

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

имени М. В. ЛОМОНОСОВА

ФАКУЛЬТЕТ ЖУРНАЛИСТИКИ

Кафедра телевидения и радиовещания

«Универсальная журналистика»

Реферат
студента V курса д/о (гр. 513)
Олега Игоревича Муравлёва

Преподаватель –
Засурский Иван Иванович

Москва
2014

Согласно лекциям Е.Л. Вартановой производственная цепочка в индустрии СМИ выглядит следующим образом:

Производство – Упаковка – Распространение информации.

На этапе «производства» журналист получает «сырьё», которое представляет собой отснятые события, записанные комментарии экспертов или очевидцев и пр.

Следующий этап – «упаковка» информации, т.е. обработка «сырья»: монтаж, подгон материала под определённый формат (источники превращаются в репортаж или документальный фильм), его озвучивание. А так же «планирование выпуска новостей, организация прямого эфира, координация выхода в эфир выпуска новостей».¹

На стадии «упаковки» собранные журналистом материалы фильтруются и превращаются в цельный информационный товар, готовый к употреблению.

Завершающий акт производственной цепочки – распространение информации, т.е. трансляция медиапродукта по какому-либо каналу коммуникации (по телевидению или интернету).

Работа на каждой из трёх ступеней производственной цепочки требует от человека обладания определёнными навыками и знаниями. Именно по этой причине на телевидении существует чёткое разделение труда. Если мы говорим о новостях, то видим приблизительно следующую картину. Продюсеры занимаются поиском событий и договариваются о съёмках, журналисты непосредственно поставляют новости в редакцию, оператор запечатлевает происходящее на камеру, монтажёры монтируют полученный материал, редакторы инкорпорируют их в очередной выпуск, диктор зачитывает новости.

Это пример традиционной журналистики, которая, скорее всего, будет существовать ещё долгое время, но параллельно ей активно будет развиваться конвергентная журналистика.

Принципиальные отличия конвергентной журналистики от традиционной следующие:

1. Использование другого инструментария
2. Иное распределение обязанностей в редакции.
3. Меняется сам производственный процесс

Процесс конвергенции, изменив обязанности работников в производственной цепочке, породил новый тип «универсальных» журналистов. «Универсальный» журналист занимается как производством, так и частично упаковкой информации.

«Он профессионально владеет разными видами техники и разными формами работы с материалом: он способен справиться с записью простейшего видео, с аудиозаписью, умеет фотографировать (во всяком случае, на уровне азав) и способен написать информационный текст...

¹ «Журналистика и конвергенция: почему и как традиционные СМИ превращаются в мультимедийные» под ред. А.Г.Качкаевой, М.2010, стр. 49

Отныне он не связан технологическими ограничениями собственного вида СМИ (печатного или электронного), а способен работать для всех платформ сразу».²

Фактически один журналист работает является как автором текста, так и фотографом, оператором и монтажёром. Это огромный плюс для издания, так как оно сильно экономит на составе редакции. Один журналист, специализирующийся в определённой области (политика, культура или спорт), может производить продукт для газеты, радио, телевидения и интернета.

Основной аргумент противников универсальной журналистики состоит в том, что один человек не может качественно выполнять функции целой команды. Вместо профессионала издательство получает поверхностного журналиста-фотографа-оператора-монтажёра, что неизбежно ведёт к ухудшению продукта.

На мой взгляд, нынешний уровень развития технологий позволяет журналисту-одиночке работать ничуть не хуже целой команды при условии, что он должен разбираться в теме, которую он освещает, уметь работать с техникой и владеть основами операторского мастерства и монтажа. Ниже речь пойдёт о том, что необходимо знать «универсальному» журналисту для производства качественного материала.

Если совсем коротко, прежде, чем поехать на съёмки, нужно заранее запланировать:

сколько будет длиться съёмка

сколько кадров нужно снять

у кого мы берём интервью

какие типы микрофонов и освещение мы будем использовать

сможем ли мы управлять обстановкой или придётся реагировать на изменяющиеся условия.

