что бракованные кадры способны дискредитировать весьма крупное достижение советской кинематографии и советской техники. Так оно, собственно, и получилось. Ради спасения сюжета, не имеющего ни идейной, ни художественной ценности, в фильмах оставлены явно бракованные кадры, дискредитирующие



Стереопара кадра из фильма «Робинзон Крузо»

Николай Майоров

новое искусство», – заявил С.П. Иванов на публичной лекции, прочитанной 5 мая 1948 года в Политехническом музее.

Недостатки фильма «Робинзон Крузо» – слабые сценарий и режиссерская работа, основанная на повторении прошлого успеха без учета совершенно других требований к решению композиции кадра, мизансцен, применению того или иного эффекта при работе над постановкой игрового фильма.

«Зрители вполне правы, когда отмечают, что в довоенной программе стереофильма «Концерт» полеты птиц (волнистых попугайчиков) в зале были лучше, а веревочка, протянутая через головы зрителей, не вызывала вопро-

сов, потому что это показывалось впервые. Но когда теперь, через пять лет, в «Робинзоне Крузо» мы опять видим этих же волнистых попугайчиков, видим ту же веревочку, которая непонятно почему опять повисла над головами у зрителей, хотя она брошена человеку, упавшему за борт, естественно возникает вопрос об ограниченности. С большим огорчением приходится констатировать, что теперь в область стереокино опять,

как и до войны, поехали «мастера веревочек и птичек», мастера жонглерских фокусов и трюков, заранее ничего, кроме этого, не обещающие, а, наоборот, уверяющие в ограниченности возможностей стереокино», – отметил С.П. Иванов в своем выступлении.

На первый взгляд, отрицание включения эффектных кадров в фильм человеком, который сделал возможным получение самого стереозффекта и демонстрации его зрителям, может показаться странным. Но в этом отрицании С.П. Иванов поднимает вопрос о специфике работы режиссера при постановке стереофильма. И именно от того, понимает он ее или нет, зависит качество стереофильма.

Так в чем же различие режиссерской работы над обычным и стереофильмом? На мой взгляд, оно заключается в понимании специфики техники съемки и демонстрации стереоскопических фильмов, а также в чувстве меры.

Logocam
V-Pack 170
ЯПОНСКИЕ СЕЛЛЫ
РАБОТАЕТ В ХОЛОД
www.proland.ru

реклама

Logocam

V-Pack 260 RED



ЯПОНСКИЕ СЕЛЛЫ

РЕКОРДНАЯ ЕМКОСТЬ

www.proland.ru

реклама

Режиссер сталкивается с целым рядом специфических условий фиксации стереоизображения. Например, с глубиной резкости кадра. Стереоизображение предполагает максимальную резкость и детализацию всех объектов по всей глубине кадра, начиная с первого плана и заканчивая фоном на дальнем плане. Такая резкость позволяет зрителю самостоятельно выбирать и рассматривать заинтересовавшие его объекты во время

просмотра. Использование общепринятого и эффективного приема расфокусировки при съемке крупных планов или диалогов актеров через плечо одного из них с фокусом на лице собеседника, принятое в плоском кинематографе (в том числе и для создания глубины пространства), в стереокадре вызовет дискомфорт при просмотре и ограничит возможности зрителя рассматривать детали всего изображения. А при значительной продолжительности такого плана – даже приведет к утомлению. В то же время, расфокусировка фона и максимальная резкость на лице или глазах актера в отдельных случаях дает режиссеру стереофильма дополнительную и более эффективную, в отличие от плоского кино, возможность заставить зрителя сосредоточить внимание на лице говорящего. Этот прием был прекрасно применен, например, в советском стереоскопическом фильме-опере «Алеко» (1953) режиссером С.И. Сиделевым и оператором А.Г. Болтянским для длительного удержания внимания на лице персонажа во время исполнения им вокальной партии. Можно привести массу примеров с удачным и неудачным использованием расфокусировки в стереофильмах. Но главное – режиссер должен точно представлять последствия использования этого приема и его влияние на драматургию действия.

Тотальная резкость изображения по всей глубине кадра, дающая возможность подробно разглядеть детали, в стереокино должна дополняться большей продолжительностью каждого плана, чем в фильме, снятом в плоском варианте. Соответственно, режиссер стереофильма должен сдерживать желание монтировать короткими планами. Но он обязан понимать и то, что длинный план стереоварианта может оказаться излишне затянутым и скучным при просмотре плоского варианта фильма. Так, например, очень красивая живописная панорама природы в начале стереофильма «Налим» (1953) в плоском варианте воспринимается невыносимо затянутой и невыразительной.

