

Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке Royallib.ru

Все книги автора

Эта же книга в других форматах

Приятного чтения!

Режиссура документального кино и «Постпродакшн».

М. Рабигер

Два слова о книге:

Данная публикация подготовлена на базе учебного пособия
ИНСТИТУТА ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ РАБОТНИКОВ ТЕЛЕВИДЕНИЯ И
РАДИОВЕЩАНИЯ

«МОНТАЖ». Реферативное изложение главы из книги МАЙКЛА РАБИГЕРА
«РЕЖИССУРА ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО»

Перевод А. Лыково

Научный редактор Н. Л. Горюнова Редактор Л. С. Сребницкая

Предисловие и комментарии А. Г. Соколова

Тираж - 30 экз.!

Все копирайты принадлежат соответствующим авторам
ИНСТИТУТ ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ РАБОТНИКОВ ТЕЛЕВИДЕНИЯ И
РАДИОВЕЩАНИЯ

Редакционно-издательский отдел

Сканирование: Вячеслав Бессонов, e-mail: bessonoff@land.ru

Содержание

ПРЕДИСЛОВИЕ 3

Глава I. ИСТОРИЧЕСКИЙ ЭКСКУРС 4

Глава II. ПОИСК ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ 4

Глава III. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ЭКРАНА 11

Глава IV. ПОДГОТОВКА К СЪЕМКАМ 13

Глава V. ПРОИЗВОДСТВО ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА 23

Глава VI. МОНТАЖ 36

ОБЗОР МОНТАЖНО-ТОНИРОВОЧНОГО ПЕРИОДА 36

Роль монтажера и его обязанности 37

Индексация кадрового материала 41

Монтаж на бумаге: работа над созданием структуры 44

Окончательный вариант фильма на бумаге 47

Монтаж: первая сборка 49

Видео: от пленки к цифровой технологии 50

Оцифровка для нелинейного монтажа 50

Возврат к неискренности 51

После первого просмотра: 52

Диагностические вопросы 52

Что делать с неудовлетворительным материалом 53

Создатель документального фильма как драматург 54

Как сделать видимое существенным 54

Когда рассеялся туман, что же дальше? 55
Монтаж: процесс усовершенствования 55
Проблема достижения плавности 55
Как монтаж подражает восприятию 55
Направление взгляда и изучение происходящего 56
Монтаж и ритмические структуры: аналогия-музыка 57
Зрители как активные участники 58
Наложение при монтаже: диалоговые сцены 59
Монтаж с наложением: стыки между сценами 60
Помогите! Не понимаю! 61
Дикторский текст 61
Дикторский текст как возможный элемент 61
Отрицательные стороны дикторского текста и вызываемые им ассоциации 62
Положительные стороны дикторского текста 62
Два подхода к созданию закадрового текста 63
Способ 1. Чтение написанного текста. 63
Способ 2. Определенный элемент импровизации. 63
Заранее написанный дикторский текст 63
Написание 63
Проверка 64
Корректировка порядка слов 64
Вставка звуков 65
Весомость каждого первого слово 65
Ключевые слова 66
Дополняйте, но не дублируйте 66
Проверка: пробная запись 67
Текст для диктора 67
Выбор диктора и запись закадрового текста 67
Пробы голосов 68
Создание импровизированного закадрового текста 69
1. Импровизация на основе наброска текста. 69
2. Импровизация на основе образа. 69
3. Простое интервью. 69
Запись звуков, создающих эффект присутствия 70
Наложение закадрового текста 70
Использование музыки 71
Монтаж: последний этап 73
Диагноз и составление общей схемы 73
Глава VII. АВТОРСКАЯ ЭСТЕТИКА 73
Теория документалистики 73
Темы документального кино 74
Форма экранного произведения и режиссерский контроль 74
Содержание влияет на форму 75
Игровое и документальное кино: авторский контроль 75
Общие границы круга сюжетов 75
Документальное и игровое кино. Будущее 76
Реконструкция событий 76
Документальная драма 77
Субъективное воспроизведение событий 78
ОБРАЗОВАНИЕ 78
Планирование карьеры 78
Начало 79

Учиться или не учиться	79
Что такое хорошая профессиональная школа?	79
Глава VIII. ПОЛУЧЕНИЕ РАБОТЫ	79
Что вы можете сделать, пока еще учитесь в школе	79
Практика	80
Поиски объектов съемки и рынок	81
Документированное предложение	81
Фонды	81
Запрос	81
В поисках работы	82
Личное призвание	83

ПРЕДИСЛОВИЕ

Мы можем только сожалеть, что ни одно солидное отечественное издательство за последние полвека не считало необходимым выпустить книгу, подобную той, которую написал известный американский режиссер и педагог Майкл Рабигер. Учебник “Режиссура документального кино” на раз переиздавался, переведен на несколько языков. В Европе и Америке его покупают студенты, работники телевидения и все, кто учится делать фильмы и передачи

В учебнике девять частей В настоящем издании мы публикуем только выдержки из шестой части, которая называется “Постпродакшн” В англоамериканской терминологии так именуется этап работы над фильмом после окончания съемок, в русской - монтажно-тонировочный период или период монтажа и озвучания.

Пожалуй, главным достоинством публикуемой работы можно считать подробное и доходчивое изложение технологии творческого процесса на этом этапе создания экранного произведения. Рабигер скрупулезно описывает организацию работы режиссера и монтажера и дает мягкие рекомендации по основам этих профессий. Для опытного режиссера здесь нет особых творческих открытий, но доходчиво изложенный систематизированный подход к творчеству делает учебник неоценимым пособием для начинающих

Уже в начале профессионал обратит внимание на принципиальное различие во взглядах на монтаж (на употребление этого термина в отечественной и западной школах) Со времен Льва Кулешова, с его легкой руки и пера российская теория кино, а следом за ней и российская теория телевидения подразумевают под емким словом “монтаж” не только и не столько сборку фильма или передачи из отдельных кадров в целостное произведение. За этим термином стоит и “сборка” мыслей автора в сценарий, и “сборка” режиссером пластических и звуковых образов в его воображении, и разработка постановочного проекта, и умение профессионалов монтировать фильм до съемок на внутреннем “экране” сознания. Л. Кулешов не только первым в мире заявил, что в основе всех монтажных действий лежит принцип сопоставления, но неоднократно экспериментально подтвердил этот вывод и даже провел аналогию между кино, музыкой и живописью Глобальность участия принципа сопоставления во всех проявлениях осмысленной человеческой деятельности и плодах этой деятельности обосновали его последователи. Принцип сопоставления безраздельно и единолично охватывает человеческое мышление и все процессы приема и выдачи информации нашим сознанием. Люди способны выражать и воспринимать речь и мысли друг друга только потому, что они рождаются в сопоставлении слов. Вы, произнося слова, монтируете их во фразы, а ваш друг, оказывается, точно так же умеет, воспринимая слова, монтировать их И только поэтому он способен понимать вашу радость и ваше горе.

По своей сути монтаж - это действие и его результат, выполненные по методу сопоставления. Он проявляется во всем. Он - в образе, он - в сочетании образов, он - в кадре,

он - в сопоставлении кадров, он - в сложении сцен, он - в построении драматургии и композиции произведения, он - и в самом творческо-технологическом процессе монтажа фильма.

На такое понимание сути и функций монтажа Рабигер не претендует. Он рассматривает только завершающий этап работы режиссера, раскладывает его "по полочкам" режиссерской кухни и советует, как лучшие создателям экранного произведения достичь своей цели.

Рекомендуем тем, кто собирается войти в самостоятельное творчество, читать книгу не по диагонали, а изучить и запомнить последовательность и методы эффективной организации труда, предлагаемые Майклом Рабигером. А мы своими комментариями поможем вам в них разобраться.

Американцы неоспоримо правы в том, что "время - это деньги". И Рабигер помогает их экономить.

Глава 1. ИСТОРИЧЕСКИЙ ЭКСКУРС

Учебное пособие "Режиссура документального кино" для студентов американских и европейских университетов неоднократно переиздавалось, последний раз в 1997 году. Автор - Майкл Рабигер - известный режиссер-документалист, снявший более тридцати фильмов, возглавляющий европейскую мастерскую документального кино во всемирном объединении киношкол, в настоящее время - преподаватель Колумбия-колледжа в Чикаго.

В реферате сохранена последовательность изложения материала учебника, раскрывающего основные этапы создания документальных фильмов от замысла до готового экранного произведения.

Глава II. ПОИСК ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ

Режиссер документального кино - прекрасная и захватывающая профессия. Главное в документалистике - поиск истинного смысла вещей, наиболее благородное из движений человеческой души.

Человек по своей природе - искатель, и кто-то выбирает искусство как средство поиска.

В начале профессиональной карьеры Вы оказываетесь перед необходимостью ответить на основные вопросы: "Как я могу применить мои способности? Над какой из тем мне стоит работать? Имею ли я творческую индивидуальность, и если да, то что это такое?"

Поначалу Вы наверняка будете снимать сюжеты, лишь наблюдая за чем-то, что привлекает Ваше внимание, и сосредоточившись на том, как наиболее выразительно зафиксировать это своей камерой. Такой подход вполне понятен, но что-то будет потеряно. **БУДЕТЕ ПОТЕРЯНЫ ВЫ** (то есть Вы будете в затруднении, в недоумении).

Если документальное кино действительно является "уголком природы, видимым сквозь темперамент", то Вы должны изучить собственное сердце и разум.

Маркетта Кимблер, уважаемый преподаватель режиссуры в нью-йоркском университете, говорит: "Если Вы хотите возвести высотное здание, то Вам придется сначала вырыть глубокий котлован". Она имеет в виду, что для того, чтобы воссоздавать жизнь на экране, необходим прочный фундамент самопознания.

Зачастую мы слепы в отношении собственных мотивов и целей. Для творческого человека это не лучше, чем лунатизм.

Наблюдая эволюцию многих хороших режиссеров, все больше и больше убеждаешься в необходимости предварительного самоанализа, определения того, что Вы есть и того, что Вы делаете. Внутреннюю работу подобного рода Вам придется выполнять на протяжении всей жизни, от фильма к фильму.

Тем не менее, использовать съемочную площадку для поиска собственного "я" не следует. Это - путь в зеркальную комнату, приводящий к созданию эгоцентрических произведений, которые невозможно смотреть.

Мы не можем создавать искусство без осознания собственной творческой индивидуальности. Но творческая индивидуальность как раз и есть то, что мы пытаемся найти, создавая те или иные произведения искусства. Найди свои темы.

У каждого из нас есть несколько основных тем. Эти темы могут быть исключительно личными, но разумная и профессиональная работа над ними вызовет глубокий зрительский интерес и обеспечит Вам поле деятельности на всю жизнь.

Имеется в виду не автобиография, но темы, вырастающие из сердцевины Вашего жизненного опыта, который дает бесконечное количество вариаций.

Найти собственные темы означает очертить круг своих постоянных интересов в искусстве. Это нелегко, поскольку и мы находимся в постоянном движении, также как и окружающий нас мир. Однако творческий человек должен проделать работу подобного рода.

САМОИНВЕНТАРИЗАЦИЯ

Для того чтобы выявить область Ваших подлинных интересов, проведите беспристрастный анализ самых сильных своих впечатлений.

Это нетрудно, потому что человеческая память чаще хранит то, что значимо.

Даже если Вы уверены, что уже нашли круг своих тем, выполните упражнения, которые помогут выявить события, сформировавшие Вашу личность, и, возможно, Вы откроете нечто новое. Вот что следует сделать:

Уединитесь и составьте краткое описание значительных событий, которые повлияли на Вас, вызвали глубокие чувства (отвращение, ужас, любовь). Продолжайте эту работу, пока не получите список из шести - десяти пунктов.

Затем попытайтесь сгруппировать полученные сведения, дайте название каждой из групп, установите отношения между ними. Некоторый опыт будет позитивным, связанным с чувством любви, открытия нового, но большая часть описаний будет иметь негативную окраску. Будьте честны с собой.

Теперь сравните написанное Вами с аналогичным списком, составленным другим человеком. Это даст Вам возможность выявить некое общее направление, определенный взгляд на вещи, объединивший события из Ваших списков вместе. Очерчивая собственный образ, не бойтесь того, что делаете преждевременные выводы или наделяете себя вымышленными чертами.

Теперь коснитесь того, что невозможно объяснить объективно друзьям и коллегам.

Опишите главные особенности Вашей личности, на формирование которой повлияла жизнь. Сведите описание событий к минимуму и сосредоточьтесь на их последствиях.

Пример: "Я рос в зоне военных действий и рано начал бояться людей одетых в форму. Когда мой отец вернулся с войны, мать отдалилась от меня. Отец же больше общался с моим старшим братом, и я чувствовал себя очень одиноким".

Определите две или три темы, вытекающие из Вашего опыта. Пример: "Одиночество порождает неумение приспосабливаться к окружающему миру".

Опишите пять - шесть необыкновенно симпатичных Вам характеров. Это могут быть те люди, которых Вы знаете или те, с которыми Вы хотели бы познакомиться.

Примеры: "Человек, которого жесткий контроль над собственными эмоциями привел к душевному кризису". "Люди, живущие в собственном ими же созданном мире".

Определите три или четыре темы для документального фильма. Это должны быть отличные одна от другой темы, но касающиеся Ваших основных интересов. Постарайтесь избегать автобиографичности, сохраняя однако взгляд знающего человека. Выбирайте героев, имеющих проблемы, мечты, нравственные установки, сходные с Вашими, но существующих в ином жизненном пространстве. Это поможет Вам обрести свежий взгляд на

проблему, открыть нечто новое. Примеры:

"Кто- то, кому в силу обстоятельств сложно хранить в секрете некоторые особенности собственной личности, например, гомосексуалист в армии".

"Кто- то, вынужденный играть меньшую роль, чем мог бы и находящийся в поиске самореализации".

Некоторые верят, что в каждом из нас существует лишь единственное истинное "я", в то время как другие полагают, что человеческая личность состоит из множества персон, каждая из которых проявляется при определенных обстоятельствах.

Последнее утверждение, правдиво оно или нет, кажется весьма удобным для повествователя, которым и является в действительности документалист. Итак:

Составьте список из шести - восьми привлекающих Вас литературных характеров. Разделите список на группы, исходя из того, что именно привлекает Вас в том или ином персонаже. Это может быть лишь одна черта, скажем, мужество, но лучше, чтобы в каждом характере сочетались различные качества.

Прodelайте ту же работу со списком симпатичных Вам знаменитостей (актеров, политиков, спортсменов).

Составьте третий список - список людей, оказавших на Вас сильное влияние.

Из каждого списка выберите по два - три персонажа и составьте короткое портретное описание каждого из них. Затем, хоть это и может показаться очень сложной задачей, составьте типологию выбранных характеров.

ПОИСК ПУТЕЙ РАБОТЫ

Выявление в результате самоанализа системы ценностей и творческих интересов приблизит Вас к осознанию Вашего творческого пути.

Однако не следует ждать идеальных обстоятельств для начала работы. Ваша задача - создать на съемочной площадке атмосферу творческого поиска, в который вовлечен каждый из членов группы.

Если Вам кажется, что Вы не делаете успехов на пути овладения профессией, не отчаивайтесь. Наша работа заставляет постоянно преодолевать трудности, делать правильный выбор. Авторская индивидуальность не может окончательно сформироваться до начала работы, она будет развиваться постоянно - от фильма к фильму, от первых шагов в профессии до...

РАБОТА НАД ВЫБОРОМ ТЕМЫ

В производстве документального фильма есть нечто общее с работой над фантастическим романом. Оба процесса можно разделить на два этапа: поиск интересной темы и работа по ее раскрытию. Для успешного преодоления первого этапа требуется хорошее воображение и интуиция. Для выполнения второго - аналитические способности, хороший вкус и "кинематографическое мышление".

Давайте выясним, где же "прячутся" достойные темы для документального кино.

СБОР МАТЕРИАЛА

Во многих съемочных группах есть специальный сотрудник, в обязанности которого входит поиск действительно интересного материала. Но лучше, если у Вас есть склонность к подобной работе - находить, отбирать материал, который может стать историей. Прилежно исследовав собранный кем-то материал Вы увидите, что в нем непременно присутствует личностное авторское начало.

ДНЕВНИК

Ведите дневник и записывайте все, что производит на Вас впечатление. Это значит, что дневник всегда нужно носить с собой и часто использовать его. Если у Вас есть компьютер, заносите информацию туда по тематическому принципу. Надо сказать, что картотека ничем не хуже, чем компьютер, за исключением того, что последний дает возможность распечатывать, экспериментировать со структурой дневника.

Перечитывая дневник, Вы отправляетесь в материал или увлекательное путешествие при помощи наиболее сильных впечатлений, образов, интересных мыслей, ярких ассоциаций. Вы можете думать, что удержите в голове всю эту информацию, но это не так.

ГАЗЕТЫ И ЖУРНАЛЫ

В реальной жизни можно найти по-настоящему удивительные истории. Делайте вырезки из газет или записывайте все, заслуживающее внимания, в соответствии с избранной Вами системой.

Распределение информации по категориям - работа хлопотная, но полезная, поскольку формирует взгляд на жизнь и развивает воображение.

Газеты являются отражением человеческой жизни на любом уровне - от глобального до тривиального. Местная пресса особенно полезна. Хроника происшествий, очерки, даже объявления о пропавших животных могут подсказать тему или характер.

ИСТОРИЯ

История не происходит в действительности, по мнению М. Рабигера, она рождается на бумаге. Обратите внимание на мотив, желание подчеркнуть одно и скрыть другое. История субъективна, поэтому говорят, что историк всегда находит именно то, что ищет.

В прошлом осталось множество как великих, так и ничтожных фигур, принимавших участие в событиях, интересных Вам.

История полна человеческих драм. Даже в пределах памяти ныне живущих людей есть множество прекрасных историй, которые заслуживают того, чтобы их рассказали.

Если история волнует Вас, возможно, Ваше призвание - открывать забытые события и имена. Делайте это хорошо, и, может быть, Вам удастся заставить и себя, и других извлекать уроки из прошлого (ведь тому, кто забывает историю, суждено повторять ее).

МИФЫ И ЛЕГЕНДЫ

Легенды - это и есть настоящая история. Каждая культура, каждое сообщество, каждая семья имеют собственных героев, в образах которых отразились национальные или локальные представления о святости, глупости, гениальности. Если Вам удастся найти или воскресить такой образ - перед Вами прекрасная тема для документального фильма.

Каждое поколение трактует мифы по-своему, обрамляя мифологической канвой современные характеры и события.

В сущности, каждый большой характер в документалистике - воплощение одного или многих мифов. Поэтому очень важно найти и осмыслить скрытую мифологическую подоплеку представленных в Вашем фильме характеров и событий.

СЕМЕЙНЫЕ ИСТОРИИ

В каждой семье есть любимые истории и любимые персонажи. М.Рабигер в качестве примера берет двух своих бабушек, которые, по его словам, были фигурами примечательными.

Бабушка со стороны матери, говорят, находила чужие вещи прежде, чем их теряли владельцы. Путешествуя на машине, она не могла удержаться от соблазна забраться в чужой сад и собрать немного фруктов. Как родственникам удавалось мириться с такой эксцентричностью - их собственная история.

Другая бабушка в юности была хиппи, вышла замуж за немецкого издателя - алкоголика, который иногда бил ее и в итоге бросил во Франции, где она и провела всю оставшуюся жизнь.

Семейные истории могут быть и героическими, и очень неприглядными, но если рассказчик - непосредственный участник событий, то история всегда получается яркой и захватывающе интересной.

ИСТОРИИ ИЗ ДЕТСТВА

Каждый из нас выходит из детства, как из зоны военных действий. Нетрудно вспомнить одно или несколько событий, оказавшихся настоящей травмой и повлиявших на всю Вашу последующую жизнь.

Множество невидимых нитей, которые тянутся из детства, предопределяют наше поведение. Насколько глубоко Вам удалось разобраться в собственных мотивах? Как фильм, над которым Вы работаете, связан с тем, что когда-то опалило Ваше сознание? Это вопросы, на которые самому себе необходимо ответить, прежде чем приступить к работе.

ОБЩЕСТВЕННЫЕ НАУКИ

Общественные науки - прекрасный источник для документалиста.

Общественная история, как правило, содержит в себе и факты, и их интерпретацию. Следовательно, Вы можете не только почерпнуть из того или иного исследования полезную информацию, но и соотнести собственный взгляд на вещи с позицией автора, и, возможно, найти единомышленников.

БЕЛЛЕТРИСТИКА

Не следует игнорировать беллетристику только потому, что Вы работаете с реальной жизнью. Беллетристика может содержать весьма полезные сведения. "Тысяча акров" Джейн Смитли - не только прекрасный роман, но и замечательный источник информации о фермерах и фермерских хозяйствах. Чтение этой книги, дополненное изучением социологических работ, рассматривающих, скажем, популяцию земли как глобальную ферму, может стать хорошим примером профессионального подхода к задаче.

ПРОВЕРКА ИЗБРАННОЙ ТЕМЫ

Чтобы не ошибиться в выборе темы для документального фильма, нужно сначала найти интересный материал, а затем решить, насколько этот материал близок именно Вам. Самое главное - ответить на вопрос: "А действительно ли я хочу сделать об этом фильм?" Абсурдный вопрос? Оглянитесь вокруг, и Вы поймете, сколько начинающих документалистов обращаются к темам, для работы с которыми они не подготовлены.

Почему люди выбирают темы, к которым впоследствии теряют интерес? Часто в этом виноваты стереотипы, навязанные нам отучающим думать современным телевидением.

Действительно, часто неопытные люди обращаются к темам, которые сами по себе в состоянии вызвать зрительский интерес.

Для американцев, например, "документальное кино" означает "достойный" репортаж, соответствующий всем требованиям разумных и благонадежных телевизионных программ. Такие фильмы лишены критической остроты и являют собой санкционированный взгляд на вещи, их авторы не имеют права выносить собственные суждения.

В этом случае неважно, насколько достойна тема. В любом случае подобные произведения - пропаганда, а не настоящая документалистика.

Производство документального фильма - долгий процесс. Следует быть морально готовым к тому, что первоначальный энтузиазм в течение этого долгого пути может уменьшиться.

Прежде, чем приступить к работе, задайте себе несколько приведенных ниже вопросов. Постарайтесь отвечать максимально четко и с полной ответственностью:

Достаточно ли моих фактических знаний для работы с избранной темой?

Чувствую ли я сильную эмоциональную связь с этой темой?

Способен ли я здраво судить об избранном предмете?

Хочу ли я узнать нечто новое о данной теме?

Найдя ответы на эти вопросы, Вы сможете определить уровень своей готовности к работе. Желание учиться - хороший индикатор способности генерировать энергию. Будьте осторожны и не беритесь за то, что Вам не по плечу - это распространенная ошибка.

Ограничьте поле зрения и выберите темы, с которыми Вы в состоянии справиться. Еще никто не получал наград за загубленные благие намерения, поэтому будьте бережны к себе и принимайтесь лишь за ту работу, которая соответствует Вашим возможностям и бюджету.

Это вовсе не означает, что нужно браться за незначительные и пустые темы. Если, например, Вас занимают причины войны во Вьетнаме, но Вы не располагаете возможностью работы с архивами, то изберите иной подход к теме. К примеру, обратитесь к продавцу газет с соседней улицы - ветерану вьетнамской войны, готовому поделиться воспоминаниями, показать фотографии и любительские видеозаписи. Вы можете изложить историю о том, как воевал рядовой участник событий, что он думал и чувствовал в те годы, чем живет сегодня.

Изобретательность и внимание к тому, что находится рядом, необходимы для успешного поиска и раскрытия темы.

Чтобы избежать шаблона, спросите себя:

Какое значение для меня имеет данная тема?

О чем большинству людей уже известно?

О чем я и большинство людей действительно хотели бы узнать?

При каких условиях специфика данной темы наиболее заметна?

Насколько подробно и глубоко я могу осветить данную тему?

Что я могу показать в действии?

Личностное восприятие темы вместо попыток воспроизвести общий взгляд на вещи дает свежее направление в работе.

Возможно, Вы, в порядке спора, хотите сделать кино о внутренней жизни большого города, но охватить весь предмет в данном случае - желание невыполнимое. Стремление осветить слишком много аспектов приведет к глобальным обобщениям, которые отвергнет любой мыслящий зритель. И, наоборот, срез жизни конкретного кафе от рассвета до полуночи может открыть нечто по-настоящему интересное и неожиданное.

Очень много хороших фильмов можно снять всего лишь в километре от Вашего дома. Начинайте с малого, иначе есть риск потерять чувство реальности, запутаться и в итоге потерять интерес к профессии. Используйте обстановку.

Документальное кино должно оказывать воздействие не только на разум, но и на сердце. Например, всем известно, что музыкальные произведения, написанные женщинами,

исполняются крайне редко и практически нет женщин - дирижеров. Естественно, Вы не испытываете никаких особых чувств по этому поводу. Мир кишит куда большими несправедливостями. Фильм "Антония", снятый в 1974 году Джиил Годмиллоу и Джуди Коллинз, может изменить Ваше отношение к этому вопросу.

Авторы открывают перед Вами внутренний мир героини. Антония Брико имела все, чтобы стать дирижером оркестра, кроме одного - она не была мужчиной. Этот фильм - прекрасно рассказанная история одного разбитого женского сердца, и я думаю об Антонии каждый раз, когда слушаю выступление оркестра.

Продюсер - ветеран Би-Би-Си Пиит утверждает, что лучшие из документальных фильмов подвергают зрителя в эмоциональный шок, который может быть вызван одной запоминающейся сценой или целой биографией (как "Антония"). По-настоящему использовать потенциал документального кино означает идти дальше фактов и мнений. Необходимо еще оказать сильное эмоциональное воздействие на зрителя.

Вопрос "что я могу показать?" является основной проблемой экрана. Ведь делать - всегда значительно интереснее и плодотворнее, чем говорить о деле. Можете ли Вы собрать достаточно материала, чтобы рассказать историю без описаний?

Конечно, некоторые субъекты не могут быть ничем, кроме "говорящих голов", и при правильных обстоятельствах фильмы с их участием могут быть необыкновенно впечатляющими. Но для раскрытия очень многих тем использование "говорящей головы" невозможно или недостаточно.

Поведение человека в определенных ситуациях, его действия и взаимодействие с другими персонажами на экране всегда эффектны и интересны прежде всего потому, что пробуждаются мысли и чувства зрителя.

Представьте, что перед Вами стоит задача сделать немой фильм на избранную тему. Это упражнение даст возможность выяснить, думаете ли вы как режиссер или как газетчик. Правильно выбирая средства, документалист работает камерой вместо микрофона.

Если фильм свободен от тирании "интервью с иллюстрациями", он может стать более искренним и лиричным. В эмоциональной ауре такого фильма зритель увидит частицы своего внутреннего опыта.

Когда Вы подошли к этапу предварительного монтажа, соберите воедино весь материал и решите, как будет выстроен визуальный ряд. Писать текст следует только после этого. Такая последовательность действий поможет предотвратить доминирование слова над изображением.

Еще один важный момент - построение звуковой композиции. Постарайтесь подобрать к изображению натуральные шумы. Это даст возможность создать эффектный звуковой ряд.

Очень много сил, пробуждающих воображение, скрыто не в изображении, а в звуке. Как сказал Роббер Брессон, глаз видит, а ухо представляет. Например, правильно подобранная музыка может подчеркнуть внутреннюю жизнь характеров, сделать авторский комментарий более выразительным.

Для развития чувства звука очень хороши места на открытом воздухе (например, рынок, имеющий щедрую палитру голосов, шумов, музыки). Потратьте какое-то время, сосредоточившись на том, что Вы слышите, так, как если бы Вы были слепы и старались "увидеть", распознать что-либо только по звукам. Составьте своеобразный список звуковых картинок.

МЕСТНОЕ МОЖЕТ БЫТЬ ОГРОМНЫМ

Вы можете взять совсем простую историю, но если Ваш глаз мудр, Вы увидите вселенские истины. Это очень трудно. Умение видеть значительное за малым приходит с опытом.

ТЕМЫ, КОТОРЫХ СЛЕДУЕТ ИЗБЕГАТЬ

Многие темы приходят в голову только потому, что муссируются средствами массовой информации. Избегайте:

Тем, о которых имеете смутное представление.

Тем, касающихся Ваших нерешенных собственных проблем (не надейтесь найти во время работы над фильмом ответы на личные вопросы, тяготящие вас, лучше посетите хорошего психотерапевта).

Всего типичного (потому что ничто типичное не может быть по-настоящему интересным)

Проповедей, моральных назиданий любого рода.

Тем, затрагивающих вопросы, на которые у Вас уже готовы ответы.

Перемещения и трансформации

После периода бережного самоанализа и размышлений выберите две или три темы, даже несовершенные и нуждающиеся в доработке, и начинайте думать над их развитием так, как если бы это были настоящие темы документального фильма. Если Вы исходите из собственного жизненного опыта, найдите других людей, находящихся в сходной с Вашей ситуации и переложите их истории в сценарии. Это освободит Вас от сосредоточенности на себе и позволит сконцентрироваться на драматической правде, на поиске скрытых идей. Когда вы нашли тему и объект съемок, спросите себя:

хочу ли я это снять?

лежит ли у меня к этому душа?

достаточно ли моих способностей и средств для раскрытия этой темы?

- что нового мне нужно выяснить об этой теме?

- что я покажу?

с какими фильмами я собираюсь соревноваться?

что должен знать зритель, чтобы понять мой фильм?

Когда обсуждаете фильм с будущими участниками:

спрашивайте;

не будьте высокомерны с собеседником, добейтесь его доверия;

не раскрывайте своих замыслов в целях получения информации;

используйте связи, пусть вас рекомендуют;

расспрашивайте героев друг о друге;

делайте пробные интервью, записывая на магнитофон;

обозначьте речь каждого участника;

дайте характерам и ситуациям метафорические имена:

определите, что даст тот или иной эпизод фильму;

определите микрокосм и макрокосм фильма;

определите, в чем внутренний смысл и каковы способы отражения этой драмы на экране.

ОПРЕДЕЛЯЯ РАБОЧУЮ КОНЦЕПЦИЮ:

решите, какой конфликт и какие противоречия Вы хотите показать;

решите, каково назначение каждого персонажа.

Составляя рабочее расписание:

не сжимайте расписание - люди должны есть и пить;

снимайте сначала несложное;

обсуждайте расписание;

помните о времени на дорогу;

раздайте всем копии расписания;

получите разрешение властей;

получите подписи участников на право использования их слов и изображения.

Глава III. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ЭКРАНА

Не откладывайте эту главу в сторону со словами: "А, это всего лишь азбука!". На этих страницах - информация, которая поможет Вам овладеть языком экрана. Ведь снять фильм - значит вступить в диалог с аудиторией. Зритель воспринимает Вашу работу не как философскую теорию - умом, а как музыку - чувствами.

Каждый язык имеет свою грамматику, свои условности. Кино существует всего столетие, но уже через двадцать лет после своего рождения оно стало искусством, имеющим язык, который мы с успехом используем и сегодня.

Язык фильма - комплекс условий, которые позволяют рассказать о чем-либо с помощью образов, действий, звуков и слов. Этот язык обязан своим существованием общности законов восприятия и логики для всех искусств. Художественные решения опираются на инстинкт восприятия, общий для всех.

В этом разделе М.Рабигер предлагает рассмотреть различные составляющие языка кино. Значение кадра и его расшифровка. Кадр - это запечатленный образ, несущий некую мысль. Если Вы действительно понимаете, что в кадре, значит Вы знаете, что зашифровано в нем. Когда мы знаем о смерти оператора, то нам легко найти скрытый смысл последнего кадра (мелькает и размыт), когда движение на экране замедлено или ускорено, то это означает, что автор ищет скрытое значение, стремится обновить впечатление от предмета.

Все мы знаем - мир полон противоречий. Наше внимание скачет от объекта к субъекту, из прошлого - в будущее, от восприятия толпы как явления - к восхищению женским лицом в этой толпе.