Чтобы создавать более-менее приемлемое изображение, нужно прочесть инструкцию к камере и следовать этим правилам:

- Не снимать без штатива

- Панорама должна быть плавной

- Трансфакацию (приближение и удаление) делать медленно

- Убедиться, что объект освещён! Если человек находится перед окном, за которым ярко светит солнце, матрица камеры не будет пропускать много цвета, и человек получится затемнённым. Результат – тёмная фигура на светлом фоне.

- Если человека расположить напротив солнца, под глазами появятся глубокие тени, т.к. матрица вынуждена бороться с другими яркими областями в кадре. Поэтому лучше снимать в тени, чтобы выровнять освещение и избежать появления глубоких теней на лице!

² «Журналистика и конвергенция: почему и как традиционные СМИ превращаются в мультимедийные» под ред. А.Г.Качкаевой, М.2010, стр.53-54

- Чем ближе микрофон и источник звука, тем лучше.
- Помнить «правило третьей» (объект должен находиться на пересечении линий, но не в центре изображения).
- Хочешь подчеркнуть радость человека – сними его крупным планом.
- Хочешь подчеркнуть обстановку – отойди подальше!
- Чередуй эмоции и обстановку.
- Использовать интересные ракурсы. Не снимать только с уровня глаз. Снимай с пола, сверху, сквозь другие объекты, концентрируясь на человеке.
- Нельзя забывать про интершум, чтобы зрителю казалось, что он тоже присутствует на событии, а не смотрит клип
- Лучше подойти к объекту, чем использовать трансфокатор (качественнее выйдет и картинка и звук)
- Передавать только факты. Чувства пусть передают люди, у которых вы берёте интервью

Неплохо знать, с каким микрофоном ты имеешь дело. Они делятся на:

1. Ручные (улавливают все звуки в комнате, не только говорящего). Чтобы этого избежать этого, лучше держать микрофон под углом 45 градусов в тридцати см от рта говорящего.
2. Пушка (микрофон на камере)
3. Петлица (беспроводной). Преимущество – он спрятан. Недостаток – микрофон зависит от аккумулятора и может быстро разрядиться.

Собственно говоря, этих знаний достаточно, чтобы снять нормальный репортаж, но чтобы он получился по-настоящему качественным, нужно уметь кое-что ещё.

Основы операторского мастерства

Чтобы снять качественную картинку, журналисту необходимо знать основы операторского мастерства.

Когда журналист-оператор берёт в руки камеру, ему открывается огромное многообразие композиционных решений, к которым он может прибегнуть. При всём при том, что существуют законы композиции, не существует универсального композиционного решения для любой ситуации. Это решение всегда определяется конкретной задачей, которую ставит перед собой журналист-оператор.

Зритель всё равно никогда не увидит больше того, что покажет ему камера. Его взгляд значительно отличается от восприятия непосредственного участника событий. Что журналист посчитает нужным показать, то и будет для зрителя реальностью.

Любой объект обладает рядом признаков, на которых можно сосредоточить внимание, и акцент на одном из его многогранных свойств делает автор, а потребитель принимает часть за целое. Может случиться, что содержание кадра будет сильно отличаться от реального положения вещей, и порой одно и то же событие освещается по-разному. Всё зависит от видения ситуации автором.

«Если оператор разглядел главные признаки жизненного процесса, понял их связь с основным действием и их роль в формировании человеческих характеров, то он снимет выразительный материал. Форма будет соответствовать содержанию, а содержание ярко и образно проявится в найденной форме».³

Например, съёмка объект на уровне глаз не скажет нам ни о чём, кроме самого факта существования этого объекта, но если взять тот же объект с нижнего ракурса, мы подчеркнём его величественность.

Деталь

Поскольку для зрителя окружающий мир выглядит по-другому (он видит только то, что желает показать автор), задача журналиста-оператора выделить из всего пространства наиболее значительные детали, которые лучше всего и расскажут о событии не имеющему возможности увидеть его воочию зрителю.