Интересно сравнить использование разными режиссерами эффекта выхода в зал одного и того же предмета, например, бревна. Режиссер М.И. Володарский в эпизоде о пионерлагере «Артек» в стереофильме «Солнечный край» (1948) вывел бревно в зал, пустил по нему ребят, которые, выходя на конец бревна, «прыгают в зал». Эффектно? Конечно. Но режиссеру не хватило чувства меры. Он повторяет эффект многократно и долго, план кажется бесконечно затянутым. При этом сам план с бревном в совокупности с другими аналогичными планами относятся к набору простых стереоэффектов. Совершенно по-другому отнесся к демонстрации эффекта выхода бревна в зал режиссер А.А. Роу в стереофильме «День чудесных впечатлений» (1949). В нем эффект – драматургически оправданное действие, так как бревно здесь служит единственным способом переправы пионеров через горный поток во время военно-спортивной игры. У Роу этот эффект не только логичен по сюжету, но и четко выверен по хронометражу, усиливает напряженность действия, не нарушая динамику фильма. Надо отметить, что, если артековский эпизод в фильме Володарского представляет собой всего лишь набор более-менее эффектных кадров из жизни пионерской здравницы в первые послевоенные годы, то фильм Роу об «Артеке», снятый годом позже, может служить примером добротной драматургии, помноженной на прекрасную

режиссуру. В нем изобилие стереоэффектов, каждый из которых сюжетно оправдан и не утомляет зрителей затянутостью.

Больше минуты идет план с выходящим в зал спортивным бревном в стереофильме режиссера В.И. Гончукова «Мастера спорта» (1953) о первых советский олимпийских чемпионах. Эффектный выход большей части бревна в предэкранное пространство сюжетно оправдан и не раздражает зрителей продолжительностью, а, наоборот, органически соединяет кинозал со зрителями с залом спортивным. Кинозрители, благодаря стереоэффекту, правильно использованному режиссером, как бы становятся непосредственными участниками золотого выступления советской гимнастки Нины Бочаровой на Олимпиаде 1952 года в Хельсинки, где спортсменка демонстрировала сложнейшие элементы.

Как видно из приведенных примеров, один и тот же стереоэффект с одним и тем же предметом может стать либо органической частью фильма, либо вставным, утомляющим зрителя. Полезно вспомнить и еще одно бревно в отечественном стереофильме, которое при всей своей органичности, уместности и драматургической обоснованности сюжетом приводит к полному разрушению целостности восприятия и правдоподобности происходящего на экране. Речь идет об эпизоде в стереофильме «SOS над тайгой» (1976), где герой картины переходит по бревну горное ущелье. В этом кадре создатели фильма не учли специфику использования общепринятых комбинированных съемок в производстве стереофильма. Известно, что съемка способом блуждающей маски и в обычном кинематографе требует максимальной точности на всех стадиях производства – от съемки до обработки киноплёнки, и получить удовлетворительный результат удается не всегда. Применение же блуждающей маски в стереокадре максимально сложно, любая неточность усиливается многократно, разрушая целостность кадра. Это и произошло в кадре на бревне в «SOS над тайгой». Удачно скомпонованный, с правильным пространственным положением введенных в изображение предметов кадр разрушается из-за некачественно исполненной блуждающей маски. Контур маски настолько велик, что персонаж вместе с бревном при всех прочих точных соответствиях воспринимается вклеенным в кадр. А разница в границах и толщине контура правого и левого ракурса еще больше усиливает этот негативный эффект, разрушая целостность восприятия фильма. Понятно, что это технический брак, но режиссер обязан разбираться и в технических особенностях комбинированных съемок, и в особенностях их применения в стереокино.



Стереопара кадра из фильме-оперы «Алеко»

При монтаже планов режиссер стереофильма должен не только соизмерять их достаточную продолжительность, но и учитывать фактор сочетаемости параллакс соседних планов. С одной стороны, это необходимо для правильного расположения объектов в пространстве при монтажном переходе с плана на план, а с другой, связано с утомляемостью зрителей при частой смене параллакс, особенно значительно отличающихся друг от друга. Для решения этой непростой задачи нужны предварительный расчет и установка необходимого базиса перед съемкой той или иной сцены для точного определения положения и размещения объектов в пространстве с учетом смены планов. Соответственно, режиссер должен строить мизансцену таким образом, чтобы при переходе с одного плана на другой в одной сцене фильма сохранялась целостность кадра не только композиционно, но и пространственно.

Особенно внимательно режиссеру следует относиться к съемке и монтажу кадров с так называемым вылетом предметов в зал, поскольку это связано со значительной, резкой конвергенцией глаз, что приводит к быстрой утомляемости зрителей. Совершенно недопустимо монтировать встык кадры с большими отрицательными и положительными параллаксами, да еще короткими по продолжительности. А такое можно часто увидеть в современных 3D-фильмах и, соответственно, услышать негативные отзывы зрителей и жалобы на головную и глазную боль после просмотра. Примером высококачественного монтажа планов с последовательным увеличением отрицательного параллакса для «вывода» предмета в зал с коэффициентом 0,9 (90% от длины зала) может служить эпизод с цветами из фильма «Здравствуй, Сочи!». Демонстрация цветов начинается со среднего плана (110 кадров) с небольшим положительным параллаксом. Следующий, уже крупный план (86 кадров) с отрицательным параллаксом, незначительно превышающим нулевой. Далее монтируются крупные планы роз (продолжительность 105 и 87 кадров), «выдвигающие» цветы с экрана в зал с коэффициентами 0,5...0,7. И, наконец, последний план розы (104 кадра) с коэффициентом выхода 0,9. Также последовательно монтируются кадры цветов с уменьшением отрицательного параллакса и переходом на общий план с положительным параллаксом. В результате такого монтажа (а он возможен только в том случае, если режиссер заранее запланировал такой эпизод и поставил задачу по его съемке стереографу и оператору фильма) каждый зритель в зале получает возможность безболезненно для зрения любоваться прекрасными цветами прямо «перед своим носом».

