

*На правах рукописи*

**ЧЕРНОВА ОКСАНА СЕРГЕЕВНА**

**ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ ЭКРАННОГО ОБРАЗА  
В ОПЕРАТОРСКОМ ИСКУССТВЕ  
(на материале творчества отечественных кинооператоров)**

Специальность 17.00.03 – кино-, теле- и другие экранные искусства

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

МОСКВА – 2013

Работа выполнена на кафедре сценарного мастерства и искусствоведения  
ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии»

**Научный руководитель:** кандидат искусствоведения  
**Пархоменко Яна Александровна**  
*ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии»*

**Официальные оппоненты:** доктор искусствоведения, доцент  
**Утилова Наталья Ивановна**  
*Московский государственный  
университет им. М.В. Ломоносова*

кандидат искусствоведения, доцент  
**Смирнов Борис Алексеевич**  
*Всероссийский государственный  
университет кинематографии  
им. С.А. Герасимова (ВГИК)*

**Ведущая организация:** **ФГБОУ ВПО «Московский  
государственный университет культуры  
и искусств»**

Защита состоится «26» декабря 2013 г. в 13.00 часов на заседании диссертационного совета Д 206.002.01 при ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии» по адресу: 127521, г. Москва, улица Октябрьская, д.105, корп. 2, аудитория 10.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии» по адресу: 127521, г. Москва, ул. Октябрьская, д. 105, корп. 2., ком. 805.

Автореферат диссертации размещен на сайтах: <http://www.ipk.ru> и <http://vak.ed.gov.ru>

Автореферат разослан «\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2013 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,  
доктор филологических наук, доцент

С.Л. Уразова

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность темы исследования** обусловлена тем, что проблема формирования и развития экранного образа в творчестве отечественных операторов почти не исследована. Монографии, на страницах которых авторы последовательно рассматривают особенности художественно-эстетических принципов творчества кинооператоров в тесной связи с прогрессом в области операторской техники, также отсутствуют. В качестве приятного исключения из этого правила можно назвать лишь книгу М. Голдовской «Творчество и техника».<sup>1</sup>

Между тем без системного изучения качеств и свойств операторской техники и приёмов работы кинооператора невозможно глубокое понимание операторского искусства, предполагающее наличие специальных технических и технологических знаний. В настоящее время в кинематографии происходят фундаментальные преобразования, связанные с бурным развитием цифровой техники и технологий, оказывающих серьезное влияние на инновационное развитие кинематографических художественно-выразительных средств экрана. Поэтому обзор и анализ возможностей операторской техники и операторских приёмов должны предварять последующий анализ художественного стиля и изобразительного метода создания визуального произведения.

Отечественная операторская школа сформировала и развила глубокую художественно значимую для мирового кинематографа изобразительную традицию. Многие художественные открытия отечественных операторов плодотворно и последовательно применяются в опыте многих других национальных кинематографий и национальных ТВ. Несмотря на это, современная отечественная экранная эстетика страдает тяжелой формой пренебрежения как к собственной изобразительной традиции, так и к художественно-эстетическим аспектам визуального образа в современных экранных произведениях в целом. «В рамках негласной установки в медийном

---

<sup>1</sup> Голдовская М. Творчество и техника. (Опыт экранной публицистики). – М.: Искусство, 1986, 192 с.

сообществе относительно продвижения развлекательной экранной продукции изначально заложена однотипность использования определенных творческих приемов, что сказывается и на креативном акте. Все это вместе взятое формирует в глазах массовой аудитории и однотипную картину окружающего мира, составленную из калейдоскопа развлечений в виде экранных образов»<sup>2</sup>.

Следует подчеркнуть: экранная эстетика XXI века отличается от предыдущих эпох своими художественными методами, основными приемами и способами подачи художественного материала, включая принципы выстраивания визуального ряда любого экранного произведения. Поэтому анализ преемственности и взаимовлияния художественно-эстетических традиций, их последовательного развития остается крайне важным для сохранения накопленного в области операторского искусства опыта, который может способствовать поиску новой экранной образности, а также возобновлению яркой художественной самобытности отечественной экранной культуры.

**Степень научной разработанности темы.** Интенсивное развитие кинематографии побуждает научное сообщество к изучению его эволюции в самых разных аспектах, в том числе – в области операторского мастерства, которому, в этом смысле, повезло значительно меньше режиссуры. Тем не менее в корпусе научных исследований творчества операторов существует значительное число трудов, научную значимость которых трудно переоценить. Прежде всего, следует указать на классические работы А. Головни<sup>3</sup>. Помимо его трудов значительный вклад в изучение операторского мастерства внесли книги В. Железнякова, К. Исаевой, Л. Косматова, В. Нильсена, Н. Горюновой, Д. Долинина, С. Медынского, Л. Пааташвили, М. Голдовской, М. Волынца.<sup>4</sup> В

<sup>2</sup> Уразова С.Л. Экранная модель восприятия мира как социокультурная норма [Электронный ресурс] // Академия медиаиндустрии: офиц. сайт URL.: <http://www.ipk.ru/index.php?id=2315> (дата обращения: 12.10.2013)

<sup>3</sup> Головня А. Свет в искусстве оператора. – Москва: Госкиноиздат, 1945. – 136 с.; Головня А. О кинооператорском мастерстве. – Москва: ВГИК, 1970. – 152 с.; Головня А. Мастерство кинооператора /Редакторы-сост. Лобова Т.Г., Смирнов Б.А. – М., Искусство, 1995. – 255 с.