Но каким образом привлечь внимание зрителя к деталям?

Наиболее остро человек будет реагировать на то, что выступает его «активными возбудителями зрительных центров». На тёмном фоне в первую очередь бросится в глаза светлое пятно.

Динамика всегда противоположна статике. Если на экране все объекты будут передвигаться, а один останется неподвижен, то именно он привлечёт наше внимание. И наоборот, если объекты будут зафиксированы в одном положении, взгляд поймает, прежде всего, движущийся.

Такая же ситуация с фокусом. Если мы хотим сосредоточить внимание на конкретной детали, можно взять её в фокус (это будет единственный чётко выделенный в кадре предмет, а всё лишнее будет размыто).

Если выводить на передний план деталь, то она не должна сливаться с фоном. А если передний план ещё и динамичен, это делает кадр более эмоциональным.

Детали на переднем плане, если объект движется на заднем, при панорамировании превращаются в динамичные пятна и усиливают эффект движения.

К примеру, мы снимаем велосипедиста. На переднем плане будут находиться деревья. Делаем панораму, проводя камерой велосипедиста, и получаем красивый динамичный кадр.

Если делать расфокус на переднем плане, это подчёркивает «близкое расстояние камеры до объекта на дальнем плане».

Рассмотрим следующую ситуацию. Объект внимания камеры сидит неподвижно, а перед ним возникает движущаяся деталь (искра костра, муха и пр.). Именно движущаяся деталь

³ «Компонуем кинокадр» С.Е. Медынский, М. 1992, стр.5

привлечёт внимание к лицу героя. Она привлечёт внимание к мельчайшим переменам на его лице. Но деталь должна быть как-то связана с героем, а посторонний предмет будет только мешать зрителю.

Например, снятый крупным планом человек, сидя зимой на стадионе, будет смотреться выразительнее, если перед его лицом будут пролетать подсвеченные снежинки.

Впечатляет, когда заслонение объекта проявляется в динамике: один объект по мере развития композиции появляется из-за другого или наоборот, а не заранее.

Например, ботинки висят в кадре на фоне гор. Достаточно подтолкнуть их, и они будут раскачиваться, то скрывая горы, то открывая их взгляду зрителя. Это усилит иллюзию глубины кадра

Композиционный центр

«Центр композиции – та её часть, которая связывает отдельные элементы изображения между собой и является главной в характеристике показанного объекта». ⁴

Если журналист-оператор хочет правильно выстроить композиционный центр, он должен действовать следующим образом. Сначала надо выяснить, какое действие является центральным в происходящем перед камерой событии (т.е. выбираем конкретных людей). Ищем объект, на котором концентрируется их действие. Он и будет композиционным центром кадра.

Композиционный центр может располагаться в любой части кадра. Главное, чтобы линии взаимодействия окружающих стягивались к нему.

В качестве примера Медынский приводит футбольный матч. Центром композиции является мяч, находящийся в левом нижнем углу экрана, поскольку футболисты ведут за него борьбу. Если оставить в кадре только футболистов и убрать мяч, драматизм ситуации будет упущен.

Но трактовка события всегда диктуется авторским замыслом, именно обладатель камеры определяет композиционный центр и решает, что должен увидеть зритель. Например, на том же матче возникает следующая ситуация. Футболист проигрывает в борьбе за мяч и падает на газон. И тогда у нас появляется выбор: либо продолжить вести панораму за игроком с мячом, либо зафиксировать статичный кадр на упавшем спортсмене. Тем самым мы определяем, какое из произошедших действий является для нас приоритетным и достойным зрительского внимания.

Если мы снимаем пейзаж, то сложно сразу определить композиционный центр изображения. Это может быть и снег, и деревья, и небо, и речка, что угодно. В этом случае лучше всего вести панораму, а когда в кадре появится нужный объект (неважно, человек или какой-то предмет), остановиться и зафиксировать внимание на нём.

Первое, что нужно запомнить, - **сюжетно-композиционный центр кадра всегда один**, так как зритель всегда сосредотачивает внимание на конкретном предмете, если их больше, непонятно, какой из них наиболее важный.