Экранный язык преломляет любой предмет, попавший в поле зрения камеры. Если Вы правильно, тонко, чутко выберите точки приложения реальности к экрану, то Вы заслужите репутацию думающего, искреннего наблюдателя.

РИТМ

Человек живет внутренними ритмами, которые контролируют его дыхание и сердцебиение. Мы притопываем под музыку и прыгаем в танце. Внутренний ритм Вашего фильма: скорость внутрикадрового движения, продолжительность действия, форма перебивок - все зависит от целей, которые Вы ставите.

Речь, ее ритм также играют значительную роль. Чем четче ритм речи, тем дольше зритель будет слушать ее. Чешский композитор Лео Яначек был так очарован музыкой речи, что положил ее в основу своих поздних произведений.

Фильм часто строится вокруг музыки, тона разговоров людей. В этом скрытая динамика его действия.

Ритм значит очень много. В фонограмме используются любые ритмы - пение птиц, городской шум или стук колес, которые воспроизводят движение во времени. Визуальный ряд также имеет ритм - это симметрия, баланс, повторение, противостояние изображений.

В жизни поток событий состоит из неравноценных частей. В фильме истории жизни - только важные моменты, соединенные логическими мостиками, как во сне или в мечтах. Строительный материал фильма - это отдельные события, запечатленные на пленке, зафиксированная идея, точно выбранный символ.

ПЕРЕМЕЩЕНИЯ И СРЕДСТВА ПЕРЕМЕЩЕНИЯ

Перемещение - способ повествования, средство соединения отстоящих в пространстве и времени блоков, способ, формирующий стиль фильма и выражающий точку зрения автора.

В жизни перемещения мало заметны - они происходят либо медленно, либо мы отвлекаемся на что-то. Повествование выделяет перемещения словами "прошло время". Перемещение может быть не только в пространстве или во времени. Скажем, за изображением пьяницы, выпивающим свое утреннее пиво в баре, следует изображение женщины, пьющей сок за завтраком, внимание в этом случае зафиксировано на разновидностях процесса. Поскольку указание времени в повествовании не всегда важно, связи между блоками могут быть явными или скрытыми. Например, словами "и прошло время" можно обозначить несогласованность двух последовательно сменившихся картин. Простая перебивка одного кадра другим может означать для зрителя смысл, выраженный словами "вот еще был случай".

Последовательное сочетание кадров, изображающих подростка, дремлющего на заднем сидении автомобиля во время долгого путешествия, резко тормозящий автомобиль и бездыханное тело мальчика - очень сильная по эмоциональному воздействию связка.

Соединяющим звеном может выступать звук. Переход от изображения лесного ландшафта к городскому пейзажу при продолжающемся пении птиц может означать, что сердце героя осталось в лесу.

Владение языком экрана подразумевает серьезное осмысление представленных в фильме событий. Те, кто долго работают в области документального кино, чувствуют экранный язык интуитивно. Новичку же необходимо концентрировать внимание на естественных процессах человеческого восприятия. Вы не совершите серьезной ошибки, если не будете оторваны от реальной жизни. Чтобы действовать осознанно, читайте Джойса и Пруста, анализируйте собственное восприятие действительности.

Камера даст эффект объективности изображения событий. Используя его, мы придаем отображаемому событию глубокий внутренний смысл.

Студентам часто кажется, что кино - род алхимии, преображающей реальность в соответствии с тем, что снято на камеру. На самом деле кино скорее рамка или магнит - оно делает правду еще более правдивой, а ложь - еще более лживой, изменяя масштаб. Любой человек, который сначала наблюдал процесс работы над фильмом, а потом посмотрел сам фильм, удивляется, насколько последнее значимее первого,

Повторим: документальный фильм - не отфильтрованная в соответствии с той или иной версией череда событий, но поток организованного автором зрительского сознания.

Жизнь учит нас пониманию основных сил, движущих миром. Если в своем фильме Вы беретесь показать, как действуют эти силы и стараетесь выразить, что Вы чувствуете в связи с происходящим, Ваша работа принесет Вам облегчение и успокоение. Работа над таким фильмом - творческий процесс, бесконечно интересный и сближающий Вас с окружающим миром, дающий возможность выражения собственного внутреннего роста.

В документалистике процессы познания бесконечны. В начале у Вас в руках лишь нить, приводящая Вас к открытиям, открытия дают новые нити и, соответственно, требуют дальнейших усилий. Творчество - будь то работа над романом, оперой или документальным фильмом - лучший стимул для поиска нового.

Снимать кино рискованно. В работе над фильмом принимает участие множество людей, и Вы можете потерять себя среди устаревших взглядов и критичности коллег. Поэтому Вам потребуется твердое осознание Ваших творческих целей и задач.

Работая рядом с другими людьми, используйте возможность проверить, как они воспринимают Ваши идеи, учитесь прислушиваться к их мнению - иногда это может быть очень полезно.

Увы, не в каждой съемочной группе царит атмосфера взаимопонимания. Иногда внутри коллектива возникает ревностное соревнование из-за зарплаты, покровительства начальства и пр. Это может неприятно шокировать, но еще хуже, когда подобные вещи расстраивают Ваши рабочие планы.

Глава IV. ПОДГОТОВКА К СЪЕМКАМ

Подготовительный период - время принятия всех решений относительно будущего фильма. Для документалиста это значит выбрать тему, произвести необходимые исследования, собрать съемочную группу, подобрать технику, определить методику, детали и расписание съемок.

Глубина осмысления, степень предвидения проблем и возможных препятствий на этом этапе обеспечат успешность съемок, более того, эти приготовления определяют, будет ли конечный результат соответствовать первоначальному замыслу. Снимать документальное кино, вопреки представлениям о спонтанности авторских поисков во время самих съемок, означает раскрыть внутреннюю сущность явления, определенную и обозначенную до начала работы.

Вернер Герцог лаконично ответил на вопрос о том, какие интеллектуальные сражения происходят в съемочный период - "съемки - не эстетика, а атлетика". Герцог непререкаемым тоном объяснил озадаченному слушателю, что съемки - такая изматывающая вещь, которая не оставляет места для появления редких, исключительных мыслей и находок. Франсуа Трюффо говорит о том же в своем фильме, где сам играет режиссера-постановщика. В начале работы команда горит желанием снять шедевр, но когда производственный период переваливает за половину, съемочную группу и ее руководителя беспокоит лишь одна мысль - довести работу до конца.

Моя собственная фантазия в процессе съемок превращалась в фантазии городского бакалейщика. Убедительно прошу Вас ограничить Ваше воображение и работать с реализуемыми идеями. Награды не даются за погибшие мечты, соизмеряйте ваши возможности и финансы.

ИССЛЕДОВАНИЕ ТЕМЫ

Каждый автор работает над исследованием темы по-своему, но есть и общие правила. Вы увидите, что исследования зависят не только от направления Ваших действий, но и от характера материала - "материал определяет метод". В определении темы следует отдать приоритет практичности: решите, действительно ли нужен фильм на эту тему, нет ли серьезных препятствий для реализации замысла, располагаете ли Вы возможностью подобрать стоящий материал для съемок. Напишите на руке: "Фильм может быть снят из того, что можно снять, а не из добрых побуждений". Обстоятельства могут изменять последовательность подготовительных действий, но всегда нужно держать в голове главную цель Вашей работы.

НЕСКОЛЬКО ПРАВИЛ ИССЛЕДОВАНИЯ:

Определите интересующие Вас аспекты темы.

Обдумайте изобразительный ряд так, как будто Вы делаете немой фильм.

Контролируйте реальность. Набросайте предварительный перечень необходимого реквизита. Помните о ценах и финансовых возможностях. Неоднократно проверяйте наличность в течение предварительной работы.

Обращайтесь к письменным источникам - статьям, журналам, книгам по теме, анализируйте их, отбирайте важное для вас. Посмотрите уже снятые фильмы на ту же тему, чтобы знать, чего следует избегать.

Ознакомьтесь ближе с миром, о котором будете снимать, с людьми, местами, взаимоотношениями, отметьте, что нормально для этого мира, а что нетипично.

Постарайтесь завоевать доверие будущих героев фильма. Обобщенно разъясните им Ваши цели, мотивы, возбудите интерес к проекту.

Развивайте рабочую гипотезу - к этому этапу она серьезно изменится. Чем полнее Вы

определите цель, тем лучше будете знать, что именно нужно снимать.

Делайте пробы, снимайте и записывайте предварительные разговоры с теми, кого Вы хотели бы видеть участниками фильма. Это поможет Вам не ошибиться в выборе персонажей.

Сделайте окончательную проверку заявки на работу - даже если это нужно только Вам лично - будет нелишним перепроверить все еще раз до начала съемок.

Напишите "тритмент" (сценарный план) - письменное изложение фильма, как Вы его видите - это бывает нужно при обращении за финансовой поддержкой и, кроме того, поможет Вам упорядочить собственные идеи.

Получите письменное разрешение у тех, кого Вы хотите снимать, особенно, если это касается зон особого режима.

Определите состав съемочной группы.

Составьте расписание съемок и список ожидаемых трудностей.

Составьте бюджет (смету).

Спланируйте стратегию съемок для обеспечения результата, которого Вы ожидаете.

Проведите "пристрелочные" съемки, чтобы члены Вашей команды нашли общий язык.

ЗАЯВКА

Добиться точности заявки помогают организационно - тематические исследования темы.

Четкая определенная цель и план работы, в свою очередь, способствуют взаимопониманию внутри съемочной группы. Заявка и сценарный план - то и другое убеждает тех, кто их будет читать (например, потенциальных спонсоров) в том, что готовится фильм впечатляющий и стоящий. Очень оживляет заявку использование цитат из речи персонажей будущего фильма. Заявка должна показать, что в основе замысла лежит оригинальный взгляд на сложные аспекты реальной жизни.

Освещая большие и малые жизненные проблемы, документалисты используют арсенал приемов художественного кино: ярко очерченные характеры, завязка, развитие, нарастание напряжения противостоящих сил, кульминация и развязка. Заявка должна показать, как и для чего используются эти средства.

Ниже предлагается образец заявки. Постарайтесь, заполняя пункты, не дублировать информацию - заявка должна быть ясной, сжатой, свободной от повторений.

ОБРАЗЕЦ ЗАЯВКИ:

Рабочее название

Режиссер

Оператор

Звукооператор

Редактор

Другие члены съемочной группы (их фамилии)

1. Рабочая гипотеза и интерпретация. Ваше восприятие того мира, о котором вы хотите рассказать. В жизни я верю в...

Мой фильм покажет это так... через... Главный конфликт между... и... В целом я хочу, чтобы зритель понял...

2. Тема:

- объекты фильма (люди, группа, окружение, социальные условия и т.д.)

- необходимая звуковая информация для понимания внутренней сущности мира, который Вы хотите открыть зрителю.

3. Согласование действий. Включите следующие пояснения:

а) какой конфликт выражен действием?

- б) какова ожидаемая последовательность событий?
- в) что вносит данный фрагмент в общую концепцию фильма?
- г) какие факты предназначены для восприятия аудиторией?
- д) какой символический ключ к проблеме Вы предлагаете?

4. Главные герои.

О каждом напишите короткий параграф, включающий следующее:

- а) кто - имя героя, отношения с другими действующими лицами,
- б) где - место действия;
- в) что - роль героя, чем он интересен;

5. Конфликт.

- к чему стремится каждый из героев?
- каковы принципиальные разногласия героев?
- противопоставляются ли в фильме разные мнения, взгляды?

6. Убеждения аудитории.

Нужно не только раскрыть диалектику авторской мысли, но и показать те предрассудки, мнения и ожидания аудитории. Опишите:

- убеждения, взгляды зрителей,
- какие аргументы Вы собираетесь предъявить зрителю.

7. Интервью.

- имя интервьюируемого, его роль в жизни, роль в структуре фильма.

8. Построение фильма:

- как и откуда появляется необходимая по ходу фильма информация?
- какова последовательность действий?
- как последовательность действий соответствует логике развития сюжета?

9. Форма и стиль.

Сделайте специальные заметки о съемке в соответствии с обозначенными Вами стилевыми особенностями, влияющими на развитие действия: тип и количество перебивок, движение камеры и др.

10. Итог. Финал.

Опишите, как должен закончиться фильм. Сравните конец и начало - получается ли связанное повествование?

11. Бюджет. Перечень расходов на производство фильма (смета) прилагается к заявке.

Начните составлять список возможных последовательных видеопланов и встречаться с героями для неформального общения.

Представим, что Вы делаете фильм о школьном музыкальном ансамбле. Вы не просто перечисляете события в жизни коллектива, например, перемены в составе или нечто подобное, Ваша цель - показать фанатизм и полувоенную дисциплину музыкантов как причину успеха.

ОТНОШЕНИЯ ВО ВРЕМЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ТЕМЫ

Будьте конкретны, когда объясняете будущим участникам замысел фильма, но не вдавайтесь в подробности. Только очертите его. Тем самым Вы продемонстрируете, что знаете то, о чем хотите снимать и в то же время открыты для диалога. Чтобы попасть к руководителю ансамбля, сначала необходимо встретиться с директором школы и объяснить ему, что решили снять фильм о музыкальном коллективе. Говорите с директором и руководителем ансамбля так, чтобы в том случае, если в Ваших взглядах есть разногласия, они бы не стали препятствием к работе. На обращения студентов редко отвечают согласием. Перед первой встречей с будущими героями фильма Вы будете испытывать обычный страх, но со временем это пройдет. Вы даже удивитесь, насколько доброжелательно будет воспринято Ваше желание присутствовать на репетициях. Обычно люди думают, что они незаслуженно обделены вниманием. Когда к ним приходят с блокнотом или камерой - это

представляется им лишь как восстановление справедливости. Кроме того, многие имеют филантропическую склонность сказать миру "пару" истин. Поэтому будьте уверены, что Вас примут с энтузиазмом и ответят на все Ваши вопросы. Вместе с тем эта готовность героев идти на контакт накладывает на режиссера большую моральную ответственность, ведь люди доверяют ему свои глубокие переживания.

Есть одно очень важное правило: никогда не следует снимать то, что Вы не собирались снимать изначально. Многие люди хотят, чтобы их сняли, не делайте этого, чтобы потом их не расстраивать. Не снимайте кого-либо из важных людей, только чтобы доставить им удовольствие - такая дипломатия стоит денег и времени и должна быть отвергнута.

Другое правило: никогда не обещайте показать отснятое Вашим героям, если есть хотя бы небольшая вероятность того, что в результате давления на Вас будут внесены в фильм изменения, с которыми Вы не согласны.

Люди могут испугаться своего изображения на пленке, так как не представляют ясно, как выглядят со стороны. Журналист никогда не показывает свой блокнот. Вы тоже не должны терять контроля над материалом. Когда выйдет фильм, общее восприятие аудитории сгладит возможное смущение героев.

КАК ЛЮДИ МЕНЯЮТСЯ ПЕРЕД КАМЕРОЙ

За время разработки темы Вы лучше узнали и предмет, и персонажей. Некоторые из будущих героев хотят известности (что ассоциируется с камерой), но, возможно, поведут себя во время съемки неестественно, будут нервничать.

На один из предварительных визитов возьмите аудиокассету, записывайте голоса участников - если запись будет удачной, ее можно будет использовать при работе над закадровым текстом, кроме того, Вы узнаете, как ведут себя участники при включенном диктофоне. Некоторые начинают волноваться, отвечают на вопросы односложно, монотонно - такие люди и на экране будут плохо выглядеть. Даже тембр голоса может сослужить плохую службу - так, хриплый голос Генри Киссинджера был одной из причин его непопулярности. Внимательно прослушайте пленку после беседы. На этом этапе вырисовывается круг участников, определяются их роли в фильме.

РАБОТА НАД ТЕМАТИЧЕСКИМ ПОСТРОЕНИЕМ ФИЛЬМА

Для завязки дискуссии предположим, что Ваша музыкальная группа - аналог государственной структуры с сильным лидером во главе. Конечно, подобного рода аналогии могут выглядеть натянуто. Но постарайтесь найти сравнение, проникающее во внутреннюю сущность описываемых процессов, раскрывающее невидимые стороны внутренней жизни героев.

Исследуя тему, расспросите как можно больше людей, узнайте различные мнения, выясните, на чем они основаны. Опираясь на эту информацию при создании экранных образов Ваших героев, Вы сделаете их более богатыми и наполненными. К этому времени Вы сами будете отлично знать и характеры участников, и проблемы школьного музыкального ансамбля.

Теперь необходимо определить основные отправные точки, значимость эпизодов и их очередность, без чего съемки не будут иметь определенного направления.

РАЗРАБАТЫВАЯ РАБОЧУЮ ГИПОТЕЗУ

Что бы Вы ни думали, собираясь снимать ваш оркестр, за время предварительной работы Вам многое пришлось пересмотреть. Если фильм документальный, он должен нести

в себе элементы критики. Литература стремится сделать ценное видимым, а кино - видимое ценным. Бытует мнение, что документальное кино часто бывает неинтересным, занудным, скучным. Вы должны убедить зрителя в том, что то, и чем Вы рассказываете, по-настоящему ценно. Как этого достичь?

Как правило, наиболее интересным и важным в описании событий и личностей является отражение динамики конфликта. Конфликт может быть между людьми, мнениями, позициями. Это может быть противостояние героя своему окружению или внутренний конфликт в душе человека, разрываемого страстями или противоречиями, конфликты также могут быть между кланами, поколениями расами, нациями.

В реальной жизни мы не найдем магический ключ к личности человека, его думам и чувствам, потому что мы имеем о них лишь фрагментарное представление. Узнать человека можно, лишь наблюдая противоречия в его внутренней жизни, ясно показывающие нереализованные возможности и зоны наибольшей активности.

В нашем примере мы исследуем школьный оркестр. И здесь есть препятствие. Хотя диктатура руководителя очевидна, его любят дети. И Вы, против воли, полюбили его. Что делать? Отказаться от съемки?

Я думаю, что Вам стоит пересмотреть концепцию фильма. Доведите изменения только до сведения вашей группы. Это важно сделать до съемок - до их начала!

Приведем пример из фильма "Репетиция оркестра" Феллини. Оркестр борется против дирижера и впадает в анархию. Фильм - почти комедия, но в ней намек на сложность общественных проблем, на необходимость дисциплины. Дирижер - лидер, но его роль видна только в случае повиновения ему оркестра. Как только индивиды перестают взаимодействовать по определенным законам, музыка превращается в хаос.

Оркестр - хорошая метафора государства. Предвижу возражения, обвинения в манипулировании. Отвечу: документалистика не призвана констатировать факты и спорить с ними столбцами цифр и аргументов. Она использует другие способы убеждения, заставляя зрителя разделить точку зрения авторов фильма на уровне чувств.

Наш пример с оркестром - хорошая аналогия "свободного" общества - где все подчиняется своим частным целям, не имеющим ничего общего с демократическими идеями. Сформулировав центральную идею. Вы подчиняете все составляющие фильма ее развитию. В итоге может получиться не совсем то, чего Вы ожидали, проявится нечто, что существует вопреки логике и расчетам. Например, так было со съемочной группой при съемках в Англии фильма из сериала "Вчерашний свидетель" Би-Би-Си - о сословии лордов. Были высказаны совершенно различные мнения о том времени, когда это сословие управляло страной - кто-то считал это временем порядка и безопасности, кто-то, наоборот, тюремным режимом. Никак нельзя было прийти к обоснованному, сбалансированному заключению. Единственная закономерность - люди из высшего сословия вспоминали то время с теплотой, из низшего - с неприязнью.

РАБОЧАЯ ГИПОТЕЗА КАК НЕОБХОДИМОСТЬ

Нельзя начать путешествие, не выбрав направления и конечной цели. Любая гипотеза в начале подготовки фильма лучше, чем эмоциональное возбуждение, сопровождающее отсутствие конкретного мнения о предмете. Не имея режиссер М. Рабигер в начале работы над уже упомянутым фильмом из серии "Вчерашний свидетель" четкого (хоть и неправильного) мнения о сословии лордов, фильм был бы отражением "легкой ностальгии" по "старому доброму", но абстрактному. Когда Ваше предварительное мнение о проблеме изменится и Вы зададите себе каверзный вопрос: "А можно ли сделать фильм из этого материала?", - то для преодоления кризиса Вам потребуется заложенный в предварительной концепции замысел. На основе первоначальной идеи возможно дальнейшее развитие Вашего видения темы. Всегда держите в уме гипотезу как мерило всего, что снимаете, и она будет непрерывно обогащаться наработанным материалом.

Одна важная мысль: начав без гипотезы вообще, Вы в течение работы ее не сформируете! Материал не будет иметь стержня, точки отсчета. Поэтому так важно точно определить тему и круг затрагиваемых проблем.

РАЗВИТИЕ, КОНФЛИКТ И ПРОТИВОСТОЯНИЕ

Один абсолютно необходимый элемент документалистики - динамика внутренней жизни фильма. Один путь избежать статики - снимать таким образом, чтобы само течение времени приносило изменения. В фильме "До 28" режиссер Михаил Акт наблюдает одну и ту же группу людей с семилетнего до двадцативосьмилетнего возраста. Фильм показывает, как меняются представления человека о браке, образовании, карьере, что влияет на его судьбу.

Лучший способ не упустить основные моменты в развитии - снимать само изменение ситуации, постепенное решение тех или иных проблем. Это может быть физическое движение (новый дом, работа, путешествие), движение времени (сезоны для фермера, взросление ребенка, творчество художника в ретроспективе и др.) или психологическое развитие (бывший заключенный, недавно освободившийся из тюрьмы, привыкает к свободе, подросток получает первую работу, неграмотный учится читать).

Другой путь - рассматривать движение конфликта, его развитие внутри характера, между характерами и т.д. Добиться проникновения в глубины человеческой души можно, лишь искренне сочувствуя людям и их проблемам. Спрашивая себя - о чем мечтает мой герой, чем живет. Вы уже рисуете его образ в движении. Следующий вопрос - что или кто не позволяет герою достичь желаемого - даст Вам стержень развития драмы в фильме.

В нашем фильме об оркестре будет несколько направлений движения: движение личности внутри коллектива, изменение всей обстановки под давлением обстоятельств, скажем, музыкального фестиваля. В жизни оркестра Вы находите дыхание, сердцебиение, жизнь и смерть. Необходимо снимать сами конфликты, а не рассказы о них. Скажем, конкурс школьных оркестров, а не обсуждение его результатов.

С другой стороны, разговор двух оркестрантов, если они горячо спорят, можно рассматривать как заслуживающий внимания конфликт - это зависит от содержания спора.

Если Вы делаете фильм о приюте для бездомных, где действуют строгие правила поведения - покажите ссору, нарушение этих правил. Если во время съемок конфликт не произойдет спонтанно, попросите обитателей разыграть типичный эпизод. Небольшая степень условности может быть оправдана, если способствует решению художественных задач, стоящих перед создателями фильма.

ДРАМАТИЧЕСКАЯ КРИВАЯ

Любое действие развивается в соответствии с определенными законами. Эти законы необходимо учитывать на каждом этапе работы над фильмом, в том числе при разработке темы. Формула развития действия была изобретена древними греками и последовательно использовалась Голливудом.

Уилки Коллинз, отец детективного жанра, говорил: "Пусть плачут или смеются - но пусть ожидают!" Это правило применимо к документалистике. Примечательно, что каждая отдельная сцена тоже развивается по кривой - переводя действие после конфликта в новое состояние. В одной сцене цикл развития действия может повторяться не единожды, и чувствовать эту внутреннюю динамику очень важно при руководстве съемками фильма.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОРЯДКА ДЕЙСТВИЙ

В необходимости составить список последовательности действий в будущем фильме не следует сомневаться. Вы проводите время в помещении для репетиций, знакомитесь с участниками ансамбля и обстановкой. Начните список так:

Группа слушает.

Группа играет.

Группа марширует.

Игра - не тренировка.

Специальное представление.

Общение членов до и после игры.

Общение членов группы в другое время.

Как и в художественном кино, определите мизансцены. Начните наблюдения за музыкантами, выделите будущих участников. Один - клоун, другой не очень заинтересован работой, третий - лидер и т.д. Чьи-то личные недостатки компенсируются музыкальным талантом.

ФАКТЫ И ПОВЕСТВОВАНИЕ

Еще до начала съемок Вам нужно предвидеть те места в фильме, где понадобится авторский рассказ, связывающий блоки материала. Но основную информацию, необходимую для понимания сюжета фильма (имена, даты, места действия, отношения героев, основные события), желательно донести до зрителя иными методами (посредством изображения) через образы и характеры героев.

СОТРУДНИЧЕСТВО ПРИ ИССЛЕДОВАНИИ ТЕМЫ

Очень хорошо, если кто-нибудь из Вашей группы занимается исследованием темы вместе с Вами. Вы удивитесь, как глубоко Вам удастся проникнуть в тему во время обмена мнениями с этим человеком. Кроме того, подобное сотрудничество обеспечит Вам моральную поддержку. Партнер в исследовании темы может помочь Вам выяснить то, что и так выяснится, только, возможно, слишком поздно.

СЪЕМКИ: ЛОГИКА И РАСПИСАНИЕ

Рассчитать, сколько времени понадобится для съемок определенной сцены, можно только имея опыт. Тридцатиминутная лента требует от трех до восьми дней работы, Это зависит:

- от количества переездов;
- от количества светоустановок,
- от сложности и степени неопределенности задач.

Избегайте оптимизма при планировании съемок - составьте два расписания - на худший и лучший случай - в итоге получится нечто среднее. Только богатые независимые продюсеры могут позволить себе снимать на натуре, сколь угодно ожидая нужного света. Для документалиста важны экономические условия - нельзя в течение нескольких лет через каждые два - три месяца на неделю собирать съемочную группу для того, чтобы снять тот или иной сезонный план.

Время, потраченное на планирование работы - это сэкономленные позже деньги и нервы.

Собирая команду, приглашайте людей с опытом. Для того, чтобы узнать, подходит ли Вам сотрудник, необходимо выяснить, насколько хорошо Вы понимаете друг друга. Язык профессионального общения должен быть ясен и краток, особенно когда Вы работаете над документальным материалом, где невозможны дубли и мгновенное взаимопонимание

становится жизненно важным. Позиция камеры должна меняться быстро и по плану - возможности переспросить не будет. Даже в родственных по духу рабочих коллективах часто бывает, что один понимает все сразу, а другой совсем не чувствует, что нужно. Снимите с новоиспеченной съемочной группой несколько пробных метров для тренировки, это поможет определить профессиональную способность взаимодействия во время съемок.

Представьте, что Вы живете вдалеке от центров киноиндустрии и хотите создать свою съемочную группу. Вам нужны: видеокамера, видеомэгнитофон, микрофон. Но как подобрать людей?

Все они должны понимать, а лучше разделять Ваши взгляды. Выясните этот вопрос раньше, чем узнаете о технических навыках сотрудника. Спросите, что думает претендент о документалистике, задайте вопросы о его любимых книгах и фильмах. Технический уровень легко поднять, нравственный выбор навязать невозможно.

Съемочный коллектив, работающий над документальным фильмом, невелик - от трех до шести человек. Члены группы должны помогать друг другу как на съемочной площадке, так и во время подготовительной работы.

Когда М. Рабигер работал на Би-Би-Си, ему встретился сотрудник с личными проблемами, который просто не мог сосредоточиться, хотя иногда казалось, что он сознательно вредит работе. Отсутствие привычных условий в командировке обычно провоцирует обострение личных отношений - неприязнь, зависть. Это трудно предвидеть заранее. Неуверенность, разбалансированность в группе сказываются на работе, особенно, если нужно делать что-то новое и непривычное.

Прежде чем принять человека в группу, поговорите с теми, кто работал с ним раньше. Интенсивное сотрудничество выявляет черты характера самых различных людей за короткое время.

Будьте осторожны, если человек может работать лишь в определенном темпе (обычно медленно). В сложных ситуациях такие люди значительно замедляют темп работы или срываются. Избегайте тех, кто регулярно нарушает сроки, и тех, кто переоценивает свои возможности. Вам нужны надежные, работоспособные, любящие свое дело сотрудники.

ЧЕТКО РАСПРЕДЕЛЯЙТЕ СФЕРЫ ОТВЕТСТВЕННОСТИ

В группе обязанности и ответственность должны быть распределены так, чтобы при отсутствии одного члена съемочной группы работа бы не прерывалась.

Начинайте работать в жестком режиме, когда каждый сотрудник делает свое дело, не вмешиваясь в обязанности других, и только позже, когда сложится определенный стиль взаимоотношений внутри коллектива, можно будет расслабиться. Если, наоборот, Вы начнете взаимодействие в команде с неформального общения, то подтянуться и создать рабочую атмосферу на площадке позже будет гораздо труднее. Работа в сплоченной группе действует как сильный наркотик, который возбуждает тем сильнее, чем больше давление неблагоприятных обстоятельств. Тщательно подобранная команда может все - она неудержима.

РОЛИ И ОБЯЗАННОСТИ ЧЛЕНОВ ГРУППЫ

Каковы же обязанности всех членов съемочной группы, включая режиссера? Конечно, предлагаемое описание - лишь схема, но она позволяет избежать тех неприятностей, которые возникают при неправильном подборе группы.

РЕЖИССЕР

Режиссер ведет изыскания по теме, собирает и руководит съемочной группой, определяет содержание фильма, составляет расписание съемок, руководит съемкой, монтирует, озвучивает и завершает фильм. Часто в группе нет продюсера, тогда режиссер берет на себя и его обязанности.

Хороший режиссер интересуется тем, как живут обычные люди, склонен к обобщениям и старается добавить к открывающейся картине мира что-то свое. Он методичен и организован, но может отложить запланированную работу ради непредвиденного интересного материала. Он знает, чего хочет, но он не диктатор. Режиссер хорошо разбирается во всех кинопрофессиях, на равных говорит с любым специалистом. Конечно, режиссеру не чуждо ничто человеческое. И у него бывают недостатки.

Каждый шаг режиссера может быть падением - творческой смертью художника и профессионала. Смысл его жизни - фильм. Перед началом съемок он испытывает такой же вечный страх, как актер перед выходом на сцену.

ОПЕРАТОР

Оператор умеет работать с техникой, отвечает за оборудование, за сохранность камеры. Он должен знать принципы студийной и натурной съемок, уметь выстроить композицию кадра. Оператор должен быть готов на ходу принять решение о съемке важного, но незапланированного эпизода. Режиссер полагается на оператора, ведь часто лишь только он точно знает, что снято. Оператор должен быть сильным, чтобы носить камеру и оборудование, практичным и изобретательным, уметь быстро принимать решения. Но иногда оператор ограничивает свою работу чисто техническими вопросами. Однажды один оператор сказал мне: "я здесь для того, чтобы снять хорошую картинку и не морочьте мне голову". Плохо, если в группе "оператор-технарь", его работы недостаточно.

ОСВЕТИТЕЛЬ

Осветитель знает, как расположить свет, не вызвать пожара, может ремонтировать оборудование. Часто осветитель выручает группу в сложных нестандартных ситуациях. Он единственный сидит без дела, когда идет съемка, и ему лучше других видна целостная картина происходящего. Иногда режиссер спрашивает его: "Ну, как?"

ЗВУКООПЕРАТОР

В работе неопытной съемочной группы неизменная проблема - качество звука. Сложная техника дорога, а дешевая приносит много непредвиденных неприятностей. Справиться с этими проблемами должен звукооператор. Необходимые этому сотруднику качества - терпение, хороший слух, готовность быть самым малозаметным членом съемочной группы. Он всегда на заднем плане, но должен работать качественно. Он прислушивается не к смыслу слов, а к их звучанию. Хорошо, если у звукооператора есть музыкальные способности, и он чувствует оттенки, ритм, мелодию - все то, что трудно внести в сценарный план съемок. Большое искусство - слышать несоответствие между изображением и звуком. Плохой звук отталкивает зрителя больше, чем плохой сценарий. Часто фильмы студентов, если закрыть глаза, звучат так, будто разговор доносится из ванной. Звукооператор должен чувствовать момент, когда может прозвучать команда включить микрофон. Если работа идет без пристегнутого микрофона, ему нужен навык держать микрофон как можно ближе к источнику звука, но так, чтобы он не попадал в кадр и не давал теней.