<sup>4</sup> Железняков В. Cinematographer. Человек с фабрики грёз – М.: Пробел-2000, 2004. –194 с.; Исаева К. Изобразительное решение современного фильма – М., 1982. – 52 с.; Косматов Л. Свет в интерьере (из творческой практики кинооператора) – М.: Искусство, 1973. – 119 с.; Косматов Л. Операторское мастерство. –

большинстве этих работ анализируются операторские приёмы и методы, использовавшиеся на том или ином этапе развития кинопроцесса. Однако процесс изменения этих приемов не рассматривается в длительной (вековой) исторической ретроспективе, что не позволяет авторам поставить задачу исследования смены стилевых направлений в отечественном операторском искусстве в целом.

Как правило, изучая операторские приемы и методы, исследователи зачастую прибегают к творческому анализу работ конкретных операторов, в том числе собственных. Исследованию творчества отдельных операторов посвящены книги Я. Бутовского, Е. Громова, Р. Ильина, М. Меркель<sup>5</sup>, сборник под редакцией М. Голдовской<sup>6</sup>.

Среди диссертационных работ последних лет к разработке этой темы обращены исследования В. Познина, Н. Адаменко, Э. Амбарцумяна, М. Онипенко.<sup>7</sup>

Отдельные статьи посвящены творчеству операторов отечественного кино и телевидения в периодических изданиях: в журналах «Искусство кино», «Техника кино и телевидения», «Техника и технология кино», «Вестник ВГИК», «Сеанс», «Broadcasting».

М.: Искусство, 1962. – 166 с.; *Нильсен В.* Изобразительное построение фильма – М.: Кинофтоиздат, 1936. – 225 с.; *Горюнова Н.* Художественно-выразительные средства экрана. Ч.1. Пластическая выразительность кадра: Учеб. пособие. – М., Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 2000. – 36 с.; *Долинин Д.* Киноизображение для «чайников» - М., Искусство кино, 2002, № 5, 6.; *Медынский С.* Компонуем кинокадр. – М.: Искусство, 1992. – 238 с.; *Медынский С.* Панорамирование как творческий прием оператора-документалиста. – Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 2003. - 13 с.; *Пааташвили Л.* Полвека у стены Леонардо. Из опыта операторской профессии – М., Издательство 625, 2006. – 272 с.; *М.Голдовская.* Павел Лебешев. – М., Союз кинематографистов СССР, 1985. – 64 с.; *Голдовская М.* Женщина с киноаппаратом. М. Материк 2002. - 252 с.; *Вольнец М.* Принципы работы оператора со светом. – М., ИПК работников телевидения и радиовещания, 2001. – 103 с.

<sup>5</sup> *Бутовский Я.* Андрей Москвин, кинооператор. – Спб., 2000. – 299 с.; *Громов Е.* Кинооператор Анатолий Головня. Фильмы. Свидетельства. Размышления. – М.: Искусство, 1980. – 176 с.; *Ильин Р.* Юрий Екельчик. - М.: Искусство» 1962. – 146 с.; *Ильин Р.* Кинооператор Вячеслав Горданов. – Л., Искусство, 1973. - 360 с.; *М.Меркель М.* Угол зрения. Диалог с Урусевским.- М., Искусство, 1980. - 136 с.

<sup>6</sup> Десять операторских биографий. Под ред. *М.Голдовской.* - М.: Искусство, 1978. – 180 с.

<sup>7</sup> *Познин В.* Выразительные средства экранных искусств: эстетический и технологический аспекты. Диссертация на соискание учёной степени доктора искусствоведения. – Спб., 2009. – 345 с.; *Адаменко Н.* Проблема универсализма в кинооператорском искусстве (на материале творчества Д.Д.Месхиева). Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. – Спб., 2006. – 158 с.; *Амбарцумян Э.* «Традиция изобразительной культуры армянского кино в творчестве кинооператора Сергея Израеляна». Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. – М.: 2009. – 165 с.; *Онипенко М.* «Изобразительные традиции и новаторство в работах отечественных кинооператоров (60-80-е годы). Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. – М., 2011. – 173 с.

Зарубежная литература о кинооператорском мастерстве представлена в книгах авторов Joseph V. Mascelli, Charles Clarke, Blain Brown<sup>8</sup>, а также периодическим изданием «American Cinematographer».

**Методологическая основа и методы исследования.** Методологической основой является искусствоведческий подход к объекту изучения. Художественно-эстетической основой для изучения экранного искусства в части операторского мастерства служат экранные новации кинохудожников, значимые как для отечественной изобразительной традиции, так и для исследования путей развития отечественной операторской школы как таковой. Методы сопоставительного и сравнительно-исторического анализа избраны автором диссертации в качестве основных методов исследования. Эти методы применяются на протяжении всего исследования, что позволяет выявить основные художественно-эстетические принципы, определяющие изобразительную традицию отечественных экранных искусств. Примененный в работе метод последовательного художественного анализа основных эстетических компонентов, составляющих визуальный образ, позволил свести данные наблюдения к обоснованным теоретическим обобщениям, которые легли в основу заключительных выводов о процессах формирования изобразительной традиции экранных искусств.