⁴ «Компонуем кинокадр» С.Е. Медынский, М. 1992, стр. 10

Второе – детали, находящиеся в кадре, должны быть организованы масштабно, чтобы зритель понимал, кто выступает главным действующим лицом.

Виды композиций

Закрытые композиции (когда «Основные причинно-следственные связи в таких изобразительных конструкциях замыкаются внутри картинной плоскости»⁵).

Если всё действие уместится в рамке кадра, если «нет необходимости подкреплять действие другим изобразительным материалом», можно снимать закрытую композицию.

Пример закрытой композиции – картина Перова «Охотники на привале». Если снять её одним общим планом без перебивок и сменяющихся кадров, это будет закрытая композиция.

Открытые композиции (когда «Причинно-следственные связи раскрываются не внутри, а вне картинной плоскости»⁶).

Открытая композиция требует монтажного ряда, так как объекты, с которыми взаимодействует герой, находятся за пределами кадра. Действие внутри кадра открытой композиции не рассматривается в отдельности от всей монтажной цепочки, потому что показанный фрагмент – всего лишь часть общего действия и его пребывание на экране в отрыве от объектов, с которыми он взаимодействует, не несёт смысловой завершенности.

Рассмотрим, как могла бы выглядеть открытая композиция, на примере тех же «Охотников на привале». Сначала можно средним планом дать лицо рассказчика (его взгляд направлен вправо), а потом крупно показать слушающего его охотника (взгляд направлен влево), а за кадром в это время будет слышен голос старика.

Единственный недостаток открытой композиции заключается в том, что она не может существовать без монтажной фразы, и там, где можно было бы ограничиться одним кадром, потребуется несколько.

Правда, она же обладает другим неоспоримым преимуществом – открытая композиция легче заинтриговывает зрителя, потому что заставляет ждать своего продолжения, тогда как в закрытой всё уже показано. К тому же динамичная смена кадров вызывает большее напряжение у зрителя, чем один статичный план.

Поскольку перед журналистом стоит задача привлечь внимание потребителя, ему выгоднее использовать открытую композицию.

Также композицию можно разделять на *устойчивые* и *неустойчивые*.

Устойчивая – когда «линии пересекаются под прямыми углами в центре картинной плоскости»⁷. Выстроенная таким образом композиция будет вызывать у зрителя ощущение спокойствия и комфорта.

Неустойчивая – когда «линии пересекаются под острыми углами». Как правило, это диагональная композиция. Она используется, чтобы вызвать у зрителя ощущение

⁵ «Компонуем кинокадр» С.Е. Медынский, М. 1992, стр. 15

⁶ «Компонуем кинокадр» С.Е. Медынский, М. 1992, стр. 15

⁷ «Компонуем кинокадр» С.Е. Медынский, М. 1992, стр. 16

беспокойства и дискомфорта, но в то же время она придаёт кадру динамику. Диагональ выделяет особенно высоту, ширину, длину, что придаёт картинке объём по сравнению с плоской устойчивой композицией.

Следующий тип – *уравновешенные и неуравновешенные композиции*.

Если в кадре располагается только один объект не посередине, то одна часть пространства (где он находится) будет тяжелее, а другая легче. Такая композиция называется неуравновешенной и вызывает у зрителя чувство неудобства. То же самое способен делать и свет. Пространство, на которое он попадает, становится легче по сравнению с остальным, и наоборот, тёмное пятно в освещённом пространстве будет раздражать глаз.

Чтобы сделать композицию уравновешенной, нужно в пустующее пространство поместить ещё какой-нибудь объект, например, ветку дерева. Одна деталь – и кадр уравновешен.

Также композиция будет неуравновешенной, если взгляд снятого нами человека будет упираться в край кадра. Чтобы уравновесить композицию, нужно оставить свободное пространство там, куда направлен его взгляд.