АССИСТЕНТ

Ассистент носит технику, особенно много работы ему достается при выездных съемках. Ассистент должен быть сильным и ловким, организованным, иметь представление о работе звукооператора и осветителя.

ПОТРЕБНОСТИ В ОБОРУДОВАНИИ - СОСТАВЛЯЕМ СПИСОК

Подробно говорить о технических вопросах нет смысла, они освещены в специальной литературе, дадим лишь несколько общих рекомендаций. Составив список нужного оборудования, проверьте, не требуется ли технике ремонт.

Планируйте съемку так, чтобы художественный уровень фильма не зависел от технической сложности съемки. Не превращайте работу в практикум по испытанию возможностей Вашей аппаратуры - это может отвлечь Вас от главного. Многие технические тонкости никогда Вам не пригодятся.

Хороший фильм делает человек, а не техника - главное - внимательно прочтите все надписи на кнопках и ручках. Пусть Вас не смущает внешний вид аппаратуры - первые фильмы снимались деревянной камерой.

РЕЗЮМЕ

В работе над документальным фильмом подготовительный период очень важен. Документалистика - дело долгое, первоначальный энтузиазм может исчезнуть. Найдите действительно близкую Вам тему:

Мыслите кратко и точно, работайте.

Будьте готовы к тому, что на Вас нападет страх перед исследованием.

Найдите помощников.

Будьте дружелюбны.

Глава V. ПРОИЗВОДСТВО ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА

Автор начинает эту главу с рассмотрения проблем выбора съемочной техники.

Камера, осветительная и звукозаписывающая аппаратура, технические приспособления для съемки (штатив, операторский кран, рельсы и т.п.) - вот что необходимо иметь режиссеру, приступающему к съемкам фильма.

Особое внимание М. Рабигер уделяет световому решению кадра. Автор подчеркивает, что возможна нежелательная (отрицательная) реакция героев на дополнительный свет. Вот почему необходимо дать участникам съемки время привыкнуть к необычному освещению.

Затем М. Рабигер переходит к одному из наиболее важных направлений в работе режиссера-документалиста - к искусству брать интервью.

ИНТЕРВЬЮ

Интервью - сердце документального кино, даже в том случае, если Ваш фильм содержит не одни "говорящие головы". Под словом "интервьюировать" подразумевается не только извлечение информации перед камерой, но и комплексное умение поддерживать личностные отношения с героем.

Это означает стремление внимательно и по-настоящему заинтересованно слушать

ответы на вопросы, стараясь проникнуть во внутренний мир героя.

Неотъемлемая часть этого процесса - сопротивление поверхностным ответам в том случае, если автор чувствует наличие скрытого, более глубокого смысла, которого герой не касается по тем или иным причинам.

В документалистике часто используют реальных людей, для чего необходимо проникновение в их жизнь. Но Вы должны не только брать, но и давать что-то взамен, быть тактичным, понимающим и одновременно настойчивым в позитивном смысле этого слова.

Думайте об искусстве интервью как о форме перемещенного ашорства. Это означает, что Вам предстоит стать "повивальной бабкой" красноречия героев, особенно тех из них, кто никогда не говорил о своей внутренней жизни вслух.

Интервью выявляет силу и бессилие режиссера. Осваивая искусство интервью. Вы будете вынуждены преодолеть неестественность собственного поведения.

КТО БЕРЕТ ИНТЕРВЬЮ

В составе некоторых съемочных групп есть редактор, который занимается поиском заслуживающих внимания тем и интересных фактов, а иногда даже выбирает героев фильма. Некоторые режиссеры серьезно полагаются на опыт и суждения этих сотрудников. Подобное доверие возникает в результате лишь долгой совместной деятельности. Но далеко не каждый режиссер доверяет редактору такую ответственную работу.

Необходимо, чтобы во время первых контактов с героем редактор воздержался от подробных расспросов по интересующей теме. О самом важном лучше спросить перед камерой.

Когда приходит время снимать, нужно принять решение: кто будет общаться с героем перед камерой - редактор или режиссер. Если с героем говорит редактор, то он продолжит уже возникшие взаимоотношения. Это может привести в разговор открытость, доверие.

Если же вопросы задает режиссер, интервью может быть более спонтанным и живым, поскольку герой беседует со свежим слушателем, а не повторяет уже однажды сказанное.

Выбор интервьюера каждый раз зависит от конкретных задач фильма.

Автор приводит пример своих съемок фильма о докторе Споке в рамках сериала Би-Би-Си "Одна пара глаз". Герой вел себя перед камерой неестественно, был очень напряжен. Съемку остановили и выяснили причину. Доктор рассказал что как педиатр он часто и мною говорил с женщинами. Тогда режиссер уступил место перед камерой своей ассистентке Розали. Отвечая на вопросы, которые режиссер задавал из другого конца комнаты, Спок обращался к Розали и выглядел более непринужденным.

ТИПЫ СИТУАЦИЙ

Интервью можно снимать в любом месте, но очень важно учитывать то, что Вас будет окружать, оказывать влияние на разговор.

Если Вы снимаете героя в привычной обстановке - дома или на рабочем месте - он будет спокоен и, следовательно, более откровенен.

Другие ситуации, как, например, поле битвы или манифестация, заставят Вашего героя сопоставлять себя с разворачивающимися или уже произошедшими событиями.

М. Рабигер подчеркивает, что все люди, включая и тех, кто берет интервью, зависят от того, что их окружает, и это нельзя не учитывать. Съемка может облагородить ситуацию или сделать ее оскорбительно публичной и может стать "горячей линией" разговора с миллионами людей.

Еще один практический аспект съемок - то, что влияет на героя перед камерой. Если Вы снимаете пожилую женщину, чей супруг постоянно вмешивается и поправляет ее высказывания, организуйте ему какое-нибудь занятие. С другой стороны, взаимоотношения

двоих людей перед камерой могут быть по-настоящему интересны для понимания характеров. Однажды М. Рабигер снимал интервью с фермером и его женой. Фильм назывался "Осколок феодализма" и вышел в серии "Вчерашний свидетель" Би-би-си. Жена постоянно поправляла и перебивала героя, это было забавно и давало возможность лучше понять его характер.

Интервью - это не только разговор "один на один". Если привлечь к разговору двух людей противоположных взглядов, может получиться интересный материал. Можно даже интервьюировать целую группу, в которой есть люди с разными позициями. Если дискуссия разворачивается без Вашего участия, Вы можете хранить молчание и слушать, поскольку Ваша роль катализатора счастья уже выполнена.

Обычно, когда режиссер начинает говорить с несколькими героями в общественном месте, скажем, у ворот фабрики, проходящие мимо люди останавливаются послушать и принять участие в разговоре. Если интервьюер не настаивает лишь на своем мнении, разговор может превратиться в душевную беседу или диспут, вне зависимости от того, какую тему собирался обсудить автор. В момент поворота разговора режиссеру следует сказать что-то вроде: "Не могла бы та дама, в красном жакете, сказать несколько слов о политике профсоюза относительно профилактики несчастным случаев". Скорее всего, дама откликнется на Вашу просьбу.

Существует техника, часто применяемая в уличных интервью, когда выясняется "глас народа". Она состоит в том, что большому количеству людей задают несколько одинаковых вопросов. Такое интервью может демонстрировать единодушие или несогласие по тому или иному вопросу. Вставки такого интервью помогут избежать занудства и назидательности, скажем, в фильме о сложной политической проблеме.

В фильме о докторе Споке мне пришлось сократить трехчасовые речи героя до объема двенадцати минут. Режиссер М. Рабигер сделал это, организовав материал как спор между Споком и людьми с улицы.

ПОДГОТОВКА И БАЗОВЫЕ НАВЫКИ ИНТЕРВЬЮЕРА

Интервьюер должен иметь четкое представление о том, что он хочет выяснить, то есть быть подготовленным к разговору. Но не следует готовить развернутый сценарий интервью, это может превратить героя в актера, послушно выполняющего Ваши команды.

Поддерживайте с интервьюируемым контакт невербальными средствами. Улыбка, покачивание головой, озадаченный вид покажут герою, что Вы внимательно и заинтересованно его слушаете. Пэр Моррис делал блестящие интервью, сохраняя молчание.

КАК ДОБИТЬСЯ ЕСТЕСТВЕННОСТИ

Задача интервьюера - выявить личность героя, его потенциал, не допустить отклонений от темы и в то же время создать спокойную атмосферу на съемочной площадке.

Заранее обсудите с героем, о чем Вы хотите говорить перед камерой, а о чем - нет. Начинающие режиссеры часто совершенно напрасно стесняются устанавливать границы того, что их интересует. Подготовьте героя к тому, что не все интервью попадет в фильм. К примеру, можно сказать: "Мы всегда снимаем гораздо больше, чем используем. Вы не сделали ничего неправильного".

Обычно обид не бывает, герой просто понимает, что режиссер берет направление беседы в свои руки.

Первые вопросы интервью должны быть шутливыми и легкими. Этим Вы дадите понять герою, что ему не нужно ничего менять в своем поведении только из-за того, что включена камера. Чтобы добиться естественности от героя, будьте расслаблены сами, ведь тон интервью задает режиссер.

Подготовьте небольшой список вопросов, которые Вы хотите задать, и держите его на коленях. Это позволит Вам спокойно *слушать ответы героя*, зная, что всегда можно подсмотреть в список (если у вас кончатся идеи, как иногда бывает). Заканчивая интервью, удостоверьтесь, что выяснили ответы на все интересующие Вас вопросы. Обычно еще при работающей камере я спрашивают, не упустили ли мы что-нибудь. Это дает герою право

последнего слова.

ВОПРОСЫ РАМОК

Перед тем, как идти на интервью, сформулируйте вопросы, которые собираетесь задавать. Они должны звучать естественно, четко и ясно, не допускать нескольких интерпретаций. Избегайте общих вопросов типа: "Расскажите о самом запоминающемся случае из своей жизни". Соблюдение этих правил поможет Вам вести за собой героя, а не следовать за ним.

НЕСКОЛЬКО ПРАКТИЧЕСКИХ СОВЕТОВ:

Задавайте вопросы, отвечая на которые, герой затронет интересующие Вас темы.

Не бойтесь задавать нужное вам направление беседы.

Поддерживайте невербальный контакт с героем.

Если герой стремится контролировать ход интервью, позвольте ему на каком-то этапе делать это - Вы сможете выявить нечто значительное в характере персонажа.

Помните, что делаете фильм Вы и не теряйте полностью контроль над ситуацией.

Полагайтесь на свою интуицию.

ИНТЕРВЬЮ НА СЛОЖНУЮ ТЕМУ

Существует главное правило для интервьюеров: начинайте с фактических вопросов, оставляя более эмоционально насыщенные на вторую половину разговора.

Многие люди слишком горды или слишком реалистичны для того, чтобы жаловаться. Если Ваш герой - из этой породы людей, он снимает свои внутренние запреты лишь в том случае, если Вы сумеете убедительно объяснить, что его откровенность поможет спасти других от подобной участи. Без этого прекрасного и щедрого человеческого импульса многие документальные фильмы не состоялись.

ГРАНИЦЫ ДАВЛЕНИЯ

Опытный интервьюер обычно начинает с вопросов, касающихся сферы, в которой герой чувствует себя спокойно и уверенно, постепенно продвигаясь на новую территорию, приглашая интервьюируемого пересечь новые эмоциональные границы. Таким образом интервью развивается по нарастающей, в соответствии с законами драматического искусства.

Чтобы интервью состоялось, герой должен на экране впервые пережить нечто новое. Научитесь чувствовать момент, когда участник хочет сказать что-то, но не уверен, стоит ли рисковать. Ваше мягкое "и...?" или "да, продолжайте!" послужит сигналом поддержки. Не бойтесь пауз. Молчание ведущего - наиболее сильное приглашение идти дальше. Только неопытный интервьюер считает молчание отказом от продолжения разговора, не видит его драматической насыщенности. Самая главная причина неудачных интервью - неумение слушать.

ПРАВИЛЬНЫЙ ПОРЯДОК ВОПРОСОВ

Единственный приемлемый порядок задаваемых вопросов тот, который имеет значение для интервьюируемого. В процессе монтажа Вы сможете организовать вопросы и ответы в соответствии с художественной концепцией.

Однажды М. Рабигер снимал фильм о двенадцатом ребенке Льва Толстого, дочери Александре Толстой. Героиня была нежеланным ребенком и узнала об этом печальном факте еще в детстве. Это наложило отпечаток не только на юность Александры, но и на всю ее жизнь. Режиссер надеялся, что сможет коснуться этой темы, и опасаясь ранить героиню, отложил наиболее острые вопросы на конец интервью. Но противоречивые чувства героини к родителям пронизывали все, что она говорила о себе. Трудно было предположить, что восьмидесятишестилетняя женщина сможет так остро переживать воспоминания детства.

Наиболее выразительные моменты в интервью - взрыв правды, то, что называется "исключительными моментами".

ВЕРА В СОБСТВЕННУЮ РОЛЬ

Запомните, что роль летописца, которую Вы на себя берете, позволяет быть требовательным и непреклонным, что в обычной жизни было бы истолковано как бестактность.

Большинство Ваших героев поймут, что Вы ставите перед собой благородные задачи и будут помогать Вам. Если Вы сомневаетесь в собственном праве вторгаться в жизнь других людей, подумайте о том, что каждого человека сомневается в своей значимости, и Ваше приглашение стать участником съемок будет означать признание заслуг и талантов будущего героя фильма.

Одновременно Вы должны помнить о том, что профессия режиссера подразумевает такую же степень ответственности, как профессия священника или врача.

ИНТЕРВЬЮЕР И ПОЛОЖЕНИЕ КАМЕРЫ

Существует два способа установки камеры, каждый из которых отражает определенный взгляд на функции режиссера. Посмотрев то или иное интервью, Вы легко сможете определить, какой из них применен.

Автор, либо располагается позади камеры, что заставляет героя смотреть прямо на зрителя, либо находится рядом с камерой, и тогда герой смотрит мимо зрителя.

Сам М. Рабигер предпочитает оставлять публику лицом к лицу с героем, задавая те вопросы, на которые аудитория хотела бы получить ответы. Таким образом, он исполняет лишь функцию катализатора общения.

ПРОИЗВОДСТВЕННЫЕ ПРОЕКТЫ

Большинство режиссеров стремится запечатлеть людей в их обыденной жизни, тем самым, приобретая себе головную боль. Частично это стремление избавляет публику от гипнотической силы словесных периодов. Но есть еще одна причина - мы судим о человеке в меньшей степени по тому, что он говорит, и в большей - по тому, что он делает. Действие всегда говорит громче, чем слово.

Итак, Вы, может быть, захотите снимать своего героя в его повседневной семейной жизни, на работе или в соседнем баре.

Есть одна большая помеха этому замыслу - для большинства людей раскованность наступает только тогда, когда они чувствуют, что на них никто не смотрит. М. Рабигер вспоминает, как он снимал на фабрике, производящей стеклянные двери, и одна из работниц, которая годами занималась прогонкой рам через машину, совершенно теряла способность делать что-либо, когда включали камеру. Рамы каждый раз застревали в машине. Почему? Потому что она думала о своих действиях, вместо того, чтобы просто работать. Когда человек чувствует себя предметом интенсивного изучения, он перестает ощущать себя целостной личностью. Соучастие, как мы уже говорили, является практически необходимым, ибо наша цель - захватить жизнь такой, какая она есть. Неожиданные атаки самоосознания наших героев разрушают этот процесс. Работница на фабрике, чувствуя, что должна действовать, потеряла гармоничное взаимодействие со своей машиной, и режиссеру ничего не оставалось, кроме как уверить ее, что подобное иногда случается.

ПРОЕКТЫ

Описания съемок перечисленных типов могут быть Вам весьма полезны. Базисные категории, приведенные ниже, отражают практически все виды документального кино. Большинство режиссеров применяют смешанную форму в зависимости от цели, вкуса или ситуации. Так или иначе, все эти проекты предстанут перед Вами в чистом виде, так что Вы сможете экспериментировать с природой каждого из них отдельно. Используйте их.

Проекты группируются определенным образом.

I. ПРЯМОЕ ИЛИ НАБЛЮДАЮЩЕЕ КИНО.

Его иногда называют методом "мухи на стене". Камера вторгается в жизнь настолько глубоко и незаметно, насколько это возможно, и нацелена на то, чтобы давать прямой доступ к людям, создавая ощущение наблюдения жизни. Мы можем снимать:

- место,
- разговор героев в интерьере,
- процесс для эллиптического монтажа,
- разговор на натуре,
- сложное действие,

II. "КИНОПРАВДА" ИЛИ КАТАЛИТИЧЕСКОЕ КИНО.

Работая над фильмом в этом жанре, режиссер осознает, что его присутствие является частью реальности для героя, и поэтому позволяет себе вмешиваться и направлять ход действия:

- интервью,
- диалог - конфликт,
- непрерывная пятиминутная история,
- разовая съемка спровоцированного события,
- интервью "глас народа",

III. ОТРАЖАЮЩЕЕ КИНО

Этот подход делает съемки частью фильма. Авторский опыт режиссера может стать центральной темой фильма. И наблюдение, и каталитические методы могут быть применены на стадии разработки.

- автопортрет,
- наблюдение за наблюдателем,
- история, вопросы и мнения,

IV. КОМПИЛЯЦИЯ И ФИЛЬМ-ЭССЕ

В фильмах этого жанра дается определенная интерпретация событий. Часто такие ленты создаются из уже существующего материала.

ВИДЕОПИСЬМО. "ЭКЛЕКТИЧЕСКОЕ КИНО".

Поскольку большинство фильмов делается в смешанной технике допустимо смешение и комбинация всех перечисленных жанров.

ОПИСАНИЕ КАЖДОГО ПРОЕКТА

Прямое или наблюдающее кино

1. Место

Предположим, что фильм рассчитан на 5 минут экранного времени, снят без текста, используются лишь музыка и звуковые эффекты. Отсутствие текста заставляет зрителя сосредоточить внимание на повествовательности экранного действия.

Вы учитесь, как снимать продолжительный процесс, как применять музыку, как осуществлять съемку неконтролируемых явлений.

Возможные предметы съемки: любое место с цикличной жизнью (рынок, стройка, площадка, кафе, магазин, парикмахерская.)

Действия: используя возможности камеры, освещения и звука, снимите материал для пятиминутного фильма, который сжимает действие, происходящее по меньшей мере, в течение четырех часов.

Стадии:

Найдите визуально интересное место, которое имеет ярко выраженную цикличную жизнь.

Проведите по меньшей мере, день, наблюдая и слушая. Вы будете потрясены

количеством звуков. Записывайте все, что привлечет Ваше внимание.

На основе наблюдений составьте детальный съемочный лист и драматическую диаграмму (сценарный план) Вашего фильма. Специальное внимание уделите началу, середине и концу каждого цикла в жизни избранного места.

Покажите преподавателю сценарий, обсудите с ним музыку, которую Вы выбрали, и возможные звуковые эффекты.

Не используйте песню, потому что она может сыграть роль авторского текста и снизить повествовательный дух фильма.

Снимайте запланированные кадры, а также "подарки", которые попадутся Вам на пути.

Критерии оценки:

Хорошо прокачана география места.

Задействованы различные персонажи.

Показаны типичные циклы, необычные детали процесса.

Образность съемки передает настроение данного объекта.

Хорошо показано течение времени.

Музыка подчеркивает настроение. Характер музыки перекликается с формой фильма.

Звуковые эффекты стимулируют восприятие.

Присутствует здравый смысл.

Фрагмент точно длится 5 минут.

2. Разговор героев в интерьере

Вы учитесь снимать групповое взаимодействие с одной позиции камеры. При этом оператор не привлекает внимания участников к зрителей.

Действия: оператор должен выбрать нужную форму кадра, определить крупность плана, в котором может быть один, два или три героя одновременно. То, как Вы расположите по отношению друг к другу своих героев, определит их внутренний комфорт. Снимайте около восьми минут, чтобы сделать четырехминутный фильм. Снимайте каждого из участников разговора по отдельности и всех вместе, говорящих и слушающих в различных ракурсах.

Свет: попробуйте создать яркое световое настроение. Сделайте освещение натуральным.

Звук: разместите микрофон вне кадра. Всех участников разговора должно быть одинаково хорошо слышно. Следите за тем, чтобы микрофон не отбрасывал тени.

Критерии оценки:

Хороший звук, микрофон не виден.

Соблюдена композиционная пропорция в кадре.

"Наезд" и смена ракурсов происходят гладко.

Сохраняется ритм речи героев.

Закадровый голос режиссера успешно использован, беседа удачно смонтирована и выглядит более осмысленно, чем в жизни.

Участники чувствуют себя раскованно.

Беседа имеет смысл на всем ее протяжении.

Съемка процесса для последующего эллиптического монтажа

Эллиптический монтаж - монтаж, воспроизводящий последовательное действие при удалении некоторых его стадий.

Вы учитесь тому, как следовать за событием, чтобы потом можно было быстро сократить снятое действие. В документальном кино жизнь, часто долгая и нудная, должна стать искусством.

Планирование. Попробуйте спланировать необходимые действия, нарисуйте схему, показывающую позиции камеры.

Съемка. Должна идти непрерывно. Помните о будущем монтаже. Снимите много разных кадров.

Монтаж. Нацельтесь на двухминутный результат.

Критерии оценки:

Все главные моменты показаны четко.

Интересное композиционное решение.

Композиция объединяет все элементы.

Движение камеры под контролем и ритмически совпадает с движением режиссера.

Переход от стадии к стадии показан ясно.

4. Съёмки разговора на натуре

Два человека, ждущие общественного транспорта, обсуждают что-то, их серьезно интересующее. Поскольку начался обмен мнениями, Ваша последовательнодвигающаяся камера должна отражать все аспекты беседы и следовать за ее развитием.

Зритель должен быть в центре беседы.

Для создания материала, который можно будет хорошо монтировать, переходите от композиции к композиции, меняйте положение камеры (ближе-дальше от предмета), чтобы была возможность менять крупность... Когда Вы передвигаетесь с камерой, точно знайте, куда идёте и четко производите съёмку.

Будьте уверены, что Вы сняли многоцелевые синхронизированные кадры в том случае, если движение губ либо неотчетливо, либо слишком отдалено, чтобы можно было их рассмотреть. Это поможет при синхронизации звука и картинки.

Критерии оценки:

Увиденное создает настроение.

Участники выглядят естественно.

Движение камеры осмысленно.

Композиция правильно выстроена.

Работа камеры подчеркивает глубину кадра. "Наезд" в минуты наибольшей активности.

Смена ракурсов обоснована.

Камера движется в ритме беседы.

Хорошо подобран звук

Есть многоцелевые кадры для облегчения монтажа.

Соблюдены требования продолжительности - 4 минуты.

Мобильная съёмка сложного действия

Это задание требует практики, но в любом случае результат покажет Ваши способности к координации. Вы учитесь тому, как снимать, преодолевая разницу в освещении в помещении и на натуре.

Съёмочные действия. Начните съёмку внутри здания статичной камерой. Затем, когда Ваш объект начнет движение, следуйте за ним и выйдите из дома.

Обгоните объект, чтобы мы увидели его лицо, потом подождите, когда объект обгонит Вас, и мы последуем за ним, скажем, к машине. Сядьте в машину в тот же момент, что и объект.

В течение 15 секунд покажите дорогу перед машиной. Используйте встроенный микрофон.

Съёмка. Если действие позволяет, снимайте идущие ноги, вид дверной ручки - все, что может дополнить историю и помочь при монтаже.

Критерии оценки:

Действие выстроено последовательно.

Показан выход героя из дома.

Показано лицо героя.

Показано, как герой садится в машину. Камера направлена на его лицо, когда он заводит машину.

Переход с него на дорогу впереди машины.

Камера движется синхронно с развитием действия.

Нормальный звук.

"Киноправда" или каталитическое кино

6. Интервью

Это упражнение разовьет Ваше умение (будучи в кадре) вести разговор, а также поможет добиться естественности и спокойствия.

Вы учитесь держать себя в кадре с максимальной гибкостью, брать интервью, пробуждать воспоминания и чувства героя, провоцировать его самооценку, помогать ему преодолеть внутренние барьеры. Подготовка:

Предварительно скажите герою, что Вы хотите спросить о центральном событии в его жизни.

Вы должны предполагать, о чем будет идти речь. Сосредоточьтесь на том, чтобы слушать и суметь извлечь скрытые мысли интервьюируемого.

Не задавайте "проблемных" вопросов до того, как заданы главные.

Проинструктируйте оператора о трех базовых размерах кадра, композиции и договоритесь об условном сигнале.

Окружающая среда. Постарайтесь организовать интервью в привычной для героя обстановке. Можно прийти на место события, о котором Вы будете говорить. Будьте уверены в себе.

7. Диалог - конфликт

Для того чтобы снять такой фильм, Вам придется:

подобрать подходящих героев, раскрыть их взаимоотношения;
изобретательно снять внутренний конфликт, возможно, скрытый за внешним спокойствием персонажей;

правильно подобрать освещение;

обеспечить качественный звук;

пригласите будущих героев - двух хорошо знакомых людей и обсудите с ними предстоящую съемку;

найдите в биографии этих героев событие, в котором оба принимали участие, но о котором у них сложились различные мнения;

подберите визуальную информацию об этом событии (фотографии, любительское видео и пр.);

отметьте, какие ракурсы будут использованы при съемке;

не провоцируйте столкновения точек зрения участников до начала съемок.

После этого исследования, до съемки:

сформулируйте рабочую гипотезу;

обсудите ее с авторитетным и критически настроенным коллегой;

подумайте над динамикой развития действия.

Когда у Вас сложится четкое ощущение замысла - снимайте. Помните, что поскольку Вы работаете в жанре "киноправды", у Вас есть возможность направлять развитие экранных событий. Следите за тем, чтобы герои сосредоточились на теме, о которой имеют разные мнения. Если участники съемки изменяют направление разговора, будьте готовы вмешаться. Перед тем, как выключить камеру, убедитесь, что выяснили все, что планировали. Нацельтесь на пятнадцать минут экранного времени.

Вы должны:

Поощрять естественное взаимодействие героев.

Следить за тем, чтобы в ходе разговора разница позиций героев была хорошо заметна.

Контролировать, чтобы герои говорили друг с другом, а не с камерой.

Придумать небанальную декорацию и разместить собеседников так, чтобы они чувствовали себя комфортно, а камере не приходилось совершать лишних движений.

Снимать с одной позиции камеры.

Применять "наезд" для съемки персонажей.

Снимать естественные реакции героев.

Следить за чистотой звука.

Критерии оценки:

Пара хорошо подобрана.
Событие раскрыто полностью.
Сняты резко противоположные взгляды.
Визуальный ряд приходит к логической кульминации.
Продолжительность отдельных фрагментов разговора оправдана логикой их развития.
Движения камеры плавные, изобразительный ряд помогает выявлению внутреннего смысла разговора.

8. Непрерывная пятиминутная история

Это упражнение по использованию всех возможностей места в передаче пространственных характеристик снимаемого объекта за определенный период времени соответственно сюжету. История, которую Вы расскажете, должна быть жизненной, хотя в задании заложена драматургия. Подготовительные исследования:

Найдите и пригласите к участию в фильме интересного человека, который в состоянии рассказать захватывающий случай, но не давайте герою рассказывать до начала съемок.

Покажите герою место будущей съемки.

Обсудите, *что* Ваш герой будет делать во время съемки (мыть посуду, чинить мотоцикл, неподвижно лежать на траве).

План:

Сформулируйте рабочую гипотезу.

Обозначьте те проблемы, которые должен осветить герой.

Прикиньте, сколько времени потребуется для рассказа.

Примерно представьте изобразительный ряд.

Обозначьте конечную цель.

Выработайте специальные сигналы для общения с членами съемочной группы во время съемки.

Поместите за камеру какое-нибудь устройство для отсчета времени.

Снимайте одним пятиминутным куском.

Сделайте несколько дублей.

Покажите лучший, на Ваш взгляд, вариант компетентной аудитории и будьте готовы выслушать критику.

Критерии оценки:

История длится точно пять минут.

Грамотно выстроена драматургия фильма.

Рассказ героя действительно интересен и выглядит естественным.

Фильм оказывает эмоциональное воздействие.

Временные соотношения отдельных фрагментов находятся в правильной пропорции.

Экранная история имеет кульминацию.

Камера движется вокруг рассказчика.

Одномоментная съемка спровоцированной ситуации

Вы учитесь, как спланировать и срежиссировать ситуацию, как ориентироваться в изменяющейся обстановке правильно, реагировать на неожиданные повороты событий.

Применяя движущуюся камеру, снимайте событие семь - десять минут подряд. Режиссер должен уметь провоцировать действие. Например, участники проекта "Видение" следили за женщиной, зашедшей в турецкое кафе для мужчин в Берлине.

Для того чтобы выполнить это задание Вам нужна ярко выраженная идея. После того, как найдете ее, начинайте работать. Вам потребуется способность к импровизации и умение зафиксировать развитие события вплоть до логического конца в установленное время.

Критерии оценки:

Фильм длится семь - десять минут.

Есть оригинальная идея и композиционное решение.

Главный герой принимает участие в развитии событий.

Сюжет развивается в соответствии с законами драматургии, нет "плоских" мест,

неуместных акцентов.

Движущаяся камера находится там, где должна быть.

Камера достойно справляется с неожиданными обстоятельствами.

Качественный звук.

В фильме присутствует критическое осмысление действительности.

10. Интервью "глас народа"

Это один из проектов жанра "киноправда", который требует от Вас умения придумывать решения на ходу, проявляя режиссерскую хватку.

"Глас народа" - хороший прием для создания "греческого хора" лиц и голосов. Применяя его, Вы можете намного увеличить число участников любого документального фильма, показать главный характер сквозь призму общественного мнения. Вы можете усилить вздохи одобрения или осуждающие голоса - в зависимости от Вашего желания, целей и задач. Вы можете напомнить зрителю, что каждый человек оплетен сетью социально значимых норм и общественных стереотипов.

Тема. Найдите тему, о которой существуют разнообразные мнения. Постарайтесь избегать затасканных, постоянно используемых тем: СПИД, аборты, расизм. Обращение к подобным темам уместно лишь в том случае, если Вы уверены, что можете сказать нечто новое о предмете.

Рабочая гипотеза . Определите основной конфликт предстоящего интервью, затем напишите гипотезу, заполняя пробелы:

В жизни я верю, что...

Для того чтобы изобразить это в действии, я покажу...

Я хочу, чтобы мой зритель понял и почувствовал...

Интервьюирование. Не только то, *что* Вы спрашиваете, но и то, *как* Вы спрашиваете, оказывает серьезное влияние на ответы. Расплывчатый вопрос не дает возможности человеку проявить себя, в то время как удачный вопрос, заданный с уместной интонацией, может вызвать замечательную тираду. Ключевые вопросы должны быть короткими и ясными. Ваша задача - не составить сбалансированный отчет, а распознать чувства людей и дать всеобъемлющее представление по поднятой теме. Снимать подобные сюжеты следует в нескольких точках.

Когда Вы берете интервью:

будьте непринужденны;

не задавайте больше четырех вопросов;

вслушивайтесь в подтекст ответа;

помните, что Ваша цель игры - заставить людей открыться;

необходимо адресовать вопросы представителям по меньшей мере, двух социально - экономических групп;

не входите в кадр;

стремитесь высветить личность собеседника;

варьируйте композицию кадра.

Во время съемки Вы поймете, насколько верной была Ваша гипотеза. Если нужно, измените ее в соответствии с реальностью. Помните о том, что уличное интервью дает возможность не выявлять общественное мнение, а подбирать иллюстрации к собственным идеям как в момент съемки, так и на стадии монтажа. Но не злоупотребляйте этим.

Критерии оценки:

Найдена хорошая тема.

Подчеркнута разница мнений.

Визуальный ряд метафоричен.