В качестве **эмпирической базы** диссертационной работы была использована обширная фильмография, в которую вошли отечественные кинофильмы, телевизионные многосерийные фильмы, рекламные ролики и музыкальные клипы, а также специальная и общая искусствоведческая литература и периодические издания.

**Хронологические рамки** исследованного материала охватывают период протяженностью более 100 лет – с 1895-го по 2013-й годы.

**Гипотеза исследования** выстраивается на убеждении автора в том, что

---

<sup>8</sup> Joseph V. Mascelli «The Five C's of Cinematography» - Silman-James Press, Los Angeles, 1998. – 252 с.; Charles Clarke «Professional Cinematography - A S C Holding Corp, Los Angeles, 2002. – 206 с.; Blain Brown. Cinematography: Theory and Practice, 2nd Edition Image Making for Cinematographers and Directors. 2 edition – Focal Press, New York, 2011. – 384 с.

существуют возможность и необходимость анализа операторского искусства с точки зрения технологических, художественно-эстетических и стилевых изменений, определяющих пути развития экранного образа в отечественном кино. Выявить данные аспекты позволяет сопоставительный и сравнительно-исторический анализ аудиовизуальных произведений разных исторических эпох. Таким образом, искусствоведческий анализ изобразительных решений фильмов, созданных в разные кинематографические периоды, опирается на две основные составляющие кинопроцесса: развитие кинотехники и эволюцию киноязыка. Такой подход позволил сформулировать объект и предмет исследования.

**Объектом исследования** являются общие тенденции формирования, развития и функционирования операторских методов, определяемых творческими задачами и техническими возможностями.

**Предметом исследования** выступает процесс развития экранного (визуального) образа, последовательно анализируемый в контексте конкретных художественно-эстетических этапов отечественного кинопроцесса.

**Цель исследования** – описание и анализ всех аспектов операторской деятельности, а также выявление основных художественных методов, определяющих процесс формирования и развития отечественной изобразительной традиции в экранных искусствах.

Для реализации поставленной цели были выдвинуты следующие **задачи**:

- выявить основные направления развития операторского искусства;
- изучить и описать их эстетическую специфику (московская и ленинградская школы);
- определить и сформулировать основные особенности стилевых направлений, наиболее значимых для отечественного кинопроцесса (живописный кинематограф, стилизованный кинематограф, документальная стилистика и т.д.).

Исследование опирается на наиболее яркие и этапные для экранной образности операторские работы.

**Научная новизна исследования** состоит в следующем:

1. Впервые проведено системное описание художественно-эстетических особенностей, характерных для каждого из рассматриваемых исторических периодов отечественного кинопроцесса.

2. Сформулированы основные технологические, методологические и эстетические принципы художественного функционирования экранного изображения.

3. Выявлены некоторые взаимосвязи зрительского восприятия, изобразительной традиции и выразительных особенностей того или иного экранного образа.

4. Проанализированы основные особенности экранного образа в каждом, отдельно рассмотренном, хронологическом периоде.

5. Последовательно рассмотрены все этапы развития операторской техники и её влияния на формирование основных художественных операторских приёмов и появление новой изобразительной стилистики на протяжении всего периода существования кинематографа. В отличие от предыдущих теоретических работ, например книга М. Голдовской<sup>9</sup>, рассматривающий этот вопрос в отношении документального телевизионного экрана, автор данного диссертационного исследования обращается к игровому кинематографу.

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. Визуальный образ выступает ведущим компонентом экранного изображения. Будучи необходимой составляющей любого экранного драматического произведения, он несет не вспомогательную нагрузку по отношению к другим составляющим экранного зрелища (звук, сюжет, актерская игра и т.д.), а равнозначную и даже доминирующую. Теоретическое

---

<sup>9</sup> Голдовская М. Творчество и техника. (Опыт экранной публицистики). – М.: Искусство, 1986, 192 с.

обоснование и осознание данного положения представляется особенно значимым при оценке современного состояния отечественных экранных искусств.

2. Изобразительная традиция занимает особое место при анализе художественных особенностей экранного произведения, так как является центральной и сущностно необходимой эстетической категорией, позволяющей создавать значимые в художественном и социокультурном отношении экранные произведения. Причины тесной взаимосвязи экранного образа и изобразительной традиции обнаруживаются в следующих аспектах:

- контекстуальная обусловленность визуального образа;
- его социокультурная обусловленность;
- процессы эстетической преемственности художественных приемов;
- особенность зрительского восприятия, предполагающая процесс

последовательного соотнесения «нового» изобразительного ряда экранного произведения со всем предшествующим зрительским опытом, что позволяет охарактеризовать предлагаемое экранное изображение как значимое или незначимое в художественно-эстетическом отношении.

3. Визуальный образ тогда и только тогда может быть определен как эстетически значимый, когда процесс его создания основан на глубоком осмыслении оператором художественного материала, соотнесении драматургических, эстетических и общекультурных задач, изначально заложенных авторами в основание того или иного произведения с учетом особенностей зрительского восприятия.

4. Зрительское восприятие не представляет собой некую раз и навсегда заданную константу. Оно формируется посредством многочисленных вариантов соотношения «нового» и «привычного» в зрительском сознании. Эти категории, в свою очередь, последовательно и необходимо маркируют тот или иной визуальный образ либо как актуальный, «свежий» или, иначе говоря, информационно насыщенный и эмоционально генеративный, либо как

вторичный, шаблонный или механистический, то есть лишенный возможности передавать художественно-значимую и эмоционально-воздействующую информацию.