Перспектива

Наш глаз устроен так, что «реальное пространство превращается в пространство зрительного восприятия»⁸ (т.е. объекты, расположенные вдали будут казаться меньше, а вблизи больше, хотя в реальности всё может быть и наоборот). По такому же принципу действует камера.

Поскольку окружающий нас мир трёхмерный, а пространство кадра двухмерное, приходится создавать иллюзию 3D пространства. Особо действенна в этом случае перспектива.

«*Перспектива* (от лат. «perspective») – увиденный сквозь что-либо, ясно увиденный – один из способов изображения объёмных тел на плоскости или на другой поверхности в соответствии с кажущимися изменениями их величины, формы и четкости, вызванными расположением в пространстве и степенью удалённости от наблюдателя».⁹

Линейная перспектива – объекты уменьшаются по мере удаления. Она строится по прямым линиям, «соответствующим ходу световых лучей». Обычно иллюзию глубины в линейной перспективе создают протяжённые объекты, уходящие вдаль. Это дороги, мосты, столбы, перроны и пр.

Воздушная перспектива – когда происходит «угасание тональной насыщенности по мере удаления от наблюдателя».

В воздушной перспективе теряется значимость свето-тени, важными становятся контуры и очертания. Обычно для создания воздушной перспективы нужен тёмный передний план, а светлые объекты, наоборот, должны быть удалены.

Лучше всего тональную перспективу использовать при общих и средних планах, так как она подчёркивает обстановку, в которой происходит то или иное событие.

⁸ «Компонуем кинокадр» С.Е. Медынский, М. 1992, стр. 31

⁹ Компонуем кинокадр» С.Е. Медынский, М. 1992, стр. 31

План

План – это крупность объекта. Он измеряется в людях.

Планы подразделяются на *дальние, общие, средние (поясной и молочный), крупные и деталь*.

Дальний план нужен, чтобы показать место, в котором будет происходить действие. Человек на его фоне будет совсем крошечным.

Общий план (в человеческий рост). Он даёт более подробную характеристику месту, в котором происходит действие, показывает человека на фоне окружающей среды

Средний (поясной и молочный) – план по пояс и по грудь человека. На нём помещается человек, объект его действия, видно окружающую обстановку, а также мимику и жесты.

Крупный (только лицо) – план, где лицо – единственный источник информации. Используется, чтобы уловить на лице героя все детали и установить его контакт со зрителем.

Деталь (макро-план). Обычно используется в научно-популярных фильмах, чтобы показать объект через микроскоп. В репортажах применяется в качестве перебивок.

«Событийный репортаж не может получиться удачным без широкого набора разномасштабных планов, показывающих место, где происходит событие, специфику действия, лежащего в основе этого события, и участников действия... Масштаб плана – своеобразная оценка, данная автором содержанию кадра. Если значимые объекты и их изобразительные характеристики не совпадают, это пугает зрителя, мешает чёткому восприятию снятого материала».¹⁰

Крупность объекта будет определяться его значимостью. Если обстановка не имеет значения, она не должна занимать много места в кадровом пространстве. Например, если главный объект в кадре – вездеход, то берём его крупно. Если мы хотим показать, что машина движется именно по тайге, то берём – общий план, чтобы лес тоже попал в кадр.

Важно помнить, что полученные кадры должны быть разного масштаба, а иначе репортаж, состоящий из одних лишь средних планов, будет ужасно монотонным.

Панорама

Панорама – смена направления «оптической оси объектива во время съёмки. Это имитация нашего взгляда, когда мы поворачиваем голову, стремясь расширить сектор обзора»¹¹.

¹⁰ Компонуем кинокадр» С.Е. Медынский, М. 1992, стр. 44

¹¹ «Компонуем кинокадр» С.Е. Медынский, М. 1992, стр.75

«Бесконечное разнообразие жизненных ситуаций требует различных композиционных решений, которые не вмещаются в стандартные кадровые параметры».¹²

Видеокадр – это не фотография. Иногда лучше не полностью поместить изображение в кадр (особенно, если объект движется), а проводить его камерой.