Участники ведут себя естественно.

Представлены различные социальные группы.

Отражающее кино

11. Автопортрет

Сделайте автопортрет, используя семейный архив (фотографии, письма и пр.) и закадровый текст. В центре внимания будут находиться интересные и важные факты из Вашей биографии и из жизни Ваших близких.

Критерии:

Связный автобиографический рассказ.

Возможность заглянуть вглубь какого-либо важного события из жизни автора.

Отсутствие самоизвинений.

Терпимая самокритичность.

Возникающее доверие к фильму.

12. Наблюдение за наблюдателем

Возьмите один из своих ранее сделанных сюжетов - интервью или рассказ о человеке, занятом каким-то делом, и снимите фильм, отвечающий на вопрос: "Как камера влияет на жизнь?" Пройдите еще раз по всему пути создания фильма, давая возможность зрителю увидеть процесс рождения фильма изнутри. Не пишите комментарий, лучше пригласите человека, который будет задавать Вам вопросы, вызывая спонтанную реакцию. Снятый материал должен иметь продолжительность пять - восемь минут вместе с Вашими рассуждениями.

Критерии:

Грамотно выбран материал для анализа.

Пояснительный закадровый комментарий неформален.

В фильме есть этическая дилемма.

Отсутствуют самопоздравления и самособолезнования.

Присутствуют юмор и ирония.

Фильм запоминается.

13. История, вопросы и мнения

Этот фильм исследует взаимоотношения героя и режиссера фильма.

Действия:

Найдите человека, согласившегося отвечать на тактичные вопросы, которые он услышит впервые при работающей камере.

Во время интервью задайте герою вопрос, который поможет выявить степень его искренности, например, спросите, приходилось ли герою преодолевать те или иные черты своего характера.

Просмотрите отснятый материал несколько раз, обдумайте и снимите собственные вопросы и соображения, по поводу рассказанного героем.

Покажите обе пленки герою и запечатлите его реакцию.

Примерная съемочная модель:

Покажите начало интервью - Вы задаете вопрос, герой задумывается над ним.

Выделите наиболее интересные части истории, разбавьте их своим комментарием и вопросами, возможно, применяя закадровый голос, наложенный на застывшую картинку.

Покажите комментарий герою.

Критерии оценки:

Точно выбраны участники.

Из удачных вопросов сложилось интересное повествование.

История, рассказанная героем, может спровоцировать выявление режиссером заложенных в ней нравственных дилемм.

Герои дополняют друг друга.

Проведена четкая граница между уровнями.

Каждый уровень драматургически оправдан.

Герой не выглядит эксплуатируемым.

Фильм оставляет впечатление диалога.

Фильм - компиляция и фильм - эссе

Подобная работа - практическое постижение дидактической и демонстрационной силы

кино. Цель фильма - визуальное свидетельство (серия фотографий, письма, документальная хроника), дополненное чтением от первого лица. Слова и зрительные образы должны дополнять друг друга, чтобы дать зрителю возможность войти в атмосферу эпохи, о которой идет речь.

Авторский текст: большинство исторических экранизаций подобного рода скучны и утомительны, потому что в соответствии с требованиями современного телевидения насыщены огромным количеством фактов и обобщений вместо характеров и образов. Этот подход делает историю занудным назиданием, в то время как на самом деле она - неисчерпаемый источник человеческих драм.

Критерии оценки:

Удачный выбор исторического эпизода.

Соответствие визуального ряда и текста описываемым событиям.

Взаимодополнение визуального ряда и текста.

В фильме обрисованы характеры и ситуации.

Выдержан ровный темп.

Монтаж фильма опирается на ритм речи.

Текст звучит естественно.

Фильм хочется смотреть.

Видеописьмо

Обдумайте и снимите видеописьмо, которое Вы хотели бы отправить студентам киношкол других стран. Международный обмен может оказаться очень полезным опытом и часто начинается с подобной корреспонденции.

Вы учитесь тому, как, используя язык кино, общаться с людьми, имеющими сходные с Вашими интересы.

Начало. Вспомните, с какими зарубежными киношколами Вы когда-либо контактировали. Если у Вас не было подобного опыта, то выберите одну или две, с которыми Вы хотели бы завязать отношения, и отправьте им факс с просьбой ответить на следующие вопросы:

есть ли у них программа обучения режиссеров - документалистов?

если да, то кто ведет занятия?

интересна ли студентам - документалистам видеопереписка?

о чем они хотели бы спросить Вас?

Возможно, люди, к которым Вы обратитесь, живут и учатся в условиях, сильно отличающихся от тех, в которых живете и учитесь Вы. Поэтому в видеопленке Вам следует:

Рассказать о концепции и содержании Вашего курса, представить преподавателей и студентов.

Описать, как каждый из студентов пришел к решению заниматься документальным кино.

Пригласить адресатов к обсуждению теоретических и практических аспектов документального кино в целом и Ваших курсовых работ в частности.

Включить в видеописьмо отрывки из своих предыдущих работ.

Рассказать о том, как Вы подрабатываете (официантом или таксистом, например).

Критерии оценки:

Метод повествования эффективен, изложена вся необходимая информация.

Фильм дает возможность высказаться нескольким студентам.

Рассказ правдив.

Письмо имеет определенный адресат.

Фильм содержит мнения нескольких студентов о целях и возможностях документального кино.

В письме заданы вопросы, на которые Вы действительно хотели бы получить ответы.

Работа над письмом принесла Вам удовольствие и дала возможность узнать нечто новое о себе.

" Эклектическое кино "

Заняться этим проектом следует после того, как Вы освоили все предыдущие и в достаточной мере овладели техникой съемки документального кино. Если в качестве диплома Вы должны представить один из своих фильмов, это упражнение может стать Вашим руководством к действию.

Определение "эклектическое" М. Рабигер употребляет не в общепринятом отрицательном смысле (механическое соединение разнородных, часто противоположных художественных элементов - отсутствие единства и целостности), а как "произвольный выбор стилистического оформления" от греческого слова "ekjektikos" - выбирающий.

Вы можете смешивать формы в зависимости от целей и задач, как это и происходит в реальной документалистике. Фильм должен быть продолжительностью двенадцать - пятнадцать минут. Не используйте в ленте больше трех синхронов, чтобы избежать синдрома "говорящих голов".

Теперь Вы знаете основы и можете экспериментировать. Прежде, чем приступить к съемкам, напишите заявку.

Помните, что удачный документальный фильм:

Рассказывает по-настоящему интересную историю.

Воздействует на эмоции зрителя.

Обычно несет в себе ярко выраженную авторскую позицию.

Содержит традиционные элементы развития драмы.

Критерии оценки:

В фильме успешно использованы визуальные возможности материала.

Режиссер демонстрирует владение приемами жанра "киноправды", наблюдающего и отражающего кино.

Режиссер демонстрирует владение статичной и подвижной камерой.

Автор полностью контролирует развитие экранного действия, а при необходимости отпускает бразды правления.

Разнообразный звуковой ряд.

Световые возможности использованы в соответствии с задачами фильма.

Грамотный монтаж.

В работе удачно сочетаются звук и изображение.

Четкая структура фильма.

Противоположные стороны вступают в конфликт.

Фильм прослеживает изменения, приводящие к убедительным выводам.

Авторская позиция аргументирована и независима.

Глава VI. МОНТАЖ

ОБЗОР МОНТАЖНО-ТОНИРОВОЧНОГО ПЕРИОДА

Монтажно- тонировочный период -это этап создания кино - или видеоленты, на котором отснятым кадрам придается окончательный вид - такой, в каком фильм предстанет перед зрителями. Эта работа осуществляется в основном монтажером и группой звукового оформления (если имеется в наличии монтажная группа в полном составе) и включает следующие этапы:

- Демонстрацию на экране отснятых кадров с тем, чтобы режиссер отобрал нужный материал.

- Подготовку монтажных листов.

- Индексацию отснятого материала.

- Подготовку "бумажного" варианта - плана монтажа.

- Монтаж первой черновой копии.

- Монтаж окончательного варианта.

- Запись дикторского текста (если таковой имеется).

- Запись музыки (если это необходимо).
- Устранение дефектов записи диалогов и их сведение на меньшее количество дорожек для последующего выравнивания.
- Подготовку к монтажу таких компонентов, как звуковые эффекты, атмосферные шумы и музыка.
- Микширование (сведение) этих элементов звукозаписи на одну дорожку.

За этим следуют другие этапы работы, также выполняемые под руководством монтажера. При работе с кинолентой монтаж ведется на проекционном столе, в то время как монтаж видеофильма осуществляется на аппаратуре линейного монтажа или при помощи компьютера. Там же делается чистовой звук и окончательный вариант фильма, пригодный для вещания.

Роль монтажера и его обязанности

Перечень обязанностей монтажера документального фильма указывает на то, сколь важна его роль в создании фильма. Хорошо известно, насколько значительным может быть участие в создании фильма монтажера, если он творчески подходит к делу. А так как структура документального фильма, а также собственно авторская интерпретация во многом формируются именно на стадии монтажа, монтажер документального фильма по праву считается вторым режиссером.

Если бюджет фильма невелик, то функции монтажера и режиссера может выполнять один человек, особенно, если режиссер не хочет ни с кем разделять ответственность. Но такой подход ошибочен, так как монтажер, творчески подходящий к делу, на этом этапе работы оказывается очень полезным. Ведь режиссер обременен знанием всех деталей, связанных с созданием фильма, в то время как монтажер непредвзято подходит к материалу и более реалистично оценивает его возможности.

В процессе создания фильма встреча монтажера и режиссера происходит в тот напряженный и полный неопределенности момент, когда лента уже отснята, но фильму еще предстоит приобрести свое неповторимое лицо. Режиссеры, какими бы самоуверенными они ни казались, по большей части очень хорошо осведомлены о слабых сторонах фильма и зачастую испытывают нечто вроде послеродовой депрессии. Если монтажер и режиссер как следует не знают друг друга, они будут вести себя настороженно и формально: оба они отдают себе отчет в том, что и руки монтажера попадают "дитя" режиссера. Монтажер должен быть понимающим, спокойным, организованным, открытым для экспериментирования и в то же время дипломатичным в стремлении сделать все по-своему.

На этом этапе режиссер может представить монтажеру план монтажа, которого следует придерживаться. В другом случае режиссер может рассказать, какие задачи ставили перед собой создатели фильма, когда шла съемка, и дать возможность монтажеру самому найти лучший способ их разрешения. Режиссер может также поинтересоваться тем, что, по мнению монтажера, является сильной стороной представленного материала, спросить о мнении по поводу всех наиболее интересных и значительных эпизодов и так далее. Работа с таким монтажером будет основываться на общих замыслах и оценках. И если действительно стремиться найти в монтажере доброго соратника, то это в дальнейшем оправдывает себя практически в любом из перечисленных типов взаимоотношений режиссера и монтажера.

Монтажер принимается за работу и составляет первый черновой вариант фильма. Благоразумные режиссеры в этот момент оставляют монтажера одного: они хотят оценить его работу свежим взглядом. Беспокойный же режиссер будет постоянно заглядывать в монтажную и пытаться руководить всеми действиями монтажера. И уже от монтажера зависит, пойдет ли это на благо всему делу. Одни любят делиться своими соображениями по ходу работы, другие, интроверты по характеру, предпочитают, чтобы их оставили в покое и дали возможность самостоятельно разобраться в том, что же они хотят создать из вороха отснятых кадров.

Вы прочитали всего несколько абзацев, а уже требуется комментарий В

современном отечественном производстве фильмов и солидных передач режиссер никогда не устраняется от работы над монтажом. (Если, конечно, он “не наломал дров” во время съемок, как это случилось у М. Ромма на его первом фильме “Пышка”, тогда ему разрешили самому сделать пересъемки и новый монтаж).

Практика, предлагаемая М. Рабигером, широко распространена в западном кинопроизводстве художественных картин. В истории кино есть блистательные примеры, когда один снимает, а другой монтирует без участия первого. В результате такого содружества были созданы фильмы, ставшие призерами и лауреатами многих международных фестивалей.

В отечественной документалистике такой подход не нашел себе места по многим причинам. Не станем их разбирать, а только подчеркнем, что первые свои работы следует монтировать самому или с инженером, который будет беспрекословно выполнять ваши желания. Монтируя, вы учитесь снимать, монтируя, вы познаете свои ошибки, допущенные на площадке, познаете, может быть, не сразу, но навсегда.

Цифровой (или нелинейный) монтаж позволил намного ускорить черновую монтажную работу. Раньше этот этап создания фильма представлял собой кропотливую работу, заключающуюся в компоновке, подгонке и поиске новых вариантов монтажа отснятых кадров и звукозаписи. И если линейный видеомонтаж свел работу монтажера к простому поиску допустимых сочетаний, то нелинейный видеомонтаж соединил в себе преимущества обоих подходов.

Но какой бы путь ни был выбран, каждая деталь требует проработки. Каждый эпизод, каждый кадр тщательно рассматриваются, изучаются и взвешиваются. Это происходит в тесном контакте с режиссером, и монтажерам часто приходится, хоть и в деликатной форме, противостоять разнообразным предрассудкам и немотивированным на его взгляд пожеланиям в связи с отснятым материалом, которые бывают у любого режиссера.

Но какие бы формы ни приобретало это сотрудничество, профессионально мыслящий режиссер всегда попадает в зависимость от того, как работает монтажер. Коллегиальная работа, которая, в отличие от того, что делает один человек, предполагает многообразие подходов к делу, способствует созданию содержательно более насыщенной и в то же время гармоничной по форме ленты.

Начало монтажа: просмотр кадрового материала. Хотя съемочная группа, возможно, частично и просматривала готовый материал по окончании съемок, в интересах дела будет полезно показать на экране всю работу целиком. Это лучше делать в несколько приемов, поскольку даже наиболее подготовленные к этому профессионалы не в состоянии смотреть и критически оценивать киноленту дольше четырех часов подряд. А так как общий просмотр неизбежно влечет за собой бурные обсуждения, то смотреть ленту нужно отдельно от монтажера.

В отечественной практике чаще всего процесс работы над монтажом фильма (особенно, если он снимается долго и его будущее экранное время превышает полчаса) начинается после начала съемок. Это позволяет оперативно вносить коррективы в съемку и делать досъемки по ходу работы.

Какой же режиссер удержится не посмотреть материал, который ему удалось снять. Если это кинолента, то переживаешь и с нетерпением ждешь, когда она выйдет из проявки. А если это видео, то смотришь тут же, как только предоставляется такая возможность.

Более того, чтобы сократить время монтажного периода, параллельно со съемкой должна проводиться сортировка материала по сценам и эпизодам. Этот процесс называют черновой подборкой. Из первоначально собранной сцены выбрасывают только откровенный брак и явно неудавшиеся куски, но не подрезают начала и концы кадров.

Подобранный по сценам и эпизодам весь материал, просматриваемый в начале монтажного периода, производит большее впечатление на сценариста и режиссера, вызывает более точные мысли, комментарии, эмоции, нередко позволяет именно на этом

просмотре увидеть будущую модель всего фильма или документальной передачи. Такую предварительную подборку, конечно, может сделать монтажер самостоятельно, если он имеет соответствующие указания режиссера, режиссерский сценарий и отметки на пленке, показывающие принадлежность кадров к той или другой сцене.

Но если Ваша экранная работа небольшая или целиком снимается в далекой экспедиции, то лучше все-таки сначала собрать материал по сценам и только потом устраивать общий просмотр. А подготовка к нему идет, как правило, с участием монтажера.

Для того чтобы составить свое собственное мнение и подумать о предстоящей работе над кинолентой, монтажеру необходима спокойная атмосфера, в которой он мог бы сосредоточиться. После просмотра каждого дубля полезно делать небольшие перерывы: это дает возможность обсудить увиденное. Ведь создателям фильма важны не просто факты, но и то, как они будут сочетаться между собой.

Сплошной просмотр материала позволяет оценить значение всех кадров, увидеть все связанные с ними проблемы. Во время просмотра следует записывать все свои наблюдения о том, как можно использовать имеющийся материал. Все, что приходит в голову в этот момент, очень быстро забудется и окажется утраченным, если только сразу это не записать.

Я рекомендую фиксировать все возникшие в связи с каждым эпизодом, с каждым кадром пожелания и наблюдения. Если при просмотре у вас появится чувство: "Забавно, но неубедительно", то это следует записать, так как каким бы субъективным вам ни казалось ваше ощущение, его истоки наверняка кроются в характере материала, и это чувство будет вам мешать при монтировании фильма. То, что подсказывает интуиция, зачастую кажется нам таким беспочвенным, что мы склонны забывать или просто пренебрегать собственными впечатлениями, но ведь то, что их вызвало, останется, и зрители столкнутся с теми же проблемами.

Очень хорошо, если рядом с вами будет кто-то, кто сможет писать под вашу диктовку. Если же такой возможности нет, делайте магнитную запись. Старайтесь ни на минуту не отвлекаться от экрана: вы можете пропустить что-то важное. По поводу значения отдельных эпизодов или дублей могут возникать споры, причем у членов монтажной группы и у самого монтажера могут сложиться и противоречащие друг другу мнения. Такой диалог следует поощрять, а к высказываемым мнениям прислушиваться. Скорее всего, точно такой же будет и реакция будущей зрительской аудитории, так что сейчас можно с пользой для дела проверить свои предположения.

Создание документального фильма - это большой духовный труд. Здесь нужно абстрагироваться от всех столь милых сердцу исходных пожеланий, освободиться от переживаний, связанных со съемками фильма, и объективно и творчески посмотреть на материал. Ведь для конечного результата важны только отснятые кадры; вы должны увидеть свой фильм в отснятом материале, не забывая при этом о своем замысле. И хотя это покажется крайне скучным, я рекомендую делать компьютерную запись (*т.е. расшифровку синхронов на компьютер или бумагу*) каждого произнесенного слова: это полезно и для последующего монтажа, и для понимания действующих лиц вашего фильма. Однако и это еще не все. Все те, кто имел возможность ознакомиться с записями разговоров Никсона, которые он вел из Белого дома, могли убедиться в том, что полнота смысла складывается не из слов самих по себе, но также и из того, как эти слова произнесены.

Опытный педагог, безусловно, прав! Процесс просмотра отснятого материала будущего фильма - процесс глубоко творческий и ответственный. В этот момент у режиссера обычно активно работает воображение, рождаются неожиданные идеи, могут появиться мысли о новом ходе рассказа или постановки проблемы, причем более интересные, чем первоначальный замысел. Побудителем этого может быть только сам экранный материал, в котором отразилась действительность, проявляя новые, не предусмотренные сценарием стороны.

Эта запись не так трудоемка, как обычно считают. Кроме того, она помогает в

последующем длительном процессе монтажа, а также обеспечивает уверенность в том, что вы не пропустили ни одного из возможных вариантов монтирования.

И второе, в чем абсолютно прав М. Рабигер: все мысли необходимо записывать по ходу просмотра, записывать, связывая каждую из них с конкретным кадром или сценой. Иногда в ходе просмотра у режиссера, автора сценария или членов группы вырываются реплики, которые могут стать ярким комментарием какого-то куса или даже неординарным взглядом на события. Важно главное: все записи должны вести к систематизации материала, к сокращению сроков монтажа, к четкой и последовательной организации творческого труда группы.

Но если вы не можете примириться с идеей записи всего хоть сколько-нибудь значительного, что имеет отношение к вашему фильму, можно воспользоваться другим, менее трудоемким методом.

Вместо фиксирования реально произнесенных слов вы можете отмечать затронутые в дискуссии проблемы, общий смысл отснятых дублей или записанных интервью. Это поможет вам выделить тематические группы, что при монтаже позволит без труда обращаться к любому сюжету. Тогда вы сможете принимать решения, просматривая целые разделы своих записей по ключевым словам. Лишить себя этой возможности - значит действовать по принципу "скупой платит дважды": в будущем при монтаже вам придется затрачивать гигантские усилия для того, чтобы выделить и отобрать тематически связанные компоненты.

Возможности систематизации материала, предоставляемые компьютером, обеспечивают путь к творческому успеху даже самому ленивому человеку. Компьютерная запись позволяет воспользоваться имеющейся в процессоре функцией поиска, что во много раз ускоряет обработку введенных в компьютер слов и целых высказываний.

Индексация кадрового материала

Отснятая часть киноленты получает новый номер при каждом новом запуске камеры. Это позволяет монтажнику синхронизировать записанные по отдельности изображение и звуковое сопровождение. При съемке же видеофильма звук и изображение записываются одновременно при помощи одного записывающего устройства, так что нумеровать дубли необязательно. Тем не менее, индексация материала должна быть организована так, чтобы в дальнейшем его было удобно использовать. Монтажный отрезок должен содержать указание на время (или особый шифр) для каждого дубля, сколько-нибудь значительного действия или события. Определения должны быть краткими: ими может воспользоваться только тот, кто знаком с материалом и знает, чего ожидать. Например,

01:00:00 мужчина у ткацкого стана.

01:00:30 тот же человек: вид через нити.

01:00:49 его руки с челноком.

01:01:07 его лицо за работой, он останавливается, трет глаза.

01:01:41 его руки и челнок.

01:02:09 ноги на педалях.

Цифры соответствуют часам, минутам и секундам. Проведите жирную черту между монтажными подборками кадров и дайте каждой соответствующее ее содержанию название. Таким образом, если мне понадобится что-то, относящееся к ткацкому стану, я прежде всего обращусь к разделу "Ремесла", зная, что материал, связанный с ткацким станом, снимался вместе с блоком других материалов, куда входят также "Кузница", "Гончарная мастерская", "Изготовление веников", "Плетение корзин".

Протоколирование монтажных отрезков осуществляется для того, чтобы можно было быстро найти материал, так что любые классификаторы, индексы и цветовые шифры, какие вы можете придумать, помогут вам в дальнейшей работе и сэкономят время и силы, особенно если материалом для монтажа служат многочасовые записи. Поспешное индексирование небольших отрезков может потом плохо сказаться: Мерфи (я имею в виду закон Мерфи) любит устраивать засады в непродуманных системах индексаций и проч. Так

что в тот момент, когда вы будете испытывать искушение сделать монтажный кусок очень коротким, я советую подумать о том, что в будущем вам может понадобиться именно данный остаток кадра и его срочно нужно будет найти. И случится это наверняка поздно вечером, нужный кадр окажется затерянным где-то в пленках с пятичасовым материалом, а вы будете напрасно скрежетать губами и разрывать одежды.

Система маркировки и предварительного разбора материала требует дополнительного объяснения. Маркировку следует начинать на съемках - это незыблемая истина. Если фильм снимается на кинопленку, то оператор или его ассистент обязаны на каждом отснятом куске, упакованном в коробку, написать название сцены и дату съемки. С этим названием на коробке к вам вернется материал.

При больших объемах материала лучше снять табличку с названием сцены, как снимают "хлопушку" в игровом кино.

Когда материал снимается на видео то на кассете необходимо написать названия отснятых сцен в порядке их съемки и хронометраж каждой из них. Если на исходном материале не было тайм-кода, как описано у М. Рабигера, то его необходимо нанести на материал в той или другой технологии, которую вы будете использовать при монтаже.

Перед монтажом обязательно следует либо сохранить первоначальную маркировку, либо нанести новую. Без нее вы будете плутать по лабиринтам своего материала, теряя драгоценное время, и приписывать исчезновения нужных кадров мистическим силам.

Независимо от технологии (кино или видео) до начала сборки картины весь материал полагается рассортировать, разложить по эпизодам и сценам. Лучше, если названия кусков перекоچуют из сценария. Тогда у вас появятся новые коробки с наклейками этих названий или компьютерные файлы с подобранным материалом. А для линейного монтажа необходимо еще создать каталог с записями на бумаге, указывающими, на какой кассете и на каких минутах этой кассеты или тайм-кода находятся куски, блоки кадров той или другой сцены.

Но в любом случае все словесные фонограммы и интервью подлежат обязательной расшифровке: они должны быть записаны на бумаге слово в слово. Такая предварительная работа с фонограммами обязывает сразу выделить основные мысли, высказанные героями фильма. Это дает возможность режиссеру строить воображаемую модель фильма, манипулируя изобразительными сценами и мыслями героев, не прокручивая часами материал на экране.

Подбор фрагментов для черновой копии

Черновой вариант должен состоять из длинных, свободно соединенных отрезков. Давайте посмотрим, какие шаги нужно совершить для того, чтобы и на этом этапе подбор делался профессионально.

Шаг А. Вы подготовили монтажные листы, содержащие расшифрованные записи (1), и ксерокопию. Поместите их в папку с названием "Исходные монтажные листы", там и держите. Вы будете работать с ксерокопией (2).

Шаг Б. Просмотрите материал, следя за словами каждого из говорящих по ксерокопии монтажных листов (2). Если какой-либо фрагмент привлечет ваше внимание, сделайте вертикальную отметку на полях. Таким образом, вы будете помечать все то, что вам покажется важным. Что-то вы сочтете интересным в самом тексте, или же вам покажется удачным изложение фактического материала, в других случаях вы отметите то, что вызвало ваше сугубо эмоциональное личное отношение: показалось смешным, трогательным или же рассердило и расстроило. На этой стадии ваша задача - просто реагировать. Не надо анализировать свои чувства: потом у вас будет для этого время.

Шаг В. Теперь, когда у вас есть ксерокопия с вашими отметками на полях напротив всех заинтересовавших вас фрагментов, проанализируйте каждый из них, отмечая начало и конец пассажей квадратными скобками: это позволит выделить предпочтительные начало и конец фрагмента.

Определить, пригодны ли для монтажа в задуманном вами виде выделенные реплики,

учитывая особую интонацию начала высказывания, вы сможете, лишь вернувшись к звукозаписи. Точно так же может потребовать изменений и предполагаемый конец эпизода в том случае, если высказывание персонажа заканчивается восходящей интонацией: это звучит странно и производит впечатление незаконченности.

На полях против выделенного фрагмента стоит помета "6/Тэд/3", то есть "Магнитофонная кассета 6, Тэд Уильяме, фрагмент 3" В дальнейшем подобная индексация окажет вам большую помощь: она позволит вам найти этот фрагмент в тексте и определить соответствующий ему отрезок киноленты. Какой-либо единой системы индексации не существует, но, как всегда в подобных случаях, вам следует выбрать какую-то одну систему и последовательно ее придерживаться на протяжении всей работы над фильмом. А при работе над следующим фильмом вы сможете учесть недостатки вашей системы и ее усовершенствовать.

Итак, теперь в вашем распоряжении находятся ксерокопии (4) с выделенными фрагментами (с отмеченным началом и концом), снабженные индексами. Все это может использоваться при монтировании ленты. Все фрагменты должны быть снабжены описанием их функции, например, "Тэд описывает фермера Уильса"

Шаг Г. Теперь сделайте ксерокопию (5) размеченных вами страниц. Ксерокопию исходных размеченных монтажных листов (4) вы можете отложить в сторону. В порядке, соответствующем записи на кассете, поместите их в папку под названием "Размеченные монтажные листы" и снабдите ее индексом - так, чтобы можно было быстро найти любой необходимый вам параметр. При монтаже эта папка вам понадобится.

Шаг Д. Из ксерокопии размеченных монтажных листов (5) следует вырезать ножницами выбранные фрагменты (6), готовые к сортировке и группировке, предшествующей "бумажному" монтажу. Поскольку возле каждого фрагмента вы отметили, о чем там идет речь и для чего он предназначен, а также снабдили его индексом, вам достаточно взглянуть на него, чтобы понять, что он собой представляет и куда его поместить, а также какому разделу в папке с размеченными монтажными листами он соответствует.

Теперь вы достаточно подготовлены к тому, чтобы перейти к чтению следующей главы, где подробно рассказывается о том, как создается первый монтажный вариант на бумаге. Выбранные фрагменты (6) следует в нужной вам последовательности прикрепить стиплером или клеем к листам бумаги (7) и поместить их в папку (8), где и будет находиться план первого монтажного варианта вашего фильма.

Эта процедура может показаться слишком сложной, однако поверьте мне, что впоследствии, особенно если вы имеете дело со сложным проектом, вы будете вознаграждены за время, потраченное в самом начале на организацию работы (составление индексов, графиков, указателей, цветовые обозначения и т.д.).

Я убедился в этом на своем опыте во время монтажа документального фильма о решающем матче в футбольном турнире на кубок мира. Я работал с 35-миллиметровой лентой длиной в семьдесят тысяч футов (почти 13 часов), отснятыми с разных точек 17 камерами. Ориентирами могли служить только кадры с изображением часов в начале каждого рулона пленки, содержащего тысячу футов. Целую неделю мы вместе с моим ассистентом Робертом Жилем работали не поднимая головы над составлением схемы стадиона и индексацией всех сколько-нибудь значительных событий так, как они были отсняты в различных ракурсах. Затем произошло следующее. Из-за нарушения правил (были добавлены дополнительные минуты) матч продолжался дольше положенного времени. Лишь благодаря случайности я обнаружил, что ни одна из 17 камер в эти решающие мгновения не работала. Опираясь на спортивные репортажи и намного более глубокое, чем у меня, знание футбола Роберта, я принялся создавать свою версию эпизода с нарушением правил. Я использовал смежные с этим событием кадры, и никто не догадался о подделке.

Эта работа была кошмаром. И если бы мы в самом начале не потратили время на то, чтобы создать позиции для отступления, нас бы просто сравняли с землей.

Работа над фильмом, который снимался 17-ю камерами одновременно - случай, конечно, исключительный. Но исключение подтверждает правило.

Все рекомендации американского режиссера по расшифровке фонограмм на бумаге относятся, в основном, к фильмам, построенным на интервью, беседах, рассказах очевидцев и т. д. Могу сказать, опираясь на свой опыт, что без такой, на первый взгляд, бумажной "волокиты" вам не обойтись. Пытаясь на слух выделить нужные смысловые куски речи героев, вы потеряете себя в материале и не сможете сделать ничего путного. Да еще бездарно потратите столько драгоценного времени и сил, что потом будете вспоминать этот монтажный период, как кошмарный сон. Поэтому лучше последовать наставлению многоумного мастера.

В данном фрагменте М. Рабигер рассматривает организацию работы над монтажом весьма крупного фильма с большим количеством фонограмм, что не всегда бывает рациональным при создании короткометражки.

Монтаж на бумаге: работа над созданием структуры

Теперь, когда вы подготовили весь необходимый материал, вы можете приступить к "бумажному" монтажу. На этом этапе для создания первого варианта фильма используются описания кинокадров и монтажные листы. То, что вы имеете дело с текстами, а не с отснятой лентой, имеет большие преимущества. Вы можете как бы с птичьего полета окинуть взором имеющийся материал и оценить его возможности, поразмыслить над тем, как использовать каждый фрагмент. Если вы попытаетесь добиться этого, имея дело с отснятой лентой, вы попросту утонете в материале. Поэтому создание макета фильма на бумаге является поиском внутренней структуры фильма и логики фактов, без которых фильм не может существовать.

Почему структура имеет большое значение. Теперь я попытаюсь показать необходимость создания тематически структурированной ленты независимо от того, над каким типом документального фильма вы работаете. Чтобы из непосредственно изображаемой жизни создать захватывающую историю, требуется богатая фантазия, немалая энергия и твердость духа. Авторы таких фильмов справляются с этим очень хорошо, а заинтересованное отношение к этим фильмам общества говорит о том, что все остальные неспособны вызвать подобный отклик аудитории.

Ахиллесовой пятой документального фильма является то, что он очень редко поднимается над банальностью отражаемой жизни. Конечно, для этого существуют свои причины. Ведь мы зависим от исполнительских способностей людей, которые не являются актерами и действуют без сценария. И большому числу фильмов не удастся отразить авторской интерпретации того, что в них изображено. Их внутренняя логика диктуется скорее не определенным замыслом, а свободными ассоциативными связями. Сегодняшним же зрителям не нравятся истории, которые не вписываются в общий контекст и не ставят никаких вопросов.

Насколько мне известно, избежать этого можно, лишь разработав действующую рабочую гипотезу, или тематические принципы организации материала. Это помогает определить, как выбрать и инструктировать снимаемых в фильме людей, чего добиваться, что и как снимать.