5. Визуальный образ способен аккумулировать в своей структуре не только эстетические, но и этические ценностные ориентиры. Данное положение могло бы быть оценено как несущественное. Однако нынешнее состояние отечественных экранных искусств таково, что именно нравственно-этическая дезориентация, присутствующая как в российском обществе, так и в профессиональной среде кино- и телеиндустрии, во многом определила стремительную девальвацию экранного изображения.

**Научная достоверность и надежность** результатов обеспечивается:

- опорой на теоретические работы в данной и смежных областях;
- тщательным изучением эмпирического материала;
- методологической обоснованностью;
- апробированием результатов работы в докладах и статьях автора.

**Научно-теоретическая значимость** диссертационного исследования определяется тем, что в нем проанализированы все этапы развития операторской техники, а также процессы формирования основных художественных операторских приемов и их влияние на появление новой изобразительной стилистики на протяжении всего периода существования кинематографа.

**Практическое значение диссертации.** Полученные в ходе исследования результаты могут быть использованы в процессе изучения студентами художественно-изобразительных приемов, методов и стилистических направлений в операторском искусстве. Ряд положений диссертации представляются значимым для углубления и расширения материала курса «Художественно-выразительные средства экрана».

Материалы, обобщения и выводы настоящего исследования могут быть использованы в учебных программах творческих вузов, ориентированных на

подготовку работников кино и телевидения, преимущественно на операторских и режиссерских факультетах. Кроме того, полученные результаты могут иметь существенное значение для теоретиков кино и телевидения, занимающихся искусствоведческими и художественно-эстетическими проблемами экранной культуры.

**Апробация работы.** В процессе подготовки исследования его результаты последовательно рассматривались на заседаниях кафедры сценарного мастерства и искусствоведения Академии медиаиндустрии. По теме диссертации опубликовано четыре работы общим объемом 2 п.л. Статья «История развития операторской техники и ее влияние на творчество» опубликована в журнале «Мир техники кино», входящий в Перечень изданий, рекомендуемых ВАК.

Автор принимал участие в научно-технической конференции «Запись и воспроизведение объемных изображений в кинематографе и других отраслях» с докладом «Из истории объемного кинематографа» с последующей публикацией в сборнике докладов и материалов.

**Структура диссертации.** Структура диссертационной работы предопределена целью исследования, его базовыми задачами и соответствует логике изложения материала. Диссертация состоит из Введения, двух Глав, Заключения, библиографического списка использованной литературы и фильмографии.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы исследования, описывается степень разработанности проблемы, определяются объект и предмет, а также хронологические рамки исследования, указывается эмпирическая база и методологическая основа диссертации, ее цель и задачи, приводятся положения, выносимые на защиту, раскрывается научная новизна, определяется теоретическая и практическая значимость работы.

**В первой главе «Формирование отечественной операторской школы. Становление и развитие художественно-изобразительных традиций в первой половине XX века»** рассматривается зарождение отечественной операторской школы, формирование основных художественных направлений отечественного операторского искусства – ленинградской (санкт-петербургской) и московской школ, анализируются основные стилевые направления первой половины XX века – экспрессивный стиль 1920-х и классический реалистичный стиль звукового кинематографа 1930-1940-х годов.

**Параграф 1.1. «Формирование изобразительной традиции в творчестве отечественных кинооператоров начала века».** В нем рассматриваются основные составляющие, с помощью которых создается экранный образ кинокартины. Приводится исторический обзор технических средств и художественных возможностей операторского искусства первых лет кинематографии.

**Параграф 1.2. «Развитие экранной образности в 1920-е годы».** В 1920-е годы одной из определяющих технических особенностей кинематографа оставалось отсутствие экранного звука. Основными техническими инструментами оператора тогда были: небольшой и не слишком эргономичный киноаппарат, малочувствительная пленка невысокого качества, не светосильная оптика и очень небольшое, особенно по сравнению с современным, разнообразие другой съемочной техники: кранов, тележек, приспособлений для съемки с воздуха и т.п. Основными творческими задачами ведущих отечественных операторов в те годы являлись создание выразительного рисунка освещения, освоение необычных точек съемки, начало освоения съемки с движения, внутрикадрового движения, работа с короткими по метражу планами, часто – крупными, создание характерных портретов, а также не менее важный фактор – съемка игрового фильма на натуре и в интерьере.

В этом же параграфе рассматриваются соответствующие творческие приемы, их появление и развитие. Кинематографисты того периода эффектно

использовали внутрикадровое движение, но возможности, которые предоставляет самдвигающийся киноаппарат, лишь начинали осваиваться. Панорамы со статичной точки, съемка с рук и с движения расширяют поле зрения камеры.

Один из ярчайших примеров, «энциклопедия» новых операторских приемов, – фильм Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом» (операторы М. Кауфман, Г. Троянский, 1929 год). Использовались следующие операторские приемы:

1. Съемка с верхней точки. Например, панорама московских улиц.
2. Съемка с нижней точки с внутрикадровым движением.
3. Съемки с движения.
4. Частный случай съемки с движения – приведение к статике, когда оператор на двигающемся устройстве едет параллельно действующим в кадре лицам.
5. Субъективная камера.
6. Съемка «Скрытой камерой».
7. Обратная съемка.
8. Цейтрафер (замедленная съемка с эффектом ускоренного движения на экране).
9. Рапид (ускоренная съемка с эффектом замедленного движения на экране).
10. Стоп-кадр.