Горизонтальный кадр создаёт ощущение большего простора. Если мы хотим показать необъятную ширь пространства, то лучше панорамировать по горизонтали. Если мы хотим подчеркнуть высоту башни, то лучше сделать вертикальную панораму, а не пытаться поместить её в кадр целиком. Панорама значительно расширяет угол обзора камеры.

У панорамы есть три функции:

1. Оглядывание (постепенно получить более полные сведения о помещении).
2. Сопровождение объекта
3. Переброска (мгновенный переход взгляда с одного на другой). Внезапная переброска = повышение голоса во время рассказа истории

Если нужно подчеркнуть специфику среды, то делаем панораму на общем плане, если – деталей, то панорамируем крупным планом.

Начинать и заканчивать панораму нужно статикой! Это даёт возможность соединять её с остальными кадрами на монтажном столе.

Панорама может усилить эффект движения. Например, человек бежит влево. Мы сопровождаем его. Если на переднем фоне стоят деревья, то, кажется, что объекты движутся в разные стороны. К тому же динамику подчёркивает и задний фон, а зритель судит о динамике **по переднему фону и заднему плану!**

Ракурс

«Ракурс – «rassoufreir» - обозначает в переводе с французского «сокращать», «укорачивать». Это прием, выполняя который кинооператор направляет оптическую ось камеры под углом к вертикальным плоскостям объекта».¹³

По сути, ракурс – это угол зрения. Есть три вида ракурса: прямой (на уровне глаз), верхний (объект снят сверху), нижний (объект снят снизу)

При использовании ракурса удалённые точки окажутся уменьшенными, особенно это заметно при применении короткофокусной оптики с близкого расстояния.

Ракурс раскрывает специфичные признаки объекта, которые можно увидеть только с определённой точки.

Ракурс – это художественный приём, придающий объекту большую выразительность. Если мы хотим показать человека величественным, то лучше снимать его с нижнего ракурса, но сильно не перебарщивать, иначе у героя будет виден второй подбородок в независимости от его комплекции.

¹² «Компонуем кинокадр» С.Е. Медьинский, М. 1992, стр.9

¹³ «Компонуем кинокадр» С.Е. Медьинский, М. 1992, стр.80

Если же мы, напротив, хотим сознательно принизить человека, его нужно снимать с нижнего ракурса. Именно поэтому, когда журналист берёт интервью у ребёнка, он должен поставить камеру на уровень его глаз.

Съёмка в движении

Статичность изображения и динамика внутри кадра делает зрителя сторонним наблюдателем. Движение камеры вместе со зрителем создаёт эффект присутствия.

Каждый из этих приёмов выполняет определённую функцию:

Наезд (получить более подробные сведения об объекте). Но ненужно наезжать камерой на человека слишком стремительно, так как это вызовет у зрителя ощущение внезапной опасности. Обычно наезд делается, если существует необходимость усилить образ героя.

Важно знать, что, если мы укрупняем объект только с помощью наезды, изменится угол охвата окружающего его фона. Поэтому, если мы хотим сохранить пространство вокруг объекта, придётся приблизиться к нему самому.

Отъезд (завершает рассказ, переключает внимание на другую деталь)

Проезд (объект виден с разных сторон)

Чтобы работать с этими приёмами, журналист-оператор должен уловить траекторию и темп снимаемого объекта.

Вывод

Таким образом, можно прийти к выводу, что развитие технологий способствовало освоению журналистом операторских приёмов. Но навыков, которыми должен овладеть «универсальный журналист» не так много. Он должен уметь выбрать съёмочную точку, перемещать камеру, улавливать детали, снимать планы различной крупности, выявлять композиционный центр, создавать уравновешенные композиции, придавать кадру объём с помощью перспективы и диагонали, снять объект с нужного ракурса, уметь делать панорамы, наезды и отъезды

Но главное, «универсальный журналист» помимо того, что обязан владеть этими приёмами, он должен понимать, какие из них лучше всего подойдут для создания конкретного сюжета и наиболее полно раскроют сущность снимаемого объекта.