Если вы справились со всеми этими задачами и последовательно добивались своего на съемках, то монтаж не вызовет сложностей. Но обычно бывает не так. Обычно цели, которые мы ставим перед собой, со временем меняются. В связи с этим тем более очевидной становится необходимость составления плана первого монтажного варианта. Теперь ваша фантазия будет работать над тем, что вы действительно сняли. Монтаж - это ваш второй шанс.

Временные и структурные варианты

Структура и "договор" со зрителями. Создать структуру - это, прежде всего, решить, как вы будете обращаться со временем, так как последовательность протекания событий во

времени является важнейшим организующим признаком любого повествования. Вы должны решить, в каком порядке будут показаны причина и следствие, определить, что выиграете, если измените естественный или действительный ход событий. Это, безусловно, является важнейшей стороной того договора, который вы заключаете с аудиторией.

Ведь ваши зрители, хотя бы они того или нет, стремятся именно договориться с авторами - понять смысл, цели и задачи фильма. Идеология фильма может быть выражена в явном виде, но она может заключаться и в самой логике развития событий, отражаемых на экране. Идея фильма может содержаться в его названии или каких-то сказанных в самом начале фильма словах. Чтобы у зрителей возникло желание смотреть фильм, им необходимо осознание того, что авторы фильма стремятся что-то выразить, что у них есть определенные задачи.

Действительно, за рубежом наши коллеги-документалисты иногда работают так, как описывает М. Рабигер. Но такой метод не является нормой.

Российская школа документалистики имеет прочные традиции со времен Дзиги Вертова. В нашей практике все должно быть решено до съемок: тема, идея, позиция автора, жанр, точка зрения на проблему, характер и пластический стиль каждого эпизода и каждой сцены. Режиссер обязан знать заранее, что он хочет получить на экране, что донести до зрителя, какие вызвать у него эмоции, под каким углом зрения вести выбор героев, пейзажей, образов обстановки, какие события в жизни персонажа будут работать на замысел авторов и т.д. Все перечисленное он должен объяснить (внушить) оператору, договориться с ним о методах и приемах работы до начала съемок. На съемках что-то может получиться как задумано, что-то - превзойти ожидания, а что-то не осуществится. Но неизбежно первоначальный замысел, так или иначе, обязательно найдет свое отражение в отснятом материале и послужит отправной точкой для поиска совершенно нового драматургического решения, которое зародилось в ходе съемок и опрокинуло первоначальный план. Именно первый замысел послужит трамплином для нового дерзкого драматургического хода.

Иногда случается такое событие, которое нельзя упустить и не снять, писать некогда. И тогда приходится думать на ходу, в машине, в самолете, записывать краткий план в блокнот, готовиться к съемкам в пути.

Исключение не заменяет правило в организации творческой технологии монтажа.

После сортировки материала, раскладки по сценам и эпизодам, сначала следует смонтировать каждую сцену самостоятельно в черновом варианте. Перед этим несколько раз просмотрите материал сцены или эпизода. Оцените - удалось или не удалось реализовать замысел. И если "ДА", то можно приступать к монтажу по мысленно выстроенному плану. Если материал принес новую трактовку сцены и драматургических ходов, то появится потребность утвердиться в ней. Снова в своем воображении построить необходимую последовательность кадров и после этого идти к монтажному столу или в аппаратную. Грубо, без окончательных подрезок, собрать задуманную последовательность и дать сцене название, выражающее ее смысл. Удержать в памяти кадры и дубли одной сцены, как правило, не составляет большого труда, если тексты написаны на бумаге. Поэтому вам предлагается вариант организации монтажа фильма, осуществляемый по кускам.

Когда будут вчерне смонтированы все сцены, собрать их по эпизодам и им тоже дать ключевое название. Далее предстоит начать работу над бумажным вариантом фильма. Стоит только прочитать на бумаге имя сцены, как в сознании и подсознании творцов сами собой рождаются ассоциации и эмоциональные ощущения, которые в них заложены.

Следующий этап: перепишите на отдельные карточки эти названия. Лучшие по сценам. Перед вами режиссерские игральные карты. Разложите их в том порядке, в котором первоначально задумывали свою работу, и проанализируйте результат. Постарайтесь представить - что и как будет понимать и переживать зритель,

воспринимая последовательность изобразительного и словесного рядов

Не нравится? Делайте перестановки сцен, а вместе с ними меняйте ход развития сюжета, логики событий или логики рассказа, конструируйте драматургию вашего произведения.

Нашли удовлетворяющий вас драматургический ход? В монтажной соберите сцены в черновом варианте и затем в спокойном состоянии просмотрите работу целиком. Чаще всего первый вариант его создателям не нравится. Оцените успехи и просчеты. Если вас вдруг осенило и появились новые идеи, вернитесь к бумажному варианту и проиграйте его в своем воображении. Допустим, что новый вариант кажется вам идеальным. Переложите сцены в новом порядке и снова посмотрите фильм целиком.

Если обуревают сомнения, то приглашайте на следующий просмотр экспертов, которым вы доверяете, как себе. А дальше делайте выводы с учетом их точек зрения, но на свой лад и вкус.

Структура фильма должна быть динамичной

Большой проблемой для документалистов является то, что (за исключением тех случаев, когда есть возможность проводить съемки в течение нескольких месяцев и даже лет) динамики развития характеров и событий в документальных фильмах лишь подразумеваются, но явно не показываются, так как создать обеспечивающий это режим съемки можно далеко не всегда. В качестве очень удачного в этом отношении примера я приведу фильм Микаэля Аптеда "Дети взрослеют" (1986). В нем показано, как одни и те же дети на протяжении трех десятилетий сначала растут, а затем взрослеют, причем на каждом новом временном отрезке авторами ставилась одна и та же задача - показать отношение каждого из этих детей к жизненным ценностям и своему месту в жизни. После выхода на экран этого фильма подобные ленты, съемка которых рассчитана на долгие годы, стали делать сразу в нескольких странах.

Иногда проблема, о которой идет речь в фильме, столь обширна и расплывчата, что показать ее можно только на небольших частных примерах. Так, например, в то время, когда в Великобритании раздумывали над тем, стоит ли присоединяться к европейскому Общему Рынку, я принимал участие в работе над сериалом, в котором ставилась задача показать жизненные установки ближайших соседей Великобритании. Фильм назывался "Лица Парижа", и различные стороны жизни французской столицы показывались в нем сквозь призму характеров нескольких интересных горожан.

Но тут мы сталкиваемся с известным парадоксом, который можно описать так: чтобы показать Францию, я хочу показать Париж. Но так как эта задача слишком неопределенна, то, чтобы обеспечить и единство, и динамику действия, я хочу выбрать одного типичного парижанина. Но как выбрать "типичного" парижанина? Чтобы показать общее, мы обращаемся к частному. Однако эта попытка приводит нас к осознанию того, насколько нетипичными являются все частные случаи, и, следовательно, насколько абсурдны наши стереотипные представления о парижанах.

Камера фиксирует только то, что находится перед нею: отвлеченные метафизические материи получают конкретное физическое воплощение. Идеи, которые мы вкладываем в фильм, формируются на основе чего-то внешнего - тою, что можно увидеть. В отличие от авторов литературных произведений, мы не можем компактно подать какое-то обобщение или отвлеченную идею. Показать что-то отвлеченное, не прибегая к литературно-повествовательному дикторскому тексту, очень сложно. Если вы сталкиваетесь с этой проблемой, подумайте о том: не использовать ли вам закадровый текст. Писатели прошлого сталкивались с теми же проблемами. Один из способов их решения состоит в том, чтобы найти какой-то сюжет, который можно использовать как метафору. Так, "Путешествие пилигрима" Беньяна относится к жанру приключенческих романов о путешествиях, однако это сочинение можно трактовать и как аллегорию духовного пути человека. Здесь уместно вспомнить и замечательное произведение братьев Мейслс "Торговец" (1969): это фильм о путешествии по Флориде нескольких библейских персонажей - торговцев, занятых продажей

различных товаров. Мы видим, что Павел, который сначала предстает перед нами как наиболее успешный коммивояжер (по его собственным понятиям и по меркам его компании), постепенно отходит от дел. Фильм не только показывает все этапы работы коммивояжера (этим когда-то занимались и сами братья Мейслс). Здесь утверждается то, что ценой борьбы за успех в бизнесе, продиктованной стремлением ухватить американскую мечту, является нравственная деградация и унижение.

Другой знаменитый режиссер-документалист, Фред Вайзман, любит обращаться к аллегорической структуре "предмет в предмете". Он показывает какой-то один социальный организм как "вещь в себе", самодостаточный механизм, включенный в более масштабную систему - общество. Так, например, в палате неотложной помощи в "Больнице" (1970) оказываются раненые, испуганные, избитые, принявшие слишком большие дозы наркотиков и просто умирающие пациенты. Эти картины представляют собой апокалиптическое видение самоуничтожения, разрушающего жизнь американского города. И как зеркальное отражение общества, как метафора фильм производит огромное впечатление. Тем не менее та же самая структура "социальный организм как вещь в себе", использованная в фильме "Старшеклассники" (1968), кажется чересчур размытой и бессодержательной. Навязчиво выставленные на первый план отношения учителя и учеников слишком маловыразительны, чтобы составить внутренний стержень фильма. Отказ Вайзмана от использования дополнительных приемов, таких, как авторский текст или интервью, приводит к тому, что его фильм не отвечает на тот вопрос, который я считаю самым важным: может ли обычная американская школа подготовить детей к активной жизни в демократическом обществе?

Итак, подведем итоги:

- Документалист должен быть хорошим рассказчиком: из имеющегося отснятого материала он должен не только составить проблемный рассказ, но и суметь донести его до зрителя
- Выбранная вами структура фильма должна не только соответствовать общеизвестным причинно-следственным отношениям: она также должна составлять сюжетную канву и одновременно идею фильма.
- Во всех удачно построенных киноисториях показывается объект в его развитии. Даже при условии, что проблемы, о которых идет речь в вашем фильме, интересны сами по себе, но если у него нет динамики (эмоциональной, сюжетной или динамики развития характеров), то этот фильм нельзя будет признать удачным

И не думайте, что современные технологии избавят вас от необходимости учиться. Вашими учителями могут быть представители всех областей искусства: возьмите себе за образец Беняна и Бюнкля, Брехта, Бергмана, Брейгеля и Бартока. Посмотрите, как они решали те проблемы, с которыми вы столкнулись, и вы быстро научитесь ремеслу рассказчика.

Окончательный вариант фильма на бумаге

Смонтированный на бумаге фильм - это черновой набросок вашей концепции картины. Для того чтобы ваша лента не состояла сплошь из диалогов, сначала выберите те эпизоды, в которых развивается действие. Иными словами, вам нужно логически выстроить поступки, которые совершают ваши персонажи. Составьте список этих сцен и определите общую структуру, которая их объединяет. Затем вы можете озвучить разворачивающиеся события. Если же вы, напротив, начнете эту работу с монтажных листов, дело может кончиться собиранием каламбуров, к которым вы будете подбирать иллюстративный материал из отснятой пленки. Такое использование материала мало похоже на то, как делается кино.

Придерживайтесь той структуры, которую вы выбрали. Если вы снимаете фильм о провинциальной девушке, отправляющейся в город учиться, следуйте за хронологией (в отличие, например, от показа событий в порядке их значительности). Позднее, когда вы лучше будете видеть сильные стороны вашего материала, вы сможете вставить в

повествование то, как героиня заканчивала школу, вела разговоры с учителем, спорила с отцом и, наконец, собралась покинуть родной дом, сцены, относящиеся к ее первому семестру в колледже, когда она уже стала студенткой и начала учиться актерскому мастерству. Теперь вам придется параллельно рассказывать две истории: о настоящем и о прошлом. Было бы серьезной ошибкой предполагать, что вы сможете добиться этого в один прием.

Сначала рассмотрите события или материал, относящийся к поступкам людей, в порядке их естественного следования, так, чтобы рассказ о них прочно утвердился в вашем сознании. Теперь вы можете набросать линейно выстроенный вариант фильма, начиная с монтажа на бумаге, включающего речь.

Для этого возьмите выбранные вами разделы монтажных листов, о которых говорилось выше. Это полоски бумаги, к которым вы составили индексы (например, "Джейн" для всего, что имеет отношение к Джейн) таким образом, чтобы можно было быстро найти соответствующие места в исходных размеченных транскриптах. Они могут выглядеть примерно так:

1/Джейн/1 Речь, сказанная на выпускном торжестве.

1/Джейн/2 Обед с семьей приятеля.

1/Джейн/3 Разговор с учителем английского.

2/Джейн/1 Разговор с отцом.

Кроме того, у вас есть в запасе фрагменты различных событий, которые вы можете вставить в те сцены фильма, которые содержат диалоги. Лучше, если эти фрагменты будут представлять собой не отдельные статичные кадры, а будут отражать развитие действия. Вот, например, три таких фрагмента, каждый - на отдельной полоске бумаги, снабженной указанием на место на кассете (номер кассеты, минуты и секунды):

1/5:30 Вид школы, подъезжают машины

2/9:1 1 Джейн репетирует одна на сцене.

4/17:38 Аэропорт, Джейн ищет автобус.

Разложите полоски бумаги на полу или на большом столе (если таковой имеется) и посмотрите, как они будут сочетаться друг с другом. Определенные фрагменты интервью или диалогов будут соответствовать определенным отрезкам изображения: или потому, что они были записаны в одно и то же время, или потому, что одно помогает объяснить другое. Это "объяснение" может быть выражено непосредственно в речи, но лучше, если оно будет следовать из такого сопоставления действия и слов, которое поможет зрителю самому составить мнение о происходящем. Рассмотрим, например, сцену, когда нашей героине Джейн предстоит произнести речь по случаю окончания школы перед полным залом, и она очень волнуется. Чтобы показать именно и только это, в сцену репетиции можно вставить произнесенные Джейн позднее слова о том, как сильно она волновалась. Менее буквалистским был бы показ Джейн, репетирующей речь, которую бы прерывали слова матери Джейн о том, что ее дочь всегда была очень уравновешенной и уверенной в себе девушкой. А визуальная передача этого сюжета заключалась бы в показе того, как Джейн нервничает, когда обнаруживает, что микрофон не подходит ей по высоте, как дрожат ее руки, когда она переворачивает страницы речи.

В чем же здесь разница? Буквальный показ этой ситуации не имеет никаких скрытых смыслов: он однозначно констатирует то, что думает и чувствует Джейн. Менее буквалистский подход интересен тем, что предоставляет зрителю противоречивую информацию. Мать Джейн не из зависти полагает, что ее дочь в состоянии справиться с любой ситуацией, однако мы видим, что Джейн очень волнуется. Следовательно, ее мать или преувеличивает степень уверенности в себе дочери, или же она просто ничего не знает о характере своего ребенка. Это настораживает нас и заставляет более внимательно отнестись к взаимоотношениям в этой семье. А прямая визуальная подача того же сюжета концентрирует наше внимание на поведении Джейн, которое подтверждает, что девушка страдает. Первый вариант дает возможность также и зрителю самому осторожно заглянуть

во внутренний мир героини.

Таким образом, порядок сопоставления материала имеет важные последствия. Способ, каким вы представляете и используете материал, говорит о вашем отношении к показанным на экране людям и событиям, а также о том, какого рода отношения вы стремитесь установить со зрителями. По сути дела, вы поступаете так же, как адвокат, представляющий улики и свидетельские показания, чтобы определенным образом повлиять на мнение присяжных - ваших зрителей. В нужной последовательности выстроенные показания красноречиво говорят сами за себя и делают ненужными пространственные объяснения.

В то же время, осуществляя монтаж на бумаге, не стремитесь к отработке всех деталей. Успех фильма во многом зависит от таких тонкостей, которые вы сможете оценить, лишь просматривая фильм на экране. Однако подвижность и гибкость бумажного монтажного варианта позволит вам увидеть скрытые в нем потенции и даст возможность подумать, какую форму придать вашему материалу.

Не следует волноваться из-за того, что бумажный монтажный вариант получился слишком длинным и содержит повторы. Это нормально, так как вы сможете что-то решать по частным поводам, лишь экспериментируя с просматриваемым на экране материалом.

До сих пор вы действовали с вырезанными вами полосками бумаги примерно так же, как с компонентами мозаики. Но после того, как вы установите порядок следования имеющегося материала, вы можете прикрепить эти полоски к пронумерованным листам бумаги, а затем поместить их в папку под названием "Монтаж на бумаге". Самую элементарную работу по концептуализации вашего фильма вы уже выполнили. Теперь вы можете отделить друг от друга различные фрагменты и сгруппировать их в отдельные сцены. Имея исходный план, вы можете приступить к составлению предварительного монтажного варианта на монтажном столе или на компьютере.

Здесь М. Рабигер изложил несколько вариантов драматургических построений фильма. Но все это, как правило, должно быть решено до съемок. Если вы сняли и только потом впервые задумываетесь о драматургии и сюжете рассказа, это дилетантизм. Тогда монтаж фильма отнимет у режиссера и монтажера чрезмерно много времени, станет непозволительной роскошью и приведет к неизбежному конфликту с продюсером.

Русская школа документалистики всегда требовала от литературного сценария документального произведения не детального, конечно, но принципиального решения драматургической конструкции будущего фильма. При таком подходе к литературной основе режиссер становится вооруженным для съемки, для правильного выбора кадров и действий персонажей, у него формируется точка зрения на каждую сцену, на метод ее фиксации на пленку, на поиск конфликтов, на выражение требуемых настроений и состояний.

Иногда в процессе знакомства с объектами и героями, и даже в процессе самих съемок, у режиссера появляются новые идеи, неожиданные решения отдельных сцен или эпизодов. И это - прекрасно. Творческий поиск не должен останавливаться ни на секунду. Если вы уверены, что новая трактовка или материал вызовут больший интерес, снимайте обязательно. Если невозможно снять, как говорят, взять то, что планировалось, ищите и во что бы то ни стало находите адекватную замену. Но в этом случае новая сцена уже должна быть готова к монтажу в вашей голове, она, считай, смонтирована. Осталось только осуществить это на монтажном столе или в аппаратной. Так и действуйте.

Даже в игровом кино не бывает, что все снимается строго по сценарию, а в документалистике - тем более. Поэтому любую новую сцену первоначально лучше собрать так, как она была предположительно задумана на съемке. А дальше попытайтесь встроить ее в монтажную конструкцию драматургии фильма. Такая у режиссера судьба мыслить монтажно на всех этапах своей работы.

Наконец- то настал момент, когда все сцены смонтированы, лежат в коробках на столе или введены в компьютер. И у вас, конечно, как у каждого опытного режиссера, есть материал, снятый в запас: пейзажи, перебивки, крупные планы слушающих партнеров

вашего персонажа, характерные детали событий, забытые вещи и т. д. Они вам помогут, когда что-то не будет получаться.

Прежде чем складывать сцены в единую конструкцию, не забудьте дать каждой из них активное, действенное название, напишите на отдельных карточках и разложите этот "пасьянс" на столе. Не пугайтесь, что их 20, 30, 50... Они все у вас в голове, в памяти. Расположите карточки в драматургической последовательности и постарайтесь мысленно пережить вместе с будущим зрителем процесс восприятия своей экранной работы. Попробуйте несколько разных вариантов, остановитесь на лучшем, по вашему мнению, и только после этого направляйтесь в монтажную.

Монтаж: первая сборка

Вероятно, уже в процессе создания первого, чернового варианта фильма вы наверняка почувствуете, что сам материал начинает подсказывать, как монтировать. Это признак благоприятной и несколько загадочной перемены: ваша роль становится уже не столько активной, сколько пассивной. Раньше приходилось затрачивать энергию, чтобы что-то сделать, теперь же энергия начинает исходить от самого фильма. Скоро единственное, что надо будет делать, это смотреть фильм, воспринимать его в качестве зрителя и поступать в соответствии с тем, что вы поняли. По мере того, как ваше творение обретает жизнь, процесс становится все увлекательнее.

Видео: от пленки к цифровой технологии

Видеопроизводство позволяет достичь сильного увеличения съемочного коэффициента (норм расхода пленки и количества снимаемого материала -прим. А. С.) за небольшую дополнительную плату. Но поскольку электронная компоновка трудоемка и требует дорогостоящего оборудования, результат часто имеет ту же цену за минуту экранного времени, какую он имел бы при съемке старых добрых низкотехнологичных фильмов с низким съемочным коэффициентом. Настоящие документальные фильмы редко дают возможность работать с таким же строгим контролем, который возможен при съемке художественных фильмов, и чтобы иметь возможность подробно снимать, точно не зная, что именно понадобится, независимые создатели фильмов, которым не чужда мысль о выходе на общенациональный уровень, вынуждены обычно работать с видео. Новые цифровые форматы видеокамер, например цифровой видеоформат Сони, приближаются к уровню Betacam и дают возможность идеально копировать и переписывать непосредственно на жесткий диск компьютера, причем необходимое видеосжатие производится сразу же, когда видеокамера производит запись на свою очень маленькую (6- миллиметровую) пленку.

Если вы предполагаете, что ваш фильм только для узкого круга и будет показываться только на видеокассете, то аккуратную монтажа, представляющего собой копию с оригинала, может быть более чем достаточно. Но когда кабельное или вещательное телевидение берет даже весьма качественные (в техническом отношении) документальные фильмы, смонтированные в копии, их с неохотой вынуждены подвергать электронной "правке" в инженерном отделе. Если ваш фильм ждет такая же участь, держитесь подальше от инженеров, когда они будут этим заниматься. Они могут высказать все, что думают о вас.

Оцифровка для нелинейного монтажа

Для монтажа необходимо загрузить материал, оригинал, отснятый на цифровой камере, в компьютер. Если оригинал отснят в цифровом формате, то он уже до некоторой степени сжат, иначе говоря, уже обработан с помощью алгоритма, удаляющего повторяющуюся, избыточную информацию, которая возникает при наличии множества скидных кадров. Это

решает проблему уменьшения огромных объемов видео и звуковой информации, и, таким образом, удастся объять необъятное. Сжатая информация может записываться прямо на жесткий диск, не сжатая же - аналоговые аудио и видео материалы - должны подвергнуться сжатию в формате JPEG, MPEG или каком-то другом, в зависимости от того, чем вы пользуетесь.

Здесь с документальным материалом возникает специфическая проблема, связанная с его высоким съемочным коэффициентом. Это означает, что перед вами встает сложный выбор - перевести весь свой материал в цифровую форму с ужасным разрешением или же оцифровать только избранные места с более приемлемым разрешением. Какой бы путь вы ни избрали, просматривайте кадры с наилучшим возможным разрешением, чтобы скрытые изъяны не обнаружились в демонстрационной копии прямо перед премьерой.

Большинство компьютерных программ позволяют начать с одним разрешением, а затем с помощью списка монтажных решений автоматически перевести избранный материал в цифровую форму с более высоким разрешением. Однако это заставляет лишний раз использовать драгоценный оригинал, поэтому разумно делать весь косвенный монтаж на точно синхронизированной копии. Такая рабочая копия делается с оригинала с помощью оборудования, которое точно, кадр в кадр, переносит на него временные коды оригинала, как и все остальное...

Эти вопросы важно рассмотреть здесь потому, что в случае, если на этапе чернового монтажа вы вынуждены работать с ограниченным объемом памяти на диске, на довольно ранней стадии вам придется удалить исходный материал с диска. Может помочь монтаж на бумаге, но он, возможно, не разрешит полностью эту проблему, все зависит от объема вашего жесткого диска. Для приблизительной оценки исходите из того, что 5 минут оригинального материала, переведенного в цифровую запись со средним разрешением, займет один гигабайт на жестком диске. Если у вас 45-гигабайтный диск, то беспокоиться не о чем. При малом объеме памяти надо делать работу по частям или же быть готовым к тому, что вы снова будете просматривать весь отснятый материал на более позднем этапе и восстанавливать все позже обнаружившиеся жемчужины. Впрочем, это надо сделать в любом случае. Но самая насущная задача - принять решение, что именно оцифровывать и как работать.

В описанной ситуации эффективен и предложенный выше российский метод организации работы над окончательным монтажом фильма. Лучшие всего условно разделить весь материал на куски, крупные фрагменты по несколько сцен в каждом. Так удобней и для компьютерной, и для режиссерской памяти. Затем материал этих нескольких сцен, имеющий тайм-код или какую-либо другую форму кодирования, "переписать" на компьютер, отобрать нужное и смонтировать каждую сцену вчерне. После такой операции объем материала должен уменьшиться в несколько раз, и тогда его можно переписать на винчестер. Аналогично следует поступить с остальными фрагментами. А после этого начинается игра в бумажный "пасьянс".

Если вы делаете 26-минутный фильм, то объем чернового варианта монтажа не должен превысить 45-50 минут.

Черновой вариант фильма

Самый волнующий момент в процессе монтажа наступает тогда, когда вы впервые соединили весь материал воедино. На этом этапе не стоит беспокоиться о длине или несбалансированности фильма. При монтаже на бумаге вы попытались наметить темы и извлечь максимум из своего материала. Теперь вы можете в черновом варианте соединить весь материал воедино, как планировали, не мучаясь сомнениями насчет того, что из этого получится. Ничего не укорачивайте и не переживайте из-за повторений. Вам надо семь раз отмерить, прежде чем вы действительно поймете, что именно использовать. Имейте в виду, что невозможно полностью продумать фильм заранее на основе знания текущего съемочного материала, как невозможно ехать к морю прямо на доске для серфинга.

Я считаю, что важно как можно скорее увидеть весь фильм, пусть в длинном, рыхлом

варианте, прежде чем начать работать над деталями какой-либо его части. Только когда вы просмотрите всю эту несуразную эпопею, можно будет принимать решения относительно дальнейшей работы над фильмом. Конечно, у вас будет искушение тут же приступить к работе над каким-нибудь своим любимым эпизодом, но занятие деталями было бы попыткой уклониться от необходимости определить вначале общий облик и смысл фильма.

Очередная выдержка из книги еще раз подтверждает наличие разных подходов к методам организации творчества на этапе монтажно-тонировочного периода.

Возврат к неискушенности

Создание фильма требует периодического возврата к состоянию неискушенности. Собираясь посмотреть черновой вариант фильма, вы должны целенаправленно абстрагироваться от всего, что вы уже знаете, потому что иначе вы не сможете смотреть фильм глазами человека, впервые его видящего. Это всегда нелегко. Но видеть так, как видит зритель - это самое главное для успешной работы в средствах массовой информации. Лишь обретя такую способность, можно создать фильм, который покажется убедительным впервые видящему его человеку обладающему сходным с вашим уровнем интеллекта.

Такой свежий взгляд, подобный взгляду зрителя, необходим каждый раз, когда вы просматриваете свой фильм. Хотя вы и пользуетесь знанием исходного материала для разрешения проблем, но это только одна сторона вашей личности. Всякий раз, оценивая фильм, вы должны становиться другим человеком и смотреть его просто как таковой, как это делали бы зрители, видящие его впервые. Полезно, чтобы присутствовали один-два человека, которые раньше этот фильм не видели. Хотя они могут не проронить ни слова, тем не менее, уже одно их присутствие позволит создателям фильма посмотреть на него свежим взглядом.

Если после просмотра новой версии возникает внутреннее чувство неприятия, потому что это не то, чего вы ожидали, просмотрите этот новый вариант еще раз с положительным настроением, как его смотрят зрители, прежде чем выносить окончательное решение.

После первого просмотра:

Решение об оптимальной продолжительности. Этот первый просмотр позволит вам понять много важного о характере, драматургической форме и оптимальной длине фильма. Может быть, у вас уже есть мысли о том, какой должна быть его продолжительность. Телевидение, например, предъявляет весьма строгие требования, на Пи-Би-Эс или Би-Би-Си для 30-минутного "окна" требуется фильм продолжительностью примерно 28 минут 30 секунд (включая титры), чтобы осталось время для анонсов. Почти все телевизионные документальные фильмы идут в составе сериала, потому что зрители начинают регулярно смотреть, по-видимому, лишь в том случае, когда определенное время каждую неделю начинает ассоциироваться с определенным типом фильмов. Вот почему профессиональные фильмы чаще всего финансируются пакетами и при совместном производстве.

Если ваш фильм должен показываться по коммерческому телевидению, его надо разделить на части примерно по 5 минут с так называемыми естественными перерывами для рекламы. Таким образом, длина и структура фильма определяются его предназначением. Учебные фильмы обычно бывают 10- или 20-минутными, на телевидении же используются 30-, 40- (в Европе), 60- и 90-минутные окна. Короткие содержательные фильмы имеют неизмеримо большие шансы быть принятыми где бы то ни было.

Диагностические вопросы

Вы имеете дело с самым черновым вариантом фильма, так что вам хочется

сформулировать свои собственные преобладающие ощущения. Чтобы оценить вероятную реакцию зрителей, после первого просмотра задайте себе следующие вопросы:

- **Оставляет ли фильм ощущение драматической сбалансированности?** Например, если в середине фильма есть волнующий и захватывающий эпизод, то остальные части фильма могут показаться скучными и разочаровать. Или может показаться, что фильм долго ходит кругами, прежде чем действительно что-то начинает происходить.

- **Когда у вас было явное чувство, что сюжет развивается, и когда его не было?** Это помогает найти задержки в развитии фильма и заставляет проанализировать, чем они вызваны.

- Какие части фильма кажутся достаточно динамичными, а какие затянуты, и почему?

- **Какие** действующие лица больше всего привлекли ваше внимание, а **какие** меньше всего? Одни могут быть более подходящими или просто лучше выглядеть на пленке, чем другие.

- **В достаточной ли степени чередовались разные типы материала?** Или же однотипный материал идет подряд в трудно перевариваемом количестве? Где у вас получились удачные контрасты и сопоставления. Надо ли их еще добавить? Разнообразие так же важно в рассказе, как и в еде.

- **Имеет ли зритель слишком много или же слишком мало пояснительной информации?** Иногда эпизод "не получается" потому, что для него не была должным образом подготовлена почва или он недостаточно контрастирует по настроению с предыдущей сценой.

- **Нельзя ли дать экспозицию несколько позже?** Слишком обширная или слишком ранняя экспозиция снижает степень концентрации внимания у зрителя, устраняя напряженное ожидание.

- **Какие метафорические аллюзии содержатся в вашем материале?** Можно ли сделать, чтобы их стало больше? Они дают возможность отразить ваши собственные ценности и убеждения. Метафорическая наполненность так же важна для вашего рассказа, как водоем для пастбища.

Что делать с неудовлетворительным материалом

После просмотра смонтированную фильма составьте список запомнившегося материала. Затем посмотрите по списку эпизодов, составленному при монтаже на бумаге, что вам не запомнилось. Человеческая память вполне целенаправленно отбрасывает то, что не считает важным. Вы не запомнили все эти прекрасные места потому, что они плохо получились, хоть и замечательно выглядели на бумаге. Это не значит, что они никогда не смогут хорошо получиться, а значит только то, что они не получились сейчас.

Вот несколько частых причин, по которым материал дает осечку:

- **Какой- то эпизод не добавляет ничего нового по сравнению с другим, уже имеющимся.** Повторение не усиливает убедительность фильма, если при этом нет движения по нарастающей. Выбирайте, что оставить, и выбрасывайте повторяющееся и избыточное.

- **Кульминация не там, где она должна быть.** Вы слишком рано используете самый сильный материал, и начинается движение по нисходящей линии.

- **Создается напряжение, затем оно спадает.** Подумайте, нарастает или же снижается в вашем фильме эмоциональный накал, посмотрите, не происходит ли так, что он нарастает, а затем, вопреки вашему желанию, спадает раньше, чем надо, не достигнув желаемого пика. Если это так, то реакция зрителей будет гораздо хуже. Иногда перестановка эпизодов творит чудеса.

- **Фильм вызывает неоправданные ожидания.** Фильм или какая-то его часть разочаруют, если зритель склонен ожидать нечто такое, чего он так и не получит.