*Киноперспектива. Глубина и композиция кадра.* С точки зрения исследования возможностей при работе над передачей зрительного ощущения глубины пространства на экране, проводится сопоставительный анализ операторских методов, применяемых при съёмке кинокартин 1920-х и 1930-х годов. Важно отметить следующие изменения:

1. Существенно увеличивается длина одного плана.
2. Крупный план стал использоваться реже.

3. Сверхкрупный план практически исчезает.

4. За основу берутся планы, на которых органичнее смотрится диалог, – общие, средние.

Переход на более общие планы и удлинение самого плана привело к усложнению композиции кадра. Одной из важных составляющих работы оператора стало конструирование кадра из находящихся перед камерой объектов и субъектов. Нередко при павильонной съемке оператор полностью воссоздавал экранное пространство, опираясь на свои предсъёмочные разработки, режиссуру и драматургию фильма.

В параграфе 1.3 *«Ленинградская и московская операторские школы»* рассматриваются появившиеся в 1920-х годах две отечественные операторские киношколы – ленинградская (санкт-петербургская) и московская. Основателем ленинградской школы был оператор А.Москвин, а московской – операторы А. Головня и Э.Тиссэ.

Для московской школы характерно хроникально-графическое изображение, в то время как для ленинградской школы – поэтично-живописное. В качестве аналогии можно привести пример подобного разделения в живописи: «...Графический стиль видит в линиях, живописный – в массах. Видеть линейно значит, в таком случае, что смысл и красота вещей отыскиваются прежде всего в контурах – и у внутренних форм есть свои контуры, – что глаз движется вдоль границ и как бы ощупывает края предметов, между тем как видение в массах имеет место там, где внимание отвлекается от краев, где контур в качестве зрительного пути стал более или менее безразличен глазу, и основным элементом впечатления являются предметы как видимые пятна. При этом безразлично, говорят ли такие пятна как краски или же только как светлости и темноты»<sup>10</sup>

**Параграф 1.4 *«Звуковое кино. 1930–1940-е годы».*** В 1930-е годы кинопроизводство обогащается появившимся в кинематографе звуком.

---

<sup>10</sup> Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. – М.: Издательство В. Шевчук, 2009. – С.21

Необходимость одновременной съемки изображения и записи звука накладывает серьезные ограничения на работу оператора. В этот период его основные инструменты: большая и малоподвижная, неудобная в использовании, камера, кинопавильон во время съемки сцен со звуком, совмещение в одной сцене крупных планов, снятых в павильоне с говорящими героями, и общих планов, снятых на натуре. Продолжается работа со светом, оператор Б. Волчек разрабатывает концепцию портретного освещения. Этот метод получил большое распространение в последующие годы и широко применяется в современном кинематографе, на телевидении, в фотографии.

Прием, который претерпел существенные изменения в 1930-е годы по сравнению с 1920-ми, – съемка движущейся камерой. Причина, по которой съемки с движения или панорамирование по оси камеры использовались мало, очевидно, техническая и связана она, прежде всего, с существенным увеличением габаритов и веса съемочного киноаппарата.

В 1940-е годы основные инженерно-технические работы были направлены на совершенствование съемочной аппаратуры. Создаются нормы и стандарты, в том числе для экспозиции (съемки) изображения. На творчество операторов большое влияние оказывает принципиальное увеличение длины съемочного плана, что влечет за собой увеличение в процентном соотношении общих и средних планов, по отношению к планам крупным. Осваивая пространственную среду кадра, особенно общих планов, операторы работают над усложнением композиционных построений изображения, находят различные способы для создания зрительной глубины кадра. В качестве «инструментов» операторы используют линейную и воздушную перспективу, зональное освещение. В 1940-е годы операторы начинают осваивать съемку с движения для осуществления внутрикадрового монтажа разворачивающегося перед камерой действия. В эти годы фильмы часто снимаются в павильоне, что дает оператору возможность полностью создавать и контролировать изобразительное решение фильма, но в то же время делает изображение

зрительно мало реалистичным. К концу 1940-х наблюдается процесс «театрализации» кинематографа, рассмотренный на примере творчества оператора Юрия Екельчика.

Оператор С. Урусевский вводит в художественное обращение целый ряд своих открытий в области киносъемки. Развивая идеи А. Москвина с применением различных тюлей для создания воздушной среды в кадре, С. Урусевский применяет дым в павильонных и, что является новаторством, натуральных съемках, в том числе цветных фильмов. Творчески преобразуя изображение, добиваясь необходимого колористического решения, оператор использует множество накамерных насадок, самодельных сеток и различных, в том числе цветных, фильтров.

**Во второй Главе «Развитие художественно-эстетических принципов операторского искусства во второй половине XX века»** изучается возникновение и развитие новых стилевых течений.