Как точно определил С.П. Иванов: *«Главное и самое существенное в стереокино, по-моему, заключается в том, что одна-единственная птица в одно и то же мгновение подлетает ко всем зрителям одновременно, причем каждый уверен, что она подлетела только к нему одному».*

Разбирая неудачи первых отечественных игровых стереофильмов, С.П. Иванов обратил внимание на особенность режиссерской работы при постановке стереофильмов, обусловленную спецификой стереовидения.

«Для того чтобы тончайшие оттенки внутреннего состояния актера, на которые он затратил столько труда и усилий, работая над собой, стали доступными не только его партнерам по сцене или, в лучшем случае, зрителям первого ряда партера, актеру надо приблизиться к зрителю. Но в драматическом театре не хватает всего времени, отведенного на спектакль, для того чтобы актер мог подойти к каждому зрителю. В обычном плоскостном кино это вообще исключено. В стереокино один актер может сразу подойти ко всем зрителям одновременно, не нарушая интимности встречи с любым из них. Каждая девушка, уходя с просмотра стереофильма, – не сегодняшнего, а настоящего стереофильма, – сможет с полным основанием уверять, что Коля Крючков подходил к ней вплотную и только с ней разговаривал», – отметил С.П. Иванов в своей лекции о «О стереоскопическом кино» 5 мая 1948 года.

Эти особенности и возможности, возникающие в результате съемки стереоскопическим методом, режиссер должен знать и научиться использовать их во благо фильма, а не превращать стереофильм в «штуки, трюки» и не заменять ими бездарную драматургию и собственную некомпетентность.

«И когда инженеры душ человеческих – наши драматурги и мастера кино – поймут, так же как Эйзенштейн, силу этого нового оружия, которое несет в себе стереокино, я уверен, что в них шевельнется угрызение совести за потерянное время», – призывал более 70 лет назад создатель советского стереокино С.П. Иванов.

Хочется выразить надежду, что современные режиссеры, берущиеся за создание стереоскопических картин, будут основательно изучать творческое наследие своих предшественников, их удачи и промахи, глубоко вникнут в особенности, творческие возможности и техническую специфику стереосъемки. И, как результат, станут радовать зрителя не вылетающими в зал осколками космических кораблей, а настоящими фильмами с отличной драматургией, режиссерской и операторской работой, делающими нас соучастниками происходящего на экране.

Советские стереоскопические фильмы, упомянутые в статье:

- **«Концерт» («Земля молодости»),** «Союздетфильм», 1940, черно-белый, 40 мин, «Сtereo-35». Автор сценария и режиссер – А. Андриевский, оператор – Д. Суренский. Первый в мире стереоскопический звуковой фильм.
- **«Робинзон Крузо»,** «Сtereoкино» и Тбилисская киностудия, 1947, черно-белый, 81 мин, «Сtereo-35». Художественный руководитель и постановщик – А. Андриевский, главный оператор – Д. Суренский. Первый советский полнометражный игровой стереоскопический фильм.
- **«Машина 22-12»,** «Мосфильм», 1947, черно-белый, 79 мин, «Сtereo-35». Режиссер-постановщик – В. Немоляев, главный оператор – С. Рубашкин.
- **«Алеко»,** «Ленфильм», 1953, цветной, 60 мин, «Сtereo-35». Режиссер-постановщик – С. Сиделев, главный оператор – А. Болтянский. Первый в мире стереоскопический фильм-опера.
- **«Налим»,** Московская киностудия имени М. Горького, 1953, цветной, 27 мин, «Сtereo-35». Режиссер-постановщик – . Золотницкий, оператор – Д. Суренский.
- **«Здравствуй Сочи!»,** «Мосфильм», 1978, цветной, 10 мин, «Сtereo-70». Режиссер – Г. Бреннер, оператор – С. Рожков.
- **«Солнечный край»,** «Сtereoкино», 1948, черно-белый, 22 мин, «Сtereo-35». Художественный руководитель – А. Андриевский, режиссер – М. Володарский, оператор – М.Щеглов.
- **«День чудесных впечатлений»,** Московская киностудия имени М. Горького, 1949, цветной, 29 мин, «Сtereo-35». Режиссер-постановщик – А. Роу, режиссер – А. Ульянов, оператор – С. Рубашкин.
- **«Мастера спорта СССР»,** Московская киностудия имени М. Горького, 1953, цветной, 22 мин, «Сtereo-35». Режиссер В. Гончуков, оператор – Д. Суренский.
- **«SOS над тайгой»,** «Мосфильм», 1976, цветной, 68 мин, «Сtereo-70», Режиссеры-постановщики – А. Кольцатый, В. Перов, оператор – Н. Большаков.