- **Хороший материал так или иначе не замечается зрителями.** Мы извлекаем из

фильма то, что подсказывает контекст, и если он неверно ориентирует или не подготавливает к правильному восприятию, то и сам материал не производит желаемого впечатления.

• **Несколько развязок или заключительных частей.** Решите, о чем все-таки ваш фильм, и вооружитесь большими ножницами.

М. Рабигер в приведенном фрагменте блистательно, точно и подробно, разбирает возможные варианты просчетов, слабостей и неудач чернового варианта монтажа. Следует принять и использовать в работе все его рекомендации.

Выскажу только одно соображение. Если у вас в режиссерском сценарии была запланирована какая-то сцена, то в отснятом материале вы должны найти отражение своих режиссерских взглядов на проблему, характер героя или его поведение - то, ради чего она снималась. В этой же сцене должны быть заложены некие драматические начала, конфликтность, предпосылки контраста - для контрапункта к какой-то другой сцене. И эти начала уже в черновом монтаже (этой сцены) непременно проявятся. Когда каждая сцена смонтирована под углом зрения будущего драматургического решения, хранящегося в режиссерском воображении, то дальше работать намного проще. Но, допустим, черновой вариант вас разочаровал. С тяжелым чувством поражения вы ушли с просмотра. Вместе с чувствами вы должны унести и свои записи комментариев увиденного. Целесообразней их записать на диктофон и не отчаиваться. У вас есть бумажная модель фильма с карточками "пасьянса". Дома, не тратя деньги на использование дорогой аппаратуры для просмотра, вы можете создать совсем новый фильм. Надо только понять, пользуясь советами американского режиссера, причины неудачи.

Как только вы начнете переключивать на обычном столе карточки с названиями сцен, заключающими в себе драматические коллизии, вы тут же превращаетесь в драматурга. Впрочем, режиссер - всегда и драматург, только он имеет дело не с печатным словом, а с пластическими, звуковыми и звукозрительными образами, запечатленными на пленке в кадрах. Свобода конструирования фильма и его сюжета на карточках для вас не ограничена. Творите! Такая работа дополнительных денег не потребует, а сэкономит позволит достаточно много.

Создатель документального фильма как драматург

Рассмотрение предыдущей темы похоже на традиционный драматургический анализ, потому что таковым и является. Подобно драматургу, который первый раз смотрит свою пьесу, вы пытаетесь найти недостатки и слабые места с помощью своего драматургического инстинкта. Это трудно, потому что не существует никак объективных критериев. Единственное, что можно делать, это инстинктивно, на ощупь, раскапывать драматургический выход для своего материала. Если вы позвали зрителей, мнение и вкусы которых вы уважаете, вероятно, обнаружится что-то общее в их реакции.

Откуда берется драматургический инстинкт? Похоже, что это человеческая константа, которая кроется в нашем коллективном бессознательном, человеческое стремление, существующее с древних времен. Мы испытываем непреодолимое желание рассказывать истории и жаждем слушать их. Вспомните множество существующих вариантов легенд о короле Артуре. Они восходят к временам средневековья и, тем не менее, до сих пор переделываются и обновляются, по-прежнему доставляя удовольствие, хотя существуют уже тысячу лет.

Документальное кино, вероятно, является продолжением устной традиции, это история, которую кто-то лично пережил и рассказал другим. Чтобы иметь успех, она должна быть связана с эмоциональной и внутренней жизнью современной аудитории. Вас как создателя фильмов должно заботить не просто самовыражение, которое слишком часто оказывается самовлюбленной демонстрацией собственного сознания или чувств, но также занимательность фильма для других и, следовательно, полезность его для общества.

Как сделать видимое существенным

В главе 5 книги "Литература и кино" Ричардсон формулирует самую суть различия тех проблем, с которыми сталкиваются создатели фильмов, с одной стороны, и писатели, с другой: "Перед литературой часто встает проблема, как сделать существенное так или иначе видимым, кинематографу же часто приходится стараться сделать видимое существенным".

Как уже было сказано, трудно заставить зрителей взглянуть глубже того, что буквально и материально было снято. Например, сцену, как мать готовит обед для своих детей, можно воспринять просто как таковую. "Ну, и что же?" - спросите вы. Матери все время готовят обед своим детям. Но тут есть нюансы: один ребенок никак не может решить, чего же он хочет. Мать пытается подавить свое раздражение. Если получше взглянуть, то видно, что ребенок пытается управлять ситуацией. Еда и обед стали для них театром боевых действий, фронтом, где происходит отстаивание прав. Моральное право матери проявляется в обращенных к дочери словах, что она должна хорошо кушать, чтобы быть здоровой, ребенок же отстаивает свои права распоряжаться собственным телом, проявляя доводящее до белого каления упрямство.

Здесь (и такое очень часто случается в кино) встает проблема, как показать, что обед - это не просто еда, а поле боя. Если сначала мы увидим ребенка и мать в какой-то другой, более явной ситуации отстаивания прав, тогда, вероятно, сцена обеда будет воспринята правильно. Конечно, могут быть и другие способы направить внимание в нужное русло. Но без соответствующего структурного оформления значимость и широкий смысл такой сцены легко могут остаться незамеченными. Разумеется, все то, что видите вы, создатель фильма, не обязательно будет замечено даже самыми восприимчивыми зрителями, впервые смотрящими фильм, потому что у них нет вашего мировоззрения, вашего знания того, что стоит за этими сценами, и вашего многократного обращения к ситуации, ведущего к более глубокому ее пониманию. Какой бы сложный путь вы ни прошли, вам надо сделать так, чтобы зрители пришли к тому же самому, но за 10 минут, а не за 30 недель.

Когда рассеялся туман, что же дальше?

После просмотра первого монтажного варианта начинают вставать действительно существенные вопросы. Вы можете увидеть, что сбылись ваши худшие опасения. В фильме минимум три развязки, две - ошибочные и одна - планировавшаяся. Ваш любимый персонаж не производит совершенно никакого впечатления на фоне других, выглядящих непосредственнее и живее. Вы вынуждены признать, что в сцене в танцевальном зале, в съемку которой вы вложили столько сил, есть только одна минута действительно хорошего материала, или что женщина, у которой брали малозначительное интервью, говорит, оказывается, нечто чрезвычайно интересное и затмевает "важное" действующее лицо.

Первый монтажный вариант - это отбор лучшего материала и стартовая площадка для создания более компактного и сложного фильма. Как зрелище он удручающе плох, потому что очень длинный и сырой, однако именно из-за своей безыскусственности он может быть впечатляющим и увлекательным.

На последующих этапах не пытайтесь исправить все сразу одним махом. Подождите несколько дней и все обдумайте. Затем займитесь только самым насущным. Откажитесь от удовольствия доводить до совершенства мелкие детали, иначе за деревьями вы не увидите леса.

Рабигер как опытный и мудрый педагог общается со своим читателем, оберегая его самолюбие. Но все, что он рассказывает, должно быть известно режиссеру до того, как он возьмется за съемку фильма. Режиссура - уникальная, весьма своеобразная и чрезвычайно сложная профессия, требующая глубокого специального образования.

Монтаж: процесс усовершенствования

Проблема достижения плавности

После того, как вы два-три раза просмотрите первый вариант монтируемого фильма, вам все больше будет бросаться в глаза, что он состоит из наваленных глыб материала, между которыми ужасающим образом отсутствуют плавные переходы. Сначала может идти какой-нибудь иллюстративный материал, затем несколько частей с интервью, потом смонтированные кадры, затем кусок чего-то еще и так далее. Сцены идут, как вереница платформ на параде, каждая совершенно отдельно от других. Как же достичь той непринужденной плавности, которая видна в фильмах, снятых другими? Вернемся к вопросу о том, как устроено человеческое восприятие.

Как монтаж подражает восприятию

Рассмотрим часто экранизируемую ситуацию, когда беседуют два человека. Когда такую сцену разыгрывают неопытные актеры, при разговоре они неизменно смотрят друг другу в глаза. Это стереотипное представление о том, как люди разговаривают, но действительность тоньше и интереснее. Понаблюдайте за собой во время обычной беседы, и вы увидите, что вы с вашим собеседником лишь мимолетно входите в зрительный контакт. Продолжительно смотрят друг другу в глаза лишь в особые моменты.

При любом взаимодействии - знаем мы это или нет мы либо воздействуем на другого человека, либо подвергаемся воздействию. В особо важные моменты в обоих вариантах мы бросаем взгляд на лицо собеседника, чтобы понять, что он имеет в виду, или же оценить, какой эффект возымели наши слова. В остальное время наш взгляд может быть устремлен на какой-нибудь объект или просто блуждать. Когда внутри нас вдруг что-то происходит, в особые моменты взгляд невольно устремляется на собеседника. Понимание того, как это происходит, оказывает большую помощь в принятии решений при съемке и монтаже.

Теперь понаблюдайте за двумя беседующими людьми и определите, что заставляет вас переводить взгляд с одного на другого. Обратите внимание, как часто то, куда вы переводите взгляд, определяется тем, куда устремляют ВЗГЛЯД они. Эти взгляды в ту или иную сторону служат важным сигналом для вашего сознания. Наблюдая за всем этим, вы осознаете не только периодическое изменение направленности их взглядов и причины этого (повороты в развитии самой беседы), но также и то, что в разные моменты ваши глаза сам решают, куда смотреть. Значительную часть времени ваше внимание переключается туда или сюда в зависимости от действий и реакций беседующих и оттого, куда они переводят взгляд. Обратите внимание, что часто посреди фразы вы отводите взгляд от говорящего, чтобы посмотреть, какое впечатление она производит на слушающего. Инстинктивно, руководствуясь своим жизненным опытом, в такой ситуации мы, образно говоря, "осуществляем. монтаж", руководствуясь желанием получше вникнуть в суть дала и пытаюсь извлечь из беседы максимум подтекста. Это упражнение объясняет, как и почему делается монтаж.

Направление взгляда и изучение происходящего

В приведенном выше примере в фильме должны были бы чередоваться три разные точки зрения: двух участников беседы и наблюдателя. Точка зрения наблюдателя находится вне ограниченного сознания двух собеседников, он склонен смотреть на них более беспристрастно, с высоты автора. Поэтому в зависимости от того, какое решение было принято при монтаже, зрители могут отождествлять себя с каким-то одним из персонажей

или же с более отстраненной точкой зрения невидимого наблюдателя, который фактически является в фильме рассказчиком. Пока, например, говорит персонаж А, наблюдатель (чьими глазами и через призму восприятия которого мы смотрим) может смотреть или на А, или на В, пытаясь понять, что думает А о В или наоборот. Или же фильм может дать возможность зрителю долго смотреть на них обоих.

Эта возможность смены точек зрения позволяет режиссеру не только выбирать географически предпочтительные точки зрения, но также в каждый данный момент видеть (и, тем самым, ощущать) то же, что и наблюдатель. Этот исследовательский, аналитический взгляд, конечно же, имеет прототипом процесс бессознательного вникания в какое-нибудь событие. Таким образом, киносъемка подражает стремлению понять суть дела, лежащему в основе наблюдения человека за чем-либо и направляющему его взгляд.

В письменном изложении все это может показаться сложным. В основе фильма и действия человеческого сознания могут лежать сходные сложные правила, но лучшим учителем всегда будет ваше собственное сознание: что вы видите, слышите, что воздействует на ваши чувства и какие мысли это у вас вызывает. Все люди более или менее похожи (иначе не могло бы быть кино), и существует много невербальных знаков - жесты, взгляды, голосовые модуляции и специфические действия - которым мы все придаем одинаковое значение. Огромная польза от документального кино заключается в том, что оно отлично учит всему этому.

Здесь М. Рабигер разъясняет читателю азы режиссерской профессии, простейшие принципы монтажной съемки, которыми должен овладеть каждый, кто собрался снимать фильм, но задолго до самих съемок.

Принципов съемки, вытекающих из психофизиологии и психологии человека, гораздо больше, чем приведено Рабигером. Ведь и драматургия, и операторское искусство, и звуорежиссура зиждутся на соответствии "механизмам" работы человеческой психики. Использование этих принципов и составляет основу профессии режиссера.

Монтаж и ритмические структуры: аналогия-музыка

Полезную аналогию беседе двоих людей можно найти в музыке где две разных, но взаимосвязанных ритмических структуры. Во-первых, ритмическая структура их голосов - речь, в которой есть приливы и отливы, которая течет быстрее и медленнее, прекращается, возобновляется, постепенно затихает и т.д. На нее опирается, часто руководствуясь речевыми ритмами, визуальный темп, являющийся результатом взаимодействия монтажа, композиции изображения и движения камеры. Эти две линии, зрительная и звуковая, идут независимо, но они ритмически взаимосвязаны, как музыка и движение в танце.

Когда вы слышите говорящего и видите его лицо в момент речи, звуковое и зрительное восприятие объединены, образуя гармоническое единство. Однако можно нарушить неизменность параллельного видения и слышания одного и того же, отделив изображение и звук и используя их самостоятельно.

Приведу пример. Мы собираемся монтировать сцену, где человек говорит о безработице на фоне мрачного городского пейзажа. Сначала в кадре говорящий, а затем, пока он еще говорит, мы показываем городской пейзаж, чтобы окончание его речи звучало на фоне вида города. Получается такой эффект: пока наш персонаж рассказывал нам о безработице, мы смотрели в окно и видели все эти простирающиеся внизу дома, пустые автостоянки и холодные трубы закрытых фабрик. Фильм подражает инстинктивно брошенному в окно взгляду сидящего там и слушающего человека; изображение служит эффектным фоном для слов говорящего и дает волю нашему воображению при размышлении о бедственности положения, о том, каково жить в одном из этих домов.

Оттенение того, что мы слышим, другим изображением. Этот прием можно использовать по-разному. Его цель, в первом варианте, - просто проиллюстрировать реальность того, о чем словами можно только рассказать. Текст, где работник пекарни

говорит об изнуряющей работе, можно смонтировать со снятыми сквозь мерцающий жар кадрами, на которых рабочие хлебозавода движутся, словно зомби, выполняя свою монотонную работу.

Другой вариант - показать несоответствия. Например, мы слышим, как учитель рассказывает о передовых и притягательных принципах обучения, но видим того же человека, монотонно читающего лекцию, подавляющего дискуссию, и его тонущих в море ненужных фактов зевающих студентов. Этот контраст, говоря музыкальным языком, представляет собой диссонанс, и зритель остро ощущает необходимость его разрешения. Сравнивая взгляды человека с его поступками, зритель разрешает противоречия, делает выводы.

Практическое использование оттенения: объединение материала в единое целое

После того как найдена разумная последовательность подачи материала, вы захотите соединить звук и изображение таким образом, чтобы эффективно воспользоваться методом оттенения. На практике, как уже было сказано, это означает соединение звука одних из сцен с изображением из других. Чтобы развить предыдущий пример, в котором учитель с превосходной теорией преподавания, как выясняется, плохо воплощает ее в жизнь, на экране это можно показать, отсняв два материала: во-первых, интервью соответствующего содержания и, во-вторых, занудствующего на занятии учителя.

При монтаже мы даем эти материалы параллельно. Простой, черновой монтаж в данном случае чередовал бы отрывки. Отрывок с интервью, где человек начинает объяснять свои идеи, затем фрагмент преподавания, потом еще кусок объяснений, потом кусок преподавания и так далее, пока мысль не будет донесена до зрителя. Это обычный, хотя и тяжеловесный способ достичь желаемой цели путем монтажа. После непродолжительного чередования отрывков мысль и средства ее выражения становятся предсказуемыми. Я называю это вагонным монтажом, потому что куски идут один за другим, как вагоны по железной дороге.

Вместо того чтобы чередовать два типа материала, лучше объединить их. Начните с показа учителя, объясняющего свои принципы преподавания, а затем смонтируйте сцену занятия, приглушив звуки занятия и наложив поверх них продолжающееся объяснение учителя (это называется наложением звука). Когда голос учителя закончил произносить какую-то фразу, мы даем звук сцены занятия с нормальной громкостью. Затем приглушаем его и снова даем рассказ учителя. После сцены занятия, когда возник интерес к учителю, мы показываем его самого с синхронным звуком рассказа (на этот раз не только голос, но и изображение). Затем мы оставляем его голос, но снова показываем сцену занятия - только изображение - где видим скучающих и озадаченных детей. Теперь вместо того, чтобы давать рассказ и реальность по отдельности, рассказ с более ощутимым контрастом сопоставляется с практикой, а идеи - с реальностью.

Это дает много преимуществ. Вся последовательность сцен становится короче и живее. Кадры с "говорящей головой" сокращаются до разумного минимума, а большую часть времени занимает действие - урок, служащий мерилom для оценки идей учителя. Многоплановый показ позволяет урезать интервью и придать показываемому материалу плотность и компактность, которых обычно не хватает не смонтированному материалу. Сопоставление звучащей теории и реального поведения учителя на уроке становится более прямым и убедительным. Фильм сразу заставляет зрителя задуматься о несоответствии идей этого человека тому, что он реально делает.

Оттенение невозможно делать при монтаже на бумаге, но необходимо с уверенностью решить, какие материалы можно было бы эффектно скомбинировать при монтаже ленты. Детали может подсказать потом сам материал.

Режиссер представляет своим читателям основные приемы звукозрительного монтажа. Но ценность его рекомендаций для нас особенно актуальна, так как включение в окончательный монтаж фильмов и передач множества "говорящих голов" в отечественном кино и на телевидении и построение на этих "головах" целых произведений

стало в профессиональном творчестве чуть ли ни единственным современным приемом. Повторение его из фильма в фильм, из передачи в передачу под тем предлогом, что это делает произведение якобы особенно объективным, не имеет иных оснований, кроме подлинного отсутствия режиссерских знаний. Соединение текста с изображением, которое образует контрапункт или диссонанс, лишь усиливает убеждение зрителя в авторской правоте.

Зрители как активные участники

Существенно, что такое более сложное переплетение слов и изображения меняет отношения между зрителем и показываемым материалом. Оно подталкивает к активному, а не пассивному участию. Роль зрителя уже не сводится только к восприятию. Вы побуждаете его интерпретировать и взвешивать то, что он видит и слышит. Теперь действие используется в фильме в одних случаях для иллюстрации того, что излагалось и казалось правильным, в других - для опровержения этого. В приведенном выше примере с учителем и уроком зритель должен вынести свое независимое суждение, потому что идеи учителя - это несоответствующие действительности слова на фоне традиционного сухого объяснения.

Но существуют и другие варианты стимулирующего воображение сопоставления и оттенения, при которых традиционная синхронность звука и изображения нарушается. Например, можно показать снятые на улице кадры, в которых молодая парочка заходит в кафе. Мы предполагаем, что это влюбленные. Через окно видно, как они садятся за столик. Мы же остаемся снаружи и оказываемся рядом с пожилой парой, обсуждающей цену на рыбу, но камера крупным планом снимает окно, так что через стекло нам видно, как молодая парочка нежно и оживленно беседует, но слышим мы пожилую пару. Получается иронический контраст между двумя этапами близости, видим мы стадию ухаживания, слышим же заботы дальнейшей жизни. Минимальными средствами и не без юмора зароняется циничная мысль о браке, которую остальная часть фильма могла бы, в конечном счете, развеять обнадеживающими альтернативами.

Называя описанный прием "оттенением", М. Рабигер очень точно подчеркивает режиссерскую сущность этого приема. К сожалению, в отечественной терминологии подобного емкого названия приема нет. Мы привыкли говорить в таких случаях о закадровом голосе на фоне какого-либо изображения.

Единственный комментарий: использование этого приема в той или другой форме необходимо предусматривать до съемок, закладывать в литературный и режиссерский сценарии. Тогда вы будете целенаправленно вести работу на площадке, будете стремиться к тому, чтобы получить в интервью или рассказе персонажа именно те мысли, которые вступят в сложные отношения с другим изобразительным рядом. Хотя и на этапе "бумажного" монтажа, и даже чернового монтажа может прийти решение воспользоваться этим приемом. И в этом нет ничего предосудительного.

Наложение при монтаже: диалоговые сцены

Еще одна разновидность контрастирующего монтажа, помогающая скрыть швы между кадрами, называется наложением.

При наложении звук начинается раньше, чем изображение, или же изображение появляется раньше, чем его звук, и, таким образом, удается избежать раздражающего примитивного монтажа, который приводит к "вагонному" эффекту.

Представим разговор между А и В. На экране каждый раз тот, кто говорит. Через некоторое время это становится предсказуемым и скучным. Эту проблему можно несколько смягчить, если вставить кадры с реакцией слушающего.

Теперь взгляните на тот же самый диалог, смонтированный с применением наложения. Начинает говорить Д, но когда мы слышим голос В, сам он появляется в кадре лишь после

того, как прозвучит какая-то его фраза. Персонаж А перебивает В, и на этот раз прежде, чем в кадре появится А, толковывающий свою мысль, мы еще некоторое время показываем недовольное лицо В. Поскольку теперь нам интересно растущее раздражение В, то прежде, чем А закончит говорить, мы снова показываем покачивающего головой В. Когда А закончил, В завершает дискуссию, и следующую сцену мы присоединяем с помощью простого монтажа.

Как решить, где делать наложение? Часто это делается на более позднем этапе монтажа, но нам нужны принципы, которыми можно было бы руководствоваться. Вернемся на минутку к тому, что служит надежным примером для подражания при монтаже, к человеческому сознанию.

Представьте себе, что вы стали свидетелем разговора между двумя людьми; вам приходится переводить взгляд то на одного, то на другого. Редко удастся устремить взгляд на говорящего с первых же его слов - такая точность может быть только у всеведущего. Неопытные или плохие монтажеры часто делают переход от одного говорящего к другому с помощью бесхитростного и простого соединения, в результате чего создается ощущение, что все заранее спланировано и обдумано, и исчезает иллюзия спонтанности происходящего на экране.

В реальной жизни редко можно предвидеть, когда и даже кто именно начнет дальше говорить. Так что становится ясно, куда смотреть, только когда вновь зазвучит чей-то голос. Если монтажёр хочет убедить нас, что разговор происходит спонтанно, наблюдатель/рассказчик должен устремлять взгляд на того или другого человека, в основном, не заранее, а после того, как тот заговорил. Монтажер должен воспроизводить несинхронность переключения нашего внимания, выражающуюся в том, что мы обращаем взгляд в сторону звуков уже после того, как услышали их, или же с некоторым запозданием прислушиваемся к тому, что уже увидели.

Хороший монтаж всегда воспроизводит стремления и реакции наблюдателя, как если бы он присутствовал при действии сам...

В этом случае мы получаем два дополняющих друг друга впечатления - звуковое от речи говорящего и визуальное от реакции слушающего, поскольку слышим того, кто воздействует, и видим того, на кого это воздействие оказывается. Когда действующие лица меняются ролями и тот, кто слушал, начинает отвечать, мы переводим взгляд на говорившего до этого, чтобы увидеть его реакцию. Бессознательно мы ищем способ понять внутреннюю жизнь героев по выражению их лиц или жестам.

Такой тип монтажа позволяет зрителю не просто слышать и видеть каждого говорящего (что было бы скучно), но также пытаться понять, что происходит внутри каждого из действующих лиц, наблюдая ключевые моменты действия, реакции и субъективное восприятие. В терминах драматургии это называется поисками подтекста...

Ни кино, ни телевидение ничего не изобрели принципиально нового. Все, чем они располагают сегодня, все их приемы "от" и "до" заимствованы из природы человека, человеческого мышления и общения. Открытия в экранном творчестве происходят тогда, когда мы вдруг неожиданно сумеем заметить какие-то качества, стороны или методы нашей деятельности, которые до этого не замечали

Монтаж с наложением: стыки между сценами

Подобным же образом можно делать переходы от одной сцены к другой. Представьте себе сцену, в которой мальчик и девочка разговаривают о том, чтобы куда-то вместе сходить. Мальчик говорит, что беспокоится, опустит ли ее мама. Девочка говорит: "Насчет нее не беспокойся, я ее уговорю". В следующей сцене мать хлопает дверцей холодильника и твердо говорит своей расстроенной дочери: "Ни за что!".

Простой монтаж был бы похож на быструю смену театральных сцен. Интереснее смонтировать разговор между мальчиком и девочкой со сценой, где мать у холодильника,

таким образом, чтобы на фоне этой сцены прозвучали слова девочки "...я ее уговорю". Когда она договаривает фразу, на экране мы уже видим мать, хлопающую дверцей холодильника. Затем она высказывает свою позицию: "Ни за что!".

Другой способ перейти от одной сцены к другой, чтобы при этом не возникало отрывистости - пустить сказанные сердитым голосом слова матери "Ни за что!" поверх окончания сцены с мальчиком и девочкой, и при этом неожиданное появления нового голоса придаст естественность переходу к сцене с матерью.

Оба этих метода позволяют сделать "стыки" между сценами менее театральными и менее заметными. Иногда возникает желание плавно завершить сцену, например, "с затуханием", чтобы затем плавно и постепенно началась другая сцена, возможно, "из затемнения". Чаще же просто хочется делать переходы от одной сцены к другой с сохранением инерции движения. Простой, "одноуровневый" монтаж часто слишком резко переносит зрителя в другое место и время, "наплыв" же может органичнее соединить две сцены. Но "наплывы" создают паузы между сценами и могут нарушить инерцию движения.

Эту проблему решит наложение. В этом случае звук не прекращается, продолжая привлекать внимание зрителей, так что переход кажется естественным, и ощущение искусственности не возникает. Вы наверняка видели, как это делают со звуковыми эффектами. Например, заводской рабочий нехотя поднимается с постели, затем, пока он бреется и одевается, мы слышим нарастающий шум станков вплоть до появления этого рабочего на экране уже на его рабочем месте. Здесь предваряющий звук заранее привлекает внимание к следующей сцене. Поскольку наше любопытство требует решения загадки, откуда в спальне звук станков, то смена места действия на экране кажется естественной.

Возможен и другой вариант наложения, при котором со звуком поступают наоборот: после сцены работы на сборочной линии мы показываем того же рабочего, достающего еду из холодильника у себя дома. Остаточный звук заводского шума постепенно стихает, пока он устало поглощает свой ужин.

В первом примере настойчивый заводской шум влечет его из спальни, во втором примере шум продолжается, даже когда он пришел домой. В обоих случаях это как бы повествование о психологическом состоянии, потому что оба звуковых эффекта вызывают мысль, что шум звучит у него в голове как сознание того, насколько неприятно находиться на его рабочем месте. Дома его мысли поглощены именно этим, после работы этот назойливый шум не перестает звучать в голове ни на минуту.

С помощью наложения можно не только сгладить переходы при смене места действия, но и добавить подтекст, выразить какую-то точку зрения, позволяя понять внутреннее состояние героя. Можно было бы сделать наоборот и наложить домашнюю тишину на начало сцены работы, чтобы мы видели его на рабочем месте, а слышали при этом негромкий звук радио в спальне, пока его не заглушит усиливающийся заводской шум. В конце дня шум станков может смениться смехом, доносящимся из телевизора, и тогда в следующей сцене он должен сидеть дома, отдыхать и смотреть юмористическую передачу.

Творчески используя звуковые и видео переходы, можно обойтись без громоздкой (а при использовании пленки - и дорогостоящей) схемы применения оптических эффектов - таких, как наплыв, плавное выведение и введение изображения, вытеснение. Кроме того, можно многое дать понять о внутреннем состоянии и мыслях ваших героев.

Эти приемы монтажа трудно освоить по книге. Ищите примеры их использования в фильмах, которые смотрите, и обращайтесь внимание на то, как с их помощью воспроизводится совместная работа наших глаз, ушей и разума человека, пытающегося докопаться до скрытого смысла происходящего...

Помогите! Не понимаю!

Если возникает ощущение, что все это выше вашего понимания, не волнуйтесь. Чтобы понять, как монтировать фильм, лучше всего взять сложный и интересный отрывок из

художественного фильма и, просматривая его на видеоманитоне по одному-двум кадрам, сделать диаграмму, показывающую, как соотносятся звук и изображение.

Дикторский текст

В наши дни использование "бесплотного" авторитетного дикторского текста вышло из моды, и не без причины. Тем не менее, если вы все таки решили все время давать дикторский текст, если делаете, фильм личного или антропологического содержания, в котором ваш голос вполне уместен и нужен для придания общей связанности и объяснения того, что остается за кадром. Необходимость использования дикторского текста может возникнуть потому, что недостаточно материала для экспозиции или нет четкой сюжетной линии и по ходу фильма нужны пояснения. Дикторский текст - это всегда доступное спасительное средство в использовании которого зачастую нет ничего постыдного или вредного.

Дикторский текст как возможный элемент

Если в процессе съемки вы не забыли получить всю нужную информацию из уст действующих лиц, то можете смонтировать фильм и убедиться, что он не нуждается в помощи дикторского текста. Обычная проблема - начало фильма (экспозиция, говоря в терминах драматургии). Изложение исходных фактов, позволяющее зрителям осмысленно начать просмотр фильма, не должно быть сложным, но иногда кратко его можно дать только с помощью дикторского текста.

Другая возможная проблема - как сделать, чтобы по ходу фильма все было понятно. Возможно, у вас есть хорошие сюжеты и хорошие сцены, но для перехода от одного сюжета к другому требуется слишком много объяснений действующих лиц, которые можно дать гораздо быстрее с помощью нескольких хорошо продуманных слов дикторского текста.

Все ваши старания могут не приносить желаемого результата потому, что какие-то моменты ускользают от внимания зрителей. Проверьте это на ком-нибудь: если разочарование фильмом сменяется восторгом после того, как вы что-то дополнительно объяснили, значит, дело было именно в этом. Ясно, что создатель фильма не может каждый раз присутствовать при его показе и давать комментарии. Поэтому все, что вы сказали лично, надо включить непосредственно в фильм...

Отрицательные стороны дикторского текста и вызываемые им ассоциации

Зрители воспринимают голос диктора как голос самого фильма, поэтому не только содержание дикторского текста, но также сам голос и ассоциации, которые он вызывает, влияют на их суждения об интеллектуальном коэффициенте фильма и могут создавать предубеждения. По этой причине очень трудно найти подходящий голос. В сущности, надо найти такой голос, который словами и самым звучанием может заменить выражение автором собственного отношения к данной теме.

Положительные стороны дикторского текста

Несмотря на неблагоприятные ассоциации, которые может вызывать дикторский текст, он не обязательно должен оказаться снисходительным или навязчивым. К тому же, он может быть спасительным средством, может быстро и удачно представить новое действующее лицо, обобщить происходящие события или кратко сообщить важные факты. А сбереженное

время позволит включить дополнительный материал, особенно если фильм необходимо вогнать в жесткие временные рамки. Приемлемый дикторский текст, как правило:

- Ограничивается изложением полезной фактической информации.
- Не манипулирует чувствами.
- Избегает оценочных суждений, если только они не доказаны уже самим материалом.
- Старается не создавать заранее какой-то определенный настрой у зрителя, но может оправданно привлекать внимание к тем аспектам материала - зрительным или звуковым, - значимость которых может иначе остаться незамеченной.
- Позволяет зрителю самому делать выводы.

Дикторский текст может также, следуя традициям баллады и поэзии, читаться стилизованным голосом. Во многих фильмах в закадровом тексте есть специфические особенности, например:

- Историческая перспектива, как в бесчисленных фильмах об иммиграции, войнах или рабстве.
- Нарочитая простота, как в случае с персонажем наивного репортера в фильме Майкла Мура "Роджер и я" (1989).
- Предположительность типа "что, если", как в фильме Алена Рене "Ночь и лиса" (1955).
- Поэтическое и музыкальное отождествление с предметом, как в фильме Бэзила Райта "Ночная почта".
- Сердитая ирония, как у Луиса Бюнюэля в "Земле без хлеба" (1932).
- Голос автора некоего текста, обращающийся от первого лица к его конкретному читателю, как в случае с письмами с войны в сериале Кена Бернса "Гражданская война".
- Голос дневника, как у Хэмфри Дженнингса в "Дневнике для Тимоти" (1946).