**Параграф 2.1. «Новая экранная изобразительность в кинематографе 1950-х – 1960-х годов».** К середине 1950-х годов совершенствуются киносъемочные аппараты, предназначенные для съемки кинохроники, что позволяет применить их для создания игровых кинофильмов. Увеличивается чувствительность черно-белой пленки, появляется цветная пленка отечественного производства. Ассортимент съемочной оптики расширяется широкоугольными объективами. Развитие оптики также оказало существенное влияние на развитие операторской киношколы 1950-60-х. Низкую по светосиле оптику 1930-х годов (столь же важный фактор киносъемочного процесса, как и чувствительность пленки) постепенно сменяет более светосильная. Совершенствуется техника, предназначенная для съемки с движения: операторские тележки, краны. Творческие открытия в профессии оператора ознаменовываются выходом в 1957 году фильма «Летят журавли». Оператор Сергей Урусевский использует в фильме все новые технические возможности, соединяет в изобразительном решении фильма достижения прошедших

кинематографических периодов – ракурсы, крупные планы с характерным освещением 1920-х; внутрикадровый монтаж, зональное освещение 1930-1940-х. Фильм явился принципиальным переломным моментом в развитии операторского искусства.

Павильонные съемки в фильме «Весна на Заречной улице» близки по характеру освещения к фильмам 1940-х годов. Однако межкадровый монтаж там, где это возможно, сменяет внутрикадровый, осуществленный с помощью движущейся камеры. Камера следит за передвижениями персонажей в интерьерном пространстве, позволяя зрителю составить полное впечатление о том помещении, где происходит действие. Натурные кадры в фильме служат художественной задаче передачи реалистичности драматического действия. Фильм является ярким примером экстерьерной и интерьерной съемки в реальном пространстве (на металлургическом заводе).

В 1960-е годы продолжается развитие съемочной аппаратуры, позволяющей снимать и записывать звук вне киносъемочных павильонов. Появляется магнитофонная запись звука, небольшие кинокамеры, в том числе малошумные. Продолжает увеличиваться линейка оптики, появляются длиннофокусные объективы и объективы с переменным фокусным расстоянием (трансфокаторы). Возникают новые форматы показа – широкоэкранный и широкоформатный. Происходит принципиальная смена изобразительной стилистики отечественных фильмов. Кинематографисты при любой возможности переносят съемки фильмов на натуре, в пространство реальных интерьеров. Для запечатления реальной жизни используются следующие приемы: съемка скрытой камерой, внутрикадровый монтаж, съемка ручной камерой – все эти приемы имели в место еще в 1920-х годах и были переосмыслены в новой изобразительной стилистике 1960-х, называемой «оттепельной».

Для воссоздания на экране образа реальной жизни и воплощения приема внутрикадрового монтажа к концу 1960-х появляется, а в 1970-х находит

широкое распространение прием «наблюдения» за объектами съемки с помощью длиннофокусной оптики и объектива с переменным фокусным расстоянием. Съемку реальной природы, интерьеров, прохожих на улице и действующих в этой среде актеров с учетом применения соответствующих операторских приемов называют «документальной стилистикой». Чаще всего фильмы в этой стилистике сняты на черно-белую пленку. В 1960-е годы происходит смена подхода к способу создания световой среды в фильме, зональное освещение сменяется на более естественное, чаще всего это мягкий, рассеянный свет.

На примере кинофильмов «Каток и скрипка» (1960 год) и «Иваново детство» (1962), снятых в творческом союзе двух молодых кинематографистов режиссера А. Тарковского и оператора В. Юсова, рассматривается появление нового метода работы в отечественной операторской киношколе. Игра отраженного от воды света, отсветы пламени, направленный свет от ручного фонарика – эти реалии взяты из жизни и одновременно использованы в качестве поэтической метафоры. Авторы опирались на принцип создания поэтики изображения посредством привлечения реалистических художественно-выразительных средств.

Множество художественно-изобразительных открытий, совершенных в рамках общего стремления к реалистичному воплощению драматургических экранных образов, было сделано в пределах следующих операторских методов:

- Съемка с движения.
- Съемка с рук.
- Компоновка кадра.
- Съемка на натуре.
- Съемка в естественном интерьере, а не в павильонной декорации.
- Съемка субъективной камерой.
- Съемка скрытой камерой.
- Переосмысление ракурсной съемки.

- Переосмысление приема панорамирования.
- Использование широкоугольной оптики.
- Использование длиннофокусной оптики.
- Использование оптики с переменным фокусным расстоянием.
- Использование небольших камер, предназначенных для съемки хроники, в съемке игрового кино.

Традиционная система зонального освещения продолжала присутствовать в большинстве фильмов вплоть до 1970-х годов. Однако ее недостатки, связанные с создающимся неправдоподобием в изобразительном решении кадра, спровоцировали появление двух основных направлений решения этой проблемы. *Первое* заключалось в уходе от жесткого, направленного характера осветительных приборов, которые давали специфический световой рисунок, к дающим более мягкое, рассеянное освещение. *Второе* направление творческих поисков заключалось в тяготении к полному отказу от осветительных приборов, или попытках использования очень точных, незаметных для зрителя, способов имитации естественного источника освещения. Значимым новаторским приемом в развитии киноосвещения следует считать постановку рассеянного света в естественных интерьерах, а не в павильонных декорациях. Этот прием никогда не использовался ранее в кинопроизводстве, поскольку в его основе лежит действительно совершенно иной принцип, нежели в контрастно-зональной эстетике прошедшей эпохи кинематографа. Важно также отметить, что при построении схемы освещения считалось необходимым предоставить актеру максимальную полноту свободы перемещения в пространстве кадра.