Два подхода к созданию закадрового текста

Чтобы быть удачным, любой текст к фильму, будь то дикторский текст в документальном фильме или диалог для актеров, должен быть написан ясным языком и так, как говорят в повседневной жизни. Поскольку фильм идет непрерывно, зритель или воспринимает смысл текста, или на чем-то спотыкается. Ниже описываются два способа создания дикторского текста;

Способ 1. Чтение написанного текста.

Это традиционный путь, который очень хорошо применим, если ясно, что в основе фильма в самом деле лежит какой-то текст - письма, дневник и т. д. Тогда отработанность чтения оправдана. Но когда нужна непосредственность или доверительный тон беседы с глазу на глаз, использование заранее написанного текста всегда оказывается неудачным. Подумайте, как часто дикторский текст оказывается единственным элементом, из-за которого фильм становится скучным. К числу типичных ошибок относятся:

- многословие;
- тяжелый или книжный язык,
- что-то неприятное в голосе диктора (он может быть нудным, снисходительным, самодовольным, слишком доминирующим, нарочито развлекающим, пытающимся понравиться или вызывающим отвлекающие ассоциации).

Чтение на магнитофон написанного текста неизбежно сопряжено с риском. Сделайте это заранее и синхронно с изображением (как это описано ниже). Не думайте, что это можно отложить на самый последний момент.

Способ 2. Определенный элемент импровизации.

Импровизированный текст может создать привлекательную атмосферу неформального общения со зрителем "с глазу на глаз". Его можно использовать, например, в следующих случаях:

- Когда в роли диктора выступает кто-то из персонажей фильма.
- Когда в фильме-дневнике вы используете свой собственный голос, который должен звучать непринужденно и не оставлять впечатления написанного текста.
- Когда вы хотите создать сложный поэтический голос, скажем, японки, проводящей чайную церемонию (чрезвычайно спорная апология любимого занятия, которая раньше считалась более приемлемой).

Теперь рассмотрим подробнее, что подразумевает каждый из этих способов.

Заранее написанный дикторский текст

Написание

Прежде всего, диктор должен иметь хороший текст. Приготовьтесь писать и переделывать его хоть двадцать раз. Критерием качества любого текста, в том числе и дикторского текста для фильма, будет то, что вы сможете с успехом прочитать его вслух группе слушателей. Плохой текст содержит:

- страдательный залог (когда субъект подвергается действию - что пагубно а жанре, который и так изобилует жертвами);
- высокопарные, шаблонные выражения и клише;
- длинные предложения;
- синтаксис и обороты книжного языка;
- пустую цветистость;
- жаргонные или другие специфические выражения с целью произвести впечатление;
- избыток информации, оставляющий зрителю недостаточно времени для работы воображения или догадок (что постоянно случается в детских фильмах);
- изложение того, что и так очевидно;
- притворный тон или снисходительный юмор.

Для хорошего текста характерны:

- простой и ясный язык;
- правильны и выбор слов;
- живой язык;
- минимум слов - как в стихах, вмещайте максимум смысла в минимальное число слогов;
- взвешенность и убедительность;
- действительный, а не страдательный залог (например: "Иммигранты здесь водят такси", а не "Такси здесь водятся иммигрантами". Вы не поверите, как много всевозможных текстов злоупотребляют страдательным залогом.)

В процессе внесения в фильм корректив оттачивайте свой текст, пытаясь придать ему силу простоты. Радуйтесь, когда найдете способ сократить предложение хотя бы на один слог.

Проверка

В процессе написания текста внимательно просматривайте каждую часть фильма и пишите то, что считаете необходимым. Затем прочитайте вслух текст к каждой части. Ваш текст должен находиться в ритмическом соответствии со сменой кадров. То, что вы пишете,

должно согласовываться с тем, что говорят в фильме, и иметь подходящую длину, чтобы не приходилось ускорять темп речи или же замедлять его для заполнения пустот. Иногда при добавлении дикторского текста приходится подправить начало и конец сцены.

Все, что сказано автором о дикторском тексте, безусловно, справедливо. Необходимо только поделиться несколькими соображениями, связанными с богатейшим опытом родной кинематографии.

У нас немало примеров, которые говорят о том, что как бы ни пытался автор фильма спрятаться за прямые интервью, сделать вид, что он не показывает и не навязывает свою точку зрения на предмет, ему это все равно не удастся. Сам выбор темы, и еще более - отбор фактов, героев и их мыслей уже говорят о его позиции, о его взглядах.

Дикторский текст «как голос самого фильма» - всегда авторский глас. Если текст создается как один из компонентов произведения, используется как одно из главных выразительных средств, то он непременно окрашен авторскими эмоциями, авторской паразитичностью, авторской непредвзятостью, если хотите.

Корректировка порядка слов

Иногда полезно изменить порядок слов, чтобы он соответствовал порядку восприятия зрителем изображения. Например, если в кадре большое восходящее солнце и маленькая фигурка плетущегося по земле человека, то зритель заметит солнце гораздо раньше, чем человека. В тексте вы сначала написали, например: "Она выходит из дома, когда вокруг никого еще нет". Но это сразу же заставляет зрителя искать "ее". Остальная часть фразы может остаться не воспринятой, потому что зритель поглощен поиском женщины. Измените порядок слов, чтобы он соответствовал порядку восприятия (солнце, земля, женщина), и получится; "Когда все еще спят, она уже уходит". Это дополняет восприятие зрителя, а не плывет против течения.

Вставка звуков

Другой причиной для перефразирования или разделения одного предложения на два может быть необходимость пауз для вставки характерных звуков, например, захлопывающейся дверцы машины или зазвонившего телефона. Подобные звуки часто служат мощным средством создания настроения и придают логичность последующему тексту, так что не заглушайте их речью. Они помогают также маскировать губительный для документального фильма переизбыток разговоров,

Более чем полувековой опыт российской документалистики сумел сформировать собственные традиции, выявить психологические закономерности восприятия, а следовательно, и норм написания дикторских текстов.

Наверное, вы замечали: если вы увлечены каким-то делом, то в этот момент как бы отключаетесь от окружающего мира и не слышите речь, обращенную даже лично к вам. Дело в том, что ваше внимание, которое управляет восприятием, оградило вас от всего лишнего. Образно говоря, человек имеет довольно узкую «трубу» для восприятия звукозрительной информации. Большие предельного количества она не способна пропустить а ваше сознание (ученые называют цифры от 30 до 60 бит в секунду).

Если информация упорядочена, изображение и текст, действие на экране и сопровождающие его слова жестко связаны между собой в соответствии с рекомендациями Рабигера, то объем воспринимаемой информации резко увеличивается вместе с силой воздействия на зрителя.

Но и этот верхний предел - не больше 3-х слов в 2 секунды, а зрителю еще необходимо оставить паузы в тексте для осмысления и переживания воспринятого.

К сожалению, в современном кино и телевизионном вещании эти психологические

особенности восприятия игнорируются, текст не всегда связывается с действием на экране. В результате зритель теряет способность воспринимать и, тем более, осмысливать сообщаемую ему информацию.

Весомость каждого первого слово

Вот факт, которому не всегда придают должное значение: первое слово, звучащее после появления на экране нового изображения, оказывает наибольшее влияние на то, как зритель его истолкует. Например, идут подряд два кадра: первый - фотография художника за работой у мольберта, второй - картина с изображением женщины. Голос за кадром говорит: "Спенсер сначала написал портрет своей жены, а позже дочери своей приятельницы".

Перестановка слов и изображения приводит к изменению смысла, и все дело в том, какое слово звучит первым после появления нового изображения, как это показано на схеме. Текст остается тем же самым, но в зависимости от того, как он расположен на этих трех схемах, зритель может тремя разными способами отождествить личность человека на портрете.

Изображение: Художник за мольбертом / Портрет женщины

Текст: Сначала Спенсер написал портрет жены, а позже - знакомой своей дочери.

Получается, что мы видим портрет жены.

Изображение: Художник за мольбертом / Портрет женщины

Текст: Сначала Спенсер написал портрет жены,... (пауза) а позже - знакомой своей дочери.

Получается, что мы видим портрет приятельницы его дочери.

Изображение: Художник за мольбертом / Портрет женщины.

Текст: Сначала Спенсер написал портрет жены,...дочери а позже - знакомой своей...

В таком варианте можно подумать, что на полотне -портрет дочери.

В другой ситуации простое изменение порядка слов может изменить только эмоциональную окраску восприятия изображения, а не понимание того, что именно изображено. Например, вы видите два кадра фильма, в каждом из них - скульптура, и слышите голос диктора: "Позже его стиль изменился".

Изображение: Первая скульптура / Вторая скульптура

Текст: Позже его стиль изменился

Изображение: Первая скульптура / Вторая скульптура

Текст: Позже его стиль... изменился

Изменяя соотношение между текстом и изображением лишь на одно слово, можно охарактеризовать вторую скульптуру или как просто непохожую, или как очень непохожую. Таким образом, умение писать и чуткое отношение к порядку слов могут дать вам мощное выразительное средство.

Ключевые слова

До сих пор речь шла о тексте, добавляемом к изображению, но часто можно столкнуться с противоположной ситуацией. К уже имеющемуся закадровому тексту или диалогу надо добавить изображение. Есть один малоизвестный ключ, позволяющий делать это хорошо: в любом речевом отрезке есть ударные места и безударные, в которых и должно сменяться изображение. Чтобы принять решение, внимательно прослушайте предложение. Говорящий обычно выделяет слова, несущие главный смысл высказывания, более сильным ударением. Возьмем текст, который мать может адресовать непослушному подростку: "Я хочу, чтобы ты тут подождал, и не надо никуда уходить. Я поговорю с тобой потом".

Это можно произнести несколькими способами, создавая разный подтекст, но вполне вероятно, что так: "Я хочу, чтобы ты тут подождал, и не надо никуда уходить. Я поговорю с

тобой потом".

Каждое выделенное ударением слово выражает ключевое коммуникативное намерение говорящего; их можно назвать ключевыми словами. Если бы нам надо было решить, как смонтировать этот текст с изображением, многополосный сценарий выглядел бы следующим образом:

В этой схеме с каждого ключевого слова начинается новое изображение: непреклонность матери и упрямство мальчика усиливаются тем, что новое изображение каждый раз сопровождается несущим на себе ударение ключевым словом.

Изображение

Звук

Общий план, женщина и сын.

"Я хочу, чтобы ты тут..."

Крупный план, непослушное лицо мальчика.

подождал, и

Крупный план: ее рука у него на плече.

не надо куда-то уходить, (пауза)

Крупный план: непреклонное лицо матери.

Я... поговорю с тобой потом"

Данный принцип, касающийся диалогов, применяется при умном монтаже и художественных, и документальных фильмов. Если вам вдруг понравится какая-то сцена, подробно изучите ее на своем видеоманитоне и выясните, какие идеи лежат в основе ее монтажа. Такая работа может сильно улучшить понимание того, как надо осуществлять режиссуру и монтаж документального фильма.

Дополняйте, но не дублируйте

При написании текста не впадайте в искушение рассказывать о том, что и так видно. Закадровый текст должен служить дополнением к изображению, а не описывать то, что мы видим на экране. Например, никогда не следует рассказывать, что девочка в кадре одета в красный плащ (что вопиюще очевидно) или что она в нерешительности (что и так можно заметить), но, с другой стороны, можно сказать, что ей только что исполнилось шесть лет: Такой факт выходит за пределы того, что мы видим или о чем легко догадаться.

Дополнять изображение содержанием, а не дублировать его текстом - золотое правило документалистики. Когда выше говорилось, что написание текста - это высокое искусство, имелось в виду в том числе и умение выполнять это правило.

Проверка: пробная запись

После того, как вы написали текст, сделайте его пробную запись; пусть его прочтет какой-нибудь умелый диктор или вы сами. Вооружитесь пробной записью закадрового текста и изучите ее три-четыре раза как можно более беспристрастно. Вы увидите, как можно улучшить текст, и поймете, какой нужен голос. Вы также сможете определить, какой нужен темп и какая эмоциональная окраска лучше всего подойдет (если она нужна). Вы увидите, что в некоторых местах диктор вынужден спешить, так что здесь закадровый текст надо сократить, в других местах текст может показаться слишком кратким и поверхностным, и надо что-то добавить. Теперь вы готовы заняться выбором диктора и записью окончательного варианта закадрового текста.

Мы обычно пользуемся несколько иным методом. Первое обязательное требование - до написания текста следует сделать монтажную запись собранного варианта произведения, очень близкого к завершению. Кадр 1-й, крупный план: Лицо Пети - 4 сек. и т.д. До конца.

Вы знаете, что, допустим, первая сцена (5 кадров) длится 23 сек. (сумма хронометража кадров). Вам известно, что на 2 сек. можно уложить не больше 3-х слов. Значит, на 23 сек. изображения можно написать не более 33-х слов, не считая союзы и предлоги. У вас появляются реальные рамки для работы над текстом, канва, по которой можно "вышивать". При таком методе работы удастся с точностью до одного слова подогнать текст к последовательности кадров.

Как правило, автор или режиссер, если он сам пишет текст, несколько раз предварительно с монтажной записью в руках просматривает монтаж своего фильма. После такого просмотра работа за письменным столом становится организованной и продуктивной. Конечно, в первом наброске текста, который еще предстоит подгонять, или, как говорят профессионалы, укладывать на изображение, можно и написать что-то лишнее, и что-то не дописать, но где-то и преднамеренно предусмотреть паузы в тексте в расчете на достаточность изображения в сочетании с музыкой. Когда текст готов в первом приближении, попробуйте его прочитать еще дома, сопровождая им немой вариант фильма на бытовом плеере.

Убежден, что вам тут же захочется его поправить, уточнить. Первый, сырой вариант текста лучше никому не показывать, а самому довести до некоторой кондиции по вкусу.

Текст для диктора

Для диктора надо подготовить напечатанный через два интервала легко читаемый текст, содержащий только то, что он будет читать. Блоки текста надо отделить один от другого и пронумеровать, чтобы их легко было найти. Старайтесь, чтобы часть одного блока не переносилась на другую страницу, потому что это может вынудить диктора листать страницы, что будет слышно при записи. Если не удалось напечатать блок на одной странице, положите страницы одну рядом с другой, чтобы их не надо было перелистывать.

Выбор диктора и запись закадрового текста

Не только написание хорошего текста, но и поиск подходящего диктора - искусство. Даже профессиональные актеры редко могут прочитать дикторский текст так, чтобы не создавалось впечатление, что все заранее подготовлено. Дело в том, что устная речь и чтение вслух - это совершенно разные вещи. Когда с кем-то разговариваешь, ум занят подбором слов, которые лучше всего донесут идею до собеседника, а при чтении написанного текста вы превращаетесь в слушателя своего собственного голоса. Диктору, озвучивающему документальный фильм, читать по бумажке еще труднее, чем подготовленному актеру, даже когда на бумаге его собственные слова или мысли.

Поскольку выбор диктора - это выбор голоса фильма, многие голоса вы отвергнете из-за одних только ассоциаций, которые они могут вызывать. Было принято, чтобы текст читал низкий внушительный мужской голос, но в наши дни это признак или коммерческой направленности, или сильной примеси сомнительной назидательности. По самым разным причинам большинство голосов, которые можно было бы использовать, просто не подойдут. Вы захотите прослушать другие голоса. Как и в любой ситуации выбора, надо записать несколько голосов, даже если вам кажется, что найден идеальный вариант.

Пробы голосов

Чтобы выяснить способности претендентов, дайте каждому из них прочитать что-нибудь показательное. Затем попросите прочитать тот же текст по-другому, чтобы

увидеть, насколько диктор в состоянии следовать указаниям режиссера. Один успешно справляется с новой трактовкой, но ему не удастся сохранить то, что вы сочли удачным в предыдущем прочтении. Другой может очень стремиться угодить, будет выполнять ваши указания, но ему не хватит широкого видения фильма. Это часто случается с актерами, весь опыт которых был связан с телерекламой.

После того, как вы сделали пробные записи, поблагодарите каждого и договоритесь о дате, не позднее которой вы с ним можете связаться. Даже если вы считаете, что кто-то очень подходит, не говорите этого твердо, пока внимательно не прослушаете остальных. Прослушивание записи голоса в отсутствие самого человека часто производит меньшее или просто другое впечатление.

Окончательное решение не должно зависеть от ваших личных пристрастий или чувства признательности по отношению к кому-то из участвовавших в пробах, оно должно приниматься исключительно на основании того, какой голос лучше всего подходит для чтения закадрового текста. Покажите выбранному вами диктору фильм и обсудите его содержание.

Запись закадрового текста и указания диктору. Постарайтесь делать запись профессионально, то есть с показом фильма, чтобы диктор мог учитывать при чтении ритм и интонации других звучащих в фильме голосов. Диктору не надо видеть изображение (это дело монтажера и режиссера), ему не должна быть слышна регулировка баланса звука, поскольку это будет отвлекать... Записывать "наобум" (т. е. не одновременно с проекцией и не заботясь о синхронизации) крайне рискованно, потому что вы можете обнаружить, что грубо ошиблись, что все получилось несинхронно. Но вы обнаружите это, когда отпустите диктора.

Голос, вероятно, удастся хорошо записать, если диктор будет на расстоянии примерно 1-2 фута (30-60 см) от микрофона. Запись надо производить в акустически нейтральных условиях (не в замкнутом пространстве рождающем эхо), где не должно быть отвлекающих посторонних звуков. Слушайте через хорошие наушники или же через динамик в другой комнате. Чрезвычайно важно извлечь максимум из голоса вашего диктора. Следите, чтобы голос не затихал в конце предложения, чтобы не "смазывались" какие-то звуки - не происходило их искажения из-за перемодуляции. Здесь помогает выбор расположения микрофона и регулировка уровня записи.

Прочитав блок текста, диктор должен переходить к следующему только тогда, когда будет подан знак (можно слегка хлопнуть его по плечу или подать световой сигнал). Отрепетируйте блок и дайте ему четкие и конкретные указания, объясняя что надо делать, а не почему. Говорите самую суть, например; "Чуть больше теплоты в последней части" или "Я хочу, чтобы здесь тон был более официальным". Старайтесь называть характер желаемого звучания каким-то конкретным словом. Прорепетировав один блок, запишите его и переходите к следующему.

Иногда возникнет желание изменить логическое ударение во фразе, вы можете захотеть, чтобы что-то звучало ярче, а что-то спокойнее ("Вы не могли бы так же выразительно, но потише?" или "Надо бы погромче, и концы фраз звучат слишком тихо"). Иногда у диктора может возникнуть непреодолимая проблема с какой-то конкретной фразой. Предложите ему выразить тот же смысл иначе, но смотрите, чтобы такое не повторялось часто. Иначе получится, что составление текста теперь уже взял на себя ваш диктор.

Когда весь дикторский текст записан, прослушайте его параллельно с самим фильмом, чтобы убедиться, что все получилось нормально. Если где-то возникают сомнения, то прежде, чем отпустить диктора, для подстраховки запишите соответствующие места еще раз без синхронизации в нескольких разных вариантах. Потом можно будет еще посмотреть и выбрать из них самый лучший.

Могу только удивляться, как поразительно одинаково режиссерское знание в России и за океаном. Все, что касается выбора диктора и записи прочитанного им текста, происходит и у нас при работе над фильмами. Казалось бы, все профессионалы хорошо

знают, как это делается, но ни один российский режиссер не написал по этому поводу ничего подобного. В этом отношении рекомендации Рабигера представляют особую ценность.

Запись обычно ведется под изображение. Режиссер сразу видит, как накладывается текст на кадры, дает команды диктору для чтения очередного куска текста Сокращает, если текста оказывается много, или смещает его расположение по отношению к развивающемуся действию.

Создание импровизированного закадрового текста

Вот несколько методов создания импровизированного закадрового текста:

1. Импровизация на основе наброска текста.

При этом сравнительно упорядоченном методе покажите диктору набросок текста или список вопросов перед записью. Вы задаете вопросы, как при интервью, а он или она отвечает в приблизительном соответствии с текстом, пересказывая его своими словами, потому что вы не дали ничего выучить дословно. Приходится искать слова для передачи содержания текста, и это похоже на то, что происходит в жизни: мы знаем, что хотим сказать, но приходится по ходу дела находить слова.

2. Импровизация на основе образа.

Этот метод подразумевает создание некоего образа, в который должен воплотиться рассказчик. Вместе вы уточняете, кем будет рассказчик и что этот персонаж хочет довести до сведения зрителей. Затем вы проводите интервью с этим персонажем, может быть, и сами выступая в роли какого-то персонажа, и задаете соответствующие наводящие вопросы. Вхождение в роль выбранного персонажа помогает рассказчику достичь желаемого результата. К этому методу можно прибегнуть для озвучивания какого-нибудь исторического персонажа.

3. Простое интервью.

При этом, наиболее обычном методе, режиссер подробно и пространно интервьюирует персонажей. Можно делать запись только звука в процессе съемки. Потом уже в монтажной вы можете сделать из этого закадровый текст, который будет звучать чрезвычайно естественно. Другой вариант - сделать пространное синхронизированное интервью (т. е. звук вместе с изображением), чтобы а случае необходимости можно было вставить изображение говорящего. Если вы хотите добавить закадровый текст к своему собственному фильму, пусть вас проинтервьюирует близкий и взыскательный друг.

Все три метода позволяют получить закадровый текст, который можно монтировать, перестраивать и очистить от голоса берущего интервью. Результатом будет непринужденность и хороший контакт со зрителем. Конечно, здесь требуется больше монтажа, чем в случае с написанным текстом, но результаты с избытком окупают затраченный труд.

В моем фильме о детском докторе Бенджамине Споке использовался метод 3. В качестве центрального персонажа телевизионного очерка доктор Спок излагал свои представления о человеческой агрессивности и ее роли в политической жизни Америки на протяжении бурных шестидесятых годов. Фильм снимался в самых разных местах на востоке

Соединенных Штатов, а монтироваться должен был в Англии без всякой возможности возврата. За одну встречу, продлившуюся весь день, мы провели обширнейшее интервью, чтобы получить материал для закадрового текста на случай любых непредвиденных обстоятельств.

Запись текста, а затем добавление его к изображению - это процессы, примерно одинаковые в случае импровизированного рассказа и при написанном дикторском тексте, поэтому внимательно прочитайте следующий раздел.

Запись звуков, создающих эффект присутствия

Независимо от того, записываете ли вы заранее созданный или же импровизированный закадровый текст, вам надо будет записать какие-то звуки окружающей среды, звук "тишины". Позже вы сможете сделать, чтобы тишина "звучала" нужным образом в тех случаях, когда монтажер захочет вставить паузу или добавить ее перед блоком закадрового текста. Звуки среды называются также шумовыми эффектами или звуками помещения, и эти звуки никогда не получаются абсолютно одинаковыми даже в одной и той же студии и при использовании одного и того же микрофона. Возьмите за правило каждый раз после записи сцены, интервью или дикторского текста просить всех остаться на своих местах и записывать пару минут тишины с таким же уровнем записи. Пренебрежение этим правилом доставит монтажеру много огорчений.

На языке наших звукооператоров и звукорежиссеров то, о чем говорит М. Рабигер, называется несколько иначе. «Тишина», записанная в студии, - «микрофонная пауза». А куски пленки, на которых отсутствует какой-либо звук, используемые для вставок между шумами и музыкой, обычно называют «глухой паузой». Тишина природная должна быть записана на природе.

Наложение закадрового текста

Наложение закадрового текста надо производить тщательно, чтобы ключевые слова приходились на появление каждого нового изображения с максимальным эффектом. Часто для этого необходимы мелкие изменения в монтаже изображения, хотя увеличение или сокращение естественных пауз в закадровом тексте иногда позволяет сократить или удлинить отрывок, имеющий неподходящую длину. Внимательно следите за тем, чтобы не нарушался естественный ритм речи говорящего. Обращайте внимание на ключевые слова и их потенциал, и вы обнаружите, что структуры изображения и речи оказываются в чутком взаимодействии, что они образуют взаимосвязанные структуры, и это дает волшебный эффект: возникает ощущение неизбежности именно такого развития фильма. Хороший монтаж - это искусство преодоления искусственности.

На этом этапе есть различия в методах и последовательности работы отечественных и зарубежных режиссеров. Поэтому предварим текст Рабигера описанием иного метода.

После подгонки дикторского текста к изображению и последней редакции всех звучащих в фильме голосов у вас должен получиться окончательный вариант монтажа изображения; так называемый «немой вариант» если фильм целиком сопровождается дикторским текстом. В другом случае, если картина или передача делается с включением интервью, разговоров героев или закадровых их голосов, то окончательный вариант монтажа изображения в кино называется «вариант на двух пленках». Изображение - это одна пленка, а все словесные пленки, сведенные (переписанные) на другую магнитную ленту - вторая пленка.

При работе на видеотехнике также можно получить окончательный монтаж изображения и свести на одну дорожку интервью и закадровые разговоры.

Почему так работать удобней? При создании немого варианта мы получаем возможность увидеть фильм как целостное произведение в его основных содержательных компонентах: изображении и тексте. А следовательно, впервые представить себе, что же может получиться в конечном итоге

На просмотр немого варианта с чтением дикторского текста из зала с бумаги или фильма на двух пленках как раз и нужно приглашать своих друзей. Это последняя возможность оценить достоинства и недостатки картины, поскольку еще можно сравнительно безболезненно, с малыми затратами времени и средств, внести изменения.

Именно в этот момент продюсера особенно интересуют "итоги", ему хочется увидеть, в какой фильм он вложил деньги. Из чисто психологических соображений весьма целесообразно показать ему свою работу на этом этапе. (Конечно, он выскажет какие-то пожелания: убрать два-три кадра или переписать две фразы. И это нужно сделать. Поверьте, фильм от такой мизерной правки не пострадает, но зато вы точно превратите своего продюсера из заказчика в соучастника, в соавтора. Ему будет казаться, что и он руку приложил. А потому вы наверняка сумеете избежать неожиданного разгрома при сдаче законченной работы. Прием старый, но верный!)

Когда готов немой вариант, можно приступить к следующему этапу: к озвучанию. Теперь вам предстоит включить в работу еще нескольких человек: звукорежиссера, шумовика, компилятора или композитора. Первый шаг озвучания - запись голоса диктора и его окончательная "укладка" на изображение. После этой операции в монтаж изображения уже не вносятся изменения.

Чтобы работа была предельно продуктивной, режиссеру необходимо твердо решить, где и какая должна звучать музыка, какие куски и эпизоды должны сопровождаться шумами и какими. Обычно он садится перед экраном и, просматривая работу с текстом, отмечает для себя и для своих будущих помощников, с какого и до какого кадра или слова, с какой и до какой секунды тайм-кода должна звучать музыка, указывая ее характер. По сути дела, режиссер в этот момент составляет предварительную партитуру звукового решения своего фильма.

При первой же встрече с композитором, компилятором или шумовиком вам следует показать им работу, отметить точки начал и концов звучания, назвать длительности звучания и характер. Например, вы просите композитора написать для первого куска музыку в стиле лирического танго длительностью 28 сек, для второго куска повторить эту музыку, но длительность увеличить до 2 мин 45 сек., а в третьем куске использовать народные мелодии частушек и сделать музыку на 1 мин. 34 сек. Аналогично оговариваются характер и размер шумов с шумовиками и звукорежиссером, который будет следить за подготовкой звукового оформления и осуществлять запись музыки. Четкость и точность поставленных задач подкупает ваших партнеров и соавторов, и они хотят быстрее приступить к делу.

А теперь вернемся к работе М. Рабигера и постараемся вникнуть в его весьма и весьма полезные советы и рекомендации.

Использование музыки

Используйте музыку разборчиво, потому что ей можно злоупотребить для усиления драматического эффекта. Слишком часто создатели фильмов прибегают к музыке как к надежному средству эмоционального воздействия, которое должно вытекать из содержания, но реально не вытекает. Музыка должна не заменять собой что-то, а служить дополнением к действию и давать доступ к невидимой внутренней жизни персонажей, к их внутреннему состоянию.

Хорошая музыка может вызвать у зрителя эмоциональное состояние, нужное для восприятия происходящего на экране. Хорошим примером служит то, как Эррол Моррис использовал музыку минималиста Филиппа Гласса в своем великолепном фильме "Тонкая

голубая линия" (1989). В этом фильме (который Моррис называет "черным" документальным кино) уныло-прекрасная изобилующая повторениями музыка Гласса подчеркивает кошмарность безвыходного положения человека, ожидающего казни за преступление, которого он не совершал.

Фильм сам подсказывает, нужна ли музыка и если да, то где именно. Она часто бывает уместна во время показа поездок и других кадров монтажного перехода - например, когда персонаж едет к новому местожительству. Любые переходные куски могут выиграть от музыки, особенно если она создает более приподнятое настроение, чем то, которое преобладает в фильме. Музыка может подчеркивать изменение настроения, например, когда стремившийся попасть в команду футболист узнает, что его приняли, или когда человек, только что ставший бездомным, в первую ночь укладывается спать в подъезде. Музыка начинает шире использоваться по мере того, как документальные фильмы снова становятся более субъективными и лиричными.

Другая роль музыки - предвещать событие и создавать атмосферу напряженного ожидания; это излюбленное ее применение в низкопробных кинофильмах, оно редко бывает оправданно в документальном кино, в котором редко позволителен такой навязчивый закадровый "голос". Музыка может дать эффект перехода от реализма к более абстрактному взгляду, как у Годфри Реджио в его длинной и высокопарной притче о насилии человека над природой "Коянискастци" (1983). Она может привести ироническую оценку или навеять мысль о другом мире, как это делает музыка Ганса Эйслера в посвященной холокосту незабываемой документальной ленте Рене "Ночь и туман" (1955). Изображение поезда с депортируемыми или кадры отнятых предметов человеческого труда не сопровождается трагической или выражающей мучительные чувства музыкой, вместо этого, часто диссонансом, звучит музыка Эйслера - изящный гротескный танец или напряженная, не находящая разрешения перекличка между деревянными духовыми.

В лучшем случае музыка не просто иллюстрирует, а как бы озвучивает точку зрения какого-то персонажа или рассказчика. Она может сыграть роль ремарки "в сторону", выражающей мнение рассказчика или альтернативную идею, дать понять то, чего нельзя увидеть, или пояснить то, что видно.

Имейте в виду, что в музыку, как в долги; легче влезть чем из нее вылезти. Происходит наркотическое привыкание к музыке, и когда она вдруг кончается, ее начинает очень не хватать. Поэтому настоящая проблема - как безболезненно завершить звучание какого-то музыкального фрагмента. Универсальное средство - замещать его чем-то. Это могут быть или доминирующие звуки (например, богатая палитра звуков вокзала, заслуживающая самостоятельного воспроизведения), или диалог в новой сцене, или волнующий момент действия, переключающий внимание зрителя на что-то другое.

Используя музыку, не специально предназначенную для данного фильма, можно сделать, чтобы звук плавно стихал в конце сцены, иди же, еще лучше, чтобы музыка прозвучала до своего естественного конца. В этом втором варианте надо начинать наложение музыки от конца сцены, протянуть ее к началу, а при записи плавно ввести ее в начале сцены или подогнать длину сцены под продолжительность музыки, которая в этом случае прозвучит полностью. Если музыка слишком длинная, можно удалить какую-то повторяющуюся музыкальную фразу. Композиторы любят выжимать максимум из хорошей музыкальной идеи, так что большинство вещей изобилуют повторяющимися частями.

Если вы ищете что-нибудь подходящее, например, среди продающихся записей классической музыки, заручитесь содействием знающего меломана. Вы не сможете понять, подходит ли данное произведение, пока не послушаете его параллельно с просмотром соответствующей сцены. Эту проблему часто можно разрешить с помощью черновой компоновки музыкального сопровождения на кассетном магнитофоне.

Могут возникнуть сложности с авторскими правами на музыку, то есть может потребоваться внести лицензионную плату и получить разрешение на использование музыки композитора, исполнителей, издателей и звукозаписывающей компании. Студенты часто

могут за очень скромную плату получить письменное разрешение, но только на использование на фестивалях и в конкурсах. Если затем вы продаете свой фильм или право на его показ, вам может быть предъявлен иск. Альтернатива использовать музыку, специально сделанную для фильма, хотя многие дешевые фильмы оказались малопривлекательными из-за бряцания какого-нибудь приятеля на плохом пианино. Лучше не использовать никакой музыки, чем использовать плохую, хорошо инструментованную музыка может иметь самостоятельную ценность и произвести огромное впечатление.

Монтаж: последний этап

После того, как вы основательно поработаете над монтажом, у вас появится чувство, что весь материал фильма вы уже знаете наизусть. Монтажер теряет объективность и способность принимать решения. Все мыслимые варианты монтирования представляются ему абсолютно одинаковыми, и все они кажутся чересчур длинными. Чаще всего это ощущение бывает у режиссеров-монтажеров, которые сами - задумывали фильм и сами возились с отснятой пленкой.

В таком случае необходимо составить общую схему фильма и попытаться со стороны посмотреть на то, в чем же состоит его идея, а затем показать рабочую версию фильма коллегам.

Диагноз и составление общей схемы

Для того чтобы лучше что-то понять, очень полезно бывает попытаться придать интересующему нас объекту другую форму. Социологи, например, знают, что смысл, заложенный в цифрах, становится очевидным при их графической передаче в виде схемы или диаграммы.

Мы же имеем дело с чарующей реальностью кино, когда происходящее на экране увлекает до такой степени, что нам бывает трудно оценить фильм в целом. Общая схема фильма как раз и дает возможность взглянуть на свою работу со стороны.

Приведенная ниже монтажная диагностическая форма позволяет оценить сильные и слабые стороны фильма. Для использования этой формы необходимо:

- Просмотреть фильм, делая паузы после каждого эпизода
- В пустые клеточки формы вписать краткое определение содержания каждого эпизода.

Эпизод может отражать:

- фактическую информацию,
- характеристику или появление нового персонажа,
- новую ситуацию или новую сюжетную линию,
- иллюзию, которая получит позднее дальнейшее развитие,
- особое настроение или чувство.

Вам следует:

- Рядом с каждой клеткой записать значение, которое данный эпизод имеет для фильма в целом.
- Добавить расчет времени (только при необходимости: это полезно в тех случаях, когда вам нужно что-то сокращать).
- Дать оценку выразительности каждого эпизода так, чтобы лучшие из них получили бы пять звездочек (хотя эта процедура и необязательна, она может оказаться полезной, если вам придется отказываться от какого-то материала).

То, что описывает американский режиссер, по нашим понятиям как раз является работой над немым вариантом фильма - т.е. до записи диктора, музыки и шумов.

Глава VII. АВТОРСКАЯ ЭСТЕТИКА

Теория документалистики

Эта часть касается теории документалистики. Оксфордский словарь определяет теорию как "гипотезу, которая была выработана в ходе наблюдений или экспериментов".

Удивительно, что теоретиками документального кино зачастую являются профессиональные лингвисты, философы, а не режиссеры. Основная задача специалистов в области теории - анализировать фильмы, которые уже были сняты.

И режиссеры, и теоретики, и критики осознают, что в основе документалистики лежат вопросы, на которые сложно, а может быть, и невозможно найти ответы:

Что можно считать настоящей документалистикой?

Что нужно делать, чтобы снять настоящее документальное кино?

Каковы скрытые взаимоотношения между режиссером и героями фильма?

Как режиссер может правдиво рассказать о своем герое или героях?

На каких основаниях режиссер может делать выводы, утверждения?

Для начинающего режиссера боязнь совершить ошибку, повторив то, что уже было сделано кем-то до него, может быть просто парализующей.

Критика важна, но творчество куда важнее. Стать независимой творческой единицей означает изучить традиции и найти то, что соответствует Вашим собственным интересам в искусстве. Лучше быть неумелым, но энергичным, чем нерешительным и медлительным, ведь последнее в действительности означает быть безгласным, безмолвным.

Не бойтесь экспериментировать, и однажды Вы найдете собственное место в профессии, и популярные темы сегодняшнего дня будут органично включаться в контекст Вашей работы.

Интересно, что родоначальники жанра вели жаркие споры о формах авторской индивидуальности и использовании возможностей нового искусства как катализатора социальных перемен. Даже в дни становления документального кино однозначного мнения на этот счет не было. Самые активные из режиссеров того времени даже написали автобиографии, где изложили собственные взгляды. Особенно интересна работа Грирсона, который никогда не сомневался, что документальное кино может и должно изменить мир.

Темы документального кино

О талантливых режиссерах и выдающихся фильмах написано немало. Но часто очень сложно найти в видеотеке и посмотреть старый или зарубежный фильм, упомянутый в том или ином исследовании. Лучше всего найти книгу, написанную режиссером с богатым профессиональным опытом и кое-каким литературным даром. Например, книги Алана Розенталя "Новая документалистика в действии" (1971 г.), Дидли Андю "Концепция теории кино" (1984 г.), "Новый вызов документалистики" (1988 г.) и Вима Николса "Отражение действительности" (1990г.).

Теоретические работы, как правило, содержат рассуждения о том, насколько допустима политизированность, зависимость документального кино от общественной жизни.

Большинство этих дискуссий сводится к проблеме выбора между искусством как зеркалом жизни и искусством как средством воздействия и изменения окружающей действительности. Какую позицию выбираете Вы, зависит от Вашего опыта, убеждений и иллюзий.

Защищать интересы других в собственном творчестве - модная болезнь в среде документалистов. Такие режиссеры говорят от лица тех, у кого нет достаточно громкого собственного голоса, то есть от лица всех, кто не может снимать кино самостоятельно.

Подобная благотворительность должна вызывать тревогу, а поиски скрытых ее мотивов могут привести к мысли, что режиссер обслуживает чьи-то интересы.

Поэтому осознанная работа в документалистике требует анализа того, кто мы такие, и того, во что мы верим.

В свободном мире каждое сообщество должно иметь возможность рассказать о себе самостоятельно как со страниц печати, так и с экрана. В этом и состоит подлинная демократия.

Форма экранного произведения и режиссерский контроль

Эта часть посвящена:

Отношениям между темой и формой

Трудностям авторского контроля над съемкой, потому что многие вещи в этом мире происходят неожиданно.

Темам, которые легко снимать в документальном кино, и темам, которые снимать сложно, а также тому, как это обстоятельство отражается на репутации жанра.

Воздействию языка документального кино на язык игрового кино.

Способам сохранения авторской независимости.

Содержание влияет на форму

Исследователь, занятый классификацией документального кино, сталкивается с рядом трудностей, связанных с тем, что каждый документальный фильм своим появлением обязан прежде всего, самим героям, их действиям, в то время как авторская позиция может быть выражена лишь в той или иной степени.

Игровое и документальное кино: авторский контроль

Если автор игрового кино может вносить изменения в сценарий для того, чтобы подчинить главной идее развитие действия и внутренние качества героев, то режиссер документального кино вынужден искать более сложные способы выражения авторского взгляда на вещи.

Чтобы избежать обесценивания собственных творческих усилий, Вам придется придерживаться рамок правдоподобия. Если Вы насыщаете фильм собственной оценкой событий и героев, Вы столкнетесь с тем, что одной Вашей позиции недостаточно, чтобы сделать фильм интересным. Чтобы фильм получился увлекательным необходимо, чтобы тема была небанальной, авторская позиция - подвижной и ненавязчивой, язык экрана - выразительным.

Большинство режиссеров сталкиваются со сложностями в одной или нескольких из перечисленных областей, и степень оригинальности фильма является следствием энергии и новизны, с которыми эти сложности преодолеваются.

Общие границы круга сюжетов

Сложность работы документалиста состоит в том, чтобы заставить зрителя обратить внимание на хрупкие и мимолетные моменты Истины.

Война, насилие, проблемы больших городов, конфронтации, демонстрации и восстания - все это обещает нечто захватывающе интересное для зрителя. В перспективе интерес к "жареному" - это интерес, ведущий к разрушению, так как предлагая зрителю "шоу дураков", документальный фильм лишается внутренней движущей силы и оставляет глубокие замыслы нереализованными.

Часто имея дело с "модными" сюжетами, документалистика приобрела статус "проблемного кино", и следовательно, оказалась связана обязательствами поиска и проповеди решений, которые невозможно найти.

К сожалению, документальный фильм крайне редко проникает в глубинный смысл найденных тем с той легкостью и точностью, которую мы находим в литературе.

В поисках правдоподобного ощущения ритма жизни маленького городка или подлинного чувства клаустрофобии семейной жизни среднего класса мы инстинктивно обращаемся к игровому, а не документальному кино. Трудности подобного рода существуют на каждом уровне.

Возникают проблемы с поиском денег даже на небольшой сюжет. Это задача тех, кто занимается регулированием административных вопросов системы телевидения.

Представьте себе, как бы существовала большая литература, какими книгами были бы сегодня наполнены библиотеки, если бы Ги де Мопассан и Апдайк - писатели, занимавшиеся анализом тонкостей обыденной жизни, были бы вынуждены запрашивать огромные суммы корпоративного финансирования для своих произведений.

Производство кино зависит от его финансирования. И взлеты, и падения жанра находятся в зависимости от количества публики, которая придет в кинотеатр или включит ТВ. Но жаловаться тщетно и непродуктивно, потому что проблемы и трудности в работе над малым холстом возникали у художников во все времена.

Некоторые сложности в работе над фильмом о будничной жизни могут быть связаны с героями. Чтобы убедить человека стать участником фильма, необходимо найти правильные слова.

Жертва изнасилования может согласиться поведать Вам свою историю, чтобы привлечь внимание общественности к проблемам изнасилования и насильников, к унижительной процедуре судебного разбирательства. Но сделает она это лишь в том случае, если Вы сумеете убедить будущую героиню в необходимости съемки ради других людей, а это не всегда просто.

Телевидение, как правило, избегает демонстрировать фильмы, содержащие социальную критику, кроме тех случаев, когда критика исходит от видного общественного деятеля или вписывается в рамки широко проводимой общественной кампании и, следовательно, позволяет одновременно привлечь зрителя и избежать какой-либо ответственности за выраженное мнение.

Погоня за количеством телезрителей заставляет работать еще в одном направлении. Скажем, участники ансамбля "Битлз" могли говорить чепуху в эфире национального телевидения, а вдумчивый, тонкий сериал Луи Мале "Призрак Индии" никогда бы не был показан в Англии, если бы режиссер не имел громкой репутации создателя противоречивых художественных фильмов.

Документальное и игровое кино. Будущее

Игровое кино сегодня - огромная доходная индустрия. И поэтому творческий процесс создания художественного игрового фильма утратил свободу и гибкость. Документальное кино всегда было жанром импровизации, начиная с первых шагов.

Методы импровизации были возрождены в 50-60 гг. в Британии членами движения "Свободное кино" Линздей Андерсон, Кэрл Райх, Тони Ричардсоном. Во Франции в 50-60 - х готовность импровизировать, снимать на улице и "на бегу" породила великие фильмы "новой волны".

Независимо мыслящая документалистика оказала влияние на игровое кино, став критерием требований к экранному реализму. Под этим влиянием в игровом кино отношения актер - режиссер стали значительно более близкими и требовательными, более связанными с актерским "я", и результатом этого стал новый уровень творческой отдачи. Режиссеры отказались от использования стереотипов в пользу живых характеров, корни которых - в

реальной жизни.

Опыт работы в документалистике является замечательной подготовкой для успешной карьеры в игровом кино.

Растущее число документальных фильмов, их увеличивающийся кинематографический авторитет может иметь далеко идущие последствия.

В силу того, что сейчас можно быстро и недорого сделать документальный фильм, применяя компьютерные технологии, и следовательно, в силу того, что режиссеры сейчас меньше зависят от студий и производственных центров, мы можем ожидать, с одной стороны, появления большого количества спекулятивных фильмов низкого качества, с другой - роста изобразительного мастерства отдельных авторов.

Документальная импровизация и экспериментальный театр будут неизбежно развиваться вместе. Примером может служить сотрудничество Фассбиндера с мюнхенским театром действия.

Реконструкция событий

Эта часть посвящена исследованию моральных и этических аспектов: восстановление событий и требование правдивости; воссоздание уже случившихся или предполагаемых событий; использование документального кино как средства выражения собственных взглядов; воссоздание гипотетических (предположительных) ситуаций на экране, что является спорным моментом в документальном кино.

Иногда случается так, что режиссер не успевает снять какой-либо важный эпизод из биографии своего героя, например, собеседование перед новой работой.

Если герой может разыграть, повторить этот эпизод, важна ли в этом случае подлинность события? Сложно ответить на этот вопрос.

В некоторых случаях в титрах сообщают, что данный эпизод был разыгран, но это может быть не нужно, если повествование ведется в прошедшем времени или от третьего лица.

М. Рабигер пишет, что однажды он видел документальный фильм, снятый в Голландской киношколе, который оставлял впечатление правдивой импровизации, но в действительности материал был полностью воссоздан. Аудитория (главным образом, преподаватели школы) была обеспокоена и даже разгневана обманом. Эта реакция свидетельствует о том, насколько важно сохранять доверительные отношения с аудиторией. Зритель считает, что в состоянии сделать собственные выводы из происходящего на экране, и когда режиссер развешивает ярлыки, чувствует, что им манипулируют.

Линия, разделяющая художественную обработку и циничное манипулирование - вера. Нет ничего неправильного в том, чтобы воссоздать отдельные моменты и показать, как героиня получила работу, если мы знаем, что это правда. Но если героиня утверждает, что менеджер по кадрам во время собеседования приставал к ней, становится важно, видит ли зритель реальное действие или его воспроизведение, потому что на карту поставлена честь действующих лиц.

Подводя итог, можно сказать, что воспроизведение реальности может быть ценным и полезным способом, если дает толчок зрительному воображению.

Если же зритель может быть введен в заблуждение разыгранной ситуацией, наличие таковой необходимо оговорить надписью на экране или закадровым текстом. Вы должны объяснить зрителям, что воспроизведение действительности - лишь розыгрыш, упражнение по воссозданию реальной атмосферы происходивших событий.

Необходимо разъяснить специфику экранного действия зрителю особенно при крупномасштабной реконструкции событий. Речь идет о случаях, когда несколько сцен или даже весь фильм реконструирован. В работе над такими картинами обычно используют

воспоминания очевидцев, документы, письма и пр. По английскому телевидению был показан фильм-реконструкция режиссера Стюарта Худа, посвященный знаменитому анархистскому суду над Сакко и Ванцетти. Это был качественно сделанный, тонкий и артистичный фильм-воспоминание. Все герои, появлявшиеся на экране, были профессиональными актерами. И тем не менее, фильм можно назвать документальным по духу.

Где же проходит грань между документалистикой и вымыслом? Короткого ответа на это вопрос нет, все зависит от конкретной ситуации.

Документальная драма

Существует еще один, более изощренный способ использования реальности, известный как документальная драма. Поясним на двух примерах, что означает этот термин.

Фильм "Кати возвращается домой", снятый в 60-е годы, рассказывает о бедственном положении бездомных. В те годы эта тема была еще новой, а потому шокирующей. Авторы фильма - Джереми Сендфорд и его жена Нелл Дун - перевоплотились в "типичную" пару рабочих, преследуемых финансовыми неудачами.

Семья, потерявшая жилье, быстро движется вниз по социальной лестнице, пока не лишается и пособия для безработных "на благо детей".

Английская публика была сначала ошеломлена, а затем ужаснулась, узнав, что драма, хоть и разыгранная, была правдива до мельчайших деталей.

Общественное мнение было настолько взбодорено, что в социальное законодательство были внесены некоторые изменения с целью улучшения положения бедняков.

Картина Антони Томаса "Смерть принцессы" (1980 г.) рассказывает о том, как может быть унижен и оскорблен член королевской семьи за сексуальный проступок. В фильме воссоздается реальная жизнь и смерть арабской принцессы. Всех героев играют профессиональные актеры. Картину очень критиковали, и вот почему. Во-первых, режиссер не имел точной информации о происшедшем, во-вторых, не вполне осознавал специфику исламских традиций. Эти моменты придали картине надуманный и спекулятивный характер, который не позволил воспринимать ее ни как вымышленную, ни как документальную драму.

Субъективное воспроизведение событий

Канадский фильм "Вулкан" замечательного режиссера Дональда Бриттана, восстанавливает жизнь Малкольма Ловри, автора романа "Под вулканом". Ловри в романе трансформирует собственную (автобиографическую) историю возвращения алкоголика к нормальной жизни после многих лет трагикомической суеты и саморазрушения.

Рассказывая о жизни писателя, Бриттан применяет стандартные приемы экранизации биографии, но обходится без использования архивных видеоматериалов, концентрируя свои усилия на воссоздании атмосферы жизни героя, которая режиссеру тоже хорошо знакома по собственному опыту.

Фильм Эролла Мориса "Тонкая голубая линия" (1988) повествует о расследовании преступления Рандалла Адамса и суде над ним. Герой получил смертный приговор за убийство полицейского в Техасе, которое он совершил много лет назад.

Что действительно произошло во время убийства? Моррис воссоздает несколько версий, иллюстрирующих показания каждого героя. Мы видим глазами главного героя, насколько несправедливым и безжалостным может быть закон.

Работа Митчела Блока "Ни слова лжи" (1973), рассказывающая о жертве изнасилования, демонстрирует, насколько сильным орудием может быть киноправда в руках умело задающего вопросы режиссера. Однако в конце фильма выясняется, что и жертва, и

беседовавший с ней человек - профессиональные актеры и их доверительный разговор - всего лишь просчитанный до деталей спектакль.

Оценивая экранное действие, зритель анализирует, что именно предложено ему как "правда жизни". Если предложенное выглядит недостаточно убедительно, претензии фильма на документальность будут расценены как необоснованные.

ОБРАЗОВАНИЕ

Планирование карьеры

Как Вы собираетесь начать работу в документалистике? Чего Вы хотите добиться, скажем, через три года?

В режиссуре нет карьерной лестницы с определенными ступенями профессионального успеха, как, например, в банковском деле или на государственной службе в министерстве.

Документалистика - это шоу-бизнес. И то, как далеко Вы пойдете и чего достигните, зависит только от Ваших способностей, энергии и удачи.

Если Вы склонны к упорядоченной, спокойной жизни с традиционными ценностями и приоритетами, возможно, Вам будет сложно влиться в мир документального кино, потому что это индустрия, требующая от каждого проявления инициативы, независимости и яркой индивидуальности.

С другой стороны, если Вам интересны новые люди, общественная жизнь и политика, если Вы захотите говорить в полный голос, то Вы вольетесь в жизнь этого сообщества. И тогда Вам никогда не придется задаваться мучительным вопросом, почему Вы вынуждены ходить на работу каждый день.

Начало

Многие документалисты старшего поколения добились успеха, не имея за плечами профессионального образования. Но времена изменились и образование становится необходимым этапом карьеры.

Если для Вас профессиональное обучение по тем или иным причинам невозможно, Вы можете использовать эту книгу для самоподготовки, особенно, если у Вас есть единомышленники. Лучшее образование - это самообразование, потому что Вы никогда не забудете собственных уроков. Школы редко бывают идеальны, поскольку вынуждены приводить систему обучения к некому общему знаменателю, который делает возможным одновременное обучение студентов разного уровня способностей.

Учиться или не учиться

М. Рабигер отмечает, что за время своей собственной практики он твердо поверил в необходимость хорошего режиссерского образования. Поясняя этот вывод, он пишет, что регулярно видит студентов, которые за семестр знакомятся со многими профессиональными приемами, на изучение которых у него ушло 10 лет. И хотя теоретические знания не могут заменить практику и опыт, но все же хорошее образование может дать:

- возможность культурного и интеллектуального роста;
- знание истории развития жанра и возможность выбора собственной роли в этой области;
- технические навыки использования оборудования;
- помощь в определении и развитии Ваших талантов и способностей;

опыт работы в команде;
обстановку в которой можно без опасений экспериментировать и ошибаться;
стремление к насыщенной профессиональной жизни. Только пройдя через все стадии работы над документальным фильмом - неважно, удачной будет эта работа, будущий режиссер сможет увидеть свои сильные и слабые стороны. Хорошая школа - идеальное место для подобного опыта.

В профессиональном учебном заведении можно получить систематизированное представление о предмете, освоить техническую сторону работы, встретить единомышленников. И, кроме того, завязать полезные контакты.

Что такое хорошая профессиональная школа?

В этой главе автор предлагает список вопросов, ответы на которые нужно выяснить, выбирая учебное заведение, а именно:

количество изучаемых предметов;
количество студентов в учебном заведении и в каждой группе;
возможности специализации;
продолжительность курса (короткий - не обязательно плохой, длинный - не обязательно хороший, но короткого летнего курса обычно недостаточно);
наличие и качество оборудования, возможность его использования;
уровень педагогического состава, прошлые заслуги преподавателей;
атмосфера, мнение студентов об учебном заведении.

Глава VIII. ПОЛУЧЕНИЕ РАБОТЫ

Что вы можете сделать, пока еще учитесь в школе

Представим, что у Вас уже сейчас есть знания и некоторый опыт съемок, окончание учебного заведения не за горами и вскоре "жуткий мир работы" навалится на Вас. Как Вы переживете это превращение из студента в штатного работника СМИ?

Прежде всего, в дополнение к Вашим творческим амбициям, Вы должны окончить школу с конкретной профессией: оператора или звукооператора, монтажера или редактора. Если в Вашем учебном заведении есть творческо-производственный центр, постарайтесь поработать там и завязать отношения с теми, кто уже чего-то добился в избранной Вами области, а также с опытными продюсерами. Это необходимо потому, что в будущем Ваши работы будут требовать серьезной продюсерской помощи и неправильно будет выполнять эту работу самому (хотя иногда возможно).

Кроме того. Вам нужен приличный "портфель" презентационных работ, которые демонстрировали бы Ваши производственные навыки и способности. Это позволит Вам начать подрабатывать в той или иной съемочной группе, пока Вы не найдете что-либо более серьезное - проект, где Вы сами будете руководителем. Редко бывает, когда готовый проект ждет своего режиссера - обычно приходится самому находить себе работу.

Ваша ученая степень и звание сами по себе ничего не стоят в производственном мире, но Ваши работы, если они удачны, могут стать хорошей рекомендацией. Особенно, если Вы участвовали в каких-либо конкурсах, завоевали награды или хотя бы просто были отмечены жюри.

Большинство кино- и телестудий сокращают свои постоянные штаты и нанимают временные рабочие группы, поэтому в настоящее время появилось больше возможностей для небольших самостоятельных компаний. Однако обычно такую работу предлагают

технически укомплектованным производственным группам, куда новичку попасть довольно трудно. Даже если Вам повезло и у Вас есть направление на работу прямо из учебного заведения, она может быть нерегулярной и слишком малооплачиваемой. Таким образом, пока Вы ищете собственный проект, Вам нужна работа в уже существующей группе, а чтобы найти ее, следует иметь определенную репутацию в интересующей Вас сфере.

Практика

Хорошо организованные учебные заведения обычно предоставляют практику на небольших местных студиях - Вы можете получить постоянную, но обычно неоплачиваемую должность стажера, которая при удачном стечении обстоятельств может превратиться в Вашу первую оплачиваемую работу. Многие студенты получают свою первую работу в качестве ассистентов редактора, выпускающих режиссеров. Работодатель старается использовать практикантов там, где они не могут принести большого вреда. На ответственных должностях практикант может работать только в том случае, если у него высоко развиты "социальные" навыки и он нашел общий язык с руководством студии. В любом случае, для того, чтобы получить приглашение на работу, Вы должны владеть профессиональными навыками на должном уровне, быть дисциплинированным и иметь хорошие рекомендации, которые на первых порах можно получить у Ваших преподавателей.

Если Вам не повезло и Вы учились не в государственном учебном заведении с гарантированным направлением на работу, Вам придется идти на рынок рабочей силы. Есть региональные и национальные особенности индустрии СМИ, но везде продукция производится малыми наемными коллективами по контракту. Чтобы найти для себя место, надо поддерживать деловые контакты в соответствующих кругах уже со времени студенчества и практики.

В начале, а может быть и еще какое-то время. Вы будете снимать производственные и учебные фильмы, конференции и свадьбы - для заработка. Это научит Вас быть изобретательными и делать работу ответственно. Утешайте себя тем, что подобного рода практика очень помогла Робберу Альману и другим известным сегодня режиссерам.

Если Вы будете выполнять эту работу успешно, в рамках финансовых договоров и с правильным настроем, мнение о Вас как о хорошем сотруднике распространится достаточно быстро. Этические требования послушания и доброжелательности вовсе не препятствуют творческой работе, но они исключают, вытесняют с рынка труда недисциплинированных и недружелюбных, тех, кто считает, что, поступив однажды в киношколу, обеспечил себе место в жизни. В учебном заведении Вы можете быть величиной, но в профессиональном мире Вы никто, до тех пор, пока Ваши фильмы не докажут обратного. Таким образом, делайте тщательно работу любого уровня, ожидая, пока для Вас не откроются лучшие возможности.

Ваша цель на первых порах - вести жизнь наемного работника в сложившемся коллективе и тратить часть своего свободного времени и денег, снимая собственные фильмы с группой друзей и единомышленников, которые, как и Вы, пытаются приобрести опыт и добиться известности. Любой уровень признания Вас как профессионала - это шаг на пути к более интересной работе в будущем. Развив свой талант до уровня конкретного и убедительного художественного результата, Вы сможете что-то предлагать работодателю, фонду или спонсору.

Поиски объектов съемки и рынок

Рынок в сфере документалистики меняется очень быстро. Для Вашего проекта Вы должны выбрать тему, которая увлечет значительную часть аудитории, не будучи при этом одиозной и вызывающей.

С одной стороны, существует тема, с другой - ее видение автором. То, как Вы видите

свою тему, может быть важнее, чем то, о чем Вы хотите рассказать. Формотворчество так же важно, как находка уникального содержания.

Лучший путь найти тему - раскрыть то, что Вас больше всего интересует, затем обсудить избранную тему с коллегами. Просматривайте каталоги, газеты, анализируйте собственные интересы - в поисках точки, где они могут совпасть с интересами существующих коммерческих структур, способных профинансировать проект.

Посещайте конференции и фестивали, чтобы узнать, что снимают другие, какие работы пользуются спросом. Помните, что есть значительная разница между производством фильма и его прокатом, так же как между интересами автора и продюсеров.

Вы можете ожидать финансирования от прокатчиков, если у Вас уже есть коммерчески ценный продукт. Если же фильм только в проекте, получить деньги будет труднее.

Документированное предложение

Если Вы уже имеете в своем активе сделанный фильм, особенно, если он завоевал какую-либо награду, Вы можете рассчитывать на удачу при обращении в специализированные фонды. Удивительно, насколько порой непродуманно составлены предложения многих будущих мастеров кино и как небрежно они порой читают названия фондов, куда обращаются. Разве Вы сами бы дали денег тому, кто не может следовать элементарным правилам? Внимательно перечитайте нижесказанное, когда будете работать над собственными предложениями, и редактируйте их несколько раз, пока они не достигнут совершенства на бумаге.

Фонды

Фонды обычно гарантируют покрытие до пятидесяти процентов расходов. В США существует сложная и подвижная система федеральных, региональных и частных фондов, агентств, каждое из них имеет определенное направление, в рамках которого и выделяет средства. Обычно только местные организации субсидируют первые проекты новичков. Ваши условия должны быть четко изложены и выглядеть по-деловому. Вместе с условиями пошлите специально изготовленный ролик минут на 5. Он должен содержать фрагменты работ, которые Вас наилучшим образом характеризуют.

Деньги фондов хороши тем, что их обычно не нужно возвращать. Кроме того, поддержка фондов облегчает процесс съемок. Обычно частные агентства субсидируют производство фильма "от... и... до", в то время как государственные - лишь творческие изыскания авторов по теме и период подготовительной работы.

Запрос

Если хронометраж Вашего фильма невелик и Вы просите деньги только для его подготовки, съемки или завершения, можно обратиться в региональный или городской художественный совет. Каждый штат в США имеет свой так называемый гуманитарный комитет, работающий вместе с Национальным Гуманитарным фондом. Это агентство субсидирует обремененных доверием лиц - обычно академиков, работающих в гуманитарных областях. Многие крупные города и области имеют комиссию и бюро для оказания финансовой помощи в сфере документалистики. Эти бюро поддерживают формальные и неформальные связи со специалистами на местах и могут быть хорошим источником информации обо всех направлениях кинопроизводства. Кроме того, независимая телевизионная служба, учрежденная Конгрессом США, ежегодно распределяет 6 миллионов долларов для независимых продюсеров, работающих в сфере производства новых проектов

для "специальной" аудитории - национальных меньшинств и детей.

В поисках работы

Когда Вы ищете работу, профессионально подготовленное резюме просто необходимо, а лучшая рекомендация - кроме отзыва какой-либо знаменитости - награды, завоеванные на фестивалях. Американский киноинститут регулярно объявляет о предстоящих фестивалях, и Вам следует представлять на них свои работы так часто, как только можете. В основном, на таких фестивалях серьезно подходят к делу, и если Ваш фильм удачен, Вы можете выиграть приз. Награды чрезвычайно важны, когда фонды выбирают кандидатов на финансирование.

Куда бы Вы ни обращались за поддержкой, узнайте побольше о выбранной организации. Люди, имеющие дело с просителями денег, обычно видят разницу между реалистами и пустыми мечтателями. Их суждение будет зависеть не от того, кто Вы есть, а от того, какое Вы производите впечатление.

Резюме должно быть сжатым и аккуратно оформленным. Позвоните спустя несколько дней и спросите, нет ли для Вас ответа. Если Вас пригласят для личной встречи, оденьтесь консервативно.

Термин "резюме" М. Рабигер употребляет здесь не в привычном для нас смысле - итога (заключительный итог речи, краткий вывод из сказанного или написанного, резюмировать - делать выводы в сжатой форме, подводить итоги), а как краткое изложение сути (речи, статьи возможно и будущих) от французского слова "resume".

Будьте пунктуальны, знайте, о чем просите и покажите, что готовы приложить максимум усилий, чтобы быть полезным этой организации. Отвечайте на вопросы коротко и по делу. Честно говорите о своих способностях и навыках. Здесь Вы можете продемонстрировать свое знание о делах организации, в которую Вы обратились. Подготовьте два - три хороших вопроса, показывающих, что Вы в курсе дел этой организации. Если смущаетесь - потренируйтесь заранее. Научитесь импровизировать. Лишь поверив в себя. Вы сможете добиться чего-либо, ведь все проблемы в конце концов, упираются в Вашу смелость, находчивость.

М. Рабигер пишет, что не видел, чтобы создатели документальных фильмов давали в газеты объявления о том, что ищут работников. Но это не означает, что такой работы нет. Просто Вы должны сами создать себе рабочее место, а не искать готовое. Продавать свой труд трудно - отказы больно ранят. Но это лучше помогает Вам усвоить суть - Вы просите чужие деньги у людей, чтобы снимать свой фильм.

М. Рабигер в заключение отмечает, что каждый из его бывших студентов, ныне сотрудников кинокомпаний:

- довольно долго утверждал себя в деле, прежде чем нашел хорошо оплачиваемую и по-настоящему интересную работу;
- медленно поднимался по ступеням карьеры;
- совершенно неожиданно обнаруживал свалившуюся на него ответственность за дело;
- чувствовал, что эта ответственность превышает его возможности;
- ощущал профессиональный рост и переход на новый уровень решения задач;
- любил свою работу в СМИ и считал ее привилегией.

Личное призвание

Документалистика - это поле, на котором буйно цветут юмор, изобретательность и гуманизм. Документалисты известны своим жизнелюбием и взаимопомощью (Вы поймете это, побывав на фестивалях). Документальное кино для его авторов - дело жизни. Я надеюсь, дорогой читатель, - пишет М.Рабигер, что Вы присоединитесь к этому содружеству и используете чудесное искусство экрана для улучшения мира.

Спасибо, что скачали книгу в [бесплатной электронной библиотеке Royallib.ru](http://Royallib.ru)
[Оставить отзыв о книге](#)
[Все книги автора](#)