**Параграф 2.2. «Развитие художественно-изобразительных функций экрана в 1970-80-е годы».** В 1970–80-е годы происходит дальнейшее совершенствование кинотехники. Получают развитие форматы широкоэкранный и широкоформатный кино. Увеличивается общая чувствительность пленки, улучшаются характеристики цветной пленки, получают распространение тихие и одновременно мобильные камеры, дающие

возможность снимать с рук разговорные сцены. В 1970-е годы происходит развитие изобразительных принципов, открытых в 1960-е годы. Развитие кинооператорского искусства осуществляется в открытии отдельных приемов и появлении изобразительных стилей: «живописного», «стилизованного». Большое развитие получают такие кинематографические приемы, как внутрикадровый монтаж, создание образа не литературным или актерским, а специфически звуко-зрительным методом при обязательном соблюдении реалистической подачи материала. В вопросе киноизобразительного освещения операторы стремятся к минимизации использования осветительных приборов и иногда даже к полному отказу от киноосвещения с использованием исключительно естественного света.

«В семидесятые годы переход на цветную пленку в нашем кино стал всеобщим, что открыло новый этап в развитии операторского искусства». <sup>11</sup>

Один из важнейших операторских приемов «живописного» кинематографа – съемка в «режимное» время. «Режим» – это время рассвета или заката, когда удлиняются тени, свет становится более выразительным, но самое главное для цветного кинематографа то, как сильно меняется цветовая температура. «Пластическую направленность кинематографа последних лет, на мой взгляд, определил фильм «Дядя Ваня», а «Зеркало» самобытно и мощно подтвердило эту тенденцию в концентрированной форме»<sup>12</sup>. Идеи А.Тарковского о важности неразрывного течения времени в кино, значимости внутрикадрового монтажа совпадали с изобразительной тенденцией этого периода: «насытить» внутрикадровый монтаж действием, что получило воплощение в сложнейших съемочных панорамах.

**Параграф 2.3. «Экранное изображение второй половины 1980-х».** С середины 1970-х годов до самого конца советского периода развивается новая изобразительность, которая знаменует собой новый этап авторского кинематографа, в достаточно явной мере отразившейся на профессии

---

<sup>11</sup> Годдовская М. Феномен Павла Лебешева. // Искусство кино. – 1982. – № 5.

<sup>12</sup> Чумак В. Быть самим собой...// Искусство кино. – 1977. – № 6.

кинооператора. В ряду изобразительных тенденций появляется такая яркая особенность, как *стилизация изображения* под фильмы предыдущих эпох. *Условно-обобщающие формы построения игрового пространства в кино 1980-х годов дополняются различными формами стилизации.*

«Стилизация, охватив самые разные по жанру фильмы <...> стала своего рода знаменем времени. Стилизация под документ, стилизация под старые фотографии или лубочные картинки, под гравюры и картины старых мастеров, – формы и приемы стилизации в каждом фильме различны. Чтобы понять, выявить характерные особенности этого принципа решения игрового пространства, обратимся к картинам, в которых они наиболее выражены»<sup>13</sup>.

Во второй половине 1980-х происходит сближение кино- и телевизионного экранов. Телефильм «Приключения Шерлока Холмса» (реж. И. Масленников, операторы Ю. Векслер, А. Лапшов, Д. Долинин, В. Ильин, 1979-1986) достигает такой художественной выразительности, которая ничем не уступает в качестве изображения полнометражным фильмам, снятым для «большого экрана».

**Параграф 2.4. «Эволюция экранной образности в конце XX – начале XXI столетия».** В связи с сокращением кинопроизводства основные творческие усилия отечественных операторов в это время направляются на создание телевизионного продукта: рекламы, музыкальных клипов, телевизионных передач. В качестве инструмента для создания изображения начинает использоваться телевизионная техника, но предпочтение, по возможности, отдается киносъемочной технике. Однако и киноплёночный процесс начинает претерпевать изменения, появляется технология «Digital Intermediate». В отечественном производстве начинает все больше использоваться зарубежная съемочная техника, дающая дополнительные возможности, особенно для съемки с движения: краны, тележки, стабилизированные камерные головки. В конце 1990-х годов появляется телевидение высокой четкости, формат кадра «16х9». К 2010 году формат и стандарт становятся массовыми и продолжают

---

<sup>13</sup> Елисеева Е. Художественное пространство в отечественных игровых фильмах XX века. – М.: Старклайт, 2012. – С.173.

повышать свои характеристики, вплотную подойдя к качеству стандартного кинотеатрального показа.

В изобразительном решении музыкальных клипов, рекламных роликов наблюдается обращение к изобразительным приемам фильмов 1920-х годов: монтаж короткими крупными планами, экспрессивное освещение, условность в передаче образа. Эта изобразительная эстетика совершенно не перекликалась с традициями «живописного» и «авторского» кинематографа с их длинными планами, неторопливым монтажом, позволяющими зрителю размышлять над образом, а также общими планами с внутрикадровым монтажом, предоставляющим зрителю свободу эмоционального выбора. В то же время в некоторых других операторских работах прослеживаются черты преемственности операторской школы 1970-1980-х годов, в частности, «живописной» стилистики. Один из ярких примеров – фильм «Возвращение» (реж. А. Звягинцев, опер. М. Кричман, 2003 год).

**В Заключении** подводятся итоги проведенного исследования и последовательно обобщаются основные результаты работы.

1. Уровень развития техники, использующейся для создания теле- и киноэкранного произведения, определяет аудио-визуальные возможности кинематографа и непосредственно влияет на творчество оператора. Для создания изображения оператор использует более сложный и, более технологичный инструментарий, к освоенному изобразительными искусствами изображению трехмерного пространства добавляется четвертое измерение – время. Тесная связь с техническим инструментарием профессии оператора уже не позволяет исследователю рассматривать его изобразительное искусство без знания операторской техники. Подобное ограничение, в результате, привело к крайне малому количеству исследовательских работ и литературы, посвященной данной теме. На каждом историческом этапе развития киноискусства техника определяла возможности, границы и постановочные средства, которые могут быть использованы при реализации художественного

замысла.

2. Творческий метод оператора зависит от общей направленности в развитии киноязыка конкретной кинематографической эпохи. Ограниченные технические возможности не всегда препятствуют созданию художественных произведений. Иногда, напротив, напряжение творческой воли позволяет найти новые приемы. Становится очевидным, что говоря об операторском искусстве необходимо учитывать взаимовлияние технического прогресса и эволюции творческой мысли.

Основные творческие задачи операторов в 1920-е годы: создание выразительного рисунка освещения, освоение необычных точек съемки, начало освоения съемки с движения, внутрикадрового движения, работа с короткими планами, создание характерных портретов.

В 1930-е годы кинопроизводство определяется появившимся в кинематографе звуком. Необходимость одновременной съемки изображения и записи звука накладывает серьезные ограничения на работу оператора. В этот период его основные инструменты: большая малоподвижная камера, кинопавильон во время съемки сцен со звуком.

В 1940-е годы на творчество операторов большое влияние оказывает принципиальное увеличение длины съемочного плана. Осваивая пространственную среду кадра, операторы работают над усложнением композиционных построений изображения, начинают осваивать съемку с движения для осуществления внутрикадрового монтажа.

К середине 1950-х годов совершенствуются киносъемочные аппараты, предназначенные для съемки кинохроники. Творческие открытия в профессии оператора ознаменованы выходом в 1957 году фильма «Летят журавли». Фильм стал переломным моментом в развитии операторского искусства.

В 1960-е годы продолжается развитие съемочной аппаратуры. Появляются широкоэкранный и широкоформатный форматы. Происходит принципиальная смена изобразительной стилистики советских фильмов. Кинематографисты

переносят съемки фильмов на натуру, в пространство реальных интерьеров. Для воссоздания на экране реальной жизни находит широкое распространение прием «наблюдения» за объектами съемки с помощью длиннофокусной оптики и объектива с переменным фокусным расстоянием. Происходит смена способов создания световой среды в фильме.

В 1970-е годы происходит развитие изобразительных принципов, открытых в 1960-е годы. Развитие кинооператорского искусства осуществляется в открытии отдельных приемов и появлении изобразительных стилей: «живописного», «стилизованного».

В 1980-х годах большое развитие получают такие кинематографические приемы, как внутрикадровый монтаж; операторы стремятся к минимизации использования осветительных приборов.

В 1990-е годы – начало XXI века: в связи с сокращением кинопроизводства основные творческие усилия отечественных операторов направляются на создание телепродукта: рекламы, музыкальных клипов, телевизионных передач. Появляется технология «Digital Intermediate». В изобразительном решении музыкальных клипов и рекламных роликов наблюдается обращение к изобразительным приемам 1920-х годов. В то же время в других операторских работах прослеживается влияние 1980-х годов.

3. Сейчас в изобразительном решении многих российских кинофильмов наблюдается подражание западной, в особенности голливудской продукции, массовому ее варианту. Происходит отход от собственных отечественных традиций в пользу унифицированного коммерческого экранного изображения. В этой связи представляется важнейшей задачей сохранения, анализа и обобщения опыта и традиций отечественной операторской школы через рефлексию основных стилистических направлений и наиболее ярких и значимых творческих приемов в отечественном операторском искусстве с целью возрождения высоких художественных требований к отечественному экранному производству.

Основные положения диссертации отражены в следующих научных публикациях:

1. *Грачёва (Чернова) О.С.* История развития операторской техники и её влияние на творчество // Мир техники кино. – 2010. – № 1 (январь-март). – С.38-47. (1 п.л.) (*Издание из перечня ведущих рецензируемых и реферируемых научных журналов и изданий ВАК РФ.*)
2. *Грачёва (Чернова) О.С.* Из истории объёмного кинематографа // Вторая научно-техническая конференция «Запись и воспроизведение объёмных изображений в кинематографе и других отраслях»: сборник материалов и докладов (22-23 апреля 2010 г.). – М. – 2010. – С. 212-220. (0, 4 п. л.)
3. *Грачёва (Чернова) О.С.* Декан кинооператорского факультета Александр Георгиевич Рыбин // Путь к экрану. – М.:ВГИК. – № 3-4, с 2. (0, 1 п. л.)
4. *Грачёва (Чернова) О.С.* Леонид Иванович Калашников // URL.: <http://kinooperator.ru/index.php?name=Pages&op=page&pid=277> (дата обращения: 10.09.2013), (0, 5 п. л.)

Общий объем публикаций – 2 п. л.